

A construção da arte africana: criações de uma ‘situação colonial’

The construction of african art: criations of a ‘colonial situation’

Lucas Aleixo Pires
Graduando em História
Universidade Federal de Minas Gerais
lucas.aleixo228@gmail.com

Recebido em: 20/03/2019

Aprovado em: 27/05/2019

Resumo: Este artigo tem o objetivo de analisar de que maneira os objetos oriundos do continente africano durante o período de colonização foram transformados em ‘arte’ pelas vanguardas artísticas europeias e Museus europeus. De que formas foram encaixados no arcabouço estético ocidental e, ao mesmo tempo, de que maneira a imagem de primazia em relação às culturas provenientes de África foi concebida. A principal linha de análise se baseia na percepção da construção da alteridade entre colonizador e colonizado, possível de ser entendida através dos conceitos de ‘situação colonial’ e ‘espaço anacrônico’ e das patologias observadas por Frantz Fanon.

Palavras-Chave: Arte africana, Vanguardas artísticas, Situação colonial.

Abstract: This article aims to analyze how objects originating from the African continent during the period of colonization were transformed into 'art' by European artistic vanguards and European Museums. Analyze how they were incorporated into the Western aesthetic framework and, at the same time, how the image of primacy in relation to the African cultures was conceived. The main line of analysis is based on the perception of the alterity construction between colonizers and colonized, which can be understood through the concepts of 'colonial situation' and 'anachronistic space' and through the pathologies perceived by Frantz Fanon.

Keywords: African art, Artistic vanguards, Colonial situation.

Considerações Iniciais

O período compreendido entre o final do século XIX e início do século XX ficou conhecido na historiografia europeia como a era dos impérios e imperialismo¹. Marcado pela expansão dos domínios europeus sobre outros povos, esse período presenciou a submissão de culturas e civilizações e de divisões hierarquizantes das populações humanas em pares opostos como sociedade colonial e sociedade colonizada; metrópole e colônia; civilização e barbárie. A ação colonial europeia perdurou durante muitos anos e sofreu suas primeiras fraturas devido às consequências do fim da Segunda Guerra Mundial. Em alguns locais da África, a ação colonial perdurou até o início da década de 80 do século passado.

Tal contexto de colonialismo ficou marcado também pela realização, em solo europeu, das grandes feiras mundiais e a criação dos museus nacionais pelos principais países do Ocidente - os grandes impérios coloniais e metrópoles do mundo. Tais feiras e museus apresentavam aos seus espectadores - em grande parte o cidadão comum europeu - as maravilhas de mundos recém-conquistados - todos longínquos e exóticos, representando assim uma contraposição à racionalização e grande progresso vivido pela Europa.

As ações e mentalidades do período colonial contribuíram, ainda na primeira metade do século XX, para a construção de uma determinada ideia de África e dos objetos oriundos desse continente, imagem esta que foi apropriada pelos vanguardistas europeus representados “pelo percurso de Picasso e [...] pelas correntes artísticas do construtivismo, cubismo, purismo e expressionismo” (MUDIMBE, 2013, p. 89). Os processos de apropriação por parte dos vanguardistas e a musealização aplicada as peças nos principais museus europeus ajudaram a consolidar tais objetos como Arte, uma vez que passaram a ser enxergados através do olhar peculiar da estética europeia.

Com base nessas observações, uma pergunta não pode ser deixada de lado: Em quais bases tal apropriação e ressignificação foram possíveis?

¹ Para mais informações, ver: Eric J. Hobsbawn, A Era dos Impérios: 1875-1914.

Para Frantz Fanon, a linguagem assume importante função para o negro e para o branco nas relações estabelecidas entre si, uma vez que, através desta, se faz possível a concepção de conceitos que demonstram uma visão de mundo e, ao mesmo tempo, opera sobre o mesmo. De acordo com Fanon, “para entender como tais construções ocorrem, o caminho lógico é examinar a linguagem, na medida em que é através dela que criamos e vivenciamos os significados” (FANON, 2008, p. 15). Observa-se que a linguagem tem função de poder e afirmação. O Negro² passa a existir para o branco através de certos termos e visões culturais estabelecidos pelo contexto vivido por ambos, ou seja, em uma perspectiva hegeliana, a linguagem é o instrumento pelo qual, a partir da interação, o reconhecimento entre os homens se torna possível. A linguagem é o instrumento de apropriação do mundo, com o qual me reconheço e reconheço o outro. Ao mesmo tempo em que a linguagem permite a apropriação do mundo para si, também nos leva a alienação dos sujeitos dentro do contexto colonial, pois este mesmo instrumento está imerso nas relações de poder daquilo que Fanon elenca de ‘situação colonial’.

