

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS – ARTES



UMA TRAVESSIA DA COLONIALIDADE
INTERVISUALIDADES DA PINTURA, PORTUGAL E ANGOLA

Teresa Isabel Matos Pereira

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
(Especialidade de Pintura)

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS – ARTES



UMA TRAVESSIA DA COLONIALIDADE
INTERVISUALIDADES DA PINTURA, PORTUGAL E ANGOLA

Teresa Isabel Matos Pereira

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
(Especialidade de Pintura)

Tese Orientada pelo Professor Doutor Hugo Ferrão
e pela Professora Doutora Margarida Calado

2011

ABSTRACT

Considerando a formação de um imaginário visual em torno de Angola, sobretudo a partir da década de trinta do século XX – abrangendo o espaço, as sociedades e respectivas expressões artísticas – pretende-se neste estudo discutir o impacto das suas representações no campo da pintura, quer durante o período colonial, quer após o desmantelamento do colonialismo enquanto sistema político-administrativo. Para tal são analisados textos e obras de pintores que em Portugal e Angola, irão problematizar esta relação entre estética, ideologia e história, descrevendo vias de adesão, contestação ou desmontagem, demonstrando, simultaneamente, descontinuidades e continuidades entre passado e presente.

Palavras-chave: colonialismo, *colonialidade*, *intervisualidade*, pintura, ideologia, diáspora, pintores portugueses, pintores angolanos.

ABSTRACT

Considering the development of a visual imagery about Angola, especially from the thirties – which involved space, societies and their artistic expressions – this study aims to discuss the impact of these representations in painting, both during the colonial period and after the dismantling of colonialism, as a political-administrative system. For this, are analysed texts and works of Portuguese and Angolan painters, which discuss the connection among aesthetics, ideology and history, describe adhesions or disruptions, demonstrating simultaneously, the continuities and discontinuities between past and present.

Keywords: Colonialism, *coloniality*, *intervisuality*, painting, ideology, diaspora, Portuguese painters, Angolan painters.

ÍNDICE

Abstract	3
Lista de Abreviaturas	9
Apresentação	10
Introdução	12

1ª PARTE: COLONIALISMO : ENTRE A IDEOLOGIA E A PRÁTICA

CAPITULO I

NAÇÃO E IMPÉRIO: IDEOLOGIA COLONIAL DO ESTADO NOVO	17
---	-----------

1. Ideologia e geopolítica.....	17
1.1. A Razão de ser da Nacionalidade	20
1.1.1. <i>Vocações coloniais e imperativos históricos</i>	21
1.1.2. O Acto Colonial	25
1.2. Uma <i>Nação derramada pelo Mundo: Civilizar e Nacionalizar</i>	26
1.2.1. Etnografar e explorar.....	29
1.2.2. A criação do <i>Indígena</i>	30
1.2.3. A criação do <i>Assimilado</i>	33
1.3. Colonialidade e lusotropicalismo – teoria e ideologia	35
1.3.1. 8Mestiçagens culturais, assimilações e conflitos	37
1.3.2. <i>Não declarámos guerra a ninguém...</i>	42
1.3.3. Para uma teoria da arte luso-tropical.....	44
1.3.3.1. Um <i>pragmatismo experimental</i>	46
1.4. A Cultura e propaganda colonial: a concertação entre a AGC e o SPN/SNI.....	49
1.4.1. A acção da Agência Geral das Colónias.....	52
1.4.2. Uma « <i>respeitosa curiosidade</i> » pela cultura do « <i>Outro</i> »	55

CAPITULO II

REGIMES VISUAIS DO COLONIALISMO PORTUGUÊS	60
--	-----------

2. Cartografias modernas	60
2.1 Um colonialismo visual.....	63
2.1.1. A <i>tribo</i> e a <i>etnia</i>	66
2.1.2. <i>Calibragem, obliteração e estetização</i>	69
2.2. O desenho e a fotografia como dispositivos de mediação	72
2.2.1. O pitoresco e o exótico	77
2.3. A construção de um imaginário português acerca de África	79
2.3.1. Desenhos de viagem e exploração territorial: Capello e Ivens.....	80
2.3.2. Fotografia de Cunha Moraes e Elmano Cunha e Costa.....	82
2.4. Faces da propaganda colonial no Estado Novo	90
2.4.1. Henrique Galvão: <i>rondas d’Africa</i>	94
2.5. <i>Uma aldeia com figurações nativas, onde se realizam demonstrações folclóricas...</i>	99
2.6. Exposições.....	104
2.6.1. Exposição Colonial do Porto	106
2.7. <i>O Mundo Português.</i>	111

2.7.1. Exposição do Mundo Português	113
---	-----

CAPITULO III

DISCURSOS, REPRESENTAÇÕES E DEBATES EM TORNO

DA «ARTE AFRICANA»	118
--------------------------	-----

3. <i>Feitiços, ídolos ou manipansos</i>	118
3.1. A «arte africana» nas teias do Eurocentrismo	119
3.1.1. Rasura da “cultura material africana”	121
3.1.2. Estetização, etnização, racialização	123
3.1.2.1. Primitividade, <i>esquizofrenias</i> e apropriações	124
3.1.2.2. Uma visão essencialista	127
3.1.3. Tradição e modernidade	128
3.2. A “Arte Africana” nas teias do Afrocentrismo	132
3.3. Recepção das expressões africanas em Portugal	134
3.3.1. <i>A Mocidade Africana</i>	136
3.3.2. Ideologia colonial e a <i>Arte Gentílica</i>	138
3.3.3. Aarão de Lacerda e a “Arte Negra”	141
3.3.4. Diogo de Macedo ou a “ <i>Arte Indígena</i> ” como arte de « <i>monumental fantasia</i> »	143
3.3.4.1. Expressão e realismo	145
3.3.4.2. « <i>Ali, cada colmeia tem o seu chefe...</i> »	146
3.3.5. Das « <i>causas primárias para a unificação do Império</i> »	149
3.3.5.1. As visões da <i>primitividade</i>	152
3.3.5.2. <i>Arte Missionária</i> e sincretismo	154
3.4. Olhares sobre a cultura material angolana	158
3.4.1. José Redinha: uma <i>arte popular</i> no limiar da autenticidade	159
3.4.1.1. Relativismo e Alteridade	161
3.4.1.2. A « <i>transição contemplativa das expressões naturais,</i> <i>para uma cultura de escultores</i> »	164
3.4.1.3. Ancestralidade, assimilação e regeneração	167
3.4.1.4. <i>Paredes Pintadas</i> ... para compreender a « <i>alma do povo</i> »	171
3.4.1.5. Os valores plásticos da pintura	174
3.4.2. Mário Fontinha: Desenho e memória cultural	176
3.4.3. José Osório de Oliveira: « <i>Não se pode falar de Arte pura</i> ».	179
3.4.4. António de Oliveira: « <i>a luta perturbante das crenças idólatricas</i> »	182
3.4.5. Marie-Louise Bastin: entre a decoração e a consagração da escultura Cokwe	183
3.4.5.1. « <i>Art Decoratif Tshokwe</i> »	184
3.4.5.2. A arte como signo cultural	185
3.4.6. <i>O Pensador</i> : de objecto etnográfico a símbolo nacional.	188

CAPITULO IV

PINTORES DO IMPÉRIO E A CONSTRUÇÃO DE UMA

1 IMAGÉTICA DE ANGOLA	191
-----------------------------	-----

4. Arte e propaganda colonial	191
4.1. <i>Croquisar tudo, pintar tudo, esculpir o máximo</i>	192
4.2. <i>A Arte ao serviço do Império</i>	197
4.2.1. Fantasmagorias de uma <i>África Verdadeira</i>	201
4.3. Tonalidades africanistas no discurso pictórico	203
4.3.1. Jorge Barradas	205

4.3.2. Eduardo Malta	210
4.3.3. Fausto Sampaio	216
4.3.3.1. Impressões do Oriente	219
4.3.3.2. <i>O Pintor do Ultramar</i>	222
4.3.4. Álvaro Canelas	224
4.3.5. Neves e Sousa– O <i>Ethnos</i> e o Pictórico.....	226
4.3.5.1. Ecos (abafados) do Neo-Realismo e experiências abstractas	229
4.3.5.2. Pintura e identidade	233
4.3.5.3. A presença do desenho	237
4.3.5.4. A Pintura de figura humana	243
4.3.5.5. A pintura da paisagem	249
4.4. Percursos em Angola.....	252
4.4.1. Arte, multirracialidade e a derrocada do império.....	256

CAPITULO V

DISCURSOS DISSONANTES: SURREALISMO, E ANTI-COLONIALISMO 259

5.1. Ernesto de Sousa – o instinto reencontrado	259
5.2. Surrealismo: a inversão do exotismo como rebeldia social	265
5.2.1. Arte, mitologia e etnologia	268
5.2.2. Colonialismo, estética e ética	271
5.3. Surrealismo em Portugal	274
5.3.1. África como <i>último continente surrealista</i>	276
5.4. Surrealistas em África: Vespeira e Cruzeiro Seixas	281
5.4.1. Exposições de Cruzeiro Seixas em Luanda.....	284
5.4.2. <i>Luanda teve a sua primeira (cremos) manifestação surrealista</i>	288
5.4.2.1. «Um futuro tão antigo como o passado»	294
5.4.2.2. O surrealismo e o «sentido original da vida»	298
5.4.2.3. A poética do imprevisto e do efémero	300
5.4.2.4. Para além da fantasia, a realidade do colonialismo	307
5.4.2.5. Desejos de Revolta	313
5.4.2.6. Poemas d'África	315
5.5. Joaquim Rodrigo – criptografias e anti-colonialismo	320

2ª PARTE : CADÊNCIAS E CICLOS DE UMA COLONIALIDADE: OPOSIÇÃO, PERSISTÊNCIAS E REVISIONISMOS

CAPITULO VI

CULTURA, RESISTÊNCIA E INDEPENDÊNCIA 326

6. Afirmação de subjectividades africanas.....	326
6.1. <i>Nativismo e Pan-Africanismo</i>	326
6.2. <i>Negritude</i>	330
6.2.1. Estética, história e criação artística	333
6.2.2. Congressos de Escritores e Artistas Negros	337
6.3. Frantz Fanon: O reverso da máscara.....	341
6.3.1. O processo de libertação	343
6.4. Clamores nativistas em Angola, ecos pan-africanos	

e negristas na Metrópole	346
6.4.1. <i>O Negro e a Mocidade Africana</i>	348
6.5. Traços de uma angolanidade: <i>Mensagem e Cultura</i>	351
6.5.1. Revista <i>Cultura</i>	353
6.5.1.1. Marxismo e eco neo-realistas	356
6.5.1.2. Arte e identidade.....	360
6.6. A Acção da Casa dos Estudantes do Império.....	362
6.6.1. Boletim <i>Mensagem</i> : heterogeneidade e engajamento	366
6.7. Amílcar Cabral : o papel da cultura na luta contra o colonialismo português	372
6.7.1. Resistência e independência	373

CAPITULO VII

DISCURSOS PÓS-COLONIAIS E LEITURAS DA COLONIALIDADE..... 378

7. Colonialismo e colonialidade.....	378
7.1. Uma <i>heterogeneidade multitemporal</i>	379
7.1.1. Crítica <i>pós-colonial</i> e situação <i>pós-colonial</i>	381
7.1.1.1. <i>Estudos pós-coloniais</i>	383
7.2. Alteridade, Multiculturalismo e Interculturalidade	384
7.2.1. Percepções da diferença	388
7.2.2. Identidades flutuantes: um discurso de múltiplos a partir da periferia.....	392
7.2.3. Topografias da diáspora	393
7.3. Mestiçagens: agencialidade e discursividades	394
7.3.1. Historicidade	395
7.3.2. Espaços de negociação	398
7.3.3. O Hibridismo como <i>exotismo pós-colonial</i>	400
7.4. Artes e visuais e as teorias pós-coloniais	402
7.4.1. Uma <i>geopolítica do Belo</i>	407
7.4.2. Travessias	411

CAPITULO VIII

PROJECTAR A NAÇÃO, PENSAR A ANGOLANIDADE:

TEORIA E PRÁTICA PICTÓRICA

8. A ideia de Nação.....	414
8.1. Agostinho Neto: <i>a cultura é um dos elementos da libertação</i>	415
8.1.1. <i>Das várias nações angolanas (...) fundidas numa</i>	416
8.1.2. O papel do artista.....	418
8.2. Henrique Abranches: <i>temos nas nossas mãos uma herança cultural bipolar</i>	419
8.2.1. <i>A cultura artística, (...) é, no conjunto, uma linguagem histórica</i>	421
8.2.2. <i>Quando falamos em “Cultura Nacional” não vamos confundi-la com o seu aspecto “tradicional”</i>	423
8.2.3. Um programa para a cultura	425
8.3. Debates em torno da Angolanidade	426
8.4. A UEA e a UNAP	429
8.5. Discursos pictóricos	434
8.5.1. Amílcar Vaz de Carvalho: geografias dos musseques	435
8.5.2. Viteix : a criação de uma mitografia nacional.....	438
8.5.2.1. Teoria e prática das artes	441

8.5.2.2. Uma poética da diversidade	444
8.5.3- Jorge Gumbe e Van- a interpretação dos arquétipos.....	452
CAPITULO IX	
ROTAS, MEMÓRIAS, PRESENÇAS ANGOLANAS E SILÊNCIOS	460
9. Regressos	460
9.1. CPLP e a Lusofonia	462
9.2. Lusotopias: José de Guimarães e Gracinda Candeias.	464
9.2.1. José de Guimarães: a mestiçagem como projecto	465
9.2.2. Gracinda Candeias - memórias da rainha Nzinga	475
9.3. Percepção e divulgação de artistas africanos em Portugal após a descolonização.....	479
9.4. Presenças angolanas: raízes e rotas	484
9.4.1. Eleutério Sanches: o tempo cíclico	485
9.4.1.1. Arquétipos da origem e ancestralidade	487
9.4.1.2. <i>Elogio do Ritmo e Afro-Drama</i>	489
9.4.2. Dília Fraguito Samarth	493
9.4.2.1. Cartografia da memória	495
9.4.3. Helga Gamboa	506
9.4.4. Fernando Alvim	511
9.4.5. António Ole	517
9.4.5. 1. Arqueologias do quotidiano e da memória	522
Conclusão	528
Bibliografia	533
Índice Onomástico	582

LISTA DE ABREVIATURAS

- A.G.C./A.G.U. – Agência Geral das Colónias/ Agência Geral do Ultramar
- ANANGOLA- Associação dos Naturais de Angola
- A.N/T.T.- Arquivo Nacional / Torre do Tombo
- C.E.A. -Centro de Estudos Africanos
- C.E.I.- Casa dos Estudantes do Império
- J.U.B.A. – Jardim Universitário de Belas Artes
- MPLA- Movimento Popular de Libertação de Angola
- MUD- Movimento de Unidade Democrática
- PCA - Partido Comunista de Angola
- PCP – Partido Comunista Português
- PIDE- Polícia Internacional e de Defesa do Estado
- PLUAA- Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola
- SGL- Sociedade de Geografia de Lisboa
- SNBA- Sociedade Nacional de Belas Artes
- SPN/SNI- Secretariado de Propaganda nacional / Secretariado Nacional de Informação
- U.E.A- União dos Escritores Angolano
- U.N.A.P. -União Nacional de Artistas Plásticos
- UNITA – União Nacional para a Independência Total de Angola
- UPA/FNLA – União das Populações do Norte de Angola / Frente nacional de Libertação de Angola

APRESENTAÇÃO

Num momento em que se intensificam os estudos e os debates acerca das relações históricas mantidas entre Portugal e África, bem como a necessidade de uma reflexão acerca dos universos diaspóricos e das suas dinâmicas de pertença, experiências e modalidades de pensar o passado e o presente, pareceu-nos oportuna e pertinente uma reflexão acerca destes processos relacionais, perspectivada a partir dos discursos e das práticas da pintura, tomando como referência as relações entre Portugal e Angola.

Atendendo ao modo como este relacionamento se irá inscrever numa auto-imagem de Portugal e nas representações de Angola e dos angolanos, procurámos detectar os contornos de uma *colonialidade visual* que, amplamente difundida a partir da década de trinta, irá atravessar transversalmente os momentos de contestação e ruptura com o colonialismo enquanto sistema político-administrativo surpreendendo, no plano da pintura, as múltiplas relações que se vão desenhando entre os domínios estético, plástico e político.

Neste sentido, optámos por dividir o estudo em duas partes sendo que, na primeira, são definidas algumas das linhas que estruturam a construção de uma mitografia imperial, a partir do início da década de trinta, assente em representações particulares dos territórios, sociedades e culturas sob domínio colonial, que convocou a colaboração de artistas plásticos - designadamente pintores - para garantir, através da visualidade, uma maior eficácia da comunicação dos seus princípios ideológicos. Neste primeiro momento não ignorámos igualmente, a criação, de certa forma circunscrita a momentos e/ou autores isolados, de uma contra-imagem dessa mística, propalada pela propaganda colonial.

Uma segunda parte incidirá, por um lado, sobre a contestação ao discurso colonial - desaguando nos movimentos nacionalistas africanos, na luta armada de libertação, na derrocada do regime e independência dos territórios coloniais - e, por outro, na reflexão, após a independência de Angola, quer do papel da cultura como cimento simbólico na construção de uma unidade nacional - e o papel reservado às artes neste processo - quer da experiência e memória histórica do relacionamento entre os dois países, transposto para um plano da pintura por vários artistas (entre angolanos e portugueses), complexificada em alguns casos, pelos trânsitos decorrentes de uma situação de diáspora.

Gostaríamos de agradecer às diversas pessoas e entidades que nos auxiliaram e apoiaram neste estudo, seja por via do fornecimento de informação seja pela presença, disponibilidade e sentido crítico que sempre manifestaram. Assim um reconhecimento à Livraria Galeria Municipal

Verney de Oeiras, designadamente na pessoa da Dr^a Fernanda Marques, pela forma como propiciou a consulta do espólio do pintor Neves e Sousa; à Sr^a Luisa Neves e Sousa pela amabilidade com que nos recebeu e pelo testemunho proporcionado, acerca da obra e vida do pintor Neves e Sousa. Ao Senhor Dr. Luís Kandjimbo (então nas funções de adido cultural da Embaixada de Angola em Lisboa), pela atenção demonstrada e cedência de documentação acerca da problemática em estudo. Aos artistas que se disponibilizaram para responder às entrevistas, conceder o seu testemunho e documentação. À pintora Dília Samarth pela disponibilidade, entusiasmo com que nos recebeu bem como pela preciosa ajuda na cedência de documentação que se mostrou de capital importância neste estudo.

Ao professor Anil Samarth pelo estímulo à realização desta investigação. À Michele Rocha, pela partilha de informação, preocupações e dúvidas. À minha família pela presença e apoio indispensáveis durante estes anos de estudo. À Fundação para a Ciência e Tecnologia, pela Bolsa concedida e sem a qual não teria sido possível a concretização desta tese.

Por fim gostaria de expressar uma palavra de agradecimento ao nosso orientador Professor Doutor Hugo Ferrão, por ter acreditado no projecto, pela paciência e disponibilidade que sempre demonstrou e à nossa co-orientadora, Professora Doutora Margarida Calado pelo constante apoio e perseverança com que escutou as nossas hesitações e dúvidas, pela cedência de documentação, sugestões avisadas e densidade crítica que colocou na co-orientação da tese.

INTRODUÇÃO

Os contactos estabelecidos entre Portugal e África, que integraram um plano temporal comum de cinco séculos, deixaram marcas na textura histórica de ambos os lados. O modo de colonização protagonizado por Portugal, nomeadamente a apologia de uma política de assimilação cultural - que, nas últimas décadas do império, conta com a valiosa assistência do *lusotropicalismo* e a celebração da plasticidade portuguesa para a criação de sociedades mestiças nos trópicos - irá trespassar todas as esferas, quer do poder (político, económico e cultural) quer da existência humana, não apenas nos espaços colonizados mas também no próprio espaço social da metrópole.

Este sistema de dominação espaço-temporal, convoca, simultaneamente um sistema de representações e práticas que se irão objectivar e sedimentar de forma distinta nos vários campos do pensamento, acção e experiência humanas e impregnar as identidades quer do *colonizado* quer do *colonizador* muito para além da temporalidade do domínio colonial, entendido em moldes político-administrativos.

Na verdade, o tempo historicamente circunscrito do vínculo colonial pode ser confrontado com a temporalidade difusa de uma *colonialidade* das ideias e das imagens que permaneceu radicada num substrato do pensamento e da acção de ambos os lados e que não se extinguiu com a independência dos territórios africanos sob o domínio português.

Ao longo deste estudo propomo-nos, investigar a permanência de planos de contiguidade entre passado e presente, tomando como elementos de ancoragem as imagens pictóricas em relação às demais artes plásticas (desenho, fotografia e escultura). Este facto, esteve na base da ampliação do âmbito temporal do nosso estudo já que, só através de um olhar relacional e transversal foi possível averiguar e discutir tais dinâmicas e, acima de tudo perceber a complexidade de representações no seu articulado intertextual e intervisual que continuam a impregnar as texturas da sociedade e cultura em Portugal.

Identificamos como objectivo geral a explanação das ligações entre o discurso pictórico e as dinâmicas históricas, políticas e culturais que marcaram as relações entre Portugal e Angola desde a década de trinta até aos anos noventa do século XX, atendendo à plasticidade das obras e poéticas individuais, bem como ao diálogo que articulam com os tempos e os lugares de enunciação.

Foi necessário circunscrever um cenário de fundo das representações de África e de Angola como paradigma, pois, não obstante a dispersão e escassez das fontes sobre este contexto artístico, o facto é que existe um conjunto de documentos – iconográficos e escritos - que permitem criar intertextos capazes de sustentar os discursos teóricos e visuais que se foram materializando no campo da pintura. Neste sentido sem ignorar todo um discurso crítico coadjuvante - procurámos

perceber as modalidades de pensamento implicadas numa imagética onde se cruzam construções ideológicas, identitárias, posições críticas e actuações pragmáticas - motivadas não só pelos percursos de cada artista e a criação de poéticas individuais, mas igualmente por imperativos históricos e políticos.

Temos como objectivo específico elaborar uma análise da obra pictórica (e, em alguns casos, teórica) de artistas portugueses e angolanos – situada sensivelmente entre a década de trinta do século XX e a o final da década de noventa – a par dos discursos que sustentaram a sua materialização, observando as diversas vias de exploração e reflexão plástica que convocaram, ao longo deste período, uma imagética da colonialidade. Esta, evidencia-se quer nas imagens difundidas pela propaganda colonial do Estado Novo, em atitudes críticas baseadas na desmistificação e inversão dos estereótipos, em abordagens de contornos simultaneamente ideológicos, identitários e históricos, perspectivadas a partir de uma posição anti-colonial - que informou, entre outros, um discurso em torno da arte e da cultura angolanas no período pós-independência - bem como nos inúmeros estratos de sentido que não deixam de, por um lado, perpetuar uma auto-representação dos portugueses, sedimentada na expansão marítima, e, por outro, integrar as poéticas de artistas angolanos que, fixados na diáspora, ou num trânsito transnacional entre a Europa e África, possibilitam simultaneamente uma reflexão acerca das representações que se foram delineando a propósito da própria ideia de Portugal, nas suas dimensões histórica, política, social e cultural surpreendendo descontinuidade e continuidades e problematizando dicotomias como *colonialismo/pós-colonialismo*, *arte africana/arte europeia*, ou *Identidade/Diferença*.

Do ponto de vista metodológico, recorreremos à vasta documentação existente em arquivos e bibliotecas nacionais, a espólios detidos quer por instituições quer por particulares – sobretudo no que concerne á documentação sobre Angola referente ao período após 1975 – ou ao testemunho de artistas, procurando, no decurso de um estudo dividido em duas partes, traçar e assinalar estas várias trajectórias, atendendo sempre a uma integração da prática pictórica num plano de intervisualidades e intertextualidades.

Num primeiro momento – ao longos dos quatro primeiros capítulos - há que atender à criação e divulgação de toda uma *cultura colonial*, prefigurada num conjunto de conceitos, símbolos e práticas culturais, associadas a uma determinada representação de África e dos africanos – e particularmente de Angola e das formações socioculturais autóctones – que impregnarão um *imaginário imperial* na sociedade portuguesa. Neste contexto, o discurso em torno de uma *arte africana*, que, na materialidade das suas expressões plásticas, reflecte a imagem estereotipada dos seus criadores – remetidos na maioria das vezes ao anonimato – é simétrico do desígnio de edificação de uma *arte imperial*, onde a arquitectura, a escultura e a pintura respondam às

necessidades de simbolização do poder e espelhe a tão celebrada superioridade civilizacional europeia.

Assim, a imagem assume-se igualmente como uma das formas de mediação no âmbito das relações de poder, operando em planos de significação diferenciados e estabelecendo dinâmicas particulares de *intervisualidade* e *intertextualidade*. Integrada numa *economia visual* que, congregando meios e suportes diversos - fotografia, cinema, artes plásticas, literatura, etc. – contribui para a ampliação todo um universo de representações que compõem uma ideologia colonial e que, em última análise, legitimou a prática, justificando a exploração e encapotando a violência.

Contudo, este sistema de representações estereotipadas, onde abundam noções de primitividade, conhecerá, seguidamente, a criação de uma contra-imagem, que, socorrendo-se dos mesmos instrumentos culturais – pintura, literatura, ensaio histórico, etc. – desmontará um discurso dominante acerca do Outro e, através de uma *ontologia negativa* – de que o *nativismo*, o *pan-africanismo*, ou a *negritude* são os exemplos mais conhecidos – lançará as bases dos movimentos nacionalistas, que de uma fase preambular da acção cultural e da afirmação de discursividades particulares, passarão ao combate político (e em muitos casos militar).

As especificidades em que assentou a implantação do sistema colonial, as idiossincrasias das *zonas de contacto* que se foram estabelecendo nos espaços das geografias humanas – e que congregaram dinâmicas de *resistência* como *solidariedades* aparentemente contraditórias – ou os moldes em que assentaria a luta anti-colonial irão reflectir-se posteriormente no projecto nacional pós-independência e nas ligações entre a pós-colónia e a pós-metrópole.

Neste estudo o uso do termo *pós-colonial* não se reporta tanto a uma temporalidade histórica, mas assume, acima de tudo, um sentido metodológico pautado pela análise dos pressupostos em que assenta o discurso colonial acerca de Angola, procurando confrontar os vestígios transfigurados que emergem em vários momentos do presente bem como os pontos de ruptura que permitiram uma inflexão nesse discurso. Assim, procurando não enveredar por uma leitura linear (evolutiva) do tempo histórico onde se sucedem os períodos, pré-colonial, colonial e pós-colonial, consideraremos o termo *pós-colonial* enquanto proposta teórica que encara uma revisão crítica do colonialismo (e em parte do anti-colonialismo).

Deste modo o termo integra na sua textura, os processos de reconfiguração, e discussão das modalidades discursivas através das quais foi possível o exercício do poder e que, como veremos, englobou diversos níveis significativos - museológico, visual, jurídico, literário, etc., – tornando possível a percepção dos laços subterrâneos que articulam o visível e o invisível, a dominação e a subalternidade, a ideologia e a acção, partindo igualmente da experiência de deslocação que marca

de formas diferentes as histórias recentes das metrópoles europeias após a descolonização, onde passado não deixa de se projectar no presente.

Ao mesmo tempo, contempla as reconfigurações discursivas que emergem, na pós-colonialidade, como esteio das ligações (diplomáticas, económicas e culturais) entre antigos territórios coloniais e a antiga metrópole, onde se destaca uma polémica *lusotopia*. Integrando as artes plásticas no seu espectro de actuação simbólica, procura afirmar-se como modelo de inclusão e percepção da diversidade numa unidade, cujos elos de ligação são a língua e a história partilhadas. Neste âmbito não deixaremos de observar a obra de artistas como José de Guimarães e Gracinda Candeias que, em parte, traduzem plasticamente algumas destas premissas, não só pela experiência vivencial marcada pelo contacto com as realidades angolana e portuguesa, mas acima de tudo pelos projectos plásticos onde a mestiçagem e evocação da história surgem como motores criativos.

A problematização de um conjunto de discursos teóricos, escorados em modelos multiculturalistas e transdisciplinares, será incontornável na análise das práticas e percursos artísticos onde as questões da autenticidade, da identidade, da hibridação, revestem por vezes uma percepção (ocidental) das obras ou dos artistas africanos – a viver quer nos seus países de origem quer nas diásporas espalhadas pela Europa e América – à luz de um *exotismo pós-colonial* que capitaliza a diferença como valor de troca.

O confronto das obras e dos discursos plásticos de artistas angolanos cujo percurso iniciado em alguns casos ainda no período colonial, (Amílcar Vaz de Carvalho, Eleutério Sanches e António Ole), passando pelos momentos do pós-independência, com uma participação activa no ensino e promoção cultural (Viteix, Vaz de Carvalho), realizando aí uma primeira formação nas artes (Jorge Gumbe, Van e Helga Gamboa) ou, finalmente, vivendo quer em Angola (e expondo em Portugal com alguma regularidade) quer na diáspora angolana (Dília F. Samarth, Fernando Alvim, Helga Gamboa), propõe um conjunto de aproximações que articulam a pintura aos domínios da memória, da história, da política e da identidade.

Ao mesmo tempo, desafiando noções pré-concebidas de autenticidade, mestiçagem, tradição e modernidade, convocam uma multiplicidade de experiências, raízes e rotas que passam pela afirmação de um discurso endógeno – representativo de uma consciência da identidade cultural e sustentado, por exemplo, na reabilitação de valores intrínsecos de uma arte e cultura angolanas – capaz de promover e consolidar uma unidade de contornos nacionais (de que destaca a obra dos pintores Viteix, Jorge Gumbe e Van), ou confrontar o tempo histórico e o presente vivencial, através de processos onde os fragmentos do passado colonial ou a tragédia da guerra se assumem como matéria a ser trabalhada plasticamente, em projectos investigativos nos quais a criação artística apresenta os contornos de uma anamnese ou de uma catarse - de que alguns projectos de António Ole, Fernando Alvim e Dília Fraguito Samarth são exemplo.

1ª PARTE

COLONIALISMO: ENTRE A IDEOLOGIA E A PRÁTICA

CAPITULO I

NAÇÃO E IMPÉRIO: IDEOLOGIA COLONIAL DO ESTADO NOVO

Para fugir a essa imagem reles de si mesmo («choldra», «piolheira») Portugal descobre a África, cobre a sua nudez caseira com uma nova pele que não será apenas imperial mas imperialista, em pleno auge dos imperialismos de outro gabarito¹

2. Ideologia e geopolítica

Considerando que o colonialismo ou o imperialismo, nas suas versões políticas do século XIX, não se definem apenas como meras operações de acumulação económica, mas que se encontram escorados por um substrato ideológico, profundamente enraizado na história, pensamento e cultura europeia, procuraremos perceber em que medida serão delineadas, no contexto português, um conjunto de ideias, imagens, e percepções (reais ou imaginárias), que abrangendo os territórios coloniais, os seus habitantes mas também os portugueses e a sua relação com o mundo e com os outros, assumiriam uma performatividade que validou as representações ideológicas e a acção política, passando a integrar as texturas identitárias de forma mais ou menos dissimulada, emergindo amiúde, muito além do «*regresso das caravelas*»².

A construção e popularização de um discurso europeu sobre África, a partir sobretudo do século XIX, integrado numa estratégia mais alargada de dominação, conjugou uma diversidade de saberes e áreas de conhecimento que concorreram, a seu tempo, para animar os debates em torno de três temas centrais³: o escravagismo, a raça e o colonialismo. Estes, gravitando em torno pólos de opostos (a igualdade do género humano e das raças ou o anti-colonialismo) irão convergir gradualmente na discussão da ideia de raça, particularmente a partir da segunda metade de Oitocentos, ainda que ambas as correntes monogenistas⁴ e poligenistas resultem, na prática, numa inferiorização do africano. Neste sentido, serão sublinhadas as diferenças fenotípicas como elementos de demarcação não só humana mas acima de tudo, social, afirmando-se ao longo do

¹ Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*. [1978] 2ª ed. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1982., p.27

² Esta expressão é utilizada João Paulo Guerra como subtítulo da obra «*Descolonização Portuguesa - O Regresso das Caravelas*»

³ Cf. Elikia M'Bokolo, *África Negra. História e Civilizações* (Tomo II), Lisboa: Editora Vulgata, p.279

⁴ As teorias monogenistas defendiam uma origem comum para a humanidade sendo que a sua diversificação dependia essencialmente da adaptação às condições ambientais. A corrente poligenista, pelo contrário concebe a existência de várias espécies de homens, a que correspondem raças diferentes.

século seguinte como um dos instrumentos utilizados para uma divisão política das sociedades africanas, ao mesmo tempo que permitia justificar e operacionalizar a exploração do trabalho e dos recursos naturais.

A estrutura colonial, baseada na manutenção de um poder dominante, através de um equilíbrio de forças de sentidos contrários, combinando resistência e consentimento por parte do colonizado⁵, estrutura-se em torno de três patamares intercomunicáveis: a apropriação e domínio da terra, o domínio das populações autóctones e a implementação de sistemas produtivos exógenos⁶.

Neste sentido, a apropriação da terra conjuga processos de conquista armada, submissão e desagregação das estruturas sociais pré-existentes, através de uma intrincada teia de relações com as instituições autóctones – preconizada por estratégias de manipulação, fragmentação, extinção, ou pactos baseados na partilha de interesses e colaboração - bem como o mapeamento de novas entidades geopolíticas, que, finalmente, sustentarão fisicamente a implementação de novos modos de produção/exploração, dilatando as economias locais a uma escala transcontinental⁷.

Esta estrutura esteve na base de uma geopolítica bifacetada, composta por centros e periferias que fabricou, antes de tudo, sociedades, culturas e uma humanidade marginais⁸, e da qual derivam um conjunto vasto de dicotomias como moderno/tradicional, economia industrial /economia de subsistência, escrita/oralidade, desenvolvimento/subdesenvolvimento, etc.

Entre estes dois pólos opostos, situa-se um território indefinido, periférico, no âmbito do qual subsistem vestígios vivos das estruturas tradicionais, ainda que revestidos pela aparência de uma modernidade projectada⁹.

Durante as décadas de 20 e 30, começam a proliferar na Europa as imagens de uma África, filtrada pelo olhar ocidental e que se espelhava no interesse pela “arte negra”, pelo Jazz, na exibição das aldeias indígenas nos últimos “jardins de aclimação”, na popularidade alcançada por Josephine Baker (a *performer* jamaicana que surge como um símbolo erótico da “África selvagem”), pelas aventuras em terras exóticas divulgadas sob a forma de romances, da banda

⁵ A ambição de estabelecer um domínio económico não poderá ser desligada da necessidade de, correlativamente, alcançar uma influência cultural, fundada na educação e na religião. Contrariamente ao sistema inglês, o colonialismo português (ao qual poderemos acrescentar o francês) é preconizado por políticas de assimilação cultural que visam uma submissão das sociedades sob domínio colonial, inibindo ao mesmo tempo o seu potencial subversivo, numa aceção próxima do conceito de *hegemonia*, cunhado por Antonio Gramsci.

⁶ Cf. V. Y. Mudimbe. *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988

⁷ As primeiras formas de globalização económica surgiram durante os séculos XVII e XVIII com a consolidação de rotas comerciais que circundavam o globo e movimentavam matérias-primas e mão-de-obra (sobretudo escrava) numa escala intercontinental. Mais tarde, este sistema será ajustado e suportará a eclosão da industrialização nos países europeus, fornecendo matérias-primas e mercados para o escoamento dos produtos daí resultantes.

⁸ Cf. Mudimbe. *Op.Cit.*

⁹ Para Valentim Yves Mudimbe, esta “*Invenção da África*” enquanto espaço periférico e, sobretudo, marginal, durante o período colonial, ajuda a explicar, em parte, a sua marginalização e subdesenvolvimento actuais. Afirma o autor que, «*At any rate, this intermediary space could be viewed as the major signifier of underdevelopment. It reveals the strong tension between a modernity that often is an illusion of development, and a tradition that sometimes reflects a poor image of a mythical past. (...)*» [V.Y. Mudimbe. *The Invention of Africa*. p.5]

desenhada ou de um estilo cinematográfico emergente, a par da fotografia que cada vez mais ocupa um lugar de destaque na imprensa.

Esta circulação, na Europa, de imagens estereotipadas de África, é acompanhada de um aumento do número de colonos e de um incremento da actividade económica que foi drenando recursos materiais do continente africano, ao mesmo tempo que se acentua um discurso que, sob modalidades várias, reacende a ideia de um “*fardo do homem branco*”. De facto, o período compreendido entre as duas guerras mundiais, considerado como uma espécie de “idade de ouro” do colonialismo, ficaria marcado pela proclamação de um aumento do *ensino indígena* (onde as preocupações humanitárias serviam para mascarar a necessidade de formar técnicos e empregados indispensáveis à economia, bem como a assimilação de valores da cultura ocidental conducente a um reconhecimento da sua superioridade) e uma popularização das ciências etnológicas e antropológicas.

Mas, de acordo com Elikia M’Bokolo, «(...) a colonização já estava gangrenada, no próprio seio da idade de ouro»¹⁰ pois as sementes de um colonialismo triunfante, carregavam consigo os germes da sua própria destruição. Na verdade, os sistemas de ensino indígena, apesar de todas as entraves que colocavam à ascensão social dos africanos (de que o exemplo português é paradigmático) foram em alguns casos, o espaço de formação das elites que iriam combater o colonialismo e promover a independência dos seus países. Este paradoxo é particularmente significativo da ambiguidade da auto aniquilação que o sistema pressupõe, já que dá aos africanos as armas, os motivos e a possibilidade de descortinar as fraquezas do adversário, para melhor o combater.

A acrescentar a este facto, não poderemos ignorar que a participação de batalhões africanos na Primeira e sobretudo na Segunda Guerra Mundial veio impugnar a ideia de invencibilidade e superioridade da civilização ocidental. De facto, os africanos que combateram nos exércitos europeus contactaram não só com a fragilidade humana dos soldados brancos, como ainda presenciaram as atrocidades cometidas por estes contra os seus semelhantes. Por outro lado, era demolido de uma só vez, o obstáculo de um negro matar um branco e desmantelada a ideologia da “pacificação” e da civilização dos africanos pelas potências europeias.

Este abalo no poder europeu, aliado a uma consciência das capacidades e especificidades das civilizações africanas veio, em definitivo, encorajar a anterior resistência contra o domínio estrangeiro em África, adoptando formas de mobilização e de actuação que são apropriadas e operacionalizadas a partir de modelos ocidentais. A colonização, ainda que entendida como uma etapa transitória na história de África, pela extensão geográfica e implicações sociais, culturais e

¹⁰ Elikia M’Bokolo, *Op.Cit.*, p. 451

sobretudo económicas que assumiu, desafiou o futuro de uma *africanidade* que desta maneira necessitou de encontrar estratégias de negociação e/ou resistência tornado essa história a de « (...) *uma invenção de linguagens, de solidariedades, de culturas e de práticas que levaram a África às independências e que, continuando a actuar nas sociedades de hoje, constituem o factor determinante e o motor essencial das evoluções do continente negro*»¹¹.

1.1. A Razão de ser da Nacionalidade

Este processo, aqui sumariamente abordado, conhecerá no espaço português um desenvolvimento, que desaguará, no século XX, num reforço da presença em África, vislumbrando a hipótese de transformar Angola numa espécie de Brasil – que havia alcançado a independência em 1825 - e assistido por uma propaganda, que anuncia o renascimento da consciência imperialista e a dilatação da nação portuguesa, ampliada pelo Estado Novo de Salazar. Esta construção ideológica irá incorporar três dimensões essenciais: uma *dimensão geográfica* pelo alargamento da superfície territorial, uma *dimensão heróica* que atribui uma predestinação do povo português para evangelizar e civilizar e uma *dimensão material* plasmada na colonização propriamente dita, pela edificação de estruturas urbanas em territórios ultramarinos¹².

Instalado no poder na sequência do golpe militar de 28 de Maio de 1926, e consolidado a partir de 1933, o Estado Novo de Salazar, vem propor um «ressurgimento nacional», baseado em valores e princípios, idealizados como originais e substanciais, num acto de refundação simbólica do «ideal colectivo» de raízes lusas. Através de uma política de clausura¹³ e de uma representação folclorista, promove (interna e externamente) a imagem de um *reaportuguesamento*, que estigmatiza «*a admiração doentia que tínhamos pelas coisas estrangeiras*»¹⁴ e onde a ordem, a autoridade, a devoção a Fátima, ou resignação, pairam conjuntamente com os espectros de um

¹¹ Id. *Ibid.*, p.455

¹² Cf. João Ameal - «Mostruário do Império (A propósito da Exposição Colonial do Porto)», in *O Mundo Português*, Ano I, Vol. I, nº 3, 1934, pp. 97- 101

¹³ Política esta que em traços muito gerais foi pautada, a nível económico por um protecçãoismo agrícola que trava simultaneamente o desenvolvimento industrial e do sector terciário, e a nível administrativo por uma centralização do poder (político e económico) em Lisboa.

¹⁴ Henrique Galvão - *A Função Colonial de Portugal. Razão de ser da Nacionalidade*. s/l: Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p.24

“destino marítimo” e uma “missão civilizadora”, do “povo” português¹⁵ que, em última instância, perfazem a argamassa simbólica de que é fabricado o «*nacionalismo intransigente, mas equilibrado*»¹⁶ defendido por Salazar.

A construção desta imagem unívoca da identidade portuguesa responde, de modo figurado, a um apagamento de opções e ideias divergentes, remetendo-as para um território da não-existência, a que corresponde, politicamente, uma centralização do poder, subordinada à fórmula «*Nada contra a Nação, tudo pela Nação*». De facto, o argumento da unidade orgânica da Nação, renegando a política partidária, é apontado como estratégia necessária para combater a «desordem» e o «desalinho» em que Portugal havia mergulhado após dezasseis anos de governo republicano - bem como enfrentar os «perigos» que espreitam as fronteiras do império – e continuamente reafirmado por Salazar como forma de legitimar a prossecução de um regime autoritário:

*«Quanto mais profundo é este sentimento da realidade nacional, tanto mais se impõe o desconhecimento das facções, dos partidos, dos grupos em que se podem encontrar acidentalmente os diferentes indivíduos. Se se desconhecem não há política de partido, de facção, de grupo a confundir-se ou embaraçar a política nacional; e daqui resultam dois bens: para a Nação, ser o único objecto das preocupações governativas; para os governantes, a magnífica liberdade de só servir a Nação»*¹⁷.

1.1.1. Vocações coloniais e imperativos históricos

Mistificando uma existência que não corresponde às representações propostas - já que a Metrópole a partir da qual irradiam leis, valores, modelos e saber, não passa de uma realidade marcada pela pobreza, pela ignorância, pelo atraso, pela perpetuação de uma sociedade arcaizante, de feição rural, baseada numa moralidade opressiva, onde o conhecimento e a criação eram alvos de vigilância e repressão – são forjadas e realçadas as representações identitárias, radicadas na espessura histórica da conquista de um império que, incarnando imagens de poder e grandeza, tinham feito de Portugal uma grande potência dos mares, que era urgente recuperar no presente.

A representação do destino imperial português, promovida pela propaganda do Estado Novo, enraizar-se-á num universo “mítico” mais alargado, que celebra o ruralismo de tonalidades oitocentistas – encarado como fonte original e genuína das tradições nacionais, cujo guardião é o campesinato – a par de um regresso simbólico à aventura marítima do Portugal de quinhentos,

¹⁵ Cf. Heloísa Paulo - *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994, p.137

¹⁶ Oliveira Salazar - «A Nação na Política Colonial», in *Discursos e Notas Políticas (Vol. I)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1935, p. 233

¹⁷ Oliveira Salazar - *Discursos, Notas, Relatórios, Teses, Artigos, Entrevistas*. s/l: Editorial Vanguarda, 1954, pp.41, 42

evocando a fertilidade e riqueza das terras africanas ainda por desbravar e a vocação ecuménica do povo português, eleito para cumprir a missão sagrada de evangelizar e civilizar.

Embora subjacentes a esta imagem do ultramar – e mais expressivamente aos territórios de Angola e Moçambique – estejam inequívocos interesses do foro económico (aos quais se podem acrescentar, durante a década de 30, a ambição de granjear prestígio internacional), o facto é que o projecto colonial estado-novista adornou-se de um universo de representações que, justificando a exploração económica, iriam configurar, no seu conjunto, uma visão particular das sociedades e espaços colonizados e, ao regular a acção individual e colectiva, amalgamou fantasia e realidade numa construção de contornos míticos.

A ideia de uma estrutura simbólico-imaginária de perfil mítico, como base conceptual na análise do complexo fenómeno que é o imperialismo, sustentado pelo discurso ideológico do Estado Novo - e a consequente prática colonialista – é avançada por Valentim Alexandre que defende a sua transversalidade e um «*modo de apreender a realidade no seu todo, de a pensar e de a sentir, integrando factores económicos e não económicos e, (...) tanto aspectos racionais como irracionais*»¹⁸.

Assim é possível delinear os contornos de várias representações que, envolvendo os territórios africanos, os seus habitantes e a sua relação com os portugueses, conhecem uma divulgação que ultrapassa os limites da estrutura ideológica do regime - fundada em pressupostos de reciprocidade e segundo uma coerência interna – permanecendo num substrato imaginário mais difícil de dissolver através das mudanças políticas e/ou de regime e fortemente coadjuvado pela criação conveniente de uma imagética disseminada por vários suportes e linguagens, como veremos.

À *vocação colonial* do povo português e ao *imperativo histórico* da manutenção dos territórios ultramarinos - elevado ao patamar da sacralização – juntam-se os *perigos* que pairam sobre o império, nomeadamente as ameaças externas decorrentes da cobiça de outras potências europeias.

A ideia de uma aptidão particular do colono português expressa na «*audácia fria*» no «*desprezo pelo perigo*» na «*indiferença pelo sofrimento*», na «*sobriedade (...) persistência no trabalho*» e no «*amor à terra*»¹⁹ - que nas décadas de 30 e 40 seria teorizada por Gilberto Freyre, como veremos mais detalhadamente - tem subjacente uma noção de superioridade da “raça branca” segundo as teorias racistas então em voga, - amparadas pelo darwinismo social, de que o principal

¹⁸ Valentim Alexandre - «África no Imaginário Político Português (séculos XIX-XX)», in *Penélope*, nº15, Junho de 1995, p. 40

¹⁹ Estas são características, que, nas palavras de Armindo Monteiro, tornam o colono português um caso exemplar de adaptação à vida colonial. [Armindo Monteiro - «Os Portugueses na Colonização Contemporânea», in *Para uma Política Imperial*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, s/d, p.78]

arauto será Oliveira Martins no final de oitocentos - ao mesmo tempo que proclama «*uma infinita tolerância e piedade pelo que lhe é inferior na gente do sertão*»²⁰.

Apoiando-se nesta percepção da maleabilidade e resistência (física e moral) do português, o Estado Novo irá encetar na década de 30 uma campanha de propaganda, conducente à fixação de uma consciência imperial, que favoreça, entre outras, uma reorientação dos fluxos migratórios para os territórios ultramarinos – em especial Angola e Moçambique - de modo a aumentar e dar maior consistência às comunidades coloniais brancas; de resto uma ambição claramente expressa na década anterior pelo então Alto Comissário para Angola, Norton de Matos, que, ao propor uma intensificação da presença portuguesa em África através da colonização, afirma que a fixação da «*nossa raça*» daria a estes territórios, «*um cunho bem português*»²¹.

Esta campanha, como veremos, contará com um aumento substancial das publicações sobre os territórios ultramarinos, exposições, palestras, congressos, filmes, cruzeiros de férias, bem como a visita do Presidente da República às então colónias africanas em 1938, enquanto se dava início aos preparativos para a comemoração dos centenários que estaria na base da Exposição do Mundo Português de 1940.

Por outro lado, a salvaguarda e conservação do Império colonial revestia-se simbolicamente de um dever imprescindível na defesa do legado histórico dos *Descobrimentos*. Este mito de uma «*herança sagrada*»²² a proteger, encobre uma realidade bem diferente. Na verdade, a inexpressiva ocupação de população branca dos territórios africanos como Angola e Moçambique, até á década de 30, o parco fomento colonial e investimento, um escasso desenvolvimento económico, carência de infra-estruturas, etc., apresentam-se como factores que expressam uma fragilidade do Estado em manter o domínio sobre os espaços coloniais, e concomitantemente uma vulnerabilidade face às ambições de partilha do império português por outras potências europeias, nomeadamente, Alemanha e Inglaterra²³.

A *missão histórica* na defesa da integridade do Império, torna-se um tema latente e estruturante das ideologias, quer da Iª República, quer do Estado Novo, revestindo-se de um poderoso cunho nacionalista. De facto, entendido como a expressão material de uma *Idade de Ouro*

²⁰ Id. *Ibid.*

²¹ Norton de Matos, Apud., Valentim Alexandre - *Velho Brasil, Novas Áfricas. Portugal e o Império (1808- 1975)*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 207

²² O termo é de Valentim Alexandre, «África no Imaginário Político Português (séculos XIX-XX)», in *Penélope*, nº15, Junho de 1995, p. 40

²³ Várias são as tentativas de acordo entre a Alemanha e Inglaterra no sentido de um desmembramento e partilha dos territórios de Angola e Moçambique - após a delimitação de fronteiras decorrente da Conferência de Berlim e do *Ultimatum* - nomeadamente em 1898, 1912-1913 e posteriormente a pressão da Sociedade das Nações subsequente às resoluções saídas da própria Conferência de Paz de 1919. A ideia de uma conspiração contra Portugal, expressa amiúde por vários sectores, seria reforçada com o impacto internacional da publicação, em 1925, do relatório do sociólogo americano Edward Ross - confiado à Comissão Temporária sobre a Escravatura da Sociedade das Nações - onde é avançada a acusação da prática de trabalho forçado, próxima da escravatura, por parte das autoridades coloniais portuguesas em Angola e Moçambique.

- simbolizada pelos *Descobrimentos* - e testemunho irrefutável da grandeza da nação, o império colonial é entendido como garantia de sobrevivência nacional face ao próprio poder exercido por Espanha, no contexto ibérico, bem como emblema de afirmação internacional²⁴. Dai que, face à convicção generalizada das elites políticas de um futuro incerto para o império, em virtude da própria desorganização interna e inabilidade do Estado português, se tenha reacendido na década de 20 uma chama nacionalista que iria iluminar a criação de um movimento de defesa das colónias²⁵ que reuniria os mais diversos sectores políticos desde republicanos, a democratas passando por monárquicos e integralistas²⁶. A este movimento, cujo cerne se encontra implantado na Sociedade de Geografia de Lisboa, associam-se assim, entre outros, a *Liga Académica*, a *Liga Operária*, e o grupo da *Seara Nova*, que unindo esforços em torno de um bem maior, poderiam enfrentar as ameaças à unidade do império (reais ou ilusórias) com maior veemência, e, evitando a todo o custo a interferência da política partidária, pugnavam pela defesa da «*nobre missão colonial*»²⁷ de Portugal que, em última instância, e nas palavras de Quirino de Jesus²⁸, tinha, «*pelo menos transitoriamente, nas suas colónias a segurança única da sua independência e de uma posição considerável entre os Estados*»²⁹

Apoiado neste conjunto de ideias, que fundem numa peça, nação e império, (e transversais às várias correntes de opinião política), às quais se juntaria a pressão de alguns sectores económicos metropolitanos com interesses em África - nomeadamente industriais e comerciais que reclamam uma supervisão da metrópole –, o governo de Ditadura Militar, saído do 28 de Maio de 1926, não

²⁴ Numa conferência integrada na inauguração da Primeira Exposição Colonial do Porto, o seu Director, Henrique Galvão, assinala as razões da presença colonial em África, na Ásia e na Oceânica, como desígnios da manutenção da nacionalidade e afirmação internacional. A dada altura sublinha que «*nós valem na Europa pela nossa posição de país colonial (...) a terceira potência colonial do mundo*», sendo que a independência nacional de um pequeno país situado «*à ilharga dum país poderoso como é a Espanha*» é igualmente assegurada pela detenção de territórios ultramarinos. [Henrique Galvão, *A Função Colonial de Portugal. Razão de ser da Nacionalidade*. s/l, Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p.23]

²⁵ Primeiramente centrado na Comissão de Defesa das Colónias, com sede na Sociedade de Geografia de Lisboa este movimento irá estender-se a outros sectores. Em 1924 é criada a Agência Geral das Colónias que começa a editar um boletim dedicado a assuntos ultramarinos.

²⁶ Cf. Valentim Alexandre *Velho Brasil, Novas Áfricas. Portugal e o Império (1808- 1975)*. p. 203.

²⁷ Quirino de Jesus - «Portugal e as Colónias – as ambições estranhas», in *Seara Nova*, número especial 9 de Janeiro de 1926, p.154-161

²⁸ A ligação entre alguns dos membros da *Seara Nova*, nomeadamente Quirino de Jesus, e o Estado Novo, no respeitante à elaboração de estratégias de consolidação do colonialismo em África, é apontada por exemplo por Alfredo Margarido numa carta a Cruzeiro Seixas datada de 1967 onde afirma : «*A vida pública portuguesa é o estabelecimento de um programa de conquista ultramarino (em que participam todos os vintistas), que depois vai ser prolongado por programas de fomento. A «Seara Nova», pela pena de Ezequiel de Campos e de Quirino de Jesus (ambos depois ao serviço do «Estado Novo» com grandes responsabilidades*». Alfredo Margarido [carta], Lisboa, 1967 [a] Artur Cruzeiro Seixas. Acessível na Biblioteca Nacional de Lisboa, E38 (correspondência)

²⁹ Quirino de Jesus - «Portugal e as Colónias – as ambições estranhas», p.158

tardará a envidar esforços para uma «*nacionalização do vasto Império Colonial Português*»³⁰ que culminará no projecto do *Acto Colonial*³¹.

1.1.2. O Acto Colonial

A reestruturação das *Bases Orgânicas da Administração Colonial* de 1926 veio representar, antes de mais, um enfraquecimento do poder político e executivo do Alto-Comissário – cargo substituído pelo de Governador-geral -, cujas funções serão alvo de uma maior fiscalização, encabeçada pelo Ministério das Colónias, com o pretexto de corrigir excessos e despotismos (cujo alvo concreto seria Norton de Matos), estreitando assim a actuação dos governadores-gerais, subordinados ao acatamento das ordens de Lisboa. Este processo gradual de supressão dos indícios da descentralização política e administrativa republicana, desaguaria na inclusão do *Acto Colonial* na Constituição de 1933. Este documento, antes de se constituir como uma ferramenta de exercício do poder, trata-se de uma afirmação categórica da soberania de Portugal no ultramar - celebrada no próprio texto constitucional – justificada por imperativos históricos, tal como é enfatizado no Artigo 2º:

«*É da essência orgânica da nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que nêles se compreendam*»³²

Afirmando a unidade da nação portuguesa semeada pelos cinco continentes, canonizou termos como *Colónia* ou *Império Colonial Português*³³ e, a pretexto de uma «solidariedade» entre todas as suas parcelas, instaurou um modelo centralizado, que na prática, representou uma subordinação da colónia à metrópole não só em termos político-administrativos mas igualmente económico-financeiros, decalcando simbolicamente, a imagem orgânica da família portuguesa com o seu *pater famílias* rodeado dos restantes membros que ocupam uma situação de subalternidade³⁴.

Armindo Monteiro, Ministro das Colónias entre 1931 e 1935, um dos incansáveis difusores da mística imperial, nos primeiros anos do Estado Novo, reafirmará sistematicamente todo um

³⁰ João Belo - «Discurso de encerramento da Semana das Colónias, in *Boletim da Agência Geral das Colónias*, nº 25, Julho de 1927, p.23

³¹ O *Acto Colonial* (publicado em finais de Abril de 1930 como projecto) será ratificado pelo Decreto nº18 570 de 8 de Julho de 1930, substituindo a legislação colonial de 1911 e posteriormente incorporado na Constituição da República Portuguesa de 1933 que vem consolidar o regime de Salazar.

³² «Acto Colonial» in *Constituição Política da República Portuguesa*, aprovada pelo plebiscito nacional de 19 de Março de 1933, entrada em vigor em 11 de Abril do mesmo ano.

³³ O artigo 3º é peremptório: «*Os domínios ultramarinos de Portugal denominam-se colónias e constituem o Império Colonial Português*»

³⁴ Como a história viria demonstrar, o dismantelamento político do regime de Salazar só seria uma realidade a partir do momento em que o colonialismo começa a abrir brechas cada vez mais fundas até se fragmentar.

conjunto de valores enunciados na legislação, de modo a sublinhar e inculcar a ideia de uma unidade da Nação como expressão de um pensamento unidireccional e uniformidade governativa, capazes de afastar qualquer vontade de autonomia. Nas suas palavras:

«Tudo o que é comum no Império, tem de ser organizado e realizado em comum. Nenhuma autonomia ou interesse se lhe deve opor»,

e mais adiante reforça,

*«sempre o espírito de nação deve dominar o de autonomia»*³⁵.

Nesta indissolubilidade do império e no enraizamento da consciência imperial que o sustenta, radica, na sua perspectiva, a força e a capacidade de enfrentar desafios e perigos futuros, ao mesmo tempo que empresta a um pequeno país periférico como Portugal, uma visibilidade internacional, designadamente, no contexto europeu, facto que será expresso pela propaganda, no célebre mapa de 1934 onde os territórios ultramarinos são sobrepostos ao mapa da Europa (Fig.1), não deixando de repercutir as palavras do Armindo Monteiro quando este afirma que *«parecemos pequenos na Europa e somos grandes no Mundo»*³⁶.



Fig.1- Mapa apresentado na 1ª Exposição Colonial do Porto

1.2. Uma Nação derramada pelo Mundo: Civilizar e Nacionalizar

Configurada pela propaganda como uma sequência coerente da empresa iniciada pela expansão marítima de quinhentos, a *«função colonial de Portugal»* transforma-se, sob a égide do

³⁵ Armindo Monteiro, *Directrizes duma Política Ultramarina*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, s/d, pp.12,13

³⁶ Armindo Monteiro - «O país dos quatro impérios», in *Para uma Política Imperial*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, s/d, p. 29

Estado Novo, na «razão de ser da nacionalidade»³⁷ - fórmula sintetizada em 1934 por um dos então jovens militares que aderem ao golpe de 1926, Henrique Galvão.

A construção de um consenso em torno da manutenção do império colonial, contou com uma doutrinação sistemática que, integrando desde logo o sistema educativo na escola primária – com especial destaque para o ensino da história e a própria literatura – contribuiu para moldar um conjunto de construções identitárias – do português, e do seu relacionamento com outros povos – que se vão enraizar numa dimensão intersubjectiva, coadjuvada, como veremos pela profusão de imagens em circulação.

Neste sentido, é desenhada a imagem de um povo português, elevado a uma categoria heróica e/ou representado pelos seus heróis, que pelo mundo fora, foi o obreiro de um «*Portugal dilatado em todas as circunstâncias de território, de raça e de clima*»³⁸, onde, em terras ultramarinas, sofrendo e lutando contra a adversidade, replicaria os alicerces da pequena casa lusitana, incarnando uma suposta originalidade da colonização portuguesa caracterizada pela «*reconstituição do meio social, político e económico da Metrópole*»³⁹, e transformado, finalmente, em «*agente construtivo de Ordem, de Civilização e de espírito Cristão*»⁴⁰.

Porém, para que esta visão de Portugal enquanto nação pioneira na disseminação das «*ideias superiores e universais que estão na base da civilização moderna*»⁴¹, se auto-afirme, é necessária a existência de uma outra realidade a *civilizar e nacionalizar*, tingida com as cores da selvajaria, da barbárie e da desordem, facto evidenciado no preâmbulo ao Decreto 12.485 de 13 de Outubro de 1926 onde se lê:

*«Entre as nossas maiores necessidades políticas, morais e económicas de potência colonial sobressai a de se nacionalizarem e civilizarem esses milhões de seres humanos em relação aos quais os nossos deveres de soberania não ficam em plano inferior aos dos nossos direitos»*⁴²

E acrescenta, relativamente às sociedades colonizadas, ser indispensável,

*«chamá-las da barbárie e da selvajaria em que se encontram em grande parte, para um estado social progressivo em que elas tenham cada vez mais as vantagens morais e materiais da família bem constituída, da vida municipal e nacional, da agricultura, da indústria e do comércio evolutivos de um verdadeiro organismo económico»*⁴³.

Assim, a nova etapa da ocupação colonial, anunciada pelo Estado Novo, vem sobrepor-se à conquista armada (eufemisticamente designada por *guerras de pacificação*), onde o protagonismo

³⁷ Henrique Galvão - *A Função Colonial de Portugal. Razão de ser da Nacionalidade*. s/l: Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934

³⁸ Henrique Galvão - *O Império*. Lisboa: edições SPN, 1936, p.6

³⁹ Henrique Galvão - *A Função Colonial de Portugal. Razão de ser da Nacionalidade*, p. 16

⁴⁰ Henrique Galvão, *O Império*. p.8

⁴¹ Preâmbulo do Decreto 12.485 de 13 de Outubro de 1926

⁴² Id. *Ibid.*

⁴³ *Ibidem*.

do soldado cede lugar ao *agricultor*, ao *missionário* e ao *comerciante*⁴⁴, sendo invocada reiteradamente, não só uma ocupação demográfica, mas igualmente uma *ocupação científica* que moldasse o terreno à primeira, facto desde logo debatido em 1934, numa conferência significativamente intitulada «*Ocupação Científica das Colónias Portuguesas*» onde o autor afirma claramente:

«Para que o colono possa instalar-se, é necessário, evidentemente, que ele encontre condições de meio favoráveis. Só o conhecimento científico da colónia pode preparar essas condições, quer elas sejam de ordem física ou social»⁴⁵.

Não se constituindo verdadeiramente como uma novidade do regime de Salazar, este tema incorporou-se de forma mais ou menos explícita nos discursos coloniais e esteve na origem de um desenvolvimento do interesse pelos espaços ultramarinos que, embora de forma hesitante, daria alguns frutos sobretudo a partir da década de cinquenta.

Porém, em rigor, a indispensabilidade de conhecer os territórios ultramarinos para proceder a uma penetração territorial e social mais eficaz, experimentaria uma primeira investida de coligir elementos imprescindíveis à governação, protagonizada por Norton de Matos, durante a primeira administração do seu governo (1912-1915). Neste período procurou implementar em Angola uma política de “colonização científica”, acompanhada de um plano de investigação para o conhecimento das populações no território, tendo, para tal criado legislação⁴⁶ e sobretudo uma Secretaria dos Negócios Indígenas⁴⁷ em 1913, à qual estaria directamente ligado o Serviço Permanente de Reconhecimento e Explorações Científicas - encarregado de levar a cabo a investigação acerca de aspectos vários quer do domínio da antropologia física quer ao nível das instituições, usos e costumes, indústrias, etc., das populações autóctones.

Tendo em vista esta finalidade, é designado o nome de Ferreira Diniz, que irá socorrer-se do *questionário ethnographico* publicado um ano antes (portaria 115 de 13 de Fevereiro de 1912) para

⁴⁴ Cf. Armino Monteiro - «O país dos quatro impérios», in *Para uma Política Imperial*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, p.30

⁴⁵ L. Wittnich Carrisso -*Ocupação Científica das Colónias Portuguesas*. s/l: Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934, pp. 9,10

⁴⁶ Através do decreto-lei nº215 publicado no *Boletim Oficial* em 24 de Fevereiro de 1912, é ordenado o preenchimento de um inquérito etnográfico pelos agentes directamente relacionados com o sistema administrativo como administradores de concelho, administradores de circunscrição, chefes de posto, capitães-mor, bem como aos residentes letrados e missionários, que contactavam directamente com as populações autóctones. Paralelamente, a 5 de Março, de 1912, é promulgado o decreto-lei nº 266, que prevê a criação do Museu Etnográfico de Angola e Congo cujo objectivo seria o conhecimento das «populações semi-civilizadas cujos traços eram considerados tão curiosos e ainda mal estudados». Este decreto-lei surge como um instrumento de capital importância já que surge como a base legal sobre a qual assentaria a criação de instituições de cunho museológico durante as décadas seguintes, nomeadamente a criação, em 1936 do Museu do Dundo, no distrito da Lunda (nordeste de Angola), localidade onde fora instalada a sede administrativa da Diamang (Companhia de Diamantes de Angola) ou do Museu de Angola em 1938.

⁴⁷ As disposições provisórias que entraram em vigor até que a proposta do Governo-geral assumisse a configuração de lei, são promulgadas através do despacho nº 372, publicado a 19 de Abril de 1913, no *Boletim Oficial* nºs 16 e 17

realizar um inquérito alargado⁴⁸. Da informação reunida por Ferreira Diniz resulta um estudo intitulado *Populações Indígenas de Angola* que será publicado em 1918 e o qual, procedendo a um mapeamento e descrição das sociedades autóctones, agrupadas em unidades etnolinguísticas, serviu interesses de natureza político-administrativa e, particularmente para fundamentar a criação de uma «política indígena em Angola» durante o governo de Norton de Matos, respondendo assim a uma preocupação de posse administrativa do *hinterland* angolano.

1.2.1. Etnografar e explorar.

A centralização e fortalecimento da máquina ideológica do Estado Novo foram igualmente acompanhados por um patrocínio dos estudos de etnologia que, sob o pretexto de conhecer e estudar as populações que integravam o império colonial, preencheu assim desígnios de natureza diversa. De facto, a etnologia consignou todo um conjunto de recolhas que devidamente enquadradas pela necessidade de controlar as populações nas colónias, assistiam, de forma prática, a acção administrativa, ao mesmo tempo que devolvendo uma imagem da primitividade (baseada em pressupostos etnocêntricos e etnocidários), legitimavam ideologicamente, junto da sociedade metropolitana, a presença no ultramar⁴⁹.

Ao mesmo tempo, a premência de estudar, agrupar e cartografar as populações colonizadas, surge desde logo, claramente associada à implementação de uma economia assente na planificação/exploração da mão-de-obra disponível, através de inquirição das suas aptidões laborais, facto evidenciado por exemplo em algumas das comunicações ao Iº Congresso Nacional de Antropologia Colonial como a apresentada por Alberto Germano da Silva Correia, intitulada «*A Necessidade do Estudo Antropológico das Populações Coloniais*». Nesta o autor defende que «(...) é igualmente imprescindível que se proceda, com a possível urgência, à caracterização etnológica primeiro, e, em seguida, ao apuramento selectivo das faculdades de trabalho e profissionais das variadas e dissemelhantes populações aborígenes que habitam o nosso vasto império ultramarino»⁵⁰.

Como se percebe facilmente, esta dupla dimensão que revestiu o desenvolvimento da etnologia colonial em Portugal, denuncia claramente uma ligação estreita com os projectos políticos

⁴⁸ Este questionário estava estruturado segundo oito secções principais: *geografia e etnografia* e no âmbito desta última, *vida material, vida familiar, vida religiosa, vida intelectual, vida social e caracteres antropológicos*.

⁴⁹ Cf. Mário Moutinho - «A Etnologia Colonial Portuguesa e o Estado Novo» in *O fascismo em Portugal*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980, p.415.

⁵⁰ Alberto Carlos Germano da Silva Correia - *A Necessidade do estudo antropológico das populações coloniais*. Porto: I Congresso nacional de Antropologia Colonial, 1934, p.9

e ideológicos do regime que dela se socorre como base de formação do pessoal administrativo e missionário, difundindo, na textura das mentalidades, uma imagem do colonizado repleta de preconceitos racistas e eurocêntricos.

Este racismo “científico” transporá os limites dos gabinetes e laboratórios antropológicos para uma esfera mais alargada, popularizada, como veremos no capítulo seguinte, quer por via do discurso expositivo (designadamente espectáculos de circo, exposições coloniais com os seus zoos humanos, etc.) bem como através de outros suportes, nomeadamente a imprensa, o cinema, banda desenhada, publicidade, entre outros, onde prevalece a imagem do continente africano, envolto em mistério, habitat de seres primitivos, afastados no tempo e no espaço da civilização europeia. Entre os inúmeros exemplos poderemos destacar um artigo da autoria de Maria Archer, publicado, em 1935, na revista *O Mundo Português*, onde a autora, atendendo ao desconhecimento europeu, quer da geografia quer dos homens que habitam os territórios africanos, edifica uma barreira abismal entre ambos os mundos:

*«Para falar da África e dos negros nunca se abusa da palavra “mistério”. A África está ocupada e é desconhecida. O negro vive a par de nós e não o entendemos. Colonizam as terras africanas as raças europeias de mais elevado standard de civilização, e o negro é ainda um homem selvagem, homem da idade do ferro. (...) Esta incompreensão entre criaturas em estágios da evolução humana, faz desabrochar na alma do negro deslumbramentos ante o saber do branco, e avoluma no branco insensatos desdêns por esse ente primitivo e prodigioso homem intensamente natural, resistente, emotivo, enérgico, forte, cheio de virtudes simples como um animal qualquer».*⁵¹

1.2.2- A criação do Indígena

Herdeiro directo do evolucionismo oitocentista e imbuído de princípios eurocêntricos e racistas, o discurso etnográfico das primeiras décadas do Estado Novo, irá enquadrar as representações do *indígena*, e assim consolidar as premissas que estão na base da ideologia política e acção colonial, consignadas na legislação nomeadamente através do *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas*⁵² e, correlativamente, pelo *Código do Trabalho Indígena*.

A definição de *Indígena* inscrita no primeiro decreto, vulgarmente conhecido por *Estatuto do Indigenato*, estabelece desde logo, uma ligação unívoca entre raça e cultura, ao afirmar, no seu

⁵¹ Maria Archer - «A Carta», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, 1935, p.7

⁵² Decreto nº16473 de 6 de Fevereiro de 1929. O *Estatuto do Indigenato*, como é conhecido, vem estabelecer de maneira latente, uma hierarquização entre as sociedades autóctones dos territórios coloniais e seus habitantes sendo que angolanos, moçambicanos e guineenses estariam num nível sociocultural mais baixo, seguidos dos são-tomenses e timorenses e, por fim, gozando de um estatuto mais elevado, os naturais de Cabo-Verde, Macau e Estado da Índia.

artigo 2º que se consideram indígenas «*os indivíduos de raça negra ou seus descendentes que, pela sua ilustração e costumes, se não distingam do comum daquela raça*».

Serão aspectos de natureza somática - a integração no âmbito da “raça negra” – que determinarão a condição de indígena, sinónima animalidade, selvajaria, tribalismo e/ou primitividade, primando pela ausência de cultura e de moralidade, e próximo de uma espécie de *ser proto-humano* que necessitava ser protegido⁵³.

Na verdade, esta noção de *indígena*, espelha um entendimento racial da humanidade, estruturada segundo entidades fixas e imutáveis, que, para além de corresponderem a um conjunto de aspectos de ordem fenotípica, depressa se transformaram em categorias bio-sociológicas que apadrinharam a formulação de políticas discriminatórias.

A ideia de tipos raciais, baseada na existência de diferenças de natureza biológica com repercussões no seu grau de desenvolvimento cultural e social, tornou possível – entre os finais do século XVIII e a primeira metade do século XX - a classificação, ordenação e comparação de diferentes grupos humanos com vista a estabelecer o seu lugar numa cadeia evolutiva em cujos extremos se encontram os símios (a partir dos quais se previa a evolução do homem) e o cidadão europeu (como representante do estágio mais avançado da humanidade), aferindo os graus de proximidade entre o primitivo e o moderno.

A estrutura evolucionista remete assim cada indivíduo para um grupo (rácico) fixo, situando-o num determinado patamar evolutivo, segundo um esquema imobilista que, finalmente, prevê a adopção de comportamentos, crenças e costumes previamente definidos como característicos desse grupo.

As modalidades pseudo-científicas em que assentou todo este esquematismo discriminatório baseado na ideia de raça, assumiram tal influência (designadamente a craniometria, a antropometria, etc.), através de uma popularização das suas proposições que contribuíram para incorporar este racismo na própria identidade do colonizado, sendo que a sua demolição não acompanhou, em muitos casos, o desmembramento dos impérios coloniais, emergindo por vezes muito além da sobrevivência do evolucionismo anacrónico que esteve na sua origem teórica⁵⁴.

A retórica da ausência, da fossilização ou mesmo da extinção das “raças” mais débeis será continuamente invocada como estratégia de legitimação da presença colonial ao mesmo tempo que transforma em miragem e utopia a equiparação aos padrões europeus ainda que a política de assimilação seja adoptada como um pilar do colonialismo português.

⁵³ Cf. Elizabeth Vera Cruz - *O Estatuto do Indigenato e a Legalização da Discriminação na Colonização Portuguesa – o caso de Angola*. s/l: Novo Imbondeiro, 2005, p.24

⁵⁴ Não estão muito afastadas de nós as ideias desenvolvidas pelo psicólogo Richard J. Herrnstein e do politólogo Charles Murray, no seu best-seller *The Bell Curve*, publicado em 1994, onde é afirmada a hipótese de uma variação do Q.I. em função de factores de ordem genética e sobretudo em função da “raça”, exemplificando com o caso dos afro-americanos.

Armindo Monteiro, entre outros, será categórico ao afirmar:

«(...) *uma parte das sociedades negras permanece imóvel dentro dos moldes da sua velha organização. Algumas vezes, a extrema pobreza; noutras, a impiedosa opressão de tribos vencedoras, reduziu a sua vida a formas puramente animais.* (...)»⁵⁵.

E mais adiante não deixa de acrescentar que,

«*a sua nudez externa é o espelho da sua nudez moral*»⁵⁶.

Face a esta visão do colonizado, será reforçada, como um duplo positivo, a visão do colonizador, expressa na alegação do sentido humano do colonialismo português, como resultado de uma particular aptidão inata, como diria Armindo Monteiro, esse «*admirável espírito de adaptação*» plasmado na «*iniciativa do colono, [n]o seu profundo nacionalismo, [n]o talento de tratar com as raças inferiores*»⁵⁷.

Como se pode vislumbrar nestas palavras, a figura do colono branco, esboçada pela propaganda, irá pairar como uma figura tutelar sobre uma massa humana, nomeada por designações como *gentio*, *indígenas*, ou simplesmente o *preto* ou *negro*. Na verdade, a visão das sociedades existentes nos territórios coloniais, e as sociedades africanas em particular, está (in)equívocamente impregnada pelas teorias racistas e pelo darwinismo social, dissimulados pelo manto da religião⁵⁸, sob o qual se abriga a *missão civilizadora* de *converter*, *ensinar* e *proteger*, repetidamente enunciada por vários autores a pretexto, justamente, de advogar um célebre não-racismo do colonizador português que, nas palavras de Henrique Galvão, «*dispõe de excepcionais aptidões para dirigir os povos nativos e para com eles viver*»⁵⁹. Por outro lado, esta ligação entre Estado e Igreja na acção colonial, firmada pela *Concordata com a Santa Sé* que confere às instituições religiosas a função educativa das populações africanas⁶⁰, será uma das faces visíveis da tarefa de assimilação, e que impregnará a discussão em torno das identidades culturais e individuais.

De facto, a articulação directa entre nacionalismo, imperialismo e cultura, vem enquadrar a acção missionária e adensar as ambiguidades inerentes a uma política de assimilação que pretende encapotar as relações de dominação e exploração colonial usando o subterfúgio de uma difusão de modelos culturais europeus, que se repete desde a década de trinta na retórica imperial, como atesta a seguinte passagem de um artigo na revista *O Mundo Português*:

⁵⁵ Armindo Monteiro - *Directrizes duma Política Ultramarina*.p.28

⁵⁶ Id. *Ibid.*

⁵⁷ Armindo Monteiro - «Os portugueses na Colonização Contemporânea», in *Para uma Política Imperial*, p.77

⁵⁸ Cf. Ângela Guimarães - «O Labirinto dos Mitos», in AAVV. *O Estado Novo. Das origens ao fim da autarcia, 1926-1959*, (Vol.II), Lisboa: Fragmentos, 1987, p.114

⁵⁹ Henrique Galvão, *O Império*. p.47

⁶⁰ No artigo 24º do Acto Colonial pode ler-se o seguinte: «*As missões católicas portuguesas do ultramar, instrumentos de civilização e influência nacional, e os estabelecimentos de formação do pessoal para o serviço delas e do Padroado Português, terão personalidade jurídica e serão protegidos e auxiliados pelo Estado, como instituições de ensino*».

«(...) sendo o Imperialismo mais uma dilatação de cultura (língua, costumes, religião, tradições, etc.) que uma dilatação territorial, feita arbitrariamente pela fortuna das armas, o nacionalismo português – que foi o Primeiro! – terá de ser, racionalmente, a presença dessa cultura que tornou possível a nossa aventura cristã e civilizadora, pelas águas (...)»⁶¹.

A adopção de um modelo colonial baseado na administração directa socorrer-se-á de uma política assimilacionista⁶², que, visando o controlo da mão-de-obra africana, serve igualmente de argumento de persuasão nas esferas metropolitana e internacional num período entre as duas guerras (granjeando entre outros, o apoio da igreja) já que parte do pressuposto de que a população nativa - integrando “raças inferiores” - se constitui como uma massa humana estagnada no tempo, aguardando a própria extinção⁶³, sem história, sem cultura, incapaz de se auto-reger, prisioneira de superstições, constrangimentos naturais e violência tribal, necessitando por isso da protecção e orientação por parte das “raças superiores”, - transfigurando com um toque de retórica, uma dinâmica de exploração económica numa “missão civilizadora” que, em discursos mais entusiásticos assumiu contornos quase messiânicos, sintetizados no célebre «fardo do homem branco» ...

Não será de estranhar então o discurso do Ministro das Colónias quando, inspirado no darwinismo social, considera que uma parte das “raças negras” tenderia à extinção, designadamente, por via da selecção natural, uma vez que seriam incapazes de evoluir, ao passo que outras conservar-se-iam no seu ambiente natural (a “selva”) constituindo-se como um imenso reservatório de mão-de-obra para o trabalho agrícola e para o exército⁶⁴.

1.2.3. A criação do *Assimilado*

O *Estatuto do Indigenato*, não conseguindo esconder as suas premissas teóricas evolucionistas e racistas, vem estabelecer a divisão das populações angolana, guineense, moçambicana, timorense

⁶¹ Manuel Anselmo, «A Ideia Portuguesa de Império», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, 1935, p. 57

⁶² De uma forma muito geral, poder-se-á encarar os modelos coloniais sob duas perspectivas diferentes. Por um lado o modelo inglês, que adoptou formas de administração indirecta (*indirect rule*), recorrendo às instituições nativas no sentido de operacionalizar a exploração económica. Por outro, os modelos francês e português que recorreram à apropriação da terra e a formas directas de administração, reclamam a instalação de colonos e outros agentes coloniais a presidir e dirigir a força de trabalho “indígena”

⁶³ Armindo Monteiro interroga-se a determinada altura: «Estará ainda o europeu a tempo de salvar da morte essas sociedades, que parece, só por ela esperam?» E respondendo afirma: «Julgo que a selecção irá operando os seus efeitos e que, dentro de poucas dezenas de anos, da face da terra terão desaparecido as raças negras que não puderam escalar as ásperas sendas da civilização» [*Directrizes duma Política Ultramarina*, p.28]

⁶⁴ Armindo Monteiro declara categoricamente: «A maioria dos povos negros ficará – para povoar a selva, dando à Pátria os trabalhadores agrícolas e soldados que em África lhe são precisos» [*Directrizes duma Política Ultramarina*, p.29]

e são-tomense em dois grupos juridicamente distintos: os cidadãos e os indígenas, aos quais se vem somar um outro, composto pelos «assimilados».

Na primeira categoria incluíam-se uma minoria de indivíduos brancos, negros e mestiços que apresentam padrões culturais e comportamentais “europeus”, ou seja, aqueles que em virtude das suas origens ou processos de aculturação (*assimilação*), sejam integrados na categoria de “civilizados”; na segunda categoria encontrava-se incluída a larga faixa de populações africanas, que, não dispondo de direitos de cidadania, estavam sujeitas às arbitrariedades da administração colonial, nomeadamente ao trabalho coercivo⁶⁵.

Embora muitos dos ideólogos do regime apontem, paradoxalmente, para o respeito pelos costumes das populações colonizadas, o facto é que a política de assimilação preconiza uma ruptura com as culturas de origem que se iria repercutir numa cisão mais profunda ao nível social. Senão vejamos, no que toca ao território angolano, o diploma legislativo nº 237 de 26 de Maio de 1931, que determina como condições obrigatórias para alcançar o estatuto de assimilado, o total abandono dos «*usos e costumes da raça negra*»⁶⁶, o domínio da língua portuguesa (escrita e falada), a adopção da monogamia, e o exercício de «*profissão, arte ou ofício compatível com a civilização europeia, ou ter rendimentos obtidos por meios lícitos que sejam suficientes para prover aos seus alimentos, compreendendo sustento, habitação, vestuário para si e sua família*»⁶⁷.

A assimilação espiritual assume-se como um dos princípios basilares da política colonial, ainda que o processo conducente à obtenção de direitos de cidadania fosse pejado de entraves àqueles que desejavam conseguir o estatuto de assimilado, não sendo igualmente de descartar a circunstância de uma larga maioria de africanos não estar efectivamente empenhado em “civilizar-se”. Por outro lado, o discurso da elevação civilizacional, carregado de contradições e gerador de ambiguidades sociais e identitárias, tem como cenário de fundo, a integração das populações

⁶⁵ Os indígenas estavam igualmente sujeitos ao chamado “imposto de palhota”, aplicado pelas autoridades coloniais sob a justificação de constituir um pagamento ao Estado português pela “acção civilizadora” levada a cabo na colónia angolana. Na realidade este imposto surge como um mecanismo de angariação de mão-de-obra gratuita ou da imposição de culturas obrigatórias, já que para obter os meios necessários ao seu pagamento, o camponês seria obrigado à comercialização dos seus produtos em condições desvantajosas ou a abandonar uma agricultura de subsistência, passando a integrar um regime de monoculturas como o café e o algodão, cujo monopólio da compra era detido por grandes companhias (como por exemplo a *Cotonang* no caso da produção algodoeira). Caso não conseguisse alcançar o montante necessário ao pagamento do imposto, teria de subordinar-se ao “trabalho contratado” em plantações agrícolas, na abertura e de estradas, construção de caminhos-de-ferro, barragens, nas minas, entre outros. Este regime, plasmado no Artº. 20º do Acto Colonial, segundo o qual é proibido o trabalho forçado, pressupondo, contudo, a possibilidade de «*compelir os indígenas ao trabalho em obras públicas de interesse geral da colectividade, em ocupações cujos resultados lhes pertençam, em execução de decisões judiciais de carácter penal, ou para cumprimento de obrigações fiscais*», traduzindo-se assim numa cobertura para enquadrar juridicamente a manutenção de trabalho coercivo como força de produção. O Estatuto do Indigenato seria abolido só em 1961, aquando do início dos conflitos armados e inscrito numa acção mais vasta de aliciamento que seria designada por “acção psicossocial”.