Situação colonial: implicações políticas e culturais

Em seu discurso no Primeiro Congresso Internacional de Escritores e Artistas negros, realizado em 1956 na cidade de Paris, Aimé Césaire realizou o seguinte questionamento: “Qual o denominador comum a uma assembleia que une homens tão diversos, como africanos da África negra e norte-americanos, antilhanos e malgaxes [?]” (CÉSAIRE, 2012, p. 253). A resposta segundo ele é mais do que evidente, o denominador comum é a situação colonial.

A situação colonial já foi descrita como uma situação de incompreensão ou desentendimento entre os agentes envolvidos na ação colonial e como um contexto de “choque de civilizações”. Deve-se levar em consideração que:

no caso dos povos colonizados, estes “choques” (ou “contatos”) se produzem em condições muito particulares. A este conjunto de condições demos o nome de situação colonial. Esta pode ser definida através das condições mais gerais e mais manifestas: a dominação imposta por uma minoria estrangeira, diferente em termos raciais (ou étnicos) e culturais, em nome de uma superioridade racial e cultural afirmada de modo dogmático a uma maioria autóctone inferior em termos

² Optou-se pela grafia em maiúsculo (Negro) para se referir à abstração/visão criada sobre o negro.

materiais; um domínio que implica o estabelecimento de relações entre civilizações radicalmente diferentes (BALANDIER, 2012, p. 247).

Portanto, a situação colonial corresponde a uma moldura de relações sociais contidas em um estatuto político³ regida por um conjunto específico de interesses políticos e econômicos assentados sobre a dominação e subordinação que se fazem presentes na relação colonial. Seu principal efeito é a modulação e distorção das relações intersubjetivas entre os homens, ou seja, é um contexto onde a interação pela linguagem é desordenada por relações de força e poder. Como fica claro na definição apresentada por Georges Balandier, a situação colonial recorre, além da força, a “um sistema de pseudojustificações e de comportamentos estereotipados” (BALANDIER, 2012, p. 247) para se manter e acarreta, além de tensões e conflitos, no desentendimento mútuo entre os grupos sociais, que não ocupam o mesmo estatuto de igualdade política e social.

De acordo com Aimé Césaire, a situação colonial condiciona o desenvolvimento das culturas negras, ou seja:

não se pode colocar atualmente o problema da cultura negra, sem colocar ao mesmo tempo o problema do colonialismo, pois todas as culturas negras se desenvolvem no momento atual dentro deste condicionamento particular que é a situação colonial (CÉSAIRE, 2012, p. 253-254).

Tal desenvolvimento é entendido como a criação da alteridade, a visão elaborada sobre o colonizado - o Outro - no que tange toda a sua produção cultural. Portanto, vemos que um estatuto político de dominação, permeado pela situação colonial, tem poder de influência no âmbito cultural, ou melhor, sobre as visões em relação à cultura do colonizado.

O movimento que acarreta nessa visão cultural pode ser compreendido pelo que Aimé Césaire chama de um mecanismo da morte da cultura e da civilização sob o regime colonial. A cultura do colonizado não é compreendida em seu próprio enquadramento ou estrutura. A ideologia apresentada pelo discurso imperialista colonizador aliado à dominação política de fato auxilia na criação de alteridade e alienação dos agentes desse contato. Buscou-se apresentar o meio pelo qual se deu possível a construção da alteridade, admitindo a influência do tipo de organização política -

³ Representado pela relação entre metrópole e colônia.

dominação - presente na ação colonial. Conclui-se “que toda a colonização se traduz num adiantamento mais ou menos longo da morte da civilização da sociedade colonizada” (CÉSAIRE, 2012, p. 261), mas esta renasce, uma vez que passa a ser concebida pelo olhar alienado do colonizador europeu. De acordo com Frantz Fanon:

a implantação do regime colonial não traz consigo a morte da cultura autóctone [...]. Esta cultura, outrora viva e aberta ao futuro, fecha-se, aprisionada no estatuto colonial, estrangulada pela canga da opressão. Presente e simultaneamente mumificada [culturalmente], depõe contra seus membros (FANON, 2012, p. 275-276).

A construção da alteridade na situação colonial

As relações estabelecidas entre colonizador e colonizado estão fortemente ligadas a todas as implicações do estatuto de dominação e alienação provocada pela situação colonial. De acordo com William Du Bois, a situação colonial impõe ao negro “um mundo que não lhe concede uma consciência de si verdadeira, mas apenas permite ver-se a si mesmo através da revelação do outro mundo” (DU BOIS, 2012, p. 51) - do europeu. Neste sentido, o Negro é “mais uma fórmula do que um ser humano” (LOCKE, 2012, p. 59), ou seja, uma sombra produzida pelo foco de luz enviesada lançada pelo colonizador europeu. De acordo com Georges Balandier:

a sociedade colonizada distingue-se da sociedade colonial pela raça e pela civilização; nestas áreas, a alteridade parece absoluta. Isto se manifesta na linguagem que opõe o “primitivo” ao civilizado, o pagão ao cristão, as civilizações técnicas às civilizações atrasadas (BALANDIER, 2012, p. 243).

Percebe-se que a distinção construída se baseia em um “arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (FANON, 2008, p. 44) onde o maniqueísmo é a principal característica. O Outro se torna tudo aquilo que o Eu não é.

Nesse sentido, voltamos a afirmação de que “a civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial [e] [...] aquilo que se chama de alma negra é frequentemente uma construção do branco” (FANON, 2008, p. 30). Em contrapartida, acrescenta-se que o “Branco é [...] uma fantasia da imaginação europeia que o Ocidente se esforçou por naturalizar e universalizar” (MBEMBE, 2014, 84).

Dessa forma, o Negro é fruto dessa relação permeada pela situação colonial, fruto de uma série de aberrações afetivas e de incompreensão. Não enxerga o outro de forma saudável e, portanto, também não enxerga a si mesmo. Os sujeitos se encontram alienados dentro da situação colonial e, portanto, o Negro e o Branco se constituem enquanto neurose. De acordo com Frantz Fanon, da alienação criada pelas relações patológicas presentes na ‘situação colonial’, o negro está preso a sua Negrura e o branco a sua Brancura. Os negros e suas culturas passam a ser uma atribuição ou condição que cria uma espécie de conceito de totalidade com a qual serão identificados. Estereótipos são projetados no homem negro a partir do uso modulado da linguagem em meio à situação colonial.

O Negro “é portanto uma alcunha, a túnica com a qual outros me disfarçaram e na qual me tentam encerrar” (MBEMBE, 2014, 88). O Negro aparece como uma segunda ontologia composta por uma “enorme ganga de disparidades, de mentiras e de alucinações, tornou-se uma espécie de invólucro exterior cuja função foi, desde logo, substituir-se ao seu ser, vida, trabalho e linguagem” (MBEMBE, 2014, p. 77).

As imagens/projeções criadas sobre o Negro podem ser observadas nos escritos de Senghor através da compreensão do que seria a ‘alma negra’ e através do que Frantz Fanon chama de mumificação cultural. De acordo com Senghor, a Negritude é aquilo que seria característico de uma idealizada ‘alma negra’ ou essência negra. Alma e cultura negra representam algo único e generalizante, e representariam uma espécie de espírito ou qualidade espiritual que anima as produções dos povos negros. Neste sentido, surge uma resiliência da alma negra, ou seja, uma espécie de ontologia negra que resiste às transformações históricas e por isso representaria a primazia da humanidade.

A cultura negra surge então como o contrário da europeia. Define-se através do ritmo do mundo e não da razão. A alma negra é tudo aquilo que a alma ocidental não é - encaixada nas formas de representação do pensamento ocidental. Tal percepção se faz possível devido ao maniqueísmo característico da situação colonial, onde cada sujeito está fechado em si. Senghor acaba expressando a ideia presente na mentalidade dos vanguardistas europeus quando afirma que “a emoção é negra, como a razão helena” (SENGHOR, 2012, p. 75).

Mas porque tal concepção definida como ‘alma negra’ é possível de ser estabelecida pelo europeu?

A estrutura social atua sobre o psíquico - por planos que se condicionam historicamente, ou seja, relacionados com a retórica colonial que busca civilizar o primitivo. Na construção psicanalítica de Freud, o Id⁴ é um reservatório de pulsões - instintos - que podem assumir formas antissociais e precisam ser direcionados pelo Eu e Super-Eu para que sejam expressos de maneira socialmente aceita.

A visão do europeu na situação colonial relega o sujeito negro a um lugar de emotividade no qual lhe é vedado o exercício da racionalidade. A partir desta separação, o Negro é aquele ser ligado diretamente aos instintos do Id (emotividade, espontaneidade e espécie de infância da alma) e o branco é o sujeito ligado à racionalidade - instrumentalidade e normas sociais – devido as repressões do Super-Eu⁵.

A retórica de justificativa imperialista - projeto civilizatório - favorece, ou melhor, permite a criação desta imagem sobre o outro. A retórica civilizatória justifica as ações imperialistas e essa mentalidade. A legitimidade da colonização depende da existência de uma diferença hierarquizável entre colonizador e colonizado. O colonialismo do século XIX e XX legitimou a sua visão através desta retórica civilizatória em que o outro (colonizado) está em uma posição inferior ao eu (colonizador). O outro é definido então como primitivo e como a existência continuada do selvagem - artífice do discurso colonial de garantia da legitimação.

Quando se define o Negro assim, o mesmo está preso em sua emotividade e o sujeito branco torna-se enclausurado em sua racionalidade. Em consequência disso, o sujeito branco parte em busca de uma nostalgia, representada pelo Negro através da primazia da humanidade - desta dita conexão mística com a terra da qual o sujeito branco supostamente perdeu por consequência da civilização.