⁶⁶ Diploma Legislativo nº 237 de 26 de Maio de 1931

⁶⁷ Id. *Ibid.*

africanas num mecanismo de exploração económica onde são simultaneamente força de produção e força de consumo, a par do abastecimento de matérias-primas baratas à indústria nacional. Daí as preocupações sistematicamente manifestadas com as condições de saúde do *indígena*, mortalidade infantil, bem como a adopção de estilos de vida ocidentais, com vista a criar novas necessidades de consumo, potenciadoras da criação de novos mercados de escoamento dos produtos nacionais⁶⁸ como o vinho ou os têxteis («*tecidos pintados para indígenas*», nas palavras de Armindo Monteiro).

1.3. Colonialidade e lusotropicalismo – teoria e ideologia

A mística do império - uma expressão da autoria de Marcello Caetano- propalada pelo Estado Novo nas décadas de 30 e 40, assente numa percepção hierarquizada da humanidade, fortemente enraizada no darwinismo social e nos axiomas racistas do final do século anterior, começará a sofrer algumas nuances a partir do final da Segunda Guerra Mundial, momento crucial de rejeição das teorias de pureza racial e simultaneamente de apologia de um ideal universal de liberdade, independência, e auto-determinação, considerados direitos humanos fundamentais.

No cenário pós-guerra começam a desencadear-se pressões sobre as potências coloniais tendo como pano de fundo a criação da ONU em 1945, que no Artº 73º da sua Carta determinará aos estados membros a observância das «*aspirações políticas dos povos*»⁶⁹ dos territórios colonizados (designados por «*territórios não autónomos*») no sentido de encetar processos conducentes ao «*desenvolvimento das suas livres instituições políticas*»⁷⁰, e conseqüentemente à descolonização.

Embora se tenham ouvido vozes no interior do regime, nos anos de 1944 e 1945⁷¹, que defendiam uma adaptação da legislação colonial às novas conjunturas internacionais⁷², a revisão do Acto Colonial, apenas será consumada em 1951, ainda que, numa modalidade mais terminológica

⁶⁸ Armindo Monteiro afirma categoricamente: «*Colonizar é essencialmente tratar do negro. (...) Este é a grande força de produção, o abundante e dócil elemento de consumo que a África oferece. Para ele têm de ir as mais extremas atenções: para que o seu número aumente, para que a sua saúde melhore, (...) para que o seu bem-estar cresça e o nível moral da sua vida se eleve – para que as suas necessidades se multipliquem. (...) Por todas as formas cumpramos aumentar as necessidades do negro. Afinal nisto consiste a civilização. Cada necessidade nova - no vestuário, na alimentação, nos objectos de uso comum – que o preto adquira, terá repercussões felizes no comércio e na indústria*» [Armindo Monteiro, *Da Governação de Angola*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1935, pp.43, 44]

⁶⁹ Carta Orgânica da Organização das Nações Unidas, 1945

⁷⁰ Idem

⁷¹ Cf. Cláudia Castelo - *O Modo Português de estar no mundo. O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933- 1961)*. Porto: Edições Afrontamento, 1999, pp. 49,50

⁷² Num artigo publicado na revista *Portugal em África*, em 1949, o padre Avantino de Sousa não deixa de alertar para os perigos da difusão de ideologias comunistas entre os «assimilados» e «mestiços», recorrendo à quer à imprensa quer a outros meios como a rádio e o cinema afirmando: «*os comunistas (...) exploram habilmente o preconceito racial entre os “assimilados” e, sobretudo, o ódio radicado no coração do mestiço, contra seu pai, o branco, que o deitou ao mundo e o lançou depois no desprezo de brancos e pretos*». [Pº. Avantino de Sousa, «O Comunismo entre os Pretos de Angola» in *Portugal em África*, Vol. VI, 2ª Série, 1949, p.170]

que operante. Este facto é patente na denegada existência de «*territórios não autónomos*» aquando da adesão de Portugal à ONU em 1955, e respectiva inquirição acerca do respeito pelo Art.º 73º do seu texto fundador, em Julho do ano seguinte⁷³. Esta resposta levanta forte contestação ao colonialismo português no seio da organização - pela voz dos países da Europa de Leste e do grupo afro-asiático consolidado na Conferência de Bandung de 1955- à qual a diplomacia portuguesa irá respondendo com a argumentação da unidade da Nação portuguesa, composta por províncias (metropolitanas e ultramarinas) e não por colónias, integrando uma Pátria pliticontinental e uma sociedade multirracial.

Para esta transfiguração discursiva muito contribuiu a apropriação das premissas teóricas do lusotropicalismo, cujas bases começam a ser delineadas na década de trinta, por Gilberto Freyre⁷⁴, no célebre ensaio *Casa Grande e Senzala*, bem como na obra editada em 1940, *O Mundo que o Português Criou*, onde o autor, ampliando o seu âmbito de investigação aos territórios colonizados por Portugal, considera que eles perfazem uma «*unidade de sentimentos e cultura*»⁷⁵. A sistematização do Luso-Tropicalismo seria posteriormente consumada numa série de conferências proferidas no início da década de cinquenta tanto no Portugal metropolitano como nos territórios colonizados e reunidas nas obras *Aventura e Rotina* e *Um Brasileiro em Terras Portuguesas*⁷⁶,

⁷³ Cf. Cláudia Castelo, *Op.Cit.*, p. 61

⁷⁴ Gilberto Freyre (1900-1987) nasce em Recife no Brasil e irá desenvolver os seus estudos universitários nos Estados Unidos na Universidade de Columbia onde conhece Franz Boas. Aqui obtém, em 1922 o M.A. (Master of Arts) com a tese intitulada *Social life in Brazil in the middle of the 19th century - Vida social no Brasil nos meados do século XIX* – publicada no *Hispanic American Historical Review*. Em 1933 publica *Casa-Grande & Senzala* que aborda a estrutura escravocrata/rural/patriarcal da colonização portuguesa do Brasil e, em 1936 publica *Sobrados e Mucambos*, onde se debruça sobre a decadência deste patriarcado rural e a emergência de uma sociedade de contornos urbanos.

Ainda em 1934 organiza na cidade de Recife o 1º Congresso de Estudos Afro-Brasileiros e, no ano seguinte, na Universidade do Rio de Janeiro lecciona o primeiro curso de Antropologia Social e Cultural da América Latina. Durante as décadas seguintes irá colaborar com inúmeras instituições universitárias dos Estados Unidos, América Latina e Europa, dividindo a sua actividade pelas áreas da sociologia, antropologia, literatura, história e pintura.

Em 1940 publica *O Mundo que o Português Criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colónias portuguesas* e em 1951, a convite do governo português irá visitar as então Províncias Ultramarinas.

De entre as inúmeras obras podem destacar-se *Olinda: 2º guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira* (1939); *Problemas brasileiros de antropologia* (1943); *Interpretação do Brasil: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas* (1947); *Aventura e Rotina: sugestões de uma viagem a procura das constantes portuguesas de carácter e ação* (1953); *Um brasileiro em terras portuguesas: introdução a uma possível luso-tropicologia acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico* (1953); *Ordem e progresso: processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime de trabalho livre*. (1959); *Arte, ciência e trópico: em torno de alguns problemas de sociologia da arte* (1962); *Homem, cultura e trópico* (1962); *Vida, forma e cor* (1962); *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade, 1915-1930* (1975); *Alhos e bugalhos: ensaios sobre temas contraditórios, de Joyce a cachaça* (1978)

⁷⁵ Gilberto Freyre, Apud Cláudia Castelo - *O Modo Português de estar no mundo. O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933- 1961)*. p.33

⁷⁶ Sobre esta temática Gilberto Freyre escreverá outras duas obras de destaque: *A integração Portuguesa nos Trópicos* de 1958 e *O Luso e o Trópico* de 1961.

resultado de um convite do ministro do Ultramar, Sarmento Rodrigues, para visitar em 1951 o então *Império Ultramarino Português*.

Pese embora o facto de este não ser um espaço de aprofundamento do impacto das proposições de Gilberto Freyre na política do Estado Novo⁷⁷, iremos abordar brevemente alguns aspectos relevantes no que concerne à sua adaptação no entrelaçar das identidades de portugueses e africanos com reflexos no domínio da criação artística como veremos no capítulo III.

O autor desenvolverá um conjunto de proposições de ordem histórico-sociológica, apoiando-se no conceito de miscigenação como elemento fulcral na constituição das *sociedades tropicais*, decorrentes da acção colonizadora de Portugal, particularmente na «*singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata nos trópicos*»⁷⁸, reconhecendo igualmente o contributo cultural das classes subalternas da sociedade colonial escravagista dos séculos XVII e XVIII – escravos africanos e “índios” – para a edificação de uma cultura e identidade brasileiras.

Considerando que no próprio fundo étnico português subsistia um «*dualismo de cultura e de raça*»⁷⁹ que o torna um «*povo indefinido entre a Europa e África*»⁸⁰, o autor aponta a natureza fluante (ou mestiça), a *mobilidade, plasticidade e adaptabilidade* (cultural e física) do colonizador português - forjada na presença árabe, e apenas «*empalidecido*» (não desvanecido) pela «*sucessão de culturas europeizantes*»⁸¹ - como as chaves do êxito na criação das sociedades coloniais nos trópicos, que primou pela mistura racial e por uma integração *ecológica* (simultaneamente ambiental, social e cultural).

Gilberto Freyre integra uma geração de intelectuais latino-americanos determinados numa reabilitação das culturas regionais e nacionais pela afirmação dos contributos nativos e crioulos na base da sua constituição. Discípulo de Franz Boas na Universidade de Columbia, irá privilegiar uma abordagem *culturalista* que rompe com a convergência teórica entre raça e cultura, designadamente, o enfoque na hierarquização das «raças» proposta pelo darwinismo social. Ao invés, parte do relativismo cultural como base para a abordagem de factos que assumem uma dimensão social, remetendo-os para um domínio dos contactos de cultura e da miscigenação. A dimensão demográfica e social da escravatura é assim reduzida à dimensão de experiências de mestiçagem biológico-cultural que, no caso brasileiro, iria contribuir largamente para a criação de uma cultura e identidade nacionais.

⁷⁷ Este assunto encontra-se bem documentado no estudo efectuado por Cláudia Castelo intitulado *O Modo Português de estar no mundo. O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933- 1961)*.

⁷⁸ Gilberto Freyre, *Casa Grande & Sanzala*. Lisboa, Livros do Brasil, 2001, p.18

⁷⁹ Gilberto Freyre, *Op.Cit.*, p.21

⁸⁰ Id. *Ibid.*

⁸¹ *Ibidem*

A tónica histórica e identitária que se encontra subjacente ao luso-tropicalismo fornecerá matéria-prima valiosa, apta a migrar para outros campos de acção, validando - pela sua suposta “cientificidade”- estruturas ideológicas e integrando projectos de acção política mais amplos, facto a que não serão alheias as palavras do autor quando afirma, em 1958 a pretensão de operacionalizar a teoria lusotropical, inculcando-lhe um sentido político, designadamente:

«Politico na acepção de uma política de cultura e de uma política de migração dentro do mundo lusotropical. (...) No sentido, ainda de afirmação ou reafirmação de uma política de democracia étnica que avigore em todos os membros da comunidade lusotropical a resistência aos etnocentrismos vindos dos povos vizinhos ou de minorias étnico-culturais que se concentrem dentro da própria comunidade lusotropical, em desarmonia com as tradições e os sentimentos mais castiçamente lusitanos»⁸².

1.3.1. Mestiçagens culturais, assimilações e conflitos.

Estas premissas, ao enfatizar a singularidade da colonização portuguesa e a salvaguarda de uma imagem de tolerância racial no seio das sociedades lusotropicals, não poderiam deixar de seduzir um regime, que na década de 50 procura, através da revogação do Acto Colonial, empreender uma modificação cosmética que se harmonizasse com a nova realidade internacional saída do pós-guerra. Assim, nada melhor do que a apropriação política de um discurso teórico que celebra a relação do português com os outros povos baseada numa convivialidade próxima, cujos frutos mais visíveis são a criação de sociedades mestiças, concebidas numa *integração e simbiose* cultural e física⁸³.

A adopção deste discurso freyriano (oriundo, ele próprio de uma ex-colónia portuguesa) possibilitou um afastamento discursivo dos conceitos do darwinismo social que nortearam a propaganda colonial nas décadas anteriores. Baseada na coexistência de povos e culturas separadas e hierarquizadas segundo uma bitola evolucionista, onde a mestiçagem (física e cultural) é fortemente reprovada, cede território a uma intensificação do discurso assimilacionista que, ao mesmo tempo que defende a integração do indígena na cidadania portuguesa – facto que, do ponto de vista jurídico, apenas é formalizado a partir de 1961, com a revogação do *Estatuto do Indigenato*

⁸²Gilberto Freyre, - «A Integração Portuguesa nos trópicos», Apud, Cláudia Castelo, *Op.Cit.* p. 37

⁸³ Num discurso proferido na sede da União Nacional em 23 de Maio de 1959 Salazar afirma claramente: «(...) há uma obra de compreensão e afectividade humanas que através dos tempos e das gerações vai criando uma convivência que é a base de resolução dos problemas africanos, e sem ela nenhum terá solução capaz:(...) mais do que convicção, é esta a nossa maneira de ser»[Oliveira Salazar, « A posição portuguesa em face da Europa, da América e da África», in *Discursos e Notas Políticas* (Vol VI), p.70]

– não deixa de considerar a existência de «*raças atrasadas*» e «*povos primitivos*», e um longo período de contemporização com a realidade ocidental⁸⁴.

O Lusotropicalismo iria apresentar um regime⁸⁵ cuja política colonial se tornava, a cada dia, mais indefensável e cerceada por pressões internacionais, com um conjunto de ideias chave como a miscigenação física e cultural, ou a inexistência de racismo, que haviam sido transversais à missão histórica de Portugal - esta condimentada com os ingredientes de um lirismo luso, de inspiração cristã e apresentada sob a rubrica da evangelização. Ao mesmo tempo que conseguia responder a necessidades conjunturais de natureza político-ideológica, a teoria lusotropicalista penetrou igualmente no domínio das ciências sociais e da cultura - sendo vários os autores que, nos seus escritos, recorrem aos seus conceitos chave – mas sobretudo na textura das mentalidades, deixando marcas indeléveis que se perpetuarão muito além do Estado Novo⁸⁶.

Neste sentido, a construção de uma identidade lusa, adopta contornos essencialistas, palpáveis na adjectivação utilizada para caracterizar o relacionamento com os restantes povos, geografias e culturas por via da expansão marítima e assentamentos coloniais, incorporando termos como «*plástico*», «*humano*», «*cristão*», «*ecuménico*» ou «*tolerante*», onde se destaca o retrato do colono como «*um misto de sonhador e de homem de acção, (...) profundamente humano, sensível, amoroso e bondoso, sem ser fraco...*»⁸⁷, traduzindo por fim, aquilo que Adriano Moreira define como «*o modo português de estar no mundo*»; opondo-se ao etnocentrismo, é descrito como «*uma sensibilidade especial para valorizar os métodos, as técnicas e os valores dos povos com quem entrámos em contacto, sensibilidade que se filia directamente na crença, de raiz cristã e católica, na igualdade dos homens (...) perfeitamente equacionada com o modo de ser fraternal de um povo*

⁸⁴ Marcelo Caetano afirma: «*os africanos não souberam valorizar sozinhos os territórios que habitam há milénios, não se lhes deve nenhuma invenção útil, nenhuma descoberta técnica aproveitável, nenhuma conquista que conte na evolução da humanidade, nada que se pareça ao esforço desenvolvido nos domínios da Cultura e da Técnica pelos europeus ou mesmo pelos asiáticos. Por enquanto pois, os negros em África devem ser olhados como elementos produtores, enquadrados ou a enquadrar numa economia dirigida pelos brancos*» (Marcelo Caetano, Apud, Mário Moutinho - *O Indígena no pensamento Colonial Português-1895-1961*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2000, p.45)

⁸⁵ A posição de Gilberto Freyre a respeito do regime de Salazar assumirá contornos ambíguos. Esta ambiguidade é visível na resposta que o autor dá numa conferência quando questionado acerca do contributo da teoria luso-tropical, para a ideologia do regime do Estado Novo, afirma: «*É um régimen pelo qual, pessoalmente, não tenho entusiasmo, por me parecer demasiadamente apolíneo, na sua forma de ser régimen político*» mas adiante acrescenta: «*Não devo, porém negar nem dissimular minha estima pessoal e minha admiração intelectual pelo Professor Oliveira Salazar, contra quem lamento as expressões desrespeitosas e injustas em que se vêm extremando, em comentários a assuntos portugueses, jornalistas e até homens públicos mais levianos do nosso País*». [Gilberto Freyre, *Arte, Ciência e Trópico. Em Torno de alguns problemas de Sociologia da Arte*. S. Paulo: Livraria Martins Editora, 1962, p. 113]

⁸⁶ Cláudia Castelo na obra *O Modo Português de estar no mundo*, propõe esta migração do luso-tropicalismo desde um campo cultural para o político e deste para o campo das mentalidades

⁸⁷ Jorge Dias - «*A Expansão Portuguesa à luz da Moderna Antropologia*», in *Ensaio Etnológicos*. Lisboa: JIU

directamente herdeiro de iberos, germanos, judeus, árabes (...) e portanto preparado para estar no mundo não em conflito mas sim com perfeita cordialidade»⁸⁸.

A título de exemplo refira-se algumas passagens de dois autores que reflectem, na sua obra o legado lusotropicalista.

Para José Redinha, a «*coexistência cultural*» de feição ecuménica, não discriminatória⁸⁹, é configurada como um marco distintivo da acção portuguesa, que, ao contrário de outras potências coloniais, brotou de um temperamento particular, caldeado na sobreposição de estratos étnicos e sucessivas mestiçagens que sedimentam um fundo cultural proto-histórico de contornos comunitários, e por isso «*ensaiado, e naturalmente arreigado para o convívio inter-racial, para assimilação de povos, para a difusão de cultura superior, praticada sem desdêns, sem convenções, sem mitos raciais, sem ódios religiosos - sem meros objectivos económicos, como hoje verificamos com países de alta industrialização, que tão tardiamente declaram o seu amor por África e pelos africanos, onde visionam mercados e clientes*»⁹⁰.

Assim, transpondo as relações coloniais entre europeus e africanos para os domínios cultural e religioso, são contornados os constrangimentos causados pela evocação de uma hierarquização das «raças», rejeitando assim conjunturas propícias ao etnocídio, e possibilitando, ao invés, a formulação de inúmeras modalidades de assimilação ou sínteses transculturais. A focagem no domínio cultural permite, finalmente, desviar o plano discursivo para um espaço das trocas e negociações interculturais, esvaziando-o de uma violência inerente aos processos de conquista, ocupação e exploração, ao mesmo tempo que propõe a perpetuação de um poder de influência que se projecta, no futuro, através de inúmeras mestiçagens e aculturações, mais resistentes e sólidas do que os sistemas políticos, porque enraizadas nas texturas sociais e possibilitando inúmeras modalidades neo-coloniais, como se pode depreender das palavras de José Redinha:

«Coexistência cultural, é obra fundamental do passado, como o é no presente e será do futuro. É uma obra comum a estadistas, juristas, missionários, militares, sociólogos e povo em geral. É obra de todos, para todos, e onde nenhum português pode alhear a quota-parte que lhe compete»⁹¹.

A desfocagem da violência resultante das relações coloniais, encontrará no âmbito da cultura um álibi que, já num período de deflagração da guerra colonial, será utilizado para explicar parcialmente os conflitos. A este facto não serão alheios alguns estudos desenvolvidos por Jorge

⁸⁸ Adriano Moreira - «Contribuição de Portugal para a Valorização do Homem no Ultramar», in *Ensaios*. Lisboa: Edições panorama, 1961, p. 18

⁸⁹ Cf. José Redinha, *Coexistência Cultural* (Conferência pronunciada no palácio do Comércio aquando da Semana do Ultramar), in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº5, Out- Dez, 1964, p. 55

⁹⁰ José Redinha, *Op.Cit.*, p.57

⁹¹ Id. *Ibid.*, pp.65,66

Dias e enquadrados nas Missões de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, que forneceriam matéria igualmente ajustável ao manuseamento ideológico.

Num ensaio intitulado, «*Conflitos de Cultura*», o autor justifica as causas de dominação com uma desigualdade qualitativa de padrões culturais, traduzida em termos de relações de força, já que as diferenças que as separam são entendidas como graus de desenvolvimento distintos, sendo uma activa e outra resistente.

Ou seja, nesta perspectiva, o encontro entre culturas diferentes envolve a tentativa de hegemonia por parte da cultura “mais forte”, mais desenvolvida, sendo que, quanto maior a distância entre estes graus de desenvolvimento, mais violento o embate, podendo levar a uma desintegração social de formações que define como «*muito primitivas*».

Porém se esta hegemonia ou, nas suas palavras, «*acção assimiladora*», for levada a cabo pela cultura “superior” com «*habilidade*» resultará então que os «*conflitos se vão aplanando e aos poucos estabelece-se um processo de aculturação que, com o tempo, pode dar origem a uma cultura nova em que todos os elementos sociais dos dois grupos em presença se integram, acabando por se tornar portadores de uma herança social comum, fruto da aculturação dos elementos anteriormente em conflito*»⁹².

A forma como o antropólogo concebe o relacionamento entre culturas diferentes, uma necessariamente “primitiva”, fraca, cujo devir é marcado pela desintegração total ou parcial (via aculturação), e outra “evoluída”, forte, activa, hegemónica, à qual cabe a tarefa de assimilação/domínio, não dissipa os resquícios de uma visão evolucionista da humanidade.

Se considerarmos que a diferença cultural será usada como explicação de conflitualidade não será coincidência que seja novamente a cultura uma bandeira erguida para justificar a intensificação da «*acção assimiladora*», com vista, então a “aplanar” as diferenças promovendo uma mestiçagem que simultaneamente desvaneça simbolicamente, o conflito que, no ano da publicação deste artigo, tomou proporções militares⁹³.

Esta teorização dos factos culturais com vista a uma legitimação do que na prática viria a ser uma tentativa de sedução do antigo “indígena” transformado agora, na terminologia bélica em “terrorista”, para reforçar o contingente de “assimilados”, conhece outras formas noutra ensaio publicado no mesmo ano, intitulado, «*A expansão ultramarina portuguesa à luz da moderna antropologia*»⁹⁴.

⁹² Jorge Dias. *Conflitos de Cultura*. Lisboa: JIU (nº51), 1961, p.109

⁹³ De facto a cultura será então uma das “frentes” de combate utilizada por ambos os lados como meio de mobilização e de reforço.

⁹⁴ Jorge Dias, *Ensaio Etnológico*. Lisboa: JIU (nº52), 1961

Neste ensaio, é bem patente a leitura do luso-tropicalismo de Freyre, em passagens nas quais o autor reafirma o carácter *sui generis* das relações que os portugueses mantiveram com povos de outros continentes, advindo daí a «*harmonia*» que, segundo ele, reinava em todos os territórios colonizados por Portugal, dado que «*o português não tem necessidade de se afirmar negando, antes pelo contrário, movido por um ideal de fraternidade, afirma-se amando*»⁹⁵.

1.3.2. Não declarámos guerra a ninguém...

Estavam dados assim os passos para a transformação de uma «mitologia imperialista» das décadas de 30 e 40, num mito da construção de uma comunidade multirracial, «Euro-Africana» e de raízes «luso-cristãs» cuja conservação significaria a defesa da Cristandade e da presença Ocidental em África⁹⁶. Ao mesmo tempo serve de argumento para uma Guerra Colonial, sistematicamente desmentida e reduzida à dimensão de «*surtos terroristas*», «*actos de subversão*», movidos por «*interesses imperialistas que se digladiam na disputa de supremacia mundial*»⁹⁷, adoptando, por fim, os contornos de uma verdadeira Cruzada contra o alastrar do Comunismo no continente africano⁹⁸, e formulada como um escudo de protecção da própria civilização, como se pode observar nas palavras de Marcelo Caetano:

*«Não declarámos guerra a ninguém. Não estamos em guerra com ninguém. (...) Defendemo-nos. Defendemos vidas e haveres. Defendemos, não uma civilização, mas a própria civilização. Defendemos, contra os imprevistos trágicos que têm atrasado a marcha das populações africanas e comprometido a paz do mundo (...)»*⁹⁹.

⁹⁵ Id. *Ibid.*, p.147

⁹⁶ Cf. Margarida Calafate Ribeiro *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto, Edições Afrontamento, 2004, p. 157.

⁹⁷ Marcelo Caetano, *Razões da Presença de Portugal no Ultramar*, Lisboa, 1973, p.11. De salientar a mudança discursiva acerca do *Outro* colonizado, segundo a qual o indígena passivo, se transforma em terrorista sanguinário, sendo invocadas a feitiçaria e as sociedades secretas como causas para o atear de ódios recônditos e a inflamação dos terrores da antropofagia, a par de uma conspiração internacional contra Portugal, que dissimulavam o verdadeiro motivo que detonou a luta armada.

⁹⁸ Marcelo Caetano afirma uma conferência: «*Numa altura em que a esquadra soviética cresce de dia para dia no mar Mediterrâneo e em que a Rússia procura instalar bases militares e consolidar alianças no Médio Oriente e no Norte de África, não pode escapar à atenção de qualquer pessoa a importância que representaria para ela a posse do Arquipélago de Cabo Verde em mãos amigas. A Europa está a ser cercada*». [Marcelo Caetano *Razões da Presença de Portugal no Ultramar*, Lisboa, 1973, p.12]

⁹⁹ Id. *Ibid.*

Da mesma forma que a guerra colonial é servida como um acto de *redenção* da civilização ocidental, as independências africanas são mostradas como actos de *queda* que, rompendo as cadeias da evolução, degeneram no «*regresso ao primitivismo*»¹⁰⁰.

A visão evolucionista do tecido social africano persiste assim, subterraneamente no discurso político, ainda que seja enaltecido, em contrapartida, o progresso social e económico, decorrente da presença portuguesa em África.

Na verdade, o discurso em torno do *desenvolvimento* dos territórios coloniais assume contornos francamente contraditórios nos derradeiros anos do império, facto palpável por exemplo em alguns discursos de Marcelo Caetano. O então presidente do Conselho, ao insistir na singularidade da acção dos portugueses que, «*à sombra da sua bandeira fizeram de terras bárbaras promissoras territórios em vias de civilização*»¹⁰¹, nega ao mesmo tempo, a possibilidade de proceder à sua descolonização, baseado na imaturidade das realidades coloniais onde os habitantes autóctones, agrupados em «*tribos primitivíssimas sem qualquer noção de nacionalidade*»¹⁰², povoavam «*territórios desolados*»¹⁰³ e, na sua perspectiva, incapazes de auto-determinação, cabendo ao colonizador guiar e orientar o seu «*amadurecimento*».

Desta forma, o incremento da emigração metropolitana para os territórios africanos, a par com a fixação dos soldados que aí cumprem o serviço militar, surgem como estratégias que visam dar continuidade à presença portuguesa em África, mesmo quando, após uma década de conflito, é levada a cabo uma última revisão constitucional que prevê um estatuto de Regiões Autónomas para os territórios ultramarinos - ainda que condicionado aos níveis de civilização do «*gentio do sertão*»¹⁰⁴ - traduzindo-se essencialmente numa operação de fachada que, não conseguindo impedir o agudizar do conflito bélico ou da pressão internacional, se limitou a reafirmar, num derradeiro fôlego, a retórica nacionalista que escorou a política colonial desde a década de 30:

«(...) somos, sem dúvida, um país pluricontinental e plurirracial, com um só espírito, um só governo, uma só bandeira. Mas a vastidão do território e a diversa localização das suas parcelas, a variedade das populações e dos seus níveis de civilização, as características económicas de cada província com suas próprias relações externas, tudo isso impõe que, a par de uma forte integração espiritual e solidariedade política traduzidas numa segura direcção comum, (...). Cada província ultramarina é, pois, uma região que, em tudo quanto

¹⁰⁰ Adriano Moreira - *Política de Integração*. Lisboa: [s.n.] 1961, p.9

¹⁰¹ Marcelo Caetano, *Razões da Presença de Portugal no Ultramar*, Lisboa, 1973, p.9

¹⁰² Id. *Ibid.*, p.37

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ O termo é usado por Marcelo Caetano que afirma: «*A autodeterminação não se exprime por quadradinhos de papel postos nas mãos do gentio do sertão. Prova-se antes, pelo convívio pacífico sob a bandeira portuguesa, numa aliança de esforços em que as raças colaboram e se fundem fraternalmente, a caminho de um mundo melhor*». [Marcelo Caetano, *Op. Cit.*, p.32]

não seja considerado essencial à unidade da Nação, goza da liberdade de adoptar os soluções que mais lhe convierem. É isto a autonomia»¹⁰⁵.

1.3.3. Para uma teoria da arte luso-tropical

Não se circunscrevendo ao espaço restito da sociologia ou da antropologia social, as bases teóricas do lusotropicalismo irão contaminar outros domínios, nomeadamente uma perspectiva estética que, incluída no domínio alargado da cultura, deixará algumas marcas no entendimento dos fenómenos de criação, e fruição artísticas, incluindo todo o universo de trocas e mestiçagens que integram os seus processos particulares.

Algumas destas ideias serão expressas pelo próprio Gilberto Freyre em conferências e artigos sendo que é possível surpreender igualmente algumas heranças da teoria lusotropical em escritos de outros autores versando assuntos de natureza cultural e estética respeitante quer à criação artística quer, de forma indirecta, no âmbito do coleccionismo como veremos.

Tomando como ponto de partida uma transversalidade disciplinar entre os domínios da sociologia, da estética, história da arte e da antropologia, Gilberto Freyre, propõe algumas abordagens ao fenómeno estético, compreendendo áreas tão diversas como as artes plásticas, a música, a culinária, a arquitectura, a indumentária, o teatro ou a literatura¹⁰⁶, reunindo-as em duas obras publicadas no ano de 1962, precisamente, *Arte, Ciência e Trópico, em torno de alguns problemas de Sociologia da Arte e Vida, Forma e Cor*.

Tratando-se, na sua perspectiva de um conjunto de aproximações indispensáveis ao desenvolvimento de um domínio científico que designa pelo termo *Tropicologia*, constituir-se-ão, a seu entender como uma «*Sociologia da Arte aplicada a espaços e tempos tropicais*»¹⁰⁷, que, não excluindo «*uma mensagem quase política*», funde teoria e prática, criação e crítica, numa reconciliação de valores e estilos tradicionais - inerentes ao processo simultaneamente *ecológico e cultural* de adaptação dos europeus aos trópicos - com as «*solicitações de um tipo moderno - predominantemente industrial, urbano e automatizado de vida*»¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Marcelo Caetano, discurso proferido na rádio e televisão a 11 de Março de 1972, in *Razões da Presença de Portugal no Ultramar*, pp.71, 72

¹⁰⁶ No campo das artes plásticas, o autor socorrer-se-á, entre outros, de exemplos como a arte sacra missionária, a pintura moderna, ou a escultura tumular M'Bali de Angola, que, do seu ponto de vista, materializam essa síntese “moderna” de formas e culturas diferentes.

¹⁰⁷ Gilberto Freyre - *Arte, Ciência e Trópico. Em Torno de alguns problemas de Sociologia da Arte*. S. Paulo: Livraria Martins Editora, 1962, p.12

¹⁰⁸ Id. *Ibid.*

Na abordagem ao fenómeno artístico propriamente dito, Gilberto Freyre começa por situá-lo precisamente num domínio alargado da cultura, como elo de ligação entre indivíduo ou grupo e comunidade, cimentado, visualmente, na compreensão de um *estilo*. A operacionalização do conceito de *estilo* enquanto sistema, composto por processos técnicos, elementos visuais, poéticos e conceptuais, peculiares e distintivos de uma área cultural ou civilizacional, possibilita ao autor estender esta definição para o contexto das sociedades *hispano-tropicais* ou *lusu-tropicais*, na demanda de um estilo cultural e artístico que as permita singularizar esteticamente.

Ao mesmo tempo, procura comprovar uma reciprocidade existente entre os modelos artísticos e as formas sociais, situando-as no âmbito daquilo que define como complexo luso-tropical de civilização, afirmando a performatividade das manifestações artísticas enquanto elementos de consolidação social e identidade cultural.

Esta acepção de *estilo artístico* – um conceito chave numa historiografia da arte de pendor essencialmente formalista¹⁰⁹ – quando transposto para o domínio cultural, estará na base de uma contextura identitária de que a estética é uma componente intrínseca e sujeita a múltiplas apropriações.

Neste sentido, na constituição de um estilo artístico incorrem vários factores quer de natureza ambiental, quer de natureza social, quer política, económica ou educacional¹¹⁰, fundados numa visão “ecológica” e primeiramente, regionalista da cultura, segundo a qual, «*as condições de espaço físico parecem influir sempre sobre o desenvolvimento de formas de arte neste ou naquele sentido notando-se das artes plásticas que se vêm desenvolvendo principalmente em espaços de clima temperado ou quente e da música e literatura, que se vêm desenvolvendo principalmente em espaços de clima frio (...)*»¹¹¹

Esta visão eurocêntrica, baseada numa ideia moderna de progresso, utilizando conceitos retirados do léxico e do pensamento historicista europeu¹¹², conjugados com a ideia da miscigenação inerente à teoria lusotropical, será igualmente temperada com os contributos da antropologia, decalcando as modalidades de apropriação estética primitivistas. Na verdade o autor parte da dicotomia entre arte das «*sociedades primitivas*» e arte das «*sociedades civilizadas*», sendo que a primeira se caracteriza pelo seu sentido utilitário, correspondendo a «*necessidades ou*

¹⁰⁹ Numa linha de abordagem formalista da História da Arte destaca-se a obra de historiadores como Heinrich Wölfflin (1864-1945) ou Henry Focillon (1881-1943), que através do estudo de elementos caracterizadores das formas plásticas, procuram circunscrever os estilos artísticos em vigor num determinado espaço e tempo.

¹¹⁰ A ideia de uma influência do meio ambiente, da “raça”, ou do momento histórico como factores determinantes da produção cultural e artística, é avançada no século XIX por Hippolyte Taine (1828-1893)

¹¹¹ Gilberto Freyre, *Op.Cit.*, p.18

¹¹² A par de uma ideia de progresso destaca-se igualmente uma ideia de *Universalidade*, de *Ordem* ou a dicotomia entre *Razão e Espiritualidade*.

solicitações de grupo»¹¹³ e a segunda assume uma maior complexidade, comportando aspectos de natureza puramente lúdica – próxima da acepção de uma “arte pela arte” – e/ou associando arte e ciência, conhecendo uma aplicação prática, por exemplo na área da produção industrial - aproximando-se de um conceito actual de design.

À luz destes pressupostos, Gilberto Freyre irá propor o desenvolvimento de modalidades artísticas, situadas no cruzamento de expressões de cunho regionalista e da teoria antropológica. Deste modo, bebendo as suas referências nos conhecimentos produzidos no seio das disciplinas sociológicas e antropológicas bem como pelo contacto directo com as singularidades atmosféricas, cromáticas ou humanas do meio envolvente - designadamente, as modalidades de integração humana no trópico - as formas artísticas adequam-se a traduzir esteticamente uma identidade cultural, ainda que rejeitando qualquer forma de essencialismo¹¹⁴.

Esta arte, diversificada nas suas manifestações e suportes, historicamente forjada na *simbiose* de uma presença portuguesa e espanhola nos trópicos, assume-se como uma transmutação das próprias artes europeias, em contacto com outras realidades ambientais e particularidades culturais, «passando a ser mistas, adquirindo característicos por vezes nitidamente não-europeus, outras vezes ultra-europeus, e, em alguns casos, até antieuropeus»¹¹⁵.

1.3.3.1. Um pragmatismo experimental

Ao mesmo tempo que a navegação atlântica e o contacto com as sociedades autóctones dos continentes africano e americano revela uma diversidade que compõe a humanidade, proporcionará, igualmente, o reconhecimento das singularidades regionais das expressões estéticas, contribuindo para demonstrar a fragilidade de uma concepção unívoca de arte enquanto expressão de uma humanidade indivisível, facto que, na perspectiva de Freyre, será amparado por um pensamento nominalista, - preconizado pela antítese entre particular e universal, concreto e abstracto - para o qual muito concorreu a acção dos Franciscanos¹¹⁶.

O «pragmatismo experimental», o «estudo da natureza», («inclusive do selvagem»¹¹⁷) ou o «alargamento do conhecimento», através da experiência de vida, mais do que a busca de riqueza, são apontados como aspectos decisivos da expansão hispânica e portuguesa que, levando o

¹¹³ Id. *Ibid.* p. 101

¹¹⁴ A dada altura o autor ressalva que «o puro fato de nascer um indivíduo no Brasil não o obriga a ser como artista um entusiasta do sol forte, da luz crua e das cores quentes» [Gilberto Freyre, *Op.Cit.*, p.31]

¹¹⁵ Id. *Ibid.*, p. 37

¹¹⁶ Esta tese será desenvolvida numa conferência dada em 1956 e posteriormente publicada com sob o título, «Nominalismo, Artes Plásticas e Trópico».

¹¹⁷ Gilberto Freyre - «Nominalismo, Artes Plásticas e Trópico», in *Op.Cit.*, pp. 40, 41

missionário juntamente com o soldado, logrou uma ampliação do saber «*pelo contacto com gentes e terras estranhas*»¹¹⁸, apontando a figura de Camões como símbolo dessa influência franciscana, na sua passagem pelo Oriente, e no modo como apreendeu essas vivências esteticamente.

Esta atitude lusa, face à diversidade, e sobretudo à sua «plasticidade cultural» atribuída pelo lusotropicalismo, encontra-se na origem de uma dilatação e maleabilidade representacional no âmbito das linguagens artísticas, que, aplicada à imaginária cristã, resulta segundo o autor, numa «*universalização*» por via de uma adaptação figurativa à realidade sociológica dos trópicos, valorizando assim aspectos, quem embora particulares, perfazem uma totalidade¹¹⁹.

Estas modalidades de apropriação e combinação, adequadas a um espectro mais vasto da arquitectura e do design¹²⁰ tenderiam para a criação de uma linguagem modernizante de feição tropicalista que, em última análise, expressa a capacidade de fundir a «*primitividade ameríndia ou africana com a civilização europeia ou hispano-árabe*»¹²¹ e alargar-se-ia ao contexto de todas as zonas tropicais de África, Ásia ou Oceânia, onde irrompem «*civilizações modernas semelhantes à brasileira*»¹²².

Trata-se de um processo simultâneo de recriação e renovação de formas e valores estéticos, forjados num processo de simbiose física e cultural, transnacional, que são caracterizados como marcas identitárias.

Este processo, entendido à luz da modernidade, como um motor dinâmico e multidimensional de inovação, vem propor uma contemporização artística que quebra com formas artísticas convencionais, conservadoras ou cristalizadas nas academias, contribuindo igualmente para a renovação da própria arte europeia, recordando o autor o primitivismo de um Gauguin ou de um Picasso que impulsionaram as vanguardas europeias e a revolução das maneiras de ver e criar. Alicerçado numa estética da miscigenação que, abrangendo os ritmos, as formas e os gestos da quotidianidade, expressa uma partilha de sentidos de vida e beleza à escala de uma «*civilização transnacional*», e em última instância, traduz, através das linguagens artísticas, uma visão ecológica da cultura e uma realidade sociológica de contornos globais, como sustenta o autor, ao afirmar:

«*À medida (...) que o mundo se torna mais e mais um mundo de raças e culturas interpenetradas, a tendência é para a sua redução e para o aumento de uma universalização do sentido ou do conceito do Belo*»¹²³.

¹¹⁸ Id. *Ibid.* p. 41

¹¹⁹ Cf, Gilberto Freyre, *Op.Cit.*, p. 44

¹²⁰ Nas palavras do autor, à «*construção*», ao «*móvel*» e ao «*vasilhame*».

¹²¹ Gilberto Freyre, *Op. Cit.*, p. 45

¹²² *Ibidem.*

¹²³ Gilberto Freyre, *Vida, Forma e Cor*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962, p. 315

Estas ideias desenvolvidas por Gilberto Freyre, nomeadamente a sua atenção relativamente a expressões estéticas como a arte sacra missionária que procuram aliar a iconografia cristã às gramáticas formais da escultura africana ou aspectos como o vestuário, a culinária, etc., encontrarão alguns ecos num discurso teórico, que vai sendo produzido a partir dos territórios ultramarinos, sob administração colonial portuguesa. Neste sentido gostaríamos de destacar a criação do conceito de *crioulidade*, em Angola, na década de 60 por Mário António¹²⁴, a partir da obra *Luanda “Ilha” Crioula* (publicada em 1968), que conjugando premissas de ordem biológica e cultural, apontava num sentido identitário, facto pelo qual será igualmente alvo de uma polémica, longe de estar esgotada.

Enquanto expressão cultural da adaptabilidade *ecológica* dos portugueses em latitudes tropicais, prevendo uma mistura de elementos europeus e africanos, o conceito de *crioulidade* terá como cenário a realidade social de Luanda. O autor defenderá claramente que «(...) *entre nós o crioulo tem uma conotação sentimental que não podemos pôr de lado: denota porventura, o tipo melhor acabado da amálgama bio-social que os Portugueses realizaram nos trópicos*»¹²⁵.

A *crioulidade* assumirá, na sua perspectiva, uma vertente transversal a vários domínios da vida social, cultural – e que se adivinha igualmente nos espaços quotidianos – constituindo-se como um princípio dinâmico de crescimento ao mesmo tempo que afirma uma corrente subterrânea que alimenta a criação artística e literária sustentando-as numa identidade híbrida. Esta ideia é apontada como um aspecto estruturante das práticas literárias e artísticas que emergiam no período em que esta obra saiu a lume:

*«De resto, e para além, muitas vezes, das intenções dos autores, é a um veio de formas culturais crioulas que vêm recorrendo os mais recentes escritores angolanos, como crioula tem sido a orientação de todos os artistas que querem ser artistas angolanos. E esse é o matiz da tradição de que uns e outros, muitas vezes, se reclamam continuadores»*¹²⁶.

¹²⁴ Mário António Fernandes de Oliveira (1934-1989) nasceu em Angola (Maquela do Zombo, Uíge) onde, em Luanda realiza os estudos primários e secundários. Em 1963 vem para Lisboa onde permanece até ao final da vida. Em Portugal realiza uma licenciatura em Ciências Sociais e Política Ultramarina e posteriormente irá doutorar-se no ano de 1987 em Estudos Portugueses (Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa). Irá colaborar com inúmeras publicações quer em Angola quer em Portugal, com destaque para o boletim *Mensagem* (da Associação dos Naturais de Angola- ANANGOLA) e o seu homónimo da Casa dos Estudantes do Império (em Lisboa), para a revista *CULTURA* (I e II) da Associação Cultural de Angola, o Boletim da Câmara Municipal de Luanda, *O Brado Africano*, o *Jornal de Luanda* e *A Província de Luanda* entre outros. Ainda em Angola inicia uma actividade política anti-colonial que se viria a enquadrar na criação do Partido Comunista de Angola (PCA) e do Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUAA).

Desenvolverá a sua actividade pela poesia, pelo ensaio e pelo conto destacando-se títulos como *Luanda – Ilha Crioula* (1968), *Para uma Perspectiva Crioula da Literatura Angolana: o «Repositório de Coisas Angolanas» de J.D. Cordeiro da Matta* (1974) *A Formação da Literatura Angolana, 1851-1950* (1987) ou *Reler África* (1990).

¹²⁵ Mário António. *Luanda, «Ilha» Crioula*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1968, p.13

¹²⁶ Id. *Ibid.* p.11

Nesta dinâmica, os papéis desempenhados pelas culturas em confronto assumem dimensões distintas na medida em que ao elemento cultural europeu é conferido um papel activo enquanto a cultura africana desempenha um papel secundário e/ou mesmo passivo. Por fim, não poderemos ignorar que esta formulação de uma cultura crioula, embora reconheça o contributo africano na sua génese não deixa, contudo, de conferir às culturas europeias uma primazia, já que é da sua esfera de formação que provém as elites crioulas.

1.4. A Cultura e propaganda colonial: a concertação entre a AGC e o SPN/SNI

No discurso de inauguração da sede do Secretariado da Propaganda Nacional em 1933, Salazar declara: «*Politicamente só existe o que o público sabe que existe (...). O facto tem interesse político, porque o tem no terreno da coesão, da vitalidade nacional*»¹²⁷. Esta afirmação não poderia ser mais clara, ao traduzir necessidade de moldar a mundividência da sociedade portuguesa de acordo com uma visão particular da Nação, elaborada pelo ideário do Estado Novo. Simultaneamente, preconiza a criação de um conjunto de auto-representações que tiveram na sua origem uma instrumentalização das instâncias culturais, expressando, de forma pragmática, uma encenação dirigida pelo regime.

Através do Decreto-lei nº23054 de 25 de Setembro, é criado o Secretariado da Propaganda Nacional na dependência directa da Presidência do Conselho - que em 1944, numa operação de cosmética, passará a assumir a designação de Secretariado Nacional de Informação - assumindo-se como um instrumento «*de governo*», nas palavras de Salazar¹²⁸, e cujo objectivo primeiro consiste em integrar os portugueses «*no pensamento moral que deve dirigir a nação*»¹²⁹.

A instrumentalização da cultura permite exercer uma regulação dos comportamentos e acções em função de crenças comuns, escoradas, por sua vez, em concepções (morais) de ordem, família, religião, trabalho, ou, como vimos, na espessura do passado histórico (elevado por vezes à condição de epopeia). Se este controlo a partir da esfera cultural antevê a criação de zonas de consenso, o facto é que não foi suficiente para anular as vozes dissonantes - de que a obra literária de Castro Soromenho é exemplar como veremos -, e dinâmicas sociais de contestação ao regime, por um lado, ou a criação de mecanismos de coerção e punição, por outro - facto expresso no seu Art.4º no qual

¹²⁷ Oliveira Salazar - «Propaganda Nacional», in *Discursos e Notas Políticas* (Vol. I), p.259

¹²⁸ Esta função pragmática é evidenciada por Salazar no discurso de inauguração da sede do SPN, quando afirma que o «*Secretariado não é um instrumento do Govêrno mas um instrumento de governo*» [Id. *Ibid.* p. 258 (sublinhado nosso)]

¹²⁹ Decreto- lei nº 23 054 de 25 de Setembro de 1933

este organismo estaria incumbido de «*combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso País de quaisquer ideais perturbadores e dissolventes da unidade e interesse nacional*»¹³⁰.

Estruturado em duas secções, uma interna e outra externa, o SPN desenvolverá uma acção coordenada nestas duas vertentes. Assim, internamente, visa dissolver possíveis oposições e antagonismos no seio da sociedade portuguesa, promovendo uma imagem de consenso em torno do regime, através da mediação entre uma esfera política e uma esfera pública, regulando os órgãos de informação, nomeadamente a imprensa, a edição de publicações, a organização de eventos públicos, a mobilização de artistas e escritores em prol do desenvolvimento de uma «*arte e de uma literatura acentuadamente nacionais*»¹³¹, utilizando igualmente a rádio, o cinema e o teatro, como veículo de difusão. Não será por isso de estranhar a proliferação de revistas, livros, selos, exposições, desfiles, filmes, destinados tanto à população em geral, como a uma classe letrada, e mesmo às elites mais relutantes da causa colonial.

Externamente visa contribuir para a afirmação internacional do Estado Novo, através da promoção de manifestações artísticas e literárias, do intercâmbio com agentes culturais e de informação estrangeiros, mas sobretudo o reconhecimento e prestígio do Império Colonial Português, elucidando «*a opinião internacional sobre a nossa acção civilizadora e, de modo especial, sobre a acção exercida nas colónias e o progresso do Império Ultramarino*»¹³². Esta preocupação estará na origem da participação em feiras e exposições internacionais, nomeadamente exposições coloniais, ou a promoção de visitas de jornalistas e escritores aos territórios coloniais¹³³.

Neste sentido, a acção do Secretariado deverá concentrar-se, segundo Salazar, na elevação do «*espírito da gente portuguesa no conhecimento do que é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações*»¹³⁴, sintetizando assim os patamares de acção que integram o tecido de uma identidade nacional. De resto, esta operação de *elevação e consciencialização*, ficará conhecida como a célebre «*Política do Espírito*», proposta pelo primeiro director do SPN/SNI, António Ferro, num artigo do Diário de Notícias¹³⁵.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

¹³³ No Decreto nº 26 730, de 27 de Junho de 1936, que regula a participação de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937 é referido no ponto 2º: «*A representação referida (...) destinar-se-á de modo especial a mostrar a contribuição portuguesa para a civilização do mundo, a obra e o pensamento políticos do Estado Novo, as realizações, os métodos e os ideais colonizadores portugueses, hoje e no passado, as riquezas artísticas mais notáveis do País (...). Procurará em tudo, traduzir o carácter da fisionomia das cousas portuguesas*»

¹³⁴ Oliveira Salazar - «Propaganda Nacional», in *Discursos e Notas Políticas* (Vol. I), p. 261

¹³⁵ Sobre a *Política do Espírito* e a acção do SPN/SNI, são de sublinhar os estudos de Jorge Ramos do Ó [*Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito», 1999*] e de Heloisa Paulo [*Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP, 1994*], este último, estabelecendo um paralelismo com o organismo homólogo no Brasil o DIP.

A preocupação em salvaguardar uma determinada imagem do império colonial, quer externa quer internamente, mobilizando as várias instâncias culturais, políticas e de ordem religiosa, perfilou-se assim, como uma das tarefas confiadas ao Secretariado e que a partir de 1942, contará com uma colaboração estreita com a Agência Geral das Colónias. Porém, esta preocupação, plasmada na participação em exposições internacionais começará igualmente a ser evidenciada em discursos voltados para o interior do próprio império colonial.

Numa palestra de António Ferro, proferida em Janeiro de 1935, na Sociedade de Geografia de Lisboa, intitulada *A Fé e o Império*, o director do SPN/SNI, lembra que «*Deus e Portugal andaram sempre juntos, e quando, brutalmente, separados continuaram a ver-se às escondidas*»¹³⁶. E continua, comparando as viagens marítimas dos séculos XV e XVI, e as conquistas das praças do Norte de África a uma cruzada pela fé cristã, contra, a «*ideia de inferno*» ou contra o «*espírito do mal*»¹³⁷, onde os protagonistas são os missionários, «*soldados de Deus*»¹³⁸. Após um momento em que igreja e Estado se divorciaram momentaneamente, o Estado Novo veio reatar os laços (aparentemente) quebrados numa obra de «ressurgimento» que terá necessariamente de se estender a todos os territórios sob administração portuguesa. Neste sentido, António Ferro exorta o Coronel Lopes Mateus (nomeado Governador-geral em 1939) a difundir a ideologia do regime em Angola, ajudado entre outros por Elmano Cunha e Costa – que por esta data se encontrava empenhado em reunir um vasto espólio fotográfico sobre as sociedades do sudoeste angolano, acompanhando o padre Carlos Estermann.

Ao mesmo tempo exorta os artistas plásticos e arquitectos a colaborar com esta ideologia, na criação de cenários e estruturas efémeras (consolidando assim as figuras do pintor-decorador, do escultor-estatuário e do arquitecto de pavilhões e stands de exposição)¹³⁹ que, no seu conjunto, redimensionavam e recriavam, acontecimentos, personagens e objectos do passado histórico, da conservação do império colonial - balizado entre a ideia de progresso material edificado pela presença portuguesa e do presente etnográfico das suas sociedades autóctones -, transmitindo uma ideia de *continuum* temporal entre passado e presente como selo de afirmação do desígnio nacional.

¹³⁶ António Ferro. *A Fé e o Império*. Lisboa, SNI, s/d, p.8

¹³⁷ Id. *Ibid.*, p.9

¹³⁸ Id. *Ibid.*

¹³⁹ António Ferro num discurso aquando da Primeira Exposição de Artes Decorativas, declarava categoricamente: «*Os decoradores, (...) são os grandes semeadores da beleza, os grandes cenógrafos da vida! Foi, por isso, que o Secretariado Nacional da Informação se preocupou, sobretudo, desde a participação de Portugal na Exposição de Paris de 1937, com a formação duma equipa de decoradores, a que outros se foram juntando pouco a pouco, e que tiveram precisamente o encargo de florir com a sua arte a vida portuguesa e as suas representações externas, (...)*», [António Ferro. *Artes Decorativas*, Lisboa, SNI, 1949, p. 25]

1.4.1. A acção da Agência Geral das Colónias

Em 1942 e, atendendo à complementaridade das funções de propaganda exercidas pelo SPN/SNI e pela Agência Geral das Colónias (AGC), é definida pelo Decreto-lei nº 32 211 a existência de um delegado do segundo organismo, junto do Secretariado «ao qual incumbe zelar pelos interesses da propaganda colonial» nomeadamente através da coordenação da informação respeitante às colónias e demais aspectos propagandísticos.

Esta estreita articulação vem assim consolidar o aparelho de propaganda colonial, designadamente através de organização e participação em eventos bem como a divulgação de informação (sob formas várias). Na verdade, a Agência Geral das Colónias, um organismo criado anteriormente ao próprio Estado Novo, em 1924 – e que em 1951, acompanhando as mudanças de terminologia, se tornaria *do Ultramar* - dependente do Ministério das Colónias e incumbido de funções de propaganda colonial, desenvolverá uma acção de divulgação onde se destaca a publicação de um *Boletim* e a criação de um concurso de literatura colonial ainda durante o período republicano.

Através deste concurso, previa-se a criação de um discurso literário em torno do império. Porém, à semelhança das artes plásticas, os temas africanos, ficariam relegados para um território marginal, e consignados a pintores ou escritores «coloniais»¹⁴⁰.

Assim, apresentando uma concorrência e qualidade por vezes rarefeitas, neste concurso avultam obras de concorrentes que nunca visitaram África, que por lá passaram em breves períodos de tempo, e aqueles que mais longamente experimentaram as vivências (quer devido ao desempenho de funções administrativas quer por naturalidade) em territórios coloniais.

Entre os premiados surgem títulos como *Novela Africana* de Julião Quintinha (uma espécie de texto fundador de uma literatura colonial), *O Vélo d'Oiro* de Henrique Galvão (premiado em 1933), *África – da vida e do amor na selva* de João Santos Silva (1936), *Terra de Esperança* de Emílio Castelo Branco (1940), povoados de heróis com sonhos de fortuna, que transportando para África, (um território exótico povoado de «tribos» à espera da civilização....) o modelo da sociedade rural portuguesa, espelham o exemplo do colono lusitano, transformado em fazendeiro e arrebatado pela terra africana¹⁴¹.

No contexto desta literatura colonial, destacar-se-á, pela diferença, a voz de Castro Soromenho¹⁴², habitual concorrente aos concursos da AGC desde o final da década de trinta¹⁴³.

¹⁴⁰ Cf. Margarida Calafate Ribeiro, *Uma História de Regressos*, p. 137

¹⁴¹ Id. *Ibid.*

¹⁴² Fernando de Castro Soromenho (1910-1968) nascido em Moçambique (Chinde) foi jornalista, etnógrafo, historiador e escritor, colaborando com as revistas como *Seara Nova*, *Panorama*, *Mundo Português* e os jornais *O Diabo*, *O*

Apesar de partilhar e defender alguns princípios colonialistas – já que em Angola integrará os quadros da administração colonial -, o facto é que se afasta do exotismo que habitualmente marca este género de produção literária, e insere-se numa linha de proximidade com a narrativa neo-realista, particularmente na célebre trilogia de Camaxilo¹⁴⁴ - que marca um ponto de viragem na sua obra - na qual esboça os contornos de uma afirmação simultaneamente identitária e política, futuramente esgrimida em outros combates.

Um contacto directo com as realidades transformadas em cenários narrativos, permitiu a Castro Soromenho trabalhar as personagens e os acontecimentos, testemunhando as ambiguidades e contradições da colonialidade, reproduzidas nas mundividências comuns a brancos, negros e mulatos, marcadas pela violência, miséria e ressentimentos dissimulados - muito distante da perspectiva etnográfica ou pitoresca do negro, na contra-luz da paisagem africana – onde o conflito se encontra em estado latente.

Ao mesmo tempo, e tendo como cenário esta realidade em estado de fragmentação, projecta uma identidade particular africana, pela voz das sociedades do norte de Angola, sujeitas à acção directa das Companhias de exploração diamantífera ou de produção algodoeira¹⁴⁵; o africano não é aqui, a criatura infantil, apta a receber passivamente a civilização trazida por naus de Portugal – o *indígena* popularizado nos *zoos humanos* das exposições coloniais – nem o colono um instrumento dessa missão civilizadora¹⁴⁶, mas ambos indivíduos que interagem numa partilha de espaços vivenciais, cujo choque de forças cria um território onde o descontentamento vai fermentando e desenhando os contornos de uma revolta, num futuro não muito distante, alimentada ainda pela memória da resistência africana naquilo que o colonizador designa por “campanhas de pacificação”.

«O destino dos negros tinha mudado. O branco passou a ser dono da terra. Os comerciantes nunca mais pagaram aos sobas impostos para comerciarem com os seus filhos e andavam por toda a parte como se a terra lhes pertencesse, como se tivessem ali nascido e os negros

Primeiro de Janeiro, O Século, A Noite, Jornal da Tarde e Diário Popular. Tendo realizado o ensino primário e secundário na metrópole, irá em 1925 para Angola onde trabalhará como funcionário numa agência de recrutamento de mão-de-obra para a Companhia de Diamantes (Diamang), menos de um ano em 1927. Mais tarde ingressa na administração colonial e, ainda em Angola será redactor do *Diário de Luanda* e publicará duas obras, *Aves do Além* (1934) e *Lendas Negras* (1936) Voltado para Lisboa em 1937 continua a publicar. Saem assim a lume obras como *Nhari- drama da gente negra* (1938), *Noite de Angústia* (1939), *Homens sem Caminho* (1941), *Rajada e outros contos* (1942), *A Aventura e a Morte no Sertão* (1943), *Sertanejos de Angola* (1943), *A Expedição ao país do Oiro Branco* (1944), *Calenga* (1945) *Terra Morta* (1945), *Viragem* (1957), e *A Chaga*, que, terminada em 1964 só seria publicada postumamente. Devido á adopção de posições anti- salazaristas, nomeadamente o apoio dado à candidatura de Norton de Matos – candidato da oposição às eleições presidenciais de 1948 - e a participação numa rede de conspiração contra o ditador, Castro Soromenho viu a apreensão de obras pela PIDE, o encerramento da editora de que era sócio e finalmente no ano de 1960, é forçado ao exílio, primeiro em França, depois nos EUA e por fim no Brasil onde viria a falecer na cidade de S. Paulo.

¹⁴³ Em 1939 concorre com a obra *Nhari- drama da gente negra*, em 1942, ganha o 1º prémio com *Homens sem Caminho* e em 1943 o 2º prémio com *Rajada e outros contos*.

¹⁴⁴ Esta trilogia é composta pelas obras *Terra Morta*, *Viragem* e *A Chaga*

¹⁴⁵ Mais precisamente à Diamang e à Cotonang.

¹⁴⁶ Cf. Margarida Calafate Ribeiro, *Op. Cit.*, p.143

fossem os estrangeiros. E estavam sempre a ameaçá-los com queixas aos brancos do Governo. Eles eram donos de tudo. Um soba antigo valia, agora, tanto como um dos seus escravos»¹⁴⁷.

Entre os personagens africanos, negros e mestiços, é assim palpável a revolta causada pela humilhação e exploração por parte do branco, auxiliado por elementos oportunistas que acediam ao poder de forma ilegítima, e perpetuada na reminiscência das batalhas travadas pela geração anterior. A par deste, o personagem do colono, oscila entre a ganância e a corrupção ou a total desistência, corroída pelo próprio sistema que o levou para África, e cuja ruptura se sente no ar.

Finalmente, esta perspectiva heterogénea do mundo colonial vem quebrar a visão estereotipada de África, das relações entre colonizadores e colonizados, baseadas em ideias pré-concebidas e acima de tudo, abrir uma brecha na imagem estática do Império, anunciada pelo Estado Novo, revelando ao mesmo tempo, através da representação de outras Áfricas - à qual podemos acrescentar a obra *Natureza Morta* de José Augusto França¹⁴⁸ -, que a visão homogénea e dominante do poder colonial não consegue abranger todos os domínios da expressão.

A par do discurso literário, a acção conjunta do SNI e da Agência Geral das Colónias começa a evidenciar-se igualmente no campo das artes plásticas através da organização de exposições sobre temas ultramarinos¹⁴⁹. Embora a qualidade das obras, seja, na maioria dos casos, modesta, serão exibidas obras que, resultantes de uma permanência mais ou menos longa nos territórios africanos ou asiáticos, expressam, regra geral, um olhar exógeno de contornos mais ou menos exóticos.

Como refere António Ferro em 1949, a propósito da sua Política do Espírito: «*Nós somos pura e simplesmente um órgão animador. Não consagramos: estimulamos*». E, nesta função vários são os contactos de artistas metropolitanos ou residentes nos territórios coloniais (com e sem formação formal) que contactando directamente o Secretariado, ou recorrendo à mediação da AGC manifestam o desejo de expor os seus trabalhos na galeria do SPN/SNI.

A título de exemplo, da colaboração entre os dois organismos de propaganda, registe-se uma carta endereçada por Rafael Baptista de Almeida, radicado em Moçambique na cidade de Quelimane. O autor demonstra o seu desejo de mostrar em Lisboa o seu trabalho de aquarela, sublinhando que três dos seus trabalhos haviam sido adquiridos por Azeredo Perdigão, com vista a integrar as colecções da Fundação Gulbenkian, aquando da sua visita às colónias em 1963. O pintor refere ainda a temática da sua obra, realçando a representação da «*figura nativa nas suas múltiplas*

¹⁴⁷ Castro Soromenho, *Terra Morta*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008, p.65

¹⁴⁸ Esta obra, de traços neo-realistas, conheceria uma primeira edição em 1949 pela Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil (Rio de Janeiro/Lisboa) sendo reeditada em 2005 pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

¹⁴⁹ Vd. Apêndice I, Documento 1

actividades» captada, segundo ele, a partir da observação directa deslocando-se para tal, de aldeia em aldeia em busca de novos motivos¹⁵⁰.

Num pedido de informações acerca deste pintor, o Secretário Nacional de Informação, em carta dirigida ao Agente Geral do Ultramar, refere que nesse ano de 1963 já se haviam realizado várias exposições sobre temáticas ultramarinas apontando para a opção de «*trazer à Metrópole obras dos artistas mais representativos das províncias portuguesas do ultramar*», sendo que isso implicaria a restrição de «*tais exposições a artistas com obra de mérito reconhecido como é o caso de João Ayres*»¹⁵¹.

1.4.2. Uma «*respeitosa curiosidade*» pela cultura do «*Outro*»

Orientada para duas vertentes complementares, uma “erudita” e outra “popular” a acção desenvolvida pelo SPN/SNI não deixará de insistir na construção de uma portugalidade que, obedecendo ao figurino ideológico oficial, irá apropriar-se de um conjunto de clichés regionais, forjados no campo de uma etnologia portuguesa, e no confronto com as igualmente estereotipadas imagens do «Outro» africano, pejadas de terrores como a feitiçaria, a antropofagia, o canibalismo, ou de uma inocência que espera a claridade da civilização...

Como veremos nos capítulos seguintes, estas imagens conhecerão uma popularização disseminada por inúmeros suportes e discursos imagéticos (desenho, fotografia, pintura, discurso expositivo e museológico, etc.).

À *folclorização* da “cultura popular” portuguesa, justapõe-se uma *etnografização* das culturas africanas, ambas corporalizadas nas suas expressões materiais e imateriais, onde sobressaem os discursos em torno da *arte popular* e da *arte indígena* – acumulando esta última, um cariz essencialmente racial.

Tendo como marcos fundamentais, a Primeira Exposição Colonial do Porto em 1934 e a Exposição do Mundo Português em 1940, verifica-se um crescimento dos discursos (“eruditos”) a propósito das esferas da “cultura popular” e “indígena”, ou “negra”, preconizando um acantonamento e estetização de esferas que, do ponto de vista cultural e social, corresponde a grupos dominados por um poder que se revê como central e hegemónico.

¹⁵⁰ Cf. Carta de Rafael Baptista de Almeida, radicado em Moçambique, Beira, dirigida ao secretário de Informação Cultura Popular e Turismo datada de 3 de Dezembro de 1963, [ANTT/SNI, Cx. 1260].

¹⁵¹ Carta do Secretário Nacional da Informação, datada de 21 de Dezembro de 1963, C.H. Moreira Baptista, dirigida ao Agente Geral do Ultramar. [ANTT/SNI, Cx. 1260].

De facto, António Ferro vê na esfera da arte popular um manancial de formas de fundo mítico, capazes de organizar o comércio simbólico da memória ao mesmo tempo que, dissolvendo a hierarquia entre *artes maiores* e *artes menores*, devolvia uma imagem da portugalidade capaz de reavivar e promover uma espécie de retorno às origens rurais, conduzida, curiosamente pelas elites e dirigida sobretudo às camadas populares¹⁵².

Ao mesmo tempo que é promovida a reunião de objectos que documentam essa *cultura popular* e a sua exibição – nomeadamente na criação do Museu de Arte Popular aproveitando uma estrutura arquitectónica da Exposição do Mundo Português - acentuam-se igualmente, nas décadas seguintes as recolhas de objectos provenientes das sociedades africanas, enquadradas pela criação de instituições consagradas aos estudos etnológicos.

São exemplo desta dinâmica, a criação, em 1945 de uma secção de etnografia no Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, confiada a Jorge Dias - onde colaboram Fernando Galhano (1904-1995), Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990), Benjamim Pereira e Margot Dias (1908-2001) - e que iriam desenvolver pesquisas de campo não só em Portugal como no Ultramar, com destaque para a Missão de Minorias Étnicas onde são recolhidos objectos em várias regiões, particularmente entre os Maconde em Moçambique; a partir da década de 50, o Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, promove igualmente várias campanhas de «aquisição»/recolha de artefactos africanos que irão enriquecer as colecções do Museu de Etnologia do Ultramar;

Esta instituição museológica contará durante a década de 60, com um enriquecimento das colecções designadamente como o envio de 277 objectos Cokwe por Machado Cruz, em 1960, que fora para Angola com uma bolsa de estudo concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian (por recomendação de Jorge Dias)¹⁵³.

Em 1965, António Carreira é incumbido de empreender um conjunto de «missões» de recolha e estudo, que se irão desenvolver até 1969. Para além do envio de etnógrafos com o objectivo de estudar e recolher objectos, o museu também adquiriu algumas colecções como em 1959, através da compra de 607 objectos pertencentes a António Oliveira, provenientes de Angola, Moçambique ou Timor.

Em 1961, o casal Françoise e Vitor Bandeira¹⁵⁴ empreende uma expedição na África Ocidental, (Golfo da Guiné, Costa do Marfim, Nigéria, Sudão Ocidental), da qual resulta uma

¹⁵² Cf. Jorge Ramos do Ó - *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito»*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p.193

¹⁵³ Cf. *Museu de Etnologia do Ultramar. Povos e Culturas*. Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna, Abril - Junho de 1972

¹⁵⁴ Vítor Bandeira, começou por frequentar a SNBA e desenvolver uma actividade como antiquário, interessando-se particularmente pelas artes não europeias e populares. Porém, depressa iria trocar os leilões e os antiquários europeus pelo contacto directo com os locais de produção e utilização dos objectos que comercializa e coleciona. Neste sentido, empreende, no início da década de sessenta, conjuntamente com mulher, Françoise e um amigo

colecção que será exibida em Outubro do mesmo ano na Escola Superior de Belas Artes do Porto, e posteriormente em Lisboa no SNI, (cujo catálogo insere um breve texto do escultor Lagoa Henriques); esta colecção integrará posteriormente as colecções do referido museu.

O coleccionismo de artefactos africanos, mais do que uma das facetas da propaganda colonial, começará a perfilar-se como álibi para o fortalecimento de um contacto, no terreno, com as sociedades africanas, que procura indagar de forma dissimulada o desenvolvimento dos movimentos de libertação. Não se constituindo como uma novidade, já que a vinda de objectos exóticos para a Europa é uma realidade que remonta aos primeiros contactos com as sociedades africanas e ameríndia, o facto é que serão sistematicamente elaboradas metodologias que visam uma recolha quer por parte de especialistas quer do público em geral, que, além dos aspectos de ordem meramente processual, revelam, acima de tudo, os pressupostos que norteiam uma visão do *Outro* colonizado e apontam para a averiguação das dinâmicas de mudança, sinónimas por vezes, de actividades anti-coloniais.

Data de 1957, um *Guia do Coleccionador de Objectos Etnográficos*¹⁵⁵, onde o autor, Fernando Bayolo Pacheco de Amorim¹⁵⁶, procura estabelecer uma metodologia apta a orientar e fomentar o coleccionismo de objectos provenientes dos territórios colonizados através de uma recolha levada a cabo por colaboradores no terreno.

Um dos primeiros aspectos que se destaca é o facto de estas orientações se destinarem a um público não especializado mas à generalidade dos leitores que manifestem curiosidade por estas questões e que «*convivendo com as populações nativas*» possam dar «*uma pequena colaboração ao estudo da etnografia e etnologia ultramarinas*»¹⁵⁷. Esta estratégia que visa um enriquecimento do espólio detido pelo Museu de Etnografia Ultramarina do Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, pretende colmatar os impasses levantados pelo escasso número de investigadores bem como pelas características e vastidão dos próprios territórios coloniais.

Nas palavras dirigidas ao leitor, são dados alguns conselhos respeitantes à conduta a adoptar na abordagem aos contextos de produção dos objectos, ressaltando, desde logo, a preocupação com

francês, uma viagem de jipe a Angola a partir do Norte de África, alcançando o destino em 1961. De visita à exposição dos objectos recolhidos nesta viagem e exibidos nesse ano no Museu da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Jorge Dias irá propor uma colaboração com o Centro de estudos de Etnologia, por si dirigido, empreendendo Vítor Bandeira outras viagens com destaque para uma viagem à Amazónia que duraria um ano, à qual se seguiria, Guiné, novamente Angola, Timor, entre outras.

¹⁵⁵ Este artigo, inspira-se nas publicação do I.F.A.N. (Institut Fondamental d'Afrique Noire em Dakar) *Conseils aux chercheurs* de 1948 e será publicado numa separata da revista *Garcia de Orta*.

¹⁵⁶ Fernando Bayolo Pacheco de Amorim (1920-2000) foi professor convidado da disciplina de Etnologia na Universidade de Coimbra. Da sua obra destaca-se o *Inventário do museu de etnografia do ultramar do instituto de antropologia da universidade de Coimbra* (1955) ou a *A concentração urbana em Angola: contribuição para o estudo da demografia de Angola* (1959); Mais tarde, em 1974 seria um dos fundadores do Partido do Progresso.

¹⁵⁷ Fernando Bayolo Pacheco de Amorim - «Guia do Coleccionador de Objectos Etnográficos». Lisboa: separata de *Garcia de Orta*, Vol.5, nº 3, 1957, p.559

a qualidade e representatividade dos objectos a recolher em detrimento da quantidade - por vezes pouco ou deficientemente documentada -, ao mesmo tempo que são prontamente desaconselhadas as opiniões e interpretações pessoais.

A empatia para com os produtores, mais do que com os objectos é recomendada, de modo a evitar preconceitos de natureza racista na recolha dos últimos. A este conselho não serão alheias as consequências do Holocausto, pela forma como patentearam a discriminação racial, decorrente das relações coloniais. De facto o autor aconselha expressamente,

«Não se deixe arrastar por preconceitos racistas. Onde quer que os encontre, não deixe de os combater: eles são pseudocientíficos, inadmissíveis por uma consciência bem formada, contrários às nossas tradições e aos nossos interesses em África - morais e materiais. Ser racista é ser anticristão e antinacionalista»¹⁵⁸.

Ao invés, todo o procedimento de recolha no terreno deveria ser norteado por uma *«respeitosa curiosidade»* considerando, o coleccionador as especificidades de cada sociedade e prezando as diferenças culturais. Também a este nível se verifica uma gradual mudança de paradigma já que o domínio cultural será reconhecido como um espaço de alteridade que é necessário admitir como garante da salvaguarda da permanência portuguesa em África.

Assim, no âmbito da recolha dos objectos propriamente dita, o autor realça que a condição documental inerente à natureza do objecto etnográfico, implica uma dispensa de critérios de ordem estética ou tecnológica em benefício do seu significado social. Ao mesmo tempo recomenda que sejam registados os processos de fabrico e uso que possam transmitir *«o ponto de vista do indígena»¹⁵⁹* e não o do observador europeu.

Por outro lado, é justificada a crescente importância da investigação etnológica com a necessidade de aprofundar um conhecimento das sociedades colonizadas e que, em última análise, forneça informação e meios de actuação contra o despontar dos nacionalismos que, após a II Guerra Mundial, irão exercer um impacto irreversível nas relações entre colonizadores e colonizados. Assim o empenhamento das potências coloniais em manter as suas possessões e domínio é apontado como um motor que impulsiona o desenvolvimento das ciências antropológicas e etnográficas cujo objecto e metodologia de estudo poderá encobrir uma real necessidade de informação acerca das actividades subterrâneas de natureza nacionalista e independentistas levadas a cabo pelas sociedades autóctones; depreende-se igualmente que a informação recolhida acerca *«das suas reacções e capacidade de mudança»¹⁶⁰* vise uma adaptação e aperfeiçoamento de medidas de

¹⁵⁸ Id. *Ibid.*

¹⁵⁹ Id. *Ibid.*, p.561

¹⁶⁰ Id. *Ibid.*, p.560

repressão como forma de conter os movimentos independentistas que conheciam agora um fôlego renovado com os ventos que sopravam da Ásia...

Estas últimas recomendações não deixam de se ajustar ao rumo seguido pelo regime que, a partir do momento em que se verificam os primeiros sobressaltos que fazem estremecer seriamente as fundações do «império colonial», reforça a acção de propaganda da vocação marítima e ecuménica de Portugal, apresentando as armas capturadas aos «terroristas» que combatem, no Ultramar pelos movimentos de libertação (Fig.2,3), segundo as mesmas estratégias expositivas com que havia apresentado anteriormente os seus artefactos culturais e modos de vida em sociedade.



Fig.2, 3. Aspectos da exposição «*Porque nos Batemos em Angola*», SNI, 30 de Outubro a 10 de Novembro de 1961

CAPITULO II

REGIMES VISUAIS DO COLONIALISMO PORTUGUÊS

2. Cartografias modernas

O discurso da modernidade, urdido no perímetro de uma topografia do saber, que se auto-revê como modalidade superior de pensamento, procurou impor percepções particulares de tempo e espaço, valores e instituições que, eclipsando parcialmente o vasto mosaico da criatividade humana, projectou uma sombra quer para o interior dos seus limites espaciais, quer extra-muros, numa simulação de universalidade. O sistema de conhecimento que suporta este discurso moderno, baseado numa diferença cultural (cujo termo de comparação é o cristianismo ocidental) e numa desigual distribuição de poder¹⁶¹ (sobretudo a partir do desenvolvimento de sistemas capitalistas e implantação colonial), reclamou uma abrangência universal só possível através de manobras de mediação militar, política e económica, que assim impuseram uma epistemologia de matriz europeia a sociedades e culturas não cristãs e não-ocidentais.

Coincidindo como processos convergentes, a modernidade, a expansão europeia, a escravatura, o colonialismo e o capitalismo, impregnam a praxis humana nas suas múltiplas dimensões, ontológicas, sociais, culturais e epistemológicas, fazendo-se acompanhar de um discurso visual que, recobriu projectos de apropriação, divisão, acantonamento, supressão e domínio. Este *colonialismo visual*¹⁶² irá moldar não só as percepções europeias das geografias físicas e humanas dos territórios coloniais, como materializou o seu redimensionamento, ao agregá-los em novas entidades geopolíticas, que, como veremos se irão gradualmente sedimentar num plano intersubjectivo. Mapas, desenhos, gravuras, fotografias, pinturas ou colecções etnográficas, alimentam, através do(s) seu(s) conteúdo(s) latente(s) ou explícito(s), uma imagem de conjunto que pretende descrever, interpretar e legitimar a ordem colonial.

¹⁶¹ Cf. Boaventura Sousa Santos; Maria Paula Meneses (Orgs.) - *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009, p. 10

¹⁶² Cf. Nicholas Mirzoeff- «The Multiple Viewpoints - Diaspora and Visual Culture», in *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge, 1998, p.474

Atendendo a esta performatividade da imagem que acompanhando o curso da modernidade (tanto em termos tecnológicos como estéticos), evidência as práticas e as representações forjadas no contexto do relacionamento colonial, procuraremos discutir os contributos do discurso fotográfico e expositivo, que disseminado através da imprensa ou celebrado em eventos comemorativos, concorre para cimentar uma visão do *Outro* colonizado, que emerge muito após o desmantelamento político-administrativo dos sistemas coloniais.

A modernidade ocidental precipitou a dissociação e polarização entre a multiplicidade das experiências e pensamento humano, através de um impulso simultaneamente conquistador e discriminatório, que comportou os vários sistemas de dominação económica, social, cultural e psicológica, amparados por sua vez, por dois dos seus mitemas centrais: a razão e o progresso.

A sua acção foi pautada por aquilo que se poderia designar como *epistemicídio*¹⁶³ ou seja a elisão de formas de conhecimento e saberes locais levada a cabo por agentes exteriores, a coberto de ideologias que acenam o progresso ou a ‘missão civilizadora’ como argumentos que justificam a tentativa de homogeneização das realidades sociais, culturais e políticas¹⁶⁴.

Servem igualmente de argumento para defender a ideia de um domínio do Ocidente ao longo da história, e de pressuposto para vaticinar uma dilatação desta hegemonia num plano futuro. Esta visão teleológica e monoculturalista implicada no mito fundador do Ocidente e perpetuada por ele próprio, omite e oculta todas as influências cruzadas e contributos de outras geografias do conhecimento (especialmente os contributos africanos e orientais) bem como anulou interna e externamente as descontinuidades, clivagens e diversidades, impondo as ideias abstractas de nação e civilização.

Este é um processo atravessado por um caudal de violência que, desarticulando uma interculturalidade original, procura verter uma monoculturalidade forçada, com base na ocultação e na desagregação das descontinuidades e diversidades internas (a partir da qual se desenham as nações europeias) e, posteriormente, ao longo dos períodos de expansão marítima e ocupação colonial, pela tentativa de aniquilação e diluição dos valores essenciais que compõem a diversidade cultural, realizada através do genocídio, do desmembramento das sociedades reduzidas à escravatura, da assimilação forçada.

Como vimos, o tão celebrado *encontro de culturas* traz assim inscritas na pele as marcas deste processo, sob a forma de uma dicotomia estereotipada que opõe selvagem/civilizado,

¹⁶³ Termo utilizado por Boaventura Sousa Santos in, *Op.Cit.* p. 10

¹⁶⁴ Este discurso, no âmbito do qual a narrativa historicista assume uma função estruturante, baseia-se num mito fundador cujo cenário remonta à antiguidade helénica, durante a qual se teriam reunido um conjunto excepcional de condições, que servem para explicar a génese da cultura ocidental.

natureza/cultura, paganismo/cristianismo, razão/irracionalidade ou moderno/primitivo, onde a Europa Ocidental se auto-representa como centro, remetendo os espaços africanos, asiáticos, americanos e oceânicos para a periferia dos seus impérios coloniais.

A estrutura bipolarizada do pensamento ocidental irá acentuar a sua incidência na era moderna, ao propor um plano divisionário da realidade social e cultural em mundos distintos e separados por um fosso por vezes intransponível. Trata-se, nas palavras de Boaventura Sousa Santos, de um «*pensamento abissal*»¹⁶⁵ no âmbito do qual a realidade visível se encontra compartimentada por «*linhas divisórias invisíveis*» mas de tal modo poderosas que ao mesmo tempo que estabelecem dois universos opostos anulam as realidades que não se integram nos domínios construídos/imaginados e considerados enquanto entidades relevantes e superiores («*verdades universais*») remetendo-as para os territórios da não-existência¹⁶⁶. Uma das suas características essenciais reside na impossibilidade de uma coexistência e presença simultânea dos ‘dois lados da linha’, perfazendo uma retórica da ausência que vem camuflar os mecanismos de apropriação violenta.

Esta aparente unidireccionalidade do processo expansionista europeu, transforma-se gradualmente num fenómeno de dependências recíprocas, que articula um sistema económico global, assente, primeiro, na exploração e comercialização de recursos naturais e humanos (gozando de cumplicidades locais) que alimentam o desenvolvimento das economias capitalistas - que têm nas administrações coloniais os seus braços políticos - e, posteriormente no escoamento dos produtos procedentes dos centros industriais europeus.

Este hiper-contexto da modernidade, ao fundir numa peça, política, economia e epistemologia, encontra-se na base de dinâmicas de inclusão e exclusão que atravessam diversas áreas da existência humana desde as esferas do conhecimento aos terrenos social, cultural e mesmo ontológico.

Da mesma forma que aos territórios coloniais estava reservado fornecimento de matérias-primas e mão-de-obra, também o colonizado era remetido à mera fisicalidade; tratava-se de um corpo biológico ao qual, de início foi negada uma dimensão espiritual e, nesta sequência, uma capacidade de pensamento e raciocínio.

¹⁶⁵ Boaventura Sousa Santos; Op. Cit. ,p. 23

¹⁶⁶ Cf. Boaventura Sousa Santos, *Op.Cit.*

Assim, nas áreas do conhecimento, é afirmado um predomínio de um campo do saber considerado ‘nuclear’ ao pensamento ocidental: a ciência – sendo que a filosofia e a religião são consignados à categoria de saberes alternativos – remetendo todas as outras formas que não se integrem na sua cartografia, para os domínios da magia, das crenças, idolatria, saberes empíricos, artesanato, ornamentação, da irracionalidade, intuição, emoção, da tradição, etc., marcados pela subjectividade e, por isso, não sujeitos à verificação, medição e ponderação que, à luz dos métodos científicos, distinguem o verdadeiro do falso, numa palavra, são expulsos para a categoria de objectos de estudo.

Neste sentido, e na melhor das hipóteses, o conjunto de saberes que, no plano de uma *cartografia abissal*¹⁶⁷, se encontram nos antípodas da ciência, da filosofia ou da teologia ocidentais, podem constituir-se enquanto objectos de indagação ou pesquisa, mas nunca como formas de conhecimento reconhecidas *per se*¹⁶⁸. Numa direcção oposta e assumindo um sentido ontológico, o conjunto dos saberes excluídos pela ciência ocidental, surge como prova material da inferioridade humana ou, *in extremis*, um argumento para a negação da humanidade aos seus agentes.

A desconstrução da hegemonia da monocultura eurocentrada, implicada na modernidade ocidental, envolve necessariamente a problematização da apropriação e governação de parte do mundo, baseada numa racionalidade instrumental, trazendo implícita uma colonialidade do pensamento.

2.1. Um colonialismo visual

A instauração e implementação dos sistemas coloniais encontraram-se comprometidas com a criação de uma *colonialidade visual*, materializada através de fotografias, mapas, desenhos, pinturas, ou a recolha de colecções de “arte” e “artesanato”. O conjunto destes objectos e imagens concorre para a estruturação de uma cultura visual que desempenhou um papel de relevo no âmbito da apresentação, descrição e justificação de uma ordem colonial.

¹⁶⁷ Boaventura Sousa Santos, *Op.Cit.*, p.29

¹⁶⁸ Esta ideia possui um paralelo no campo estético se considerarmos que, é à luz do mesmo raciocínio que as expressões artísticas “africanas”, “ameríndias”, ou “populares”, são entendidas como matérias-primas, posteriormente “refinadas” por um modernismo europeu triunfante que, ao omitir os contributos das primeiras, acaba por fundar este processo antropofágico, numa aura de originalidade e tolerância.

Dada a performatividade da imagem, poderemos afirmar que o discurso visual integra uma «*micro-física do poder*», multiplicando-se em diferentes «*regimes visuais de colonização*»¹⁶⁹ desde a cartografia, à fotografia, cinema, artes plásticas, etc.

Estes comportam, segundo Terry Smith, uma triangulação entre processos interdependentes de *calibragem*, *obliteração* e *simbolização*, através dos quais foi possível, num primeiro momento, a codificação da geografia através do mapeamento dos territórios, medição das suas dimensões e distâncias, fixação de fronteiras, (re)nomeação de lugares e sociedades, a descrição do ambiente natural ou a vigilância das populações - através por exemplo da sua concentração em zonas demarcadas.

Os processos de *obliteração*, sedimentados na descrição e acantonamento das sociedades autóctones, resultaram na redução das suas culturas a folclore ou assimilação forçada; compreenderam modalidades de acentuação, nivelamento, omissão e/ou anulação que, em últimas consequências, assumiram a forma de uma erosão dos hábitos, das subjectividades e mesmo da sua existência física, quer através da extinção violenta, quer através da criação de uma ambiente que impossibilitou a sua sobrevivência em moldes semelhantes. Tanto a *calibragem* como a *obliteração* permitem uma reorganização das estruturas sociais de modo a responderem aos requisitos da exploração económica para a qual a vigilância e a normalização se tornam suportes fundamentais.

Ao mesmo tempo todo este plano de domínio pressupõe a selecção de determinados aspectos de natureza cultural em detrimento de outros, que, tomando as partes pelo todo, irão personificar ideias abstractas de beleza, fealdade, pitoresco, exótico ou sublime, transpondo para o domínio da estética, uma dimensão vivencial, transformada em curiosidade exótica - exaurindo o sentido das suas práticas e representações - perfazendo assim um processo de *simbolização*.

Estas modalidades, de inicio camufladas sob a capa da “descoberta” ou exploração científica, depressa contribuíram para um acantonamento e controlo de populações que, despojadas dos seus territórios, e hesitando entre a pressão da assimilação e o encapsulamento num tradicionalismo transformado em folclore, são retratados como um *Outro* (o *indígena*) que, apesar da divulgação e multiplicação de imagens, continuará a incarnar a visão do exótico.

A imagem (desenhada, pintada, impressa, fotografada...) surge como um dos meios preferenciais de divulgação de ideias e conceitos que informam as representações e as práticas coloniais, servindo-se de processos específicos de *selecção*, *exclusão* ou *ênfatismo*¹⁷⁰ e colaborando ou comprovando a criação de identidades, sejam de género, “raciais”, “tribais”, “étnicas”, nacionais, etc. .

¹⁶⁹Cf. Terry Smith- «Visual regimes of colonization. Aboriginal seeing and European vision in Australia», in Nicholas Mirzoeff, *Op.Cit.*, p.483

¹⁷⁰ Cf. Manfredo Massironi. *Ver pelo Desenho*. Lisboa, Edições 70, 1989

A fixação, através de códigos gráficos, da localização de continentes, ilhas, rios, suas configurações, dimensões e distâncias, surge como uma das primeiras formas de calibragem visual, que denuncia todo um processo político militar mais vasto de conquista e exploração que desemboca, no século XIX, na implantação de sistemas coloniais por parte das potências europeias nos restantes territórios continentais (África, Ásia, Oceânia e América).

Entretanto já a iconografia que, sobretudo a partir do século XVI, representa os vários continentes, denuncia todo um conjunto de ideias e conceitos que, enraizados por vezes num imaginário medieval europeu, são sintomáticos do rumo convergente entre modernidade e colonialismo. É inequívoca a representação alegórica da América e da África, de que as gravuras do flamengo, Adriaen Collaert, realizadas no final do século XVI (Figs. 4 e 5) - a partir de desenhos de Marten de Vos - são um dos exemplos mais conhecidos¹⁷¹. Nestas os continentes americano e africano são personificados como figuras femininas desnudas, enquanto a Ásia (tal como a Europa) é representada como uma mulher ricamente vestida e ornada¹⁷².



Fig.4 - África



Fig.5- América



Fig.6. Europa



Fig.7. Ásia

¹⁷¹ Para além da gravura, destacam-se igualmente obras de pintores como Peter Paul Rubens («Os Quatro Continentes») ou do veneziano Giovanni Battista Tiepolo («Alegoria dos Planetas e dos Continentes»)

¹⁷² A Oceânia, atingida pelos europeus apenas em 1770 só mais tarde foi considerada um continente. A sua designação foi criada apenas em 1831 pelo francês Dumont d'Urville

Nas primeiras a associação entre a representação da terra e a nudez feminina, remete por um lado, para um vazio de códigos de cultura¹⁷³ e por outro, para uma predisposição à conquista, à descoberta e tomada de posse, facto que leva alguns autores a assinalar várias afinidades entre o discurso colonial e o discurso androcêntrico¹⁷⁴. Ao invés, a personificação da Ásia como uma figura esplendidamente adornada, lembra as imagens oníricas das terras banhadas pelo oceano Índico, forjadas no ocidente medieval onde as descrições fantasiosas de opulência e extravagância misturam visões do paraíso terrestre (banhado pelos rios Pison, Ghion, Tigre e Eufrates), metais e madeiras preciosas, especiarias, prodigalidade e aberração alimentar, liberdade sexual, seres humanos monstruosos e disformes ou animais fantásticos¹⁷⁵.

O corpo feminino é transformado, por via da imagem (visual ou verbalmente descrita) num suporte metafórico polissémico onde a nudez é recorrentemente associada ao corpo exótico, que, ao segregar a percepção de uma hipersexualidade ou de uma sexualidade desviante, irá povoar as fantasias europeias e os seus desejos proibidos, conduzindo autores como Ann McClintock a falar em *porno-tropicais*¹⁷⁶ a propósito desta interpenetração entre exotismo e erotismo.

Os territórios extra-europeus assumem, assim, uma significação, simultaneamente geográfica e mental onde é possível a transgressão das severas normas de conduta moral, corporal e sexual, impostas sobretudo pela religião cristã.

2.1.1. A tribo e a etnia

Estas ideias irão suportar parcialmente as representações dos espaços americanos, asiáticos, oceânicos e sobretudo africanos, que a partir do século XIX se irão multiplicar exponencialmente, impulsionadas pela implementação dos sistemas coloniais, a rápida difusão das técnicas fotográficas e cartográficas que assistem as explorações no interior dos continentes, bem como o incremento da imprensa escrita (não só em espaços metropolitanos como igualmente nos territórios coloniais).

A imagética dos espaços coloniais permitirá a visualização primeiro, da terra, animais, e plantas e posteriormente das sociedades humanas, impregnadas de uma pigmentação exótica e/ou seguindo uma taxionomia proposta pelo darwinismo, que irá desaguar na divisão da humanidade em raças, tribos e etnias. A gravura (realizada a partir do desenho de viagem como veremos) mas sobretudo a fotografia que, historicamente, acompanha o processo de penetração no interior

¹⁷³ No caso da América o estado de barbárie é evocado, não raras vezes através da representação do canibalismo e antropofagia. Na gravura de Collaert esta prática é sugerida pelas figuras que, à esquerda da composição, esquetejam e assam restos humanos

¹⁷⁴ Nomeadamente Ania Loomba (1998) e Anne McClintock (1995)

¹⁷⁵ Cf. Jacques Le Goff, *Para um Novo Conceito de Idade Média*, Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p.272 e ss.

¹⁷⁶ Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the colonial Context*. New York: Routledge, 1995

africano¹⁷⁷, a demarcação de fronteiras e o mapeamento étnico das sociedades colonizadas, surgem como meios pioneiros de divulgação visual globalizada e por isso instrumentos privilegiados na disseminação desses conceitos, integrando modalidades de conhecimento e corroborando as representações ideológicas e práticas políticas e administrativas.

A divisão das sociedades africanas em *tribos*, a partir de comunidades mais ou menos próximas, foi uma das faces mais visíveis da política de “dividir para reinar” utilizada pelo colonialismo, tratando-se de uma ferramenta indispensável ao serviço das administrações coloniais.

A noção de *tribo*, surgida no século XIX, no contexto de uma epistemologia evolucionista, converteu-se na designação da estrutura política das sociedades não europeias - então remetidas para um estágio de primitividade civilizacional - por contraste com a ideia de Nação, aplicada com o mesmo sentido político-ideológico mas tocante apenas às sociedades então consideradas como modelos civilizacionais modernos.

Esta construção ideológica e administrativa levada a cabo pela administração colonial, será largamente coadjuvada pelas correntes teóricas desenvolvidas no âmbito da etnologia e da antropologia que para além do evolucionismo, contou ainda com o estruturalismo, o funcionalismo ou o culturalismo que, partindo de um ponto de vista a-histórico, contribuíram para a criação de entidades isoladas, providas de uma língua, uma cultura e padrões comportamentais particulares.

Desta forma, não obstante a falência dos modelos epistemológicos evolucionistas, o conceito de *tribo* permaneceu na terminologia antropológica ou política, convertendo-se, na prática, num importante factor de divisionismo, chegando a opor-se, após a independência de muitos estados africanos, à ideia de Nação. *Tribo* e *Nação* surgem frequentemente (sobretudo na imprensa periódica) como entidades opostas, onde a primeira é sinónima de uma ausência de Estado como modelo de organização social. Por outro lado, será adoptado num período pós-independência, atingindo então uma operacionalidade inusitada na constituição de grupos de pressão com maior peso negocial¹⁷⁸.

Verificou-se portanto, a preocupação em promover a estagnação das identidades colectivas que, embora fossem o resultado de processos históricos pré-coloniais, não isentos de uma conflitualidade, assumirão a forma de um tradicionalismo inamovível (por vezes baseado num passado recente) ou incarnando a imagem de uma pré-colonialidade paradisíaca e harmoniosa, cuja “queda” foi provocada pela chegada dos europeus no século XVI. Qualquer uma destas acepções acarreta um esvaziamento e uma simplificação da diversidade de Histórias particulares e dos passados das várias sociedades, incorporando nos processos identitários, uma imagem infantilizada

¹⁷⁷ Segundo Olu Oguibe, a introdução da técnica fotográfica em continente africano data do ano de 1836, quando na Europa, Daguerre e Talbot continuam as suas pesquisas.

¹⁷⁸ Porém, esta imagem continua a produzir ondas de choque, nomeadamente na redução de conflitos internos dos estados africanos a “lutas tribais”, actualizando o “tribalismo” como a fisionomia política.

do africano enquanto “homem natural”¹⁷⁹ situado num território fixo, pela determinação de uma univocidade cultural e geográfica, que, em última análise, esteve na origem de um conjunto de «safaris ideológicos»¹⁸⁰ que se iriam suceder no tempo.

Irmão gémeo do conceito de *tribo*, o conceito de *etnia*, resulta de um processo histórico da implantação colonial¹⁸¹. O conceito de *etnia*, derivado do de raça, apoiou-se inicialmente nas taxinomias da antropologia física (nomeadamente o índice cefálico e os caracteres fenotípicos) como elementos determinantes para as formas de organização social e política, formas culturais (“espirituais” e “materiais”) bem como para a capacidade de assimilação dos valores ocidentais (tidos como aspectos civilizacionais superiores).

O congelamento de “identidades étnicas” sobrepõe-se em parte, à criação de uma percepção de classe que se inter-relaciona com as outras camadas que sedimentam a sociedade, e promovem, à partida, um esvaziamento dessa disposição de interlocução.

Todavia, a criação deste conceito no contexto das antropologias e etnologias coloniais que, primeiramente assumiu um sentido histórico – decorrente de imperativos políticos de dominação e governação – tornar-se-á gradualmente um complexo fenómeno de disseminação, reapropriação e retroacção. Dizer do mecanismo de *etnização* de um determinado grupo social, é reportar o processo de afirmação de uma origem (mais ou menos mítica), a reclamação de uma territorialidade, uma identidade fixa, baseada numa originalidade particular e irreduzível¹⁸².

Esta cristalização das identidades foi acompanhada pela criação de uma terminologia que, inscrevendo-se em vários domínios, foi ditando todo um aproveitamento, quer no âmbito social (da sua utilização no quotidiano e nas relações de classe) no domínio científico, quer, particularmente, no contexto das representações, sejam elas de natureza endógena (a interiorização destes termos na criação de uma auto-imagem) ou exógena (as imagens construídas e divulgadas por grupos dominantes)¹⁸³.

Por fim, enquanto modalidade dinâmica, será retrospectivamente, apropriada por aqueles a quem tinha sido, anteriormente, imposta, desempenhando um papel por vezes preponderante no âmbito de alguns movimentos sociais, nomeadamente, a reclamação de territórios, reivindicações

¹⁷⁹ Vd. Mia Couto, «Esta África que não é», in *Expresso*, 25 de Junho de 2010

¹⁸⁰ A expressão é de António Custódio Gonçalves, no ensaio *Tradição e Modernidade na (Re)Construção de Angola*. Porto, Edições Afrontamento, 2003, p.12

¹⁸¹ É um lugar-comum a articulação directa entre os conceitos de *tribo*, *etnia* e a antropologia colonial. Porém, o facto é que, após o desmantelamento dos impérios coloniais e a necessária descolonização da antropologia, estes conceitos conheceram (conhecem) uma larga utilização, denunciando algumas continuidades históricas e epistemológicas, que não sofreram a ruptura provocada pela independência dos antigos territórios coloniais, como veremos.

¹⁸² Cf. Elikia M'Bokolo - «Culturas Políticas, Cidadania e Movimentos Sociais na África Pós-colonial» (2006), in *Cabo dos Trabalhos – Revista electrónica dos Programas de Mestrado e Doutoramento do Centro de Estudos Sociais*, Universidade de Coimbra, nº 2, (Acedido em 17-6-2008). Disponível em <http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n2/entrevistas.php>

¹⁸³ Cf, António Custódio Gonçalves, *Op.Cit.*, p.12

separatistas e/ou independentistas, bem como a partilha do poder político¹⁸⁴, tratando-se de território pejado de ambiguidades que se configura, nas palavras de Elikia M'Bokolo, como um dos «*produtos moveções da história*»¹⁸⁵.

2.1.2. Calibragem, obliteração e estetização.

Este processo de acantonamento das sociedades africanas em *tribos* e *etnias* será claramente acompanhado por um discurso visual que podemos situar a dois níveis distintos: por um lado a criação de imagens por via do desenho, da fotografia ou do cinema concordantes com a formulação de tribos e grupos étnicos, por outro, reunindo colecções de objectos de culto, utilitários ou simbólicos que, sujeitos a operações de acervo e exibição (em Museus, Exposições coloniais, etc.) testemunham a mensagem difundida através das primeiras, perfazendo, no conjunto esses mecanismos de *calibragem*, *obliteração* e *estetização* anteriormente mencionados.

No primeiro caso, a visualização de identidades elementares (sejam de género, “tribais”, “raciais” ou “étnicas”) é consumada através de uma diferenciação polarizada onde o masculino supõe a existência do feminino - como contraponto relativamente ao qual possa afirmar a sua masculinidade - o branco, a existência do negro (e vice-versa), da mesma maneira que a sociedade ocidental necessita dos seus *outsiders*, como categoria contra a qual afirma todo um espectro de valores civilizacionais. Estas ordens de significado, irão ser traduzidas visualmente através de uma aparência exterior que comporta aspectos de natureza fenotípica, códigos corporais de vestuário e motricidade (visíveis por exemplo nas imagens de bailarinos ou danças rituais) ou condutas culturais que assim indiciam o lugar ocupado por cada sujeito ou grupo, em termos sociais e ontológicos. Esta fixação de uma normatividade, expressa através de signos visuais – que se mostra como um importante instrumento ao serviço da propaganda colonial, como veremos – será alvo quer de contestação, quer de apropriação, o que acentua a importância da imagem enquanto espaço simbólico exposto à conflitualidade.

Um dos sinais recorrentemente assinalados na afirmação de uma imagem negativa do *Outro* colonizado é a semi-nudez e/ou a utilização de elementos naturais (peles, fibras vegetais, plumagens, etc.) como adorno ou indumentária, onde o corpo descoberto se transforma num atributo do estado de natureza. Os códigos corporais de vestuário transformam-se assim num

¹⁸⁴ Cf. Jean-Loup Amselle; Elikia M'Bokolo- *Au Cœur de l’Ethnie. Ethnie, Tribalisme et État en Afrique*. Paris : La Decouverte, /Poche, 1999

¹⁸⁵ Elikia M'Bokolo- *África Negra. História e Civilizações* (Tomo I). Lisboa: Editora Vulgata, 2003p. 51

elemento visível das clivagens entre europeus e africanos, civilização e barbárie, cultura e natureza, introduzidos pela ideologia colonial.



Fig.8 – Foto inserida na obra *Memórias e Trabalhos da Minha Vida*, da autoria de Norton de Mattos, intitulada “Grupo de indígenas do Bailundo em 1912”.

A semi-nudez ou o uso de peles de animais ou fibras vegetais entrelaçadas - apontadas como formas rudimentares de vestuário - são assim classificados como sinais inequívocos dessa ligação à natureza, que situa - numa perspectiva evolucionista - estes homens em estádios inferiores de civilização e cultura e revela, à luz dos mesmos pressupostos, uma incapacidade em evoluir, transformando-se em fósseis vivos de um tempo estagnado.

A imutabilidade assume assim uma feição sónica inseparável da diferença – cultural, racial e histórica – e alimentará a construção de um conjunto de estereótipos que irão interpor-se no relacionamento entre a Europa e a África.

O estereótipo irrompe, como uma das principais estratégias discursivas do colonialismo assumindo uma ambivalência enquanto instrumento de conhecimento/informação e de poder. Confundido com uma modalidade de conhecimento, e por conseguinte, dissimulado de rigor, o estereótipo goza de uma transversalidade em circunstâncias históricas de mudança, que permite escorar realidades emergentes conferindo uma aparente autenticidade a processos de individuação, marginalização e vigilância.

Esta ambivalência torna-o um elemento por excelência do aparato do poder colonial, ao mesmo tempo que encarcera populações inteiras num círculo interpretativo tornando-as simultaneamente causa e efeito do sistema colonialista¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Cf. Homi Bhabha- *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 2006, p. 118

A representação dos indivíduos e sociedades é encerrada num discurso tipificado onde, na ausência de uma nomeação, a identificação de cada sujeito é baseada em «*tipologias étnicas, categorias de género, grupo etário e actividade profissional*»¹⁸⁷.

A criação, sedimentação e posteriormente, disseminação de estereótipos raciais e étnicos, contou, em segundo lugar, com a recolha e acumulação de objectos em colecções “etnográficas”, e/ou de “arte”, que, apresentados como testemunhos materiais, atestam a sua validade. Como veremos seguidamente, estes objectos, ao serem separados do seu universo de práticas de culto, fruição e/ou uso, tornam-se mercadorias ou objectos museográficos, integrando uma heteronímia plasmada em termos como “arte africana”, “arte primitiva”, “arte negra”, “arte tribal”, entre outros¹⁸⁸. Se a integração dos objectos africanos em circuitos comerciais não é, intrinsecamente, fruto da penetração colonial – pois a sua comercialização é anterior – já o mesmo não se pode dizer da sua transposição para o universo da arte ou do artesanato, e a integração em contextos museológicos ou numa esfera do coleccionismo.

Esta heteronímia, segundo Bidima¹⁸⁹ conta, entre outras estratégias de afirmação, com o encerramento dos objectos num universo do anonimato onde a referência à “tribo” substitui a do seu produtor. Na verdade, esta inclusão das expressões plásticas num domínio do colectivo tem por base uma dimensão ideológica onde a visão unanimista das culturas e artes africanas transparece claramente. Trata-se aqui, de traduzir para o campo da arte, ou das expressões plásticas num sentido mais amplo – independentemente das suas funções - a ideia de que as sociedades africanas são marcadas por um sentido colectivista, no âmbito do qual o sujeito é elidido em função do grupo. Assim, esta visão “tribalista”, da mesma maneira que denega o indivíduo, apaga conseqüentemente a importância do autor. Quem compra uma escultura proveniente de África preocupa-se em saber se é autêntica, o mesmo é dizer, procura saber de que *tribo* é originária e não em saber quais as condições que presidem à sua criação e por quem foi realizada.

Estas dinâmicas serão posteriormente discutidas atendendo às modalidades em que se expressam no espaço português pelo que, para já iremos debruçar-nos sobre a representação iconográfica de África e das sociedades africanas, com as quais Portugal irá contactar directamente, veiculada primeiro no âmbito da implantação do sistema colonial, e posteriormente incorporada na espinha dorsal da propaganda do Estado Novo. Neste sentido, optámos por fazer uma breve incursão através dos domínios do desenho de campo (integrando a cartografia e o desenho de viagem), as

¹⁸⁷ Clara Carvalho; João Pina Cabral. *A Persistência da História. Passado e Contemporaneidade em África*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p.136

¹⁸⁸ As dinâmicas que condicionaram a criação de uma determinada imagem e conceito de “arte africana” bem como a sua recepção, nos espaços europeus e especialmente em Portugal, será desenvolvida no Capítulo III

¹⁸⁹ Jean Godefroy Bidima. *L'Art Nègro-Africain*, Paris : PUF, 1997

representações fotográficas e, por fim o discurso expositivo que em conjunto concorrem para a criação de imagens estereotipadas das sociedades africanas que permaneceram inculcadas no imaginário português mesmo após a independência das ex-colónias.

2.2.O desenho e a fotografia como dispositivos de mediação

A criação de mapas dos territórios africanos e, posteriormente, cartas etnográficas, integram um conjunto de dispositivos que configuram claramente um projecto de divisão, acantonamento e dominação, já que se prefiguraram como instrumentos fundamentais no delineamento de fronteiras territoriais, traçando artificialmente o perímetro de unidades culturais e «étnicas». Tornaram-se assim ferramentas obrigatórias na administração colonial, nomeadamente ao nível do controlo militar, político da população autóctone e/ ou respectivo recrutamento de mão-de-obra ou soldados.

Trata-se, em suma, da expressão gráfica do pensamento e cartografias abissais que estiveram na base da implementação do colonialismo enquanto sistema político-predatório, mas fundamentaram, igualmente, uma colonialidade que se enraizou de modo mais profundo na intersubjectividade global, coincidindo com o desenrolar da modernidade e das configurações identitárias e geoculturais que foi esboçando.

A par da cartografia propriamente dita, (e sobre a qual não nos iremos debruçar visto que extrapola para lá dos objectivos deste estudo), o desenho assume-se como um meio de registo de informação incontornável.

Como sabemos, a partir do séc. XVI, e tendo por base a ideia da observação como meio de conhecimento do mundo, começaram a afirmar-se os primeiros naturalistas e arqueólogos, para os quais o desenho surge como a ferramenta de registo por excelência, capaz de fixar com rigor, animais, plantas, minerais ou vestígios do passado histórico do homem. Neste sentido, quando no século XVIII os estudiosos da história natural saem do gabinete e começam a realizar as primeiras expedições “científicas” e “filosóficas” à América do Sul, a África ou à Oceânia, fazem-se acompanhar de desenhadores com a função de registar, em cadernos de viagem, a reportagem dos acontecimentos¹⁹⁰. No contacto com realidades estranhas, o desenho é considerado por muitos como

¹⁹⁰ No contexto das expedições com finalidades científicas, militares e/ou políticas levadas a cabo por Portugal, são de destacar, ainda no século XVII, a figura de Frei Cristóvão de Lisboa (1583-1652), que, vivendo no nordeste brasileiro entre 1624 e 1627, recolheu inúmeros registos e descrições da fauna e flora do Maranhão; no século XVIII a célebre *Viagem Filosófica pelas Capitánias do Grão – Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá* de Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) entre 1789-1792, que incluiu a ida dos desenhadores José Joaquim Freire (1760-1845) e José Codina (?- 1790). Das expedições no continente africano gostaria de realçar, entre muitas outras, a

um registo mais fidedigno do que o discurso verbal, e menos sujeito a fantasias, ao mesmo tempo que permite a realização de levantamentos geográficos, que são acompanhados de todo um leque de apontamentos de fauna, flora, bem como de sociedades humanas, que assim vão preenchendo essas cartografias – as quais, não estão, contudo, isentas de erros e invenções, contribuindo para adensar a imaginação europeia sobre terras longínquas.

O desenho de viagem surge, desta forma, como um processo imediato de captação da realidade observada, caracterizado pelo seu carácter sintético, pela verosimilhança e lucrando com a possibilidade de incorporar planos de fragmentos ou pormenores que complementam uma leitura mais abrangente do modelo desenhado. De facto, o desenhador é sempre confrontado com a opção de captar o todo, desprezando pormenores que considera acessórios, evitando preciosismos e procurando registar uma imagem abrangente, ou, pelo contrário, acentuar determinado pormenor por considerar a sua relevância ou pertinência para clarificar a informação transmitida.

Estes desenhos de campo, como veremos, servirão de base para a realização de gravuras que irão ser impressas e publicadas conjuntamente com os relatos de viagem, constituindo-se como um importante complemento visual e comunicacional do discurso escrito.

Por outro lado, mesmo após o invento do método de fixação fotográfica, o desenho não foi imediatamente destronado como meio de registo de viagem, dado o facto de se tratar de uma forma de comunicação visual pouco exigente do ponto de vista técnico (implicando apenas um suporte e um meio riscador) ao passo que a fotografia implicava o transporte de pesado equipamento bem como a dependência directa das condições meteorológicas, envolvendo um tempo de exposição demorado e não permitindo quaisquer erros. Curioso é o desenho dos cadernos de viagem de

expedição em Angola que percorre Cabinda, Massangano, Ambaca, Huila e Begel de Joaquim José da Silva, (que leva consigo o desenhador José António) entre 1783-1808, a expedição de Manuel Galvão da Silva (colega de Alexandre Ferreira em Coimbra) a Moçambique entre 1783-1793, levando consigo o pintor António Gomes (que iria falecer no decurso da expedição) e irá estender-se no ano de 1783 e 1784 a Goa. José da Silva Feijó que faz um levantamento de fauna e flora do arquipélago de Cabo Verde. Entre 1784-1790, Pinheiro Furtado, (engenheiro - cartógrafo do exército) dirige uma viagem de exploração do sul de Angola onde participam igualmente os naturalistas Joaquim José da Silva e José Maria de Lacerda. Em 1797 parte de Lisboa Lacerda e Almeida, matemático, naturalista e astrónomo, que leva a cabo a primeira expedição portuguesa com pretensões de empreender uma travessia científica da África Austral. Com início em Tete, iria até ao reino de Cazembe, mau grado a morte do seu organizador em pleno sertão. No século XIX, destacam-se as expedições de Pedro Gamito e Correia Monteiro (seguindo o roteiro de Lacerda e Almeida), Silva Porto em 1853 parte do Bié e chega à Ilha de Moçambique em 1854. Serpa Pinto, Roberto Ivens e Hermenegildo Capello partem para Luanda em 1877 com vista a explorar território africano. O primeiro procura empreender a travessia de Angola a Moçambique mas, não conseguindo atingir o objectivo chegou a Durban na costa do Índico. Os segundos iriam explorar, primeiro o interior angolano, de *Benguela às Terras de Iaca* (1877-1880) e mais tarde de *Angola à Contra-Costa* (1884-1885), resultando daqui um diário de viagem com desenhos de Roberto Ivens.

Sobre esta temática ver Miguel Faria. «O Desenho em Viagem» in *Oceanos*, nº 9, Janeiro de 1992, pp. 65-79; Sandra Tapadas. *Desenho de História Natural. Análise Comparada de Desenhos de Animais Produzidos nas Viagens ao Brasil de Frei Cristóvão de Lisboa (Séc. XVII) e do Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira (Séc. XVIII)*. (Texto Policopiado). Dissertação de Mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006 e Mara Taquelim *Desenhando em Viagem. Os cadernos de África de Roberto Ivens*. (Texto Policopiado), Dissertação de Mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008

Capello e Ivens onde são visíveis as dificuldades inerentes a este processo de captação de imagens¹⁹¹ (Fig.9).



Fig. 9- Cadernos de viagem de Capello e Ivens

Incluindo igualmente um acto particular de apropriação e fixação de uma parcela do real, a fotografia será, tanto ou mais do que o desenho, uma modalidade pioneira de divulgação visual globalizada facultando provas da presença humana do imperialismo.

A fotografia, nascida sob o signo do Positivismo, desde os seus primórdios surge associada às grandes expedições, trazendo para o ocidente, imagens de mundos longínquos, que começam a despertar uma grande curiosidade e exercer uma atracção entre aqueles, que não podendo viajar, viam assim correspondido o seu desejo de exotismo. Por outro lado, o seu nascimento é contemporâneo da emergência de campos especializados do saber como a etnologia, a antropologia ou a arqueologia que conhecem, então, uma legitimação científica da sua autonomia. À semelhança do desenho, a fotografia parte de um mesmo pressuposto que institui a visão como órgão de conhecimento; a produção dos saberes encontra-se, assim, intimamente ligada ao (re)conhecimento visual, segundo o principio de que ver é compreender.

As características intrínsecas da fotografia bem como o seu aperfeiçoamento tecnológico, levam a que se transforme num instrumento operativo obrigatório na investigação, ao mesmo tempo que se assume como dispositivo indispensável para a demonstração e validação prática de cenários teóricos mais abrangentes que enquadram o desenvolvimento das ciências sociais e humanas. A imagem fotográfica nas aproximações que propõe ao real, contribui para a disposição de uma visão

¹⁹¹ Cf. Mara Taquelim, *Desenhando em Viagem. Os cadernos de África de Roberto Ivens*, p.39 e ss.

do mundo, feita de apropriações e reciclagens, ao mesmo tempo que presentifica pessoas, objectos e lugares ausentes, roubados a um instante e congelados na fixidez do suporte.

Não será de estranhar então que o alargamento de conceitos como *raça*, *tribo*, *cultura*, etc., nas sociedades ocidentais, tenha sido mediado pela imagem fotográfica que descreve, primeiro, as particularidades físicas, e posteriormente o ecossistema, costumes, economia, a habitação, a religião, ou a arte de um *Outro* tornado objecto de estudo e curiosidade. Foi precisamente através da fotografia que o grande público europeu acedeu às distinções pseudo-científicas entre as várias “raças” e culturas e respectivas hierarquizações. Aqui, a representação estereotipada e a informação adicional, remetendo para categorias gerais e tipologias, contribui para uma coisificação e desindividualização do sujeito cuja identidade é reenviada para qualidades genéricas de raça, género, etnia, estatuto social ou ocupação.

A fotografia colonial além de se constituir um precioso instrumento na construção de uma dada imagem do colonizado, fornece, ao mesmo tempo, elementos subtis da construção mental que nutre o olhar e que, em última análise, transparecem nas modalidades discursivas/visuais materializadas no *cliché* fotográfico.

De facto o acto fotográfico comporta um processo antinómico atravessado transversalmente por duas ordens de pretextos: a objectividade da imagem, o seu mimetismo do real, asseverado pela precisão óptica, e paradoxalmente, o olhar do fotógrafo, reflexo subjectivo de um quadro mais alargado de valores e representações/construções sociais e culturais, directamente implicado nos processos de selecção/fragmentação inerentes ao acto de fotografar e ao enquadramento.

Toda a imagem fotográfica comporta, segundo Roland Barthes¹⁹² uma dupla dimensão: por um lado é possuidora de um teor denotativo, baseado numa relação mimética com a realidade, operando segundo códigos figurativos e por outro é portadora de um código de referências culturais, estéticas e sociais que lhe conferem uma configuração conotativa. Assim, para além da dimensão estética, a fotografia comporta igualmente uma dimensão histórica, antropológica/etnológica, e ideológica (um «*infra-saber*», nas suas palavras) que a tornou um veículo excelente de comunicação imediata de um conjunto de mensagens e saberes já que partilha com o seu referente uma quantidade apreciável de características que rapidamente se tornam acessíveis a um publico receptor.

Por outro lado existe uma relação presencial no acto fotográfico, ou seja, a imagem cristaliza uma comparência do objecto fotografado em frente à máquina, localizado algures entre o horizonte e o fotógrafo, facto que lhe confere ao mesmo tempo um sentido testemunhal e credível, como se a fotografia fosse uma espécie de atestado de presença.

¹⁹² Roland Barthes - *Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1998

Este sentido testemunhal, adensado pela suposta ausência do sujeito, será exercitado, numa fase pioneira, pela propaganda colonial que, reduzindo o registo fotográfico à sua dimensão mecânica, utiliza-o como elemento de prova de ocupação e domínio. Na verdade, a fotografia desempenhará um papel crucial no processo colonial, quer como elemento de prova da ocupação efectiva dos territórios, quer como meio de divulgação da «missão civilizadora» do Homem Branco, apresentando-o ora como missionário, militar vitorioso ou caçador, sempre investido de um papel dominador em contraste com a imagem negativa do Negro, dominado, ignorante e selvagem, criando assim uma espécie de estereótipos antagónicos (quer do europeu, branco, quer do africano, negro).

A premissa de objectividade – dada a sua natureza mecânica - será alvo de um acolhimento consensual e assumir-se-á como ponto-chave na definição ontológica da fotografia enquanto meio de representação neutral, imediato, imparcial e fiável que se distingue das outras formas de representação da realidade.

Por outro lado, a realidade representada irá aumentar proporcionalmente ao conhecimento europeu de outras geografias físicas e humanas, e ao estabelecimento de possessões coloniais. Assim amplia-se todo um universo de imagens de sociedades, paisagens, objectos, animais, etc., fixados pela objectiva do fotógrafo e que doravante irão preencher o desejo de exotismo da Europa.

Não será de estranhar que a fotografia tenha sido incumbida de desempenhar uma função documental, de fixar em imagens essas novas sociedades num momento de contacto acelerado com a cultura europeia, passíveis de serem objecto de descrição e comparação e, com isto, contribuindo para o desenvolvimento dos saberes antropológicos e etnológicos, que poderiam agora contar com um meio de registo que confere legitimidade às observações descritas.

No âmbito da fotografia “colonial” a conexão entre imagem e acto surge como um ponto-chave na sua legitimação enquanto objecto imbuído de credibilidade e pragmatismo. Numa acepção primeira, é apontada como prova fidedigna de uma realidade presenciada e experienciada pelo fotógrafo, sem que se interponha a dimensão subjectiva já que a imagem resulta exclusivamente das leis da óptica e da química. Aqui o procedimento mecânico, isento da densidade interpretativa do sujeito, é apontado como fundamento de veracidade e que, em última instância servia para atestar a presença e ocupação europeia de território africano.

O acto fotográfico, nas palavras de Philippe Dubois, «*reduz o fio de tempo a um ponto*»¹⁹³, opera uma incisão sincrónica num *continuum* de tempo onde o momento efémero se torna perpétuo. É

¹⁹³ Philippe Dubois - *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992, p.163

assim travada a corrente evolutiva que se concentra num único momento inamovível. Este facto, acrescido de uma legendagem que toma as partes pelo todo, assume uma importância fundamental no que toca à construção e transmissão de uma imagem estereotipada das sociedades colonizadas, reduzindo-as a uma temporalidade fixa e imutável.

Esta cesura temporal é acompanhada de um corte espacial decorrente das opções de enquadramento. Este fragmento espacial transforma-se então no espaço fotográfico, deixando um espaço residual (para lá do enquadramento) transfigurado em presença invisível, ao mesmo tempo que assume uma condição representativa da totalidade.

As modalidades implicadas na abordagem do espaço e do tempo, que integram a composição destas imagens fotográficas remetem para uma relação ambivalente com o real. Por um lado, e dada a natureza intrínseca da técnica fotográfica, é necessária uma existência factual da figura representada. A legendagem, apontando para um algures indeterminado e afastado dos horizontes metropolitanos, remete irremediavelmente para um tempo pretérito, perpetuado no presente e não contemporâneo à Europa. Através destes expedientes, é possível confirmar, com recurso à imagem fotográfica, o lugar do colonizado, negando-lhe uma hodiernidade e mantendo uma distância forçosa entre o *Mesmo* e o *Outro*.

2.2.1. O pitoresco e o exótico.

As relações de intervisualidade que a fotografia estabelece com o domínio da pintura, principalmente durante os seus primeiros passos, se não são propriamente novidade e tendo sido amplamente discutidas, irão contudo reforçar-se quando nos deparamos com imagens do continente africano. Na verdade, se, de início, a fotografia recorreu a modalidades compositivas desenvolvidas no âmbito da pintura, nomeadamente ao nível dos enquadramentos, da perspectiva, da pose, dos temas, etc., o facto é que, inversamente, a imagem fotográfica constituir-se-á como uma importante fonte visual para o desenvolvimento de uma pintura que acompanha a retórica colonial e/ou usa o saber etnográfico como referência.

Assim, categorias estéticas como o pitoresco, o exótico ou o sublime (retiradas de um léxico do Romantismo) serão convocadas pelo discurso fotográfico, determinando com a pintura e o desenho uma partilha de códigos de representação e integrando, na globalidade, uma espécie de “economia visual” que associa dispositivos de produção, de circulação, de usufruto, acervo e permuta.

A selecção do fragmento, tornando-o representativo de uma totalidade, através de técnicas gráficas, pictóricas ou fotográficas conheceu uma larga divulgação durante o século XIX, plasmado na categoria estética do *pitoresco*. Esta modalidade de estetização da realidade, materializando uma visão romântica de fuga ao quotidiano, constituiu-se como uma forma de viajar visualmente, reunindo, num mesmo plano, cenário e ambientes, aparentemente irreconciliáveis, numa imagem ideal, transformando a territorialidade em paisagem.

Se o *pitoresco*, ainda que integrando a ideia de estranheza, surge associado a um espaço territorial que comporta a Europa (essencialmente nos seus aspectos ruralizantes e invulgares) já o *exótico* remete para os espaços extra-europeus, e para uma descrição (literária ou plástica) das terras, animais, plantas, povos, modos de vida, culturas, sublinhando a sua diferença relativamente aos padrões do observador.

Esta percepção da diferença, consubstancia ao mesmo tempo, uma atracção pelo desconhecido, pelo longínquo, um desejo (romântico) de evasão, mas paradoxalmente, um empenho de torná-la natural ou conhecida.

O exotismo constrói-se, como um mecanismo de controlo, que endereça o *Outro* para o *Mesmo*, integrando a diferença num contexto de familiaridade quotidiana de modo a anular a sua capacidade de surpreender. Envolve, neste caso, uma apropriação sistemática da diferença cultural de modo a integrá-la em modalidades de (re)conhecimento, e assume, enquanto nomenclatura de representação, uma dimensão auto-referencial.

Sendo o romantismo estético, contemporâneo do positivismo e do evolucionismo biológico e social, não deixará de se verificar uma confluência de perspectivas entre a evasão romântica (e a paixão do exótico), as percepções europeias da diferença (considerada simultaneamente sob a dimensão biológica e cultural), e a visão da primitividade que, baseada num pensamento evolucionista, reduzem o *Outro* extra-europeu a «*espécimes típicos*», remetidos para um espaço-tempo ambíguo, caracterizados pela distância face à Europa.

O discurso ou as imagens exóticas descrevem uma espécie de *circuito semiótico*¹⁹⁴ que incide na relação entre o estranho e o familiar, recodificando os seus termos de modo a ajustar-se a objectos de natureza política, não raras vezes, contraditórios.

Não poderemos, contudo, ignorar que a produção exótica do *Outro* é dialéctica e contingente, ou seja, em vários lugares e em várias épocas ela serviu simultaneamente de mediadora entre interesses ideológicos, em situações de conflitualidade, propiciando um terreno favorável à

¹⁹⁴ Cf. Graham Huggan. *The Post-colonial exotic. Marketing the Margins*. London and New York: Routledge, 2001, p.

concretização de ambições de reconciliação e aproximação¹⁹⁵, mas legitimando, da mesma maneira, projectos de conquista violenta e pilhagem.

O universo do exotismo pressupõe, assim, uma íntima ligação entre estética e poder já que actua como veículo de legitimação da autoridade e do domínio, através de operações de estetização e de mistificação, que ocultam as verdadeiras motivações políticas.

A massificação da imagem, (sobretudo fotográfica), através de publicações de carácter generalista, contribui para popularizar paisagens, povos e costumes remotos, sob a forma de estereótipos rácicos e culturais. Os objectos longínquos, cujo acesso anteriormente reservado a determinados círculos de especialistas, é agora franqueado a um público alargado, que interpreta essas representações como verdades indiscutíveis, porque cientificamente fundamentadas, sedimentando um imaginário da diferença, e do colonizado, que extrai da “ciência” e da cultura popular os seus dialectos visuais, assentes, como vimos, em categorias estéticas que promovem a apropriação do fragmento como representação da totalidade.

2.3. A construção de um imaginário português acerca de África.

Sintoma inequívoco das ambições de conquista, o conhecimento do interior dos territórios africanos sob domínio português, nomeadamente Angola e Moçambique, seria incrementado e aprofundado pelas explorações que se tornam mais frequentes a partir do último quartel do século XIX, promovidas sobretudo pela recentemente criada Sociedade de Geografia de Lisboa (1876), que mais não era do que a ramificação intelectual do Ministério dos Negócios da Marinha e do Ultramar. Embora este período não se inscreva no âmbito do arco temporal proposto por este trabalho, o facto é que muitas das dinâmicas que se irão expressar através da propaganda colonial do Estado Novo, enraízam no processo de construção de um imaginário colonial, iniciado, precisamente, com a disputa dos territórios africanos (aquando da Conferência de Berlim), a penetração no interior do continente (já que a implantação portuguesa se circunscrevia essencialmente a algumas zonas costeiras), as “guerras de pacificação” (que se iriam prolongar até à década de 40 do século XX, e revelam a resistência africana à ocupação portuguesa), entre outros inúmeros acontecimentos quer de ordem política, quer de ordem económica e social¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Id. *Ibid.*

¹⁹⁶ A estes aspectos acrescentam-se a implementação de sistemas de administração dos territórios coloniais, recorrendo (primeiro ao contributo de uma elite local, e posteriormente à imigração branca da metrópole), que possibilitou o recrutamento de mão-de-obra e a exploração dos recursos naturais (com destaque para matérias-primas como a borracha, a cera, o marfim, os minerais e, mais tarde, produtos como o café, o algodão, o sisal, o cacau, etc.) marcando a ampliação de uma economia anteriormente baseada essencialmente no comércio, facto a que, por último, não serão alheios, entre outros factores, o fim do comércio escravagista bem como o apetite por matérias-primas dos países em crescente industrialização.

Na verdade, grande parte das informações acerca dos territórios africanos, começarão a chegar pela voz de militares, comerciantes ou de missionários que, mais de perto contactam com as populações locais. As expedições ao interior, embora sob o epíteto de expedições científicas, serão essencialmente levadas a cabo por militares e terão como objectivo o reconhecimento do território, a fixação de fronteiras, sondagem das entidades de poder e organizações sociais autóctones, para além do levantamento de aspectos da fauna, flora e outros recursos naturais.

Daqui resultará a crescente circulação de textos e sobretudo imagens que, ao mesmo tempo que transmitia a impressão de viajantes e exploradores, facilitava a afirmação e transmissão de estereótipos raciais e culturais que, através de uma eficaz combinação de ideias, não só contribuíram para corroborar as teorias evolucionistas como teceram a imagem de um «*Portugal maior*», de uma nação expandida, projectada nos desígnios do Império, e que tantas vezes será evocada. Esta «*comunidade imaginada*»¹⁹⁷ contará com a língua, a religião mas igualmente com a literatura, e a imagem como cimentos simbólicos, que, dada a sua maleabilidade e performatividade, possibilitaram uma re-imaginação permanente da comunidade nacional, primeiro, e posteriormente lusófona.

2.3.1. Desenhos de viagem e exploração territorial - Capello e Ivens

Entre os inúmeros exemplos possíveis, os desenhos dos diários da expedição de Roberto Ivens e Hermenegildo Capello de Angola à costa do Índico, patrocinada pela Sociedade de Geografia de Lisboa, assumem-se como exemplos incontornáveis de toda uma economia visual que se vai construindo em torno dos territórios africanos e da diversidade cultural que os povoa.

As circunstâncias que envolveram esta expedição que partiu de Moçâmedes (Angola) em 12 de Março de 1884 e chegou a Quelimane na costa moçambicana, a 21 de Junho de 1885, após percorrer 4200 milhas, estão amplamente divulgadas e discutidas¹⁹⁸ pelo que nos debruçaremos na informação visual daí resultante tendo sempre por horizonte a sua divulgação sob a forma de gravura, inserida na publicação do texto.

Esta informação visual compreende o traçado das rotas seguidas pelos exploradores, constituindo-se na totalidade como um mapeamento do território que integra a marcação do relevo,

¹⁹⁷ Termo cunhado por Benedict Anderson no seu ensaio, *Imagined Communities*. [Tradução portuguesa: Benedict Andersen - *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições70, 2005]

¹⁹⁸ Mais precisamente, a fixação de fronteiras, a consolidação dos direitos históricos da presença portuguesa com vista a anexar o território compreendido entre a costa atlântica de Angola e a costa moçambicana no Índico, às restantes possessões africanas e asiáticas, que compunham o império ultramarino (perfazendo o célebre Mapa Cor-de-Rosa).

da hidrografia, revelando uma preocupação de reconhecer e fixar minuciosamente todos os acidentes do terreno, bem como a sua ocupação humana, distâncias, meteorologia e recursos naturais¹⁹⁹.

Na expedição *De Angola à Contra-Costa*, a etapa diária foi acompanhada do respectivo registo gráfico e verbal integrando as páginas dos cadernos de viagem, recortes, anotações de episódios esporádicos que tingiram a viagem com momentos hilariantes, ou dando conta das dificuldades defrontadas.



Figs. 10,11- Páginas do caderno de viagem de Capello e Ivens

O levantamento exaustivo da geografia física é acompanhado pela mesma vontade de cartografar aspectos da fauna e pelo levantamento da ocupação humana dos territórios atravessados pela expedição. Este último aspecto reveste-se de uma dupla dimensão: por um lado a identificação das particularidades (físicas e culturais) das diferentes populações, reduzidas à condição de *tipos étnicos* como é possível observar numa das inúmeras páginas onde são anotados pormenores relativos à ornamentação corporal (penteado, colares, mutilações dentais, etc.), acompanhados de notas escritas.

No desenho da figura 12, cuja inscrição junto ao limite superior indica a data de 3 de Julho de 1884, para além do levantamento cartográfico é ainda representada uma *Mulher Handa* (Fig. 12) que ficamos a saber que é *esposa do soba* que domina o território onde se encontram os exploradores, tal como é anotado ao lado da figura e junto ao mapa. O desenhador detém-se na representação do vestuário, ornamentos corporais e penteado da figura feminina, numa atenção descritiva do pormenor, complementada pelas anotações escritas que identificam os materiais usados na sua confecção. Este interesse estende-se à representação de uma caixa de rapé, junto ao canto superior esquerdo, devidamente identificada.

¹⁹⁹ De entre estes recursos destaca-se a caça como um domínio importante. De facto grande parte das representações da fauna africana presente nos cadernos de Ivens, é feita a partir de animais caçados pelos exploradores ou pelos guias e carregadores que integravam a expedição (embora os animais apareçam desenhados vivos e integrados no seu ambiente natural) e acompanhadas por anotações relativas à qualidade da carne. [Cf. Mara Taquelim, *Op. Cit.*, p.62]

A inventariação “étnica”, é acompanhada pela respectiva figuração e identificação dos representantes autóctones da autoridade política como na representação do primeiro contacto com o soba *Me N’Tenque*²⁰⁰ registado por Roberto Ivens (Fig.13).



Fig.12- *Mulher Handa*



Fig.13- Encontro de Capello e Ivens com o Soba *Me N’Tenque*

Não sendo um desenho científico (o que implicaria outro rigor e sistematização) é acima de tudo indicador de uma observação empírica, realizado ao sabor da viagem – que integrava igualmente a fotografia como elemento complementar de registo - onde interessa acima de tudo documentar aspectos relevantes a ter em conta em expedições posteriores, e, sobretudo fazer um reconhecimento territorial que inclui a averiguação da índole das chefaturas africanas com vista à penetração no interior dos territórios. Ao mesmo tempo, e após conversão em gravura, permite uma divulgação desse reconhecimento, contribuindo para familiarizar a Metrópole com as possessões africanas, incluindo, evidentemente os seus naturais.

2.3.2. Fotografia de Cunha Moraes e Elmano Cunha e Costa

Em Portugal, a difusão da técnica fotográfica contou, na década de sessenta do século XIX com uma profissionalização, inserida no contexto da Escola do Exército e na Escola Naval, onde a necessidade de exploração do continente africano acelerou a criação de cadeiras nestas instituições bem como a organização de um serviço geográfico militar. De facto, será na área da geodesia que se

²⁰⁰ No canto inferior direito pode ver-se a inscrição «*Me N’Tengue na 1ª Vizita*». Na passagem do livro *De Angola à Contra-costa*, o soba é igualmente identificado como *Muntinguinhe*.

irão aprofundar algumas técnicas fotográficas sobretudo ao nível da impressão²⁰¹, não sendo de estranhar o facto de que, em muitas das expedições que se realizaram ao continente africano, a par do desenho, tenham sido efectuadas igualmente levantamentos fotográficos que, neste contexto assumem múltiplas dimensões: por um lado, dar provas de uma ocupação efectiva dos territórios sob domínio português²⁰², ao mesmo tempo que propagava a imagem do homem branco como dominador e civilizador – apresentado como caçador, explorador e/ou militar ou missionário – e a imagem do negro africano como selvagem, como parte integrante da natureza, onde a diferença surge claramente como estigma de inferioridade.

Não poderemos ignorar o papel pioneiro de Cunha Moraes²⁰³, que começa por colaborar com a revista *O Occidente*, facultando, pela primeira vez no final da década de setenta do século XIX (1879), imagens do viajante em África. Com estúdio sediado em Luanda (primeiro em conjunto com a mãe -*Viúva Moraes e Filhos*- e depois com estúdio independente) publicará, primeiro, cerca de 1882-1883, o estudo *Africa Occidental. Album Photographico e Litterario*, onde as fotografias são acompanhadas por descrições textuais do seu amigo comerciante e jornalista angolano, Francisco Salles Ferreira.

Será porém a segunda publicação - *Africa Occidental. Album Descriptivo e Photographico* – editada em Lisboa, em quatro volumes, que revelará o seu pioneirismo no levantamento fotográfico de aspectos da natureza, geografia, etnografia, antropologia, entre outros. O primeiro volume, que compreende 38 fotografias, retrata a zona compreendida entre o rio Quillo e Ambriz; os restantes volumes incluem, cada um, 40 fotografias de paisagem, vistas de zonas urbanas (nomeadamente Luanda, Benguela, Novo Redondo, Moçâmedes, etc.), “typos”, fazendas, etc.

²⁰¹ Na *Secção de Fotografia e Heliografia da Direcção de Trabalhos de Geodesia* destaca-se, entre 1872 e 1879, a figura de José Júlio Bettencourt Rodrigues, lente da cadeira de química da Escola Politécnica, que entre outras descobertas, iria desenvolver técnicas de fotolitografia por meio de estanho, impressão zincográfica e fototipografia com meias tintas.

²⁰² Não poderemos perder de vista que, modificações no direito internacional vêm privilegiar os direitos de ocupação efectiva em detrimento dos direitos históricos e acelerar a corrida para África das principais potências que disputam uma porção respectiva.

²⁰³ José Augusto da Cunha Moraes (1857-1932) nasceu numa aldeia dos arredores de Coimbra, e cedo irá para Luanda com os seus três irmãos, a cargo de um tutor que dirigia um dos primeiros estúdios fotográficos da cidade. Após a morte de seus pais regressa por um breve período ao Porto onde termina os estudos e retorna novamente a Angola por volta de 1877 passando a dirigir um negócio de família igualmente ligado ao ramo da fotografia. Após casar com Albertina Mendonça irá para Moçâmedes (Namibe) vivendo aí durante vinte anos. Será neste período que edita o álbum *Africa Occidental. Album Photographico e Descriptivo*, dividido em quatro volumes. De regresso à metrópole, vende o estúdio de Luanda e fixa-se no Porto, trabalhando no célebre estúdio de Emílio Biel. Será desta nova fase um novo álbum intitulado *Arte e Natureza em Portugal*, cujo primeiro tomo sai em 1902.

A ligação entre o desenvolvimento da técnica fotográfica e a exploração do continente africano torna-se claramente evidente nas palavras de Luciano Cordeiro, no prefácio ao trabalho pioneiro de Cunha Moraes, *África Occidental. Album Descriptivo e Photographico*²⁰⁴:

*«Faltava-nos isto: - que a machina photographica se emparceirasse definitivamente com o hypsometro, com o thermometro, com o sextante, n'esta conquista ideal do Continente Negro; - que a reproducção do panorama, da figura, da natureza viva e da natureza morta, como dizem os artistas, acompanhasse a determinação do clima, do relevo, da situação»*²⁰⁵.

A este facto não será alheio o nascimento da fotografia sob o signo do positivismo, como meio de registo credível e objectivo, já que, ao permitir transpor para um suporte de papel, através de meios químicos, a “verdade” do real, assumirá a condição de documento comprovativo da realidade enunciada. Este papel testemunhal será reforçado, pela sua natureza mecânica, que, no início, afastou quaisquer suspeitas de falta de independência, por inviabilizar as possibilidades de interpretação, sujeita a códigos pré - estabelecidos e, portanto, culturalmente determinada.

Este argumento é igualmente utilizado por Luciano Cordeiro no seguimento do prefácio ao álbum de Cunha Moraes:

*«Há nos livros dos exploradores africanos uma infinidade de descrições primorosas que fixam, com uma grande força communicativa, a idéa, a noção, a verdade objectiva directamente colhida. (...). Mas em tudo isto o factor pessoal: - a destreza da mão, a disciplina da penna, o temperamento, a educação, o carácter (...) impõe-se necessariamente, inconscientemente, á impressão recebida e communicada. Na descoberta e no aperfeiçoamento successivo dos processos photographicos entra em grande parte, como estímulo persistente, a necessidade, o ideal, (...) da reproducção extreme, da copia impessoal. Os olhos, o cerebro, a palavra, têm como machinismo photographico, reproductivo, este vício: - impõem-se á reproducção, juntam-se, modificando forçosamente, ao objecto reproduzido. (...) Substituir este meio transmissor, activo, e por conseguinte modificante, intelligente, e por conseguinte livre, por um outro perfeitamente passivo, que fixe e represente o que se viu, não como qual o viu mas como é: - eis a razão e ao mesmo tempo a finalidade positiva dos processos photographicos»*²⁰⁶.

²⁰⁴ Publicado em quatro volumes entre 1885-1887 e editados por David Corazzi o álbum *Africa Occidental*, será dedicado por Cunha Moraes aos «*exploradores portugueses*», referindo-se principalmente a Serpa Pinto, Capello e Ivens

²⁰⁵ Luciano Cordeiro, (prefácio) *Africa Occidental. Album Photographico e Descriptivo*. Lisboa: David Corazzi, 1885-1888, s/p.

²⁰⁶ Luciano Cordeiro, (prefácio) *-Africa Occidental*, s/p.



Fig.14- *Catumbo*

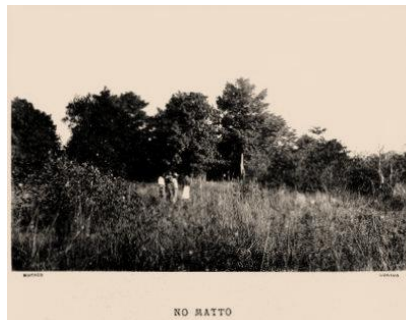


Fig.15- *No Matto*

A fotografia de Moraes, é devedora de uma tradição pictórica onde a figura humana – reduzida a uma escala minúscula – inscrita na paisagem, é apresentada como parte integrante da própria natureza. Esta modalidade de composição, decorrente das convenções do paisagismo romântico e do naturalismo, revelará o homem e a natureza africana conforme as categorias de sublime e/ou pitoresco, ao mesmo tempo que não esconde as preocupações de identificar, catalogar e classificar - inerentes, então, às práticas científicas - num misto de racionalismo pragmático e espiritualidade romântica.

Esta partilha de códigos entre a pintura e a fotografia não é fortuita, uma vez que a primeira se constituiu como um dos suportes de materialização de uma África imaginada e a segunda empenhou-se inicialmente, em registrar uma realidade que correspondesse a essa imagem. À captação da natureza africana “selvagem”, vêm juntar-se igualmente os sinais da acção humana numa demonstração do desenvolvimento comercial, agrícola, de infra-estruturas, etc., que vai alterando a paisagem e que conhecerá nas exposições internacionais (coloniais ou universais), lugares de destaque, que, a par das mostras de produtos, apelam às potencialidades dos territórios coloniais²⁰⁷.

Não será de estranhar que por detrás dos cenários fotografados esteja subjacente a necessidade de testemunhar a incursão e usufruto da terra, facultando provas “irrefutáveis” e reforçando por esta via, o poder negocial nas querelas políticas de demarcação de fronteiras e ocupação territorial; a fotografia torna-se assim, um instrumento válido que, quando colocado ao serviço de interesses económicos e políticos, fortalecia a exigência dos seus “direitos” de ocupação e concessão de exploração dos territórios africanos.

Esta dimensão política é surpreendida no texto introdutório de Luciano Cordeiro, quando realça a importância da fotografia ao serviço da propaganda colonial:

²⁰⁷ Ficaram célebres as fotografias de Moraes que testemunham o progresso nas *Grandes Fazendas de Angola*.

«Vinte annos conta d’Africa, este talentoso e valente rapaz. Fixadas pela phototypia em bellas estampas inalteráveis, as photographias primorosas de Cunha Moraes, e a sua vulgarização fácil, e habilmente organisada por elle e pelo seu intelligente editor, - representam uma contribuição valiosíssima para esta propaganda generosa e pratica que por toda a parte procura fazer entrar o Continente negro nas atenções, nas sympathias, no convívio intellectual das multidões do velho continente europeu»²⁰⁸.

Se a fotografia de paisagem ou das elites coloniais não constituía propriamente uma novidade²⁰⁹, já a representação etnográfica conheceu em Cunha Moraes um pioneiro. Na verdade, parte das imagens inseridas no referido álbum, referem-se a “*typos humanos*”, onde a representação da figura humana se encontra balizada por um conjunto de poses estereotipadas que responde a um esquema classificatório pré-estabelecido de natureza rácica. Estas representações de grupos ou individuais, genericamente identificadas como «*typos diversos*» (Fig.18), «*typos de Novo Redondo*»²¹⁰, «*Cabindas*» etc., apresentam um esquema compositivo onde as figuras, sentadas ou em pé, são fotografadas sobre um fundo neutro, de frente e/ou perfil, permitindo estabelecer comparações segundo parâmetros da antropometria – sendo devedoras da fotografia antropométrica instituída por Broca, Huxley²¹¹ ou Topinard, por exemplo -, bem como a caracterização fisionómica com vista à sua localização numa hierarquia das “raças humanas” de acordo com as teorias racistas então em franco florescimento.

As chamadas *fotografias-tipo* permitiam assim criar um sistema iconográfico, classificatório, onde as várias sociedades se integram em determinados modelos instituídos, reforçando uma visão generalista, redutora e estereotipada das culturas africanas onde abundam ainda encenações da vida quotidiana, e todo um elenco de actividades artesanais, comerciais, lúdicas e religiosas que, a par da indumentária e ornamentação corporal servem como marcadores culturais estabelecendo uma clara convergência entre *raça* e *cultura*. Exemplos eloquentes são as fotografias, sobre fundo neutro com títulos como «*Quitandeira*», «*Lavadeira*» (Fig.16), «*Feitiço*» (Fig.17) e «*Maiumbas*», «*Mondombes*»²¹², «*Músicos ambulantes*»²¹³ e uma fotografia de estúdio, identificada com o título «*Preta pilando*» (Fig.20), onde uma figura feminina (de perfil) e carregando uma criança (que olha

²⁰⁸ Luciano Cordeiro, prefácio a *Africa Occidental*, s/p

²⁰⁹ O pai de Cunha Moraes, Abílio Cunha Moraes, havia já realizado, em conjunto com outro fotógrafo de apelido Silveira, um conjunto não despidendo de retratos das elites coloniais de Luanda e Benguela, bem como de algumas cenas urbanas destas cidades.

²¹⁰ Vd. Anexo I, Fig. 3

²¹¹ Thomas Henry Huxley (1825-1895), biólogo inglês propôs no início da segunda metade do século XIX um sistema de fotometria antropológica que segue uma tradição de desenho anatómico cujos códigos e convenções se cristalizaram na prática artística da academia dos séculos XVII e XVIII.

²¹² Vd. Anexo I, Fig. 2

²¹³ Vd. Anexo I, Fig. 1

para a câmara), se encontra numa pose que mimetiza a referida actividade, tendo como fundo um cenário paisagístico pintado, numa clara encenação.



Fig.16 *Quitandeira e Lavadeira*

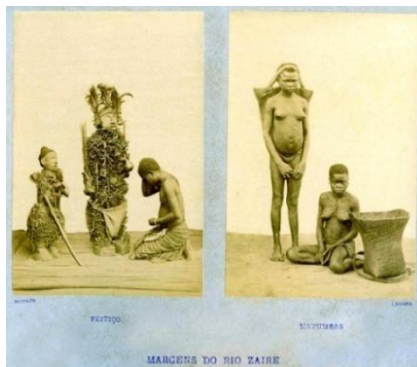


Fig.17- *Feitiço e Maiumbas*



Fig.18 - *Typos Diversos*

Fig. 19- *Cabindas*

Fig.20 - *Preta Pilando*

Estas representações onde o indivíduo é observado enquanto *espécime* ou *exemplar*, e sujeito a uma leitura tipológica que o remete para o anonimato da *raça* ou da *tribo*, conhecerão uma larga vulgarização constituindo-se como modelo de identificação, compêndio de diferenciação, caracterização e reconhecimento do *Outro* colonizado e, por fim, um instrumento precioso nas mãos de administradores coloniais.

Se o trabalho pioneiro de Cunha Moraes acompanhou o início do processo de implementação do colonialismo, já nas décadas de vinte e sobretudo trinta, do século XX, começa a intensificar-se o interesse pelos “usos e costumes” das populações africanas com especial destaque para o território angolano.

Na década de trinta (entre 1935 e 1938) Elmano Cunha e Costa²¹⁴ empreende um levantamento etno-fotográfico de grande parte do território angolano. A sua atenção recairá não só na catalogação de «tipos étnicos», bem como em todos os aspectos «típicos» que pontuam as vivências quotidianas: o espaço doméstico, a paisagem, adornos, penteados, actividades económicas, usos e costumes, impregnados de um gosto pelo pitoresco e pelo exótico das «várias dezenas de tribos indígenas que povoam a grande colónia de Angola, cuja área territorial é catorze vezes e meio superior à da Mãe-Pátria»²¹⁵.

Estes levantamentos fotográficos forneceram um manancial inesgotável de imagens e representações que irão povoar o imaginário português acerca de África em geral, e particularmente de Angola, na medida em que foram utilizadas até à exaustão em publicações periódicas, ensaios etnográficos, álbuns (de entre os quais se destacam as colectâneas «*Outras Terras Outras Gentes*» e «*A Ronda d'África*» da autoria de Henrique Galvão, na década de 40), cartazes, postais, ou integradas nas Exposições Coloniais e outros eventos de especial relevo em termos da propaganda política²¹⁶.



Fig. 21-Angola. Rapariga da Tribo Donguena²¹⁷



Fig.22- Deserto do Namib (Angola) Mulher da Tribo dos N'Guendelengos

²¹⁴ Elmano Cunha e Costa (1892-1955), advogado, irá acompanhar o Padre spiritano, Carlos Eastermann pelo centro e sobretudo sul de Angola recolhendo um vasto espólio fotográfico e etnográfico sobre as culturas desta região.

²¹⁵ Elmano Cunha e Costa, Catálogo da Exposição de Etnografia Angolana (Prefácio), Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1946

²¹⁶ Para além desta multiplicidade de caminhos impostos à fotografia etnográfica, ela assumir-se-á ainda como uma importante referência visual para alguns pintores e ilustradores que, como veremos, recorrerão frequentemente aos registos fotográficos, dada a dificuldade em obter registos baseados na observação directa.

²¹⁷ Serão mantidas as legendas originais

O levantamento fotográfico de Elmano Cunha e Costa conheceu, na verdade, uma larga divulgação em diversos suportes, a começar pelo conjunto de exposições realizadas e organizadas pelo SPN/SNI a partir de 1938. Na exposição realizada em 1946 no Estúdio do SNI, intitulada «*Exposição de Etnografia Angolana*», as 500 fotografias exibidas que abrangiam paisagem, sociedades, e cultura²¹⁸, eram acompanhadas de uma carta etnográfica com distribuição das «tribos» por territórios demarcados, e ostentando as «*actuais denominações*» numa passagem da nota de imprensa avançada pelo *Diário de Notícias* que repete o texto do catálogo da exposição.

Acompanhado da sua «*inseparável Rolleiflex*», Cunha e Costa refere as motivações deste levantamento que visava, em primeiro lugar a satisfação pessoal de «*realizar um documentário que não fizera ainda*» e reunir um conjunto de «*materiais para base de estudos científicos que aos mestres compete fazer*»²¹⁹, sublinhando assim a importância da fotografia de campo, em termos documentais e servindo de suporte à investigação científica, - realizada sob a orientação de etnógrafos como o padre Estermann - mas igualmente inscrita num plano da propaganda colonial, e integrada numa economia da imagem mais ampla como afirmará de seguida:

«*A ocupação científica das Colónias portuguesas é uma realidade que só os ignorantes desconhecem. (...)*

Creio poder afirmar que a imagem fotográfica é prestimosa, e que os documentários deste género são absolutamente indispensáveis, quer para a sempre útil divulgação e propaganda, quer para a utilização em conferências, palestras (...) quer para a ilustração de livros, quer finalmente para alicerce de trabalhos em profundidade»²²⁰.

Após a exposição do Mundo Português de 1940, na qual participa com um vasto conjunto de fotografias de Angola, Moçambique e Guiné, em 1951, nova exposição incidirá sobre a temática dos penteados femininos e respectivos adornos. Uma vez mais será um elogio do exotismo de tonalidades primitivizantes que se destacará do discurso produzido pela imprensa, mediando a relação entre o observador e a imagem fotográfica. O título da notícia que anuncia, no jornal *O Século* a inauguração da exposição dá o mote para a apreciação que se realizará de seguida, ao incitar o público para acorrer ao SNI afim de «*(...)ver como se penteiam e adornam as beldades da província de Angola*»²²¹. Assim, num primeiro momento as imagens exibidas nas fotografias

²¹⁸ Na nota de imprensa publicada em vários jornais, eram referido que «O documentário completo, devidamente catalogado, com ficheiro próprio, abrange muitos milhares de clichés, com aspectos da vida, paisagem e costumes da grande colónia de Angola (...) focando-se paisagens, habitações, tipos, adornos, vida doméstica, artes, indústrias, agricultura, actos cerimoniais (...) das várias tribos indígenas que povoam aquela magnífica parcela do império». [«O Ministro das Colónias inaugurou no Estúdio do Secretariado Nacional de Informação, uma exposição fotográfica de Etnografia Angolana. *Diário da Manhã* de 29-12-1946]

²¹⁹ Elmano Cunha e Costa - *Catálogo da Exposição de Etnografia Angolana* (prefácio). Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1946, s/p.

²²⁰ Id. *Ibid.*

²²¹ «Vão ver como se penteiam e adornam as beldades da província de Angola na exposição que, por iniciativa da Agência Geral das Colónias se inaugura esta tarde no Secretariado Nacional de Informação». *O Século*, 3-3-1951

revelam-se como objectos de satisfação do «*natural entusiasmo pelo exótico*» de um público da metrópole. Mas, imediatamente essa estranheza é inserida num código comum da vaidade feminina comum em todas as latitudes e que une o «*coquetismo primitivo*» das mulheres de Angola à mesma preocupação estética, «*encantadora e fútil das civilizadas elegantes do Chiado*»²²².



Fig.23- Cabeleireira em Acção (tribo Quioco) Angola



Fig.24- Penteados Crista de Galo (Tribo dos Nianecas) Angola



Fig.25- Penteados e Adornos (Rapariga do Humbe) Angola

2.4. Faces da propaganda colonial no Estado Novo

Através destes exemplos precursores, podemos avaliar como o registo gráfico e a fotografia em particular assumiram um papel de extrema importância na divulgação de um conjunto de (pre)conceitos relacionados com os povos (abrangendo uma dupla vertente somática e cultural) que habitam os espaços africanos e que, pelo seu poder visual e hipotética imparcialidade, alcançam com maior rapidez e eficácia o espaço cultural, permanecendo alojados durante uma temporalidade alargada nas mentalidades. Neste sentido, um imaginário acerca do Outro, e da sua relação com a natureza, irá extrair da ciência mas também da cultura popular, os seus dialectos visuais, assentes em categorias como o exótico, o pitoresco ou o fotográfico, transversais às artes plásticas e à fotografia, que traduzem todo um conjunto de preconceitos racionais e culturais multiplicados e reforçados pela propaganda colonial, empenhada em demonstrar a inferioridade dos africanos e inversamente, a legitimidade da colonização europeia.

²²² Id. *Ibid.*

Enquadrada pela legislação, a propaganda colonial do Estado Novo conheceu diversas feições que vão desde a realização de exposições (na metrópole e nos territórios coloniais) que misturam etnografia e história em ritualização de acontecimentos e celebrações das figuras históricas ligadas à saga dos “Descobrimentos”, a participação em conferências coloniais e exposições em várias capitais europeias, americanas e africanas, a realização de filmes documentários²²³, de programas de rádio (como o programa Império português), e mais tarde de televisão (por exemplo, Portugal Além da Europa), a edição de textos e estudos pelas publicações da Agência Geral das Colónias, pelo SPN/SNI ou pela Diamang (que apesar de se tratar de uma empresa com capitais privados, constitui-se como um estado dentro do estado), entre outras, a promoção de concursos literários, de cruzeiros de estudantes às colónias, de visitas, ou da criação de estruturas como a CEI²²⁴ cujo objectivo era catalisar as energias de todos os portugueses (metropolitanos e coloniais) para erguer um Estado apto a comandar, nos tempos modernos, os destinos de uma nação imperialista, criando uma «*comunidade imaginada*» (e imaginária...)

Este objectivo é perceptível na passagem de um artigo de Luís Forjaz Trigueiros n’ *O Mundo Português*, intitulado «*Consciência Imperial*» onde o autor afirma claramente que,

«(...) a formação mental e patriótica duma geração não se faz através de compêndios mais ou menos verdadeiros, antes, ela é o fruto de doutrinação persistente, metódica, serena, que incute espírito novo, sim, mas só depois de derrubar os restos do espírito antigo.»²²⁵

E, numa referência directa aos Cruzeiros de Férias ao Ultramar, promovidos pela Agência Geral das Colónias o mesmo autor avança com a importância de incutir nas gerações mais novas uma consciência imperial que, enraizada na configuração de um passado histórico, pintado com as cores de uma *Idade de Ouro* (metaforizada pelos Descobrimentos), permitir-lhe-á consumir um destino, que retoma, nas suas palavras, «*o caminho glorioso que a História nos aponta*»²²⁶. De facto, o contacto directo com a terra africana, proporcionado com estas viagens, visa tornar palpável uma realidade, vertida no imaginário português pela literatura, pela fotografia mas também pelas exposições do império nas exposições entre 1934 e 1940.

²²³ Num artigo sobre este tema, publicado na revista *O Mundo Português*, Augusto Cunha, avança com um conjunto de propostas para incutir uma adesão à ideia colonial incidindo especialmente nas potencialidades do cinema ao serviço da propaganda, dada a sua capacidade de transportar o espectador para os «*mais afastados lugares distantes e pitorescas regiões, pondo-nos em contacto com povos longínquos, familiarizando-nos com os seus costumes, aspectos e tradições*» [Augusto Cunha (1944). «Propaganda Colonial». *O Mundo Português*. Lisboa, 128, 129 (Vol. XI), p.421].

Sobre a filmografia colonial e representações raciais ver Patrícia Ferraz de Matos, *As Côres do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2006

²²⁴ Como veremos no capítulo VI, a CEI viria a constituir-se, ironicamente como o principal foco de oposição ao colonialismo e de onde iriam sair alguns dos líderes africanos que conduziram os seus países à independência.

²²⁵ Luiz Forjaz Trigueiros- «Consciência Imperial», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, [1935] p.196

²²⁶ Id. *Ibid.* p. 197

Os espaços coloniais são assim transformados, via propaganda, em espaços de utopia²²⁷ onde é possível o triunfo de todas as «*vocações morais, intelectuais e materiais*»²²⁸ predispondo, à aceitação e defesa das políticas coloniais por um lado, concorrendo efectivamente para mobilizar os portugueses à emigração e instalação nos territórios africanos²²⁹, e assim chamados a participar na “missão civilizadora” - continuamente reiterada pela retórica do Estado Novo - por outro²³⁰.

Porém, para justificar esta presença portuguesa em África é levada a cabo uma campanha de inferiorização dos africanos, que mesmo “assimilados” à cultura europeia, não deixam de ser encarados como «*arremedos grotescos de homens brancos*», conservando intactos os sinais da sua *primitividade* inata, «*mal encoberta pelo fraseado, gestos e indumentária, copiados do europeu*»²³¹.

De facto, a África imaginada pela Europa é um território bastante diferente do Novo Mundo; impregnada de ambiguidades, ela é encarada como um espaço misterioso, que tanto suscita medo, como enaltecimento. A paisagem e o clima agrestes que enquadram as primeiras incursões para além da costa, não se prestam, nas palavras de Ruy Duarte de Carvalho, «*(...) à elaboração mental de um décor configurado segundo um qualquer meio-paraíso onde instalar o “bom selvagem” das Luzes como terá acontecido com o Novo Mundo*»²³².

Desta forma, as fantasmagorias da *feiticeira*, da *antropofagia*, do *canibalismo*, da *selvajaria*, da *licenciosidade* ou da *infantilidade*, serão - sobretudo a partir do final do século XIX e em particular, durante as primeiras décadas do Estado Novo - sistematicamente afirmadas como características marcantes das sociedades africanas, com especial ênfase para o território angolano, do qual são provenientes várias descrições que iriam popularizar a representação do africano, negro, como imagem invertida do europeu, branco - um ser primitivo e de costumes bárbaros.

Esta imagem inversa, como uma espécie de duplo negativo aplica-se tanto à representação da terra como às pessoas, deixando subentendida a necessidade de uma acção de *branqueamento* e *europeização* para a qual concorrem precisamente, os colonos portugueses e o seu modo particular de «*estar no mundo*».

²²⁷ Porém, se uma certa literatura das décadas de 30 e 40, aponta para uma imagem do “ultramar” como lugar de enriquecimento e ascensão social rápidos o facto é que, paralelamente também no domínio literário começa-se a desmentir esta construção através de um discurso que vai indiciando sinais distópicos como por exemplo a obra de um Castro Soromenho, após a saída de Angola

²²⁸ Francisco Veloso «As Vocações Coloniais e os Cruzeiros Escolares», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, [1935], p. 237

²²⁹ Não nos podemos esquecer que os grandes fluxos migratórios das primeiras décadas do século XX, tinham o Brasil como destino preferencial

²³⁰ No artigo citado, Luiz Forjaz Trigueiros estabelece claramente esta ligação: «*Assim as gerações que começam agora a trilhar a dura estrada já não sofrerão do mal das suas antecessoras – vítimas dum século de liberalismo e democracia que lhes ensinou a ignorarem o que representava afinal o lado mais poderoso, mais vivo, da sua pátria. (...)*» [Luis Forjaz Trigueiros, *Op. Cit.*, p. 196]

²³¹ Vicente Ferreira - «Alguns aspectos da política indígena de Angola», in *Antologia Colonial I*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1946

²³² Ruy Duarte de Carvalho- *Actas da Maianga ... dizer das guerras em Angola ...* Lisboa: Cotovia, 2003, p.134

Através de vários escritos é possível surpreender o quadro comparativo a partir do qual são perspectivadas as realidades africanas e particularmente, angolanas.

No *Roteiro do Mundo Português*, Maria Archer, - sublinhando a legitimidade que lhe confere a experiência vivencial de catorze anos em África²³³ - leva a cabo uma descrição das terras e sociedades africanas tendo sempre a silhueta da realidade portuguesa como termo de comparação. Este facto é bastante palpável na descrição comparativa que faz do planalto de Huíla (uma das zonas onde foi ensaiada uma forma de colonização de feição eminentemente rural) com a «*nossa terra abençoada*» do torrão natal, fazendo esquecer o viajante de que se encontra em África...

Porém, os termos em que descreve as várias sociedades angolanas, decalcam todo um conjunto de estereótipos rácicos e culturais forjados pelas teorias antropológicas desde finais do século XIX. A título de exemplo, são sintomáticas as diferenças estabelecidas entre os boxímanes e os povos bantu. Os primeiros são descritos como os «*verdadeiros selvagens africanos*», que vivendo da recolção de alimentos e levando um modo de vida nómada, personificam a primitividade na aparência física e naquilo que a autora define como «*atraso mental*»²³⁴.

Se os boxímanes são comparados a animais, sempre em busca de alimento, já os povos bantu, embora situados por Maria Archer, num patamar civilizacional muito superior, não deixam de ser remetidos para um mundo pré-histórico, e retratados como fósseis vivos de um tempo perdido:

*«O gentio semi-nú – a tanga de pele pendente da cinta, a azagaia na mão – que cruza o caminho próximo, ergue na nossa mente a evocação da vida pré-histórica. Nos rios e lagos de Angola senti a mesma sensação que me deu a floresta. Mundos estranhos, primitivos, exóticos...»*²³⁵

²³³ Maria Archer (1905-1982) nasce em Lisboa mas desde cedo irá viajar por África, passando na década de dez, pela Ilha de Moçambique (entre 1910 e 1913) Guiné (1916-1918). Posteriormente durante a década de trinta irá para Angola (c. 1932) publicando em Luanda o seu primeiro livro *Três Mulheres* (1935). Colabora em inúmeras publicações periódicas com contos, e ensaios. De volta a Portugal vê as obras *Ida e Volta dum Caixa de Cigarros* (1939) e *Casa sem Pão* (1947) serem apreendidas pela PIDE e, em 1953, após o julgamento de Henrique Galvão – que acompanha de perto – vê a casa invadida pela mesma polícia o que a levará a partir para o Brasil em 1955. Neste país publica a obra *Os Últimos Dias do Fascismo Português* publicada, em 1959. Apesar das dificuldades financeiras e da saúde débil, escreve para vários jornais brasileiros, regressando a Portugal em 1979. Durante sobretudo a década de trinta publicará vários títulos onde aborda questões relacionadas com as suas vivências africanas enveredando por modalidades tão distintas como a etnografia, relatos de viagem ou o conto. Destes destacam-se, *África Selvagem: folclore dos negros do grupo bantu* (1936); *Viagem à Roda de África: Romance de Aventuras Infantis* (1937); *Angola filme* (1939); *Caleidoscópico africano* (1939); *Colónias piscatórias em Angola* (1939); *Sertanejos* (1939); *Roteiro do Mundo Português* (1940).