Vemos aqui a condição de produção de sujeitos neuróticos e incompletos - de sujeitos que só podem definir a sua própria falta em relação aquilo que é projetado no outro. Portanto, “para os

⁴ Representa o elemento primitivo da personalidade. Composto pelos instintos e o prazer.

⁵ Representa a estrutura moral. Desenvolve-se a partir da socialização dos indivíduos aos valores de sua sociedade.

brancos [...] os negros asseguram a confiança na humanidade” (FANON, 2008, p. 118). Quando sentem o peso restritivo da civilização, de seu Super-Eu, “voltam-se para os homens de cor e lhes pedem um pouco de nutrientes humanos” (FANON, 2008, p. 118).

O branco projeta aquilo que foi negado a ele pelo avanço da civilização - age como se o sujeito negro fosse a personificação dos atributos primários que imagina terem sido perdidos no caminho do progresso. O Negro assume esta ficção e se declara uma espécie de representante do mundo pré-civilizado, da infância da humanidade e da conexão mística com o mundo. O discurso colonial postula que o africano é esse Id irrefreável. A linguagem é fundamental, pois os termos que descrevem a cultura africana são tomados de empréstimo no discurso colonial e agem sobre a realidade vivida.

Pela construção do discurso colonial, “a diferença geográfica através do espaço é figurada como uma diferença histórica através do tempo” (McCLINTOCK, 2010, p. 73). Na nostalgia vivida pelo colonizador, o presente do colonizado é evocado como passado, ou seja, temos o sujeito colonizado projetado “num espaço anacrônico: pré-histórico, atávico e irracional, inerentemente deslocado no tempo histórico da modernidade” (McCLINTOCK, 2010, p. 72). É também neste mesmo movimento que os objetos são transformados em arte - forma-se uma ideia de arte primitiva, responsável pela reanimação da arte europeia.

O estatuto de ‘arte’ africana e suas implicações

No campo da etnografia, o processo pelo qual se dá a atribuição de Arte a uma determinada produção é chamado de estetização. O conceito de Arte:

é atribuído ou recusado a uma produção consoante critérios externos; com efeito, a fim de pertencer ao reino das realizações artísticas, uma dada obra tem de apresentar características e restrições visíveis, tecnicamente susceptíveis de serem situadas numa escala cronológica determinada pela experiência ocidental (MUDIMBE, 2013, p. 90).

Ao refletirmos sobre a operação realizada pela estetização, alguns questionamentos vêm à tona: “serão arte, em que sentido e segundo que grelha estética de avaliação?” (MUDIMBE, 2013, p. 92). Entre o final do século XIX e primeira metade do século XX, “a recepção da arte da África

pelos europeus moveu-se essencialmente no âmbito das imagens que a Europa fez e faz da África” (JUNGE, 2004, p. 28). A chamada arte primitiva é o que melhor representa a ideia de África construída durante este período da história contemporânea. O adjetivo primitivo, que qualifica o conceito europeu de Arte, expressa justamente a concepção formada sobre as culturas dos colonizados perante a situação colonial, estas ocupariam o espaço anacrônico e, portanto, estacionárias no tempo, incapazes de acompanhar a evolução e o progresso da civilização e exemplos vivos da primazia humana a longo esquecida pela cultura europeia.

O interesse pelas culturas consideradas exóticas “ocorreu num contexto marcado pelo materialismo na política e nas ciências e pelo positivismo na filosofia” (MBEMBE, 2014, p. 80). O período do pós-primeira guerra é marcado também por uma crise de consciência, onde os valores culturais e, conseqüentemente, os valores estéticos começam a ser revisitados e revistos por pensadores ocidentais. Essa crítica acaba por fazer uma “reavaliação da contribuição africana para a história da Humanidade” (MBEMBE, 2014, p. 79).

Mas tal reavaliação se deu através de visões estabelecidas no interior da situação colonial. A cultura da sociedade colonizada e, conseqüentemente, seus elementos materiais são percebidos através da ‘alma negra’, onde:

A força ordenadora que faz o estilo negro é o ritmo. É a coisa mais sensível e menos material. É o elemento vital; respiração que se precipita ou abranda, que se torna regular ou espasmódica, de acordo com a tensão do ser, o grau de qualidade da emoção. Tal é o ritmo primitivo, na sua pureza, que também se manifesta nas obras-primas da arte negra, particularmente na escultura (SENGHOR, 2012, p. 88).