²³⁴ Maria Archer - *Roteiro do Mundo Português*. Lisboa: Edições Cosmos, 1940, p.103

²³⁵ Maria Archer. *Roteiro do Mundo Português*. Lisboa, Edições Cosmos, 1940, p.139

2.4.1. Henrique Galvão: *rondas d’Africa*

Os relatos de Henrique Galvão²³⁶ nos seus álbuns «*Outras Terras Outras Gentes*» e «*Ronda d’África*», retomando a narrativa de viagem através do território angolano, convergem no mesmo registo discursivo de Maria Archer, mas com a vantagem de numa segunda edição²³⁷ serem acompanhados de uma abundante iconografia que compreende fotografias de Elmano Cunha e Costa, conjugadas com desenhos e pinturas de artistas como Eduardo Malta, Fausto Sampaio, Roberto Silva, José de Moura, António Ayres, Rui Filipe, Martins Barata ou Neves e Sousa (Figs. 25, 26 e 27). A comparação da primeira edição – relativamente modesta quanto à utilização da imagem²³⁸ e situando-se numa proximidade com os relatos editados no século anterior – com a edição distribuída em fascículos entre os anos de 1944 e 1948 é elucidativa quanto à importância crescente da imagem como meio de comunicação capaz de transmitir informação e mensagens de modo instantâneo e eficaz.



Figs. 26, 27 - Aspectos da obra *Outras Terras, Outras Gentes* da autoria de Henrique Galvão

²³⁶ O capitão Henrique Galvão foi nomeado governador de Huila em 1930, inspector superior da administração colonial em 1945 e dois anos mais tarde (1947) então deputado independente em representação de Angola na Assembleia Nacional viria a apresentar um relatório onde denuncia as condições de exploração do trabalho indígena neste território, facto que o levaria a ser afastado do poder e a empreender, a partir daí, uma luta contra o salazarismo que culminaria com o célebre desvio do paquete Santa Maria em 1961.

²³⁷ Henrique Galvão irá publicar, no início da década de 40, relatos de viagem a Angola, que, numa primeira edição, são apenas ilustrados com desenhos à pena da autoria de Fausto Sampaio. Os desenhos que servem de *hors-texte*, debruçam-se sobre aspectos da paisagem, e das sociedades angolanas bem como sobre episódios ocorridos ao longo da viagem relatada pelo autor. Destacam-se pelo tratamento gráfico, dado através de linhas verticais, paralelas, que variando em espessura e concentração, conseguem modelar as formas, quer em termos volumétricos, quer em termos lumínicos. Alguns destes desenhos irão integrar a edição seguinte mas assumindo outro destaque na relação com o texto.

²³⁸ A primeira edição de *Outras Terras Outras Gentes*, integra apenas alguns desenhos de Fausto Sampaio.

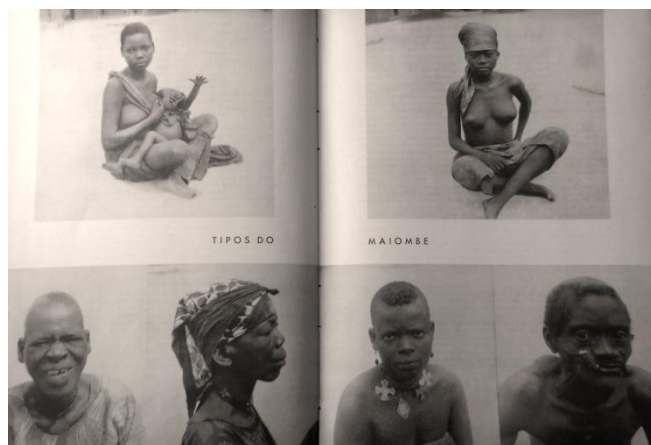


Fig. 28 - Aspectos da obra *Outras Terras, Outras Gentes* da autoria de Henrique Galvão

Na descrição que faz do Maiombe em Angola começa por caracterizar os seus habitantes (Fig. 28) como «pequenos, feios, lanzudos» cujo aspecto físico, segundo o autor, estaria pouco adaptado à vivência na floresta, tendo como termo de comparação o gorila, esse sim mais próximo de «*homem da floresta*»²³⁹. Se a descrição dos homens, é realizada segundo uma grelha tipológica – acompanhada da respectiva iconografia –, já o deslumbramento do autor recai sobre a terra inexplorada (sob ponto de vista económico), não perdendo a oportunidade de assinalar as potencialidades em conjugar o lucro com a sua beleza natural.

Neste sentido exorta os artistas, «*desses a quem os esplendores da Natureza ainda comovem*»²⁴⁰, a empenhar-se numa expedição de deslumbramento ao Maiombe, munidos do talento e de uma «*barraca de campanha*» para posteriormente partilhar com o mundo esse «*milagroso pedaço de terra portuguesa*». Esta acção seria um dos primeiros passos de promoção da magnificência e beleza da terra, que abriria caminho à construção de «*hotéis, (...) parques (...) miradouros*» terminando o ciclo com a atracção de outros «*com os seus olhos de artistas e as suas barracas de campanha*»²⁴¹.

Ao longo desta obra somam-se as descrições de locais e pessoas, balizadas por um olhar previamente filtrado por noções de raça e cultura; são transpostos para o plano descritivo (verbal e imagético) um conjunto de estereótipos que, acentuados por uma suposição de veracidade inerente à observação directa e ao estatuto do observador/narrador, irão contribuir claramente para disseminar essas representações como forma de reconhecimento do Outro.

²³⁹ A passagem completa: «Os indígenas que habitam o Maiombe são os maiombes. Pequenos, feios, lanzudos, que estão longe de ser o tipo que pode fantasiar-se como homem da floresta. O gorila dá muito mais essa impressão do que o maiombe.». Henrique Galvão - *Outras Terras Outras Gentes* (vol.I) Porto: Empresa do Jornal de Notícias, s/d, p.156

²⁴⁰ Id. *Ibid.*

²⁴¹ Id. *Ibid.*

A descrição que é formada acerca das diferentes sociedades, simplifica os seus membros à condição de “tipos”, numa clara coincidência entre aspectos de natureza biológica e cultural, corroborada pela imagem (gráfica, pictórica ou fotográfica), ao mesmo tempo que sugere uma hierarquização civilizacional, baseada no grau de penetração europeia, onde a cor da pele e a indumentária, ditam o estágio evolutivo - numa escala onde a cor negra se encontra associada à primitividade, e o branco à civilização.

Uma descrição que o autor faz da população que vê no cais da Ilha de S. Vicente (Fig.28) em Cabo Verde, é bastante elucidativa desta óptica. Henrique Galvão destaca assim as «*várias fases por que foram passando os nativos, até esta em que vivemos: desde o mulato, quási negro, em que ainda predominam caracteres do gentio da África tropical, até ao mestiço, quási branco em quem o sangue europeu já desenhou formas novas e mais puras*» sublinhando que se trata de «*todo o mostruário da evolução de uma raça (...)*»²⁴².

Conclui, por fim, que toda esta variedade se deve à capacidade ímpar da colonização portuguesa em promover o encontro de diversos povos que cruzaram sangue, costumes, língua e tradições, deixando adivinhar todo um discurso próximo do luso-tropicalismo que na década seguinte, seria apropriado e adaptado à retórica da propaganda colonial.



Fig. 29- *Gente de Cabo Verde*

Se no caso de Cabo Verde avança com este elogio da diversidade (biológica e cultural), já no caso angolano e, numa perspectiva da civilizacional/cultural, a hierarquização evolucionista é bem visível em algumas descrições como a das sociedades que habitam o norte, onde a antipatia da «*maior parte das tribos conguesas (...), muxicongos, basombos, sossos e quicongos*» se reflecte particularmente no retrato bastante negativo dos mussorongos, «*negros retintos, de olhos*

²⁴² Id. *Ibid.*, p.49

*sangrentos, (...) sujos, mal cheirosos e reservados, mostram-se antipáticos e mudos*²⁴³. Ao contrário de outras sociedades («cabindas e cacongos»), cujo contacto mais frequente com os portugueses, estava na origem de «*usos e costumes simpáticos*», estes, nas palavras do autor «*conservavam ainda qualquer coisas da alma tenebrosa dos primitivos*»²⁴⁴

Mais adiante percebe-se melhor esta descrição, a propósito dos *mussorongos*, quando o autor sublinha que de todas as «raças» de Angola esta seria uma das que mais tinham resistido à assimilação, e que por isso mesmo, canalizaram a sua força para a guerra, o canibalismo e a feitiçaria, num relato empolgado:

*«Antropófagos impenitentes, não só devoraram, como carneiros, todos os povos que encontraram e os mais com quem tiveram guerras, porque a acção e a influência dos portugueses a tempo os impediram, mas ainda assim muitos foram os milhares de semelhantes que lhes passaram pelo estômago. Como eram também estúpidos (...) sujos e cruéis, orgíacos e fetichistas, o manjar agradava-lhes como petisco de fácil alcance e como acto teatral de feitiçarias»*²⁴⁵.

Porém, através da acção portuguesa levada a cabo nas frentes militar e religiosa e apesar da resistência à assimilação, essa «*alma tenebrosa*» - povoada de horrores de onde se destaca a antropofagia -, tem sido vencida pelas «*leis*» e pela «*expansão do espírito cristão*»²⁴⁶, sendo que o estado evolutivo em que se encontram é marcado por um uma «*mistura bárbara*»²⁴⁷ de componentes culturais endógenas e aculturadas sem deixarem contudo de, nas suas palavras, serem «*(...) mandriões (...) pouco inteligentes (...) ladrões, desordeiros, mentirosos e assassinos*»²⁴⁸.

A antropofagia, um dos terrores civilizacionais por excelência, conhecerá um reacender no discurso científico do século XIX, e seria repetidamente imputada, aos africanos, como prática congénita. Em 1947, Henrique Galvão, dedicar-lhe-á uma obra expressivamente intitulada *Antropófagos* onde o autor reúne um conjunto de textos que resultam de relatórios elaborados pelos funcionários administrativos que denunciariam práticas de antropofagia entre vários grupos do norte de Angola e ilustrada com recurso a fotografias dos indivíduos aos quais são imputados tais costumes.

²⁴³ Id. *Ibid.*, p.181

²⁴⁴ Id. *Ibid.*

²⁴⁵ Id. *Ibid.* p. 183, 184

²⁴⁶ Id. *Ibid.* p.184

²⁴⁷ Id. *Ibid.*

²⁴⁸ Id. *Ibid.*, p.185

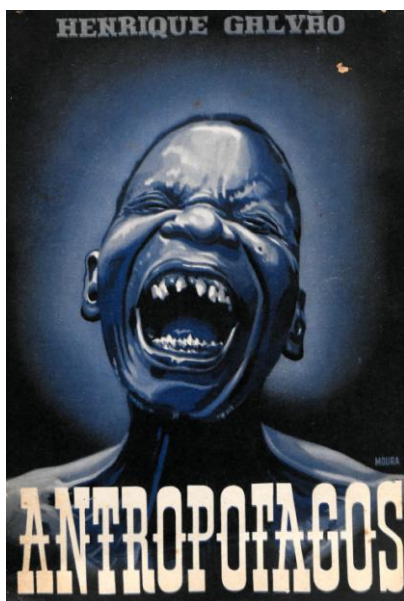


Fig.30- Capa de *Antropófagos*

Nestas imagens, com destaque para a capa de José de Moura, (Fig.30) são evidenciadas as mutilações rituais da dentição como elemento de prova da prática de canibalismo e antropofagia²⁴⁹.

À eficácia do discurso verbal vem associar-se – sobretudo na segunda edição de *Outras Terras Outras Gentes* - uma multiplicidade de desenhos, fotografias e pinturas que, no seu conjunto se constituem como uma narrativa paralela, em virtude da capacidade que lhes é imputada de memorizar uma realidade visível. A imagem contribui assim para a fixação de um conjunto de noções (muitas vezes enunciadas na legendagem das figuras) que condicionam a percepção portuguesa das sociedades, paisagens e culturas integradas na territorialidade do império colonial. O desenho e a pintura, adoptam um cunho naturalista e assumem um sentido documental, reivindicando a presença do desenhador face à realidade representada, como selo de veracidade. Porém, em muitos dos desenhos ou guaches (de entre os quais se destacam, pela quantidade, os de José de Moura) pressente-se a presença da fotografia etnográfica, retomando um processo de ilustração largamente difundido no século XIX que consistia, então, em realizar gravuras a partir de registos fotográficos e desenhos de campo. Aqui o desenho ou a pintura seguem as passadas da fotografia, onde a pretensa instantaneidade do primeiro é desmentida pelo tratamento volumétrico e lumínico apurados e envolvem, no seu conjunto, as representações de figuras tipificadas (Figs. 31,32) - muitas das quais em pose - cenas do quotidiano, objectos, habitações, ritos, etc., numa clara partilha de códigos e de intervisualidades²⁵⁰.

²⁴⁹ A este propósito Isabel Castro Henriques não deixa de apontar a antropofagia como «*um dos paradoxos mais profundos das relações intercivilizacionais, pois os europeus que denunciam as práticas canibalescas ou antropofágicas são também aqueles que instalam os africanos portas adentro, sem ter o menor receio do seu pendor antropofágico*». Isabel Castro Henriques- *A Herança Africana em Portugal*. Lisboa: CTT, 2009, p. 217

²⁵⁰ A título de exemplo, note-se a semelhança entre o desenho de Moura de uma *Quitandeira* e as fotografias de Cunha Morais no álbum *África Occidental*.



Fig.31- *Tipo Cuanhama*

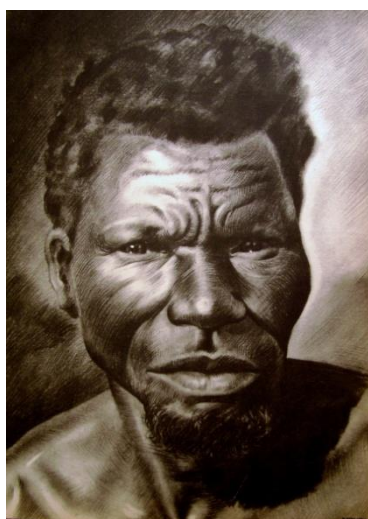


Fig.32- *Tipo Luena*



Fig. 33 – *Quitadeira*

2.5. Uma aldeia com figurações nativas, onde se realizam demonstrações folclóricas...

A partir da década de cinquenta começam a chegar às bibliotecas da metrópole e às páginas de revistas como a *Panorama* ou *O Mundo Português* um conjunto não negligenciável de imagens, notícias, crónicas, estudos, etc., que têm como fonte a acção levada a cabo em Angola pelo Museu do Dundo, propriedade da *Diamang* (Companhia dos Diamantes de Angola)²⁵¹. Na verdade, através das suas edições culturais bem como, por via de um eficaz dispositivo de propaganda dirigida para um público metropolitano mas também internacional, os serviços culturais da *Diamang* contribuíram, em larga medida para a divulgação da cultura *cokwé*, baseada na reputação das suas expressões escultóricas como emblema paradigmático²⁵².

Na realidade, a instalação do Museu do Dundo, em 1936, na localidade homónima, situada no concelho de Citatu, Distrito da Lunda, assumiu uma importante função de propaganda ao mesmo tempo que serviu de suporte a um processo de submissão cultural que, à data, não passava das intenções colonizadoras, ainda a braços com os resquícios das “guerras de pacificação”.

²⁵¹ A *Diamang*, fundada em 1917 com capitais portuguesas e belgas implantou-se numa vasta área que abrange as províncias das Lundas. Constituindo-se como um verdadeiro enclave no então território colonial, com fronteiras com a Zâmbia, com a República Democrática do Congo, e com o restante território angolano, tinha na aldeia do Dundo o seu centro administrativo na Lunda.

²⁵² Vd. Capítulo III, ponto 3.4.

À sua criação estará ligada a figura de José Redinha (seu primeiro conservador) que, na Metrópole, havia desempenhado funções de desenhador, como funcionário da indústria vidreira da Marinha Grande. Esta preparação, na prática do desenho, demonstrar-se-ia, posteriormente, muito útil ao serviço da etnologia como veremos no capítulo seguinte, já que das suas mãos irá sair um conjunto de registos não negligenciável, que, integrando o dispositivo museológico, reunido em álbuns e publicações várias, procura cartografar a cultura material dos “povos da Lunda”.

Em Angola, Redinha começaria por ser colocado no posto de Citatu (situado a poucos quilómetros de Dundo) como aspirante administrativo, onde teria organizado, juntamente com amigos, uma pequena exposição com objectos pertencentes à sua colecção particular. Ao visitar esta exposição o engenheiro Henrique Quirino da Fonseca (Director Geral da *Diamang* na Lunda), encarrega José Redinha de constituir uma colecção etnográfica, posteriormente cedida à *Diamang* e que estaria na base da constituição do Museu²⁵³.

A acção do Museu do Dundo estendeu-se ao domínio da expressão artística de uma forma particular cuja consequência mais duradoura se prende com a criação de uma “cultura de museu”²⁵⁴ no âmbito da qual se destaca, pela forma como foi manipulada com fins propagandísticos, a escultura *cokwé*.

Esta manipulação, justificada com a “preservação dos valores tradicionais” (em declínio por acção da exploração mineira) foi levada a cabo através do desenvolvimento da «(...) admirável escultura africana, isenta de influências europeias»²⁵⁵ face ao qual, esta havia granjeado «a admiração, o carinho e um forte impulso»²⁵⁶.

²⁵³ O Museu do Dundo, criado em 1936, primeiro como Museu Gentílico, em 1938 assumirá a designação de Museu Etnológico, e em 1946, após ter oscilado entre Etnográfico e Etnológico, assumirá o nome da localidade onde se encontra implantado; seria fechado em 1975, com a saída do pessoal estrangeiro, reabrindo em 1977 com a designação de Museu Nacional do Dundo, mais tarde renomeado como Museu Regional - dada a natureza das suas colecções bem como a sua abrangência territorial.

²⁵⁴ Cf, Manzambi Vuvu Fernando. *Estudo das colecções etnográficas nos Museus de Angola: Desconstruir o Pensador Cokwe a partir do cesto Ngombo Ya Cisuka*. p. 55

²⁵⁵ Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG)- *Breve noticia sobre o Museu do Dundo*. Lisboa: Serviços Culturais da Companhia de Diamantes de Angola, 1963, s/p.

²⁵⁶ *Ibidem*.



Fig.34- Fotografia publicada no nº1 da revista *Panorama* com a legenda «Escultor negro»



Fig.35- "Bailarino ostentando uma das máscaras antigas do Museu do Dundo

O acantonamento cultural - com vista a um controlo social com capacidade suficiente para suprimir focos de resistência e facilitar a exploração da mão-de-obra local no trabalho forçado nas minas²⁵⁷ - é acompanhado não só de uma recolha sistemática de artefactos, vestígios arqueológicos, música, dança, literatura oral (aos quais se juntam a fauna, a flora e a geologia), que irão integrar as inúmeras salas do museu²⁵⁸, mas igualmente a recriação, a partir de 1940, de uma «*aldeia com figuras nativas, onde se realizam demonstrações folclóricas*»²⁵⁹.

Este local, integrará a actividade artesanal onde se destacará, a par da cestaria e da esteiraria, a actividade dos escultores que trabalham a madeira (quatro em 1960) e o marfim (apenas um), numa situação de produção, determinada por métodos aparentemente pré-coloniais, assumindo o Museu, na perspectiva do seu conservador, as condições para um “aperfeiçoamento” da qualidade das obras. A criação da oficina num espaço afastado das aldeias de origem dos escultores, assumiu outros contornos já que, segundo os responsáveis do Museu, o ambiente, «*alterado pela colonização*»²⁶⁰, não era favorável à prossecução de um trabalho que atingisse padrões de qualidade, facto que é claramente enunciado num relatório de 1953, onde são afirmados os intuitos

²⁵⁷ Numa forma de recrutamento que assumiu a designação eufemística de “trabalho contratado”

²⁵⁸ O Museu do Dundo contava com cinco salas de Etnografia, uma sala dedicada à Religião, outra dedicada à «Arte pura», outra dedicada à História, bem como salas consagradas à Geologia, Pré-História, Zoologia, Botânica, História da Lunda e da Companhia dos Diamantes de Angola

²⁵⁹ António Nogueira - «Museu do Dundo», in *Panorama*, IIª série, nº. 5 e 6, [1952], s/p.

²⁶⁰ Relatório anual de 1953, Apud. Nuno Porto - *Angola a Preto e Branco, Fotografia e Ciência no Museu do Dundo*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 1999, p. 64

de fixar, profissionalmente, o “indígena” à sua arte e levá-lo «*ao aperfeiçoamento dos seus padrões*»²⁶¹.

À semelhança das «aldeias indígenas» que irão integrar a retórica expositiva das exposições coloniais das metrópoles europeias, a aldeia do museu permitirá recriar um microcosmos, de criação e representação cultural das manifestações materiais e não materiais, frequentemente retratadas em registos fotográficos, postos a circular em vários suportes (álbuns, revistas, postais, ou como parte integrante de estudos de ordem científica e/ou académica). Nas palavras de Nuno Porto,

*«A Aldeia é assim, pensada como uma máquina do tempo, onde a evocação cenográfica do passado imaginado, permitiria trazer consigo as relações que sustentavam um lugar social desejável àqueles classificados como artistas»*²⁶².

Este procedimento que aparentemente, servia de suporte à documentação dos vários aspectos que compunham a cultura dos «*povos da Lunda*», era motivado, nas palavras do seu conservador, «*(...) pela necessidade de evitar que se perdessem, por acção do tempo e contacto com os nossos usos e costumes, os principais vestígios da vida gentílica tradicional*»²⁶³.

Este processo conduziu assim uma estagnação cultural e produziu um efeito que pode ser designado de *anástrofe cultural* no âmbito do qual o museu é tomado como modelo/padrão, onde o presente etnográfico substitui as realidades de uma cultura viva, através da mediação dos objectos expostos no espaço museal.

Ao mesmo tempo, entranha igualmente a identidade cultural das próprias populações, que adoptam a designação de “Kiokos” (uma deformação/aportuguesamento do nome kokwé, do qual resultam os termos “Quioco” ou “kioko”), uma maneira de transpor para uma forma gráfica e fonética europeias a designação deste grupo autóctone, alienando, contudo, o sentido original do termo kokwé²⁶⁴.

Num artigo de cariz nitidamente propagandístico, publicado na revista Panorama, o autor incide claramente na «*função civilizacional*» levada a cabo, «*espontaneamente*», pelo Museu do Dundo, percebendo-se os intuítos deliberados de toda a acção cultural da Companhia:

*«Vai-se acentuando no Lunda – Quioco a ideia de que o Museu formado pela Companhia dos Diamantes é um verdadeiro repositório das suas tradições; por outras palavras: a casa-mãe, a mansão tribal. Dá-se assim aos indígenas uma consciência étnica, que os valoriza como homens, e demonstra-se perante o Mundo, que os Portugueses, mesmo fora dos deveres do estado, são sempre animados, nas suas relações com os indígenas, pelo espírito de missão»*²⁶⁵.

²⁶¹ Id. *Ibid.*

²⁶² Id. *Ibid.*, p. 66

²⁶³ José Redinha, Apud. Nuno Porto. *Angola a Preto e Branco. Fotografia e Ciência no Museu do Dundo*.p.23

²⁶⁴ Cf. Manzambi Vuvu Fernando. *Op.Cit.* p.57

²⁶⁵ António Nogueira, «O Museu do Dundo», in *Panorama*, s/p.

A divulgação internacional, realizada pelos Serviços Culturais da Companhia, (cujo primeiro número das Publicações Culturais do Museu do Dundo, sairia em 1946), completava o ciclo de acantonamento cultural no espaço do Museu. Entre o final da década de 50 e o início da de 60, serão realizadas várias exposições de escultura cokwe, nomeadamente, na Casa de Portugal em Paris (1958), Museu Cantini em Marselha (1959), na cidade de S. Salvador da Baía, integrada no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros de Africanologia (1959), Museu Etnológico de Colónia (1961) e Madrid e Barcelona (1962), entre outras. Porém, o veículo de divulgação por excelência, serão as Publicações Culturais da Diamang que abrangendo várias áreas, contando com a participação de alguns especialistas vindos de instituições internacionais (de que o exemplo de Marie-Louise Bastin é o mais conhecido) e editadas em versões traduzidas em várias línguas (com destaque para o francês, inglês, alemão) serão distribuídas por várias instituições portuguesas e estrangeiras, integrando bibliotecas de instituições de ensino, científicas ou museológicas.

Estas edições, profusamente ilustradas, sendo que a imagem (quer sob a forma de fotografia, do desenho, ou da serigrafia) assume um papel crucial do ponto de vista epistemológico dado que, ao mesmo tempo que medeia a relação entre o Museu e o público, torna-se cada vez mais um objecto de consumo massificado.

Além de se constituir como um suporte documental, tornou-se uma plataforma de criação de realidades, pelos moldes em que muitas vezes apresenta objectos, pessoas ou animais. Ou seja, ao extrair e isolar dos seus contextos, objectos e pessoas, apresentando-os sob a forma de *espécimes*, a imagem não imita mas sim produz uma outra realidade que é divulgada a um público heterogéneo e largamente reproduzida em suportes de comunicação assumindo, com o tempo, um poder de objectivação, e revelando-se um importante instrumento da propaganda colonial com efeitos de ricochete sobre as identidades que representa.



Fig.36-Cambon, Bailarino Baluba na «dança do ladrão»



Fig.37- Soba Quioco Samacanda (foi soba da Aldeia do Museu)

2.6. Exposições

As exposições, de entre as quais se destacam as exposições universais que começarão a despontar a partir da segunda metade do século dezanove, constituem-se como palcos simbólicos efémeros onde cada nação projecta para o exterior uma imagem de si própria.

Integrando algumas destas exposições desde os primórdios – nomeadamente as participações portuguesas nas exposições universais de 1862, em Londres, 1867 e 1900 em Paris ou Anvers em 1885 - depressa Portugal começará a exhibir produtos, objectos e imagens das suas possessões ultramarinas, numa encenação do exotismo e do fausto da “época das descobertas” onde não faltam motivos neomanuelinos.

À semelhança do que acontece com as Exposições Universais, as exposições coloniais constituem-se igualmente como mecanismos de propaganda nacional onde são exibidas imagens das nações ampliadas nos seus impérios ultramarinos, simbolizados por produtos, objectos exóticos, homens, animais e plantas.

A presença icónica do império é sintetizada no fragmento do real - exaltado como fracção representativa - e evidenciada pelo dispositivo expositivo da vitrine, do “jardim de aclimação”, da “aldeia negra”, do “zoo humano”, ou dos jardins zoológicos e tropicais transformando as salas e espaços exteriores em cenários efémeros onde o visitante se depara não só com uma componente económica e histórica dos espaços coloniais mas igualmente uma dimensão natural e humana.

Estas exhibições que se tornam atracção catalisadora de largas faixas de público, assumem um sentido mais vasto na afirmação de uma visão racista que, forjada no perímetro da antropologia, é ensaiada presencialmente através da exibição do *Outro*, encenado na sua inferioridade física, material, civilizacional, ... que transpõe as paredes do laboratório antropológico para o espaço público, popularizando e operacionalizando um racismo que, de “científico”, se torna trivial.

Mais do que a observação da variedade humana ou da diferença, aquilo que é encenado nestes “*jardins de aclimação*” ou “*aldeias indígenas*”, é uma hierarquização qualitativa entre aquele que observa e aquele que é observado/exibido. De facto, a autoridade para colonizar implicou previamente o dever de exhibir, demonstrando a posse e o domínio sobre a terra e sobre os homens que a habitam.

A exibição do *Outro* e a transformação da diferença em espectáculo, contribuem decisivamente para a acentuação de estigmas culturais que vão desenhando no imaginário ocidental a ideia subliminar de transgressão relativamente à diversidade.

Para melhor percebermos este facto há que contextualizar o florescimento de um género de exposições numa época em que as sociedades ocidentais preconizavam uma normalização das condutas corporais, protegida por ditames de natureza moral.

Desenvolve-se assim uma atracção pelo corpo do Outro, um corpo selvagem, exótico, que desafia precisamente a artificialidade imposta pelas normas corporais no ocidente, e por isso mesmo próximo da natureza, crescendo em liberdade. Este facto é demonstrado pela nudez ou semi-nudez, com que é exibido, ou pelo aparato das “danças rituais” que parecem fugir a qualquer cânone de motricidade.

A realização de grandes exposições como a *Exposição Colonial do Porto* (1934) ou a *Exposição do Mundo Português* (1940) bem como a participação em exposições internacionais, numa exibição e exaltação do “império colonial português”, surge como uma poderosa estratégia de propaganda que permite transmitir uma imagem superlativa de Portugal a uma larga camada da população.

Designadamente, as representações portuguesas em exposições internacionais, revestem-se de especial importância já que se constituem como escaparates voltados para o exterior, onde o regime procura projectar uma imagem de grandeza, extensiva à dimensão geográfica e variedade cultural, reunindo na arquitectura efémera dos pavilhões, arte, história, produtos, objectos, indústria, comércio, religião, e contando com a realização de eventos como espectáculos ou colóquios.

A dimensão propagandística da participação portuguesa nas exposições internacionais encontra-se bem explícita num artigo publicado na revista *O Mundo Português*, intitulado «*Portugal no Estrangeiro. Da representação portuguesa na Exposição Internacional de Arte Colonial de Nápoles*»²⁶⁶, onde é reafirmada a necessidade de Portugal se apresentar aos olhos do mundo como uma nação próspera, uma potência ultramarina, cuja patine conferida pela história, certifica a sua vocação colonial e diferencia-a das restantes.

A descrição que é feita das salas que compõem a representação portuguesa, realça a presença de obras de arte antiga de origem ou influência portuguesa, às quais se juntam um vasto leque de objectos que assumem no seu conjunto a escala de uma galeria de troféus simbólicos do domínio português em África e na Ásia:

«Na segunda sala, também artisticamente dispostas, podiam admirar-se magníficas colecções de estatuetas, manipansos, ídolos e objectos de arte negra de todas as colónias portuguesas, cadeiras de sobas, tan-tans, máscaras, armas, modelos de canoas indígenas, portas de habitações indígenas de Timor, objectos de barro, de missanga, de marfim, esteiras, baixos-

²⁶⁶ Augusto Cunha -«Portugal no Estrangeiro. Da representação portuguesa na Exposição Internacional de Arte Colonial de Nápoles», in *O Mundo Português*, nº 11, Ano I, Vol. I, [Novembro de 1934], pp.379-384

relevos dos indígenas de Angola, conjunto rico e diverso no seu valor e significação e principalmente nas suas origens, dando bem a medida da formidável expansão portuguesa através do Mundo»²⁶⁷.

2.6.1. Exposição Colonial do Porto

A primeira exposição Colonial do Porto em 1934, constitui-se como um passo decisivo do regime surgido do golpe do 28 de Maio de 1926 que impôs a Ditadura, na “explicação” do império à população da metrópole. Embora não se constitua como um caso isolado na propaganda colonial do Estado Novo, pois em 1932 o ministro das colónias, Armindo Monteiro, visita os territórios coloniais acompanhado de jornalistas e no ano seguinte promove uma outra viagem a S. Tomé, Angola e Moçambique dirigida particularmente a um grupo de intelectuais franceses, integra-se num espectro mais amplo de reclamação e defesa dos domínios coloniais face a interesses estrangeiros, por um lado, e por outro, pretende mobilizar a opinião dos portugueses para o projecto colonial - recentemente inscrito na constituição de 1933.

Este último desígnio afirma-se da maior importância já que o “facto colonial” nem sempre mereceu a adesão global desejada pelos vários poderes - quer monárquicos, quer republicanos - e ainda que os «domínios ultramarinos» integrem o território que é Portugal, a verdade é que são muitos os que, nas vésperas da exposição, ignoram a «existência da colonização portuguesa» ou mesmo subestimem os seus frutos, «considerando-a uma obra sem valia» e «merecedora dos mais cruéis reparos e críticas», como afirmava Lourenço Cayola da Agência Geral das Colónias em 1934²⁶⁸.

Assim não será de estranhar que um dos grandes objectivos, segundo o seu comissário executivo, Henrique Galvão, seja a consciencialização e doutrinação do povo português, «secularmente colonizador» para uma ideologia de feição nacionalista e patriótica, simbolizada nos três pilares que sustentam a acção de ressurgimento apregoada pelo Estado Novo: a criação de uma «ordem política e social», «económica e financeira» e «colonial»²⁶⁹

Para tal a *Primeira Exposição Colonial do Porto*, de 1934, cumpriu o papel de se apresentar como a «primeira lição de colonialismo dada ao povo português, (...) com bastante soma de elementos

²⁶⁷ Id. *Ibid.*, p. 383

²⁶⁸ Lourenço Cayola - «Exposição Colonial do Porto», in *Boletim Geral das Colónias* (número dedicado à Exposição Colonial do Porto), Lisboa: AGC, 2ª série, ano 10, [Julho de 1934]

²⁶⁹ Henrique Galvão. *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*. Porto, ed. da Litografia Nacional, 1934, p.13

para convencer os mais renitentes, com bastante originalidade de processos para ensinar os menos letrados e os próprios analfabetos»²⁷⁰.

Esta lição, baseada na transposição, para o território metropolitano de um conjunto de elementos (objectos, produtos, cenografias, seres humanos, ...), procurou contribuir para ministrar aos portugueses da metrópole, um conhecimento «*exacto e consciente*» dos territórios coloniais, de uma forma «*simples*», «*fácil*» e «*emotiva*». O autor não se coíbe de descrever os grupos «*garridos*» de aldeões que, guiados pelo respectivo pároco acorreram, «*em massa*» à exposição, e da forma «*ordeira*» e «*disciplinada*», com que, ingenuamente, se deslumbraram com a grandeza de um império do tamanho da Europa toda.

O Palácio de Cristal e jardins adjacentes servem de suporte à montagem de todo um cenário que não dispensa a reconfiguração das fachadas, a denominação de todos os recantos e caminhos com designações de evocação imperial (*Avenida das Colónias, Avenida Lourenço Marques, Av. da Índia, Rua de Luanda, etc...*), a construção de monumentos²⁷¹ (como o *Monumento aos Mortos da Colonização Portuguesa* ou o *Monumento ao Esforço Colonizador* onde figuram o soldado, o pioneiro, a mulher, o missionário, o cientista, o médico, o veterinário, o agrónomo, etc...), de arquitecturas efémeras e das célebres “aldeias indígenas”.

Aqui, a dimensão comunicacional e informativa assume uma importância capital e, recorrendo a toda uma panóplia de dispositivos visuais como fotografias, cinema, desenho, pintura, escultura, mapas, diaporamas, objectos manufacturados e industriais, matérias-primas, artefactos, “arte indígena”, “arte colonial”, manequins, etc., - em arranjos que lembram altares²⁷² (Fig.38) - até à exibição de espécimes vivos (onde se incluem animais, plantas e seres humanos) era simulada uma determinada ordem onde o progresso e a modernidade surgem como conceitos transversais.

O *Palácio das Colónias* – designação que renomeia o velho Palácio de Cristal -, constitui-se como o principal pavilhão de exposição que alberga um conjunto de dispositivos que aliam a propaganda à técnica numa linguagem moderna e de forte pendor pedagógico, onde é proposta uma cenografia que conjuga informação sobre a acção missionária, exaltação do passado histórico, actividade económica, higiene e saúde, produção industrial e agro-pecuária, ou extracção de matérias-primas, numa combinação perfeita e modernista de propaganda política e publicidade económica.

²⁷⁰ Henrique Galvão. *Primeira Exposição Colonial Portuguesa. Relatório e Contas*. Lisboa, AGC, 1935, p.14

²⁷¹ Vd. Anexo II, Figs. 1 e 2

²⁷² A disposição de alguns objectos e “produtos” nas salas do pavilhão de Moçambique é bastante elucidativa pelo enquadramento conferido pelos quatro bustos e a sua colocação sobre uma plataforma



Fig.38- Nave central do Palácio das Colónias



Fig.39- Palco com alegoria ao Futuro do Império



Fig.40- Nave central do Palácio das Colónias (Evocação da vida missionária)



Fig.41- Sala interior do Pavilhão de Moçambique

Apesar de todo o aparato cénico o que, certamente terá despertado maior curiosidade dos visitantes foram as “*aldeias indígenas*” que, à semelhança do que se foi banalizando nas exposições coloniais um pouco por toda a Europa, desde o século anterior, procuravam recriar ambientes “*típicos*” dos territórios colonizados, onde grupos de africanos desenvolviam, perante o olhar metropolitano, as suas actividades quotidianas (Figs. 42 e 45).

Esta exibição, vem corroborar três processos convergentes: a consolidação de uma teoria da “*hierarquização racial*” com base na experiência adquirida por via da penetração no interior africano; a edificação de um império colonial, inseparável de um conceito essencial de nação enquanto unidade orgânica e indissociável, propalada pelo Estado Novo; e, por fim, a construção de um imaginário colonial no seio da sociedade portuguesa onde o *Outro*, identificado como o *indígena*, incarna os estigmas da diferença e da inferioridade.

Na verdade, seria este último propósito que, a acreditar nas abundantes referências e notícias saídas na imprensa, teria conseguido suscitar uma maior consonância dos visitantes, mais interessados na semi-nudez das raparigas Bijagós e Balantas (Fig.44,45) no exotismo dos encantadores de serpentes indianos, ou dos tocadores de marimbas moçambicanos, do que propriamente na exaltação das glórias pátrias, como se torna explícito numa crónica de Hugo Rocha

que sai n'«*O Comércio do Porto*», intitulada, «*Os brancos preferem ver os pretos*», na qual o autor afirma:

«(...) *sem negros e sem negras, a Exposição atrairia, afinal, muito pouca gente. Poderemos cansar-nos, nós, os que entendemos que o Império Colonial é algo mais do que os nativos que o povoam... para os outros, para os que vivem mais dos olhos que do cérebro, todo o apelo é escusado. Nem a retórica nem o sentimento logram abalar o seu desinteresse pelo que Portugal tem feito, desde séculos, no Ultramar. Facto sintomático. É precisamente aquilo que Portugal não fez, porque já existia muito antes da intervenção dos descobridores e dos conquistadores portugueses, o que mais interessa à observação, quiçá, à sensibilidade dos visitantes*»²⁷³.

Ainda que nem todos partilhassem do paternalismo com que a propaganda classificava as populações dos territórios coloniais por “indígenas” ou “nativos”, o facto é que todo o “espectáculo” da Exposição Colonial tem como ponto central a exibição dos «*representantes típicos das colónias*» e começa logo com a sua chegada ao aeroporto, amplamente noticiada pela imprensa, onde a legendagem de uma fotografia publicada n' *O Século* de 18 de Junho de 1934, anuncia: «*os 'bebés' de abano vão, decerto, constituir um belo atractivo da Exposição*»²⁷⁴, antevendo o “êxito” causado pelo pequeno Augusto, nessa fotografia ao colo da mãe – e que indignamente viria a morrer na cidade, não sem antes ter sido transformado em mascote da exposição, figura de papel timbrado, postal ilustrado²⁷⁵ e, mais tarde, imagem de marca de sabonetes!



Fig.42- Bijagós. Guiné.
Aldeia Indígena
(em primeiro plano
o pequeno Augusto)



Fig. 43- Rosinha e Inês (Guiné)

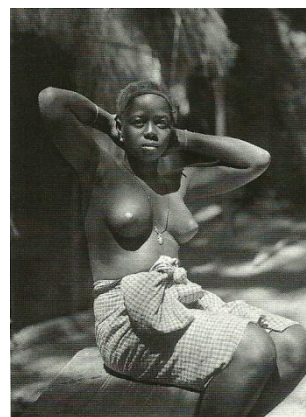


Fig. 44. Rosinha

²⁷³ Hugo Rocha, «Crónica da tarde : os brancos preferem ver os pretos», in *O Comércio do Porto*, 22 de Julho de 1934

²⁷⁴ Vd. Anexo II, Fig. 3

²⁷⁵ Vd Anexo II Fig. 4

A Rosinha ou a Inês (Fig.43), duas raparigas guineenses, serão igualmente transformadas em personagens-tipo e alvo de uma sistemática (e humilhante) exposição, sendo que a primeira seria eleita “Rainha das Colónias” (Fig.44) num oportuno concurso realizado pelo *Jornal de Noticias*, onde são publicadas nas suas páginas, imagens das concorrentes, sujeitas a uma votação.

Este episódio isolado, demonstra bem a importância que a fotografia alcançou como meio moderno de comunicação, ampliação e disseminação da mensagem propagandística, complementando todo o discurso expositivo encenado no Palácio de Cristal. De facto, a realização do evento foi acompanhada de uma reportagem fotográfica cujo exclusivo foi detido pela Casa Alvão, onde sobressaem, a par da cobertura de eventos como paradas, recepções, cortejos, etc., o artificialismo dos figurantes das aldeias, em poses estereotipadas, conforme um figurino pré-concebido (Figs. 45, 46, 47). Ao mesmo tempo popularizam um racismo que do interior dos laboratórios de antropologia, invade o espaço público, numa *mise en scène* da fronteira entre o civilizado (que observa) e o selvagem (que é mostrado, exibido) e ampliado pela circulação destas imagens em vários suportes como envelopes, postais ilustrados, papel timbrado, cartazes, jornais, revistas ou álbuns, contribuindo para formar uma visão dos habitantes dos territórios sob domínio colonial, por um lado, e por outro, incutir toda uma retórica de conquista e domínio - multiplicada entre inúmeros *souvenirs* da visita à exposição - que, mais do que estabelecer uma aproximação entre a metrópole e as colónias contribuiu para acentuar um modelo relacional baseado na discriminação rática, no paternalismo e na separação entre o *Mesmo* e o *Outro*.



Fig.45. Aldeia Quipungo (Angola)

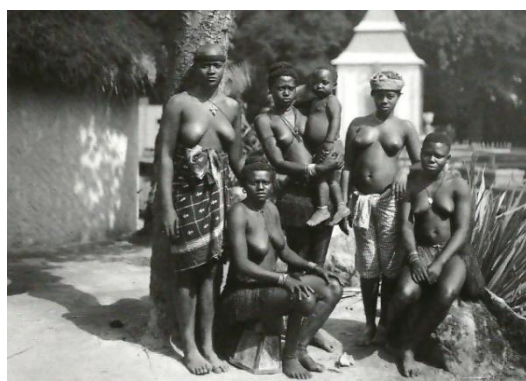


Fig. 46 - Grupo de Bijagós (Guiné).

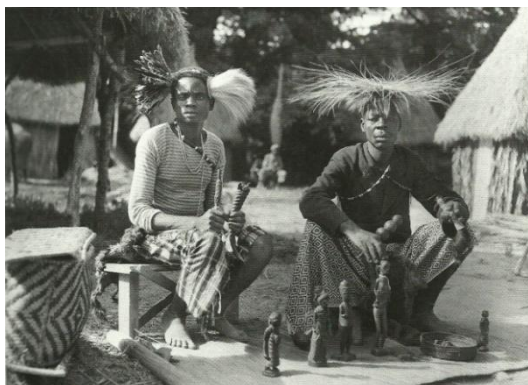


Fig.47- Feiticeiros Caconda (Angola)

A comemoração do império que se encontra subjacente à realização da *Exposição Colonial do Porto* (complementada por Congressos como o de Antropologia Colonial, ou o I Congresso Militar Colonial, a par do lançamento de livros como a *Etnografia Angolana* de Fernando Mouta ou álbuns como o de Eduardo Malta ou das fotografias da Casa Alvão) apresenta-se como um dispositivo não negligenciável de reavivar ciclicamente a memória colectiva fortalecendo simbolicamente, os vínculos de coesão social através da criação de uma mística que conjuga realidade e fantasia.

Ajustou-se igualmente para desvanecer as contradições do regime, que sofrera nesse ano de 1934, uma forte contestação à aplicação do Estatuto do Trabalho Nacional levada a cabo por várias organizações sindicais – nomeadamente pela Confederação Geral do trabalho (CGT), Comissão Inter-Sindical (CIS) e Federação das Associações Operárias (FAO) -, e pelo PCP, que, conhecida pela “greve geral revolucionária” de 18 de Janeiro, foi violentamente reprimida, daí resultando a prisão e deportação de inúmeros dirigentes sindicais bem como de activistas políticos comunistas e anarquistas.

O culto e celebração da nação encontrariam nesta primeira versão de 1934 – ampliada posteriormente, em 1940, pela *Exposição do Mundo Português* – uma adesão popular que foi de encontro às aspirações de Salazar em apresentar a uma população a braços com uma crise económica e social a diversidade que compunha o império, e que se pretende como factor indispensável à edificação de uma “comunidade imaginada”, cimentada nas texturas da narrativa histórica (estruturada segundo um modelo heróico), da identidade e da diferença.

2.7. O Mundo Português.

A propaganda colonial contará a partir de 1934 com mais um órgão de divulgação, a revista *O Mundo Português*, onde serão continuamente reafirmadas as “raízes profundas” de uma «ardente vocação ultramarina» do povo português que, nas palavras do Ministro das Colónias, Armindo Monteiro, «vinda de glorioso passado, dispõe (...) de elementos preciosos para construir próspero e prodigioso destino»²⁷⁶.

A estreita ligação entre Nação e Império, cimentada na espessura de um passado glorioso, personificado nos “*Descobrimientos*” - e transformado em mitema da propaganda do Estado Novo - serve igualmente para consolidar simbolicamente um discurso de autoridade que, pela palavra e

²⁷⁶ Armindo Monteiro, [prefácio ao 1º número] in *O Mundo Português*, Ano I, Vol. I, 1934, p.1

pela imagem, procura gerar cumplicidades entre dominante e dominado, dirigindo a mocidade para a vida portuguesa e dissuadindo-a das «*propagandas sopradas do estrangeiro*»²⁷⁷.

Esta representação da vida portuguesa projecta a visão de um *mundo português*, imaginado nos horizontes de além-mar, como espaço de fortuna e aventura onde são postos à prova o vigor e a coragem de Portugal, personificados numa galeria de heróis: o marinheiro, o soldado, o explorador, o missionário, o comerciante, o funante, e o colono²⁷⁸, e cujo destino enquanto nação é indissociável do futuro dos territórios africanos – o que ironicamente a história assim viria a comprovar quarenta anos depois...

No mesmo ano, Luis Chaves, no *Primeiro Congresso de Antropologia Colonial* apresenta uma proposta para consolidar esse esforço doutrinário sob a forma de um espaço museológico, fundamentada simultaneamente, numa «*obrigação histórica*» e numa «*necessidade política inadiável*». Neste sentido traça o esboço da organização de um Museu Etnográfico que respondesse a esses dois imperativos, construído precisamente como um cenário de propaganda do império colonial baseado num discurso visual multiforme que congrega um vasto leque cartográfico, colecções etnográficas, reconstituições artísticas, históricas, estatuária e toda uma iconografia que se articula com uma mitografia das Descobertas:

«Mapas mostrarão integralmente a expansão marítima; outros indicarão claramente todos os territórios sobre que se estendeu o domínio desta pequena casa lusitana; (...) Os mostruários figurados, as colecções científicas de utensílios, armas e obras de arte, as reconstituições artísticas, históricas, etnográficas de cada região, ficarão no seu ambiente próprio, por meio de quadros parietais, adequados a cada secção;

*(...) A comunhão do tempo, as estátuas dos fundadores, reformadores, conquistadores, colonizadores, as almas fecundantes do esforço realizado, os emblemas da expansão, como a esfera armilar, as alegorias do povo na estatuária de figuras alusivas a cada província histórica, da Europa à Oceânia, da Europa ao Brasil, representarão a alma portuguesa»*²⁷⁹.

Todos estes elementos estarão dispostos segundo secções específicas correspondentes a uma territorialidade portuguesa ampliada à escala global: Europa Continental, Europa Insular, África, Ásia, Oceânia e América.

²⁷⁷ Id. *Ibid.*, p.3

²⁷⁸ Armindo Monteiro aponta explicitamente esta ligação: «(...) a nossa Revista deverá ser intransigentemente nacionalista: e para campo especial de acção tomou o imenso mundo colonial português. Em nenhum outro se revelaram com tão soberba pujança as virtudes da nossa gente (...) Soldados com audácias de tal porte que contadas parecem delírio de imaginação (...) Aventureiros e exploradores que nenhuma lenda assusta e que a sedução do desconhecido vai levando até desvendarem os últimos segredos das terras; missionários, comerciantes e funantes que tranquilamente pisaram todos os caminhos do sertão, como se nenhuma ameaça lhes turvassem o ânimo; colonos presos à terra como a depósito sagrado». [*O Mundo Português*, Ano I, Vol. I, 1934, p.4]

²⁷⁹ Luis Chaves- «Museu Etnográfico do Império Português - Sua necessidade - Um plano de organização» in *Trabalhos do 1º Congresso de Antropologia Colonial*. Porto: 1ª Exposição Colonial portuguesa, 1934, p.28

Por seu turno, cada secção comporta um conjunto de sub-categorias que vão deste a cartografia, produtos de fabrico artesanal - que assumem um cunho representativo a nível regional - complementados com bibliografia (monografias, álbuns, jornais, revistas, ...), fotografia, gravura, desenhos, pintura e escultura que, adoptando funções decorativas e simbólicas representariam ambientes, figuras históricas ou alegorias²⁸⁰ que integrem o capital simbólico de cada região.

Todo o cenário proposto por Luis Chaves assenta numa ligação estreita entre uma arquitectura expositiva onde o circuito proposto, mimetiza a viagem de Vasco da Gama e a saga das Descobertas tal como a descreve Camões. De facto o autor propõe igualmente como enquadramento simbólico de cada secção, excertos retirados de *Os Lusíadas* que reforçam a textura apologética de todo o conjunto. A encenação do Império assenta assim numa articulação entre passado e presente, onde a história é metaforizada como destino inevitável a cumprir perante o mundo e Deus e a grandiosidade inerente ao museu proposto, nas palavras do autor, «nunca será bastante, para o que fizemos e para o que devemos ainda fazer»²⁸¹.

2.7.1. Exposição do Mundo Português

Seguindo, de certa forma, o modelo proposto por Luis Chaves que propõe a comunhão entre nação e império será materializada em 1940, a *Exposição do Mundo Português*, que se apresenta indiscutivelmente como dos momentos-chave da propaganda colonial do Estado Novo (e que se constitui igualmente como um dos últimos). Na senda da Exposição do Porto em 1934, - à qual teremos de associar as participações portuguesas nas exposições coloniais em Paris em 1931 e 1937- a Exposição do Mundo Português integra toda um conjunto de momentos ritualizados (desfiles paradas militares, monumentos, ...) que actualizam a “epopeia” marítima de modo a promover um momento de consenso nacional acerca da política colonial.

Aqui a exacerbação da missão civilizadora é uma vez mais, reiterada pela apresentação de outras realidades humanas que, mantidas simbolicamente num «limbo da não existência»²⁸², apenas adquirem uma dimensão “real”, a partir do momento em que são “descobertas” pelos portugueses. A retórica da Descoberta encobre manifestamente, uma anulação quase total de outras sociedades e

²⁸⁰ «Europa, a Raça Branca, (...), Viriato, D. Afonso Henriques, D. Diniz, D. João IV (...) Gonçalves Zarco, Gonçalo Velho, Cabral, Tristão Vaz, (...) África, Adamastor, a Raça Preta, cada província representada por figura própria, escolhida entre heróis indígenas ao serviço de Portugal, ou de indígenas dominantes e prestáveis; Gil Eanes, Diogo Cão, Bartolomeu Dias, Pero de Alenquer, Tristão da Cunha, Duarte Lopes, Salvador Correia de Sá António Enes, Mousinho, D. António Barroso... »

²⁸¹ Luis Chaves. «Museu Etnográfico do Império Português - Sua necessidade - Um plano de organização» in *Trabalhos do 1º Congresso de Antropologia Colonial*. Porto, 1ª Exposição Colonial portuguesa, 1934, p.45

²⁸² Cf. Ângela Guimarães -« O Labirinto dos mitos», in AAVV. *O Estado Novo – das origens ao fim da autarcia 1926-1959* (Vol. II). Lisboa. Fragmentos, p. 117

outras geografias, que apenas adquirem visibilidade (ou mesmo o direito à existência) quando ingressam na comunidade cristã e quando o seu mundo começa a ser cartografado pela Europa.

A secção colonial da exposição ficaria a cargo de Henrique Galvão que sublinha desde logo uma dimensão pedagógica subjacente ao certame, apontando para a necessidade de materializar de forma permanente um conjunto de instrumentos, capazes de mediar e consolidar uma acção estruturada de propaganda colonial.

Esta secção seria inaugurada a 27 de Junho, repetindo a exibição folclórica (e zoológica) dos «*indígenas das colónias com os seus exóticos trajes de gala*», organizados «*em duas filas paralelas, um curioso friso, salientando-se as mulheres quinpungas com os seus bizarros e complicadíssimos penteados, as anilhas e os colares que lhes rodeavam o pescoço e ainda o grupo dos músicos com os seus instrumentos estranhos que por vezes faziam soar na execução de esquisitas melopeias bárbaras*»²⁸³.



Fig.48- Maqueta da secção colonial da Exposição do Mundo Português

O cenário seria implantado no Jardim Colonial (actualmente Jardim Tropical) e integraria um conjunto de pavilhões referentes às colónias africanas – que procuravam recriar um «*ambiente característico da província*» com recurso a fotografias, escultura, pintura, dioramas, mapas, etc. -, as «*aldeias indígenas*», uma «*rua de Macau*», bem como todo um conjunto de outras arquitecturas como o restaurante colonial, a tabacaria e livraria ou a cervejaria Indiana, que se somam aos pavilhões da Emissora nacional, e aos monumentos à Obra Portuguesa da Colonização (da autoria do escultor Manuel de Oliveira), à Expansão de Portugal no Mundo, entre outras estruturas (fontes luminosas, parques de merendas, ...)

²⁸³ *Diário de Notícias*, 28 de Junho de 1940

Os Pavilhões de *Angola e Moçambique* (da autoria de António Lino), da *Guiné* (Figs.49, 50) - da autoria de Gonçalo de Melo Breyner - e das *Colónias Insulares* (da autoria de Vasco Palmeiro), cujas fachadas são ornamentadas por altos-relevos de grande dimensões ou estatuária - por vezes recriando uma gramática escultórica africana estilizada - da autoria de escultores como Alípio Brandão, Jorge Matos Chaves ou Manuel de Oliveira, integram no seu interior, todo um dispositivo visual e sonoro onde, a par da geografia física, são apresentadas as cartas da «*distribuição das culturas*» bem como uma galeria das «*raças*» que compõem a geografia humana dos territórios, sob a forma de esculturas²⁸⁴ e montagens fotográficas²⁸⁵, acompanhadas de dioramas onde desfilam perante o visitante, aspectos variados da «*vida colonial*»²⁸⁶.

Além destes é construído um pavilhão exclusivamente dedicado à «*Arte Indígena*» constituído por um átrio circular ladeado por duas alas rectangulares opostas que compunham as galerias *de arte africana* e *de arte oriental* respectivamente (Figs. 51,52) onde eram exibidos «*alguns dos mais preciosos objectos de arte indígena das colónias portuguesas*»²⁸⁷.

As peças exibidas nestas duas alas são provenientes, na sua maior parte, das colecções da Sociedade de Geografia de Lisboa, às quais se juntam peças provenientes da colecção da Agência Geral das Colónias e de particulares como Elmano Cunha e Costa e Carlos Sampaio, o próprio Henrique Galvão, ou o Comandante Ernesto de Vilhena.



Fig. 49- Pavilhão de Angola e Moçambique



Fig. 50- Pavilhão da Guiné

²⁸⁴ Destacam-se os bustos da autoria de Manuel de Oliveira que representam «tipos indígenas» dos vários territórios coloniais,

²⁸⁵ No âmbito da fotografia sobressai o documentário etnográfico encomendado a Elmano Cunha e Costa que incide especialmente em Angola e Moçambique. No Pavilhão da Guiné, a parede de fundo do átrio de entrada é enquadrada por uma fotomontagem de grandes dimensões das «*raças da Guiné*»

²⁸⁶ Cf. Henrique Galvão- *Exposição do Mundo Português. Secção Colonial*. p.271-275

²⁸⁷ Id. *Ibid.* p.284



Fig. 51. Pavilhão da Arte Indígena

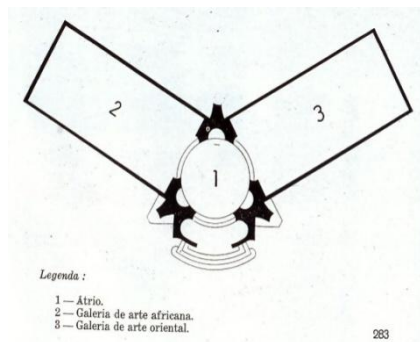


Fig. 52. Pavilhão da Arte Indígena (Planta)

A intensificação da propaganda colonial, exercitando um reforço do aparelho ideológico do Estado Novo, não poderia dispensar a apologia imperialista na metrópole e a criação de uma imagem de domínio e controlo efectivo das populações nos territórios coloniais, como pontos de chegada de uma vocação e missão históricas do povo português. Esta mensagem encontra-se claramente enunciada não só na exibição dos «indígenas», expondo os seus «*modos de vida*», trajes, técnicas artesanais, e a sua fisicalidade - mediada pela cor da pele - como termos emblemáticos da inferioridade (cultural e biológica), contribuindo, pela via lúdica e do espectáculo, para a formação de “racistas” e “colonialistas” sem ter necessariamente de o enunciar pois o visitante contacta directamente com o indizível²⁸⁸.

Se todo o dispositivo montado na zona ocidental de Lisboa, em torno do Mosteiros dos Jerónimos e da Torre de Belém, se pretendia idealizar como uma grandiosa alegoria histórica que une Nação e Império, a verdade é que não deixa de ser sintomático o facto do coordenador da Secção Colonial, Henrique Galvão (ele próprio «*um colonial*», nas palavras de Augusto de Castro, o Comissário geral da Exposição), afirmar que, não obstante se constituir uma grande potência, era urgente «fazer a formação colonial do espírito português»²⁸⁹; defende para tal, a criação de um «*Museu Popular das Colónias*», aproveitando a instalação da secção colonial da exposição, num «*quadro próprio*» (o jardim Colonial) e propondo a construção de algumas estruturas de carácter permanente como o pavilhão de Angola e Moçambique a par dos grupos escultóricos²⁹⁰.

²⁸⁸ Cf. Nicolas Bancel ; et. Alt. (Dir.). *Zoos Humaines Au Temps des Exhibitions Humaines*. Paris: La Découverte, 2004

²⁸⁹ Henrique Galvão, *Exposição do Mundo Português - Secção Colonial* [Prefácio], 1940

²⁹⁰ À Exposição do Mundo Português acrescenta-se a participação de Portugal nas Exposições de Nova Iorque (1939) e S. Francisco (1939-40) nas quais o pavilhão luso integra um hall dedicado às Descobertas. Também se destaca, neste âmbito, a evocação do Império Português, no Portugal dos Pequeninos em Coimbra (construído em 1940) cuja idealização foi da responsabilidade do médico Bissaya Barreto, ficando a concepção arquitectónica a cargo do arquitecto Cassiano Branco (sobre este tema Vd. Patrícia Ferraz de Matos - *A História e os Mitos: Manifestações da Ideologia Colonial na construção do Portugal dos Pequenitos em Coimbra*. Comunicação ao VII Congresso Ibérico de Estudos Africanos. (acedido em 25-2-2011),

Disponível: www.repositorioiul.iscte.pt/.../CEIA7_1_MATOS.%20A%20Historia%20e%20os%20Mitos.pdf

Este constituir-se-ia como um espaço de cunho essencialmente pedagógico contribuindo para inculcar um sentido nacionalista à própria arte portuguesa - na perspectiva de Henrique Galvão, garante último de originalidade.

A evocação da acção colonialista como traço distintivo na construção da imagem do Estado-nação português, projecta-se na enunciação da tríade, identidade, nacionalismo e arte, pelo coordenador da secção colonial, para quem a originalidade artística portuguesa dependerá necessariamente de uma «*inspiração ultramarina*», que transpõe para o domínio estético, o enunciado fundador do acto colonial de uma *unidade orgânica* da Nação portuguesa, que se estende do «*Minho a Timor*». Será, portanto, no

«além-mar que os nossos artistas hão-de encontrar os traços nacionalistas da sua arte e o cunho marcado da sua originalidade – porque da fisionomia da Nação fazem parte os elementos fundamentais da sua grandeza»²⁹¹.

²⁹¹ Id. *Ibid.*

CAPITULO III

DISCURSOS, REPRESENTAÇÕES E DEBATES EM TORNO DA «ARTE AFRICANA»

3. *Feitiços, ídolos ou manipansos*

O processo de recepção, representação e estetização da cultura material das sociedades africanas, com as quais a Europa irá contactar com maior frequência a partir do século XV, nunca poderá ser observado como um fenómeno isolado mas sim como uma das faces que decorre da expansão, comércio escravagista, conquista territorial e colonização. O conhecimento europeu das culturas e sociedades africanas, construído sobre um substrato que reúne experiência e efabulação, não deixa de levantar inúmeras questões acerca da inclusão do seu património material na categoria de arte, dos desígnios heurísticos na base das proposições acerca da “arte africana”, da colonialidade que envolveu as suas formulações e da sua obrigatória descolonização²⁹².

Na verdade, esta designação, que faz sua aparição na primeira metade do século XX, constitui-se como uma etapa do caminho iniciado com os primeiros contactos entre os marinheiros e missionários europeus e os artefactos africanos, marcados, primeiramente pela apreensão e desconfiança face a tais objectos, prontamente designados como «feitiços», «ídolos» ou «manipansos». De facto eles integravam sistemas culturais vivos, actuando como objectos significantes, investidos de uma dimensão simultaneamente pragmática e simbólica, quer em termos religiosos, quer em termos políticos – assistindo tradições de culto ou funcionando como insígnias de poder.

Neste sentido, não é de estranhar que tenham sido considerados com a encarnação de forças malévolas e perigosas, já que surgem como a configuração de dinamismo cultural e consistência social, capazes de reagir à penetração europeia, tornando-se assim, símbolos materiais de resistência e uma ameaça objectiva à difusão do cristianismo.

²⁹²Sobre a problemática que envolve as colecções africanas, a legitimidade da sua conservação em museus nas ex-metrópoles, a sua importância como suportes identitários, a instrumentalização pelo(s) poder(es) ou a criação da categoria “arte africana” sob a ascendência da “arte primitiva” durante a ocupação colonial, poderíamos enumerar vários exemplos, destacando entre os que apontam para o reconhecimento de um valor estético-artístico e os que suspeitando dos critérios envolvidos, defendem que a “arte africana” mais não é do que uma invenção europeia. Assim enumeramos, a título de exemplo, alguns (poucos) títulos que debatem estas questões: *Doit-on Exposer l’Art Africain?* (J-L Amselle, 2000 in *Le Musée Caniballe*, eds. M.O. Gomseth, J. Hainard, R. Kaehr, pp. 131-152, Neuchatel), *The Spectre of Art* (Nuno Porto, 2002 in: *Etnográfica*, VI, 1, pp.113-125), *As Colecções Inquietantes: Arte Selvagem, Primitiva, Não Civilização ou arcaica?* (Expresso, 22.1.2005) *Patrimónios Culturais Africanos: as Velhas Colecções e a Nova África* (Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia, 2006 in: Actas do V Congresso de Estudos Africanos no Mundo Ibérico)

3.1. A «arte africana» nas teias do Eurocentrismo

A história dos primeiros contactos entre os portugueses e o reino do Congo, no início do século XVI, dá-nos uma dimensão do poder que tais objectos assumiam enquanto elementos activos de um sistema sócio-cultural.

Através da correspondência entre Mbemba-a-Nzinga,²⁹³ que se fez baptizar com o nome de Afonso I, é possível perceber que foi por via do estabelecimento de alianças com os portugueses que o rei congolês usurpou o trono a seu irmão. Esta tomada ilegítima de poder assentou numa estratégia de governação firmada numa adopção da fé cristã como forma de unificação ideológica, imposta a toda a sociedade congoleza.

Esta imposição do catolicismo e consequente proibição da religião tradicional originou uma revolta, conhecida pela “revolta da casa dos Ídolos” liderada por D. Jorge Muxuebata, que resultou numa forte repressão, e destruição de todos os objectos de culto.

Estes acontecimentos encontram-se patentes numa carta dirigida a D. Manuel I, com data de 5 de Outubro de 1514, onde o «rei» do Congo solicita o auxílio português, nomeadamente ao nível do fornecimento de armas, de clérigos e pedreiros (necessários à destruição dos ídolos, catequização do povo e à construção de igrejas) ao mesmo tempo que denuncia a ambição do governador da ilha de S. Tomé, Fernão de Melo, que se apodera ilicitamente das mercadorias, escravos e dinheiro transaccionados entre os dois reinos.

Assim reportando-se a estes acontecimentos D. Afonso, relata:

«E nós então perguntámos (...) se tinha Fernão Melo algumas bombardas e espingardas, para termos ajuda para queimarmos a casa grande dos ídolos porque se lha queimássemos sem ter a ajuda dos cristãos, logo nos tornaríamos a pôr guerra para nos matar (...)

(...) e esperámos todo um ano sem nunca vir o seu recado, em senhor determinámos de queimarmos todos aqueles ídolos o mais secretamente que pudéssemos e não curámos de mais de aguardar a ajuda de Fernão de Melo porque a maior era a ajuda do céu (...) e que sendo azo que a gente do nosso reino se tornasse a erguer contra nós (...) receberíamos aquela morte com paciência para salvar nossas almas, então começámos a queimar todos os ídolos quando a gente isto viu, começaram todos a dizer que éramos um mau homem (...).»²⁹⁴.

Este processo de descontextualização e ressemantização decorrente da natureza do relacionamento estabelecido entre África e a Europa, conhece vários momentos, que passam pelos

²⁹³ Estas cartas estão reunidas na obra *As cartas do «Rei» do Congo D. Afonso*. Organizada por Luís Alves Ferronha numa edição da Comissão dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

²⁹⁴ Luis Alves Ferronha (Org) - *As cartas do «Rei» do Congo D. Afonso*. Lisboa: Comissão dos Descobrimentos Portugueses, 1992, p.41

gabinetes de curiosidades de aristocratas diletantes e eruditos (juntamente com elementos da fauna, flora, minerais, fragmentos arqueológicos, etc.), pelas exposições coloniais, colecções particulares de artistas e de museus de etnografia, antiquários, lojas de *souvenirs*. Pelo meio estão séculos de destruição, pilhagens, apropriações, aculturações, sincretismos e comercialização, que os inscrevem num território estético que Jacques Maquet designa metaforicamente de «*arte por metamorfose*»²⁹⁵. Porém, o seu sentido alegórico oculta uma realidade de impiedosa selecção de objectos culturais de prestígio²⁹⁶ como máscaras, estatuetas, bastões, “ceptros”, gládios, “tronos”, instrumentos musicais, cartucheiras, tabaqueiras, cachimbos, etc., que simbolizando as instituições tradicionais de poder, eram detidos por uma elite, prontamente suprimida pela ocupação colonial, passando para as mãos de coleccionadores - e integrando circuitos de “legitimação” e comercialização - que vêm neles a personificação de um ideal de autenticidade, resumido em traços genéricos como veremos.

Trata-se também de um processo de predação e exclusão, na medida em que a desagregação das estruturas de poder tradicional - as quais suportavam a criação e circulação dos objectos mencionados - determinam a sua raridade, acentuada pelo apetite dos coleccionadores e agentes coloniais, funcionando igualmente como mecanismo de legitimação de uma autenticidade reportada ao passado pré-colonial; ao mesmo tempo, exclui todas as outras manifestações posteriores - que enveredam por linguagens renovadas pelas mundividências e percepções próprias da sociedade e da cultura - estigmatizadas como “arte turística” ou “arte de aeroporto”²⁹⁷.

Neste sentido, a visão europeia da cultura material das sociedades africanas encontra-se directamente articulada com as modalidades de pensamento e de conhecimento que se desenvolvem durante a época moderna, empenhada num projecto mais vasto de dominação geo-política. De facto, não é novidade a constatação de que o uso de metodologias e a formulação de conceitos diferenciados para a análise daquilo que se constitui como o “mundo ocidental” e o “resto do mundo” se encontra comprometida com uma intenção de edificar e perpetuar a diferença entre ambas as esferas.

Esta «geopolítica do conhecimento» está subjacente a um mapeamento vertical das sociedades africanas em *tribos* e *etnias* que procura estabelecer uma relação de univocidade entre comunidade, território, língua, características somáticas, economia, “cultura espiritual” e “cultura material”, de modo a que qualquer um destes segmentos pudesse representar a totalidade sócio-cultural,

²⁹⁵ Jacques Maquet. *The Aesthetic Experience. An anthropologist looks at the Visual Arts*. London, Yale University Press, 1986

²⁹⁶ Cf. Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia - «Patrimónios Culturais Africanos: as Velhas Colecções e a Nova África» in *Africanologia - Revista Lusófona de Estudos Africanos* (Acedido em 15-11-2009) disponível em <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/africanologia/article/viewFile/1309/1064>

²⁹⁷ Manuel L. Rodrigues de Areia destaca que «*Investe-se, assim, numa África do passado (ironia para os que defendem que a África não tem passado!) e os museus etnográficos tendo interrompido as suas recolhas em África, mostram também uma África do passado, sendo raras, embora existam, as apostas em exposições de arte africana actual*». (M.L. Rodrigues de Areia. *Op.Cit.*, p.30)

traduzindo, aquilo a que os autores do século XIX e XX definiam como uma «mentalidade» do grupo. Neste âmbito realiza-se a transformação dos artefactos em “emblemas étnicos”, que incorporam modelos tradicionais de produção, condicionantes do meio natural, crenças, e cosmologias, e actuam como intermediários em actos ritualizados quer de natureza religiosa quer no aparato do poder.

3.1.1. Rasura da “cultura material africana”

A Conferência de Berlim (1885) simboliza, em termos objectivos, a instauração de um processo de colonização explícita, ao mesmo tempo que se apresenta como um ponto de partida determinante para uma crescente «etnização formal»²⁹⁸ das populações africanas sob o lema «conhecer para governar». Neste sentido, os objectos provenientes dos espaços culturais africanos, conheceram igualmente um processo de circulação/acumulação na Europa (e posteriormente nos Estados Unidos) como até aí não acontecera.

Como vimos, a constituição de colecções possibilitou a construção de discursos de natureza teórica que mediatizaram a sua recepção no Ocidente. É neste quadro que teremos de avaliar as nuances discursivas e representacionais que mediarão a recepção dos objectos de origem africana nos espaços do ocidente que, oscilando entre as categorias de «arte primitiva», «arte negra», «arte tribal», «artes primordiais» e «objecto etnográfico», não perderam o selo exotizante que lhes havia sido imposto.

Assim, a constituição de colecções que iriam posteriormente integrar os laboratórios antropológicos e museus da Europa tinha como principal critério, a selecção daqueles objectos que certificassem a representatividade do “grupo étnico”, confirmando em simultâneo o estágio evolutivo em que se encontravam, pelo que objectos que apresentassem influências exteriores – resultado de contactos interculturais – ou sinais de modernidade eram recusados como formas deturpadas da tradição.

Por outro lado, a informação complementar que muitas vezes era veiculada acerca destes objectos (quer nas fichas dos museus, quer nas legendas das suas imagens) apenas comportava a designação, o local de aquisição, “grupo étnico” e função, remetendo a sua existência para uma repetição de modelos fixos (tradicionais) que reenviam a existência presente para um passado que persiste continuamente de modo inalterável.

²⁹⁸ Cf. M. L. Rodrigues de Areia, Para Novas Relações com África, uma nova Responsabilidade sobre o Património Cultural Africano, in, Isabel Castro Henriques (Coord.) *Novas Relações com África: que Perspectivas?* (Actas do III Congresso de Estudos Africanos no Mundo Ibérico). Lisboa: editora Vulgata, pp.122-132

Esta modalidade de pensamento viria a integrar as formulações de uma “arte africana autêntica” que ao mesmo tempo que integra colecções museológicas (como troféu da conquista e memória do domínio) se torna igualmente objecto de consumo, respondendo às solicitações quer do mercado europeu, quer de uma burguesia local, recriando imagens estereotipadas de uma africanidade artística, baseada em “cânones tribais”.

Um dos momentos chave na estetização da cultura material das sociedades africanas ficou associado com a vinda para a Europa da escultura em bronze proveniente da cidade do Benin no final do século XIX. A “descoberta” dos célebres “bronzes do Benin” que irão fascinar os estudiosos durante várias décadas, ficou, porém, manchada de sangue, já que estes resultam do assalto à cidade do Benin, pelas tropas britânicas em Fevereiro de 1897.

A “campanha punitiva”, como ficou conhecida, constitui-se como o culminar de um longo processo de investidas europeias na costa ocidental africana, particularmente no delta do Níger, com vista a assegurar o comércio de óleo de palma e outros produtos²⁹⁹.

Desta invasão resulta o saque de objectos de culto e do espólio da corte que seriam vendidos aos museus e particulares na Europa como forma de minorar os custos da expedição, alimentando, ao mesmo tempo, a curiosidade de alguns estudiosos pelas expressões africanas que assim se debruçarão sobre estes exemplares cuja configuração se afasta dos objectos talhados em madeira. Serão do final do século XIX algumas abordagens que se vão estender a outras expressões estéticas e plásticas (escultura, música, dança, expressões corporais, etc.), proveniente dos espaços culturais da África subsariana, principalmente da África Ocidental e Central.

A partir daqui desenrolar-se-á um duplo processo de estetização e etnologização da cultura material das sociedades africanas que conhecerá várias nuances ao longo do século XX e variando de acordo com os locais a partir dos quais são percebidos. Neste sentido, para os artistas e estetas, assumirão um estatuto de objectos de arte; para os etnógrafos assumirão a condição de documentos, recaindo a análise sobre a funcionalidade e eficácia enquanto elementos culturais (ao serviço de necessidades materiais e simbólicas); e, por fim, inseridos num contexto efémero da moda, transformar-se-ão em objectos meramente decorativos que reforçam simbolicamente o estatuto de quem os possui e/ou exhibe.

²⁹⁹ O historial das relações entre o reino do Benin e a Inglaterra até Fevereiro de 1897, é marcado por sucessivas reivindicações e tentativas britânicas de quebrar o monopólio do comércio de óleo de palma detido pelo *Oba* («rei») do Benin. Em 1893, face ao agravamento da competição entre a Inglaterra, a Alemanha e a Holanda - que se vinha a verificar desde a década anterior - a Inglaterra cria um protectorado (*Niger Coast Protectorate*) que se estende até ao *hinterland* abrangendo toda a área do reino do Benin, exercendo uma pressão constante para que o rei reconheça a sua soberania na região e salvguarde os seus interesses comerciais. Em 1896, o rei do Benin decide restringir o relacionamento comercial com os estrangeiros, pelo que o cônsul geral do Protectorado resolve desbloquear o impasse pelas próprias mãos. Neste sentido, e, apesar dos avisos contrários, decide avançar com um grupo de homens dos quais só escapariam dois vivos. As represálias não se fizeram esperar e, em 18 de Fevereiro de 1897 um exército de 1500 homens toma a cidade do Benin.

3.1.2. Estetização, etnização, racialização

Um papel de pioneirismo na afirmação da densidade histórica e dinamismo das culturas africanas é usualmente reconhecido à figura de Leo Frobenius³⁰⁰ cujos estudos se concentraram sobretudo na arqueologia e a etnologia. Enveredando por uma visão da história que conjuga as correntes organicistas e difusionistas em voga no final do século XIX, considera o florescimento e declínio como etapas inevitáveis da existência das culturas e sociedades, e desenvolve o conceito de *kulturkreis* (“área cultural”) como zona de influência de uma cultura particular sobre outras culturas, (de acordo com os princípios difusionistas de irradiação a partir de um centro para uma periferia), defendendo a ideia de um conjunto dinâmico de culturas africanas, por oposição à estaticidade e ahistoricidade que lhes era atribuída pela maioria dos historiadores e teóricos do colonialismo.

O recurso a formas visuais de documentação assume uma importância capital uma vez que possibilita estabelecer um sistema de comparações entre expressões de cariz artístico, provenientes de geografias diversas. De facto, na obra *A Origem da Cultura Africana* de 1898, e ao longo dos escritos do início do século XX, Frobenius avança com uma abordagem histórica das grandes civilizações africanas baseada numa metodologia comparatista de sistematização dos «estilos» da arte rupestre africana e posterior confronto com as manifestações artísticas de outros continentes. Através da comparação de características formais, conseguiu definir a existência de um conjunto de analogias entre a arte paleolítica de África, da Europa e do Médio Oriente, levando-o a considerar a existência de uma pré-história comum aos três continentes.

A confirmação da existência de um fundo civilizacional africano pré-colonial, edificado nos mesmos moldes que as civilizações da Ásia ou da Europa, granjeia-lhe um grande reconhecimento pelos poetas e intelectuais da *Negritude*, nomeadamente Leopold Senghor que lhe atribui a restituição da dignidade à África Negra.

À semelhança de muitos africanistas, os caminhos de Frobenius cruzam-se com as esculturas de Ife e do Benin. De facto em 1911, de visita à cidade de Ife – que conjuntamente com a cidade do Benin era um dos grandes centros da cultura Ioruba – pensou estar perante vestígios irrefutáveis da existência do continente perdido de Atlântida. As provas que atestavam este pressuposto residiam na sofisticação, serenidade e beleza dos bustos em terracota e em bronze de Ife e Benin,

³⁰⁰ Leo Frobenius (1873-1938), filho de um militar do exército prussiano, nasceu em Berlim. Auto-didacta, lidera 12 expedições a África entre 1904 e 1935, percorrendo todo o Norte de África e África Central onde recolhe um vasto conjunto de objectos mas sobretudo imagens de pintura e gravura rupestre. Da sua vasta obra destacam-se títulos como *Der westafrikanische Kulturkreis* (1897) («A Cultura da África Ocidental») e em 1898, *Der ursprung der afrikanischen kulturen* («A origem da Cultura Africana»), *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* («As máscaras e as sociedades secretas em África»), *Und Afrika sprache de 1912-1913* (traduzido em 1913 como «A Voz de África») e *a monumental Atlantis: Contos e literatura popular em África* - publicada em 12 volumes entre 1921-1928).

respectivamente, que, na sua perspectiva só poderiam ser obra de uma civilização superior e não das culturas contemporâneas. A *boutade* de Frobenius revela, contudo, o sentido depreciativo com que o autor olha para o presente, considerando que os descendentes do império da Atlântida não passam de vestígios decadentes de um passado glorioso e irremediavelmente perdido...

Esta ambivalência com que o autor alemão encara as civilizações africanas é definida por Wole Soyinka³⁰¹, como uma *visão esquizofrénica* não só de historiadores e africanistas europeus, como igualmente de alguns africanos que continuam a utilizá-los como fontes de referência.

3.1.2.1. Primitividade, esquizofrenias e apropriações

Estes primeiros passos, dados na delimitação de um campo artístico são elucidativos da complexidade que envolve a recepção da cultura material africana tanto nos meios académicos e artísticos europeus, como igualmente denunciam o reduto ideológico de onde advêm termos como «arte africana» ou outros correlacionados como «arte primitiva», «arte negra», «arte indígena», «arte tribal», etc., que serão usados ao longo do século XX sob as mais variadas camuflagens.

Neste sentido, importa ter em vista a necessidade de uma desmontagem das suas significações, atendendo às modalidades em que são usados, e mantendo sob suspeita as intenções explícitas ou latentes da sua aplicação, empregando-os, no nosso texto, *sob rasura* e não ignorando os sintomas da *esquizofrenia* de que padecem...

De facto estes conceitos, forjados num ponto de confluência entre as abordagens etnográficas, antropológicas e historicistas (enraizadas em epistemologias evolucionistas, organicistas e difusionistas e nas ideologias coloniais), a teoria estética e a prática artística, servirão de revestimento à divulgação das expressões estéticas provenientes de África, Oceânia, América, encaradas sob o signo da ancestralidade. Daqui resulta a sua representação enquanto manifestações da primitividade, que, por seu turno serão alvo de interesse dos artistas das vanguardas europeias, sedentos de novidade e sentindo a necessidade eminente de uma renovação das linguagens artísticas.

Ainda que a apropriação não seja determinada por um conhecimento exacto das funções primordiais que ditaram a criação e usufruto dos artefactos africanos, elegem a “arte negra”³⁰² como

³⁰¹ Wole Soyinka (n. 1934) escritor e dramaturgo nigeriano foi um dos laureados com o prémio Nobel da literatura em 1986. No seu discurso aponta a visão esquizofrénica e míope do Ocidente face a África e das implicações que produz nos próprios africanos. [Wole Soyinka, "This Past Must Address Its Present," Nobel Lecture, December 8, 1986, (Acedido em 14-10-2008)]

Disponível em : http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1986/soyinka-lecture.html

símbolo dessa renovação, atribuindo-lhe valores estéticos e plásticos universais (modalidades de representação, tratamento formal dos volumes, uso de materiais e cores, etc.) passíveis de serem analisados à luz de grelhas e critérios que guiavam qualquer expressão artística.

As sucessivas apropriações e leituras selectivas realizadas por artistas, teóricos (quer dos domínios da estética, história da arte ou da antropologia e etnologia) e colecionadores, pressionaram à criação de uma espécie de modelos canónicos africanos³⁰³, que, firmados sobre critérios essencialistas e rejeitando os sinais de modernidade, baseados na capacidade de incorporação de novas ideias e a adaptação a novas situações, condicionaram a percepção destas expressões como entidades estáticas.

Os processos de cruzamento entre o conhecimento produzido pela etnologia, antropologia cultural, (atendendo, nomeadamente, ao seu poder de legitimação de práticas coloniais de natureza administrativa, com implicações nas culturas autóctones e na sua recepção na Europa), estética e teoria da arte (considerando o seu papel de legitimação e medição no campo artístico europeu) a ideologia e a prática artística (nas suas inúmeras reciprocidades) delineiam um verdadeiro “nó conceptual”³⁰⁴ que é necessário desfazer, a fim de perceber as modalidades em que se foi construindo uma dada imagem da “arte africana”, a partir das relações coloniais entre a África e a Europa.

Uma parte significativa dos discursos teóricos que se foram publicando ao longo do século XX a propósito das expressões estético-artísticas africanas, inscreveu-se nos domínios etno-antropológicos, onde vigoravam epistemologias de matriz evolucionista.

O discurso etno-antropológico acerca da “arte africana”, fundiu numa peça biologia e cultura ao estabelecer uma relação de univocidade entre raça, etnia, arte e/ou artesanato.

Não é raro depararmos com um raciocínio que encara os artefactos africanos como exemplares materiais de um determinado estágio de evolução cultural, psíquica e biológica em que se encontram os seus produtores, num arco evolutivo que se estende desde uma origem primitiva até à actualidade simbolizada, nessa perspectiva, pela sociedade ocidental.

Contudo, as modalidades em que se fundam esses discursos não deixam de apresentar vários pontos contraditórios. Por um lado, reenviam simultaneamente essas culturas para um passado imemorial, arcaico, no qual permaneceram estagnadas, assumindo uma configuração fossilizada, portanto incapazes de evoluir (de que a obra de Tylor, *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*, publicada em 1871 é um exemplo).

³⁰² A obra *Negerplastik* de Karl Einstein, publicado em 1915, é um marco importante deste novo interesse pelas expressões africanas, bem como da atribuição de valores artísticos universais que as incorporam no âmbito dos objectos de arte.

³⁰³ Cf. Susan Vogel- *Africa Explores. 20th Century African Art*. New York and Munich: The Center for African Art and Prestel, 1991, p. 52

³⁰⁴ Cf. Jean-Loup Amselle - *L'Art de la Friche. Essai sur l'Art Africain Contemporain*. Paris: Flammarion, 2005

Por outro, elas são entendidas como expressões autênticas de uma humanidade primordial irremediavelmente perdida, de uma Idade de Ouro de que o *bom selvagem* é outro exemplo.

Porém o mesmo discurso que reencaminha as culturas africanas para os domínios da primitividade e da irracionalidade e as engloba numa visão de conjunto, que promove a sua representação como entidades destituídas de história, incapazes de progredir, é o mesmo que lamenta o seu declínio face aos contactos com a Europa, que celebra uma suposta autenticidade e tradicionalismo – rejeitando com veemência os sinais de modernidade - ou que promove a assimilação como saída de um estado de barbárie em que, aos seus olhos, estão mergulhados.

Da mesma forma, a cultura material das sociedades e culturas africanas é encarada de maneira controversa já que para alguns autores ela poderá integrar os domínios da produção artística, sendo que para a maioria ela aproxima-se das práticas artesanais populares, enraizadas num fundo mágico-religioso.

Uma outra modalidade discursiva – que por vezes regurgita os conceitos evolucionistas – desenvolve-se na órbita das artes plásticas e engloba escritos de artistas e estetas. Para estes, os objectos africanos materializam um instinto estético universal e possuem características específicas a nível formal que definem um conjunto de unidades estilísticas correspondentes, por fim a entidades “étnicas” particulares. Porém, à semelhança dos discursos etno-antropológicos, o discurso plástico remete igualmente estas produções para os domínios da primitividade, apresentando-as como formas espontâneas, incultas e primárias, produtos do instinto que se encontram nos antípodas da arte europeia de matriz greco-latina.

Assim outro dos espectros que paira sobre a recepção, no ocidente, da cultura material das sociedades africanas, parte de uma percepção primitivista destas produções. Estes artefactos surgem como símbolos de uma originalidade pré-conceptual, pré-racional que foi elidida pela cultura e pensamento racionalista ocidentais. Assim, antes de mais, para Paul Gauguin e mais tarde os artistas e poetas das vanguardas europeias como o cubismo, o expressionismo ou o surrealismo, as artes não ocidentais e, designadamente a arte africana, surgem como o epíteto de um instinto primário, recalçado pela cultura europeia. A apropriação destas artes assume o simbolismo do retorno a um passado mítico, “pré-ocidental”, um vislumbre das origens da cultura (e da humanidade).

Em segundo lugar, o regresso a estas formas de pensamento e acção, representa, para o artista europeu uma forma de regeneração; uma regeneração baseada na regressão a um tempo primevo. Esta ideia de retorno, à qual não será estranho o discurso da psicanálise, assume por vezes um sentido terapêutico. Neste caso ficam célebres as palavras de Michel Leiris, quando afirma que *«l'œuvre d'art n'a d'autre but que l'évocation magique des démons intérieurs»*³⁰⁵.

³⁰⁵ Michel Leiris Apud. Louise Tythacott- *Surrealism and the Exotic*. London and New York: Routledge, 2003, p. 202

A anamnese cultural³⁰⁶, possibilitada pela, então, sintomaticamente chamada “arte primitiva”, surge como um dos grandes paradoxos da cultura europeia, baseada numa ideologia moderna do progresso³⁰⁷. A exaltação de um passado primordial, que se conserva inalterado, não sofrendo a erosão do tempo não passa assim de uma legitimação enganosa e na *mise-en-scène* de uma cultura idealizada à luz das aspirações e desejos ocidentais.

Estes pressupostos de natureza teórica, traduzem-se, na prática, pela acentuação de um “culturalismo” que estabelece como paradigmas de análise um “pensamento mítico” subjacente às estruturas e práticas culturais das sociedades africanas cuja *praxis* se consome na repetição uniforme de arquétipos primordiais. Assim não é de estranhar que em muitos estudos que se foram realizando a propósito de «arte africana» seja perceptível a preferência por um arcaísmo que reenvia as manifestações artísticas e culturais para um passado primordial, ignorando o presente social, onde as identidades se vão constituindo como territórios permeáveis à mudança.

Ao mesmo tempo traduz-se na definição de um espaço abissal que separa o europeu do Outro, transfigurado em fóssil vivo, numa imagem invertida do *Mesmo*.

3.1.2.2. Uma visão essencialista

A ideia de um “canon” artístico africano vai sendo assim moldado como um paradigma essencialista que expressa um conjunto de especificidades próprias a determinado grupo – entendido como unidade indissociável em termos étnicos, raciais e culturais – ou, numa percepção racializada, que materializa uma “alma negra”. Por último, dado que as essências são, acima de tudo, entidades fixas e inalteráveis, também as artes serão entendidas à luz dessa permanência e repetição de modelos consensualmente partilhados pela comunidade.

A esta perspectiva acrescenta-se a representação das sociedades africanas como entidades isoladas durante um período pré-colonial, e portanto alheadas de quaisquer contactos com o exterior, e da possibilidade de estabelecer intercâmbios com outros domínios culturais. Este suposto isolamento é alegado como a garantia última da autenticidade de uma peça e vigora como critério ainda actualmente praticável no mercado de arte.

É habitual considerar-se como autêntica, uma peça produzida por um artífice pertencente a determinado grupo étnico/tribo, empregando matérias locais, que não vise, à partida, o lucro

³⁰⁶ Jean-Godefroy Bidima designa este paradoxo estruturante da visão europeia acerca das expressões artísticas de outras culturas por «*complexo de Jonas*», na medida em que prefigura a atitude simbólica de um retorno ao ventre materno, a um estado primordial, simultaneamente regenerador. [Jean Godefroy Bidima -*L'Art Nègro-Africain*. Paris: PUF, 1997]

³⁰⁷ Esta questão foi discutida na dissertação de mestrado realizado na Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa em 2001 com o título *A Primitividade do Ver ou a Renúncia à Razão no Primeiro Modernismo em Portugal*.

comercial, mas sim destinada a uma utilização (comprovada) por esse mesmo grupo, no âmbito de funções precisas (utilitárias ou rituais) em respeito de uma tradição continuada.

Neste sentido, os critérios de autenticidade das peças são definidos em função de uma temporalidade pré-colonial e no respeito pela tradição, subentendendo simultaneamente uma ideia de pureza original que contrasta com uma visão depreciativa da mudança, encarada como sinónima de perda de identidade e de qualidade artística.

Ao contrário do que acontece com a arte europeia onde a capacidade de sintetizar elementos exógenos ou onde a originalidade e a inovação se constituem como factores determinantes da sua aceitação e legitimação, a produção artística proveniente de África é insistentemente remetida para os domínios da tradição, implicando uma negação da criatividade. Enquanto o artista europeu imagina e inventa, o africano reproduz e copia. Daí a desvalorização das peças criadas após as ocupações coloniais, sobre as quais recai o estigma da falsidade, da imitação da criação em série com vista ao consumo – de que a “arte de aeroporto” é um exemplo – e da ausência de qualidade³⁰⁸.

3.1.3. Tradição e modernidade

Na capacidade de apropriação de elementos formais, materiais ou imagéticos exógenos bem como na própria aptidão para se auto-transformar, reside igualmente, um dos muitos paradoxos de que enferma a percepção das expressões artísticas africanas pela Europa.

De facto os sinais que indiciam os contactos mantidos entre europeus e africanos (sobretudo por via do comércio que se começou a desenvolver nos séculos XVII e XVIII com os reinos do interior) como tachas de latão, missangas, representações de armas e adereços militares europeus, etc., são tratados pelos autores de modo muito diverso, oscilando entre uma ausência de alusões, à afirmação de uma hibridação e rememoração como fundamentos da arte africana ou, contrariamente, como sintomas do prenúncio inicial de uma longa decadência.

A «*autenticidade duvidosa*» da arte africana como é definida por Jean-Godefroy Bidima³⁰⁹ é uma das aporias que condicionam a sua recepção e reconhecimento, uma das fantasmagorias que a comprometem.

De facto alguns autores nomeadamente, William Fagg, no seu texto a propósito dos marfins afro-portugueses³¹⁰, apontam os processos de hibridação como os únicos motores “evolutivos” da arte africana, incapaz de progredir por si só, necessitando por isso de um impulso exterior.

³⁰⁸ Cf. Alda Maria Costa - *Arte e Museus em Moçambique. Entre a Construção da Nação e o Mundo sem Fronteiras (c.1932-2004)*. [Texto Policopiado] Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005. Tese de doutoramento, p.73

³⁰⁹ Jean Godefroy Bidima. *Op.Cit.*, p.79

Outra atitude que denega – embora de forma dissimulada - a autenticidade e o talento intrínsecos às criações africanas é adoptada por alguns artistas que, curiosamente, são recorrentemente apontados como os difusores de uma linguagem moderna no âmbito da criação artística, com a abertura de ateliers e de escolas, que estariam, em alguns casos, na origem das primeiras instituições de ensino artístico formal em África.

Esta postura encontra-se em muitos casos admiravelmente camuflada com as cores do modernismo e da introdução do ensino artístico que respeitasse o “natural instinto” africano.

Pierre Romain-Defossés³¹¹, criador de um atelier conhecido como Hangar, no Zaire, propunha aos africanos o desenvolvimento de uma pintura de expressão livre, seguindo o próprio instinto. Rejeitando uma aprendizagem escolar de moldes europeus, este pintor irá propor uma espécie de maiêutica, que na sua perspectiva, permitia trazer ao de cima, a imaginação que permanecia recalcada no inconsciente colectivo, cuja origem remontava às culturas do vale do Nilo, que designa como *complexo nilótico*.

Neste caso, a a-historicidade das culturas africanas transforma-se em lapso de memória, que deverá ser sarado pela acção civilizadora da Europa³¹².

Outro exemplo bastante conhecido é o de Pierre Lods, fundador do atelier de Poto-Poto, em Brazzaville no Congo, em 1950³¹³. Pierre Lods, que havia chegado ao Congo, integrado no exército, abandona a carreira militar para se dedicar à pintura, fascinado pelas expressões artísticas tradicionais e populares, especialmente pelas máscaras, tecidos em ráfia bem como as pinturas murais que decoravam as habitações, cuja riqueza contrasta com os trabalhos dos pintores de Brazzaville, demasiado amarrados a um academismo ocidentalizado.

Como alternativa, irá procurar a criação de uma arte de expressão tradicional bantu, baseada em elementos culturais, “puros”, intocados pela aculturação europeia.

Para tal socorre-se de um método pedagógico em que a direccionalidade por parte do professor é totalmente abolida, (assente numa lógica de “*laisser faire*” e “*dire rien*”) com vista a garantir a mínima interferência de elementos e modelos exteriores ao que considera ser a “alma africana”.

Esta forma de actuação é justificada com um episódio segundo o qual Lods teria a seu cargo um jovem serviçal, para os trabalhos domésticos, de nome Félix Ossiali que, após uma ausência de dois

³¹⁰ William Fagg. *Afro-Portuguese Ivories*. Londres: s/n, 1959

³¹¹ O pintor francês Pierre Romain-Defossés, chegará a Elisabethville no antigo Katanga, no final da II Guerra Mundial e aí irá abrir um atelier. O seu objectivo inicial era estimular as artes decorativas e artes aplicadas, mas posteriormente o Hangar transformar-se-ia num espaço onde os jovens artistas poderão exprimir livremente na pintura (onde contudo, não está ausente a influência do mestre).

³¹² Cf. Jean Godefroy Bidima. *Op.Cit.*, p. 79

³¹³ Em 1952 este atelier passaria a designar-se *Centro de Arte de Poto-Poto*. Mais tarde, após a independência do Senegal e sob a presidência de Leopold Senghor, Pierre Lods será convidado a fundar e dirigir a *École des Beaux-Arts de Dakar* em 1961.

dias, surpreendeu, à chegada, de pincel na mão a pintar pássaros azuis, utilizando os restos de tinta que haviam ficado na paleta, e um pedaço de papel.

Ao recordar este episódio transmite a sua surpresa:

« (...) *Ossiali peignait avec cette pureté et cette simplicité graphique que l'on rencontre dans l'art africain. Ce fut une révélation ; sous mes yeux, un peintre avait signé son acte de naissance*»³¹⁴.

Maravilhado com a originalidade e a «*sinfonia selvagem*» dessa pintura, Lods, encoraja Ossiali a prosseguir, seguindo ele próprio uma forma de abordagem em que colocava à disposição dos alunos, tintas de guache e papel, apelando à livre criação³¹⁵.

Desta maneira Pierre Lods procura incentivar os seus alunos a expressar livremente aquilo que o génio africano tem de mais «*espontâneo, sensível e violento*»³¹⁶ sem a mediação de uma formação académica.

Partilhando das ideias de *sensibilidade africana, emotividade, instinto e ritmo*, enunciadas pelos autores da Negritude, (especialmente Leopold Sédar Senghor) Lods, deseja assim encaminhar os pintores para uma plena expressão daquilo que considera ser o seu sentido inato de composição, ritmo, e harmonia cromática, longe dos modelos académicos europeizados; a espontaneidade e a ingenuidade são aqui aspectos valorizados como formas de preservação de uma identidade (bantu) face à assimilação cultural.

Desenvolve-se assim uma pintura onde as composições com um forte sentido decorativo são marcadas pelas figuras estilizadas, de cores planas e vibrantes, por vezes contornadas a negro, onde a espacialidade é construída com base na sobreposição de planos e não através do recurso à modelação ou à perspectiva, concorrendo para a criação de um «estilo» distintivo deste atelier com pretensões de afirmação de uma modernidade africana, baseada numa ideia de pureza das expressões tradicionais e populares.

De qualquer modo, não obstante o facto de contribuir para a criação de um certo estereótipo da arte e artista africano que ainda prevalece, Pierre Lods, ao enfatizar a autenticidade e beleza do

³¹⁴ Pierre Lods, Apud. N'Goné Fall ; Jean Loup Pivin (dir) - *Anthologie de l'Art Africain du XX^{ème} Siècle*. Paris: Éditions Revue Noire, 2001, p.179

³¹⁵ Pierre Lods afirmará contudo, que a arte moderna africana deverá encontrar-se enraizada na tradição, socorrendo-se de meios modernos na sua materialização. Neste sentido, para estimular a criatividade e a inspiração dos seus alunos costumava ler provérbios e lendas, por si recolhidos ou poesia de autores africanos, cercar os espaços de trabalho com objectos tradicionais ou o cultivo, no quintal de uma grande variedade de plantas autóctones. Este facto coloca a questão da ambiguidade quanto à livre criação e não observância de modelos que não fossem os “modelos interiores”, inatos, do “instinto africano” dos alunos e a reprodução a uma imagem de África, das suas culturas e das suas expressões artísticas que foi sendo forjada ao longo do século XX e na qual é discutível a participação partilhada de europeus e africanos.

³¹⁶ Pierre Lods, Apud., Guy Léon Fylla- «L'École de Poto-Poto», in *CINQUIÈME BIENNALE DU · CICIBA*, (catálogo). Libreville- Gabão: s/n, 1994 p.15

património cultural africano, sugere igualmente que o artista africano possui um talento e uma criatividade com os quais deve concorrer para complementar e enriquecer a civilização universal.

Estes dois exemplos, entre muitos outros possíveis³¹⁷, da importação de uma linguagem artística que sintetiza tradição e modernidade nos contextos artísticos africanos, são muitas vezes apontados como símbolos de um incentivo evolutivo, que traz implícita a noção de uma absoluta necessidade da acção de forças externas que “despertem” o génio criativo inato aos africanos e instiguem a uma transformação (progressista) das suas criações plásticas e culturais.

Termos como “arte tradicional”, “arte tribal”, encerram assim toda uma carga ideológica que reactualiza as clivagens culturais, sociais e históricas entre a Europa e África, repetindo uma selecção, redução e objectualização de um conjunto de práticas expressivas, sintetizadas em conjuntos escultóricos ou máscaras, e transformadas em emblemas étnicos, onde prevalece o anonimato.

Neste caso é igualmente significativo o facto de a “arte africana” se ter tornado uma espécie de atributo distintivo de uma classe erudita nas sociedades ocidentais. Na verdade, não pode ser ignorado um certo cinismo com que a exibição de peças africanas complementa a auto-representação do seu detentor enquanto indivíduo “culto”, conhecedor e apreciador de arte, viajado, projectando uma imagem universalista de si, pela compreensão (“tolerância”) face a culturas diferentes, pelo desapego dos valores materiais da sociedade de consumo substituído pelo prazer proporcionado por objectos que mantêm a aura do arcaísmo, afastados que estão da lógica de produção capitalista.

O sentido paradoxal que reveste a recepção e divulgação da “arte africana ” na Europa entronca numa perspectiva ideológica mais abrangente, denunciada por Jean-Godefroy Bidima. Para este autor, a questão fulcral da relação ambivalente que a Europa foi estabelecendo com as expressões plásticas e artísticas africanas não reside tanto na definição e/ou reconhecimento de critérios de natureza estética ou plástica mas participa, como uma forma de violência perceptual, representacional e discursiva de um combate mais alargado face à visão do mundo que estas expressões traduzem. Nas suas palavras,

³¹⁷ A título de exemplo destacam-se entre outras algumas escolas e ateliers responsáveis pela formação de algumas gerações de artistas e artesãos nos países colonizados de África, durante o século XX. No Congo destaca-se a École de Saint-Luc, inaugurada em Gombe-Matadi em 1943, sob a direcção de “Frère Marc” (Marc-Stanislas), e mais tarde transferida para Leopoldville (actual Brazzaville), também neste centro urbano destacam-se os ateliers Alhadeff, auxiliados por Maurice Alhadeff. Em Elisabethville (actual Lumumbashi), foi criada em 1951, a Académie des Beaux-Arts et Métiers d’Art da responsabilidade de Laurent Moonens.

No Gana, na década de 20 do século XX, é criada a Escola Achimota em 1924, onde se destacam como professores G. Stevens e H. V. Meyerovitz. Na Nigéria destaca-se a escola de Oshogbo e as figuras de Susane Wenger e Uli Beier.

«L'intérêt pour l'art africain était un combat politique d'une vision du monde conquérante qui continuait son combat économique par une guerre des représentations»³¹⁸.

3.2. A “Arte Africana” nas teias do Afrocentrismo

Se a visão europeia acerca do *Outro*, contaminada pelas ideologias coloniais, contribuiu para tecer uma malha na qual foi enredando as expressões artísticas africanas e condicionando a sua recepção nas sociedades ocidentais, o facto é que as perspectivas afrocentristas não conseguem subtrair-se a uma construção igualmente artificial da “arte africana”.

Embora ambas pareçam, à primeira vista, posições que se excluem reciprocamente, o facto é que são vários os pontos de simetria entre as perspectivas eurocêntrica e afrocêntrica, que, actuando através de processos de selecção e omissão, resultam, na prática numa contaminação ideológica da criação e recepção estética, e na apropriação, não raras vezes, politizada das suas expressões.

Em primeiro lugar, a convicção difundida por várias correntes e doutrinas afro-centradas como a *Negritude*, o *Negrismo* ou o *Nativismo* de que existe uma “personalidade” ou “génio” africano, fundamentado na partilha de mundividências, filosofias, atitudes, condutas de comportamento e expressão ou histórias comuns, traduz-se numa representação homogénea e substancialista das expressões artísticas provenientes de África ou dos seus descendentes na diáspora, na medida que apenas a origem partilhada (e não raras vezes idealizada) surge como modelo criativo.

Não descurando o importante papel que estas correntes de pensamento e doutrina desempenharam em matérias de uma importância capital como a reivindicação de direitos cívicos, políticos e culturais, (não só no continente africano como nas diásporas)³¹⁹ o facto é que inversamente, contribuíram para a acentuação de uma imagem monadista das culturas e artes africanas. Estas, além de serem consideradas como um bloco homogéneo, convertem-se em produtos de uma *praxis* inalterável, vinculada, por último, a um “temperamento” alicerçado em princípios invariantes, configurando uma representação que não difere muito da imagem imobilista que é desenhada a partir da Europa.

A evocação de uma “personalidade africana” como um duplo inverso de uma “personalidade europeia” ou “ocidental” contribui igualmente para reforçar, de forma paradoxal, a imagem negativa que o colonialismo vinha a construir do homem africano como um ser desprovido de razão, como veremos. Na verdade, autores como Leopold Senghor ou Aimé Césaire que reclamam

³¹⁸ Jean Godefroy Bidima. *Op.Cit.*, p.12

³¹⁹ Sobre o papel desempenhado pelo Pan-Africanismo, Nativismo ou Negritude como fundamentos (a par dos contributos do marxismo) dos movimentos independentistas e alguns dos seus protagonistas, Vd. Capítulo VI.

para os africanos um conjunto de qualidades absolutas e estruturantes da sua essência humana como a intuição, a espontaneidade, a criatividade e sobretudo a espiritualidade, que contrastam com a frieza da racionalidade e instrumentalismo tecnicista do pensamento ocidental, incorrem num paradoxo de acentuação de uma diferença que havia sido instrumentalizada com objectivos de dominação. Embora esta exacerbação do sentido intuitivo e espiritual de uma “personalidade negro-africana” assuma uma dimensão crítica face a modalidades de pensamento que fundamentaram a exploração colonial, o escravagismo e segregação racial, propondo um “reencantamento do mundo”, através da espiritualização de sociedade ocidental, demasiado racionalista e materialista, o facto é que coloca a arte num plano simétrico ao do eurocentrismo e do primitivismo, para o qual a arte africana surge como uma forma de regeneração da arte europeia, na medida em que assenta em valores sociais, psíquicos e culturais opostos.

Paralelamente o aprazimento face ao poder que a arte africana exerceu sobre a arte europeia no início do século XX, irá assumir mesmo um sabor amargo se considerarmos que as obras africanas apenas são reconhecidas no seu anonimato e através da opinião ou da apropriação por terceiros (neste caso artistas e/ou estetas como Picasso, Braque, Vlaminck, Brancusi, Modigliani, Breton, Paul Guillaume, Leiris, etc.) numa discursividade mediada onde a sua própria voz está ausente. Na verdade a preponderância que exerce sobre a cultura europeia de vanguarda é um espectro da ausência enquanto entidade auto-significante.

O anonimato do autor é noutros casos deslocado para uma identificação entre o sujeito-artista e a comunidade (o “povo”) ou a etnicidade, podendo assumir a forma de um compromisso político-ideológico onde a criação desempenha um papel essencialmente funcional e manifesta uma feição unanimista. Por outro lado, traduz, do lado africano, um preconceito da etnologia colonial que remete o indivíduo para o colectivo. A obra não é, assim, produto da imaginação individual mas o resultado de uma arbitragem comunitária que determina o quadro de referências no qual se insere a criação, que terá de observar os valores e formas inscritas num plano da tradição³²⁰.

A adopção de uma metodologia de abordagem que hierarquiza a criação artística, com base em critérios de prestígio, em zonas centrais e zonas periféricas (de que os binómios arte erudita/arte popular, ou artes maiores /artes menores, são um exemplo) é apontada por Jean-Godefroy Bidima como um dos factores que condiciona, naturalmente o reconhecimento das obras e/ou dos artistas africanos, bem como o interesse dos estudiosos.

Na sua perspectiva, aquilo a que se convencionou designar por “arte africana” corresponde apenas a um fragmento e revela uma configuração «triumfalista», que, à semelhança do que ocorre com a arte

³²⁰ Marcel Griaule, entre outros, explora precisamente esta ideia ao referir que «*Certes les Noirs s'expriment dans le collectif et non dans l'individuel et il semble, a priori, que l'arbitraire soit interdit à l'imagination du sculpteur, du peintre ... En effet, un cadre lui est imposé par les représentations collectives ... l'idée d'une innovation qui ne serait pas prévue... lui vient sans doute rarement.*» Apud. Bidima, *Op.Cit.*, p.91

européia, resulta de processos de selecção restrita de objectos, considerados representativos de uma ordem de valores (estéticos, culturais, plásticos...), portanto, susceptíveis de integrar esta categoria.

Desta maneira, o discurso acerca da “arte africana” baseia-se numa correspondência unívoca do objecto a categorias culturais pré-definidas³²¹ – *tribo, etnia, religião, mitologia, etc.* - a partir das quais é possível a sua compreensão cabal.

A consciência de formas de expressão situadas fora deste sistema de referências dominante, que se estabelecem em espaços indeterminados ou remetidos para territórios intersticiais, vê-se assim malograda por uma visão unidireccional da criação artística, que elide igualmente qualquer conflitualidade latente que irrompesse à superfície, apontando no sentido de uma disrupção com modelos dominantes.

Por fim, a este facto não é alheia uma visão que advoga a filiação da “arte africana” nos grandes reinos da antiguidade pré-colonial, como formas que perpetuam, no imaginário colectivo uma ideia de ancestralidade e perenidade dos complexos sociais, constituídos em blocos monolíticos, objecto de consenso, contribuindo em larga medida para a dissipação de uma historicidade própria ou de uma estratificação social (e possíveis tensões daí resultantes...)

Bidima considera a este propósito que,

*«L'impossibilité de considérer les marges de l'art africain vient du fait qu'on a été longtemps habitués à conjuguer l'objet d'art, l'activité artistique et le statut de l'artiste à partir, à travers et pour des lieux assignables et, une pensée des «nonlieux» inassignables et inappropriables de l'art africain reste à élaborer»*³²²

3.3. Recepção das expressões africanas em Portugal

Em Portugal uma das primeiras referências às expressões artísticas africanas, assente numa visão modernista, surge pelas palavras de António Ferro³²³, na célebre conferência a *Idade do Jazz Band*, proferida no Brasil e mais tarde publicada na revista *Athena*, na década de 20³²⁴.

³²¹ Cf. Bidima, *Op. Cit.*, p.100

³²² *Ibidem.*

³²³ António Ferro irá para Angola, em 1918 como oficial miliciano, sendo posteriormente nomeado ajudante de campo de Filomeno da Câmara, então governador-geral. Este último no prefácio à sua obra, *Viagem à Volta das Ditaduras* lembra a apreensão do autor enquanto lhe pedia «informações e conselhos com a preocupação embaraçada de todos os que embarcam, pela primeira vez, para essas paragens mal afamadas onde a imaginação mistura, numa vaga noção de desconforto, coisas terríveis com outras grotescas: antropófagos, leões, febres e macacos.» Filomeno da Câmara, (Prefácio) a António Ferro, *Viagem à Volta das Ditaduras*. Lisboa: [s/n], 1927, pp. 9,10

³²⁴ Ferro, António - *A Idade do Jazz Band*. S. Paulo : Off. Graphica Monteiro Lobato & C., 1923
[Publicado em 1924 na *Athena. Revista de Arte*, Vol.I, (Out.1924 – Fev. 1925), Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.]

Nesta intervenção António Ferro descerra um conjunto de tropos estruturantes da renovação cultural proposta pelo modernismo, começando por proclamar a sua pertença ao momento presente, e a rejeição do sentimento de nostalgia do passado que classifica de «*fox-trot de esqueletos mutilados...*»³²⁵, ao mesmo tempo que celebra o movimento, a vibração e a palpação dos tempos modernos, personificada no jazz.

A exaltação do jazz repercute o gosto por uma certa cultura negro-africana, transformada em objecto de desejo e moda (vulgarizada no design, na música e espectáculos de entretenimento, no vestuário, etc.) por uma elite intelectual vanguardista, “negrófila”, cosmopolita e mundana que em capitais como Paris, incarna a mística da modernidade, nas décadas de 20 e 30³²⁶.

A este gosto não é alheio o ambiente cosmopolita parisiense que após a I Guerra Mundial viu alargada a sua diversidade cultural com a presença de ex-soldados africanos e afro-americanos que combateram nas fileiras aliadas e que, após a desmobilização aí permaneceram num ambiente de relativa tolerância³²⁷ ou pela confluência de artistas, intelectuais e *entertainers* de que a figura de Josephine Baker se tornou um ícone³²⁸, simultaneamente exótico e erótico.

No texto de António Ferro a evocação do jazz assume um duplo simbolismo que associa uma ideia de libertação, à loucura e à dissonância, encaradas como «*a única renovação possível do velho mundo ...*»³²⁹. Ambas são anunciadas como motores criativos, que encerram o germe da regeneração, concretizadas na sua plenitude através do jazz – que mais do que um género musical, traduz uma atitude particular face à cultura e à sociedade europeia – e proclamadas estrondosamente.

Ao mesmo tempo, assinala o progresso e a pacificação, já que o timbre dos instrumentos do *jazz-band* vem substituir o troar das armas, como uma «*sirene da Paz*», que se propagou após a I Guerra Mundial.

O ritmo frenético, o som dos batusques, os «*corpos de ébano*», «*suados*» e «*furiosos*» que tocam, são imagens recorrentes ao longo do texto e que ilustram a visão dos tempos de euforia do pós-guerra e de uma cultura urbana, de diáspora, mas que não escapa a um olhar (europeu) impregnado pelos estereótipos de primitividade construídos em torno do africanos e da cultura negro-africana.

De facto, António Ferro incorre numa comparação recorrente entre negros, crianças e loucos, que constituindo-se os *outsiders* da sociedade ocidental, racionalista e burguesa, são encerrados num

³²⁵ Ferro, António - «A Idade do Jazz Band», in *Athena. Revista de Arte*, Vol.I, (Out.1924 – Fev. 1925), Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, p.203

³²⁶ Cf. Petrine Archer-Straw- *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London: Thames & Hudson, 2000.

³²⁷ Pelo menos encontram em Paris uma maior abertura do que encontrariam nos seus países de origem, marcados pela existência de segregação racial institucionalizada ou pela ocupação colonial

³²⁸ Cf. Petrine Archer-Straw. *Op.Cit.*

³²⁹ António Ferro. *A Idade do Jazz Band*, p.212

mesmo território da primitividade, do instinto e da irracionalidade, afirmando que se tratam dos «rascunhos da Humanidade, as teses que Deus desenvolveu e complicou...»³³⁰.

A infância, a loucura, o instinto e a cultura negro-africana são assim, termos que se equivalem a uma noção de verdade, pureza e simplicidade, palpáveis na instantaneidade do acto de traçar uma linha ou na aventura da experimentação e, portanto, antíteses da complexidade e afectação da civilização ocidental, materializada na obra académica, completa, finalizada, traduzida na célebre afirmação:

*«Não há escultura de Rodin que tenha a verdade dum manipanso.
Uma escultura de Rodin é a expressão máxima. Um manipanso é a expressão mínima. A verdade está no esboço da obra – não está na obra. Obra acabada é obra morta»*³³¹.

Assim, se a arte negro- africana corporaliza a síntese mínima, espontânea, de um instinto primordial livre de todos os recalcamientos civilizacionais, o jazz reactualiza e transporta para um plano cosmopolita e mundano do século XX, pela via afro-americana, o espírito original e a impulsividade da natureza, reveladas numa expressividade «gritante», «sucinta», «rápida», que permite a evasão à rigidez das condutas impostas pela sociedade ocidental encontrando nesta forma de sub-cultura uma modalidade alternativa, «a África do ritmo», «o manipanso do Século, um manipanso dissonante e livre ...»³³².

3.3.1. A Mocidade Africana

No jornal *A Mocidade Africana*³³³, cujo subtítulo - «*orgão mensal de propaganda colonial e defesa dos Interesses africanos*» - deixa adivinhar uma linha de orientação essencialmente política, temperada pelos ventos do pan-africanismo³³⁴ e pela exaltação do homem africano, não abundam, de forma directa, referências à arte e à cultura, mas alguns vislumbres que tocam estes domínios. Na verdade existem referências a espectáculos musicais, circenses, obras literárias e um apontamento sobre criação artística propriamente dita intitulado (*A propósito*) *Da Arte Negra e das Suas Intenções*, assinado por Manuel Anselmo. O tom utilizado nos textos é o da elevação intelectual, social, a participação cívica e política do homem negro, sublinhando a importância da instrução, ao mesmo tempo que são enaltecidos os exemplos que se destacaram sobretudo na Europa e Estados Unidos, encarados como figuras modelares, cosmopolitas, cultas e intervenientes nas grandes questões do seu tempo.

³³⁰ Id. *Ibid.* p.216

³³¹ Ibidem.

³³² Id. *Ibid.* p.217

³³³ Publicado entre 1930 e 1932

³³⁴ Os temas focados em algumas páginas deste jornal, dado a sua importância no debate sobre a exaltação do homem africano que de forma embrionária irá preconizar uma linha de acção política e ideológica conducente à reclamação de independência para os países africanos, serão desenvolvidos no capítulo VI

Ao longo de muitos dos textos, um dos assuntos centrais é a apologia dos valores civilizacionais da «raça negra»³³⁵, e a denúncia das injustiças que sobre ela recaem e que em conjunto servem de argumentos para reclamar um reconhecimento de igualdade perante «os brancos», ante a mesma contribuição para incrementar a modernidade. Assim no domínio das artes, são privilegiados os exemplos que insuflaram a novidade na arte europeia bem como as formas modernas e urbanas que prefigurem um contraponto face à visão anacrónica do africano, que, simultaneamente denunciem a sua capacidade para conceber obras cujos princípios se equivalham aos da arte ocidental.

A imaginação e a originalidade das configurações plásticas da “arte negra”, transformam-na numa revelação aos olhos das vanguardas, perspectivando a abertura de um infinito campo de possibilidades.

Este sentido inovador de que se revestiu a arte negro-africana aos olhos europeus, nas primeiras décadas do século XX é de imediato realçado como um motor de diversificação estética. Apesar da estranheza causada, os «*antigos manipanços, (...) afirmaram cedinho, o seu aspecto novo de arte*» posto que «*sendo a arte uma observação do Belo, será tanto melhor quanto mais diferentemente o Belo for observado*»³³⁶.

Ao logo do texto a diferença vai-se constituindo como um símbolo de novidade – um dos mitos fundadores do modernismo – que insufla uma desafecção e sinceridade na arte europeia, «civilizada»³³⁷, ao mesmo tempo que reclama a sua legitimidade estética. De facto, o autor preconiza um universalismo estético que inclui a diversidade como um elemento positivo e vivificador da criação artística, no âmbito do qual o critério de avaliação reside na subjectividade e intenção do artista e não qualquer sistema normativo, sendo que, «*(...) a arte se deve medir pelo que de intencionalmente artístico possuir o criador*»³³⁸.

A subjectividade projectada na obra, é em algumas passagens, associada à definição de uma identidade “rácica”, que, em conjunto, concorrem para a demarcação de singularidade artística descrita em termos de uma emotividade substancial da qual sobressai o «*sentimento lírico*» palpável

³³⁵ O conceito de uma “raça negra” é encarado como categoria simultaneamente social, biológica, cultural e identitária, que funciona como elemento aglutinador de uma acção de ordem cívica e política que se pretendia organizada em torno da reivindicação de direitos cívicos e a denúncia de arbitrariedades do poder – sobretudo no que concerne os espaços coloniais – enquadrada nas estruturas jurídicas do sistema colonial sem que, de uma forma explícita seja colocada a hipótese de uma independência política das colónias.

³³⁶ Manuel Anselmo, «A propósito da Arte Negra e das suas Intenções», in *A Mocidade Africana*, nº23, Novembro de 1931, p.4

³³⁷ «*Para os nossos olhos cansados de civilizados (...) A beleza não dispensa a mentira vermelha dos carmins nem as bisnagas pecadoras dos artificios mundanos. É por isso que a simplicidade é hoje, no mostruário dos brancos, uma velharia sem valor. (...)*» . [Ibidem.]

³³⁸ *Ibidem.*

«através das suas visões de amor, violentas e sinceras» ou num «jeito lânguido de fatalismo emocionado»³³⁹.

O sentido modernizante com que o autor observa a criação artística, preconizada pelas obras saídas de mãos africanas – sobretudo na diáspora – não poderia ficar alheado de uma ideologia pan-africana e “negritudista” que se foi desenvolvendo com maior ênfase nas primeiras décadas do século XX, embalada pelo impacto da I Guerra Mundial³⁴⁰. Ainda que n’ *A Mocidade Africana* exista um alinhamento com a presença portuguesa nos territórios africanos – pois exerce uma acção que visa acima de tudo, uma melhoria das condições de vida e trabalho dos africanos nas colónias – o facto é que não se mantém desligada do que se passa no «Mundo Negro»³⁴¹, sobretudo do outro lado do Atlântico. A afirmação de uma cultura artística de traços modernos no seio da diáspora africana nos Estados Unidos dará o mote ao final do artigo, marcado por uma ironia à qual não falta uma tonalidade maniqueísta:

«Na arte negra, há quanto à forma, um amanhecer. E se quisermos fazer justiça, temos de reconhecer-lhe (...) os seus sinceros e oportunos traços, ligeiros e eloquentes. Na América do Norte, a que toda a gente chama livre só pelo tamanho da sua estátua da liberdade, os mais belos desenhos e as mais perfeitas telas são originais de negros. (...) nas telas e nos desenhos há um recato inocente, amargurado. É a sociedade dos brancos não lhe perdoando a cor que os humilha.

E em todas as suas manifestações artísticas se lê esse desgosto de que não têm culpa mas que empresta às suas intenções uma saudade africana, uma saudade bárbara»³⁴².

3.3.2. Ideologia colonial e a *Arte Gentílica*

Na década de 30, o olhar que é dirigido às expressões estéticas africanas afasta-se gradualmente da euforia modernista da “era do jazz” e irá concentrar-se num alinhamento com as directrizes ideológicas da propaganda colonial. Estas serão representadas, ora como uma espécie de troféu simbólico da conquista territorial, ora como parte integrante dessa geografia cultural sob

³³⁹ *Ibidem.*

³⁴⁰ A I Guerra Mundial constitui-se como um momento marcante no desenvolvimento e afirmação dos ideais pan-africanos e de afirmação dos valores “negro-africanos” na medida em que, em primeiro lugar, nas suas fileiras combateram lado a lado, soldados brancos e negros, em segundo ficaram expostas a nu as fragilidades físicas e morais do homem branco, europeu. Por outro lado, começam a afirmar-se um conjunto de intelectuais negros, sobretudo nos Estados Unidos, que contribuem definitivamente para o debate em torno das hierarquizações das raças.

³⁴¹ «*Mundo Negro*» é o título de um espaço, no jornal, de divulgação de eventos, figuras, obras e questões políticas respeitantes quer à diáspora quer ao continente africano afirmando a dimensão internacional da cultura e *intelligencia* negro-africana. Este espaço é complementado equitativamente, com uma coluna dedicada ao «*Mundo Branco*» igualmente consagrada à divulgação internacional

³⁴² Manuel Anselmo, «A propósito da Arte Negra e das suas Intenções», in *Op.Cit.*, p.4

domínio português que, pela sua estranheza, diferença e diversidade, é exibida como testemunho da dimensão alcançada.

A partir desta década multiplicam-se os textos e os estudos acerca das expressões africanas, primeiramente a partir das colecções existentes em Portugal como a da Sociedade de Geografia de Lisboa, e mais tarde tendo como ponto de partida a observação e recolha directa no terreno, de que as campanhas patrocinadas pela Diamang e a fundação do Museu do Dundo em Angola são um exemplo, como vimos. A tensão e hesitação entre o reconhecimento de um sentido estético intrínseco às produções materiais (ainda que inseridas num contexto onde desempenham funções precisas) e a sua restrita funcionalidade e dependência de premissas culturais e religiosas serão transversais em muitos dos escritos aqui analisados, continuando a constituir-se, em larga medida, como um assunto em aberto, onde são esgrimidos argumentos a favor de uma inclusão entre os objectos de arte e o seu reenvio para o campo de uma produção artesanal com funções religiosas e sociais pré-determinadas.

A *Exposição de Arte Gentílica* na Sociedade de Geografia em 1936 (inserida na *Semana das Colónias* promovida por esta instituição) complementarará os textos na circunscrição e materialização de um domínio que reuniu numa mesma peça, propaganda, estetização e construções identitárias do Outro africano, contribuindo com um discurso visual que expõe aos olhos da metrópole as teorias vulgarizadas em livros e revistas (Figs. 53, 54).



Figs.53,54 Aspectos da *Exposição de Arte Gentílica*, Sociedade de Geografia de Lisboa, 1936

Se atendermos no título da exposição deparamo-nos com a ambiguidade inerente à formulação de uma imagem que envolve a apresentação das peças que integram as colecções de instituições como a Sociedade de Geografia. De facto, apesar de ser atribuída uma dimensão estética às obras expostas, incluindo-as no campo da arte, o facto é que não deixam de ser apresentadas como documentos que atestam a idolatria e a selvajaria dos seus criadores.

De resto, a indiferença, a arrogância ou o desprezo demonstrado em Portugal relativamente às expressões plásticas não europeias e particularmente em relação às africanas é denunciado por

Diogo de Macedo que anota a forma como foram percebidos os objectos expostos na *Exposição de Arte Gentílica* em 1936³⁴³, ao mesmo tempo que lamenta a imagem aviltante que persiste a seu respeito, transformada num dos principais obstáculos à inclusão nos domínios da arte e da estética, considerados apanágio de civilizações superiores. Esta representação da “arte negra”, já anteriormente havia sido alvo da atenção do autor que a inscreve directamente no olhar pernicioso da sociedade ocidental face à diferença, baseado em dicotomias como civilizado/selvagem e na sua incapacidade em reconhecer qualidades estéticas e plásticas às expressões não-europeias, afastando-as de uma esfera privilegiada de arte:

*«Dai os civilizados os acolmarem de canibais, porque não lhes reconhecem igualdade social ou artística, como durante séculos não reconheceram aos árabes, aos asiáticos e ainda a negam aos judeus»*³⁴⁴.

Esta ambivalência discursiva, responsável pela importação da cultura material africana para o domínio da “arte primitiva”, transparece igualmente no texto do catálogo da exposição, assinado pelo Conde de Penha Garcia:

«A muita gente surpreenderá este qualificativo de Arte para designar as produções da estética indígena.

Quem examinar com atenção os objectos expostos não deixará certamente de aprovar as designações que empregamos. Trata-se de facto de Arte autêntica na finalidade da concepção e da realização.

*Primitiva em certos aspectos, mas espontânea (sic.), com grande sentimento realista umas vezes, e outras com variado e característico valor decorativo»*³⁴⁵.

Curiosamente, as duas primeiras referências teóricas acerca da cultura material africana, ambas do ano de 1934, reúnem-se sob a cobertura da arte, enveredando por uma perspectiva estetizante que, contudo não ficará alheada de um quadro conceptual evolucionista, que as remete para uma primitividade temporal e funcional, como veremos.

³⁴³ «(...) tínhamos ainda na memória e no ouvido alguns comentários e gargalhadas das poucas centenas de portugueses que visitaram esta última, a indiferença de certos jornais, dos críticos e da maioria dos artistas lisboetas, a miserável venda do catálogo por dúzia e meia de tostões, os teimosos hábitos de mexer e remexer nos objectos expostos, a lastimosa brejeirice dos pequenos das escolas que, em fila, como formigas, olham para as coisas sem lhes verem senão o ridículo ou a obscenidade (...)». Diogo de Macedo - «Arte Negra. Particularidades da nossa arte colonial», in *O Mundo Português*, Vol. III, Ano III, [1936], p. 326.

Dois anos depois na coluna «Notas de Arte» assinada na revista *Ocidente*, retomando a temática da “escultura africana” evocará a mesma exposição em Lisboa «(...) com cerca de seiscentas peças, visitada por escolas e por operários, mas ignorada por artistas e pelos intelectuais», e conclui, «Tudo isto foi fumo de um fogo dos meus entusiasmos periódicos, sem orientação ajuizada para labaredas, sem erudições nem jeitos para a exploração catita das estéticas bizarras ou das místicas chorumentas». Diogo de Macedo - «A Escultura Africana», in *Ocidente*, Vol. II, nº5, [1938], p.121

³⁴⁴ Diogo de Macedo - «Arte Indígena II (Angola)», in *O Mundo Português*, nº 2, Ano I, Vol. I, [1934], p. 94

³⁴⁵ Conde de Penha Garcia - «*Exposição de Arte Gentílica – África Portuguesa*» (texto de catálogo). Exposição Realizada de 19 a 26 de Abril de 1936, na Sala Portugal da Sociedade de Geografia de Lisboa.

Não poderemos deixar de sublinhar que os autores destes textos, Aarão de Lacerda e Diogo de Macedo mantiveram uma relação estreita com o campo artístico, já que o primeiro era historiador de arte e o segundo era escultor e crítico de arte³⁴⁶, sendo que outro factor a considerar prende-se com o facto de a abordagem de ambos – embora do primeiro não se conheçam mais referências à “arte africana” – se basear na observação de objectos inseridos num perímetro museológico e não no seu contexto original de criação e usufruto³⁴⁷.

3.3.3. Aarão de Lacerda e a “Arte Negra”

Aarão de Lacerda apresenta ao *1º Congresso de Antropologia Colonial* – integrado na *Exposição Colonial* do Porto - uma comunicação intitulada «*Arte Negra*»³⁴⁸, onde propõe uma abordagem que faz eco de uma perspectiva primitivista que foi gradualmente burilada por artistas e críticos das vanguardas do início do século.

Assim, após breves considerações sobre a constituição de colecções de objectos africanos em terreno europeu, sublinha que à História da Arte se devem acrescentar capítulos novos, consagrados à «*arte dos primitivos actuais*», cujas obras, depositadas nos museus da Europa, ou em colecções particulares, despertaram a atenção dos artistas modernos que se detiveram «*a admirar essas obras estranhas, pressentindo nelas um sentido estético que era preciso penetrar e compreender. (...) E o seu interesse transformou-se em devoção, passando os escultores negros primitivos à categoria de mestres para os europeus cansados de ... teorias, escolas e museus.*»³⁴⁹

³⁴⁶ Aarão Soeiro Moreira de Lacerda (1890-1947), historiador de arte, foi seguidor de Joaquim de Vasconcelos e professor de História da Arte e Arqueologia artística na Escola Superior de Belas Arte do Porto, da qual se torna director em 1939. Em 1918 é membro fundador da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia (juntamente com Luís Viegas, José Ferreira e Mendes Correia). Da sua obra destacam-se *Da Ironia, do Riso e da Caricatura* (1915) *O fenómeno Religioso e a Simbólica* (1924), os capítulos sobre História da Arte Portuguesa (1929), inserida na *História de Portugal* dirigida por Damião Peres e *História da Arte em Portugal* (1942).

Diogo de Macedo (1889-1959) desenvolverá uma actividade repartida entre a prática artística (escultura e pintura), crítica de arte e a museologia, destacando-se a sua nomeação, em 1940 para o cargo de Director do Museu de Arte Contemporânea (actual Museu do Chiado). A sua vasta intervenção como crítico de arte e ensaísta, irá propagar-se em inúmeras publicações como a revista *Presença*, (onde as suas crónicas testemunham a passagem por Paris na década de dez e as vivências de uma geração de artistas que lançaram as bases do modernismo, como Picasso, Vlaminck, Raoul Dufy, Kees Van Dongen, aos quais irá associar as figuras de Amadeo de Souza-Cardozo e outros portugueses seus contemporâneos), a *Seara Nova*, *Litoral*, *O Mundo Português*, *Panorama*, ou *Ocidente*. Para além desta colaboração com a imprensa periódica destaca-se a publicação, em conjunto com o poeta Luis de Montalvor, do álbum *Arte Indígena em Portugal* (1934) e em 1959, o ensaio *Amadeo Modigliani, Amadeo de Sousa Cardozo*.

³⁴⁷ Não há qualquer referência de que Aarão de Lacerda tenha contactado directamente com os contextos de criação africanos ao passo que Diogo de Macedo só irá a África em 1948 integrado numa exposição itinerante de arte metropolitana, pelo que o conhecimento que possui é baseado na observação das peças nos depósitos e vitrines de museu.

³⁴⁸ Aarão de Lacerda - «Arte Negra» in *Trabalhos do 1º Congresso de Antropologia Colonial*. Porto: 1ª Exposição Colonial portuguesa, 1934

³⁴⁹ Id. *Ibid.*, p.65

A partir deste ponto torna-se claro que o empenho no conhecimento destas peças é mediado pela interpretação, apropriação e manipulação de que foram alvo por parte dos artistas, pairando a sombra do primitivismo modernista e de toda uma órbita de teorias que o vieram a nutrir, nomeadamente a concepção de um pensamento pré-lógico avançada por Henry Levy-Bruhl, subjacente ao que designa por “*mentalidade*” ou “*alma primitiva*”³⁵⁰. É neste encadeamento de ideias, que recomenda uma apreciação das dimensões espirituais e religiosas latentes em toda «*Arte Negra*», que possibilite ao estudioso avançar «*para lá do imediato das aparências plásticas*»³⁵¹ e penetrar na sua variedade (de «escolas e estilos», «classes, géneros») indagando, em última análise, uma provável origem – facto que o autor reconhece ser impossível, dada a inacessibilidade e a aura de mistério que envolve o continente africano.

Porém, no resumo escrito desta mesma comunicação são apresentadas imagens com peças escultóricas e máscaras, cujas legendas desmentem estes propósitos já que apresentam um carácter generalista, não referindo qualquer proveniência cultural nem a sua função, aparte a menção genérica de «feitiços», «máscara» ou «esculturas de Angola» o que contribui e acentua a sua leitura meramente visual e não a sua compreensão enquanto objectos integrados num sistema cultural particular; prevalece assim o sentido icónico das peças apresentadas em detrimento da sua pertença cultural e funções sociais e simbólicas.

Pese embora este interesse estético, o autor avança com a ideia de que é necessária a compreensão dos seus contextos de produção, propondo uma sistematização com base em aspectos de natureza ambiental ou ecológica, que configuram o que designa por «*zonas artísticas africanas*» de savana ou de floresta, e, em última análise, estão subjacentes a distintos «*temperamentos artísticos*». Estes oscilariam entre um maior esquematismo formal ou uma maior aproximação a registos figurativos de animais e pessoas.

Por fim, as propriedades formais e plásticas das peças africanas, servem de pretexto para empreender uma abordagem acerca das aproximações e interesse dos artistas modernos na Europa e aqueles a quem chama inicialmente, «*primitivos actuais*» encontrando entre as suas produções, laços de parentesco formal o que reforça a perspectiva primitivista do seu discurso.

³⁵⁰ «*Mentalidade Primitiva*» e «*Alma Primitiva*» são igualmente títulos de obra que Lucien Lévy-Bruhl publicará respectivamente em 1922 e 1927

³⁵¹ Aarão de Lacerda. *Op.Cit.*, p.66

3.3.4. Diogo de Macedo ou a “Arte Indígena” como arte de «monumental fantasia»

Diogo de Macedo, no ano de 1934 e, igualmente na sequência da 1ª *Exposição Colonial Portuguesa*, reúne num célebre álbum intitulado «*Arte Indígena Portuguesa*», (em conjunto com Luís de Montalvor, editado pela agência Geral das Colónias e com capa de Almada Negreiros), um conjunto de textos que haviam sido publicados na revista *O Mundo Português*³⁵², durante esse ano.

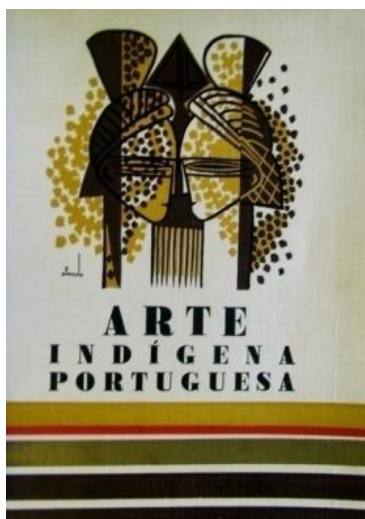


Fig. 55- Capa do Álbum de Diogo de Macedo da autoria de Almada Negreiros



Fig. 56- Página do interior do álbum (citação de Carl Einstein e desenho de Diogo Macedo)

Nestes textos cruzam-se várias perspectivas: a do artista plástico e a do teórico, relacionando questões de ordem compositiva, de natureza etnográfica e estereótipos acerca da «primitividade» dos seus criadores. Estes, organizados em “tribus” e “povos” conservam segundo o autor, a expressão *inculta e rítmica* de um lastro tradicional que fora abandonado por outros povos em prol de uma «civilização menos feliz». Neste sentido a sua arte reflecte precisamente este mundo quase fossilizado, materializando-se preferencialmente no campo da escultura – tida por autores como Charles Baudelaire³⁵³ como a mais primitiva das expressões plásticas - em «feitiços», «manipanças», «divindades», «ídolos», e em «singelas figurações animais» que exprimem «superstições» ou reproduzem a «vida indígena»³⁵⁴.

³⁵² Diogo de Macedo. Arte Indígena I (Guiné), in *O Mundo Português*, Nº1, Ano I, Vol. I, 1934, pp. 45-48; Arte Indígena II (Angola), in *O Mundo Português*, nº 2, Ano I, Vol. I, 1934, pp. 93-96; Arte Indígena III (Congo Português), in *O Mundo Português*, nº 3, Ano I, Vol. I, 1934, pp. 125-128; Arte Indígena IV (Moçambique), in *O Mundo Português*, nº 5, Ano I, Vol. I, Maio de 1934, pp. 205-208; Arte Indígena V (Benin), in *O Mundo Português*, nº 7 e 8, Ano I, Vol. I, Julho-Agosto de 1934, pp. 301-304;

³⁵³ Charles Baudelaire afirmará: «L'origine de la sculpture se perdu dans la nuit des temps (...) En effect nous voyons tous les peuples taillés fort adroitement de fetiches longtemps avant d'aborder a peintre, qui est un art raisonnement profond, et dont la faissance même demande une initiation particulière». Charles Baudelaire- *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères Editeurs, 1869, p. 184

³⁵⁴ Diogo de Macedo e Luis de Montalvor - *Arte Indígena Portuguesa*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1934

O argumento que prevê a existência de uma “mentalidade primitiva”³⁵⁵ resultante da conjugação de elementos de natureza psíquica, ambiental e biológica como essência cultural e suporte da criação artística, leva-o a discutir as diferenças entre «arte negra» e «arte africana» avançando com uma sistematização baseada em critérios que combinam formas e temperamentos; incorre assim numa perspectiva monolítica dominante, que remete a produção artística para grandes núcleos étnicos. Neste sentido, realça a «*humildade e certa morbidez decadente*» das expressões plásticas do Congo, «*espírito guerreiro e virilidade epopáica*» da arte do Benim, «*exuberância de fantasia e grotesco*» na costa oriental, «*tragédia e violência*» nos Camarões, «*religiosidade*» da arte Ioruba, e o sentido «*anedótico e naturalismo*» da arte da Guiné e Cabo Verde, onde a escultura é «*lírica, racionalista, embora amaneirada*»³⁵⁶.

A ambiguidade e a imprecisão com que são evocadas as origens geográfico-culturais bem como as especificidades estilísticas, acompanham a justaposição de sínteses plásticas a traços de natureza psicológica que oscilam entre o *taciturno*, o *imaginativo* e *sonhador*, o *fantasioso*, o *violento*, *complicado*, *misterioso* e *erótico*. A anatomia das criações plásticas, particularmente escultóricas é delineada como produto de circunstâncias inatas a cada «raça», ou pelos contactos interculturais, resultantes dos fluxos migratórios.

Ao mesmo tempo, reconhece a existência de franjas culturais que resistem à assimilação, residindo aí a força expressiva de uma arte que se nutre essencialmente da intuição, moldada numa «*estética religiosa, arreigadamente fisiológica*»³⁵⁷. Porém não se afasta de uma imagem estereotipada do Outro³⁵⁸, que hesita entre o paternalismo e a afirmação de uma alteridade onde a exortação ao leitor para «*ver o preto com olhos bons*», exaltar a sua originalidade, e perdoar a mesquinhez, coexiste num mesmo plano com a apologia da diferença como motor criativo sendo que «*querer ver a beleza por um só ângulo, é desconhecer a multiplicidade da própria natureza, e forçar a arte a perder a sua maior qualidade: sonho e vida*»³⁵⁹.

³⁵⁵ As teorias avançadas por Lévy-Bruhl acerca de modalidades de pensamento e acção que define como primitivas irão conhecer uma aceitação inegável no meio intelectual português projectando-se nos discursos etnográficos, antropológicos e artísticos acerca de África.

³⁵⁶ Diogo de Macedo - «Arte Indígena I (Guiné)», in *O Mundo Português*, Nº1, Ano I, Vol. I, [1934], p.47

³⁵⁷ Diogo de Macedo - «Arte Indígena III (Congo Português)», in *O Mundo Português*, nº 3, Ano I, Vol. I, [1934], pp. 126

³⁵⁸ «*Sabemos que há feiticeiros no interior de África, - diabos do mato -, mascarados dos pés à cabeça (...) sabemos que há negros que pacientemente passam a vida a talhar manipaços (...) e a erguer postes, ora funerários ora religiosos, gigantescos e horripilantes, (...) de poder mágico, que simbolizam a perpetua intervenção das forças naturais na vida das raças, cujos génios bons ou maus vigiam a fé dos antepassados; sabemos que há comunas que vivem como trogloditas, nas cavernas do sudoeste de Tombuctu que simbolizam em máscaras rituais e de configuração esquisita, o seu antigo deus, que é o crocodilo (...) e que apesar de bárbaros são artistas de monumental fantasia; sabemos que há bailados complicados e dinâmicos que parecem exercícios guerreiros; que há festas de batuques, com fogueiras, e às vezes morticínios, tudo pulando, tudo gritando, numa garridice interseccionista e alucinada*». Diogo de Macedo - «Arte Indígena III (Congo Português)», in *O Mundo Português*, nº 3, Ano I, Vol. I, [1934], pp. 126

³⁵⁹ Id. *Ibid.*, p.128

Dada a complexidade das criações artísticas africanas, e a ausência de «*negros capazes de desvendar segredos de sangue*»³⁶⁰, estas continuam, aos olhos europeus, envoltas num sentido enigmático. Se a compreensão dos valores culturais implicados nas artes africanas está parcialmente vedada aos estudiosos, o facto é que, segundo Diogo de Macedo, a compreensão dos seus valores plásticos se encontra acessível aos artistas e, apenas a estes, «*resta o dever de decifrar todas as inesperadas e férteis fantasias das Áfricas, que os brancos jamais conquistarão integralmente*»³⁶¹.

3.3.4.1. Expressão e realismo

A recepção e divulgação, no território europeu, daquilo a que Macedo chama a «*arte dos feitiços*», ficou tingida por uma tensão latente entre a aceitação e a repulsa que estará na génese das várias reacções provocadas e que oscilam entre medo e o gosto diletante pelo exótico, passando pelo escárnio e pelos modismos, sem contudo lhe ser reconhecida qualquer beleza – incarnando amiúde e sem grandes cedências, uma categoria estética do feio.

Afirmando a autoridade da sua condição de observador, «*com o espírito oposto ao dos negros*»³⁶², Diogo de Macedo avança com uma análise da criação escultórica africana sustentada na apropriação de categorias decalcadas do léxico da história da arte europeia, onde se matizam noções do glossário académico, com referências teóricas oriundas do darwinismo social e algumas categorias retiradas do universo conceptual do modernismo, sobressaindo, acima de tudo, a perspectiva do artista, que decide uma abordagem essencialmente estética, fundada na premissa de uma «*arte primitiva*» que funde na mesma peça, cultura, «*raça*» e criação artística.

Neste sentido, traça um quadro estilístico das expressões escultóricas, balizando-as entre a pertença a uma «*arte da expressão*» e um território do realismo.

No primeiro domínio expressivo engloba aquilo que considera ser uma arte de escultores «*fantasistas e evocadores de espiritualizadas místicas*»³⁶³, que se destaca pela diversidade - patente em «*instrumentos de guerra*», de «*caça*», de «*bailado*» e «*de utilidade*», descritos formalmente pelo aspecto técnico rudimentar - evidenciado uma «*simplificação dos volumes e o exagero das expressões*» que lhes confere uma feição “barroquizante”. A profusão de ornamentos exibida por algumas peças de culto como «*metais, vidros, cerâmicas, penas e peles, rafia e pregos, ossos, lama*

³⁶⁰ Diogo de Macedo - «A Escultura Africana», in *Ocidente*, Vol. II, nº5, [1938], p.121

³⁶¹ Id. *Ibid.*, p.122

³⁶² Id. *Ibid.*, p. 48

³⁶³ Diogo de Macedo- «Arte Indígena I (Guiné)», in *O Mundo Português*, Nº1, Ano I, Vol. I, [1934], p.45

ou *missangas*» leva o autor a encetar uma comparação com algumas manifestações de arte popular europeia que «*nos altares, sobrepejados de oferendas, têm um culto meramente idolátrico*»³⁶⁴.

O segundo caso, ilustrado pelas esculturas provenientes do Arquipélago de Bijagóz que integra uma expressão escultórica de traços naturalistas e realistas, é descrita pelo autor em termos de uma maior objectividade e proximidade da natureza. Não obstante, o «*realismo ingénuo*» no tratamento da figura humana, esta apresenta proporcionalidade e «*lógica nos movimentos*», que contribuem para dotá-la de uma expressão e graça «*humaníssimas*»³⁶⁵. A mesma síntese naturalista e sobriedade complementam-se num espectro mais alargado de obras «*moderadas de imaginação*» e «*simplistas de técnica*»³⁶⁶.

Contudo, tal como as expressões anteriores, não respondem a um qualquer sistema de princípios estético-plásticos como sublinha o autor, pois se assim fosse, talvez se aproximassem da arte *civilizada* pela sua dimensão poética³⁶⁷.

Para compreendê-las é necessária uma sensibilidade «*anti-convencional e humana receptibilidade*»³⁶⁸ que predispõem o observador à admiração «*dessas artes exóticas, de artistas incultos, institivas, mas excessivamente expressivas, fantasistas e decorativas – como qualquer outra arte popular (...) que pelo mundo além hoje tanto se exaltam e auxiliam (...) em reconhecer na graça e no sentimento do povo, a fonte inicial de todas as virtudes artísticas*»³⁶⁹.

3.3.4.2. «*Ali, cada colmeia tem o seu chefe...*»

A observação das esculturas provenientes das sociedades angolanas no espaço do museu, e as directrizes evolucionistas então em voga, conduzem Diogo de Macedo a olhar para estas obras como testemunhos incontestáveis de uma atemporalidade e permanência das fórmulas plásticas e culturais que permite fazer remontar as suas formas até à pré-história. Em virtude da ancestralidade e isolamento cultural que lhes são atribuídos, preservam uma pureza original que as torna num símbolo da primitividade:

«Desde remotas eras, indefinidas na pré-história dos gravados em granito, esta arte não tem sofrido grandes modificações ou evoluções. A personalidade dos artistas indígenas tem

³⁶⁴ *Ibidem.*

³⁶⁵ *Id. Ibid.* p.47

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ «*Estes escultores sempre foram mais objectivos e visuais do que os fantasistas e evocadores de espiritualizadas místicas. (...) São moderados de imaginação, simplistas de técnica, muito próximos da natureza que os deslumbra, e se princípios de arte tivessem, aproximar-se-iam da arte civilizada, que quanto mais simples e sintética - o que bem difícil é de realizar – mais poética se torna, mais emociona as almas e mais vibrátil consegue ser à nossa sensibilidade*». [*Ibidem.*]

³⁶⁸ Diogo de Macedo - «A Arte dos Negros de Portugal», In *Panorama*, nº9, Ano I, [1942], p. 33

³⁶⁹ *Id. Ibid.*

resistido às argúcias dos exploradores e, sem influência de qualquer outra estética similar, continua fabricando as figuras das suas divindades e adornos, distinta, diferente e originalmente»³⁷⁰.

A par do isolamento – em parte derivado às dificuldades de penetração europeia no interior do território - e da capacidade dos africanos em resistir à aculturação, Diogo de Macedo aponta igualmente a acção levada a cabo pelos missionários que «não *impuseram jamais as suas concepções artísticas*»³⁷¹, como factores que contribuíram para a conservação de uma originalidade e pureza primordiais. Transmite, assim, a imagem de um mosaico de “povos” com características sociais, culturais, religiosas e artísticas singulares, recorrendo para tal a uma metáfora zoológica, com a qual pretende explicitar a variedade das expressões escultóricas:

«Ali, cada colmeia tem o seu chefe e o seu deus; e cada religião tem o seu sentido plástico, diferindo do do vizinho. (...)

Daí a variedade de exemplares desta escultura, ora talhada á larga, ora decorativa e minuciosa, ora anedótica e exagerada de intenção, simbólica, feroz e até por vezes heráldica.»³⁷²

A este esquematismo determinista que preconiza a análise das expressões escultóricas angolanas não é alheia a visão que estabelece uma ligação de univocidade entre território/raça/tribo/religião/cultura/arte, que, enquadrada primeiramente pelo evolucionismo, irá atravessar outras epistemologias mais recentes.

Dada a reconhecida variedade e qualidade das peças provenientes do território angolano, o autor sugere, por conseguinte, um conjunto de acções tendentes a «*documentar, arquivar e estimular essa arte dos indígenas*»³⁷³, nomeadamente o envio de etnógrafos e artistas a Angola. O seu objectivo último seria a criação de um «*museu de etnografia e de arte de além-mar*», no âmbito do qual a «*arte indígena*» representaria um troféu simbólico da «*descoberta*», «*conquista*», «*exploração*» e colonização portuguesas.

Situado na metrópole este museu seria complementado com um arquivo fotográfico que reunisse um vasto leque de imagens documentais de «*usos e costumes indígenas*» abrangendo não só todos os territórios africanos e asiáticos, na altura, sob administração portuguesa, como contemplaria ainda todas as marcas lusas espalhadas por outras latitudes, materializando uma retórica da expansão e da construção do império.

³⁷⁰ Diogo de Macedo. *Arte Indígena II (Angola)*, in *O Mundo Português*, nº 2, Ano I, Vol. I, 1934, p. 95

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibidem.*

³⁷³ Diogo de Macedo - «*Arte Indígena II (Angola)*», in *O Mundo Português*, nº 2, Ano I, Vol. I, [1934], p. 96

A problemática das esculturas de *Ife* e do *Benin* irá ocupar uma parte não negligenciável da reflexão de Diogo de Macedo. De facto, na década de trinta surgem alguns apontamentos sobre esta questão, imersos em textos de ordem generalista que culminarão num artigo publicado na revista *O Mundo Português*, em 1944, intitulado «*Um Problema Nacional na Arte do Benim*». À semelhança do que é veiculado por outros autores, Diogo de Macedo reitera, a noção de uma incapacidade dos africanos para promover um progresso endógeno já que integra estes dois centros de cultura Ioruba, num espectro plástico oriental e clássico de «*sabor indo-grego*», oriundo de longínquas configurações «*khmeres ou helenísticas*»³⁷⁴ que se projectam, finalmente, numa arte de disposição aristocrática e bélica. Neste caso o requinte plástico é encarado como sinónimo de uma proveniência exterior ao continente africano e, na perspectiva do autor «*prova que tão precisas esculturas, ainda que nascidas em África, são oriundas de terras mais cultas*»³⁷⁵. A este facto não será alheia a análise estilística que contrapõe a serenidade da expressão e a elegância formal da escultura do Benim ao *pathos* e expressionismo da escultura de madeira, analisada nos artigos anteriores.

Para além das considerações de natureza estética e artística bem como do esforço de legitimação das expressões africanas enquanto domínios artísticos, o facto é que não poderemos excluir destas leituras a importância estratégica em termos de propaganda que a arte começará a assumir, nomeadamente como símbolos materiais do domínio do colonizador, o que é claramente enunciado no título «*Arte Indígena Portuguesa*», publicado com a chancela da Agência Geral das Colónias, organismo que desde a década de vinte se encontra ao serviço da propaganda colonial.

Contudo só em 1948, na qualidade de Director do Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, Diogo de Macedo tomará um contacto, embora difuso, com alguns contextos de produção escultórica em África, aquando da viagem às colónias, (especialmente Angola e Moçambique) com a finalidade de organizar uma “Exposição de Arte Metropolitana”. Reunirá igualmente uma colecção de escultura africana e num escrito posterior não deixa de salientar a pilhagem de que foi objecto³⁷⁶. Na verdade em 1949, no catálogo da *Exposição de Arte Negra* no SNI, recordará o impacto causado pelo contacto directo com a arte africana, fazendo um balanço da sua produção crítica e teórica sobre esta temática:

«*Ao atravessar as nossas maiores províncias do Ultramar, conhecendo o preto no seu natural ambiente, vendo-o a esculpir e tornear na sua infantil convicção,*

³⁷⁴ Diogo de Macedo - «A Escultura Africana», in *Ocidente*, Vol. II, nº5, [1938], p.123

³⁷⁴ Id. *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibidem*

³⁷⁶ A sua colecção de objectos africanos pode actualmente ser apreciada na Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo em Gaia.

herdada no subconsciente das raças, muito mais misteriosa considere aquela arte, sobre a qual não disse palavra de acerto, mas que senti com sincero entusiasmo. Não tenho remorsos por ter sido poeta...nem renuncio à razão que me inspirava a campanha em sua glória. Sei que a maior parte da antiga escultura gentílica desapareceu ou passou à posse de coleccionadores cultos, recolhendo-se muita em museus da Europa e nalguns de África...»³⁷⁷.

3.3.5. Das «causas primárias para a unificação do Império»

A percepção de uma beleza autêntica na «*arte bárbara*», implicou, segundo Diogo de Macedo, um abandono das «*peias aristocráticas*» que, a encoberto da erudição, recalçaram o instinto natural - alicerce das subjectividades individuais – e o reatar dos laços com uma sensibilidade *virginal*. Este processo facilitou, na sua óptica, a criação de uma empatia que proporciona ao europeu sentir «*primitivamente*», e admirar as expressões africanas «*sem preconceitos e amando-a como a uma manifestação inédita dos sentidos*»³⁷⁸.

A sua compreensão passa igualmente pela percepção da dimensão colectiva e comunitária que envolve a criação artística e que segundo o autor, garante a salvaguarda dos laços que articulam o domínio das subjectividades individuais com os modelos tradicionais e contribuindo para a conservação da singularidade cultural, plástica e estética:

«A arte negra, (...) é tida pelo vulgo e até pela maioria dos cultivados, apenas como uma arte pitoresca, bizarra e selvagem. Eis o erro. Onde vêem manifestação inferior, reside a superioridade dela, a estética original da raça e da visão individual de cada artista ou mesmo a concepção colectiva da tribu, que a torna grande porque a distingue das outras já conhecidas, (...) que se têm desnaturado a pouco e pouco. Os negros guardam ainda personalidade, tèmpera de sangue, heroicidade colectiva sem mescla de estética alheia»³⁷⁹.

A indagação de semelhanças entre a arte moderna e a “arte africana”, designada por alguns autores como «arte colonial» emerge como eixo central de um artigo publicado n’*O Mundo Português* que apela para a «*necessidade da criação de uma arte moderna imperial*»³⁸⁰. Os laços que unem a arte moderna e a arte africana surgem como elementos que poderão contribuir para cimentar uma ideia de império, e simular uma unidade entre a Metrópole e os seus territórios; numa palavra, a arte adviria como um poderoso elemento identitário, capaz de dar consistência material à ideologia, numa fórmula sintetizada assim pelo autor do artigo:

³⁷⁷ Diogo de Macedo *Exposição de Arte Negra* (Catálogo). Lisboa: SNI, 1949, s/p.

³⁷⁸ Diogo de Macedo. *Arte Indígena II* (Angola), in *O Mundo Português*, nº 2, Ano I, Vol. I, 1934, p 93.

³⁷⁹ Id. *Ibid.*, p. 94

³⁸⁰ Título do artigo publicado n’ *O Mundo Português*, nº69, Vol.VI, 1939, p.359-361

«*Estudando as causas primárias para a unificação do Império notamos que um dos principais factores que nela influem é a Arte. Desde que se unifique a Arte está meia tarefa feita*»³⁸¹.

A par destes autores que durante a década de 30, abordam a problemática da «arte Africana» surgirão, nas páginas da imprensa periódica, outros artigos, conquanto apresentem um carácter fragmentário e episódico acerca desta temática.

Na mesma revista um outro artigo intitulado *Os Portugueses e a Arte Negra*³⁸² aborda a questão tão debatida dos bustos provenientes do Benin (existentes na Sociedade de Geografia de Lisboa). Apresentando uma visão ambígua da arte africana em geral, que designa como animista, e fazendo eco das hesitações de outros autores, irá sublinhar repetidamente a influência portuguesa da escultura proveniente do Benin, que considera «superior», já que,

«*(...) os seus bustos e as máscaras, (...) nada têm de bárbaro. Denotam pelo contrário uma precisão de vistas admirável e uma firmeza de concepções que as colocam muito acima da arte negra vulgar*»³⁸³.

Paralelamente a uma caracterização formal e plástica, o autor propõe uma historicidade para estas obras incluindo-as numa linha de actualização e contemporização que contrasta com a estagnação vulgarmente atribuída à «arte negro-africana», facto que o autor considera como prova inequívoca de que esta foi uma arte «*decisivamente influenciada pelos portugueses*»³⁸⁴.

Vários serão os artigos onde termos como “Arte Africana”, “arte colonial”, “arte indígena”, “arte negra” ou “arte gentílica”, são talhados de modo a designar um conjunto de manifestações de índole plástica (de onde sobressai a escultura), traçadas como expressões da primitividade. Reiteram, na sua maioria, uma noção de genuinidade e integridade, dependentes de um isolamento e estagnação temporal que as remete para expressões de uma atemporalidade e a-historicidade.

Deste modo, é negada uma contemporaneidade a estas manifestações sob pena de ver adulterada a sua essência e singularidade. Este facto é claramente apontado num artigo publicado n’ *O Mundo Português* e assinado por Brito e Nascimento³⁸⁵ que, sublinhando a pureza e originalidade da “arte negra”, resultantes do isolamento cultural, desvaloriza de modo contundente a produção

³⁸¹ Jorge Pelayo. Necessidade da Criação de uma arte moderna imperial, in *O Mundo Português*, nº69, Vol.VI, 1939, p.361

³⁸² Alves de Azevedo - «Os Portugueses e a Arte Negra», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, [1935], pp.329-331

³⁸³ Id. *Ibid.*, p. 331

³⁸⁴ Id. *Ibid.*

³⁸⁵ Abílio Augusto de Brito e Nascimento (1885-1942), escritor, assina as obras com o pseudónimo de Ruy de Sant’Elmo. São da sua autoria *Falhados* (1930), *A Sombra dos Mortos* (1937) ou *China, país de angústia* (1938)

contemporânea que, produto de mestiçagens, patrocina um repertório de formas degeneradas de imitação:

«Das obras de arte contemporânea, a que estamos reduzidos, não interessam ao nosso ponto de vista as que o artista negro vai produzindo por força inevitável da imitação (...) O que agora nos interessa são os produtos espontâneos da sua criação estética, livre de influências estranhas, que abastardam a inspiração.

É, pois nessas figuras toscas, disformes, talhadas em madeira, que nos detemos por momentos, e nas quais se revela o génio do artista negro»³⁸⁶.

Nesta publicação serão esporadicamente apresentados desenhos de um pintor, natural de S. Tomé³⁸⁷ cedidos pelo Dr. Carlos Sampaio³⁸⁸ que pretendem assumir-se como documentos da história e arte indígena das colónias.

Nestes desenhos e aguarelas de feição *naif*, figuram cerimónias religiosas, de carácter político, e popular onde sobrevêm os representantes do poder (igreja e administração colonial) a par da sociedade colonial, composta pelos seus vários segmentos sendo o cenário enquadrado pelos edifícios da administração e pela igreja. Aos primeiros desenhos, a preto e branco, publicados em 1936 n' *O Mundo Português*, vêm juntar-se, na revista *Panorama*, impressões a cores num número de Junho de 1944³⁸⁹ (Fig.57) e uma capa em Setembro de 1967 com a representação do Tchiloli³⁹⁰ (Fig.58).

O primeiro, evoca uma dança, que segundo a legenda, se intitula «Dança Congo» e tal como os restantes, vale, de acordo com as legendas que os acompanham, como documento de interesse etnográfico e artístico, onde o sentido documental que lhe é imputado se complementa com a «pureza do seu primitivismo»³⁹¹

A caracterização destes desenhos, baseada em conceitos como ingenuidade, humor ou instantaneidade, procura contrabalançar as insuficiências técnicas e plásticas com a «pureza da observação», ou com o «imprevisto e primitivo do seu conceito plástico»³⁹².

³⁸⁶ Brito e Nascimento (Ruy de Sant'Elmo) - «Arte Colonial. A mulher na Arte Gentílica (macondes)», in *O Mundo Português*, Vol. III, Ano III, [1936], p. 136

³⁸⁷ Este aparece identificado como Pascoal Viana de Sousa Almeida Viegas Lopes Vilhete.

³⁸⁸ Carlos Sampaio, irmão do pintor Fausto Sampaio, ocupou funções nos serviços de Administração Civil no âmbito dos quais passaria, primeiro, por S. Tomé e mais tarde ocuparia o cargo de Chefe de Repartição em Macau, onde teve a companhia de seu irmão.

³⁸⁹ Augusto Cunha, «Panorama africano», in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, Ano III, nº21, [Junho de 1944]

³⁹⁰ «Tchiloli» é a designação, em crioulo, para a peça de teatro, onde é dramatizada a tragédia do Marquês de Mântua e de Carlos Magno

³⁹¹ Nota explicativa do desenho publicado na revista *Panorama*. Ano III, nº21, [Junho de 1944], s/p

³⁹² Nota explicativa dos desenhos in *O Mundo Português*, Vol. III, Ano III, [1936], s/p



Fig.57. Desenho publicado na revista *Panorama* («Dança Congo»)



Fig. 58. Desenho de capa da revista *Panorama* («Tchiloli»)

3.3.5.1. As visões da *primitividade*

A partir dos anos 40, na sequência da *Exposição do Mundo Português*, e de uma acentuação da propaganda colonial, multiplica-se toda uma iconografia que coloca à disposição do grande público, os objectos que até então só poderiam ser vistos em exposições de carácter temporário ou em alguns museus. Neste contexto continuam a evidenciar-se as revista *O Mundo Português*, *Ocidente* ou *Panorama*. A estas publicações periódicas acrescenta-se a publicação, da autoria de Henrique Galvão, de obras como «*Outras Terras Outras Gentes*» e «*Ronda d'África*», distribuídos em fascículos nos anos de 1944 a 1948, e, como vimos anteriormente, profusamente ilustrados com imagens de fotógrafos como Elmano Cunha e Costa e desenhos de pintores como Eduardo Malta, Fausto Sampaio, Roberto Silva, José de Moura, António Ayres, Rui Filipe ou Martins Barata onde os objectos africanos surgem numa posição marginal, muitas vezes como elementos meramente decorativos em pequenas vinhetas, ou, mais raramente, em fotografias onde a encenação ou a pose artificiais são visíveis.

Henrique Galvão na descrição que faz da vida material dos povos de Angola, na secção colonial da *Exposição do Mundo Português* em 1940, traça um cenário pouco edificante das expressões plásticas ao referir que no campo da pintura realizam «*toscas desenhos no barro das cubatas, representando pessoas e animais*»³⁹³, ao passo que a escultura é pontuada por «*curiosos trabalhos em marfim, madeira, chifre de búfalo*», e por «*notáveis manipansos e curiosas máscaras humanas e de animais*»³⁹⁴.

O sentido depreciativo com que estas expressões foram encaradas em alguns sectores, assume contornos perfeitamente inferiorizantes e não são raras as investidas, publicadas numa certa

³⁹³ Henrique Galvão, *Exposição do Mundo Português – Secção Colonial*. Lisboa: [s/n] 1940, p.40

³⁹⁴ Id. *Ibid.*, p.41

imprensa próxima do regime, nomeadamente nas colunas do *Diário da Manhã*, assinadas por Fernando de Pamplona. A imagem delineada por este autor inscreve-se numa linha crítica, que radicaliza o sentido desdenhoso e o conservadorismo face a todas as formas modernistas e não europeias de arte, desferindo um ataque cerrado contra o que designa por *arte de bárbaros*, (que engloba europeus e africanos) usando de um discurso aviltante das sociedades africanas, seus membros e suas produções.

Numa crítica a propósito de uma Exposição de *Arte Negra*, promovida pelo SNI que teve lugar no Palácio Foz em 1949, este autor contrapõe a autenticidade da “arte negra” a um «*certo primitivismo premeditado e falso que corresponde apenas a receituários de escola (...)*»³⁹⁵. Apesar de apontar o contacto com os europeus como um «*influxo de civilização*», não deixa de considerar que esta é uma arte que brota de um fundo «*selvático*», isenta de «*individualismo*» e «*liberdade criadora*», reduzida a uma «*arte colectiva, cujas obras são executadas mais por artífices do que propriamente por artistas*». Apesar do tom que não consegue dissimular um menosprezo por estas formas de expressão – e pela arte moderna que nelas procura um referencial plástico - o facto é que parte desta imagem que é traçada, irá cristalizar-se na sua recepção, aceitação e circulação no contexto português estendendo-se para além das datas que balizam a existência de um império colonial.