Os vanguardistas europeus fazem esse movimento. Acreditam que a arte europeia está presa no convencionalismo das academias artísticas, que perdeu sua autenticidade e por isso devem ser procurados novos horizontes que possibilitem o resgate das características ou traços primordiais esquecidos. Com tal objetivo, voltam-se para os objetos produzidos em África e por demais lugares de cultura negra, uma vez que, devido a um determinado conjunto de visões - condensadas no conceito de alma negra - representam tudo aquilo que foi supostamente perdido pela sociedade europeia. Dessa forma:

as obras [antes] menosprezadas do “primitivismo” viriam a introduzir novas sequências estéticas ao contribuírem para uma revolução profunda na tradição ocidental, exemplificada por Gauguin e a escola de Pont-Aven [e] pelo percurso de Picasso (MUDIMBE, 2013, p. 89).

Em outras palavras, vanguardas artísticas europeias buscaram inspiração no continente africano e demais âmbitos de produção de cultura negra, pois “a admiração desses artistas de vanguarda era provocada pelo suposto primitivismo, pelo “vigor originário”, pela animação dos objetos com força mágico-religiosa” (JUNGE, 2004, p.27), elementos percebidos pela alteridade destes artistas ao observarem as “abstrações e tratamentos livres da forma” (JUNGE, 2004, p. 27).

De acordo com Pablo Picasso, às máscaras africanas eram exemplos vivos da ligação do homem com o sagrado (MBEMBE, 2014, p. 79), e por isso conclui-se que “o mérito da arte negra é não ser nem jogo em puro prazer estético, mas significar” (SENGHOR, 2012, p. 87). A arte negra representa o contrário do convencionalismo da arte europeia que alienou, no âmbito artístico, os homens de sua essência. Dessa forma a arte africana “aparece, neste contexto, como uma via astral de um possível regresso às origens, através da qual as forças adormecidas poderiam ser despertadas, os mitos, os rituais reinventados” (MBEMBE, 2014, p. 80). O Negro e sua produção cultural conecta a sociedade a sua essência primária. Lembra-a como é a vida sem as algemas da civilização.

A observação dos traços dos objetos e a conexão com os conceitos de primitivismo, vigor originários e conexão mundana se dá por meio das relações de neurose presentes na situação colonial. Torna-se evidente a homogeneização das produções africanas: estas não têm história e, conseqüentemente, são exemplos vivos da primazia humana. As produções morrem em sua história e especificidade e renascem como sendo iguais e primitivas, assim como as culturas que as conceberam.

De acordo com Peter Junge, “a ‘descoberta’ da arte da África foi, sobretudo uma projeção” (JUNGE, 2004, p. 27), ou seja, a concepção de arte estabelecida sobre os objetos só foi possível quando estes foram compreendidos e absorvidos pelas bases estéticas da cultura europeia.

É esta projeção que transforma os objetos em arte: traz aos padrões de entendimento europeu aquilo que é considerado como produto da cultura negra. Como descrito anteriormente, a

nostalgia romântica da alma negra - enraizada pela concepção do espaço anacrônico desenvolvido em meio a situação colonial - é o que define a forma que os produtos das culturas negras entram para serem apreciados pela estética europeia. É dessa forma que os objetos vindos de África entram para a História da Arte, como figuras a serem seguidas para ajudar a superar a decadência apontada pelos artistas de vanguarda.

Pode-se observar que a crítica estética realizada pela vanguarda “não é desprovida de ambiguidade. Por um lado, é imensamente tributária de considerações em voga na época acerca da alma africana e da suposta essência do homem negro” (MBEMBE, 2014, p. 81). O europeu se apropria dessa arte através de seu horizonte cultural - vinda das relações de poder assimétricas da situação colonial. A crítica realizada pelos vanguardistas “retoma os mitos e estereótipos coloniais na tentativa de subvertê-los” (MBEMBE, 2014, p. 83). Há uma valorização sobre a contribuição positiva para o homem europeu, mas não descarta a imagem de ser algo em um estágio anterior à civilização europeia, portanto atrasado e primitivo. O maniqueísmo e a mumificação cultural (FANON, 2012) se fazem presentes na mentalidade das vanguardas.

Os museus nacionais são também locais onde este movimento ocorre, pois “foram o palco da articulação entre a etnologia e o colonialismo” (MUDIMBE, 2013, p. 91). Como locais criados para representar as culturas encontradas nos confins dos impérios coloniais, os objetos expostos passam por transformações de significado.

No documentário *Les Statues meurent aussi*⁶, de 1953, a seguinte frase é apresentada logo no início: “Um objeto está morto quando o olhar vivo que se pousava sobre ele desaparece. E quando nós desaparecemos, nossos objetos irão para lá onde enviamos os objetos dos negros: o museu”

⁶ Documentário elaborado por Alain Resnais e Chris Marker. Encomendado pela revista *Présence Africaine*, datado da década de 1950, período em que os processos de emancipação de países na África e a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos da América estavam em voga na retórica política e acadêmica. Nesse contexto, o documentário se encontra numa ótica anticolonialista e tem em seu foco principal em como o colonialismo opera sobre a percepção das culturas africanas.