De facto, quando estas palavras foram publicadas havia já alguns anos que o mesmo autor começara a empreender um verdadeiro combate quer à aceitação de um sentido plástico inerente a estas criações quer à apropriação que os artistas europeus realizam a partir das suas formas, e que designa como «*tendência negróide de certa pintura moderna*»³⁹⁶.

Considerando como um «*retrocesso*» e uma «*vergonhosa abdicação*» a atenção que os artistas europeus do modernismo dedicaram às fórmulas e sínteses plásticas inerentes à então designada «*arte negra*», bem como às apropriações que, ditadas por uma interpretação particular, se converteram numa poética individual, Fernando de Pamplona manifesta o seu repúdio face ao abandono de um formulário clássico, através de expressões carregadas de um desprezo de contornos panfletários como ilustra a seguinte passagem:

«Certos pintores modernistas (...) recuavam não apenas até Giotto nem mesmo até ao micénico ou ao madalenense mas até à arte negra, aleijada e horrenda, cheia por certo de boas intenções, mas totalmente falha de meios expressivos e de noção de belo – pavoroso grito de impotência. Querendo libertar-se dos cânones do Classicismo, da nobre tradição

³⁹⁵ Fernando de Pamplona - Exposição de Arte Negra (Belas Artes - Malas Artes). *Diário da Manhã*. (21-6-1949)

³⁹⁶ Fernando de Pamplona Exposição de Pintura de Carlos Carneiro - Modernismo e Arte Negra, (Belas Artes- Malas Artes). *Diário da Manhã*. (17-1-1936)

greco-latina, eles foram aceitar afinal outra servidão, menos bela e menos digna, mais carregada de séculos e mais pobre de ciência humana»³⁹⁷.

O conservadorismo enfatizado com que analisa a arte moderna, o qual se estende a todas as expressões africanas, (ou não-europeias) leva-o a contrapor estas manifestações a um academismo que considera intrinsecamente português e europeu. Este facto é bem visível na crítica à obra de Eduardo Malta, que considera «*profundamente portuguesa e europeia*»³⁹⁸, reunindo, curiosamente, as «*fortes raízes clássicas*» com uma «*audaciosa expressão moderna*». A obra deste pintor, que responde claramente aos desígnios propagandistas do Estado Novo, como veremos, é apontada como o inverso das «*manifestações doentias de tantos artistas desnacionalizados, que se deixaram colonizar pela África negra e pelo Oriente brumoso*»³⁹⁹.

3.3.5.2. Arte Missionária e sincretismo

A adopção de modelos africanos que traduzam a doutrina cristã de forma a promover a sua expansão nas sociedades a evangelizar, gera alguma discussão não só nos meios directamente ligados à igreja mas também no círculo da crítica de arte, revelando não só a importância da arte e da imagem como veículo de comunicação, mas igualmente, as ambiguidades subjacentes à criação de modelos artísticos sincreticos.

Em 1934, o Padre António Brásio, debruça-se brevemente sobre este tema num artigo publicado n' *O Mundo Português*⁴⁰⁰. Neste texto, não obstante o reconhecimento da importância da imagem e da arte em particular, como veículo de doutrinação (dado que se constitui uma forma de «*pregação viva*»), demonstra a sua preocupação face à defesa, por parte de alguns sectores missionários, da apropriação de modelos formais retirados da «*arte indígena ou de povos de outras civilizações*»⁴⁰¹ para transmitir a mensagem cristã.

Ao invés, defende a obediência aos ditames iconográficos e formais que secundam a figuração de imagens votivas e a representação de episódios bíblicos, sob pena de se desvirtuar e mesmo incorrer em blasfémia. Esta apreensão é baseada num menosprezo mal disfarçado pelas expressões plásticas não-europeias, que aflora amiúde nas suas palavras. Neste sentido, ao mesmo tempo que defende um esbatimento das fronteiras culturais entre as sociedades a evangelizar e a

³⁹⁷ Id. *Ibid*

³⁹⁸ Fernando de Pamplona - Exposição de Pintura de Eduardo Malta. *Diário da Manhã*. (17-11- 1942).

³⁹⁹ Id. *Ibid*

⁴⁰⁰ P^{de} António Brásio - «A arte nas Missões» in *O Mundo Português*, nº 12, Ano I, Vol. I, [Dezembro de 1934] pp.387-393

⁴⁰¹ Id. *Ibid*. p. 387

religião cristã por via da adopção de modelos locais, questiona a dignidade destas expressões para figurarem em obras de culto:

«Numa palavra, (...) a Igreja quis que a adopção da arte nacional dos povos evangelizados fizesse desaparecer o preconceito de que a religião cristã é um artigo de importação, essencialmente estrangeiro.

Naturalmente quem quiser referir-se à adaptação artística... africana, tem necessariamente de fazer reservas e resfriar entusiasmos demasiado calorosos e apressados. De facto, terá a África uma arte própria, sobretudo uma arte digna e susceptível de ser empregada com proveito, senão com vantagem, nas obras de culto?»⁴⁰².

Respondendo a esta questão aponta algumas manifestações artísticas de sociedades africanas, transmitindo a ideia de uma limitação formal e tecnológica, próprias do estado de primitividade em que muitas destas se encontrariam, incapazes de desenvolverem expressões singulares, que respondessem por isso aos imperativos do culto cristão; remete genericamente, toda a produção artística para o domínio do decorativismo e da ornamentação de objectos de uso funcional sendo que só muito complacentemente alguns desses motivos decorativos poderiam ser apropriados na criação de uma arte cristã missionária, como afirma:

«O que é certo é que a África não tem pintura e arquitectura próprias, e do desenho e gravura apenas os elementos essenciais para ornamentar esteiras, cestos, cabaças, armas, etc. (...) Da arte africana, portanto, a Igreja só pode utilizar certos motivos decorativos»⁴⁰³.

Uma outra dimensão desta problemática é a florada por Diogo de Macedo num artigo a propósito da Exposição de Arte Gentílica na Sociedade de Geografia de Lisboa em 1936. Reconhecendo o sentido caricatural que muitas vezes é incutido à representação de temas religiosos cristãos, extensiva à representação dos europeus, como sinais inequívocos de uma crítica mordaz⁴⁰⁴, o autor demonstra muita dificuldade em aderir à adaptação de temáticas cristãs pelos escultores africanos. A este factor acrescenta o argumento da incapacidade dos escultores africanos em atingir os mesmos padrões dos europeus; ficando-se por uma imitação tosca, destaca as esculturas de culto cristão onde, *«por mais esforços que os indígenas empreguem para as tornar semelhantes às nossas, quedam sempre com aquelas características da arte africana, trocista, idolátrica e objectiva. Parece que na verdade a observação dos negros não renuncia facilmente aos seus dotes primitivos. Levará séculos a convencerem-se doutras verdades. Os novos cultos que as Missões pertinazmente desenvolvem, não conseguem mais do que uma imitação frouxa e de jeito pagão»⁴⁰⁵.*

⁴⁰² Id. *Ibid.* pp. 389, 390

⁴⁰³ Id. *Ibid.*, pp.390, 391

⁴⁰⁴ Diogo de Macedo refere claramente que *«o negro apenas obedece ao padre e ao soldado, embora os censure quando pode, na interpretação que lhes dá, ao retratá-los»*. Diogo de Macedo - «Arte negra. Particularidades da nossa Arte Colonial», in *O Mundo Português*, Vol. III, Ano III, [1936], p. 232

⁴⁰⁵ *Ibidem.*

Contudo, a questão da aculturação e das influências exógenas sobre a “arte africana”, não deixará de ser marcada por algumas ambiguidades e paradoxos aos quais não é alheia uma atitude paternalista que procura dissimular a visão primitivizante do Outro. Num artigo publicado n’ *O Mundo Português* Diogo de Macedo sintetiza estas intervenções e explora de forma mais aprofundada este problema⁴⁰⁶ da europeização da “arte africana” levada a cabo por missionários e agentes «civilizadores» ou sob a pressão de negociantes.

Para além da alteração dos modelos tradicionais, o autor teme a extinção destas formas, justificando o seu receio com o “temperamento” próprio da “raça”, por um lado e com a acção desenvolvida pelo colonizador, por outro.

Assim, a facilidade de «*aclimatação*» do negro encontra-se na base de uma modificação dos padrões plásticos já que este tende a imitar, «*por inconsciente repetição*» os modelos que reconhece como superiores, renunciando «*toda essa fortuna passada, para seguir orientações de uma civilização que não compreende nem sente, mas aceita como soberana e por fim julgará também sua, desde que nela se cultive um pouco e se julgue civilizado*»⁴⁰⁷.

Deste processo de aculturação/extinção resultará um esvaziamento da arte africana que imitando modelos exógenos se transformará, nas suas palavras, numa «*arte dos brancos fabricada pelos negros*»⁴⁰⁸ que subverte todos os modelos tradicionais. Esta acção inserida num programa mais vasto das políticas de assimilação é considerada por Diogo de Macedo uma acção perversa levada a cabo de forma consciente pelos agentes da colonização e que questiona veementemente:

«*É ou não criminosa, no campo da estética e da história dos povos, essa intromissão dos brancos na arte dos negros, em nome de uma civilização abusiva que, servindo fins sociais, religiosos e até de modernismos, em vez de respeitar e favorecer as qualidades tradicionais daqueles artistas tão ricos de fantasia e jeitos próprios, procura destruir essas virtudes artísticas substituindo-as por uma assimilação sem carácter, falsa, imitativa, encomendando-lhes retratos, composições de maneiras europeias, santos como os nossos, arte que não é deles?*» .

Porém, esta defesa de uma estética africana esbarra sempre na suposição de superioridade civilizacional da Europa, à qual corresponde, como um duplo negativo, a primitividade das criações africanas. Neste encadeamento de ideias e fazendo eco de experiências que, pela mesma altura tinham lugar em territórios coloniais sob domínio de outros países europeus como a Bélgica ou a França⁴⁰⁹ debruça-se sobre o ensino de artes e ofícios ministrado nas escolas.

⁴⁰⁶ Diogo de Macedo - «Em defesa da arte dos negros», in *O Mundo Português*, nº1, Ano XIII, IIª serie, [1946], pp.12-16

⁴⁰⁷ Id. *Ibid.*, pp.13,14

⁴⁰⁸ Id. *Ibid.*, p.14

⁴⁰⁹ Vd. Ponto 2.1.1

Na sua óptica, deverá ser privilegiado um ensino/ aprendizagem baseado numa educação do ver⁴¹⁰, onde os valores plásticos endógenos sejam valorizados e integrados numa linha evolutiva de aperfeiçoamento. Neste artigo o autor deixa transparecer claramente uma tensão latente entre uma ideologia assimilacionista e uma ideologia conservacionista, ambas escoradas por uma perspectiva evolutiva da cultura e da arte, onde a primeira é apontada como um modelo capaz de desfigurar os cânones tradicionais e a segunda, apesar de colher a preferência do autor, não deixa de reduzir esta produção ao horizonte da tradição e, conseqüentemente encerrá-la num espaço atemporal da primitividade.

Nas suas palavras:

«(...) há que os educar no respeito pela sua própria arte, na defesa intransigente da sua tradição, embora estimulando-lhes o desenvolvimento progressivo das próprias expressões, que viris no seu primitivismo, viris devem continuar a ser no seu original aperfeiçoamento»⁴¹¹.

Estas posições por vezes contraditórias serão confrontadas e avaliadas num artigo consagrado à arte cristã, realizada por escultores africanos e intitulado *Arte Católica dos Negros*, no qual o autor propõe uma visão retrospectiva, marcada pelas ambigüidades de um cruzamento entre um formulário retirado dos cânones tradicionais e os conteúdos religiosos inerentes à evangelização levada a cabo pela igreja católica.

Assumindo como ponto de partida a existência de uma essência de ordem “rácica” que se projecta nas sínteses plásticas particulares à “escultura africana”, Diogo de Macedo assinala um enfraquecimento do seu vigor, quando procura imitar os modelos europeus da arte cristã, posto que ignora os princípios que lhes estão subjacentes, recuando de imediato *«às liberdades das suas fantasias (...) à outra realidade reservada à sua raça, de recreação feiticista, simbólica e gentílica»⁴¹².*

Dada esta imputação de uma essência simultaneamente biológica e cultural às fontes e princípios artísticos, que os torna persistentes, o autor reconhece que o sucesso da acção evangelizadora não poderá estar desligado de uma flexibilidade na criação de imagens de culto cristão, nomeadamente através da adaptação de sínteses formais retiradas do léxico escultórico autóctone. O autor recomenda que a *«assimilação do espírito»* seja acompanhada de uma tolerância face às concepções escultóricas que, adaptando-se a um novo ideário religioso, mantêm uma fidelidade formal face aos princípios que informam a modelação das suas esculturas. Deste modo os missionários têm, nas suas palavras, *«o dever de compreender e respeitar a escultura dos negros na sua pessoal,*

⁴¹⁰ O autor afirma a este respeito: *«O que há a fazer é somente educar a visão dos negros, deixando à sua concepção a interpretação das realidades ou das fantasias. Nada mais difícil do que a orientação desses colégios, tão úteis quanto perigosos».* Diogo de Macedo - «Em defesa da arte dos negros», pp.15,16]

⁴¹¹ Id. *Ibid.*, p.16

⁴¹² Diogo de Macedo, *Arte Católica dos Negros*, in *Panorama*, nº2/3, IIª Série, 1951, p. 14

tradicional e r tica concep o artística» pois «tão dignas são as imagens da Arte dos civilizados brancos como as da Arte dos ing nuos negros»⁴¹³.



Fig. 59- Imagens da Nossa Senhora em Marfim provenientes de Angola

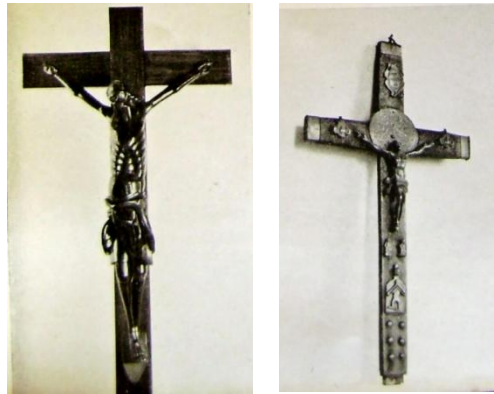


Fig.60- Crucifixos em metal e madeira provenientes de Moçambique



Fig.61- Mulher Ajoelhada (Marfim, Congo); Crucifixo em latão (S. Salvador, Congo); Virgem (Marfim, Congo)

3.4. Olhares sobre a cultura material angolana

Os anos 50 conhecem a divulga o das colec es e das campanhas patrocinadas pelo Museu do Dundo, fundado em 1936 e mantido sob a tutela da Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG) até 1975. Através das suas Publica es Culturais, começarão a circular imagens, sobretudo fotográficas que, aparentemente, documentariam os vários aspectos que compunham a cultura dos «povos da Lunda», motivado, nas palavras do seu conservador, «(...) *pela necessidade de evitar que se perdessem, por ac o do tempo e contacto com os nossos usos e costumes, os*

⁴¹³ Id. *Ibid.*

principais vestígios da vida gentílica tradicional»⁴¹⁴. Aos aspectos de natureza cultural juntar-se-ão posteriormente preocupações voltadas para os domínios da biologia (fauna e flora) e arqueologia. A imagem (quer sob a forma de fotografia, do desenhos ou da serigrafia) assume um papel de mediação entre o Museu e o público, tornando-se cada vez mais um objecto de consumo massificado que, do ponto de vista epistemológico, assume um papel crucial. Mais do que um suporte documental, tornou-se uma plataforma de criação de realidades, pelos moldes em que muitas vezes apresenta objectos, pessoas ou animais. Ou seja, ao extrair e isolar dos seus contextos, objectos e pessoas, apresentando-os sob a forma de *espécimes*, a imagem não imita mas sim produz uma outra realidade que é divulgada a um público heterogéneo e largamente reproduzida em suportes de comunicação assumindo, com o tempo, um poder de objectivação, e revelando-se um importante instrumento da propaganda colonial.



Fig.62- Máscara Muana Mpuo



Fig.63- “Bailarino Muquiche Muana Mpuo”



Fig.64 - Quissange

3.4.1. José Redinha: uma *arte popular* no limiar da autenticidade

Uma das figuras que se destacará será José Redinha que assume as funções de Conservador do Museu do Dundo em 1936, publicando uma série de obras onde as expressões plásticas angolanas assumem um peso considerável⁴¹⁵. A obra de José Redinha, poderá ser interpretada sob várias perspectivas. Aqui interessa-nos, a divulgação de conhecimento relativo à cultura material angolana, observando, entre outras, a importância mediadora da imagem. Muitas das suas obras

⁴¹⁴ José Redinha, Apud. Nuno Porto - *Angola a Preto e Branco. Fotografia e Ciência no Museu do Dundo*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 1999, p.23

⁴¹⁵ José Redinha, (1905-1983) nasceu no concelho de Alcobaça. Frequentou a ESBAP, Foi para Angola como elemento do quadro administrativo. No Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina, conclui a formação em Administração Ultramarina (1956). Entre 1936 e 1959 desempenhará as funções de conservador do Museu do Dundo. Mais tarde (entre 1959 e 1961) seria director do Museu de Angola. Em 1961 ingressou no Instituto de Investigação Científica de Angola passando a dirigir o Departamento de Ciências Humanas. Entre 62 e 72, regeu a cadeira de “Estudo das Sociedades Ultramarinas” no Instituto de Educação e Serviço Social Pio XII, em Luanda. Seria posteriormente nomeado Director Geral do Ensino Superior.

serão publicadas sob a forma de álbuns, abundantemente ilustrados, não só com recurso à fotografia, mas especialmente com o recurso ao desenho, realizado pelo próprio autor, e à serigrafia, no caso do célebre álbum publicado em 1953, intitulado «*Paredes Pintadas da Lunda*».

A importância desta obra particular e outras do mesmo autor, não se esgota nos meios mais imediatos de produção e circulação, mas alarga-se para além deles, integrando uma economia visual, ampliada no tempo. De facto, o seu interesse não se circunscreve aos círculos ligados aos estudos etnográficos, mas alarga-se, por exemplo, ao campo das artes plásticas, já que se constituem igualmente como fontes iconográficas, que mediaram a relação entre artistas portugueses e mesmo angolanos a um universo plástico africano, “tradicional”, ao qual muitos não teriam um acesso directo⁴¹⁶.



Fig.65- Vista da representação portuguesa à Exposição Internacional de Bruxelas em 1958, onde as imagens retiradas da obra de Redinha, *Paredes Pintadas da Lunda*, servem de enquadramento cenográfico a uma vitrine com objectos africanos.

Neste caso, para além da informação que é veiculada acerca das várias manifestações plásticas tradicionais angolanas, da sistematização que é proposta, bem como dos pressupostos teóricos sobre os quais assenta, há que atender a um espécie de *alter-texto*, que é proposto pelo discurso visual. De facto, é curiosa a utilização do desenho para representar as obras em análise, ainda que muitas vezes estas apareçam simultaneamente apresentadas num registo fotográfico. Não nos esqueçamos de que o desenho se constituiu desde o início da época moderna como uma forma de registo gráfico que complementa e acompanha o desenvolvimento das ciências naturais, da arqueologia e mais tarde da etnografia. Neste caso o desenho científico desempenha uma importante função ao nível da criação de um código visual que permita a identificação e anatomia dos seres vivos, ou de vestígios arqueológicos, dada a sua capacidade de objectivar e sintetizar a realidade visível. Em algumas obras de Redinha, o desenho surge com esta mesma função, a de descrever ou organizar, através de uma linguagem gráfica, os vários domínios explorados plasticamente pelas culturas angolanas (a cestaria, a cerâmica, a escultura, os instrumentos musicais, os objectos de uso quotidiano, etc.). No entanto as suas características próprias e sobretudo, a sua conotação com o

⁴¹⁶ Este cruzamento de referências visuais será explorado de acordo com cada caso particular, designadamente nos capítulos V, VIII e IX.

domínio da ilustração científica, remetem estes álbuns para a vizinhança das ciências e não das artes onde os modelos de apresentação visual estão muito mais dependentes da fotografia.



Fig.66- “Apitos”



Fig. 67-“Utensílios de madeira”

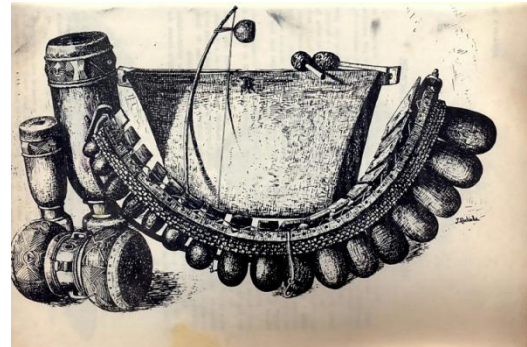


Fig.68- “Instrumentos Musicais”

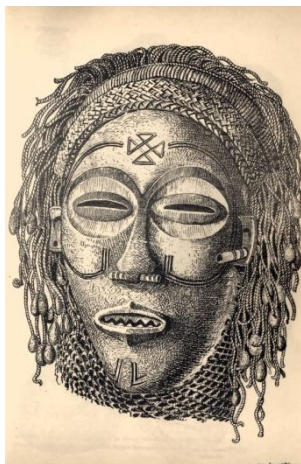


Fig.69- “Máscara Muana – Mpuo”



Fig.70-” Máscara Ngombe”

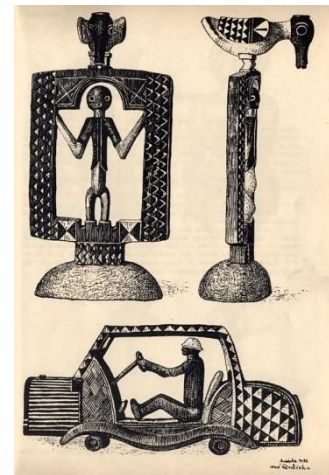


Fig.71-“Escultura com motivos aculturados”

3.4.1.1. Relativismo e Alteridade

A obra de José Redinha quando encarada no seu conjunto, não pode ser desligada de um conjunto de factores, quer de ordem política (a administração colonial) quer de natureza epistemológica, com destaque para a transversalidade com que modalidades especulativas como o evolucionismo, o relativismo cultural, ou o lusotropicalismo emergem na trama dos seus textos e posições teóricas.

A ponderação das diferenças entre a “cultura europeia” e a “cultura africana”, ambas encaradas numa acepção monolítica e uniformizante, constitui-se como exemplo incontornável de uma preferência teórica (e ideológica) que, ignorando a diversidade inerente a cada uma das

geografias culturais, contribui para acentuar e perpetuar a visão essencialista e redutora das culturas africanas. Curiosamente, uma das passagens em que esta postura é vincadamente perceptível, insere-se na obra *«Etnossociologia do Nordeste de Angola»*, na qual o autor apela ao relativismo cultural como zona conceptual, que sustenta a tentativa de provar que a inferioridade das *«comunidades primárias»* não é integral e que são os próprios africanos a reconhecer a sua condição subalterna:

*«A escala de diferenças, entre o padrão de cultura ocidental e o padrão de cultura africana, é, sem dúvida muito acentuada.
(...)Do lado autóctone, uma concepção tradicional de vida transmitida por via oral, regulada por um direito consuetudiário, imbuída de crença animista, ritualizada por iniciações, tecnologicamente pobre e pré-industrial.
Uma simples comparação, entre os dois padrões de cultura deixa compreender perfeitamente as inevitáveis diferenças que os separam e os nativos são os primeiros a conferir à cultura ocidental, em bloco, uma extraordinária superioridade»⁴¹⁷.*

Esta aceção encontra-se igualmente no cerne de algumas hesitações e ambiguidades do autor acerca dos pressupostos teóricos que informarão a análise do fenómeno estético no âmbito de uma geografia sociológica africana. Hesitando inicialmente entre uma análise de contornos etnográficos e uma análise de ordem artística, Redinha opta por uma posição intermédia já que considera, em primeiro lugar, que as sociedades produtoras desta arte se encontram naquilo que designa como *«idade etnográfica»*; em segundo, rejeita uma autonomia e legitimidade puramente estéticas, inspiradas no princípio da “arte pela arte”, e propõe uma associação entre o artista e o etnógrafo inseparável do seu estudo.

As expressões artísticas que se desenvolvem em território angolano, apreciadas pelo seu contributo para a circunscrição de uma cultura local, são no seu entender, equiparadas a manifestações de carácter puramente “popular”, produtos directos da espontaneidade e do instinto; ainda que não ignorem os contactos com os europeus, ou se constituam como expressões concretas de valores culturais basilares, serão desta maneira confinadas ao círculo da *«arte popular»* ou do artesanato, como afirma:

«A arte dos africanos constitui parte importante da sua cultura, e, do ponto de vista sociológico, caracteriza-se bastante pelas feições da cultura popular, apresentando-se com um carácter espontâneo, irreflectido sem que, contudo, se possa alhear a possibilidade da influência das classes mais evoluídas, capazes da reflexão crítica que preside à criação dirigida»⁴¹⁸.

⁴¹⁷ José Redinha- *Etnossociologia do Nordeste de Angola*. Braga: Editora Pax, 1966, p.168

⁴¹⁸ José Redinha - *Escultura Angolana - Esboço de Classificação*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola, 1974, pp. 5,6

Neste sentido, parte de um princípio de coincidência entre etnia, cultura e arte, no âmbito do qual, os objectos artísticos, « (...) *a par do seu mérito intrínseco, podem, em certa medida, informar-nos da personalidade étnica dos seus autores.*»⁴¹⁹. Em vários textos, nomeadamente no *Álbum Etnográfico*, alicerça uma aproximação às artes plásticas em Angola onde estes três termos se encontram em plena complementaridade, contribuindo para cimentar uma cartografia onde a cada grupo etno-linguístico faz corresponder expressões singulares. Assim, à zona Norte, corresponderia a escultura antropomorfa em madeira, inserida no complexo artístico lunda-quioco, no Sul os adornos corporais em pele de boi dos pastores-criadores de gado; a Este a “cerâmica negra dos Luenas” sendo o Oeste simbolizado pela “escultura animalista biena”. Esta esquematização é levada a um extremo mais estreito num texto cronologicamente muito próximo - *Etnias e Culturas de Angola*, publicado em 1974- no qual o autor aponta para a metade norte do território como a «*grande região das artes plásticas*»⁴²⁰ onde se destaca a escultura, a pintura e a criação de máscaras, que contrasta com o sudoeste, uma «*zona de decoração e ornato*»⁴²¹ patente na decoração de objectos de uso comum, adornos corporais e penteados das sociedades pastoris. Contudo declara que apesar da riqueza e variedade referida, as artes plásticas se encontram numa fase decadente, resultado da introdução de modelos exógenos, nomeadamente da adopção de configuração provenientes das «*escolas sudanesas, amantes da geometrização da forma*»⁴²² ou do contacto com a cultura ocidental.

Inversamente a este declínio no campo das artes plásticas, o artesanato consegue manter uma linha de continuidade relativamente aos aspectos tradicionais, explicada pela necessidade utilitária que lhe está subjacente.

Os objectos de natureza utilitária espelhariam, desta maneira, os aspectos mais genuínos das várias culturas, articulando as necessidades de natureza material e exigências de ordem espiritual com modelos estéticos e artísticos.

O desejo de embelezamento dos objectos utilitários é, por fim, apontado como prova da capacidade artística inata a todos os homens e transversal a vários domínios sócio-culturais. O relativo sucesso das indústrias utilitárias, relativamente à decadência das actividades puramente artísticas, deve-se segundo o autor, a questões de mercado, nomeadamente a facilidade de escoamento de produtos num espaço interno, que preserva intactos os seus usos tradicionais.

Par além da decoração de objectos de uso quotidiano com fins comerciais, Redinha destaca a decoração de objectos de sentido simbólico, associados aos domínios da magia, da religião e/ou do

⁴¹⁹ José Redinha -*Álbum etnográfico*. [s/l]: Fundo de Turismo e Publicidade, s/d., p.7

⁴²⁰ José Redinha -*Etnias e Culturas de Angola*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, com a colaboração do banco de Angola, 1974, p. 216

⁴²¹ Id. *Ibid.*

⁴²² Id. *Álbum Etnográfico*. [s/l], Fundo de Turismo e Publicidade, s/d., p.5

poder, que, a par das necessidades materiais, se assumem como motivações primordiais para a criação artística, como sugere numa outra passagem:

«A superstição, o mistério do desconhecido, a metafísica inata do ser humano, produzem curiosos efeitos na emotividade artística do africano, a par de muitos outros factores, em que o meio ambiente e o plano geográfico tomam, não raro, particular evidência»⁴²³.

3.4.1.2. A «transição contemplativa das expressões naturais, para uma cultura de escultores»

A criação artística, encarada desta maneira, inscreve-se nos domínios do instinto e da emoção, moldados pelo ecossistema onde o indivíduo se desenvolve. A condição de *homem natural* serve de argumento para a denegação de uma racionalidade e aprendizagem, subjacentes às expressões criativas do africano, que irá pairar muito além do ocaso do império.

Neste sentido a originalidade e a autenticidade serão avaliadas em função de um afastamento de modelos de aprendizagem e de uma noção (paradoxal) de isolamento cultural que remete as criações provenientes das sociedades africanas para a tradição, a superstição e a magia, convertidas em signos de primitividade.

O estudo destas formas de arte por etnógrafos, arqueólogos e psicólogos, seria um passo fundamental para a compreensão do homem africano, como afirma o autor em *Paredes Pintadas da Lunda*:

«O etnógrafo, o psicólogo, o arqueólogo mesmo, podem tirar do estudo desta forma de arte ensinamentos de diversa ordem, que depõem não só a respeito dos negros da Lunda como dos primitivos em geral»⁴²⁴.

A opção por intercalar os campos disciplinares da etnografia e da arqueologia é sintomática de uma perspectiva abrangente preconizada pela distinção entre sociedades “quentes” e “frias” ou “dinâmicas” e “estáticas”, que serviu para consolidar uma barreira de separação entre a Europa e o resto do mundo, aqui reforçada pelo recurso à arqueologia que, exumando os vestígios do passado remete para uma temporalidade primordial, alvo de apropriações várias, particularmente com vista a comprovar uma suposta estagnação temporal de algumas sociedades, significativamente classificadas como “primitivas” ou “tradicionais”.

Nesta perspectiva, a criação artística projecta uma mundividência insistentemente reencaminhada para um passado primordial, que se desenrola nos termos de actuação comunitária,

⁴²³ Id. *Ibid.*, p.13

⁴²⁴ José Redinha- *Paredes Pintadas da Lunda*. Luanda: Publicações Culturais [nº18], Diamang, 1953, p.10

fixada nos constrangimentos do costume, ou da “tradição” - que lhe ditam os modelos formais - e numa íntima comunhão com a natureza - que lhe determina os materiais.

A subordinação e repetição de modelos “tradicionais” e antiguidade sobrepõem-se como critérios de apreciação das obras, na apologia de uma noção de pureza que rejeita os contactos interculturais, particularmente com a Europa, sinónimos de um progressivo abandono do *modus vivendi* ancestral conducente a uma hibridação das linguagens plásticas.

Estes aspectos são retomados insistentemente por José Redinha ao longo das várias obras publicadas, de que o seguinte excerto a propósito das máscaras angolanas é um exemplo evidente:

«E que dizer das máscaras feitas na actualidade? Podemos afirmar que elas não têm o merecimento das antigas pois são menos bem esculpidas e, no seu todo, não conseguem alcançar o poder dramático, o «ar tribal» que caracteriza a factura dos artífices de outrora (...) Em parte isto deriva da falta de ambiente propício ao artista, consequência do abrandamento, e nalguns casos, do desaparecimento da vida tribal, que agia como fonte de inspiração e de tradição; por outro lado, as solicitações que fazem parte de uma vida mais evoluída ou em contacto mais estreito com o branco, encaminham os nativos para outros ideais ou formas de vida»⁴²⁵.

A transição da natureza para a cultura é, a par da problemática em torno da tradição e da modernidade, um dos tropos recorrentes na abordagem das artes africanas. José Redinha invoca esta justaposição na análise dos esquemas evolutivos da escultura antropomórfica de cariz religioso, que tendo origem em postes votivos – integrados, segundo o autor num complexo mágico-religioso animista – vai caminhando gradualmente para a figuração tal como mostra em esquema (Fig.72).

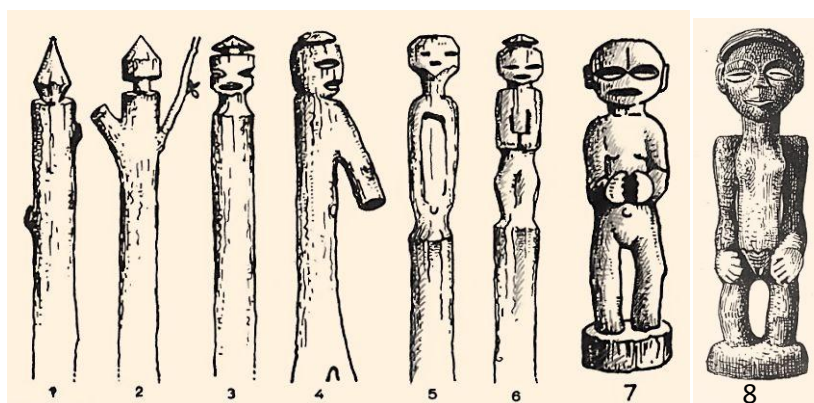


Fig.72 «Série explicativa da origem e evolução da escultura antropomorfa angolana»

O desenvolvimento de uma gramática formal balizada entre um estágio pré-figurativo e a representação da figura humana é assim proposto pelo autor, que assinala a ligação entre o elemento

⁴²⁵ José Redinha - *Máscaras de Madeira da Lunda e Alto Zambeze*. Luanda: Publicações Culturais [nº31], Diamang, 1956, p.21

natural e a forma talhada pelo escultor, que respeitando a sugestão das configurações naturais, apropria-as e adapta-as a desígnios de ordem plástica, num processo que transporta para o território da arte e da estética, um sentido contemplativo da natureza:

*«Depois, os elementos e formas naturais significativas ou sugestivas (...) foram ajeitados pela enxó do entalhador, testemunho não só da preocupação do nativo em responder à Natureza que a compreendeu, mas também duma transição contemplativa das expressões naturais, para uma cultura de escultores, que hão-de prolongar aquela tendência pelos seus processos artísticos, em postes anímicos que foram evoluindo desde o cabeçote liso ao topo entalhado, em modos de cabeça humana».*⁴²⁶

Apesar de uma autonomização sucessiva face ao elemento natural, que converge na escultura de vulto redondo, o autor considera-a incapaz de se desvincular totalmente deste, ou seja, o modo como a sua configuração trai as origens, remete-a inevitavelmente para um limbo entre cultura e natureza. Esta posição teórica é bastante reveladora de uma noção de temporalidade circular que, negando uma historicidade, envolve a criação plástica – entre outros domínios – num reencaminhamento constante para um tempo ancestral. Na verdade, não obstante o facto de sofrer, tal como a arte europeia, um processo de transformação, é-lhe atribuído insistentemente um vínculo inquebrável com um passado primordial, conotado com os estereótipos do infantilismo, incapacidade, imperfeição e do animismo, mantido vivo pela tradição.

*«Limitamo-nos a lembrar que, onde quer que a encontremos, a estatueta trai ainda nos gestos a educação de infância, a atitude hirta do poste anímico, o hermetismo de uma teologia exótica, a filosofia de uma crença – a crença animista que a gerou no topo da coluna cultural»*⁴²⁷.

A concepção “ecológica” das sociedades e culturas angolanas é complementada com uma perspectiva evolucionista que dá a José Redinha a hipótese de as integrar numa escala evolutiva da humanidade, capaz de servir de bitola para uma avaliação e análise das criações plásticas – especialmente escultóricas.

Inscribe assim as origens da escultura numa temporalidade suficientemente recuada e numa geografia difusa de modo a integrá-la numa tradição plástica negro-africana que, nas suas palavras, descende de uma «cultura florestal» ou «paleo-negrítica silvestre»⁴²⁸, a qual se teria difundido pelo território africano.

No encadeamento destas noções e tomando como exemplo as sociedades do nordeste angolano, que designa como «caçadores escultores do matriarcado»⁴²⁹, propõe uma análise de

⁴²⁶ José Redinha- *Subsídios Etnográficos. Esboço de classificação das máscaras angolanas. Um esquema Evolutivo da escultura antropomorfa angolana.* Luanda: Centro de Informação e turismo de Angola, 1964 , p.26

⁴²⁷ Id. *Ibid.*, p.30

⁴²⁸ *Ibidem.*

⁴²⁹ José Redinha. *Etnossociologia do Nordeste de Angola*, p. 181

esculturas com representações femininas, tentando justificar a gramática formal adoptada com uma «mentalidade» particular que, em última instância, responderia ao “estádio evolutivo” em que se encontram os seus produtores. A caracterização generalista que é adoptada remete para uma articulação entre a economia, assente na caça, a estrutura social baseada no matriarcado (encaradas ambas como modalidades económico-sociais primárias) e a criação escultórica, no âmbito da qual a figura feminina assume uma vertente simbólica. A operacionalização e projecção destes três elementos num imaginário plástico do caçador, tingida com a mesma indeterminação não deixa, contudo de ser curiosa:

«Este tipo de estatueta, tradução dum tipo ideal de mulher, aquilatado na graça e nas linhas à esbelteza do antílope, é bem uma imagem da mulher vista através da mentalidade do caçador artista, que se encontra, finalmente, a si próprio, insculpido psicologicamente na estatueta que criou»⁴³⁰.

3.4.1.3. Ancestralidade, assimilação e regeneração

Este estado de “pureza original”, delineado por Redinha encontra-se, todavia, em perigo iminente de contaminação face ao contacto com a cultura europeia, especialmente devido a transformações de ordem económica e social que contribuem, na sua perspectiva, para uma «desintegração tribal».

O discurso decadentista que atravessa transversalmente parte dos textos de Redinha a propósito da criação artística e artesanal, onde o presente é encarado com suspeição pelo declínio atribuído à escultura e demais artes, estabelece como contraponto a aspiração de uma regeneração, um ressurgimento dos padrões plásticos e estéticos negro-africanos.

De facto ao preconizar uma comparação com a história da arte europeia, aproximando este declínio das artes africanas à Idade Média europeia – vulgarmente encarada como um momento de decadência artística e cultural – reduz a criação a um plano vazio apto a renascer sob novos influxos. O projecto de “renascimento” das artes angolanas que defende é, sintomaticamente, irradiado para um horizonte longínquo onde a criação artística será «fecundada pelo génio das novas culturas assimiladas»⁴³¹.

Este argumento não deixa de ser revelador da visão do autor acerca da criação artística e das culturas que integram o território angolano encobrendo, igualmente, um posicionamento ideológico sustentado pelo poder colonial que, apontando a assimilação como via de acesso à cidadania e à civilização, estigmatiza a adopção da língua e códigos europeus de vestuário ou conduta como

⁴³⁰ Id. *Ibid.*, p.119

⁴³¹ Id. *Ibid.*, p.181

mimetismos imperfeitos que jamais conseguirão atingir os padrões originais⁴³². Este alinhamento ideológico encontra-se assim subjacente à coexistência de uma insinuação da aculturação como a causa de perda de referências culturais e, conseqüentemente, um dos motivos da decadência da arte entre alguns povos angolanos, e um aplauso da política de assimilação cultural levada a cabo pela colonização portuguesa.

Por outro lado, não pode ser ignorado um outro critério de análise estilística que procede directamente de uma visão evolutiva da própria arte europeia, onde o realismo ocupa o patamar mais elevado. Aplicado como bitola na análise das expressões escultóricas africanas, autoriza uma sistematização tanto formal como temporal da escultura angolana, ao mesmo tempo que legitima as observações do autor.

Neste sentido os processos de transformação das formas escultóricas são balizados pelo binómio figuração/abstracção sendo que um primeiro estágio destaca-se por uma expressão escultórica de cariz realista que, gradualmente cede lugar a uma geometrização gradual que o autor designa por «*arte sub-realista*» e que coexiste com os vestígios do antigo realismo. Os últimos estádios são determinados pelo contacto com a cultura europeia, de que resultam formas aculturadas tanto ao nível formal como temático e que Redinha designa como «neo-realista» onde emerge, a arte missionária e, por fim, a arte funerária *Mbali*, que sofre um duplo processo: formal, religioso e técnico⁴³³, como veremos.

Da aplicação deste esquematismo evolutivo-formal de padrões estilísticos às criações escultóricas angolanas, resulta um mapeamento baseado em zonas geográficas e culturais que traduzem como modelos artísticos inconfundíveis. Assim estabelece um conjunto de regiões de referência artístico-cultural, onde se destacam uma *Região Conguesa*, uma *Região Iaca*, uma *Região Lunda-Quioca* ou uma *Região Biena*, às quais correspondem expressões artísticas que, embora dimanadas das mesmas fontes (África Ocidental e Sudão), apresentam feições distintas que variam em grau de realismo.

Neste sentido, as expressões escultóricas da *região conguesa e lunda- quioca*, mantém, segundo o autor, laços de proximidade com uma tradição artística dos «*velhos estilos da África Ocidental*», que lhes confere uma fisionomia essencialmente figurativa e realista. Materializam uma estrutura socio-cultural marcada pelo matriarcado, pela caça, pelo culto dos antepassados assumindo uma dimensão “narrativa” ou “textual” que revela a preferência pela figura humana como centro de um

⁴³² Não podemos esquecer que esta suposta incapacidade em adoptar cabalmente a cultura europeia serviu de argumento, nomeadamente no caso português, para justificar o prolongamento *ad eternum* do domínio colonial.

⁴³³ Cf. J. Redinha- *Etnossociologia do Nordeste de Angola.*, p.181

conjunto de mundividências particulares⁴³⁴, onde a estética se insere num plano metafísico, de ordem mágico-religiosa.

«Remetendo esta arte ao plano religioso, de culto do antepassado caçador, a expressão pode traduzir-se por um sentido de energia no plano físico e metafísico (animivitalismo)»⁴³⁵.

À semelhança destas, as expressões escultóricas das regiões *Iaca* e *Biena* inscrever-se-iam igualmente numa linha figurativa, que se expressa com maior vigor em peças mais antigas, já que no presente estas conheceriam um processo de transformação responsável por um enfraquecimento e perda de qualidades plásticas.

Neste caso, a *arte biena* descrita pelas representações animalistas de feição realista, adoptaria uma linguagem baseada em formas geometrizadas, que na perspectiva do autor, torna patente um declínio plástico. O mesmo é apontado para a *arte Iaca* que, assente numa imagética antropomorfa destaca-se pela criação de máscaras rituais cujo contacto com as máscaras carnavalescas de origem europeia tem conduzido a uma deturpação do seu sentido original.

Um exemplo de aculturação que daria origem a uma nova expressão, com raízes no século XIX é o da arte funerária *Mbali* da região de Moçâmedes. Trata-se, na sua perspectiva de uma escultura fúnebre realizada por indivíduos que, na metrópole, teriam aprendido o ofício de canteiro e que ao regressar a África teriam, segundo as suas palavras, *bantuizado* esta arte.

Ao longo da análise das expressões artísticas angolanas, Redinha, deixa transparecer uma tensão constante entre a visão de uma autenticidade artística, como repertório de fórmulas tradicionais que duplicam modelos ancestrais, e um olhar sobre a produção actual, encarada sob os desígnios da apropriação de matrizes exógenas, no âmbito da qual sobressai a ambiguidade relevada pelo autor na avaliação do impacto dos contactos entre as culturas africanas e a cultura europeia.

Na verdade, os processos de assimilação de padrões europeus são considerados de maneira dúplice, ora como factores de empobrecimento das artes, ora como agentes de renascimento formal, participando de um discurso balizado pela dialéctica entre a decadência a regeneração, que atravessa transversalmente parte das ideias expressas acerca do estado das artes em Angola, sobretudo, durante o período, das décadas de 50 e 60⁴³⁶.

⁴³⁴ «(...) Esta área cultural-artística (...)define-se sem dúvida nenhuma por um tipo de arte que procurou resolver-se , mediante os processos compatíveis com um modo particular de ver, pela solução de textualidade. Exaltando a maternidade, comemorando os mortos, representando rios, insculpindo imagens culturais e magistas, a escultura conguesa tentou a todo o passo a mobilidade harmonizando as linhas e os volumes gerais, e actuando, particularmente, nos temas da figura humana, influenciados pelos simbolismos peculiares aos sistemas sociais de matriarcado». J. Redinha- *Escultura Angolana.*, pp.9-10

⁴³⁵ Id. *Ibid.* p.15

⁴³⁶ Esta problemática não é necessariamente nova já que conhece uma larga tradição sendo crucial nos estudos consagrados à chamada *arte popular*.

Na primeira situação, os encontros com culturas diferenciadas que se vão sucedendo no tempo, temperados pela importação e adopção de linguagens diferenciadas, são descritos como processos de «contaminação» de uma pureza original das expressões artísticas. Os contactos interculturais, resultantes dos seus movimentos migratórios das sociedades, ou de outras formas de mobilidade são alimentados, nas palavras do autor, por uma «*atração assimilativa intertribal*»⁴³⁷ da qual resulta uma diligência no sentido de alcançar, por parte das comunidades mais «*atrasadas*» uma correspondência aos «*grupos mais evoluídos*»⁴³⁸. Este mesmo empenho serviria igualmente como argumento e motivo de justificação para os processos de gradual afastamento dos modos de vida tradicionais (destribalização), e uma aproximação à cultura europeia através da assimilação. De facto, o contacto com o colonizador que acarreta uma transformação acelerada dos modos de vida e um abandono da «*vida tribal*»⁴³⁹ em prol de uma «*vida mais evoluída*», cujo modelo europeu nunca poderá ser totalmente alcançado, mas parcialmente imitado. Como foi anteriormente mencionado, esta incapacidade é apontada pelo autor como decorrente de um afastamento maior dos padrões de vida ancestrais do que a aproximação dos modelos europeus, resultando daqui um grande prejuízo para o «*nativo*» que assume assim uma espécie de *esquizofrenia cultural*.

Por outro lado a adopção de estilos de vida diferentes implica um crescimento das solicitações e outras formas de ocupação do tempo, comprometendo, em última análise, a execução das obras. Segundo o autor, as peças permanecem menos tempo nas mãos do artista, conduzindo a uma perda de qualidade. Este empobrecimento da escultura (em especial, sentido na confecção das máscaras) parece irremediável já que as condições sociais e culturais que estavam na base da sua realização são impossíveis de reunir. Uma das sugestões avançadas por José Redinha com vista a um desenvolvimento cabal das potencialidades artísticas do africano seria uma suavização do trabalho a que estava obrigado,

« (...) se a colonização permitisse cultivar a desinteressada apreciação da alma dos nativos, sem lhes requerer rendimento dos braços, que é, alias, o seu mais reclamado contributo, o critério de apreciação seria diferente. O autóctone teria oportunidade de brilhar pela realização de arte, pelas especulações mentais em que são tão ricos»⁴⁴⁰.

Deste modo, face ao diagnóstico de um acelerado estado de decadência das «*artes tribais angolanas*» como as nomeia, cabe ao colonizador a recolha e constituição de museus etnográficos

⁴³⁷ J.Redinha- *Etnossociologia do Nordeste de Angola.*, p.179

⁴³⁸ Id. *Ibid.*,p.179

⁴³⁹ Este é um processo eu o autor designa como a passagem de uma «*paleo-áfrica que se esfuma a uma neo-áfrica que surge, em ritmo crescente e acelerado*». *Etnossociologia do Nordeste de Angola*, (Introdução à 1ªed), s/p.

⁴⁴⁰ J.Redinha - *Etnossociologia do Nordeste de Angola.*, p.170

com vista a reunir os últimos vestígios de uma arte que sofre o perigo de uma extinção irremediável⁴⁴¹.

Porém a visão decadentista e de antiquário é por vezes quebrada pela apreciação da multiplicidade de modos de traduzir esse contacto entre africanos e europeus, nomeadamente no que concerne a uma interpretação particular de temas e formas, partindo por vezes da existência de formas arquetípicas comuns como no caso da máscara⁴⁴² ou na introdução de novas configurações e temas, como «os veículos motorizados, as bicicletas, as figuras de figurino ocidental, civis, eclesiásticos, militares e outras, onde a do ambaquista, de cartola e camisola interior, é um símbolo de integração».⁴⁴³

3.4.1.4. Paredes Pintadas ... para compreender a «alma do povo»

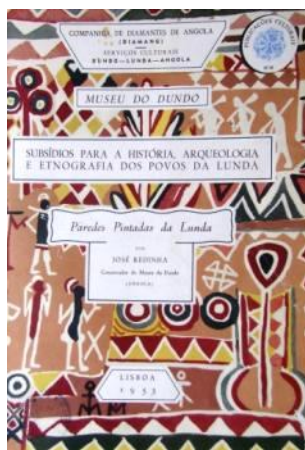


Fig. 73-Capa do álbum *Paredes Pintadas da Lunda*

Uma das obras que mais se destacaram no percurso do autor é o álbum de 1953, *Paredes Pintadas da Lunda*, que, como veremos irá ultrapassar a sua dimensão meramente documental e integrar um circuito imagético que irá para além do campo disciplinar da etnologia, na medida em que reúne um manancial não despidendo de informação visual constituído por um largo conjunto de imagens recorrendo à fotografia e à serigrafia.

Numa perspectiva da cultura visual o seu impacto deve-se, antes de mais, à forma como são apresentadas as pinturas murais recolhidas por Redinha. Na verdade, não obstante a apresentação de

⁴⁴¹ Cf. J.Redinha - *Etnossociologia do Nordeste de Angola*, p.181

⁴⁴² Segundo o autor, a adopção de modelos europeus, em certos casos, foi estabelecida com base numa proximidade de arquétipos pré-existentes como no caso específico da adopção do carnaval onde esta tradição europeia encontra na tradição das máscaras rituais um terreno fértil à sua adopção, como se depreende da seguinte passagem: «No que se refere ao modelo de aculturação da máscara, encontramos, principalmente, a adaptação do Carnaval pelos nativos angolanos. Este uso, importado pelos portugueses deparou plena aceitação entre os povos angolanos, onde a existência de máscaras e mascarados se achava profundamente enraizada, mercê de costumes muitas vezes seculares». J.Redinha - *Subsídios etnográficos.*, p.11

⁴⁴³ J.Redinha- *Album Etnográfico.*, p.14

imagens fotográficas, estas pinturas mostram-se deslocadas do seu contexto inicial e esta descontextualização é acentuada com a «recomposição» das suas formas (seres humanos, animais, signos abstractos, etc.) sobre um fundo neutro, num formato rectangular, de maneira que cada estampa se constitui como uma espécie de «interpretação pictórica» das pinturas originais, cujo suporte é a arquitectura das habitações⁴⁴⁴ (Figs.77-80).

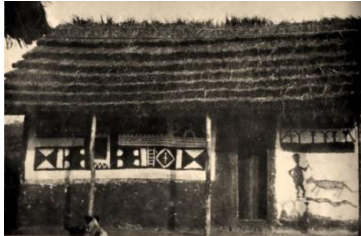


Fig.74- Pintura numa habitação da região de Nzala (recolhida em 1930)



Fig. 75- Pintura Mural Cokwe



Fig.76- Pintura Mural em Sanza Pombo⁴⁴⁵

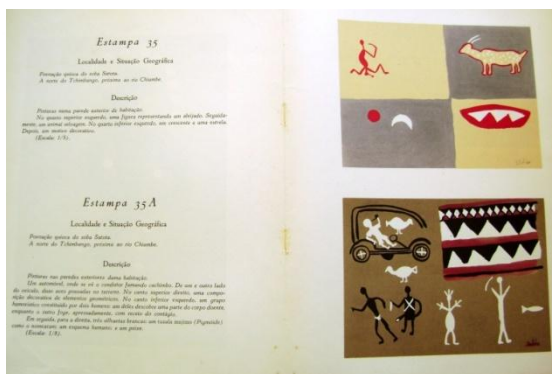
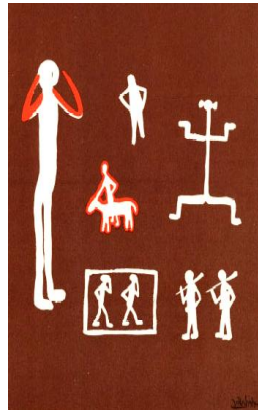
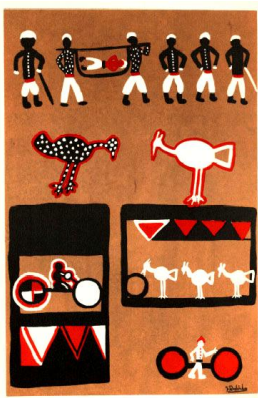


Fig.77 página do álbum *Paredes Pintadas da Lunda*

⁴⁴⁴ A esta forma de apresentação acrescenta-se o facto de cada estampa estar assinada pelo autor

⁴⁴⁵ Fotos do Espólio de Artur Cruzeiro Seixas, Disponível na Biblioteca Nacional de Portugal. Espólio N38, Caixa 19, Doc.1053.



Figs. 78, 79, 80 - Estampas do álbum *Paredes Pintadas da Lunda*

Empreendendo a recolha de exemplos de uma forma de expressão popular e efémera que considera como «*uma das manifestações artísticas mais espontâneas dos indígenas da Lunda*», o autor sublinha que a sua criação é levada a cabo por todas as faixas etárias e sociais, facto que, na sua perspectiva, espelha de forma imediata e directa o quotidiano, cosmologias, ritos e um imaginário dos seus criadores que as tornam testemunhos incontornáveis «*(...)para a compreensão da alma do povo*»⁴⁴⁶ ao mesmo tempo que a sua capacidade comunicativa transfigura-as em documentos que «*depõem não só a respeito dos negros da Lunda como dos primitivos em geral*»⁴⁴⁷.

Por outro lado, a sua dimensão popular confere-lhe uma abrangência temática que a torna, nas palavras do autor, um «*repositório de impressões vivas, correntes*» onde são fixados e relatados episódios do dia-a-dia, caçadas, «*casos de superstição, passagem de comitivas*», integrando, naturalmente, episódios que denunciam os contactos com os europeus, nomeadamente através da representação de carros, bicicletas, etc., naquilo que designa por «*fenómenos de aculturação*»⁴⁴⁸.



Fig.81- Fotografia de Redinha mostrando um jovem durante o processo de execução das pinturas parietais. Lunda, Chitato.

⁴⁴⁶ J. Redinha- *Paredes Pintadas da Lunda.*, p.9

⁴⁴⁷ Id. *Ibid.*p.10

⁴⁴⁸ J. Redinha- *Etnias e culturas de Angola.*, p.215

3.4.1.5. Os valores plásticos da pintura

Apesar de uma percepção das pinturas murais como fruto espontâneo do instinto e uma manifestação popular efémera, com intuitos decorativos, José Redinha, não evita a tentação de estabelecer um confronto com a pintura europeia académica, onde se impõe a proximidade entre imagem e realidade visual. Neste sentido, e pressupondo a imitação da natureza como paradigma formal, o autor associa estas expressões pictóricas a um «*realismo conceptual e não visual*», justificado pela incapacidade de representação do volume ou da perspectiva - dois valores compositivos, centrais no sistema de representação ocidental clássico, como sabemos.

No âmbito da figuração, uma das vertentes desenvolvidas, a par com os motivos geométrico-decorativos - onde o autor inclui os esquemas ideográficos realizados sobre o solo⁴⁴⁹ - a representação de seres animais, seres humanos, objectos, etc., é marcada por um convencionalismo e bidimensionalidade, que ignoram a gradação cromática ou de valores de claro-escuro bem como a simulação da profundidade de campo através de recursos perspécticos, optando por uma representação de figuras planas, sem sobreposições ou variações de escala que indicem qualquer relação espacial, o que segundo o autor causa estranheza ao «*nosso modo de ver de civilizados*», e contrasta fortemente com o alto grau de realização atingido pela escultura:

«É curioso notar que o quioco, sendo um povo de escultores, na representação gráfica do volume não vai além de tantos outros povos primitivos. Dir-se-ia que sente o volume, mas que o não vê, tão incapaz de o representar de modo a dar-nos dele uma percepção visual. Recorre então, como para a representação da perspectiva, a processos mentais de pura convenção»⁴⁵⁰.

A dificuldade no tratamento plástico do espaço reflecte-se, nesta óptica, numa fragilidade de interpretação da paisagem que, segundo Redinha é uma «*regra entre os povos primitivos*», depreendendo-se que o paisagismo seria uma conquista plástica da civilização, ao passo que reforça a ideia e que a escultura é, por excelência uma expressão «primitiva».

Esta noção de uma “infância da pintura mural” é corroborada pela utilização de um suporte arquitectónico de influências europeias, ainda que parte dos seus motivos tenha origem numa forma de representação gráfica, executada no solo e que os etnógrafos designaram por desenhos na areia. Estes desenhos são na verdade, uma espécie de cosmografias que desenvolveram uma linguagem geométrica complexa (chamada geometria *sona*) e que expressam portanto mundividências,

⁴⁴⁹ Vulgarmente designados por “desenhos-de-areia” ou *sona*

⁴⁵⁰ J. Redinha, *Etnias e culturas de Angola*, p.11

cosmologias e arquétipos. Para José Redinha eles não passam de indícios/resquícios de uma forma de expressão primordial praticada pelo «homem primitivo»⁴⁵¹.

Numa obra posterior («*Etnias e Culturas de Angola*»), a espessura temporal destes grafismos geométrico - simbólicos é ampliada com base no conhecimento de estudos de arqueologia de Santos Júnior e Carlos Ervedosa⁴⁵².

Porém, ao mesmo tempo que atribui uma densidade temporal a esta manifestação pictórica, e reconhece a pertença a um complexo simbólico, não deixará de encará-la como uma expressão puramente lúdica, desinteressada e que materializa o princípio da «arte pela arte».

Este sentido lúdico é reforçado pela própria morfologia e disposição da pintura, marcada pela dispersão de motivos soltos ou organizados em conjuntos sem relação denexo entre si, bem como a ocupação total do plano da parede que resulta numa saturação de imagens que o autor atribui a uma tendência primordial, um «*horror vacui*», patente nas primeiras pinturas realizadas sobre as paredes das cavernas.

Não será de estranhar que esta visão redutora e eurocêntrica da pintura, temperada por alguns laivos de evolucionismo, coincida com um certo tom de complacência face às diferenças inerentes a outro sistema de representação, aqui transformadas em sintomas de incapacidade e marcas de «primitividade», como se pode ler nas palavras do autor a propósito da representação da paisagem entre os Cokwe⁴⁵³:

*«Tais dificuldades podem, em parte, explicar a pobreza da pintura paisagista entre os quiocos. (...) O quioco resolve o problema de outro modo, figurando povoações vistas do alto, como que “por-olhos-de-pássaro” (...) Porém, na maioria dos casos, só o conhecimento dos factos nos permite reconhecer que o intuito do quadro era paisagístico. Aliás, não é de estranhar tal pobreza de interpretação plástica da paisagem, que é de regra entre os povos primitivos. Não esqueçamos que mesmo na arte europeia, só bastante tarde – a partir do romantismo – é que ela atingiu a sua plenitude».*⁴⁵⁴

A par desta pintura de carácter popular com possíveis antecedentes na antiguidade, mas cujas manifestações actuais denunciam um desenvolvimento relativamente recente, Redinha refere muito

⁴⁵¹ «Nenhuma modalidade artística, porém, se nos afigura mais próxima da origem das pinturas das paredes que os desenhos executados pelos negros da Lunda no solo arenoso (...) Começam por fazê-los desde tenra idade, e conservam o costume pela vida fora.(...) No solo, esboça muitas vezes largos mapas do mundo que conhece, e por vezes a totalidade do mundo, segundo a sua concepção (...) Dum modo geral, utiliza o chão e os dedos da mesma maneira como os povos cultos utilizam o papel e o lápis. A tendência aparece tão espontânea, instintiva mesmo, que somos levados a crer que os desenhos – na – areia tenham sido largamente praticados pelo homem primitivo – talvez os seus primeiros desenhos».

J. Redinha -*Paredes Pintadas da Lunda*, p.14

⁴⁵² Redinha faz referência especificamente à obra «*As Pinturas Rupestres do Caningui*», publicado em 1971

⁴⁵³ O autor usa a designação “*Quiocos*” ou “*Kiocos*” que, como vimos, são deformação de *Cokwe* (outros autores nomeadamente Marie-Louise Bastin utilizará o termo *Tshokwe*)

⁴⁵⁴ José Redinha, *Paredes Pintadas da Lunda*, p.11

brevemente a «pintura de cavalete», de influências europeias e que define como sendo uma «*feição evoluída das artes plásticas*». Aqui destaca a pintura de traços figurativos nomeadamente a pintura de paisagem – uma modalidade inexistente na pintura mural – no âmbito da qual «*se pressente a grande vocação plástica dos africanos que, a seu tempo, marcarão lugar de relevo neste domínio artístico*»⁴⁵⁵



Fig. 82- Imagem do arquivo do SNI, com a referência Angola- Andulo, Ensinando Pintura”



Fig.83- Pintura de cavalete, utilizando a técnica do óleo como exemplo das «artes plásticas aculturadas»

3.4.2. Mário Fontinha: Desenho e memória cultural

Mário Fontinha (1918-1997), foi adjunto de José Redinha no desempenho de funções de conservador do Museu do Dundo, mas ao contrário deste, raramente publicou obra, excepção feita a *Cabaças Gravadas da Lunda* em co-autoria com Acácio Videira, publicação bilingue (português e inglês) em 1963, e *Desenhos na Areia dos Quiocos do Nordeste de Angola*, publicado em 1983. A primeira constitui-se num levantamento de motivos desenhados ou incisos em cabaças com funções de ordem vária, onde o autor descreve as figuras ou cenas representadas, procurando em alguns casos avançar com uma leitura interpretativa.

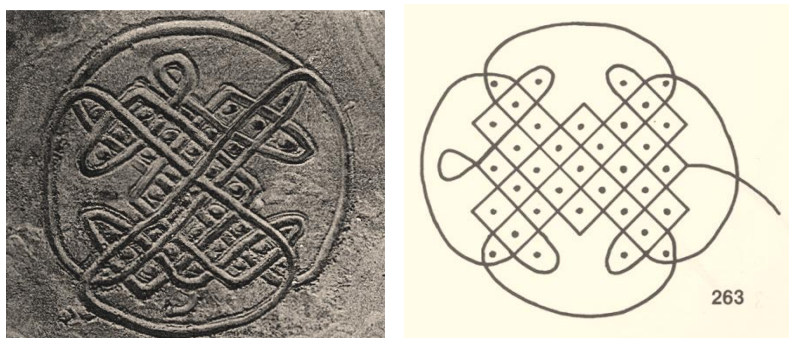
Esta primeira abordagem ao domínio do desenho seria aprofundada na segunda obra totalmente consagrada a esta expressão embora se mantenha a mesma metodologia descritiva que estruturou a primeira. O levantamento dos motivos, imagens e informação que iria dar corpo a *Desenhos na Areia dos Quiocos do Nordeste de Angola* foi realizado, segundo o autor sensivelmente, entre os anos de 1945 e 1955, tendo sido então prevista a sua publicação para a

⁴⁵⁵ Id. *Ibid.*, p. 216

década de 60, o que, por vicissitudes várias só viria a ocorrer depois do regresso do autor a Portugal, após a independência de Angola.

Como é referido no prefácio, o seu trabalho não pretende ultrapassar os limites da pura descrição etnográfica. De facto circunscrevendo-se a este domínio, o autor dá-nos uma imagem puramente descritiva do sistema simbólico e comunicacional que envolve a chamada geometria *sona*⁴⁵⁶, conhecida na literatura etnográfica portuguesa por *desenhos-na-areia*. Porém através da sua descrição é possível vislumbrar a abrangência desta forma de comunicação ideográfica que integra um universo de mundividências e transmissão da memória cultural:

«(...) os Quiocos passam horas ilustrando suas conversas com desenhos no chão , relacionados com lendas, animais, adivinhas, símbolos e jogos. Constituem esses motivos divertimento e passatempo favorito, além de ser uma curiosa forma de comunicar com a comunidade relembrando feitos e tempos passados»⁴⁵⁷ .



Fig*. 83 ”*Hundu wa mwiula*”- nome dado ao macaco velho, que se esconde entre cascas de árvores, à espera que os filhos lhe tragam algumas raízes e frutos

* Na legendagem das figuras são transcritas as explicações originais.

⁴⁵⁶ *Sona*, plural de “*lusona*” deriva do verbo *kusona* (desenhar, marcar) é um vocábulo que designa a escrita na sua globalidade, incluindo desenhos, letras, figuras, estampa, pintura. Cf. Marie-Louise Bastin - *Art Decoratif Tshokwe*. Lisboa: Diamang Publicações Culturais, [nº55], 1961, p.69

⁴⁵⁷ Mário Fontinha- *Desenhos na Areia dos Quiocos do Nordeste de Angola*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983, p. 37



Fig.84 “Mboma nyi Kalembwelêmbwe”- (Giboia e cobra verde)

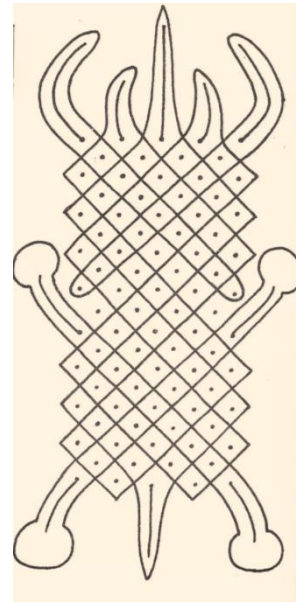
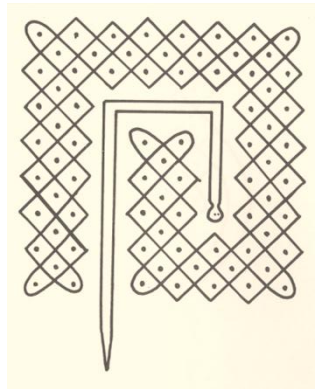


Fig. 85- “Djamba” (elefante)

A estrutura destes desenhos diagramáticos é baseada num reticulado formado por pontos alinhados perpendicularmente, equidistantes entre si - que definem as proporções da forma - e por linhas contínuas que os circundam e definem a configuração da figura representada, desenhadas de forma contínua, sem interrupções, variando em complexidade, mas apresentando uma regularidade e um equilíbrio formal fundados nas relações de simetria.

Estes desenhos assumem um sentido transversal a várias manifestações tanto utilitárias como culturais, constituindo-se como um repositório formal e conceptual que estrutura uma linguagem plástica independentemente da seu destino concreto. Mário Fontinha atribui-lhes uma feição essencialmente decorativa, que abrange a cerâmica, a cestaria, a decoração das habitações, a tatuagem, o mobiliário, tecelagem, máscaras rituais, etc., conferindo uma dignidade que transporta marcas de identidade cultural particular e remete para uma sofisticação e rigor no tratamento dos materiais e das formas que leva o autor a afirmar que

«A originalidade e abundância da decoração no seu artesanato, lembra a dos povos que a história encontra em estados mais avançados»⁴⁵⁸.

Esta posição que deixa transparecer a surpresa face à complexidade e grau de aperfeiçoamento técnico, é mais tarde complementada com a inferência de um sentido estético supra-funcional, integrante da sensibilidade decorativa que recobre as artes e o artesanato e que, em última instância, integra um sistema comunicacional mais vasto, da literatura oral.

⁴⁵⁸ Mário Fontinha (1983) *Op.Cit.*, p. 40

Mais do que um sentido puramente decorativo ou lúdico, trata-se de uma forma de transmitir e perpetuar saberes, envolvendo uma iniciação e exercício que acompanham igualmente a aprendizagem das técnicas, tradições, contos, rituais, etc. De facto, segundo o autor, por vezes o desenho serve para materializar e tornar visíveis provérbios, adágios ou narrativas, transmitindo conhecimento de geração em geração, e comportando assim uma dimensão comunicacional e semiológica, enraizada na memória colectiva, filtrada pela criatividade e imaginação dos “conhecedores dos desenhos”. Granjeiam, por isso um papel social e cultural de destaque e «*Tal como os escultores, forjadores, tecelões e outros, também os “akwa kuta sona” (conhecedores dos desenhos) faziam parte de uma elite, que procurava deixar o saber que havia recebido de seus antepassados aos seus descendentes directos*»⁴⁵⁹.

3.4.3. José Osório de Oliveira: «*Não se pode falar de Arte pura*».

O nome de José Osório de Oliveira⁴⁶⁰, vem juntar-se ao nome de José Redinha ou Mário Fontinha, promovendo uma divulgação da arte e cultura Cokwe, dirigida essencialmente a um público académico que gradualmente se vai alargando e diversificando. A cultura e o conhecimento tornam-se importantes instrumentos ao serviço da propaganda da Diamang em particular e do Estado português em geral, salientando-se, neste sentido, a sua obra «*Uma acção cultural em África*». Resultante de uma viagem ao Congo Belga e à Lunda – que considera a região mais atrasada de Angola - com o objectivo de contactar com os modos de vida locais, e sobretudo tomar conhecimento da acção desenvolvida no Dundo com vista a enquadrá-la numa campanha de promoção do Museu⁴⁶¹, desenha um cenário de dissipação eminente de um mundo primevo que apesar de permanecer inacessível à compreensão europeia, perde os seus atractivos singulares:

«Daqui a pouco tempo, ninguém mais poderá ver: homens nus, palhotas primitivas, uma cerimónia fúnebre, secreta, uma alma colectiva, ainda misteriosa, um povo bárbaro, sem dúvida, mas puro, capaz de nos fazer esquecer, por dois ou três dias que o mundo caminha

⁴⁵⁹ Id. *Ibid.* p. 44

⁴⁶⁰ José Osório de Oliveira (1900-1964) foi crítico literário e poeta. Em 1919 iria para Moçambique como funcionário do Ministério das Colónias. Ainda nestas funções irá passar por Angola e Cabo Verde, sendo que mais tarde desempenhará o cargo de Chefe da Divisão de Propaganda da Agência Geral das Colónias durante a década de trinta. Cumprirá ainda, enquanto editor, um papel de destaque na divulgação da literatura cabo-verdiana.

⁴⁶¹ A descrição que faz do Museu do Dundo, é reveladora dos desígnios que presidiram à sua criação bem como ao reconhecimento da função simbólica da cultura: «*Museu vivo, museu funcional, museu do Homem de uma região, fundado no centro de uma região, para o Homem dessa região, e isso em pleno coração da África Negra – não creio que haja outro igual pelo menos tão completo. (...) constitui em primeiro lugar, uma homenagem, única no Mundo, da raça branca ao gentio e um território africano, ocupado, sem dúvida, com fins económicos e propósitos de civilização material, mas também com a intenção de realizar uma obra cultural*». José Osório de Oliveira, *Uma acção cultural em África*. Lisboa: [s/n], 1954, pp. 32,33

para a uniformização, para a perda de todo o pitoresco e para o desaparecimento do exotismo - elementos que eram o estímulo maior das viagens»⁴⁶².

A perspectiva desenvolvida acerca da criação artística nos contextos culturais africanos demonstra uma faceta algo contraditória já que, enveredando por uma análise essencialmente estética, não se afasta de um sentido primitivizante, ao mesmo tempo que se reveste de um contacto com a cultura europeia, tal como deixa antever quando afirma que «Fomos os primeiros europeus a tomar contacto com a África Negra e a levar-lhe o influxo da Civilização e da Arte do nosso Continente»⁴⁶³.

Contudo, apesar do fortalecimento e aprofundamento deste contacto, assinala a ausência de um interesse, em Portugal, pelas culturas africanas, e respectivas expressões artísticas desenvolvidas pelas sociedades sob domínio colonial. A falta de curiosidade acerca da «*Alma Negra*» - expressão utilizada para designar os valores culturais – deve-se, na sua perspectiva a três ordens de factores.

Um primeiro motivo apontado por José Osório de Oliveira, prende-se com a acção missionária que se interpôs como elemento de mediação entre as culturas africanas e a cultura europeia. A evangelização, fundada numa assimilação dos africanos a valores culturais europeus, e simbolizada pelo sacramento do baptismo, preconizou um empenho por banir hábitos e costumes das culturas de origem, contribuindo para a sua dissolução.

Em segundo lugar, refere a capacidade de adaptação do português e a sua «*permeabilidade psicológica*» ao meio africano como factores que concorreram para uma integração plena, marcada pela convivialidade estreita com os autóctones. A estranheza e o exotismo que as suas expressões artísticas lhe poderiam causar são assim esvaziados pela proximidade aos seus produtores e contextos de produção, tornando-se familiares. A este argumento não será alheia a penetração das teorias luso-tropicalistas durante a década de 50, que servem de modelo atenuante da violência das relações de dominação, adivinhada, ainda assim no primeiro motivo apontado pelo autor.

Por fim, um último factor articula-se com o próprio interesse tardio que tais expressões teriam suscitado aos artistas europeus, que só no início do século XX as admirariam numa perspectiva artística. Todavia, rapidamente esta admiração redundaria numa moda, inflamada quer por uma atitude de escandalizar a sociedade burguesa, quer por uma necessidade de experimentar outros modelos plásticos que correspondem às expectativas de novidade de um discurso moderno.

⁴⁶² J. Osório de Oliveira, *Op.Cit.*, p.20

⁴⁶³ *Id. Ibid.*, p.13

A abordagem que se propõe realizar à cultura material Cokwe incidirá exclusivamente no domínio estético⁴⁶⁴ que considera traduzir um instinto artístico vital a toda a arte africana, materializado de forma inata, instantânea, autêntica e natural. Embora encare a criação artística como produto de uma «*alma colectiva*» o facto é que, partindo justamente de premissas de ordem plástica, depara-se com a diversidade de manifestações que é albergada sob designações como “arte africana” ou “arte negra”⁴⁶⁵ e que tal como acontece com a arte europeia, apresentam atributos formais e simbólicos singulares. Se a este reconhecimento não serão alheios os estudos como os de Redinha, que fazem coincidir expressões artísticas distintas a um mapeamento etno-linguístico de Angola, e um relativismo cultural que irá informar parte do discurso antropológico, o facto é que José Osório de Oliveira apressa-se imediatamente a traçar uma clara linha de separação entre arte europeia e a escultura africana advertindo claramente que a comparação delineada, «*não significa, claro está, que atribua a essa Escultura um valor estético equivalente ao da grande Pintura Europeia*»⁴⁶⁶.

Ou seja, ainda que vislumbre a diversidade das suas expressões, o facto é que não deixa de as considerar exemplos de uma «arte primitiva» e por isso «inferior» quando comparada com as expressões europeias, revelando de forma inequívoca a ambiguidade que envolveu a recepção e o discurso crítico acerca das expressões artísticas africanas em contexto português.

Daqui decorre a inclusão destas manifestações num domínio da etnografia e não do discurso artístico, pois só no primeiro é possível atribuir-lhe um sentido válido – quer dizer funcional ou decorativo – e descortinar a sua autenticidade, já que o segundo envolve um sentimento puramente estético como é possível depreender da distinção abissal que estabelece entre a «Arte Negra» e a arte europeia:

«(...) Não se pode falar de Arte pura, gratuita, desinteressada, ao tratar a Arte Negra, porque tudo, entre os Pretos, é funcional, incluindo a Música.

*(...) Se o valor puramente estético não existe para o Preto, a verdade é que ele sente prazer em decorar todos os objectos, e não só os de adorno, como os pentes, mas o de uso prático»*⁴⁶⁷.

Num texto publicado dois anos depois em Madrid, José Osório de Oliveira, retoma parcialmente o anterior⁴⁶⁸. Lembrando a passagem por Angola, aprofundará algumas destas

⁴⁶⁴ O autor irá avançar que «*quero, propositadamente, encará-la, apenas, sob o aspecto artístico, embora me escasseie o tempo e a competência para tirar, da espantosa revelação que contém, todas as ilações de ordem estética*». José Osório de Oliveira. *Uma acção cultural em África*. Lisboa, 1954, p.15

⁴⁶⁵ «*Mas se a impressão de unidade se justifica quando encaramos o conjunto dos exemplares dessa arte ou as manifestações dessa alma colectiva, já não acontece o mesmo quando observamos detida e pormenorizadamente as estatuetas ou as máscaras de diferentes povos, quando ouvimos os cantos desta ou daquela região. O que se nos apresentava como Arte Negra aparece-nos como Arte Bacuba, Baluba ou Quioca, da mesma forma que na Arte Europeia, a pintura se subdivide, por exemplo, em Pintura Italiana, Flamenga ou Espanhola*». J. Osório de Oliveira, *Op.Cit.*, p.38

⁴⁶⁶ *Id. Ibid.* p.39

⁴⁶⁷ *Id. Ibid.*, pp.56-57

perspectivas, mantendo igualmente o sentido ambíguo e por vezes paternalista do seu discurso que, não podendo ser desligado de um intuito propagandístico e de divulgação internacional da acção colonial portuguesa, queda-se pela afirmação de um conjunto de noções que se popularizaram acerca das expressões artísticas africanas.

Enveredando por um discurso apologético de um relativismo cultural como princípio de organização da visão europeia acerca do *Outro*, reconhece de antemão que «*Nuestra tendencia de europeos es considerar selvajes, bárbaros o primitivos los pueblos que no poseen nuestra civilización pragmática y mecanicista, o nuestra concepción de la Vida y del Mundo, ou sea, nuestra cultura intelectual*»⁴⁶⁹.

Neste sentido e apesar de considerar o sentido prático e ornamental como eixos estruturantes que as colocam num patamar inferior ao da arte ocidental, José Osório de Oliveira defende, na obra *El Arte Negro como Expresión humana y como valor Cultural*, o desenvolvimento de uma acção de salvaguarda selectiva dos valores que lhe estão subjacentes, propondo uma espécie de “depuração” e “apuramento” culturais. Esta acção seria levada a cabo pelo homem branco que assim assumiria a incumbência de colaborar no desenvolvimento (leia-se evolução) do africano no contexto dos seus valores e princípios culturais, impedindo uma descaracterização e perda das particularidades que suportam as suas formas de expressão artística. Para além disto, cumpre-lhe igualmente musealizar o património cultural africano com o objectivo de o dar a conhecer, futuramente, aos próprios africanos como se depreende desta última passagem:

«*Pienso que es ése uno de nuestros deberes porque la función de los blancos, en África, no es descaracterizar al negro, ni dejar, por indiferencia, que pierda su personalidad, sino ayudarle a desenvolver-se dentro de sus propios cuadros culturales, corrigiéndoles, sin duda, pero sin destruirlos. Eso es lo que está haciendo el Museo del Dundo, que no tiene por objetivo único (...) conservar las cosas de los negros para que las vean y las estudien los blancos, sino para que los propios indígenas vean en él reflejada su vida, su arte y, por lo tanto, su alma*»⁴⁷⁰.

3.4.4. António de Oliveira: «a luta perturbante das crenças idolátricas»

Em 1959, António de Oliveira publica uma obra intitulada *Mahamba*⁴⁷¹ onde apresenta um conjunto de peças, acompanhadas de notas explicativas que articulam uma análise formal e uma tentativa de interpretação baseada em aspectos de ordem psicológica como é indiciado no sub-título da obra – *Tentativa de Interpretação Artística e Psicológica de Documentos de Arte dos negros Africanos*.

⁴⁶⁸ J. Osório de Oliveira - *El Arte Negro como Expresion humana y como valor cultural*. Madrid: Índice, 1956

⁴⁶⁹ Id. *Ibid.*, p. 59

⁴⁷⁰ Id. *Ibid.*, p. 67

⁴⁷¹ *Mahamba* (sing. *hamba*) é um termo que designa, segundo Marie-Louise Bastin, os espíritos tutelares que integram o sistema de culto Cokwe e que são esculpidos de forma esquemática uma vez que invocam entidades sobrenaturais e abstractas.

Os objectos analisados integram escultura, mobiliário, objectos de culto, peças de aparato numa diversidade que de alguma maneira fica reduzida à categoria de elementos de um «culto idolátrico» que reflecte de forma perturbante um psiquismo desconhecido e misterioso, inacessível dada a ausência de escrita que documente modos de pensar e que o autor se propõe desvendar:

«Ao darmos à estampa estas peças, forçoso foi desenvolver as interpretações que lhes podiam caber, numa tentativa de pôr a descoberto, mistérios de quem outra representação ortográfica não teve que não fossem as suas escarificações, as suas tatuagens, as suas mutilações, as suas esculturas, as suas composições entalhadas na madeira e no marfim, ou cinzeladas nos metais, obtidas por linhas geométricas de estilo anguloso, em que em cada uma se espelha a alma fechada do artista e em quase todas elas a luta perturbante das suas crenças idolátricas»⁴⁷².

Através da análise da arte seria possível, segundo o autor, aceder a uma dimensão conceptual, psicológica dos africanos, ainda que a circunscreva, em vários momentos, ao âmbito da idolatria, que resume, numa palavra a inferioridade que lhe é atribuída. Neste sentido, refere a convergência entre estética e culto religioso como um sinal inequívoco de uma cristalização temporal que reveste a criação artística e que a integra numa «amalgama desconcertante de crenças, de mitos, de feitiçarias e de magia». As expressões plásticas, com destaque para a escultura, estariam assim reduzidas à execução de objectos de culto de ordem variada e que seriam o vislumbre material de um tempo paralisado no ritmo das tradições que se funde numa «amalgama (...) a que não faltam os ídolos, as imagens simbólicas, os amuletos e as relíquias a atestarem esses recuados conceitos místicos»⁴⁷³.