(MARKER; RESNAIS, 1950, 2'25).⁷ Nesse sentido, critica-se o processo em que as peças da “arte negra” passam para serem inseridas em museus.

São apresentados o *British Museum*, o *Musée du Congo Belge* e o *Musée de l'Homme*. Os museus são conhecidos pelos seus famosos acervos e criticam-se vários aspectos desses museus, principalmente a visão etnocêntrica em suas exposições.

O documentário evidencia a forma como a cultura matéria vinda da África é apresentada, exposta toda agrupada, sem detalhes de sua origem e seu artista. Os objetos “morrem por sua vez. Classificados, rotulados, preservados dentro das vitrines e coleções, eles entram na história da arte, paraíso das formas, onde os parentescos mais misteriosos são estabelecidos” (MARKER; RESNAIS, 1950, 19'40”).⁸ Metamorfoseadas pelo processo de catalogação, musealização, e da musealidade, as peças passam para a história da arte, valorizando os aspectos lidos como pitorescos e suas formas e esquecendo-se do seu contexto e da sua cultura de origem.

As estátuas morrem, pois deixam de existir em sua cultura e em seu contexto de produção e ao perderem seu sentido de concepção e existência, passam a existir através do olhar e projeção do outro. “Quando os homens morrem, eles entram para a história. Quando as estátuas morrem elas entram para a Arte. Esta botânica da morte é o que chamamos de cultura” (MARKER; RESNAIS, 1950, 01'35”).⁹ A observação dos traços dos objetos e a conexão com os conceitos de primitivismo e vigor originários se dá por meio da chamada botânica da morte.

O objeto, retirado de seu contexto original, está “agonizante, [...] [pois] a única vida nela existente está nela dissimulada” (FANON, 2012, p. 283). Esta passagem do documentário é elucidativa, pois afirma que o museu é o local dos olhares que causam e/ou confirmam a morte. Os diretores observam de forma perspicaz a morte das estátuas ao afirmarem que quando as pessoas que sabem os significados culturais por trás das peças desaparecem, os objetos vão para museus. Os

⁷ Tradução nossa: “Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu, et quand nous aurons disparu nos objets iront là où nous envoyons ceux des Nègres : au musée”.

⁸ Tradução nossa: “ils meurent à leur tour. Classés, étiquetés, conservés dans la glace des vitrines et des collections, ils entrent dans l'histoire de l'art, paradis des formes, où s'établissent les plus mystérieuses parentés”.

⁹ Tradução nossa: Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture.

novos olhares têm uma característica peculiar, pois olham para a ‘arte negra’ como “se tivesse a sua razão de ser no prazer que nos dá” (MARKER; RESNAIS, 1950, 02’45’)¹⁰.

Devemos lembrar que a concepção de arte, definida através da apreciação estética ocidental, não existia anteriormente a colonização. Esta representa um conjunto de valores projetados nas estátuas e máscaras produzidas nas sociedades africanas. O documentário nos apresenta as aproximações equivocadas provocadas pela estética ocidental, estética esta que considera que a beleza de um objeto seria inversamente proporcional à sua utilidade. Deparamo-nos com um problema de ordem epistemológica. Ao utilizar a concepção estética do ocidente, criam-se problemas de classificação: a imposição da divisão entre objeto artístico e objeto utilitário. Em um estudo interessado em romper com esses problemas epistemológicos, deve-se perceber que no contexto em que esses objetos foram concebidos, tal divisão radical entre estética/apreciação e funcionalidade não era uma preocupação.

No texto intitulado *Dimensões estéticas da Arte Negro-africana tradicional*, Kabengele Munanga apresenta diferentes abordagens teóricas para o estudo dos objetos oriundos de África. Munanga afirma que “as diferentes posições metodológicas tomadas pelos pesquisadores e estudiosos ocidentais da arte africana [...] acabaram contribuindo na controvérsia que persiste até hoje sobre a dimensão estética dessa arte ora negada por alguns, ora aceita por outros” (MUNANGA, 2004, p. 29).

Segundo Peter Junge, a inserção em um contexto diferente, representado pelas vitrines e coleções, pressupõe a apropriação e a destruição do contexto original. Como fica explícito no documentário, os objetos entram para história da arte, caracterizada como o paraíso das formas, o que abre espaço para comparações e identificações inusitadas. O estabelecimento dos mais misteriosos parentescos só é possível se considerarmos que “a sensação provocada pela apreciação da arte [...] permanece espontaneamente vinculada às categorias estéticas da cultura do observador” (JUNGE, 2004, p. 28) ou daquelas já conhecidas, uma vez que não temos acesso, por exemplo, à perspectiva interna das estátuas.

¹⁰ Tradução nossa: “s’il trouvait sa raison d’être dans le plaisir qu’il nous donne”.

Em ensaio intitulado *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte do Renascimento*, Panofsky teoriza sobre as relações estabelecidas entre a obra de arte e o contexto em que ela é produzida e apresenta os conceitos metodológicos de iconografia e iconologia. A “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 1976, p. 47), ou seja, é o nível de análise preocupado com a identificação das formas.

O segundo nível de interpretação é “apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY, 1976, p.53). - denominado de interpretação iconológica. A principal ideia defendida por Panofsky é que a obra de arte pode representar múltiplas mensagens sobre as mais variadas esferas da vida através de símbolos presentes nela mesma. A parte visível ou explícita desta mensagem se encontra no campo na iconografia.

Em uma situação colonial - de subordinação e incompreensão do outro - uma análise dita iconológica perpassa um prisma, onde a compreensão sobre o outro está condicionada pelas mentalidades e relações de poder intrínsecas ao colonialismo. O movimento de se entender o outro em sua própria estrutura muitas vezes não se faz possível, restando apenas a sombra projetada pelo colonizador a partir de seu olhar sobre a iconografia. Devido a esse aspecto da alteridade, o sentido dado aos objetos é transformado, dando lugar a uma rede simbólica já conhecida. Como dito anteriormente, este é o lugar das comparações inusitadas, onde, por exemplo, “reconhecemos a Grécia em uma cabeça africana velha, de 2000 anos; o Japão em uma máscara Ogooué; e ainda a Índia; os ídolos sumérios; nosso Cristo Romano; ou nossa arte moderna” (MARKER; RESNAIS, 1950, 19-53).¹¹ Essas reflexões e críticas se estendem a visão que os ocidentais criaram sobre África e sobre o Negro. De acordo com Mbembe, “uma relação de coprodução liga estes dois conceitos. Falar de um é efetivamente evocar o outro” (MBEMBE, 2014. p. 75).

¹¹ Tradução nossa: “Nous reconnaissons la Grèce dans une tête africaine vieille de 2000 ans. Le Japon dans un masque de l'Ogoué. Et encore l'Inde, des idoles sumériennes, le Christ roman, ou notre art moderne”.

O museu também é um agente, assim como os vanguardistas, dos olhares que criam a relação de coprodução. Os novos olhares têm uma característica peculiar, pois olham para a ‘arte negra’ como se tivesse a sua razão de ser no prazer ou na falta que nos é sentida, apresentada anteriormente como a nostalgia. As intencionalidades permeadas pela cultura do contexto de produção dos objetos desaparecem - cada um fechado em sua respectiva Negrura e Brancura. De acordo com Mudimbe:

é possível constatar que o conceito de arte primitiva reúne e, ao mesmo tempo, veicula duas ordens de significado. Por um lado, a mais recente supera a ruptura entre o “civilizado” e o “selvagem”, rotulando de “primitivo” diversas produções das escolas artísticas “modernas” que, supostamente, teriam restaurado uma noção de natureza, simplicidade e clareza na tradição ocidental (MUDIMBE, 2013, p. 87).

A conceituação de Negro, fruto da interação na situação colonial, modula a entrada destes objetos para o mundo da arte - entendidos a partir desse momento como arte primitiva. O estatuto de arte conferido as peças significa a mumificação das mesmas, pois essas passam a existir em uma situação patológica de alienação - situação de não reconhecimento de si e de projeções doentias e estereotipadas sobre o outro. Como estão fechados em sua brancura, os vanguardistas europeus e os Museus, não compreendem o outro em si. A suposta compreensão está condicionada pelo maniqueísmo doentio perpetrado pela alienação da situação colonial, onde são conferidos valores a esses objetos que satisfazem a necessidade do branco alienado - que projeta a sua falta de tudo aquilo que foi supostamente reprimido pela civilização.

Considerações Finais

Compreende-se a importância da linguagem como instrumento por meio do qual se faz possível o reconhecimento, mesmo que doentio, entre dois sujeitos que se encontram dentro da relação da situação colonial. As condições patológicas vividas na situação colonial promoveram a criação de imagens acerca das populações colonizadas. A concepção de Negritude realizada por Senghor foi utilizada para dar forma às imagens criadas sob a situação colonial - tentou-se fazer o inverso de Senghor, a ‘alma negra’ representaria não uma essência única pertencente intrinsecamente aos negros, mas, ao contrário, representaria a confluência das imagens e projeções estabelecidas pelos europeus acerca dos colonizados presentes na situação colonial - sistema de relação de poder nas

esferas econômica, política e cultural que tem como principal atributo de produção de neuroses, onde todos ficam ausentes de si mesmos - alienados.