3.4.5. Marie-Louise Bastin: entre a decoração e a consagração da escultura Cokwe

O leque de autores que associaram a sua actividade ao museu do Dundo enriquece-se com a figura de Marie- Louise Bastin⁴⁷⁴, uma historiadora de arte africana do *Musée Royal de L'Afrique*

⁴⁷² António de Oliveira, *Mahamba. Tentativa de Interpretação Artística e Psicológica de Documentos de Arte dos Negros Africanos*. Lisboa, JIU, 1959, p.19

⁴⁷³ António de Oliveira, *Mahamba*, p.58

⁴⁷⁴ Marie – Louise Bastin, (1918-2000) nasceu em Atterbeek e em 1940 terminou os estudos iniciais no Instituto Superior de Arquitectura e Artes Decorativas de Câmibia. Em 1966 licenciou-se em História da Arte e Arqueologia na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Livre de Bruxelas com uma tese sobre “Tshibinda Ilunga” (editada em França em 1978 com o título *Statuetes Tshokwe du Herós Civilisateur “Tshibinda Ilunga”*). Na mesma universidade iria igualmente doutorar-se, em 1973 com uma tese intitulada «*La Sculpture Tshokwe: Essai Iconographique et Stylistique* » (apenas publicda em 1982). Em 1948, Frans M. Olbreechts, Director do Museu Real da África Central em Tervuren, convidou Marie-Louise Bastin para organizar uma fototeca, tornando-se colaboradora e investigadora do Museu até 1973 – Museu que se iria converter num importante centro documental sobre artes africanas. Entre 1969 e 1989 colaboraria igualmente como docente na Universidade Livre de Bruxelas. Em 1956 irá permanecer cinco meses no Museu do Dundo, realizando trabalho de campo e pesquisa nas colecções do próprio museu, beneficiando de um conjunto de informadores privilegiados (destacando a figura de Mwasefu, seu colaborador de campo e tradutor) bem como de condições ideais (como recorda em entrevista em 1999) já que a Diamang, uma empresa de extracção de diamantes de capital belga, se constituía como um estado dentro do estado, possuindo, inclusive, um corpo policial próprio. Foi assim possível um contacto privilegiado com a cultura e arte

Centrale (Tervuren, Bélgica), que em 1956 irá permanecer, no Museu do Dundo, durante cinco meses com vista a estudar as expressões artísticas Tchokwe, Luena, Lunda, Minungu Shinji e Mbangala integrando, por fim, as actividades do *Centre International pour l'Etude de l'Art Africain*, criado por Frans Olbrechts, um discípulo de Franz Boas.

Desta estada resulta a publicação (em dois volumes) em 1961 da célebre «*Art Decoratif Tshokwe*», editada pelos Serviços Culturais da Diamang e divulgando internacionalmente a acção desenvolvida pelo museu.

A ambígua qualificação das expressões artísticas sob a rubricada arte decorativa insere-se, contudo, numa linha defendida por vários autores que remetem as artes não europeias, nomeadamente das sociedades africanas, para o campo da mera decoração, ainda que integrem sistemas simbólicos mais vastos, que não se resumem a um decorativismo instrumental. Por outro lado, esta designação associa-as a um domínio plástico que, na altura, era considerado secundário, já que as artes decorativas eram igualmente consideradas «artes menores».

3.4.5.1. «Art Decoratif Tshokwe»

No âmbito da arte inclui a ornamentação do corpo – tatuagem, penteados, adornos – o vestuário, a escultura, fundição, desenho e pintura ou incisão (gravura) debruçando-se sobre os motivos recorrentes na sua ornamentação e respectivo simbolismo.

Realçando um gosto particular dos Cokwe pela ornamentação - que atravessa transversalmente as várias modalidades artísticas - procura estabelecer uma grelha de análise morfológica que irá estruturar a obra. Neste sentido a abordagem será repartida entre o levantamento, a descrição e a análise das duas categorias de motivos decorativos: *motifs d'aspect géométrique* e *motifs physioplastiques*⁴⁷⁵ que irão distribuir-se por uma quantidade de suportes desde o corpo humano, o barro, os têxteis, couro, metal, madeira, etc., e abrangendo quase todas as técnicas artesanais e artísticas como a cerâmica, a tecelagem, a escultura, a gravura, disseminando-se por máscaras, utensílios domésticos, ferramentas e armas, objectos de culto ou a tatuagem.

Esclarecendo que a primeira categoria de motivos pode evocar conceitos abstractos ou concretos (relativos, designadamente ao ser humano ou à natureza), enquanto os segundos reproduzem formas naturais ou fabricadas pelo homem, a autora sublinha que todos estes motivos

Cokwe, que começará a ocupar o seu interesse como investigadora. Voltará a Angola em 1978 e em 1984, respectivamente ao Dundo e a Luanda. Da sua obra, além de *Art Decoratif Tshokwe* e das obras de licenciatura e doutoramento, irá publicar ainda *Introduction aux Arts de l'Afrique Noire* (1984) e *Escultura Angolana. Memorial de Culturas* (1994). A par da actividade académica Marie Louise Bastin colaborou como perita junto de museus e leiloeiras como a Christie's no sentido de averiguar a proveniência e autenticidade das peças postas à venda ou adquiridas.

⁴⁷⁵ Marie –Louise Bastin -*Art Decoratif Tshokwe*. Lisboa: Diamang Publicações Culturais,[n°55], 1961, p.59

ornamentais possuíam um sentido esotérico que se foi desvanecendo com o tempo, em virtude de uma dessacralização do seu sentido original, redundando, à data da observação, apenas numa forma de embelezamento de objectos de ordem funcional. Contudo, não deixa de advertir que, «*sans doute primitivement essentielle, la valeur ésotérique des motifs ne doit pas être négligée*»⁴⁷⁶.

Neste sentido, reúne uma terminologia aplicada aos motivos gráficos, assinalando o facto de desencadearem feixes de ideias que remetem para o domínio de uma ideografia portadora de valores culturais e identitários próprios. Porém, em determinados casos, são incluídos num substrato humano comum ancestral assumindo mais tarde um simbolismo universal, dando como exemplo os símbolos solares (como as espirais ou os círculos concêntricos).

A abordagem de Marie –Louise Bastin concentra-se essencialmente num levantamento e descrição de símbolos referentes à natureza (astros, vegetais, animais, cauris, fogo,) ao ser humano (olhos, penteados, adornos, actividades) ou a técnicas como a cestaria cujos entrelaçados são apontados como fontes de inspiração de padrões geométricos.

Ao longo da obra, as referências feitas à escultura ou pintura assumem um significado episódico já que se constituem apenas como suportes de decoração e não como entidades plásticas com uma expressão autónoma, afirmando mesmo que «*La statuaire indépendante, non fonctionnelle, est presque inexistante. Chez les Tshokwe, quelques statues représentant des chefs (...) font penser qu'un art de cour existait chez eux avant leur migration vers le nord à la fin du dix-neuvième siècle*».⁴⁷⁷

3.4.5.2. A arte como signo cultural

Esta visão iria, contudo, sofrer uma transformação substancial ao longo dos anos seguintes já que a restante obra publicada por Marie-Louise Bastin, incidiu especialmente sobre o domínio da escultura Cokwe, destacando-se as obras *Statuetes Tshokwe du Herós Civilisateur "Tshibinda Ilunga"* (1978) e *La Sculpture Tschokwe: Essai Iconographique et Stylistique* (1982) respectivamente tese de licenciatura e de doutoramento

Embora partindo de um pressuposto estético, avança com uma abordagem que entende cada cultura como uma entidade autónoma, (um «povo» com aspectos «étnicos» particulares), embora não ignorando as dinâmicas migratórias e históricas de cada grupo populacional bem como a inclusão da criação artística num espectro cultural e social abrangente.

⁴⁷⁶ *Ibidem.*

⁴⁷⁷ *Id. Ibid.*, p.200

Num texto de 1994, reflecte de forma crítica acerca da noção, usada tantas vezes em contextos variados de uma arte africana entendida como «arte tribal». Na verdade a autora faz questão de esclarecer a sua posição face ao uso destas noções:

*«como as criações artísticas dos outros povos – sem excepção – ela corresponde a uma imagem mental, bem definida, resultante de uma cultura original localizada, com as suas diferenças e variações, sem excluir o jogo de influências»*⁴⁷⁸.

Legitimando a sua incorporação num domínio estético-artístico universalmente válido conclui com a afirmação de que mesmo aos objectos de culto é reservada uma “liberdade criativa” que atenua os convencionalismos formais. Apesar de obedecerem a cânones que derivam do seu significado simbólico, não se verifica um servilismo na repetição exacta de um formulário pré-concebido, mas observam um «*imaginário do artista*»⁴⁷⁹ que expressa o seu talento individual e acrescenta a beleza aos atributos sobrenaturais, na «*procura de total harmonia entre o material e o espiritual [que] comunga perfeita e plenamente com a mensagem universalmente privilegiada da arte*»⁴⁸⁰.

Grande parte da sua obra será assim consagrada à escultura *Cokwe*, que distingue como uma arte realizada por escultores profissionais, integrada num círculo restrito ligado ao poder. O exercício da escultura era uma actividade masculina, elitista, cujos conhecimentos eram transmitidos de pais para filhos e o escultor tinha presente não só a dimensão material ou técnica da actividade como, igualmente, a sua dimensão espiritual.

Encarada como uma expressão que conhece o seu auge durante os séculos XVIII e XIX, coincidindo com um período de florescimento dos reinos Cokwe, a escultura assumiria funções de culto e de prestígio, com destaque para máscaras, “ceptros” e bastões esculpidos ou estatuetas de exaltação do soberano.

Como faz questão de destacar, a função do escultor convoca todas as suas faculdades mentais e conhecimentos de ordem técnica, e a sua arte insere-se num complexo de comunicação mais abrangente onde, nas suas palavras, «*o símbolo é rei*»⁴⁸¹. À ausência de uma escrita, sobrepõem-se a alegoria e a metonímia como elementos intrínsecos da arte e que transformam a obra numa entidade comunicacional. Ao mesmo tempo, a figuração opta por uma abordagem conceptual (e não naturalista) onde as proporções das figuras são ditadas por hierarquias de sentido e não de anatomia.

⁴⁷⁸ Marie- Louise Bastin. *Escultura Angolana. Memorial de Culturas*. (texto de catálogo) Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, 1994, p. 57

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ *Id. Ibid.* p. 58

⁴⁸¹ *Id. Ibid.*, p. 11

Apesar de diferenciar a criação escultórica entre objectos de natureza utilitária, objectos de natureza cultural e de aparato do poder, o facto é que Marie-Louise Bastin não rasura a dimensão estética que os reveste. Analisados à luz de critérios de ordem plástica como o tratamento dos volumes, a figuração, os objectos escultóricos – com destaque para as estatuetas e para as máscaras – integram um complexo cultural mais vasto que a historiadora procura indagar com recurso à leitura de descrições de autores vários bem como auxiliada por informadores locais que complementam a informação acerca dos seus sentidos e possíveis origens. De qualquer maneira, a autora aponta amiúde para o carácter anónimo da escultura.

Debruçando-se sobre a cultura Cokwe, inscreve a escultura de arte num círculo elitista de corte, onde aparece como objecto de luxo e com um carácter solene, sublinhando que, «*a bela estatuária Tchokwe é comemorativa*»⁴⁸².

De facto aponta a escultura como uma arte de corte, que integra na sua gramática as marcas de um longo período de contacto com o comércio de caravanas, do qual resulta a introdução de materiais e elementos estrangeiros como tachas de latão, missangas, pérolas, tecidos para vestuário ou modelos de mobiliário europeu, sobretudo cadeiras de espaldar e bancos com dobradiças. Descreve-a como uma «*arte refinada e naturalista*»⁴⁸³ que reproduz grande parte das figuras que compõem a corte dos chefes Cokwe.

Apesar de enveredar por uma abordagem que procura complementar a descrição formal com uma interpretação antropológica e histórica, o facto é que a autora não consegue desviar-se de um referencial artístico europeu que é surpreendido por termos como «*fisionomia apolínea*»⁴⁸⁴ ou uma oscilação entre a representação do natural e a figuração de um conceito, recorrendo a formas esquemáticas e estilizadas.

Esta diferenciação materializa-se na representação de entidades espirituais tutelares *mahamba* (sing. *Hamba*) que propiciam a caça, a fertilidade, a cura de doenças, etc., e cujas formas são tratadas com um esquematismo que contrasta com o sentido naturalista da estatuária de corte.

Assim descreve esta escultura em função de um estilo morfológico e artístico baseado num «*dinamismo, grande variedade na representação de traços fisionómicos, que vai da tentativa de reproduzi-los sob o aspecto anatómico, próximo do “retrato”, até à estilização extrema, especialmente em certas máscaras (...)*»⁴⁸⁵

Marie-Louise Bastin estabelece uma datação do século XIX para grande parte das peças de estatuária Cokwe, florescente no contexto de um gosto requintado que, todavia se iria desagregar a

⁴⁸² Id. *Ibid.* p. 42

⁴⁸³ Id. *Ibid.*, p. 41

⁴⁸⁴ *Ibidem.*

⁴⁸⁵ Id. *Ibid.*, p.42

partir da segunda metade desse século, mercê de migrações que estariam na origem da expansão territorial da cultura Cokwe, e que, ao mesmo tempo leva à adopção de um estilo de vida semi-nómada. A autora sublinha, contudo, que, apesar desta desagregação de um modelo vivencial tradicional, o gosto pelo adorno e a criação de máscaras rituais continuam a solicitar o trabalho dos escultores profissionais, embora os modelos sofram algumas alterações e um empobrecimento a nível plástico como refere:

«A articulação dinâmica dos volumes, particular na arte de corte, que desabrochou no país de origem, transmuda-se progressivamente num estatismo robusto, para cair num certo empobrecimento, durante o período de expansão»⁴⁸⁶.

Por outro lado, verifica uma coerência interna no âmbito dos motivos que decoram não só as máscaras, como esculturas, objectos de aparato e de uso quotidiano, as tatuagens e a geometria *sona* que, assumindo uma dimensão ideográfica, consiste num sistema de comunicação perfazendo, em última análise, um complexo simbólico que recobre a partilha de valores e a coesão cultural como afirma a autora:

«Estes desenhos podem observados tanto nas obras mais antigas como nas mais recentes. São testemunhos da perenidade e da unidade da cultura deste povo, a despeito da dispersão fatal que ele conheceu desde os meados do século passado, do Zaire à Zâmbia, até à fronteira da Namíbia»⁴⁸⁷.

3.4.6. O Pensador : de objecto etnográfico a símbolo nacional.

De entre as inúmeras peças, evocadas por alguns destes autores, nomeadamente José Redinha, Mário Fontinha e António de Oliveira, destaca-se uma escultura, conhecida por «*Pensador*», largamente reproduzida e divulgada, transformada em símbolo nacional de Angola.

António de Oliveira identifica-a no texto mencionado como «*estatueta de um personagem pensante*»⁴⁸⁸ e que este descreve como sendo a representação simbólica de um chefe de família ou de clã «*a quem é atribuída a faculdade de pensar e de reflectir pelo seu povo, protegendo-o e guiando-o*»⁴⁸⁹.

A associação que o autor de *Mahamba* estabelece entre esta figura e a «*crença idolátrica*» bem como a indicação de um «*personagem pensante*» remete para uma interpretação realizada treze

⁴⁸⁶ M-L. Bastin. *Escultura Angolana. Memorial de Culturas* (Catálogo de exposição). Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1994, p.42

⁴⁸⁷ Ibidem.

⁴⁸⁸ António Oliveira, *Op.Cit.*, p.73

⁴⁸⁹ Ibidem.

anos antes por Theodore Delchoux num artigo intitulado “*Méthodes et Instruments de Divination en Angola*”⁴⁹⁰.

Este último, ao realizar uma análise de carácter estilístico das figuras do cesto de adivinhação Tchokwe, *Ngombo ya cisuka*⁴⁹¹, denomina uma delas por “*penseur*” por analogia com a célebre escultura de Rodin. Mais tarde num estudo sobre os ideogramas *sona* (“desenhos – de – areia”) do mesmo povo, Mário Fontinha reconhece uma figura idêntica a qual designa por *kuku* ou *Kalamba*, e, numa versão portuguesa por *Adão-Pensador*.



Figs.86, 87- Escultura conhecida como *O Pensador* e Desenho da mesma figura, apresentado por Mário Fontinha

Após uma análise mais aprofundada Manzambi Vuvu Fernando⁴⁹², conclui que se trata de uma figura conhecida por KUKU e que «*representa o espírito dos antepassados que velam pela família, clã ou comunidade (...)*»⁴⁹³.

Sublinhando a leitura realizada com base na aparência exterior, esvaziada de uma componente socio-cultural, que iria estar na base da popularização da figura do «*Pensador*», o autor acima referido não deixa de enfatizar o facto de que,

«*(...) a sua designação de “Pensador” não é mais do que uma realidade que procurou transformar por uma heurística antropológica.*»⁴⁹⁴

A separação e isolamento do conjunto que integrava inicialmente acarretam a ênfase da sua dimensão plástica e formal bem como a remoção, para um plano secundário, da sua órbita de

⁴⁹⁰ Theodore Delachoux, apud. Manzambi Vuvu Fernando, *Estudo das colecções etnográficas nos Museus de Angola: Desconstruir o Pensador Cokwe a partir do cesto Ngombo Ya Cisuka*. [texto policopiado]. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Centro de Estudos Africanos), 2001, p.87. Dissertação de Mestrado.

⁴⁹¹ O *ngombo ya cisuka* é um instrumento de adivinhação que consiste num cesto ritual com cerca de um cento de peças simbólicas que são agitadas com vista à obtenção de uma mensagem

⁴⁹² Manzambi Vuvu Fernando. *Op.Cit.*

⁴⁹³ Id. *Ibid.* p.148

⁴⁹⁴ Manzambi Vuvu Fernando. *Op.Cit.*, p.149

sentidos primeiros. Inscrito num espectro mais vasto do estudo da arte Cokwe, o seu sentido icónico foi determinado pela demarcação conceptual de um «estilo étnico» que, por sua vez, estaria implicado numa estratégia mercantilista da arte africana⁴⁹⁵.

Aqui os conceitos de arte e de etnia conjugam-se para, num primeiro momento coadjuvar a fundação de uma autenticidade artística e cultural e posteriormente cimentar igualmente a construção de uma ideia de identidade, valorizada pelos discursos oficiais, primeiro, como afirmação da supremacia colonial, e posteriormente como meio de corroborar a variedade e riqueza do património artístico, num contexto identitário de contornos nacionais.

Através destes breves exemplos é possível vislumbrar o modo como o domínio generalista da “arte africana” foi sendo construído, em moldes onde a ambiguidade acerca da sua natureza e significações intrínsecas, são perpetuados e acentuados através da imagem. Não podemos ignorar que muitas destas obras sofrem um processo de descontextualização e isolamento prévio com vista à captação de uma imagem que posteriormente será divulgada em formato gráfico ou fotográfico, correspondendo a uma composição com determinadas características expressivas nomeadamente em termos cromáticos, lumínicos, texturais, volumétricos, de enquadramento, etc., que irá condicionar a recepção dessas obras. Este processo de elaboração da imagem das expressões artísticas africanas é igualmente um processo de metaforização, onde prevalece, num primeiro momento o sentido icónico das obras mostradas e não os significados originais que determinaram suas formas e as suas funções.

Este facto, vai de encontro a uma visão estereotipada, que coloca a arte africana nos antípodas da arte europeia, apresentando-a como a expressão do instinto, marcada pela espontaneidade, pela ingenuidade ou infantilismo, pela rusticidade, pela estilização, pela imutabilidade, pela repetição sistemática de modelos, pela imitação etc., e contribuíram, em conjunto para a recepção da arte africana em termos globais.

Por fim não poderemos ignorar a dimensão política que envolve as representações da cultura material das sociedades africanas que, ora enquadradas no campo da arte ora do artesanato, como produtos de uma elite, ou encarados como criação espontâneas de uma cultura popular, serão alvo de apropriações variadas numa linha de continuidade em que colonialidade e pós-colonialidade são apenas referências acessórias.

⁴⁹⁵ A divulgação da arte Cokwe entendida enquanto “estilo étnico” contaria com um impulso inicial do intercâmbio estabelecido entre o *Museu do Dundo* (Angola) e o *Musée Royal de L’Afrique Centrale* (Tervuren, Bélgica), com especial destaque para o trabalho realizado por Marie-Louise Bastin, como vimos. A este propósito, João Vicente Martins afirma que os escultores Cokwe que trabalhavam no Museu do Dundo na secção de etnografia, produziam uma escultura que depois era vendida ou oferecida a outros museus ou a visitantes ilustres, para além de ser comercializada pelos próprios. João Vicente Martins - *Os Tutchokwe do Nordeste de Angola*, Lisboa, IICT, 2000 p.54

CAPITULO IV

PINTORES DO IMPÉRIO E A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGÉTICA DE ANGOLA

4. Arte e propaganda colonial

A consolidação política do Estado Novo, incorporou nos seus alicerces, uma ideologia imperialista que, como vimos, se constitui como cerne de todo um sistema de representações (e práticas) políticas do regime.

O controlo de um conjunto de símbolos e imagens, que se coadunem com as percepções e ideias veiculadas a propósito dos territórios sob domínio colonial português, contribui decisivamente para legitimar as pretensões de um conjunto de interesses económicos em África, que assim vê reforçada a sua posição de prestígio, granjeando um consentimento e partilha de valores, que, em última instância, tornam válida a influência exercida na distribuição de riqueza e de poder.

Através da criação de uma constelação de imagens da terra, das pessoas, dos objectos, dos ritos e dos costumes, foi ensaiada a formação de um consentimento acerca das políticas coloniais e da presença portuguesa em África⁴⁹⁶. Neste sentido, a propaganda colonial, ao assumir uma dupla dimensão, política e moral, irá socorrer-se de todos os meios colocados à sua disposição para alcançar a comunicação - por vezes ritualizada através da organização de eventos como exposições, cortejos, conferências - de conteúdos, apresentados de uma forma verosímil, capaz de persuadir a sociedade a assumir uma atitude compatível com os grupos dominantes.

A arte não permanecerá intocada, sendo que, a par das dimensões plásticas e estéticas de algumas obras, acrescenta-se um proselitismo que emana para além de uma adesão mais ou menos consciente à ideologia colonial, por parte do artista. Neste sentido interessa averiguar em que circunstâncias são produzidas algumas obras que irão explorar temáticas relacionadas com as geografias da colonialidade. Estas poderão advir de encomendas oficiais, e obedecer a propósitos bem definidos, como as decorações murais de pavilhões de exposição, nomeadamente a *Exposição Colonial de Paris* de 1937 ou *Exposição do Mundo Português*, em 1940, ou, ainda que não obtendo um patrocínio directo do Estado - satisfazendo objectivos claros de conversão - e resultando de um percurso artístico particular, revelem, de modo indirecto, o posicionamento ideológico do artista.

Por outro lado, não poderemos ignorar a estrutura tentacular do sistema de propaganda instituído pelo Estado e a tentativa de incorporar e enquadrar a produção artística nos seus

⁴⁹⁶ Não poderemos ignorar que a partir do final do século XIX, a presença em África foi questionada por alguns sectores políticos que viam nela um sorvedouro do erário público, tendo sido aventada em alguns momentos a hipótese da venda dos territórios.

referenciais ideológicos e práticas representativas. Não é assim de excluir a hipótese de uma adesão dos artistas, ao apelo tantas vezes repetido na imprensa, para criação de uma imagética do Império, promovendo assim a sua carreira, e granjeando um prestígio, revestido da respectiva compensação financeira.

Estabelece-se desta forma, uma tensão latente entre os valores puramente artísticos e plásticos destas obras, as motivações dos artistas – nem sempre conscientemente assumidas – e toda uma economia visual em que estas se irão inscrever, já que a sua visibilidade, ao invés de se limitar ao tempo de exposição directa ao público, dilata-se através da reprodução e/ou da descrição verbal, conhecendo uma progressão geométrica, projectada na construção de um imaginário imperial/colonial colectivo onde se assumem como simulacros da realidade.

4.1. Croquisar tudo, pintar tudo, esculpir o máximo

Se as imagens de africanos ou de animais exóticos não são uma total novidade no âmbito das artes plásticas em Portugal, pois desde o século XVI que a sua presença, embora não seja expressiva, é perceptível em várias obras de pintura, escultura ou desenho (para já não falar nas artes decorativas) como os retratos de negros de José António Benedito de Barros (o “Morgado de Setúbal”), ou de João António Correia do século XVIII e XIX respectivamente, os bustos de africanos de Soares dos Reis (séc. XIX), pinturas e desenhos de Miguel Ângelo Lupi, como os célebres *Pretos de Serpa Pinto*, entre outras, o facto é que apenas o último tomara contacto directo com os ambientes representados.

Na verdade, o pintor Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) passa brevemente por Luanda entre 1851 e 1853, como Contador na Junta da Fazenda da Província de Angola, deixando aí algumas obras que segundo Diogo de Macedo, «*levaram sumiço e dos quais não há notícia*»⁴⁹⁷. Porém, seguindo uma modalidade de pintura de género desenvolvida pela geração romântica, que aposta na captação do pitoresco e do exotismo dos costumes, realiza um conjunto de desenhos onde são representados os costumes locais, vistas paisagísticas e monumentos que atestam a presença portuguesa neste território africano.

⁴⁹⁷ Diogo de Macedo - «Um Álbum de Desenhos sobre Angola», in *O Mundo Português*, nº1, Ano XIII, IIª serie, [1946], p.17-21

Alguns destes desenhos - na sua maioria a tinta da china e aguadas -, mostram figuras isoladas, seguindo um registo muito despojado que revelam, segundo Diogo de Macedo, «(...) notas de um repórter de Arte, sem outra preocupação, além da documentar tipos e hábitos de então»⁴⁹⁸.

Um destes desenhos, representando uma viúva, (Fig.91) inaugura uma linha de representação que irá ser largamente explorada por pintores que desenvolvem a sua actividade em Angola durante o século XX, cujas obras procuram captar aspectos considerados típicos, explorando as possibilidades de um tardo-naturalismo que irá persistir como via pictórica até final da década de 50 de que Albano Neves e Sousa é um exemplo incontornável, como veremos.



Fig.89 - “Retrato de Negro”, José António Benedito de Barros , séc. XVII



Fig.90- “O Negro”, João António Correia (1822-1896)



Fig.91- Os Pretos de Serpa Pinto ou A Preta Mariana e o Preto Catraio, Miguel Ângelo Lupi, 1879



Fig.92- Viúva de Luanda, Miguel Ângelo Lupi



Fig.93- Busto de africano, Soares dos Reis (1873)

⁴⁹⁸ Id. *Ibid.*, p. 20

A partir da década de 30 do século XX, várias serão as vozes que irão reclamar a presença de artistas plásticos nos territórios ultramarinos, capazes de transpor para este domínio, imagens da paisagem ou das sociedades autóctones.

Uma destas vozes é a de Diogo de Macedo que em vários artigos, além de reivindicar a ampliação das colecções etnográficas e artísticas, e a criação de um Museu, exorta os artistas a viajar pelos territórios coloniais com vista a captar as ambiências e cambiantes da paisagem natural e cultural.

Numa «*carta dirigida a Augusto Cunha a propósito da organização de cruzeiros ao ultramar pela revista Mundo Português*» Diogo de Macedo lembra que o Cruzeiro organizado pela direcção da revista não deveria prescindir da presença de artistas plásticos, fotógrafos e músicos, sendo que estes deveriam,

«(...) demorar-se o mais possível em cada região, colhendo o pitoresco, típico, artístico e histórico, gravando na tela, nos álbuns e no barro, a paisagem, as danças e os costumes, as melopeias, as cantigas características de cada tribu, as cenas mais castiças de cada lugar, os tipos particulares, os movimentos, e as expressões de cada acção, pesquisando as lendas, as superstições e os mistérios, etc, etc, (...)

(...) croquisar tudo, moldar tudo, pintar tudo, esculpir o máximo, apreender as características de toda a arte gentílica, fotografar em secção toda a vida colonial, desde os motivos extáticos do passado até à dinâmica, amarga ou feliz, do trabalho de cada terra»⁴⁹⁹.

A recolha de motivos que é proposta seria depois codificada e transposta através de meios gráficos e fotográficos ou através da moldagem, em gesso, de peças de escultura monumentais⁵⁰⁰ e complementada com um trabalho de natureza documental levado a cabo por arqueólogos e etnógrafos entre outros «*sábios*».

Por outro lado, a par deste trabalho de recolha – o qual deveria evitar o «*saque bárbaro*» - o autor recomenda o desenvolvimento de uma acção com o objectivo de estimular os africanos a conservarem intactas as suas expressões artísticas. De regresso à metrópole, todo o material coligido deveria ser organizado e divulgado publicamente através da organização de uma exposição em Lisboa, impresso nas páginas d' *O Mundo Português* ou em álbuns, como complemento de estudos e crónicas, perfazendo segundo o autor, uma temporada de «*propaganda, (...) cultura e (...) boa política*»⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ Carta de Diogo de Macedo, dirigida a Augusto Cunha, a propósito da organização de cruzeiros ao ultramar pela revista *Mundo Português*, in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, 1935, s/pag. [Vd. Apêndice II]

⁵⁰⁰ Segundo o autor, «*(...) e deveria ir, também um bom moldador para reproduzir em gesso as pedras ou madeiras históricas, que sejam padrões das nossas conquistas passadas, assim como esculturas que, pelo seu volume, situação ou importância, não possam ou não devam ser trazidas para o Futuro Museu Colonial, na Metrópole*» Diogo de Macedo, «*carta dirigida a Augusto Cunha a propósito da organização de cruzeiros ao ultramar pela revista Mundo Português*», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, [1935], s/p.

⁵⁰¹ Id. *Ibid.*

Numa outra frente, entendida a médio prazo, constituir-se-ia como o momento fundador de um plano mais alargado da criação de um Museu Colonial onde seriam exibidos todo um conjunto de colecções africanas que prefiguravam o que Diogo de Macedo designa por «*arte indígena*», bem como obras produzidas por artistas europeus cujo domínio temático circunscreve a representação das geografias físicas, humanas e culturais dos territórios sob influência colonial.

Após a publicação desta carta e a constatação de que nenhum artista se havia inscrito no Cruzeiro ao Ultramar, o autor lembra o número muito reduzido daqueles que, «*atraídos pela aventura*»⁵⁰², partiram para o «*além-mar lusitano*», enumerando apenas Jorge Barradas, Fausto Sampaio e Cristiano Cruz. Para além destes, refere ainda os casos de Lino António, Dórdio Gomes, ou Abel Manta que esporadicamente realizaram algumas obras (sobretudo encomendadas para exposições internacionais⁵⁰³) onde são visíveis referências aos territórios coloniais através de alegorias ou figuras e paisagens estilizadas, (Figs. 95-98) que conhecem uma divulgação nas páginas da imprensa, como por exemplo alguns desenhos de Bernardo Marques, (Fig.94) Barradas ou Dórdio.

O autor manifesta assim a decepção face ao desinteresse dos artistas portugueses e a exiguidade da obra produzida tendo o mundo colonial como cenário de fundo:

*«Artistas partidos para o além-mar lusitano, voluntariamente atraídos pela aventura da sua arte, contentes com a vadiagem dessa aventura, que nos conste, apenas dois ou três: - Barradas, Fausto Sampaio, Cristiano Cruz...
Artistas partidos para lá, por conta do Estado, dos governadores ultramarinos, das companhias poderosas do além... nenhum»*⁵⁰⁴.

E, atendendo à auto-representação, forjada pela propaganda, dos portugueses como um povo de *aventureiros, vagamundos, emigrantes e sonhadores*, o autor descobre um reverso desta imagem, onde se vislumbra um vazio de conhecimento acerca das rotas trilhadas por Portugal, projectando, ao invés, o medo de um (re)conhecimento de si, em cuja identidade se mistura a dispersão por outros territórios. Assim, a imagem do continente africano, transmitida em algumas obras de Lino António, Dórdio Gomes, Abel Manta ou Eduardo Malta que, nunca tendo ido a África, se contentaram, à distância, em «*afidalgar as negras de exposição*»⁵⁰⁵.

⁵⁰² Diogo de Macedo, *Arte Indígena. Artistas Portugueses nas Colónias*. in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, [1935], p. 245

⁵⁰³ Os pintores Abel Manta (1888- 1982), Dórdio Gomes (1890-1976) e Lino António (1892-1974) irão realizar as decorações para o pavilhão português da Exposição Colonial de Paris em 1931.

⁵⁰⁴ Diogo de Macedo, *Arte Indígena. Artistas Portugueses nas Colónias*. in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, [1935], p. 245

⁵⁰⁵ Id. *Ibid.*, p.246

É, desta maneira, perpetuada uma visão quimérica do império, onde se cruzam ilusões, desejos adiados e o prejuízo de si próprio enquanto povo, cuja identidade é remetida para um território límbico, situado entre as raízes e a disseminação (entre *cá* e *lá*).

«Em suma, para confirmação do que acima dissemos sobre os artistas em geral, nós os portugueses continuamos e continuaremos, fora do nosso sonho, a não saber nada... e a perceber menos ainda deste mundo que andamos há séculos a revelar ao próprio mundo»⁵⁰⁶.



Fig.94- Desenhos de Bernardo Marques publicados n' *O Mundo Português*



Figs. 95, 96 *África Portuguesa*, e *Ásia Portuguesa* (Painéis decorativos de Dórdio Gomes para a Exposição Colonial de Paris, em 1931)

⁵⁰⁶ Ibidem.



Figs. 97, 98 - *A Obra das Missões*, Lino António (painéis decorativos da Exposição Colonial de Paris, 1931)

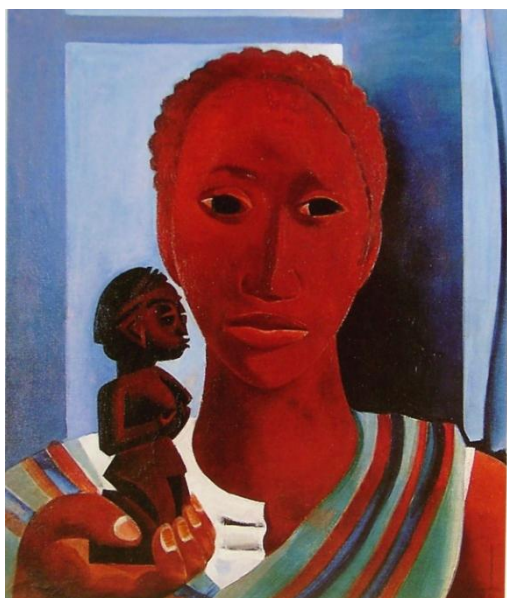


Fig. 99- Almada Negreiros- *Máscara Africana*,
óleo s/tela (ass. n.dat.)

4.2. *A Arte ao serviço do Império*⁵⁰⁷

A apropriação da arte, enquanto veículo de propaganda colonial, inscreveu-se numa acção mais vasta de criação e disseminação da mística do império, onde o registo visual assumiu uma importância fulcral já que possibilitou a produção de simulacros da realidade, compatíveis com prossecução da acção ideológica, que, por último, justifica a prática administrativa.

⁵⁰⁷ Título de uma conferência do professor Lopo Vaz de Sampaio e Melo lida na Sociedade de Belas Artes na exposição de Fausto Sampaio e que daria título ao texto do catálogo do pintor.

Lopo Vaz de Sampaio e Melo foi professor da escola Superior Colonial, onde regeu cadeiras como «Colonização Portuguesa», «Administração e Legislação», «Política indígena» e «Etnologia e Etnografia». Vogal do Conselho do império Colonial; presidente da Junta Central do Trabalho e Emigração; director do Anuário da sua Escola.

Em 1935, Lopo Vaz de Sampaio e Melo, publica um artigo n' *O Mundo Português* intitulado *Arte Colonial. A Arte ao Serviço do Império*⁵⁰⁸, o qual, derivado de uma comunicação aquando da exposição do pintor Fausto Sampaio na Sociedade Nacional de Belas Artes, conheceria várias publicações.⁵⁰⁹ Neste texto, o autor incide sobre o papel desempenhado pela arte em proveito da propaganda colonial, dirigida à população da metrópole de forma a manter vivo «*um verdadeiro espírito colonial, consciente e esclarecido*»⁵¹⁰.

Sublinhando a capacidade das artes plásticas em retratar (positivamente) os territórios sob administração portuguesa, propõe o desenvolvimento de uma arte de traços naturalistas que possibilite desvelar ao olhar europeu, toda a variedade paisagística e humana de um mundo desconhecido, projectando, ao mesmo tempo, uma relação emocional entre a Metrópole e as colónias onde as imagens - envolvidas por uma aura de verosimilhança - operam como instrumentos de sedução⁵¹¹.

«E, quando nessas realizações, o artista sem sacrificar a verdade ao seu critério artístico, souber reproduzir fielmente, como o mais metucioso dos animalistas e como o mais hábil dos retratistas, as principais características dos motivos humanos (...), dando-nos também, na tela ou no mármore, os acessórios ethnicos d'esses motivos, (...) teremos nas suas manchas da paisagem exótica, bem úteis e formosos agentes de sugestiva propaganda colonial especialmente destinada a suscitar, nos elementos cultos e ricos que viajam, um novo interesse (...)»⁵¹².

O poder de persuasão das imagens - historicamente comprovado – torna as artes plásticas poderosos aliados da propaganda colonial, quer nos seus contornos políticos quer morais, funcionando como um cimento simbólico, que contribui para a sedimentação de valores e princípios culturais. Considerando a abrangência alcançada pelas modalidades de comunicação visual, o autor enfatiza a capacidade das artes plásticas na disseminação da ideologia a todo um universo social e não apenas às elites, já que, em vez de se dirigir à compreensão, a imagem convoca, essencialmente os domínios da emoção e da fantasia⁵¹³.

⁵⁰⁸ Lopo Vaz de Sampaio e Mello. *Arte Colonial - «A Arte ao Serviço do Império»*, in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, [1935], pp.430, 431

⁵⁰⁹ Esta Comunicação realizada em 1935, conhecerá, nesse ano, uma versão resumida n' *O Mundo Português*, a publicação de um texto mais desenvolvido no *Boletim da Agência Geral das Colónias* (Ano XVII Abril de 1941 Nº 190, pp.21, 45) e posteriormente, numa colectânea de textos sobre a obra de Fausto Sampaio, intitulada *Fausto Sampaio. Pintor do Ultramar Português*. (editada pela Agência Geral das Colónias, em 1942).

A nossa análise tomará em linha de conta as duas versões do texto.

⁵¹⁰ Lopo Vaz de Sampaio e Melo - «A Arte ao Serviço do Império», in *Fausto Sampaio. Pintor do Ultramar Português*, p.18

⁵¹¹ A apologia de uma ocupação dos territórios através do estabelecimento de colonos, vinda de longe, acentua-se durante o Estado Novo que leva a cabo uma campanha de aliciamento à deslocação de população da metrópole para as colónias. Esta passou pela promoção de uma imagem de fortuna e prosperidade em terras africanas que contrariasse a imagem das colónias, sobretudo africanas, como terras de desterro e morte.

⁵¹² Lopo Vaz de Sampaio e Mello. *Arte Colonial. A Arte ao Serviço do Império*. in *O Mundo Português*, p. 430,431

⁵¹³ O autor refere explicitamente que: «(...) certo que, nas últimas décadas, se tem, entre nós, intensificado a propaganda colonial pela palavra falada ou escrita, mas a palavra e o livro falam principalmente às elites, dirigindo-se mais à inteligência e muito pouco ao sentimento e à imaginação: esse encantador folle du logis».

Neste sentido, no que concerne à propaganda o autor afirma que

«Nesses campos é incomparavelmente mais eficaz a influência das artes, devendo entre estas, a meu ver, sobressair a da pintura. Esta arte, quando evocadora de aspectos coloniais, pode e deve acordar, no espírito da grei, aquêl [sic] acendrado interêsse [sic], aquela viva curiosidade e aquêl admirativo carinho pelo meio colonial que são, talvez, o melhor terreno em que pode germinar, brotar, crescer, desenvolver-se e frutificar o verdadeiro espírito colonial»⁵¹⁴.



Fig.100- Exposição de pintura e escultura coloniais – Palácio das Colónias -1ª Exposição Colonial do Porto, 1934

As potencialidades da pintura ou do desenho enquanto veículos de propaganda decorrem, segundo o autor, directamente das suas características plásticas intrínsecas, nomeadamente ao nível do rigor do grafismo, patente na «*exactidão das linhas*» ou no «*sortilégio técnico da perspectiva*», os quais são complementados pela autenticidade e magnetismo do tratamento cromático - o «*chamariz visual do colorido*»⁵¹⁵. A sua cabal apropriação e exploração envolvem a obediência a uma semântica figurativa, que possibilite a transposição de imagens passíveis de serem apreendidas pelo público em geral, ao mesmo tempo que assegurem, com o referente visual, uma relação de verosimilhança. Este facto é apontado pelo autor ao afirmar:

«A pintura atingindo o espírito do indivíduo e da colectividade, qualquer que possa ser o respectivo grau de cultura artística e de receptibilidade anímica, é arte que fica e que exerce, no psicos do agregado social, uma influência não só maior em extensão e em profundidade, como incomparavelmente [sic] mais constante e perdurável»⁵¹⁶.

À imediaticidade de leitura da imagem pintada ou desenhada o autor contrapõe a menor capacidade de aliciamento e “enfeitiçamento” da escultura (!), baseado numa visão passional e sensitiva do psiquismo meridional dos latinos, «*sempre embriagados pelos néctares da luz e da*

[Lopo Vaz de Sampaio e Melo - «A Arte ao Serviço do Império», in *Fausto Sampaio. Pintor do Ultramar Português*, p.18]

⁵¹⁴ Id. *Ibid.* p.18

⁵¹⁵ Id. *Ibid.*, p. 21

⁵¹⁶ Id. *Ibid.*, p.22

cor»⁵¹⁷. Através da pintura e do desenho deveria ser evocada a extensão e a variedade natural, cultural e humana do império colonial através de uma galeria de imagens que comporta a paisagem, os costumes, a figura humana, a fauna e a flora, traduzindo, por via do exotismo e do pitoresco, uma ideografia da sua grandiosidade, vastidão e magnificência, como aponta o autor:

«(...) um Império não só materialmente muito rico, mas também prodigamente dotado, pela Natureza, no campo das fontes da inspiração artística, em que a luz tem, por vezes, tonalidades inverosímeis para a retina dos europeus, em que a linha define contornos invulgares, em que a decoração encontra motivos de policromo e adorável exotismo, e em que o meio humano oferece, pela raridade dos tipos somáticos, pelas curiosas particularidades de indumentária, e pela exteriorização de pitorescos usos e costumes, uma inesgotável fonte de realizações artísticas»⁵¹⁸.

Porém, esta exaltação dos atributos picturais das geografias africanas e asiáticas encobre outros interesses, nomeadamente a urgência de dar visibilidade aos territórios coloniais como espaços inexplorados mas repletos de potencialidades, esclarecendo os mais cépticos ou desconhecedores acerca da «*valia e das possibilidades do Império*» e «*intensificar e generalizar no espírito nacional um grande interêsse pelas colónias*»⁵¹⁹, que sustentasse a viabilidade de conservar a administração directa do império colonial.

Ao mesmo tempo constituir-se-ia dentro da produção artística, um campo específico de expressão, articulado directamente com a exaltação dos domínios coloniais, que o autor designa por «arte imperial» e cujos princípios, embora inseridos no âmbito das linhas temáticas de raiz académica (figura humana e paisagem) são redireccionados à representação de ambientes exteriores à Europa, num misto de exotismo e de entronização do passado, que firma um nacionalismo artístico onde o sentido local se transpõe para uma escala alargada das «*terras portuguesas de Além-Mar*»⁵²⁰.

Este sentimento será partilhado uma década mais tarde – e não obstante a promoção da obra de artistas como Fausto Sampaio, Alípio Brandão, João Ayres ou Neves e Sousa – por Fernando de Pamplona que nas páginas do *Diário da Manhã* continua a repetir os mesmos apelos à presença de artistas nos territórios coloniais, exclamado:

⁵¹⁷ Ibidem.

⁵¹⁸ Id. *Ibid.*, p.24

⁵¹⁹ Id. *Ibid.*, p.32

⁵²⁰ Id. *Ibid.*, p.37

«A Africa Nostra está por acabar de descobrir! Ela espera que os nossos pintores o façam, aguarda ansiosa o seu amplexo de amor. E os nossos pintores continuam cegos e surdos a esse chamamento!»⁵²¹.

Apesar de enumerar alguns exemplos não deixa de evocar as ideias já defendidas por Diogo de Macedo e sugerir a atribuição de bolsas, ou a realização de viagens de estudo aos territórios coloniais como estratégias para uma recolha de imagens que, revelando aos olhos dos portugueses «nascidos na pequena casa lusitana», os encantos da África e da Ásia; coloca os pintores no mesmo patamar dos *navegadores*, *pioneiros* e *missionários*, na missão de *descobrir* e *desbravar* a terra e consolidar os laços que unem um império determinado por «pedaços vivos pelo Mundo repartidos»⁵²².

4.2.1. Fantasmagorias de uma África Verdadeira

A criação de um conjunto de imagens de África em geral e Angola em particular e a sua disseminação por inúmeros suportes, conheceu nas artes plásticas, fotografia e cinema, veículos de relevo. Estas imagens, cuja materialização, contou com uma linguagem naturalista como poderoso alicerce, conjugaram um vocabulário que reúne o real – transfigurado pela observação de quem pinta, desenha ou fotografa - e a ideologia que direcciona e condiciona o olhar de quem produz e de quem vê.

Assim não será de estranhar que o discurso produzido à volta da pintura de paisagem, de costumes, etc., provenientes e/ou acerca de África, realce sistematicamente uma simulação do real, com traços de veracidade indiscutível, ainda que as imagens repitam invariavelmente as mesmas formas estereotipadas e fórmulas compositivas.

Deparamo-nos com este discurso por exemplo nas notas de imprensa a propósito das exposições que se vão realizando com o patrocínio do SNI e da AGC, onde figuram pintores que desenvolvem a sua actividade nos territórios coloniais (sobretudo Angola e Moçambique), muitos deles perfeitos desconhecidos. Assim aquando da exposição de Isabel Areosa no Estúdio do SNI em 1946, são realçadas as suas paisagens e representações do quotidiano, imbuídas de uma «preocupação de objectividade»⁵²³, e, por isso mesmo transportando um selo de autenticidade que, segundo o articulista «nos deixam na retina a visão da África Verdadeira»⁵²⁴ e onde os fragmentos assumem a

⁵²¹ Fernando Pamplona- «Urge que se lancem à descoberta dos tesouros do nosso Ultramar os pintores portugueses», In *Diário da manhã*, 19 de Out. 1952, pp.7,8

⁵²² *Ib. Ibid.*, p.7

⁵²³ «A primeira portuguesa que faz quadros de África expõe hoje no SNI». *Diário Popular*, 30-6-1946

⁵²⁴ *Id. Ibid*

qualidade de símbolos de uma totalidade, aqui enfatizada como a «*alma da grande província de Angola*»⁵²⁵

De facto, como vimos, a acção conjunta do SPN/SNI e da Agência Geral das Colónias contribuirá para fomentar e dar cobertura à criação de um conjunto de imagens, facilmente acessíveis, e que colocavam à disposição do público metropolitano uma série de informação trabalhada plasticamente. Neste sentido não é de estranhar o patrocínio de algumas viagens de artistas (e estudantes) metropolitanos aos territórios ultramarinos das quais resultam posteriormente a realização de exposições como acontece em 1953 com Pedro Cruz.

Os jornais da época davam conta da exposição deste pintor patrocinada pelo SNI, no Palácio Foz, cuja inauguração contou com a presença do Ministro do Ultramar. A obra apresentada seria então resultado de uma viagem realizada aos territórios ultramarinos sob patrocínio do Ministério do Ultramar – por via da Agência Geral do Ultramar – e dos respectivos Governos-gerais, situando-se assim «*dentro de uma política nacional, de consciencialização do valor e unidade da Nação Portuguesa*»⁵²⁶.

A dimensão política do patrocínio das artes ao serviço de uma intensificação da propaganda ultramarina, é sublinhada e defendida de forma clara num outro artigo publicado no jornal *Novidades*. Aqui o autor do artigo lembra a viagem de Fausto Sampaio como exemplo a seguir e propõe o alargamento das Missões Estéticas de Férias aos territórios ultramarinos proporcionando a recolha de motivos que compõem «*imagens das mais originais, em perspectiva antiga ou moderna, capazes de causar sensação aos melhores conhecedores do nosso mundo português*»⁵²⁷.

Ao mesmo tempo em Angola, as décadas de 30, 40 e 50, viram desenvolver um conjunto de manifestações plásticas, que plasmando os modelos europeus, desenvolveram as modalidades do retrato, natureza morta, paisagem, ou pintura de género. Marcadas por um certo diletantismo da parte de uma elite da sociedade colonial, exploraram algumas linhas temáticas, numa correspondência estreita com os domínios da antropologia e da etnologia, distinguindo-se das produções plásticas dos artistas autóctones, agrupadas sob a configuração do artefacto etnográfico ou da “arte indígena”.

A representação de África que é proposta pelas instâncias da propaganda do Estado aos artistas portugueses como modalidades panegíricas do Império Colonial, assumirá outros contornos quando se considera a presença de artistas estrangeiros a trabalhar e/ou a expor nos espaços

⁵²⁵ «Alma da grande província de Angola». *Diário da Manhã* de 2-7-1946

⁵²⁶ «A Exposição de Pintura de Pedro Cruz, no S.N.I. foi inaugurada pelo Ministro do Ultramar». *Jornal do Comércio*, 29-8-1953.

⁵²⁷ «Exposição de pintura de Pedro Cruz no SNI». *Novidades*, 30-8-53.

coloniais. Este facto encontra-se bem patente na promoção de algumas exposições e/ ou viagens de artistas estrangeiros a Angola de que rapidamente se pode dar como exemplo a exposição de um artista uruguaio em Luanda no ano de 1956, Carlos Páez Villaró. No texto do catálogo, é sublinhada a temática da pintura exposta que recai sobre «*a parte pitoresca da vida dos negros*»⁵²⁸. No seguimento do texto ficamos a saber que o pintor (também músico e poeta) desenvolve uma obra moderna de traços abstractos, embora, para evitar «*fazer escândalo*», tenha preferido enviar um conjunto de aguarelas que retratam «*o tom optimista, sorridente, lírico dos negros e negras das Américas*»⁵²⁹ que assim se harmonizava melhor com o gosto da sociedade colonial de Luanda, frequentadora das exposições no Palácio do Comércio Indústria e Agricultura.

O conservadorismo com que a pintura é encarada, encontra no repúdio pela arte moderna o seu volte-face e surge como um indicador da própria cultura artística do meio. Este conservadorismo de resto será denunciado de inúmeras maneiras, quer por artistas que procuram romper as teias da gramática naturalista, quer, inversamente por aqueles que repudiam com veemência estas tentativas, como veremos.

4.3. Tonalidades africanistas no discurso pictórico.

O *africanismo*, à semelhança do *orientalismo*⁵³⁰, surge como um território difuso que se desprende de um poder intelectual – simétrico da dominação colonial – reunindo um conjunto considerável de informação, e tomando como objecto, uma geografia circunscrita a parte do continente africano⁵³¹ sobre a qual pairam ambições de poder e fortuna, temores irracionais e desejos reprimidos. O terreno sobre o qual incide, encontra-se nas mãos de administradores coloniais, militares e missionários que serão os primeiros agentes intermédios (e fontes de informação inicial) entre as realidades humanas e físicas e os gabinetes de laboratórios e museus de onde emerge todo um corpus teórico acerca do continente africano.

Confundindo-se com o desenvolvimento do conhecimento ocidental, apela a uma transdisciplinaridade que convoca os saberes da geografia, da biologia, antropologia, musicologia, etnografia, economia e linguística, da qual resulta uma mistura antagónica de atavismo e desejo de regeneração. Este “saber” produzido é, por seu turno, transformado em álibi para justificar a política colonial, apresentando-a sob a perspectiva de uma acção que visa o bem comum, o progresso

⁵²⁸ Joaquim Montezuma de Carvalho in *Carlos Páez Villaró. Aguarelas*. [catálogo de exposição realizada nos salões do Palácio do Comércio Indústria e Agricultura no mês de Julho de 1956]

⁵²⁹ Id. *Ibid.*

⁵³⁰ Reportamo-nos aqui ao sentido que lhe atribui Edward Said no seu ensaio clássico de 1978, *Orientalism*.

⁵³¹ Não podemos esquecer que o Norte de África ou o Egipto são, pela mesma altura, integrados numa geografia “orientalista”

civilizacional e do conhecimento. Ao contrário do Oriente, descrito como uma *terra incógnita*, a África foi encarada como *terra nullius* – que poderia ser apropriada e explorada por quem primeiro a ocupasse – sendo esse vazio, a justificação para uma acção onde se misturam resistências e cumplicidades contraditórias, vontades hegemónicas e prosélicas, bem como a naturalização e assimilação das sociedades africanas colonizadas, numa amálgama malsã de filantropia, tribalismo, pedagogia e higienismo⁵³².

O discurso africanista não deixará de contaminar as artes visuais e, embora em Portugal não se tenha afirmado com a segurança de países como a França, a Alemanha ou a Bélgica, o facto é que alguns artistas responderam positivamente ao desafio para a criação de uma imagética do império, no âmbito da qual o continente africano surge como um dos cenários possíveis.

A par de Jorge Barradas, ou de Eduardo Malta em cuja obra os temas africanos e asiáticos surgem episodicamente, destacam-se as figuras de Fausto Sampaio, de Álvaro Canelas, João Ayres⁵³³, Preto Pacheco⁵³⁴, Alípio Brandão⁵³⁵ ou de Albano Neves e Sousa, que entre as décadas de 30 e 70, tendo viajado pelos territórios sob domínio colonial português, ou aí residentes, produziram um conjunto de imagens que mesclam realidades, mitos e estereótipos. Destinadas essencialmente a um público burguês, as suas obras transferem para cenários africanos ou asiáticos as modalidades da pintura europeia, incidindo na cena de género, figura humana, paisagem, ou temáticas animalistas, impregnadas de um naturalismo caprichoso, que oscila entre o decorativismo e as pretensões etnográficas e documentais.

Estes artistas irão celebrar uma África de raízes rurais e “tradicional”, ignorando muitas vezes os sinais de modernização, com vista a materializar na pintura, uma imagem pitoresca e

⁵³² Cf. Joëlle Busca - *L'Art Contemporain Africain. Du colonialisme au Postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 145

⁵³³ João Ayres (1921-2001), nasceu em Lisboa e estudou arquitectura nas Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e do Porto. Em 1946 muda-se para Moçambique vivendo até ao final da década de sessenta na então capital, Lourenço Marques, actual Maputo.

⁵³⁴ Rui Preto Pacheco (1922-1989) nasce no Porto e desenvolverá uma pintura marcada pelo conservadorismo estético, designadamente, pela prática do retrato - área em que se destaca - realizando inúmeras imagens de figuras oficiais do regime ou, mais tarde, do presidente brasileiro José Sarney. Em 1965 irá para Angola onde ficará durante os dez anos seguintes. Deste período deixa, para além do retrato, um conjunto de apontamentos de costumes e de figuras que seguem a linha de caracterização etnográfica igualmente trilhada por Neves e Sousa. Após a independência de Angola irá para a África do Sul e mais tarde para o Brasil onde continua a desenvolver a sua actividade como retratista.

⁵³⁵ Alípio Brandão (1902-1965), nasce no concelho de Oliveira de Azeméis e realiza a primeira formação em pintura nos ateliers de Artur Loureiro e Manuel Rodrigues. Mais tarde irá dedicar-se à escultura em madeira - que aprende numa oficina de talha do mestre António Santeiro, sita no mesmo concelho – desenvolvendo uma linguagem própria e realizando inúmeras obras divididas entre bustos (de figuras como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Camilo Castelo Branco, Domingos Costa, etc.) e relevos com destaque para as intervenções na Exposição do Mundo Português. Sob orientação de Henrique Galvão realiza vários painéis em relevo, intervindo igualmente (sob orientação de Leitão de Barros) na *Nau Portugal* e no *Cortejo Histórico*. Em 1951, contratado pelo Ministério do Ultramar, irá para Angola com o objectivo de restaurar alguns monumentos nacionais (de entre os quais o tecto da igreja de Nossa Senhora do Carmo). Em Luanda irá colaborar na representação de Angola à Exposição de Bulawaio na então Rodésia. Em 1956 regressa a Portugal, doente, ficando cego. Sua filha Ema Brandão, seguirá as suas pisadas como escultora em madeira e participará tanto em Luanda como em outros países, em inúmeras exposições

exótica dos costumes, das pessoas, da fauna, flora e da paisagem. A par destas linhas temáticas, encontramos igualmente uma outra, que segue a via da pintura de história onde as batalhas entre africanos e europeus, a celebração de datas históricas ou a acção desenvolvida pelos primeiros governadores, surgem como modalidades de afirmação da superioridade europeia e do seu domínio, destacando-se, algumas obras da autoria de Martins Barata.



Fig. 101- Martins Barata. *Indústrias de Angola no tempo do Governador Inocêncio Coutinho*

4.3.1. Jorge Barradas⁵³⁶

Conhecido pela sua actividade como desenhador, artista gráfico e ceramista, Jorge Barradas desenvolveu uma obra que se inseriu plenamente na linha estética proposta por António Ferro, de um modernismo tranquilo, sem inquietações ou rupturas com o passado, e que respondesse às necessidades de simbolização do nacionalismo estado-novista.

⁵³⁶ Jorge Nicholson Moore Barradas (1894-1971), ingressou na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1911, tendo desistido passado dois anos, preferindo uma aprendizagem técnica com os entalhadores e pintores de lavatórios com oficinas nos bairros populares da cidade de Lisboa, onde nasceu. Dedicando-se ao desenho humorístico e à publicidade, Barradas irá participar, com 17 anos na primeira exposição do Grupo dos Humoristas em 1912. As décadas de 10 e 20 seriam marcadas pelo desenvolvimento de uma actividade como desenhador humorístico, cenógrafo, e artista gráfico que se estende desde a publicidade (destacando-se os anúncios à chapelaria *A Elegante*, na Rua da Palma, ou os produtos como bolachas e biscoitos da *Nacional*), à realização de cenários para o teatro de revista, à ilustração, e ao desenho humorístico que se dispersam por títulos de jornais e magazines como a *Ilustração*, *ABC* (tendo sido nomeado director artístico do suplemento *ABC a Rir*) *Contemporânea*, *A Pátria*, *A Rajada*, *O Século*, *A Capital*, *A Ideia Nacional*, *Diário de Lisboa*, *Sempre Fixe*, *Atlântida*, *Revista de Portugal*, *Magazine Bertrand*, *Civilização*, *Eva*, entre outros. Em 1919, funda, com Henrique Roldão o jornal humorístico, *O Riso da Vitória* que termina ao cabo de onze números. Como pintor Jorge Barradas participa em inúmeras exposições na Sociedade Nacional de Belas Artes, SNI, às quais se juntam uma mostra de algumas obras no Brasil, entre 1923 e 24 ou a colaboração na decoração do Bristol Club e na Brasileira do Chiado. Em 1939 receberia o Prémio Columbano, aquando da IV Exposição de Arte Moderna, promovida pelo SNI, participando igualmente nas representações portuguesas às Exposições Internacionais de Paris (1931 e 1937), de Nova Iorque e S. Francisco (1939). A partir das décadas de 40 e 50 irá desenvolver uma intensa actividade como ceramista, no âmbito da qual realizará vários painéis de azulejo, baixo-relevo (em colaboração com alguns arquitectos como Raul Lino e Keil do Amaral) e faianças decorativas. Sobre este tema ver a dissertação de mestrado em Teorias da Arte, Carlos Alberto Figueira, intitulada *A Escultura Cerâmica na Animação arquitectónica: contributo de Jorge Barradas* (Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2001).

A representação dos costumes, tingida de tonalidades irónicas, irá ocupar uma parte considerável da sua obra, evidenciando-se uma galeria de tipos populares que gravitam entre a órbita da capital e o universo rural português.

De facto, será na evocação de ambientes e personagens populares quer do meio urbano e mundano lisboeta, quer do mundo rural, atravessado por uma crítica mordaz à situação política da I República que Jorge Barradas granjeará a simpatia do público por uma obra de cunho essencialmente ilustrativo, e será celebrado como um dos modernistas mais conhecidos da década de vinte.

O linearismo e elegância do seu traço, onde ecoa o decorativismo da Arte Nova permite-lhe explorar plasticamente um conjunto de valores expressivos e ornamentais, onde se evidencia uma omnipresença do desenho que infunde à sua obra um forte sentido gráfico.

Desta maneira, procurando captar o pitoresco dos costumes, Jorge Barradas ofereceu através da sua obra, uma galeria de tipos alfacinhas que se iria alargar, sobretudo nas décadas de 20 e 30, ao universo rural português, composta por varinas, costureiras, lavadeiras, vendedoras ambulantes, a burguesinha, o burocrata, o mendigo, o bêbado, o novo-rico, o ardina, romeiros, camponeses da zona saloia, pescadores da Nazaré, etc. .

Estes «*motivos portugueses*» iriam compor um conjunto de obras apresentadas no Brasil aquando da sua estada neste país. De facto, em 1923 Jorge Barradas viaja para o Brasil, e, apadrinhado por António Ferro⁵³⁷ expõe, em Abril desse ano, quarenta guaches no Recife, onde sobressai um gosto tardo-naturalista de traços estilizados e decorativos, povoados por figuras de uma Lisboa popular ou de outros recantos do Portugal rural, aos quais se juntam algumas paisagens do Alentejo e das Beiras. Estas obras, às quais juntariam alguns desenhos humorísticos, serão expostas posteriormente, nas cidades do Rio de Janeiro e S. Paulo, onde a recepção crítica, não deixa de apontar o sentido decorativo da obra apresentada sublinhando a linha de continuidade para com o naturalismo de oitocentos.

De regresso a Portugal, em 1924, irá realizar uma exposição onde, como contraponto às exposições anteriores, apresenta «*motivos brasileiros*», sendo a vertente ilustrativa uma nota dominante, facto que motiva o apelo aos leitores do *Diário de Lisboa*, para visitá-la, sublinhando que esta equivale a «*fazer uma linda viagem, que todos (...) podem tentar, mesmo sem passaporte*»⁵³⁸.

⁵³⁷ António Ferro, que se encontrava igualmente no Brasil, havia participado na Semana Cultural de S. Paulo, em 1922, onde profere a célebre conferência a *Idade do Jazz-Band*, anteriormente mencionada, no Capítulo III, granjeando algum prestígio junto do círculo do modernismo paulista.

⁵³⁸ Norberto Lopes, «*Motivos Brasileiros. O Rio de Janeiro e Pernambuco na Exposição de Jorge Barradas*», in *Diário de Lisboa*, 30-5-1924. Vd. Anexo III. Documento 2



Fig.102- Vendedor de Frutas
(apontamentos do Brasil)

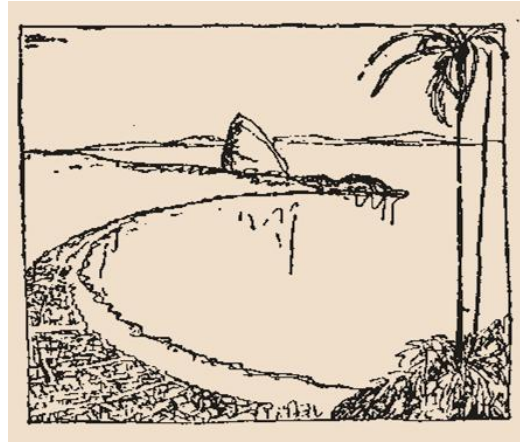


Fig.103- Copacabana (apontamentos do Brasil)

A fisionomia ruralista e pitoresca da sua pintura contrasta com o sentido mundano, citadino e moderno, de algumas das composições gráficas para capas de revista, que celebrizam figuras femininas esguias, de requintada sensualidade e onde o autor não deixará de evocar um dos símbolos da euforia moderna da década de vinte: o jazz. Numa capa para o primeiro número do magazine *Europa*, Jorge Barradas cria uma composição onde predominam o negro e o escarlate como expressões gráficas do som e ritmo frenéticos do jazz, ao mesmo tempo que introduz uma nota cosmopolita numa publicação mensal que pretendia acertar os ritmos de Paris.

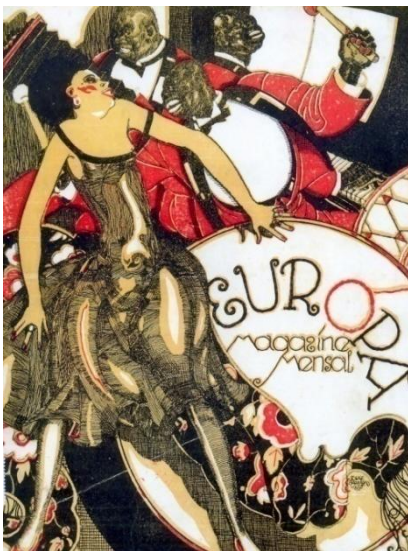


Fig. 104- Capa do magazine *Europa*, nº1, 192

Em 1930, e tendo como cenário de fundo o sucesso obtido na experiência brasileira, procura alargar o seu universo representacional aos territórios coloniais, ambicionando, «fazer *todo o percurso da nossa África para colher elementos, traçar costumes, registar tipos*»⁵³⁹. Partirá para a

⁵³⁹ Jorge Barradas, Apud. António Rodrigues - *Jorge Barradas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995, p.64,

Ilha de S. Tomé, em Agosto, onde se demorará por seis meses⁵⁴⁰ recolhendo imagens de pessoas e paisagens que irá expor na S.N.B.A. em Dezembro do ano seguinte.

Esta exposição intitulada «*Motivos de S. Tomé*», compunha-se de um conjunto de cerca de 50 obras divididas entre as técnicas do óleo e do guache, e surtiu junto da crítica um acolhimento encomiástico, congratulando-se com o seu pioneirismo, que, ao « [meter] o pincel em África (...) abriu a janela à pintura negra»⁵⁴¹ e franqueou caminho à criação de uma pintura colonial que, nas palavras de Artur Portela, seria uma das formas mais eficazes de propaganda colonial, a par com a literatura⁵⁴².

De facto, Artur Portela lamenta a escassez de obras e as limitações quanto à apreensão dos ambientes e costumes africanos por parte dos artistas plásticos que pintavam África ... a partir de Lisboa, povoando os cenários *fantasiosos e bizarros* com «*medonhas alegorias*»⁵⁴³, que, contudo eram tomadas como imagens verdadeiras. Segundo o autor, este olhar distanciados, dissipa-se na presença da pintura de Jorge Barradas, realizada a partir da experiência directa e mundividências do pintor em terras de S. Tomé, resultando daqui imagens que dão nota da «*grandeza florestal*», ou da «*grafia bizarra das tribus [sic]*»⁵⁴⁴, traduzidas numa linguagem moderna, de traços espontâneos capaz de desvendar o pitoresco dos costumes e a magnificência da natureza. Por fim, Artur Portela não deixa de reforçar o pioneirismo de Barradas e lembrar o papel da arte ao serviço da causa colonial, afirmando claramente que,

*«Jorge Barradas trocou a civilização pelo hemisfério austral trazendo, no regresso, novos elementos de arte, que podem iniciar ou definir, entre nós, uma escola de pintura portuguesa, paralela ao nosso esforço civilizador além-mar»*⁵⁴⁵.

Contudo, os aplausos da crítica não se converteram em vendas, uma vez que apenas uma «*Paisagem Tropical*» seria adquirida pelo Museu de Arte Contemporânea, (Fig. 105) e a encomenda por parte do Estado, ficaria circunscrita à participação de Portugal na Exposição Colonial de Paris de 1931, e à Primeira Exposição Colonial no Porto, em 1934 (onde Barradas se faria representar com quatro obras em cada certame).

⁵⁴⁰ Cf. António Rodrigues- *Jorge Barradas*, p.64

⁵⁴¹ Carlos Botelho, *Sempre Fixe*, 10 de Dezembro de 1931. Vd. Anexo III, Documento 3

⁵⁴² No *Diário de Lisboa*, Artur Portela declarava: «Não há mais bela nem mais eficaz propaganda colonial do que a propaganda feita através da literatura e da arte».

Artur Portela, «Motivos Coloniais. Ante-crítica à exposição de pintura de Jorge Barradas». *Diário de Lisboa*, 3-12-1931, p.4. Vd. Anexo III, Documento 4

⁵⁴³ Id. *Ibid.*

⁵⁴⁴ Id. *Ibid.*

⁵⁴⁵ Id. *Ibid.*



Fig. 105- *Paisagem Tropical*, 1931

A exiguidade das vendas votaria ao fracasso este incursão de Jorge Barradas pelos territórios do ultramar, tendo o pintor destruído as restantes obras patentes na exposição⁵⁴⁶ e que contavam com títulos como «*O Serviçal*», «*Negrinha*», «*Mulata*», «*Mãe Negra*», «*Mercadores de Bananas*», «*Lavadeira Negra*», «*O Pescador*», «*Casa de Negros*»⁵⁴⁷, «*Manhã Tropical*», «*Paisagem*», «*Cafeeiro*», transpondo para outras geografias a pintura de costumes e de paisagem que havia ensaiado anteriormente.

O contraste entre o sucesso granjeado como pintor da sociedade alfacinha e o malogro das imagens africanas de S. Tomé, evidenciam o menosprezo das instituições e de uma classe consumidora de arte em relação aos assuntos coloniais, ao mesmo tempo que demonstra uma atitude ainda hesitante por parte das entidades oficiais⁵⁴⁸ que daí a três anos sentiriam a necessidade de afirmar o império colonial português como uma componente orgânica da Nação e inventar uma África à medida das expectativas metropolitanas, recorrendo, para isso a diversas modalidades de propaganda.

⁵⁴⁶ Cf. António Rodrigues, *Op.Cit.*, p. 69,

⁵⁴⁷ Vd. Anexo III, Documento 5, Fig.2

⁵⁴⁸ Segundo a imprensa da época, as figuras do Presidente da República e do Ministro das Colónias que haviam sido convidados para a inauguração da exposição, nunca chegariam a aparecer, fazendo esperar os convidados e não apresentando qualquer justificação para a ausência.

4.3.2. Eduardo Malta⁵⁴⁹

Eduardo Malta, cujo percurso ficaria ligado à pintura de retrato, evidenciando-se pela fidelidade aos valores convencionais de um tardo-naturalismo, irá, de forma isolada, realizar um conjunto de imagens alegóricas e/ou representativas de figuras ligadas ao universo colonial.

Homem ligado ao regime do Estado Novo e a círculos de direita, Eduardo Malta destacar-se-ia como retratista mundano, assumindo uma posição conservadora e anti-modernista que se iria revelar no conjunto de retratos e um tríptico (inacabado) que compõem a sua incursão em temas evocativos de ambientes africanos e asiáticos, bem como nas posições assumidas na imprensa periódica em que colabora com crónicas.

Aquando da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, no Porto em 1934, Eduardo Malta realiza um conjunto de retratos desenhados a lápis (que em alguns casos incluíam um ou outro apontamento cromático) de figuras que haviam participado como figurantes das «aldeias indígenas» como por exemplo, *Namgombe (Maria)* filha do soba *Cancuangue Muenegundo*⁵⁵⁰ e o soba *Calungeia e sua filha Sagala*, de Angola⁵⁵¹, *Chadi*⁵⁵², e *Ignez* (bailarinos bijagoz) (Fig. 106), e *Rosa (Rosinha)*, rapariga balanta⁵⁵³, e o *Régulo Amadu Sissé* da Guiné⁵⁵⁴, ou *Lu-Fu*, músico de Macau⁵⁵⁵ que integra a orquestra que actuou no certame. Estes desenhos conheceriam uma primeira edição no Álbum de Honra da 1ª Exposição Colonial Portuguesa e mais tarde seriam reproduzidos numa colecção de postais ilustrados, distribuídos aquando da participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris em 1937.

O retrato, seguindo os modelos convencionais de pose e iluminação estabeleceu uma forte ligação com as fórmulas compositivas utilizadas nas fotografias da Casa Alvão⁵⁵⁶, que documentam os vários espaços e eventos desenvolvidos no âmbito da Exposição Colonial.

⁵⁴⁹ Eduardo Malta (1901-1967) nasceu na Covilhã e formar-se-ia na Escola de Belas Artes do Porto. Dedicou grande parte da sua carreira como retratista da alta sociedade e de figuras ligadas ao Estado Novo, nomeadamente, o próprio Oliveira Salazar e Marcelo Caetano. No final da década de 20 retrata figuras da aristocracia espanhola e de regresso a Portugal irá distinguir-se pela realização de vários retratos de figuras da política, das artes e das letras afectas ao regime, bem como diplomatas e algumas figuras da aristocracia europeia, tendo exposto em Espanha, Alemanha e Brasil. Em 1937 recebe o Prémio Columbano, atribuído pelo SPN/SNI, e algumas medalhas em pintura e desenho pela S.N.B.A. Não obstante o facto de ser sócio desta última instituição, Eduardo Malta viria a protagonizar um incidente do qual resultaria o seu encerramento no ano de 1952, e a expulsão como sócio, sendo readmitido mais tarde, participando nos salões da Sociedade em 1955 e 1958. Em 1959 viria a protagonizar um novo incidente ao ser nomeado para director do Museu de Arte Contemporânea, no decurso do falecimento do seu anterior director, Diogo de Macedo, facto que motivou um protesto público assinado por duzentos artistas e intelectuais.

⁵⁵⁰ Vd. Anexo IV, Fig.1

⁵⁵¹ Vd. Anexo IV, Fig.2

⁵⁵² Vd. Anexo IV, Fig.3

⁵⁵³ Vd. Anexo IV, Fig.4

⁵⁵⁴ Vd. Anexo IV, Fig.5

⁵⁵⁵ Vd. Anexo IV, Fig.6

⁵⁵⁶ Vd. Capítulo II

Esta fórmula dos retratos desenhados a lápis tendo por base o registo fotográfico, aos quais se juntarão algumas imagens de aldeias africanas – possivelmente as reconstituições “zoológicas” do certame de 1934 - será retomada em 1940 com a ampliação desta galeria, aquando da Exposição do Mundo Português e mais tarde publicados selectivamente na segunda edição do álbum de Henrique Galvão *Outras Terras Outras Gentes*. Destaca-se o retrato de D. Pedro VII Rei do Congo, (Fig. 107) - do qual existe um registo fotográfico da época – duas mulheres guineenses (*Mansata Bande e Jenabá*, identificadas como «*gentias da Guiné*») ⁵⁵⁷, *Mauique* (Fig. 108), e *Naguem Djere* (Fig. 109) (identificadas por «*Quipungo*»).

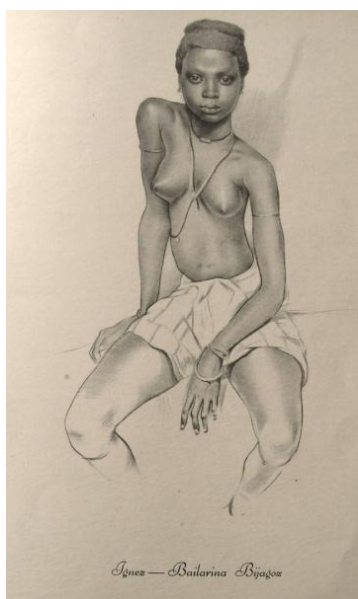


Fig. 106- *Ignez* (bailarina bijagoz)



Fig.107- D. Pedro VII, Rei do Congo

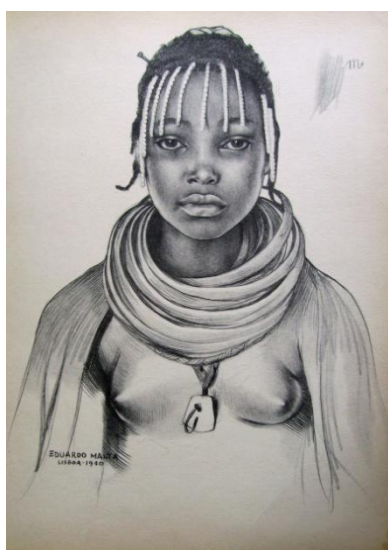


Fig.108- *Mauique*

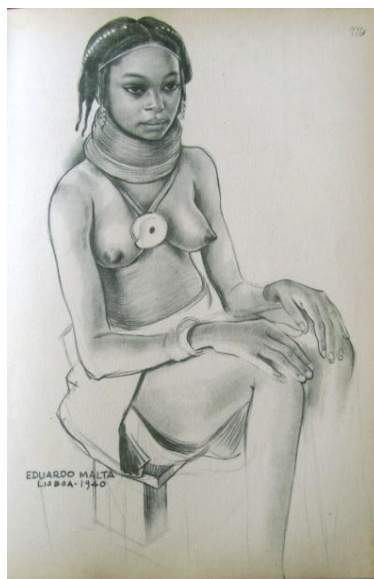
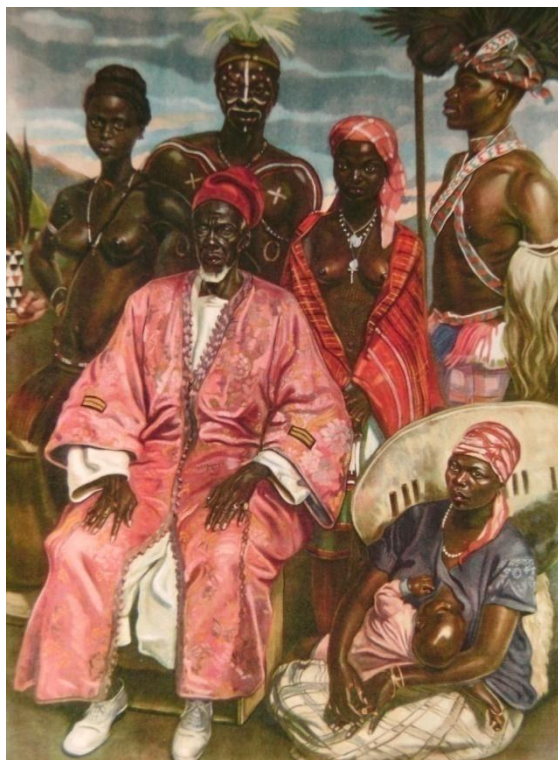
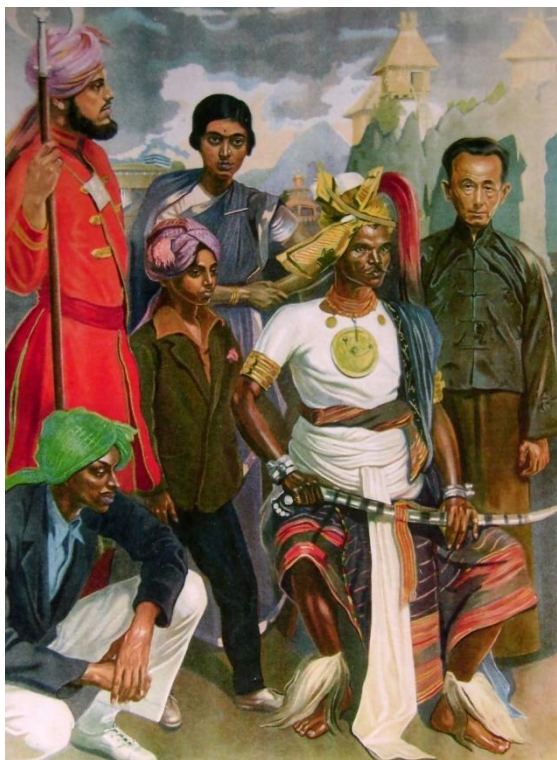


Fig. 109- *Naguem Djere*

⁵⁵⁷ Vd. Anexo IV, Fig.7

Semelhante convencionalismo na representação das figuras em pose clássica, de frente e perfil bem como a utilização das mesmas pessoas que serviram de modelos para o álbum fotográfico comemorativo da Exposição, serão transpostos para a realização de um tríptico que permaneceu inacabado (já que apenas dois painéis foram concluídos) com as mesmas funções comemorativas (Figs. 110, 111). Apesar de não incluir o painel central, é possível observar as relações de simetria entre os dois painéis, onde predomina um esquema compositivo, constituído por seis figuras, baseado na representação de quatro figuras em pé, num segundo plano, uma figura principal, sentada, em primeiro plano, e outra ocupando uma das extremidades, numa posição acorçada ou sentada no chão de forma a estabelecer uma correspondência entre os dois extremos do tríptico (Fig.112). A sua estrutura corresponde aos ditames convencionais da composição clássica, onde predominam os eixos verticais e horizontais apenas quebrados pela posição das cabeças, que introduzem algum dinamismo num conjunto estático, composto por figuras hieráticas, onde se destaca o artificialismo das poses, que remete, por último, para uma imagem estereotipada e folclórica das várias “etnias” que povoam os territórios coloniais.

Por outro lado, as semelhanças entre o registo fotográfico e a transposição para o suporte pictórico são demasiado evidentes para que possam ser ignoradas. Na verdade, tal como acontece com a fotografia da casa Alvão – à qual podemos juntar a fotografia etnográfica de Elmano Cunha e Costa – as figuras pintadas seguem um figurino de caracterização etnográfica através de marcadores culturais como o vestuário ou a semi-nudez, os adornos corporais, penteados, insígnias de poder e/ou religiosas. No painel da direita, onde o pintor oferece um retrato alegórico dos “grupos étnicos” representados na exposição, verifica-se como que um mostruário das etapas da assimilação aos costumes europeus (nunca atingidos na plenitude como ditam as teorias pseudo-científicas então em voga) e a adopção do cristianismo como credo religioso, simbolizados aqui através do vestuário. Se repararmos, as figuras femininas, em poses artificiais, onde podemos identificar algumas das personagens retratadas nos desenhos (bailarina Inês, a Rosinha ...) oscilam entre a semi-nudez, da primeira, a ostentação de um crucifixo e as parcas vestes (reduzidas a um pano com que cobre os ombros) que contrastam com as escarificações do abdómen, na segunda, e a terceira mulher, totalmente vestida, que amamenta a criança, mas cuja posição, sentada no chão, denuncia a incapacidade para assimilar na totalidade os costumes “civilizados” da Europa.