A criação da concepção de uma ‘alma negra’ só se torna possível ao considerarmos o profundo processo de maniqueísmo e alienação vivido pelos sujeitos - cada um fechado em sua Negrura e Brancura. A busca do sujeito branco, fechado em sua Brancura, por aquilo que lhe falta é projetada no sujeito colonizado e aparece através do suposto primitivismo, exotismo, que o progresso civilizatório acabou negando ao mesmo. Desta forma, as culturas africanas se encontram alienadas de sua história e especificidade e passam a serem apreendidas como algo único e primitivo - criando uma imagem de que estas não contribuíram para a história da humanidade e que as pessoas oriundas dali seriam apenas submissas e sem agência própria no desenrolar histórico.

Os objetos oriundos de África, como produtos das culturas deste continente, são apreendidos por esse olhar alienado que tenta encontrar/projetar ali o que lhe falta. As produções culturais do Negro são tidas como a expressão máxima de um Id que não foi controlado pelo Super-Eu - representado pela civilização europeia. A partir de uma retórica que legitima ao projeto colonial, as culturas e objetos são representados como primitivos e, conseqüentemente, a-históricos, pois estão imersos no espaço anacrônico. São representações no presente de um passado da primazia humana, tão buscado pelas vanguardistas europeus em sua contestação do academicismo artístico e rigor da forma apresentada pela arte europeia até então.

O olhar do europeu que traz esses objetos para a História da Arte provoca a mumificação dos mesmos, uma vez que, devido à malha de alteridade concebida pela situação colonial, passam a ser compreendidos através de uma projeção nostálgica e não por si mesmos. Em outras palavras, a aquisição dos objetos de África pelo Ocidente no contexto do período colonial provocou e ainda provoca um rompimento radical de significados. Os objetos são alienados do seu local de produção, da malha de significados presentes em sua concepção e são subordinados a outras estéticas e simbolismos. Nesse sentido, conclui-se que “sempre que houve colonização, povos inteiros foram esvaziados de sua cultura, esvaziados de toda a cultura” (CÉSAIRE, 2012, p.258).

Referências bibliográficas

BALANDIER, Georges. A situação colonial: uma abordagem teórica. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.) **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 219 - 251.

CÉSAIRE, Aimé. Cultura e colonização. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 253 - 286.

DU BOIS, W. E. B. Do nosso labor espiritual. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 49 - 57

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 273 - 285.

FANON, Frantz. Sobre a cultura nacional. In: **Os condenados da terra**. 2ª ed. Pref. Jean-Paul Sartre. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 169-207.

FREUD, Sigmund. O eu e o id (1923) (excertos). In: **Obras completas, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **Mesa-redonda Arte africana e o conceito de arte**. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontroafro-atlantico/relatos/mesa-redonda-arte-africana-e-o-conceito-de-arte>. Acesso em: 25 jan. 2019.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. A verdade da certeza de si mesmo. In: **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Meneses. 9ª ed. Petrópolis, RJ/Bragança Paulista, SP: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2014, p. 135-170.

HOBBSBAWN, Eric J. **A Era dos Impérios (1875 – 1914)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

JUNGE, Peter. Arte da África. In: **Obras Primas do Museu Etnológico de Berlim. Catálogo do CCBB**, 2004, p. 25-47.

LES statues meurent aussi. Realização: Chris Marker e Alain Resnais. Fotografia: Ghislain Cloquet. Música: Guy Bernard. Voz: Jean Négroni. Género: documentário. Origem: França. Duração: 30 min. Cor: P/B. Produzido por: Tadié-Cinema-Production. Ano: 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dFn2dIQsFu0>. Acesso em: 04 fev. 2019.

- LOCKE, Alain. *O novo negro*. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem**: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 59-72.
- MACEDO, Rafael Gonzaga. Encruzilhadas: as artes negras e as vanguardas artísticas europeias. **Proa** - revista de antropologia e arte, Campinas, v. 1, n.7, p. 37-55, 2017.
- MBEMBE, Achille. O poço da alucinação. In: **Crítica da Razão Negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014, p. 75-138.
- McCLINTOCK, Anne. **Couro imperial**: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Trad. Plínio Dentzien. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- MUDIMBE, V.Y. Que Ideia de África? In: **A Ideia de África**. Luanda: Edições Mulemba, 2013, p. 65-101.
- MUDIMBE, V.Y. O Poder do Discurso. In: **A invenção de África**: Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento. Luanda: Edições Mulemba, 2013, p. 67 - 128.
- MUNANGA, Kabengele. A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional. In: AJZENBERG, Elza (org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: PGEHA, 2004, p. 29-44.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 47-87.
- SENGHOR, Léopold Sédar. O contributo do homem negro. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem**: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 73-92.
- SOARES, Bruno César Brulon. **Máscaras guardadas**: musealização e descolonização. Dezembro de 2012. 461 f. Tese Doutorado, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012, Acesso em 05 fev. 2018.