Figs.110, 111- Painéis, esquerdo (Ásia) e direito (África) do tríptico comemorativo da 1ª Exposição Colonial Portuguesa 1934. 230 x 170 cm

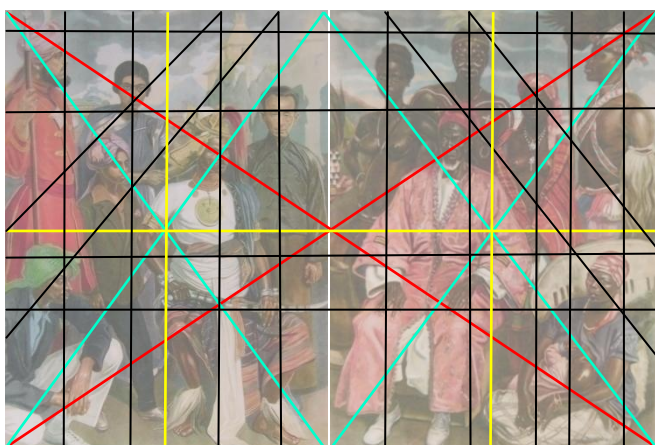


Fig.112- Esquema compositivo dos painéis

Aquando da exposição destes desenhos e pinturas no SPN em 1940, todo o discurso paralelo de divulgação incide na representação tipológica das figuras e no exotismo que representavam aos olhos metropolitanos. Assim, sendo sistematicamente sublinhada a constância dos valores académicos, na obra de Eduardo Malta, o discurso crítico persiste na afirmação de estereótipos rácicos, amalgamando curiosidade, estranheza e voyeurismo.

Por exemplo, numa nota saída no *Diário da Manhã*, é evidente a descrição classificatória do Outro, recorrendo a uma adjectivação sintomática dos estereótipos atribuídos às respectivas sociedades e pessoas.

«(...) A colecção de retratos desenhados de indígenas do Ultramar é uma admirável galeria de tipos étnicos, em que o artista revela o seu assombroso poder de análise: pretas esculturais e voluptuosas, príncipes negros de atitude majestática ou de expressão selvagem, chinas de olhos oblíquos, misteriosos e glaciais... enfim, um conjunto sem igual»⁵⁵⁸.

Eduardo Malta surge como um dos exemplos representativos de um conservadorismo estético e alinhamento ideológico-político, que vê na perpetuação de um naturalismo de raiz académica, a proibidade da criação artística – ainda que com mais ou menos *patine*, com mais ou menos simulacros de modernismo – e a resposta cabal aos desígnios de simbolização do poder instituído, menosprezando, pelo contrário, a arte moderna das vanguardas⁵⁵⁹, ao considerá-las uma forma de denegação das raízes greco-latinas.

Esta recusa por parte dos artistas europeus em dar continuidade às fórmulas causticadas do academismo e preferirem, ao invés, olhar para outras geografias estéticas, é duramente criticada pelo pintor, que num texto a propósito da Bienal de Veneza, observa:

«Tem-se a impressão (...), ao ver esta exposição, que nós, os Europeus, fomos invadidos por bárbaros de outros continentes ... Ali está um manipanso preto; acolá pintaram e esculpiram os Incas, aqui um chinês inculto, do povo, desenhou algumas plantas e figuras, mais longe um israelita e um árabe, por religião, proibidos de copiar a Natureza, juntaram algumas tintas e produziram quadros abstractos (...)»⁵⁶⁰.

Como contraponto, faz questão de destacar a representação portuguesa (sobretudo a obra de Jorge Barradas), e a espanhola (de que refere uma obra de Salvador Dali) como exemplos de uma filtragem das «ideias estrangeiras, demasiadamente intelectualizadas» em função de um tradicionalismo que se impõe acima da modernidade.

No seguimento desta posição defende uma linha de criação artística de feição clássica onde a pintura e a escultura derivam do desenho, e respondem a princípios miméticos de um tardo-naturalismo que se recusa a ser moderno.

Esta modalidade criativa, seria, na sua óptica, a verdadeira descendente daquilo que designa como a expressão de uma «arte branca, ocidental, ariana»⁵⁶¹. De facto, o pintor procura analisar a produção artística em função de uma ideia de raça, com vista, precisamente a afirmar a superioridade de uma arte europeia de raiz clássica, perpetuada pelo academismo, em detrimento de

⁵⁵⁸ Fernando de Pamplona- «Exposição de Pintura e desenho de Eduardo Malta». *Diário da Manhã*. 29-4-40

⁵⁵⁹ Num artigo publicado no *Diário de Notícias* de 26-5- 1942, intitulado *Três Artes*, Fernando de Pamplona afirma: «Os admiradores do batuque nunca poderão entender Beethoven e Shubert. Os admiradores dos toscos manipansos jamais compreenderam – o que é triste - a beleza subtil de uma arte profundamente analítica, tenazmente concreta, anti-caricatural, calma e harmoniosa como a arte branca ... Arte culta, sábia pela tradição e quase virginal pela franqueza»

⁵⁶⁰ Eduardo Malta- *Vários Motivos de Arte*. Lisboa: Portugalia, 1952, p.35

⁵⁶¹ Eduardo Malta- «Da arte europeia (Introito de um livro a publicar)» in *Vários Motivos de Arte*. Lisboa: Portugalia, 1952, p.140

outras expressões não europeias ou oriundas das vanguardas da primeira metade do século XX. Da mesma forma que aponta diferenças fenotípicas como marcadores rácicos, assim faz corresponder características particulares ao nível da expressão artística a cada «*raça*» que compõe o conjunto da humanidade: a «*raça branca*», a «*raça amarela*» e a «*raça negra*».

Este determinismo, explicitamente baseado numa visão racista da humanidade que se foi afirmando quer como pseudo-ciência, quer como motor de acção político-administrativa, estaria assim implicado na configuração da obra de arte onde as suas particularidades formais indiciam a origem do seu autor...

De acordo com esta perspectiva, a «*arte negra*», seria marcada por uma involução ou quanto muito, teria estagnado, numa primitividade artística, verberada pelo autor com a incapacidade e a inferioridade grotesca das suas manifestações. Da mesma maneira também a «*arte amarela*» não segue uma linha progressiva, não evolui, permanecendo estagnada em fórmulas fixas, de produção em série – sem que os artistas procurem a perfeição – mais próxima do artesanato, mas à qual, contudo, o autor concede os valores da sensibilidade e da beleza.

Curiosamente, a arte moderna europeia, incarnada nos movimentos de vanguarda, é acintosamente encarada por Eduardo Malta como uma «*arte desterrada na sua própria terra*». A sua desterritorialização – também vista como uma forma aviltante de mestiçagem e de imitação - deriva de uma irrupção, no espaço europeu dos «*artistas indígenas de outros continentes*», agrupados segundo um esquema estilístico em géneros como a arte «*árabe*», «*judaica*», «*mongólica*», «*negra*» e de «*outras espécies humanas estranhas à Europa*»⁵⁶², pelos quais se deixaram contaminar os artistas («*brancos*») nascidos e educados na Europa. Esta acusação, dirigida aos artistas das vanguardas (futuristas, expressionistas, fauvistas, dadaístas, surrealistas, etc.) é por fim, formulada nos seguintes moldes:

«(...) artistas há (...)que, sendo de raça branca, imitam, quase sempre por exibicionismo, extravagância ou impotência, os de outra raça. Mas esses, simples imitadores, nunca irão além da mediocridade, nessa luta estúpida entre o próprio instinto e a forma copiada apenas exteriormente»⁵⁶³.

⁵⁶² Id. *Ibid.* p. 138

⁵⁶³ Id. *Ibid.*, p. 138

4.3.3. Fausto Sampaio⁵⁶⁴

Fausto Sampaio, após uma passagem pelas academias livres de Paris, durante as décadas de vinte e trinta, desenvolverá uma pintura de contornos tardo-naturalistas, que se divide entre a paisagem, o retrato, a natureza-morta ou a representação de costumes, marcada pela exploração de valores atmosféricos, através de um cromatismo precioso, corporalizado numa pincelada matérica.

Em 1934 dá por terminada a sua formação parisiense e contacta pela primeira vez com os ambientes dos territórios coloniais numa viagem a S. Tomé. Deste primeiro contacto resultam obras, nas quais se destaca o cuidado aplicado na figuração da exuberância natural dos trópicos, e das gentes, fixadas num olhar que contempla o pitoresco e o exotismo dos costumes.

Duas obras desta época, largamente reproduzidas em revistas, catálogos e capas de livros, representam mulheres de S. Tomé em poses artificiais, identificadas genericamente por «*Fruta da Terra*» (Fig.113) e «*Tipo de Nativa*» (Fig.114). A primeira, uma vendedeira de fruta, ocupa o eixo central da composição e encontra-se enquadrada por um fundo paisagístico. A segunda, transportando um bebé, é retratada numa pose igualmente estática, de sorriso estereotipado e sobre o fundo liso de um cinza neutro. Numa crítica a estas obras Fernando de Pamplona sublinha os valores ornamentais destes «*dois belos tipos étnicos, penetrantemente observados e interpretados, que os pincéis retrataram com opulência de tintas*»⁵⁶⁵

Ambas seguem, pois, o mesmo receituário observado pela fotografia da Exposição Colonial, onde decorativismo e voyeurismo⁵⁶⁶ se entrelaçam no sentido de tornar agradável aos olhos europeus, uma realidade que não deixará, contudo, de ser encarada com estranheza e distanciamento.

⁵⁶⁴ Fausto Sampaio (1893-1956), após realizar os primeiros estudos no Porto e em Lisboa irá para Paris com vista a complementar a sua formação artística. Nesta cidade inscreve-se, em 1926 na *Académie Julien*, (onde permanece apenas 3 meses, regressando a Portugal, desiludido), no ano seguinte volta a Paris matriculando-se na *Académie Rénard*, tendo como mestre Emile Rénard que viria a falecer em 1934. Em virtude do desaparecimento do mestre, Fausto Sampaio irá inscrever-se, em 1934 na Grand Chaumiére. Em Paris, participará nos *Salons* de 1928 e 1929. Em 1934 embarca para S. Tomé onde se irá demorar algum tempo. A década de 40 ficará marcada pelas inúmeras viagens ao Oriente (Macau, Timor, Filipinas, Índia, Malásia, etc...) de onde irá buscar grande parte dos motivos paisagísticos e humanos da sua pintura de então. Sócio da Sociedade Nacional de Belas Artes, irá realizar aí várias exposições durante as décadas de 30, 40 e 50 (1933, 1935, 1939, 1942, 1945, 1950, 1952), às quais se vão juntar outras tantas no SPN/SNI, e uma celebrada participação na Exposição do Mundo Português em 1940.

⁵⁶⁵ Fernando de Pamplona - «Exposição de Pintura de Fausto Sampaio». *Diário da Manhã*, 8-12-1939

⁵⁶⁶ O sentido voyeurístico com que é encarado o corpo feminino, caracterizado com recurso a uma linguagem onde exotismo, espanto e erotismo se misturam, é surpreendido em algumas críticas a propósito da obra *Fruta da Terra*, de que o texto *A Terra do Ossobó* pelo Dr. Américo Chaves de Almeida onde, a dada altura o autor exclama: «*Por fim, a Tonga de S. Tomé, com o seu açafate, ou, como se diz em língua indígena, o seu coale de bananas. As tongas de S.Tomé! O que lhe não poderia aqui contar dessas pretas, deliciosas Tanagras de ébano!*». E prossegue com uma descrição da figura feita nos mesmos moldes: «*Torso elegante, figura esbelta e esguia que os anos e os vícios ainda não descompuseram; a pele de um preto aveludado aos olhos e ao tacto, como tão bem conhecem os africanistas, e cheia de reverberações azuladas, dedos alongados como fusos, avultando nas extremidades o vermelho da palma da mão; seios erectos e firmes, dentes rutilantes, tudo dominado por um olhar cheio de alegria, com a clareza da simplicidade, onde mora uma graça viva (...) onde não há (...) o sex-appeal, se quiserem, da macaísta, porque atrás de si também não há, ao longo de muitas gerações, nem cultura, nem civilização, mas apenas a natureza*» [Dr. Américo Chaves de Almeida- «A Terra do Ossobó», in *Fausto Sampaio. Pintor do Ultramar Português*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1942, pp.140, 141]

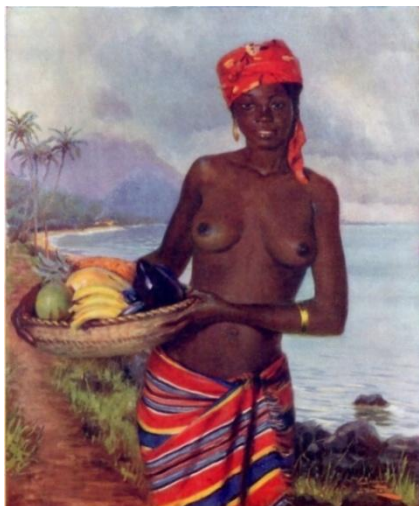


Fig.113- *Fruta da Terra*. (S. Tomé).1934

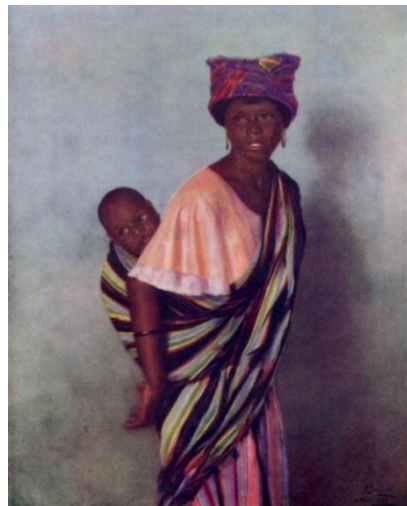


Fig.114 - *Tipo de Nativa*

Na mesma exposição, a par de outras imagens da paisagem, quotidiano e das roças, santomenses ⁵⁶⁷, Fausto Sampaio apresenta uma obra intitulada «*Batuque de Moçambicanos*» (Fig.115), que seria adquirida pela Agência Geral das Colónias. Procurando expressar o movimento frenético dos bailarinos, e toda a ambiência do episódio representado, o pintor recorre a uma estratégia compositiva onde predominam os eixos oblíquos, que introduzem uma tensão dinâmica, complementada pela expressão corporal das figuras. A clareira que serve de palco à dança, ocupa dois terços do espaço compositivo sendo separada pelo fundo paisagístico, de densa vegetação, através de uma linha oblíqua descendente servindo de contraponto aos restantes eixos que definem a posição das figuras (Fig.116). Esta tensão dinâmica é ainda acentuada pela concentração de figuras, na metade esquerda da composição, que contrasta com uma menor densidade no lado oposto, bem como através da supressão de parte das figuras junto aos limites laterais e inferior, deixando assim subentendida a continuidade da cena para lá do plano da imagem.

Estas opções ao nível da estrutura compositiva permitem quebrar, em parte, o artificialismo e afectação das representações anteriores e introduzir um dinamismo que investe a imagem de uma plausibilidade, descrita, na época, pelo «*forte sabor realista*» da «*agitação frenética dos pretos dançarinos, que se desengonçam, requebram e suam ao som monótono do “tan-tan”, embriagados, delirantes, como que possessos*»⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ Integram-se no mesmo espectro obras como «*Cidade- lavadeira no Água Grande*», «*Roça Lembá- Pico de S. Tomé*», «*Roça Água-Izé-Ponta Lebre*», «*Cidade- Mercado de S. João*», «*Habitação de nativos*», «*Morro de S. João*», «*Roça Nova Olinda*», «*Roça Angolares*» ou «*Roça de Boa Entrada - represa de Água*»

⁵⁶⁸ Fernando de Pamplona- «Exposição de Pintura de Fausto Sampaio». *Diário da Manhã*, 8-12-1939



Fig.115- Batuque de Moçambicanos

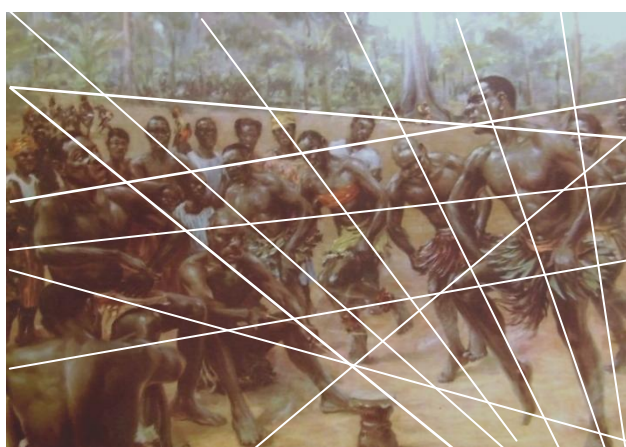


Fig.116- Estrutura compositiva.

Mais tarde, as imagens de África serão novamente evocadas por Fausto Sampaio, num conjunto de desenhos que realizará para servir de *hors-texte* à primeira edição de *Outras Terras, Outras Gentes* de Henrique Galvão, (Figs. 117, 118) os quais se debruçam sobre aspectos da paisagem, e das sociedades angolanas⁵⁶⁹ bem como sobre episódios ocorridos ao longo da viagem relatada pelo autor. Estes desenhos, destacam-se pelo tratamento gráfico, dado através de linhas verticais, paralelas, que variando em espessura e concentração, conseguem modelar as formas, quer em termos volumétricos, quer em termos lumínicos. A expressão “pictográfica” do desenho, desenvolvido por Fausto Sampaio revelar-se-á um precioso recurso que permitiu desenvolver uma poética individualizada, complementar da obra pictórica mas, simultaneamente, capaz de satisfazer as exigências de síntese e clareza dos motivos representados, facto igualmente patente no conjunto de desenhos realizados na China, ou na Índia⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ Vd. Anexo V, Figs., 1- 8.

⁵⁷⁰ Vd. Anexo V , Fig. 9

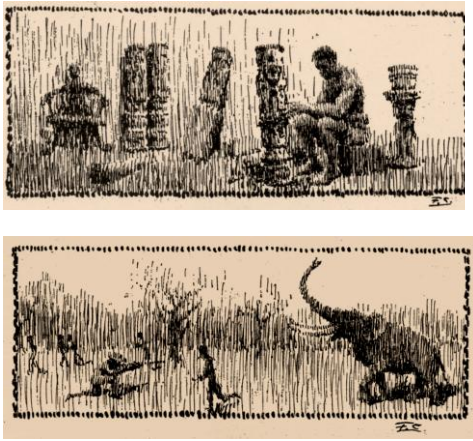


Fig.117- Desenhos de Fausto Sampaio para ilustrar o relato da viagem de Henrique Galvão por Angola, *Outras Terras, Outras Gentes*



Fig. 118-«Fumador de Liamba»

4.3.3.1. Impressões do Oriente

A convite de seu irmão Carlos Sampaio - que assumiria o cargo de Chefe dos Serviços da Administração Civil de Macau em 1937- o pintor viajará para esse território, então sob domínio português, aí permanecendo cerca de um ano, e onde, nas palavras de Artur Portela, «descobriu maravilhas de cor, de pitoresco e de exotismo que, embora ligadas ao nome português, só eram conhecidas através de péssimas fotografias»⁵⁷¹.



Fig. 119- Fausto Sampaio, *Auto-retrato*

E acrescenta,

«Ao vermos o que ali pintou, quase chegamos a supor que o que resta dessa velha China, os seus pagodes de telhas verdes, os seus fumatórios, os seus budas (...) os seus trajos, os seus costumes, como que constituem na velha cidade portuguesa, um museu duma civilização extinta»⁵⁷².

Será então em terras distantes que procurará fixar no suporte da pintura “o elemento humano do império colonial”, para usar uma expressão sistematicamente repetida nos escritos, quer de

⁵⁷¹ Artur Portela - «Fausto Sampaio, o Pintor do Oriente expõe nas Belas Artes». *Diário de Lisboa*, 4 de Dezembro de 1939

⁵⁷² Id. *Ibid.*

natureza propagandística, quer de natureza antropológica, auto-retratando-se, em 1937 na pele de explorador (Fig.119).

Neste sentido, a sua obra, insere-se na já longa tradição de uma pintura de raiz naturalista que, desde meados do século XIX, procura fixar as imagens ora de uma ruralidade folclorizada, ora de uma camada marginal de fadistas, aguadeiras, floristas e marialvas que proliferam no quotidiano e boémia citadina. Ao invés de proceder a um inventário (etnográfico) dos costumes nacionais, Fausto Sampaio, procura fixar igualmente a diversidade que compunha a geografia humana do império por onde viaja, sem perder do horizonte, o papel que estas imagens desempenham na percepção de uma identidade nacional continuamente evocada pela propaganda do Estado Novo, em cujo “espírito” se pode incluir algumas das críticas a propósito da sua obra. De facto, não serão raras as vezes em que, ao conteúdo iconográfico da pintura de Fausto Sampaio, acrescenta-se um valor patriótico, onde o exemplo mais evidente será uma oportuna exposição, com temas da Índia, realizada em 1954 quando se começaram a agudizar as tensões políticas entre Portugal e a União Indiana (que desde 1950 reclama formalmente a integração do “Estado Português da Índia” no seu território). A crítica de Fernando de Pamplona a esta exposição revela precisamente a ligação que entretece arte, política e identidade:

«Agora que a Índia Portuguesa tem corrido perigo e sofrido agressões inqualificáveis por parte do imperialismo hindu, o artista, obedecendo a nobre imperativo patriótico, quis trazer ante nossos olhos o conjunto das suas telas que nos falam dessas terras portuguesas longínquas, mas tão perto dos nossos corações nestas horas incertas de provação nacional»⁵⁷³.

E, por fim, sublinhando o vínculo identitário forjado pela ideologia do Estado Novo, preconizado pela alegação de um império uno (abrangendo quatro continentes) que funciona como selo de garantia de uma pertença “espiritual” à nação portuguesa, o crítico recorre à imagem da plasticidade do português nas relações interracialis e interculturais ao destacar a capacidade interpretativa do pintor que, *«entendeu bem essas gentes de tez bronzeada e de trajar exótico, mas de coração igual ao nosso, que são um dos aspectos variados do polimorfismo português»⁵⁷⁴.*

Em Macau, Fausto Sampaio abre uma escola gratuita, frequentada por alguns alunos aos quais transmite, através de gestos e mímica⁵⁷⁵ aspectos relacionados com o tratamento cromático e lumínico da paisagem, bem como a importância que confere ao retrato e à expressão facial⁵⁷⁶.

⁵⁷³ Fernando de Pamplona, «Paisagens e Tipos da Índia Portuguesa na Pintura de Fausto Sampaio», In *Diário da Manhã*, 11 de Novembro de 1954

⁵⁷⁴ Id. *Ibid.*

⁵⁷⁵ Fausto Sampaio era surdo-mudo

⁵⁷⁶ Depoimentos de Albino Pacheco Borges, aluno de Fausto Sampaio, in *Macau que Fausto Sampaio Sentiu. O Pintor Fausto Sampaio e a sua obra*. Lisboa, Missão de Macau em Lisboa, p. 44

Desenvolve, a partir da década de 30 uma obra de fortes alicerces naturalistas, no âmbito da qual a abordagem à paisagem natural e urbana oscila entre panorâmicas gerais⁵⁷⁷, detalhes das movimentadas ruas e portos⁵⁷⁸, ou a representação de edifícios e/ou monumentos particulares, de forte simbolismo históricos e/ou cultural⁵⁷⁹, procurando captar os ambientes criados pela presença humana, a exuberância ou aridez da natureza envolvente. À paisagem vêm juntar-se o retrato, a representações do quotidiano, festas e ambientes de interiores, numa pintura repleta de subtilezas e de um cromatismo requintado.

A rápida pinclada impressionista começa a desempenhar um papel preponderante, conseguindo transmitir ora o bulício das ruas, ora a calma dos ambientes aquáticos onde se desenrolam vidas de pescadores e comerciantes, o preciosismo das suas vestes e dos interiores arquitectónicos (Figs. 120-123).

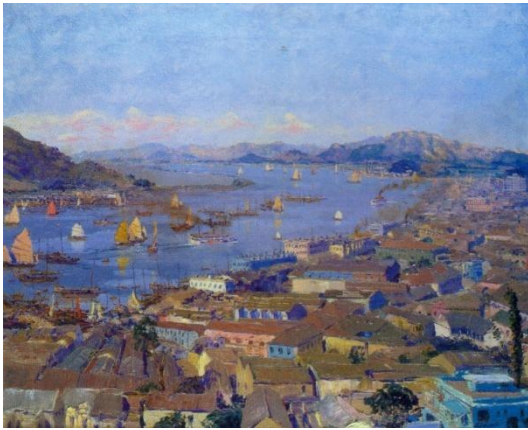


Fig.120- *Porto Interior* (Macau), 1936

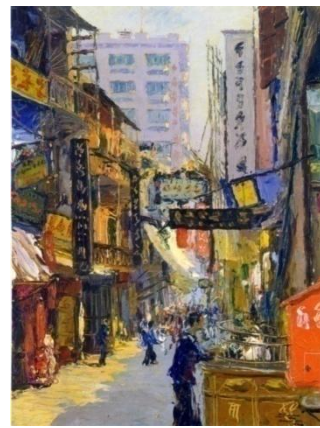


Fig.121- *Rua 5 de Outubro*, 1936

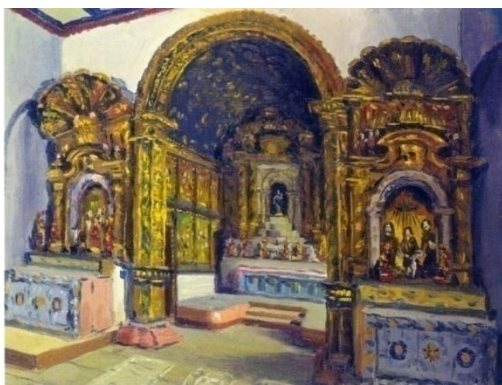


Fig.122- *Interior da capela de Nossa Senhora do Rosário*
Damão, 1944



Fig. 123- *Baile de Saris*. Goa, 1944

⁵⁷⁷ Vd. Anexo V, Fig. 10

⁵⁷⁸ Vd. Anexo V, Fig. 11

⁵⁷⁹ Vd. Anexo V, Fig. 12

Trata-se, num primeiro momento, de uma expressão puramente pictórica antes de se tornar imagem figurativa, onde as densas pinceladas texturadas, de cor-luz materializam a atmosfera dos sítios, das geografias e das figuras de um oriente desconhecido e exótico ao olhar europeu.

Olhar este, que não obstante as diferenças palpáveis, insiste em encontrar paralelismos entre as ruas e os becos de Macau e a geografia urbana de Lisboa, numa clara idealização da unidade da nação, da “pequena casa lusitana” que se estende, então, «do Minho a Timor». Não será de estranhar o ênfase colocado, pela crítica, nas imagens do quotidiano e marcas portuguesas em Macau, pouco preocupada numa abordagem da dimensão plástica da obra de Fausto Sampaio e mais virada para o sentido propagandístico que esta poderia assumir.

No ano de 1937 irá viajar por alguns arquipélagos da Indonésia e passará por Timor onde recolhe uma série de imagens de fundo paisagístico e humano que servirão de alicerce a uma obra intitulada «*Os Indígenas vão esperar o Governador*», inserida numa mesma linha de exaltação patriótica de «sentido *imperial*»⁵⁸⁰.

De regresso à metrópole, Fausto Sampaio irá mostrar, na Exposição do Mundo Português e a título individual noventa e uma obras que integram a Secção Colonial abrangendo temas ligados à paisagem e costumes de S. Tomé (26 obras), Macau (40 obras) e Timor (24 obras).

Estas obras, vêm cunhar, de certa forma, o perfilhamento de um ideário do império, popularizado por via de uma série de iniciativas levadas a cabo pela máquina de propaganda do Estado Novo, no âmbito da qual a imagem surge como um instrumento fundamental, avocando uma espécie de compromisso visual com as orientações do regime.

4.3.3.2. O Pintor do Ultramar

Apesar do destaque dado à sua obra na Exposição de 1940, só dois anos depois, aquando de uma exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes, o nome de Fausto Sampaio será firmado como “*pintor do Ultramar Português*”. A este epíteto não será alheio o facto de o pintor empreender novas deslocações a Oriente, com destaque para a Índia em 1944 onde visita Goa, Damão e Diu, debruçando-se sobre o passado da presença portuguesa nestas cidades, simbolizado pela existência de fortalezas, igrejas e outros vestígios arquitectónicos.

As viagens pelo Ultramar e a fixação das vivências, ambientes de terras e gentes, que dilatavam a extensão do território português pelos continentes africano e asiático, dão, assim, conta de uma tentativa de “unificação espiritual”, sob o resguardo de um patriotismo que irá acompanhar o percurso do pintor. O discurso nacionalista vem assim definir um alicerce ideológico da sua obra,

⁵⁸⁰ Rodrigues Lapa- «Ares da Serra», in *Seara Nova*, nº 635, [14-10-1939], p. 296

reforçado pela crítica da arte, que conseguindo ladear uma poética individual, concilia-a com os desígnios da propaganda colonial. A imagem pintada torna-se um veículo de afirmação, na metrópole, da presença portuguesa além-mar, auferindo da presença do artista como observador de outras realidades e capitalizando uma aura prestígio da pintura como expressão erudita.

«De todos esses reinos lusíadas, trouxe centenas de quadros que fixavam a paisagem, os costumes, as figuras, os monumentos (...) com o objectivo plenamente realizado de dar aos Portugueses a visão pitoresca, real, flagrante, do ambiente, do tipo humano autóctone ou (...)de todos esses arquipélagos, ilhas isoladas, e regiões onde flutua a bandeira da Pátria»⁵⁸¹.

A ductilidade de um formulário plástico com raízes pós-impressionistas, revela-se numa pincelada que alterna entre as texturas densas dos espatulados, e as superfícies planas das velaturas, ou entre um monocromatismo de tons terrosos e um colorido vibrante e vigoroso, filtrando os ambientes e personagens que habitam um imaginário do império onde a presença portuguesa sobressai de um cenário de fundo, «*exótico pela estranheza da diferença e patriótico por uma necessária consolidação do território*»⁵⁸².

O acolhimento crítico da sua obra é, assim, atravessado transversalmente por vagas considerações de natureza puramente plástica, às quais se sobrepõe um projecto estético-político magnetizado pela viagem⁵⁸³ como processo de contacto com outras realidades, ainda que nestas, apesar da sua estranheza e exotismo, do «*bizarro colorido desses recantos maravilhosos*»⁵⁸⁴, transpareça sempre o espírito luso.

Ao mesmo tempo, é-lhe apontado um papel pioneiro na exploração de motivos pictóricos que vão de encontro ao desejo (mais ou menos titubeante e que no caso de Jorge Barradas se saldou pelo fracasso total) de criar uma arte capaz de satisfazer as necessidades da propaganda em torno do império colonial, que, conjuntamente, desenvolva linguagens e temáticas apropriados para a construção de uma identidade artística de índole nacional.

Esta ideia é avançada por Raul Pires num artigo n' *O Mundo Português*, ao referir que,

⁵⁸¹ « A Índia Portuguesa numa bela exposição de Fausto Sampaio». *Diário de Lisboa*, 8-11-1954,.

⁵⁸² Maria de Aires Silveira [2009]. *Fausto Sampaio (1893-1956). Viagens no Oriente*. [texto de catálogo], p. 19

⁵⁸³ De entre as viagens que o pintor realiza destacam-se as suas passagens em 1934 para S. Tomé, em 1936 pelo Oriente, compreendendo, Macau, Timor, Índia, onde se demorará durante 13 meses. Em 1946 iria para uma estada de 1 ano na África do Sul (Joanesburgo). Passaria ainda por Singapura, Moçambique, para além das viagens em Portugal.

⁵⁸⁴ Carlos Sombrio- «Um grande artista nas Belas Artes. A Exposição de Fausto Sampaio em Lisboa», in *Gazeta de Coimbra*, 14-3-1942

«Os seus quadros (...) revelam ambiente e técnica próprios de quem compreendeu e soube pôr em prática elementos inexplorados até aí, e, abriu assim novos horizontes à pintura moderna portuguesa (...)

E isto irá enriquecer enormemente a nossa bagagem artística e contribuir para elevar o nível da arte moderna portuguesa, tornando-a mais variada e libertando-a assim da sujeição constante às escolas estrangeiras»⁵⁸⁵.



Fig.123, 124- Exposição de Fausto Sampaio no SNI

A abordagem à obra de Fausto Sampaio sublinhou de facto esta perspectiva de uma unidade territorial em torno da ideia de Nação, ao mesmo tempo que define a sua identidade artística com um “portuguesismo” que garante o diálogo e a ligação cultural e afectiva entre Portugal e outras geografias, já que assenta no *«entranhado amor (...) por esse talhão distante da pátria comum em pedaços pelo mundo repartida»⁵⁸⁶.*

Apesar da utilização de uma linguagem de pendor universalizante como a pintura, o discurso crítico incidirá no seu lado indizível, numa essencialidade “lusitana”, que se sobrepõe à universalidade, afirmando uma identidade específica, forjada precisamente no relacionamento com outros povos e culturas, a lembrar o discurso luso-tropical...

Este tropo continuará a ser insistentemente referido como sustentáculo conceptual da sua obra pictórica, senão atendamos ao discurso de homenagem a Fausto Sampaio proferido na Câmara Municipal de Anadia pelo centenário do seu nascimento:

«ele [Fausto Sampaio] é um grande pintor da nossa terra e da nossa gente. (...) E quando digo da nossa gente digo do povo português e digo dos vários povos com que os portugueses se cruzaram. Fausto Sampaio é o pintor que nos deixou um olhar português sobre o Mundo por onde os portugueses peregrinaram. Um olhar português, sim. Porque é um olhar de amor»⁵⁸⁷.

⁵⁸⁵ Raul Saturio Pires - «Motivos Coloniais na Pintura Portuguesa, in *O Mundo Português*, nº123, Vol. XI, [Março de 1944], p. 330

⁵⁸⁶ Fernando de Pamplona- «Paisagens e Tipos da Índia Portuguesa na Pintura de Fausto Sampaio», In *Diário da Manhã*, [11 de Novembro de 1954]

⁵⁸⁷ Manuel Alegre - «Fausto Sampaio. Um olhar português». *AQUAnativa*, Anadia: Associação Cultural de Anadia, nº4,[Junho de 1993], pp. 11

4.3.4. Álvaro Canelas⁵⁸⁸

Pintor de costumes populares dentro de uma herança naturalista, Álvaro Canelas, à semelhança de muitos artistas da sua geração, realiza uma experiência parisiense, embora já na década de vinte, e passadas as primeiras tempestades vanguardistas.

A vida boémia e aventureira resultou, do ponto de vista da criação artística, numa produção pictórica e gráfica irregulares mas valeu-lhe a passagem por África (Moçambique, África Equatorial Francesa e Angola) e por Timor.

No início da década de quarenta regressa da Oceânia como um conjunto de obras que expõe no SNI, juntamente com Álvaro Perdigão, onde explora motivos paisagísticos, costumes e «*tipos de Timor*» de acordo com a imprensa.

As notas da crítica publicadas na imprensa a propósito desta exposição destacam, a par da errância da sua vida, o pitoresco e o exotismo dos costumes representados nas imagens, de uma linguagem ingénua:

«Dos quadros e desenhos de Canelas, há que notar e pôr em relevo a galeria de figuras timorenses. Flagrantes no seu exotismo tão bem transmitido, tão bem marcado pelos seus lápis característicos, ingénuos, quase infantis»⁵⁸⁹.

Nesse mesmo ano, partirá para Angola onde integra a Missão de Estudos Etnográficos do Museu de Angola, juntamente com António Campino e Albano Neves e Sousa, sob a direcção de António Figueira.

Desta breve passagem por terras angolanas resultam alguns desenhos que, inscritos no programa etnográfico subjacente, representarão aspectos de paisagem, costumes culturais e figura humana. O desenho linear, oscila entre uma certa rigidez do traço na representação de alguns motivos paisagísticos e a ductilidade no tratamento da figura humana, onde a linha expressionista lhe confere um sentido quase caricatural (Figs.127-128).

Na verdade, a maleabilidade expressiva do desenho de Álvaro Canelas será referida por Neves e Sousa de forma metafórica, ao referir o «*traço ora delicado como uma antena de borboleta ora violento e forte como um arame de aço*»⁵⁹⁰ no texto do catálogo da exposição póstuma, realizada em Luanda, no ano de 1954.

⁵⁸⁸ Álvaro Canelas nasce em 1901, indo para Paris na década de vinte. O temperamento impetuoso causar-lhe-ia alguns dissabores. Partirá para Timor onde chega a estar preso. Regressa a Lisboa em 1940 e em 1941 irá para Angola. Pouco tempo depois, irá viajar pelas colónias francesas em África e regressa a Portugal. Daqui partirá novamente para Paris, onde morre em 1953.

⁵⁸⁹ Exposição de Álvaro Canelas e Álvaro Perdigão no Estúdio do SPN Diário de Notícias. [10 – 4 – 1941]

⁵⁹⁰ Albano Neves e Sousa- *Álvaro Canelas. Exposição retrospectiva*. Luanda: Museu de Angola, Abril de 1954



Fig.125- Quissama. Desenho à pena s/papel (ao lado)

Fig. 126-Ilha de Luanda (Paisagem indígena), Desenho à pena s/papel (em baixo)

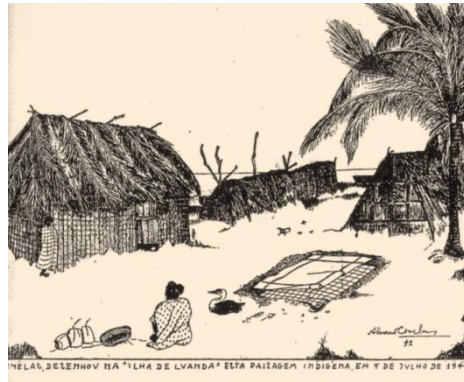


Fig. 127-Soba do Mussunga. Desenho à pena s/papel, 1941



Fig.128- Quissama. Desenho à pena s/papel, 1941

4.3.5. Neves e Sousa⁵⁹¹ – O *Ethnos* e o Pictórico

A obra de Neves e Sousa constitui-se como um elemento de importância inquestionável, numa discussão mais alargada acerca da visão de África e dos africanos, veiculada pela propaganda do Estado Novo - pelo seu contributo para a construção de um imaginário colonial - mas igualmente no âmbito de um sentimento identitário, tecido quer pela crítica como pelo próprio artista.

Seguir o percurso de Neves e Sousa é percorrer algumas das rotas do império, desde a construção da sua imagem, as contradições e ambiguidades que emergem do discurso colonial e, por fim, a sua queda enquanto entidade política, cujos vestígios se conservam por vezes metamorfoseados, tingindo de saudosismo uma pós-colonialidade que, ao reelaborar o discurso histórico, funde realidade, ficção e memórias, numa anamnese que procura superar a ruptura temporal entre passado e presente.

Este facto está bem expresso nas palavras do próprio pintor, quando lembra o afastamento de Angola após a independência do país e a nova vida no Brasil:

«Minha vida era como uma árvore (...) um belo dia, a minha árvore viu-se separada da terra e com as raízes ao sol. Desesperei. Pensei que não havia nada a fazer, mas experimentei plantá-la em latitudes parecidas num lugar distante mas acolhedor. Pegou, e a início timidamente, foi deitando folhas, flores e um dia também frutos. Da nova terra que é bem parecida com a que trazia ainda agarrada às raízes, foram aparecendo frutos, mas, das velhas raízes africanas continuam a brotar frutos novos com um sabor diferente - um sabor de saudade, de distância, de nunca mais»⁵⁹².

Atendendo ao cruzamento de várias questões de natureza ideológica, plástica, estética, histórica, que ultrapassam a plasticidade do suporte imagético e abrangem toda a informação colateral em seu redor, não deixarão de ser considerados os testemunhos do artista (quer em forma

⁵⁹¹ Albano Neves e Sousa (1921-1995) nasceu em Matosinhos mas irá aos sete anos para Angola, onde realiza os estudos liceais. Em 1941, integra a Missão de Estudos Etnográficos do Museu de Angola. Em 1943 parte para o Porto com uma bolsa de estudos concedida pela Câmara Municipal de Luanda e frequenta o curso de pintura na Escola Superior de Belas Artes. Enquanto estudante de pintura ganha vários prémios (“José Meireles Jr”, “Centenário Soares dos Reis”, “Três Artes”, “Rodrigo Soares”, “Rotary Club 1950” e “Rotary Club 1950”) e participa nas exposições do grupo dos *Independentes*, na segunda metade da década de 40. Em 1952 defendeu a tese de licenciatura com uma obra sobre a Batalha de Huíla e regressa a Luanda onde permanecerá até à independência de Angola. Desenvolverá uma carreira como artista plástico, realizando um levantamento de motivos paisagísticos, ambientais, arquitectónicos e humanos em todos os territórios africanos sob administração portuguesa aos quais se juntaria o Brasil e empreendendo vários projectos de decoração que se estendem desde os edifícios públicos como o Aeroporto Internacional de Luanda, aos aviões da TAAG, ou à arquitectura efémera do pavilhão de Angola na Exposição de Bulawaio (Zimbabwe) em 1953. Publicará dois álbuns de desenhos, “*Angola a Preto e Branco*” e “*Da Minha África e do Brasil que eu vi...*”, ambos de 1972, e um outro intitulado “*Mulheres de Angola*” de 1973, que integra desenho e pintura. A par desta actividade de artista plástico, Neves e Sousa publica algumas obras de poesia com ilustrações igualmente suas (“*Mahamba*” publicado em 1950, “*Batuque*”, publicado em 1961, “*Muenho*”, publicado em 1968, “*Macuta e Meia de Nada*” de 1973 e “*Olohuma*” de 1982). Além da ilustração das próprias obras literárias, Neves e Sousa iria ilustrar livros de outros autores nomeadamente de Fernando Sylvan ou «*Aquelas Longas Horas*» e «*Tempo Africano*» de Manuel Barão da Cunha, publicados em 1968 e 1972 respectivamente. Após a Independência de Angola, irá para o Brasil, residindo em S. Salvador da Baía até à data da morte em 1995, continuando a pintar e realizando algumas decorações para instituições bancárias.

⁵⁹² Neves e Sousa, depoimento inserido catálogo da exposição realizada no Casino do Estoril em 1982

de entrevistas, de poemas, de escritos teóricos, como artigos de imprensa) mas igualmente a abundante crítica que é publicada a respeito da obra e percurso de vida.

Tal como nos casos anteriores, o discurso crítico, ao revelar a recepção da obra de Neves e Sousa, extrapola muito para além dos aspectos que concernem à teoria da arte e apontam para um domínio da ideologia política, que se apropria da arte como suporte de propaganda.

A obra deste pintor constitui-se assim, um exemplo incontornável do processo de afirmação de um imaginário colectivo acerca do território, fauna, flora, povos e culturas angolanas através da imagem pintada ou desenhada, que sobrevive num reduto nostálgico, muito após a descolonização.

Albano Neves e Sousa, vivendo em Angola desde os 7 anos, começa por desenvolver a sua actividade como desenhador, no início da década de 40, integrado na Missão de Estudos Etnográficos do Museu de Angola, sob a direcção de Manuel Figueira, e da qual fazem igualmente parte Álvaro Canelas e António Campino.

Em 1943, ingressa na Escola de Belas Artes do Porto, beneficiando de uma bolsa de estudos concedida pela Câmara Municipal de Luanda. No Porto integrará o grupo dos *Independentes* que, no mesmo ano, formado no âmbito da instituição de ensino artístico portuense⁵⁹³, revelará os primeiros sinais de uma necessidade de autonomia face aos circuitos oficiais, dominados pela acção monopolizadora do SPN (rebaptizado em 1944 com a designação de SNI) ou da Sociedade Nacional de Belas Artes. Os *Independentes* congregavam um conjunto heterogéneo de artistas onde, a par da presença de nomes consagrados como Dórdio Gomes, Joaquim Lopes, Abel Salazar, Carlos Carneiro, entre outros, expõem jovens artistas como Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Júlio Resende, Victor Palla, Arlindo Rocha, Rui Pimentel (Arco), Júlio Pomar, Guilherme Camarinha, Israel Macedo, entre outros. Este grupo depressa será alvo de acusações dado o seu carácter supostamente apolítico.



Fig.129- Os *Independentes* em 1944

⁵⁹³ A Escola de Belas Artes do Porto, destaca-se na altura pela acção pedagógica de Barata Feyo, Dórdio Gomes ou Carlos Ramos, que viria a ser director na década de 50

4.3.5.1. Ecos (abafados) do Neo-Realismo e experiências abstractas

Um artigo da autoria de Fernando Sylvan⁵⁹⁴ a propósito da *Exposição Independente do Porto*, em 1946, publicado no jornal *A República*, proporciona uma imagem divergente da criação artística, afirmando que a obra exposta «*reflecte uma mocidade reaccionária*»⁵⁹⁵, e revela, ao mesmo tempo, uma aproximação ao ideário neo-realista.

Um dos primeiros aspectos abordados diz respeito à oposição entre forma e conteúdo e alerta o público, habituado a «*considerar as obras de arte pela emoção que a forma provoca e não pelo seu conteúdo psicológico*»⁵⁹⁶, para a necessidade de olhar para a arte do tempo actual em estreita conexão com a realidade, não dispensando, o observador de «*um grande conhecimento de tudo o que se relacione com a vida dos continentes*»⁵⁹⁷. O autor do artigo irá ainda mais longe na sua reflexão e apontará ao pintor actual ao tarefa de interpretar e exprimir na sua obra, a realidade social, afirmando mesmo que, «*o pintor de hoje é todo aquele que interpreta com honestidade a visão maravilhosa dos ambientes que rodeiam ou ameaçam rodear apocalipticamente o Homem*»⁵⁹⁸. A pintura, nas suas palavras, deveria, em última instância, expressar aquilo que designará por «*novo humanismo*»⁵⁹⁹.

Este artigo vem indiciar uma aproximação entre o grupo dos *Independentes* e a estética do neo-realismo⁶⁰⁰, assente numa aceção da arte como forma de intervenção social. A apreciação que é realizada das duas obras apresentadas por Neves e Sousa, intituladas «*Enterro*» e «*Batuque*», converge nesta tónica e o autor apresenta-as como «*interpretações cheias de verdade*»⁶⁰¹. Esta aproximação entre o grupo dos *Independentes* e as linhas que orientam a estética neo-realista (facto já expresso nas presenças de Pomar, Resende e Rui Pimentel no grupo) não passou totalmente despercebida a Neves e Sousa que em várias entrevistas, quando questionado acerca de pintores de referência para si, aponta os nomes de Cândido Portinari e dos muralistas mexicanos⁶⁰². Porém,

⁵⁹⁴ Fernando Sylvan nasce em Timor, e irá estudar para o Porto onde envereda pelo ensaio e pela poesia. Neves e Sousa irá ilustrar algumas capas de obras suas

⁵⁹⁵ Fernando Sylvan- «Exposição independente no Porto». *A República*, 30 de Janeiro de 1946

⁵⁹⁶ Idem.

⁵⁹⁷ Idem.

⁵⁹⁸ Idem.

⁵⁹⁹ Em 1947 Fernando Pinto Loureiro publicará uma obra, que reúne um conjunto de artigos de imprensa intitulado, *Por um Novo Humanismo*, onde o termo humanismo é sinónimo de materialismo dialéctico.

⁶⁰⁰ O Neo-realismo será, por alguns autores igualmente designado e/ou associado ao termo humanismo.

⁶⁰¹ Curiosamente outro artigo, este a propósito da mesma exposição refere a imutabilidade do registo de Neves e Sousa na realização de «temas extraídos da etnografia africana».

«Exposição independente». *O primeiro de Janeiro*. [30 de Janeiro de 1946]

⁶⁰² Numa entrevista a Rui Knopfli, publicada no jornal *Notícias de Moçambique*, Neves e Sousa afirma: «*Não tenho qualquer dúvida em dizer-lhe que prefiro Portinari e que aprecio imenso os mexicanos contemporâneos. Têm, dentro daquela monumentalidade brutal, uma força intrínseca que é capaz de conduzir a qualquer coisa... sobre eles Portinari tem para mim a vantagem de estar mais próximo de nós pelo seu temperamento menos azteca e mais*

com isto não queremos dizer que o pintor terá aderido aos aspectos de natureza ideológica que se encontram subjacentes ao movimento neo-realista em Portugal ou que este conhecimento (circunstancial) fosse aprofundado plasticamente. De facto no seu regresso a Angola, e embora se pressintam alguns ecos de uma temática social na sua obra, nomeadamente através da representação de temas quotidianos do musseque, episódios particulares, velórios, funerais, ou de trabalhadores nas roças de fazendeiros brancos, (“contratados”) plasmados em títulos como «*Os contratados do Rand*», «*Cemitério*», «*A Carta*» (Fig.132), «*Mulher Ferida*» (Fig.130), «*Aguadeira*» (Fig.131), ou «*A Formatura da Manhã*» o facto é que se mantém num plano de ambiguidade a relação entre uma realidade social angolana e a pintura de Neves e Sousa, como expressão realista, sem que nunca tenha tido um cunho socialmente interventivo⁶⁰³. Por outro lado a crítica deixa uma mensagem sub-reptícia ao exclamar que a sua obra, embora sobreponha a realidade à fantasia, não se trata de «*“realismo”, felizmente!*»⁶⁰⁴. Esta mensagem, ao dar conta da recepção da sua obra, aquando da primeira exposição realizada após a conclusão da sua formação na Escola Superior de Belas Artes do Porto, poderá surgir como uma condicionante da actividade futura, complementada pelo elogio das possibilidades propagandísticas da pintura.



Fig.130- *Mulher Ferida* Caxito, (em cima esq.), aguarela, 1952

Fig.131- *Aguadeira*, (m cima, dir.), Luanda Aguarela, 1953

Fig.132- *A Carta*, Musseque Prenda, Luanda, óleo s/tela , 1961

latino». Rui Knofli - «Encontro com a Neves e Sousa», in *Notícias de Moçambique*. Lourenço Marques, [18-7-1958]

⁶⁰³ Na mesma entrevista ao descrever os seus temas preferidos, refere que no domínio da figura humana, a par de «*um negro (...) duma mulata de bairro pobre*» interessa-lhe igualmente um «*branco que traga no rosto um estigma de raiz africana*»⁶⁰³ [Id. *Ibid.*]

⁶⁰⁴ «A exposição de Neves e Sousa». *Diário de Luanda*, [5 de Setembro de 1952]

No âmbito da 5ª *Exposição Independente*, em 1948, Neves e Sousa, irá ensaiar em duas obras apresentadas, uma proposta abstracta, enveredando por composições de carácter geométrico que, afastando-se do registo naturalista anterior, constituem-se como um momento efémero cujo acolhimento crítico foi bastante negativo - numa nota publicada n' *O Comércio do Porto* o articulista fazia equivaler estas experiências abstractas a uma «*traição da personalidade*» do pintor e questiona o porquê de «*dois desenhos geométricos, coloridos, sem significado e sem beleza (...)*»⁶⁰⁵.

Em 1950, irá defender a sua tese na Escola Superior de Belas Artes do Porto, (cujo tema era a Batalha de Ambuíla) e voltar para Angola onde se fixará, em Luanda até 1975.

Durante as décadas de 50 e 60 a sua actividade desdobrar-se-á entre a pintura de cavalete, as inúmeras encomendas para a realização de decorações em edifícios como hotéis ou o aeroporto de Luanda, mas igualmente para o levantamento ao nível etnográfico e paisagístico com finalidades turísticas, a decoração de pavilhões no âmbito da participação em exposições e feiras internacionais, como a de Bulanwaio, a decoração de aviões da TAAG, a edição de postais, calendários e selos, a ilustração de livros, etc..., sendo que só episodicamente, voltará a um registo abstracto, sem grandes consequências para uma obra que se havia então cristalizado num formulário figurativo.

De facto, em 1961, Neves e Sousa realiza uma exposição onde apresenta algumas obras abstractas que retomam as primeiras experiências geométricas. Talvez mais do que a obra apresentada, não deixarão de ser esclarecedoras as suas afirmações acerca deste género pictórico que considera uma expressão da «*angústia dos tempos modernos, da instabilidade, do tédio*»⁶⁰⁶. Na sua perspectiva trata-se, antes de mais, de um «*género difícil*» não só para o artista como para o público, na medida que implica, «*uma colaboração inteligente*»⁶⁰⁷. Porém, para si, estas obras abstractas representam uma espécie de recolhimento intimista, de refúgio, e ficarão localizadas temporalmente no âmbito do seu percurso dominado pela figuração, facto que é assumido pelo próprio pintor quando refere que estas obras são,

«*(...) uma maneira de expressar o que não sei dizer através da minha pintura normal ou das palavras, que não têm para mim a necessária plasticidade, uma fuga às comezinhos realidades quotidianas e talvez seja justamente essa razão que me leva a procurar este género de pintura quando a pressão do mundo exterior se torna demasiado intensa, e sinto uma necessidade de refúgio e de descanso. Quando me canso de pintar, pinto para descansar. É talvez por tudo isto que a minha pintura abstracta está afastada das correntes oficiais da mesma*»

⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ «A 5ª *Exposição Independente*». *O Comércio do Porto*, [4 de Fev. 1948]

⁶⁰⁶ «A *Exposição do Momento*. Como Neves e Sousa fala das suas experiências «num género de pintura a que se chama abstracta». *O Comércio, Luanda*, [3-10-1961], pp, 2, 4

⁶⁰⁷ *Id. Ibid*

⁶⁰⁸ *Ibidem*

Estas palavras demonstram claramente a opção de Neves e Sousa por um conservadorismo estético, sinónimo de uma ideia de «equilíbrio clássico», justificada por um distanciamento da transitoriedade imputada à arte abstracta, como modismo artístico. Esta oposição entre a atemporalidade do classicismo e a fugacidade das correntes modernas, de entre as quais se destaca a pintura abstracta, já havia sido afluída pelo pintor numa entrevista em 1958 quando, a propósito de uma exposição de artistas da Escola de Nova Iorque refere que estes, «(...)Caíram no extremo oposto do equilíbrio clássico. Só é bom o que não se entende e, ademais, o seu abstraccionismo é uma «moda» mal copiada e sem raízes profundas. Vai cair como as folhas outoniças»⁶⁰⁹, e opõe a estes a «monumentalidade brutal» dos muralistas mexicanos e Portinari, que toma como referência primordial.

As fragilidades do discurso de Neves e Sousa acerca da abstracção e a sua respectiva expressão plástica, serão alvo de críticas cerradas na imprensa de Luanda.

Uma das mais violentas, da autoria de Luís Manuel da Nóbrega, desmantela o discurso do pintor, apontando o sentido redutor e meramente formalista da obra apresentada bem como a ausência de uma reflexão estética que a sustente, contrapondo que «(...) a apreciação conscienciosa de uma pintura (abstracta ou não) implica a sua compreensão(...). Quando portanto o artista nos pede que «sintamos» apenas os seus quadros, admite tacitamente que eles são vazios de conteúdo ou fundo»⁶¹⁰.

Apontando o carácter repetitivo destas obras e a falta de «sentido profundamente humano do artista», classifica violentamente esta obra abstracta de «escandalosa mediocridade» e «simples artesanato decorativo»⁶¹¹.

Uma outra crítica igualmente negativa acerca da obra abstracta de Neves e Sousa, vai mais longe ao contrapor a abstracção à figuração onde «cultivar a abstracção, perpetuamente, é levar a vida a trabalhar no éter, é estar fora do mundo, fora da existência»⁶¹².

A fuga à realidade é assim um argumento que, pela negativa, aponta um caminho ao pintor, ao mesmo tempo que denota um gosto dominante pela representação de traços naturalistas.

Embora sem continuidade, estes ensaios abstractos, pautados por uma incompreensão daquilo que está em jogo nesta forma de expressão, o facto é que a partir da década de 60, a pintura de Neves e Sousa assume por vezes um formalismo, de síntese geometrizar, mais evidente nos fundos abstractos de muitas das suas figuras humanas ou na geometrização da paisagem em

⁶⁰⁹ Nuno Bermudes- «Encontro com Neves e Sousa, Pintor Angolano». *Notícias de Moçambique*, Lourenço Marques, [8-7-1958]

⁶¹⁰ Luis Manuel da Nóbrega- «Pintura abstracta ou simples decorativismo. Crítica à exposição de pintura abstracta de Neves e Sousa». *Noticia*, [7-11-1961], pp.15

⁶¹¹ Id. *Ibid.*

⁶¹² «A Arte Moderna e a Pintura Abstracta de Neves e Sousa». *Diário de Luanda*, [14-10-1961], pp. 9,14

pequenas facetas. Este ecletismo formal é, de resto, uma constante na obra deste pintor, notado já em 1950 (após as suas primeiras experiências abstractas), num artigo publicado num jornal da então capital de Moçambique, Lourenço Marques:

«Neves e Sousa é um eclético. Uma vez aproxima-se de certos modernismos, outras pende para o academismo, e, logo a seguir, faz pintura naturalista e até cubista. Tem de tudo um pouco, exceptuando o surrealismo»⁶¹³.

4.3.5.2. Pintura e identidade

Ao mesmo tempo que expõe com os *Independentes*, participa igualmente nas *Exposições de Arte Moderna* do SNI e nas *Exposições de Arte Moderna dos Artistas do Norte*, promovidas pelo mesmo organismo a partir de 1944.

Neste mesmo ano realiza uma primeira exposição individual no Palácio Foz, então sede SPN/SNI, onde irá expor individualmente em vários momentos⁶¹⁴. A recepção crítica à sua obra revela um conjunto de aspectos que, doravante irão informar não só a opinião de muitos que a irão comentar bem como delineia um caminho, adoptado pelo próprio artista, que de certa forma, responde às solicitações quer do mercado quer dos agentes oficiais de propaganda colonial.

As várias referências à sua exposição no SNI, publicadas na imprensa de Lisboa, do Porto e de Luanda⁶¹⁵ dão conta de um discurso crítico que complementa a obra, e, ao mesmo tempo, espelha um conjunto de estereótipos - quer de África e do africano, do colono e da acção colonizadora de Portugal - amalgamando-os numa construção de um imaginário imperial.

Antes de mais as suas imagens são percepcionadas (e celebradas), a partir da estreita ligação do pintor à terra e às gentes de Angola, como expressão vivencial de uma realidade, cujos termos de descrição e apreciação remetem para uma visão de África onde a estranheza se condensa na ideia difusa de exotismo. Para alguns autores a obra de Neves e Sousa emana de um fascínio do artista pela «feitiçaria da alma negra»⁶¹⁶, plasmada na «quimera disforme adormecida no psiquismo de outra raça»⁶¹⁷ com a qual contacta desde tenra idade, «num mundo diametralmente oposto àquele a que nos habituámos a chamar civilizado.»⁶¹⁸. Porém, este estreito contacto com «os gentios»⁶¹⁹ e

⁶¹³ Medina Camacho- «Exposição de óleos e aguarelas de Neves e Sousa». *Notícias de Lourenço Marques*, [10 de Dez de 1950]

⁶¹⁴ Albano Neves e Sousa irá expor no Palácio Foz (individualmente ou em conjunto com outros artistas) nos anos de 1949, 1952, 1957, 1964, 1968 e 1971.

⁶¹⁵ São publicados artigos no Jornal de Notícias, n' *O Correio do Porto*, n' *A Província de Angola*, *Diário da Manhã*, *O Mundo Gráfico*, *Sempre Fixe*, *Diário de Lisboa* e n' *O Século Ilustrado*

⁶¹⁶ «África através da Pintura». *O mundo gráfico*, [15 de Maio de 1944]

⁶¹⁷ Idem

⁶¹⁸ Idem

com a terra, é marcado por um «*portuguesissima simpatia pela natureza e pelos homens estranhos*»⁶²⁰ que marca o seu «*temperamento de artista apoiado sobretudo no poder da intuição*»⁶²¹ sem que esta proximidade implique em prejuízo nas suas «*qualidades de europeu, no domínio interpretativo*»⁶²² e, sem que se torne «*um apaniguado da arte negra e do seu furor selvático, como certos brancos que nunca pisaram terra africana nem pretende nivelar-se aos pretos*»⁶²³.

Se, ao longo destes curtos excertos de críticas publicadas em vários jornais, encontramos todo um conjunto de ideias e termos que, repetidamente foram utilizados para descrever África e seus naturais, o facto é que, no texto do catálogo, da autoria de José Osório de Oliveira, uma das questões que irá aflorar e que se sobrepõe à própria análise da obra plástica, diz respeito à identidade (cultural) do pintor⁶²⁴ e que depressa se estende à própria identidade do colono português em África. Tendo ido para Angola com sete anos, sempre se considerou angolano, o que em inúmeras vezes o leva a defender a existência de especificidades que caracterizam o «*angolano de raça branca*» e que o distinguem do «*português da metrópole*»⁶²⁵.

A diferença identitária entre o habitante metropolitano e o colono africano, vê-se posteriormente reforçada por expressões que traduzem uma mística do «*modo português de estar no mundo*»⁶²⁶ traduzida pelo lusotropicalismo na teorização da especial predisposição do português para a «*mobilidade*» e «*miscibilidade*» sem, contudo, perder a sua essência europeia «*fraterna*» e «*cristã*».

Assim, José Osório de Oliveira no texto do catálogo da exposição no SNI em 1944, aponta para a importância da obra de Neves e Sousa (um «*caso português*»), ao serviço da propaganda imperial, mantendo contudo uma subtil nuance entre a imagem do habitante da metrópole e do povoador de um Portugal dilatado pelo império, este último caracterizado pela sua «*simpatia*» face à natureza e humanidade exótica e estranha, facto que é evidenciado ao longo do texto, onde o autor sublinha a vivência africana do pintor que, «*filho de um chefe de Posto (...) viveu a adolescência em contacto com a paisagem de África e com o gentio*»⁶²⁷.

⁶¹⁹ José Osório de Oliveira – texto do catálogo da exposição do SPN em 1944. [publicado igualmente na *Província de Angola*, em 28 de Maio de 44]

⁶²⁰ Idem.

⁶²¹ Fernando de Pamplona - «Aquarelas, quadros, Pastéis e desenhos de Neves e Sousa». *Diário da Manhã*, [8 de Maio de 1944]

⁶²² Idem

⁶²³ Idem

⁶²⁴ Como veremos, a questão da identidade será um ponto aberto a múltiplas «reconfigurações» e ambiguidades ao longo da vida de Neves e Sousa, com especial destaque para o período após a independência de Angola e a ida para S. Salvador da Baía no Brasil.

⁶²⁵ Expressões usadas por Neves e Sousa a propósito dos poetas angolanos. «A. Neves e Sousa. Motivos Angolanos». *Cadernos das nove musas* (Separata de «Portvcale»), 2ª série, Vol. III, [Dez de 1948], p.14

⁶²⁶ Expressão introduzida por Adriano Moreira no contexto académico português da década de 50 e que depressa será apropriada pelo discurso ideológico do Estado Novo e operacionalizado ao serviço da política colonial.

⁶²⁷ José Osório de Oliveira, No Catálogo de Neves e Sousa- Catálogo da exposição do SPN em 1944

Estas mundividências impregnarão o seu temperamento de tal forma que, não obstante a demora no Portugal metropolitano, «*em contacto com os homens do Chiado*»⁶²⁸, continua a sonhar com África porque, «*(...) só ela lhe interessa, porque só ela lhe fala à sua alma de português do Mundo Português, e não apenas do país da Europa*»⁶²⁹.

O que Osório de Oliveira traduz através de uma linguagem subtil, Carlos Simões (filho), afirma de uma forma irónica e provocante no *Sempre Fixe*, num artigo intitulado «*Neves e Sousa, o profano das florestas virgens de Angola*»⁶³⁰ onde o autor exorta os leitores:

«*Ponde os olhos, com olhos de ver, neste selvaginzinho, que teve por mestre o talento, e por escola e inspiração a alma negra dos gentios de Angola!...*»⁶³¹

Esta bipolarização entre portugueses metropolitanos e portugueses nascido nas colónias, é confrontada pelo pintor na entrevista a José Osório de Oliveira, publicada em vários jornais, quando afirma que «*(...) Angola, vi-o em Lisboa, não é apreciada como merece. Sim a África é lá, mas selvagens há-os em toda a parte, na África talvez menos.*»⁶³²

A sua condição, de angolano de origem portuguesa coloca-o num espaço de mediação entre a Europa e África que o autor capitaliza ao explorar temáticas tradicionais da pintura europeia transpondo-as para um espaço africano. Este olhar, construído simultaneamente na proximidade do seu objecto, mas mediado pelo distanciamento da representação do Outro, responde positivamente quer à necessidade propagandística do Estado Novo, como sugere a crescente consciencialização e afirmação de uma identidade angolana, forjada nas vivências e na identificação com a terra por parte da comunidade branca, cujo estatuto começou a sofrer um processo de inferiorização face aos brancos metropolitanos («portugueses de segunda»), e cuja subordinação política e económica face à metrópole começou por instalar o gérmen da autonomização (e a consequente criação de um estado angolano governado por brancos).

Um artigo publicado no *Jornal de Notícias* de 28 de Junho de 1944, da autoria de Henrique Galvão, ainda a propósito da exposição de Neves e Sousa no SNI, evidencia a dimensão regionalista da sua pintura, cuja temática é circunscrita ao território e realidade angolanas - de resto bem

⁶²⁸ Idem

⁶²⁹ Idem

⁶³⁰ Carlos Simões (Filho) -« Neves e Sousa, o profano, das florestas virgens de Angola. *Sempre Fixe*, [4 de Maio de 1944]

⁶³¹ Idem

⁶³² «África Vista por um artista». *Jornal de Notícias*, [4 de Julho de 1944]

conhecidas pelo seu autor⁶³³ - como contraponto à referência de uma geografia difusa do Império, vulgar no discurso crítico acerca das imagens das geografias extra-europeias.

Henrique Galvão congratula-se, em primeiro lugar, pela emergência de artistas com raízes firmadas em Angola o que, na sua perspectiva, representa uma mudança substancial na sociedade colonial, essencialmente voltada para o lucro económico, e que, assim demonstra predisposição para as questões imateriais do espírito.

A constatação deste facto representa para o autor, um indício indelével de uma transformação mais abrangente que perspectiva a tomada de consciência da identidade diferente da realidade metropolitana, sem renunciar, contudo, ao seu portuguesismo⁶³⁴. Angola constitui-se, desta forma, não só enquanto entidade política e administrativa, mas também moral, que «*principiava a ser país*»⁶³⁵ embora, curiosamente, a sua alma seja, «*genuinamente portuguesa*»⁶³⁶.

Não será de estranhar que a pintura de Neves e Sousa seja imediatamente associada a esta sensibilidade particular, de português com raízes em África⁶³⁷, que expressa um conhecimento da realidade angolana, e em última instância, contribui para uma aproximação da colónia à metrópole e reconhecimento dos seus valores particulares. Esta questão igualmente discutida, de modo mais enfático, num artigo assinado por João Mimoso Moreira n' *A Província de Angola* onde o autor refere que

«(...)continua a ser preciosa esta propaganda, seja qual for o aspecto da vida africana, para esclarecimento dos míopes europeus, teimosamente longe do relacionamento das conquistas da civilização nacional no continente africano.»⁶³⁸

⁶³³ O capitão H. Galvão, foi nomeado governador da Huíla em 1930 e em 1945, inspetor superior da administração colonial. Em 1947, em representação de Angola na Assembleia Nacional, na qualidade de deputado independente, apresenta um relatório onde denuncia as condições em que se processava o trabalho indígena. Na sequência deste relatório, verificar-se-á um afastamento das instâncias de poder do Estado Novo que culminaria com o desvio, em 1961 do paquete Santa Maria e o seu exílio no Brasil.

⁶³⁴ Esta ambiguidade que se começa a desenhar em termos identitários, conheceu a partir das décadas de 40 e 50, um discurso teórico no quadro do lusotropicalismo, que, como vimos no capítulo I, seria apropriado pelas instâncias oficiais, projectando a imagem da «plasticidade» do carácter português.

⁶³⁵ Henrique Galvão- «Angola Também Produz ... Artistas!». *Jornal de Notícias*, [28 de Junho de 1944].

⁶³⁶ Idem.

⁶³⁷ A este propósito não deixará ser elucidativa uma passagem na Separata de «*Portvcale*», em Dezembro de 1948, na qual consta igualmente uma crítica à exposição de Neves e Sousa («Albano Neves e Sousa. Motivos Angolanos» e onde a propósito dos poetas angolanos é afirmado:

«O angolano de raça branca é por natureza um lírico, como o português da metrópole, e o preto é por demais sensível para que deixem de o impressionar as belas coisas da Poesia. Os poetas em Angola são por isso respeitados e admirados não só pelos brancos como pelos pretos a quem uma instrução rudimentar permite ler os jornais».

«A. Neves e Sousa. Motivos Angolanos». *Cadernos das nove musas* (Separata de «*Portvcale*»), 2ª série, Vol. III, [Dez de 1948], p.14

⁶³⁸ João Mimoso Moreira- A Exposição de Neves e Sousa no Secretariado de Propaganda Nacional, in *A província de Angola*, 28 de Maio de 1944



Figs. 133, 134- Exposição de Neves e Sousa e Rui Preto Pacheco no SNI, em 1968

A obra de Neves e Sousa é assim apropriada como uma bandeira quer em prol da promoção do império colonial português num sentido mais lato, quer por aqueles que, vivendo em Angola (portugueses ou seus descendentes), a consideram um veículo de visibilidade particular da colónia, acentuando as suas idiossincrasias (concorrendo rapidamente para uma ideia de emancipação e independência face à metrópole). No entanto, os termos em que esta apropriação se realiza revelam a clara ambivalência e ambiguidade da configuração de uma imagem do colono português em África (e em Angola em particular) e os equívocos e conflitos que daí resultam.

Neste sentido encontramos vários momentos onde este espaço intersticial é simbolizado plasticamente pela arte, facto subentendido nas palavras de Reis Ventura n' *A Província de Angola*, ao afirmar que em Angola «(...) *a vida intelectual e artística mais e mais se afirma, africana, sem deixar de ser lusíada (...)*»⁶³⁹.

Estavam assim dados os sinais de partida para um percurso artístico que se foi edificando nos interstícios da relação colonial entre Portugal e Angola, e participou de forma exemplar na construção de uma mitografia do Império (em particular o império africano), sendo celebrado como a expressão paradigmática de uma pintura evocativa dos espaços físicos e humanos de Angola, que persiste, metaforicamente até aos nossos dias

4.3.5.3.A presença do desenho.

Em 1941, Neves e Sousa irá integrar a Brigada de Estudos Artísticos e Etnográficos do Museu de Angola chefiada pelo então director da instituição, Manuel Pereira Figueira, e da qual faziam

⁶³⁹ Reis Ventura-« Angola Recupera o seu pintor», in, *A Província de Angola*, 5 de Outubro, 1952.

igualmente parte, como vimos, Álvaro Canelas, (1901-1953) pintor, e António Campino (1917-1997) que tendo começado por estudar pintura no Porto, iria frequentar, em Lisboa, o curso de arquitectura que conclui em 1952.

Em 1953, Neves e Sousa iria retomar a sua actividade no campo da recolha etnográfica, integrada num levantamento, a pedido do Governador, que envolve igualmente os sinais da presença portuguesa em Angola a par de elementos de natureza paisagística, fauna e flora, com vista a estudar as possibilidades turísticas deste território. Desta equipa fazem parte o escritor Ferreira da Costa e o fotógrafo Rui Pires.

Para além destas campanhas integradas num domínio institucional, Albano Neves e Sousa irá recorrer ao desenho de “campo” como uma metodologia auxiliar da prática pictórica, deslocando-se recorrentemente ao interior de Angola, aí permanecendo por largos períodos, convivendo de perto com as diversas comunidades e fixando graficamente a paisagem, os homens, os seus hábitos e práticas culturais ou então viajando por outros países como Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Namíbia ou Brasil, como recorda Luísa Neves e Sousa, viúva do pintor:

«Lembro-me como ele ficava inquieto se estivesse muito tempo sem sair. Aí dizia-me: “Luisinha vou ver o mato” (...) Quando se despedia, dizia-me, rindo “até já”. Eram três meses... Quando me dizia “até logo”, eram pelo menos seis meses. Um dia disse-me “preciso ver bem Moçambique e vou demorar um pouco mais”. Demorou um ano!»⁶⁴⁰

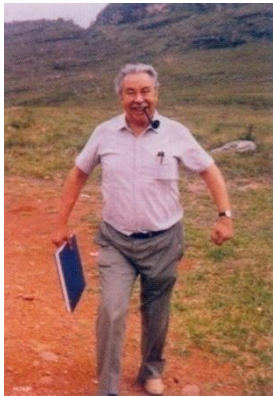


Fig.135- Albano Neves e Sousa com caderno de desenho

Estes levantamentos gráficos seriam reunidos em cadernos (no total de 116 álbuns de 43 x 31 cm) e iriam servir de base à realização da pintura, num processo academizante, que permite perceber melhor o percurso empreendido pelo pintor, sobretudo após o afastamento de Angola⁶⁴¹.

⁶⁴⁰ Luísa Neves e Sousa - «Neves e Sousa, o homem por inteiro», in Miguel Anacoreta Correia (coord.)- *Neves e Sousa. Pintor de Angola (1921-1995)*. Lisboa: Sextante Editora, 2008, pp.10-11

⁶⁴¹ Estes álbuns de desenho, reunindo cerca de 6 000 desenhos e as aguarelas que perfazem cerca de 1375 (também realizadas *in loco*, segundo informação de Luísa Neves e Sousa) foram enviados para o Brasil sem que o pintor soubesse, quando a descolonização de Angola se tornava irreversível. No recomeço de vida, agora em terras brasileiras, estes desenhos seriam de capital importância para Neves e Sousa continuar motivos angolanos e dar continuidade à sua pintura.



Fig. 136- Catarata do Duque de Bragança, (42x29 cm) 1952
(desenho retirado de caderno)



Fig.137- Desenho de álbum (Benguela)

Quando falamos do desenho realizado por Neves e Sousa teremos de considerar vários aspectos distintos: por um lado um desenho de representação da fauna e da flora, próximo dos códigos da ilustração científica, por outro, o desenho realizado no âmbito das incursões pelos vários ambientes naturais e humanos da África ou do Brasil que suportam a sua prática pictórica e, por fim o desenho de ilustração – quer de obras literárias próprias, quer de outros.

Estes três domínios congregam registos diferenciados sendo de destacar, no primeiro, o rigor descritivo e a utilização da aguarela, (Fig.138) no segundo o predomínio do carvão, do pastel, grafite ou da sanguínea como meios riscadores que permitem uma maior expressividade e uma maior liberdade na exploração dos aspectos formais da imagem representada (Figs.136, 137) e, por fim o recurso do desenho a tinta-da-china no terceiro caso, facto ao qual não serão alheios os condicionalismo da impressão mecânica da imagem com vista à sua multiplicação (Fig.139).



Fig.138- *Trepadeira* (Estrada de Catete). 1956



Fig.139- Ilustrações de Neves e Sousa para livro *Aquelas Longas Horas* da autoria de Manuel Barão da Cunha (página de rosto e página interior)

Neste estudo interessa-nos particularmente o desenho de recolha de motivos que constitui a base da obra pictórica de Albano Neves e Sousa – já que importa perceber a sua relação de univocidade, e a importância que esta assume na legitimação da sua pintura – e o desenho de ilustração que, dada a sua maior circulação, desempenhou um papel essencial na divulgação de imagens da natureza, pessoas e culturas angolanas.

Os álbuns de desenhos de Neves e Sousa estão organizados segundo uma sequência cronológica e congregam vários núcleos temáticos, nomeadamente fauna, botânica, história, paisagem, etnografia/figura humana abrangendo as geografias da Europa (com desenhos de Portugal e Espanha) de África (Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné, Namíbia) e Brasil, essencialmente. Muitos destes desenhos, possuem algumas notas explicativas das imagens e episódios representados, bem como dos lugares a que se referem ou da data da sua execução, o que revela o sentido sistemático da sua concepção, organização e finalidade, respondendo a uma metodologia criativa derivada da pintura académica de ar livre.

Estes desenhos, realizados sobretudo a carvão e a sanguínea, constituem-se como um conjunto coeso, tanto em termos da prevalência de temáticas - que serão continuamente exploradas - como em termos formais. Apresentam uma linha de contorno por vezes dura que define as formas, a qual é contrabalançada pelo tratamento lumínico e volumétrico conseguido através de manchas uniformes de sombra (usando carvão, grafite, pastel, sanguínea ou uma aguada) ou de uma trama de linhas cruzadas, que quebram uma certa rigidez ocasional, na configuração das figuras, acentuada pela pose que, no caso da figura humana, segue um formulário igualmente explorado pela fotografia como veremos (Fig.140). Por outro lado, a sua colocação no plano obedece, em muitos casos, a alguma estruturação do espaço visual com vista a ensaiar uma profundidade de campo (Fig.141), fixando o movimento e/ou apelando a uma particularização etnográfica com base no registo descritivo de penteados, adornos, etc., autênticos indicadores culturais⁶⁴² (Figs. 144, 145).



Fig.140- Muíla antes do Mufico⁶⁴³

⁶⁴² Ver igualmente Anexo VI, Figs. 1-8

⁶⁴³ O *Mufico* constitui o rito de passagem da puberdade à idade adulta entre as raparigas múilas



Fig.141 Catumbela (mercado)



Fig.142- Benguela (Mercado)



Fig.143- Benguela



Fig. 144,145-Muhumbes (penteados da festa do Mufico)



Entre 1970 e 1973, Neves e Sousa irá publicar três álbuns, *Angola a Preto e Branco* (1972), *Da Minha África e do Brasil que eu vi...* (1972) e *Mulheres de Angola* (1973), onde são sintetizadas as suas opções estéticas e plásticas, ao congregam um conjunto de desenhos, que, incluindo as grandes áreas temáticas explorados, se constituirão como o culminar de uma pesquisa plástica, ampliada pelas colónias africanas e pelo Brasil, coincidindo precisamente com os últimos dias do império. Nos dois primeiros, as legendas das imagens encontram-se traduzidas em quatro línguas (português, francês, inglês e alemão) e compreendem, no primeiro caso, uma série de desenhos a tinta-da-china, cujo cenário de fundo (tal como o título indica) é o território angolano; no segundo opta pela representação de aspectos da paisagem, danças, arquitectura ou vida quotidiana de algumas cidades e aldeias do Brasil, Cabo Verde, Angola, Guiné e Moçambique, procurando estabelecer relações de analogia entre elas, facto bem explícito numa primeira imagem (Fig.146) cuja legenda é a seguinte: «Digam o que disserem... Se Portugal foi o Pai do Brasil, Angola foi a Mãe Preta que o trouxe ao colo!»⁶⁴⁴

⁶⁴⁴ Albano Neves e Sousa - ... *Da Minha África e do Brasil que eu vi...* Luanda: CITA, 1972, s.p



Fig.146- Desenho do Álbum de ...Da África e do Brasil que eu Vi...

Figs. 147, 148-Viúva da Quissama -Desenho (datado de 1939) e pintura (datada de 1972)

No último álbum são exploradas as relações de encadeamento entre o desenho e a pintura, o que de certa forma nos permite avaliar de forma mais objectiva este dialogar constante. De facto, a presença do desenho será transversal à obra pictórica de Neves e Sousa, não só como registo ou apontamento indispensável e original, do contacto com determinada realidade – humana, cultural ou natural – mas igualmente como presença estruturante das formas e da composição, independentemente do processo plástico ulterior, que compreende o tratamento cromático, lumínico e espacial. Outro aspecto que não pode ser descurado da nossa leitura diz respeito à temporalidade implicada neste diálogo já que, como podemos reparar, os desenhos abrangem um arco temporal compreendido entre o final da década de 30 (o mais antigo data de 1939) e os anos setenta, enquanto as pinturas datam quase na sua totalidade desta última década o que nos leva a supor uma reutilização continuada dos mesmos registos gráficos como estudos para as composições mais elaboradas e alimentando continuamente a prática pictórica⁶⁴⁵ (Figs.147, 148).

A estes três álbuns, poderemos acrescentar a obra poética *Macuta e Meia de Nada*, cuja edição original desapareceu por completo, já que o camião onde seguiam os livros para Luanda (dado que estes haviam sido impressos em Lubango) foi incendiado, configurando, uma espécie de epílogo simbólico de um império impossível, remetido, a partir daí, para um labirinto de nostalgia.

⁶⁴⁵ Vd Anexo VI, figs. 9, 10

4.3.5.4. A Pintura de figura humana

A experiência formadora no âmbito do desenho etnográfico ficará marcada na obra de Neves e Sousa não só ao nível temático e formal, mas igualmente no sentido documentalista com que é interpretada. Na verdade, a dimensão documental, imputada à sua obra, através da crítica, mas também defendida pelo próprio artista – reforçada pelo cuidado descritivo das imagens e anotações explicativas - irá concorrer com uma apreciação de natureza plástica e estética colocando-a num espaço flutuante entre a representação verídica de um mundo em desaparecimento acelerado - onde o desenho se afirma efectiva e simbolicamente como processo imediato e presencial de fixação e evocação de um objecto ausente - e uma poética individual do artista plástico.

Para reforçar este sentido documentalista da pintura de Neves e Sousa irá concorrer a aprendizagem académica e a opção por um registo tardo-naturalista de feição modernizante, que sustentará a exploração de um conjunto de temáticas tradicionais da pintura europeia, nomeadamente a paisagem, a figura humana, ou a pintura de género. Responderá de modo afirmativo por outro lado a uma linha cultural, representada pela acção de António Ferro ao serviço do SPN/SNI que, propondo o desenvolvimento de uma arte moderna, acaba por incentivar a reactivação de um naturalismo academizante, travestido de formas modernas, onde a pintura assumiu um cunho essencialmente decorativo e propagandístico.

De facto, apesar de algumas tímidas experiências abstractas⁶⁴⁶, o pintor irá privilegiar a linguagem de pendor naturalista que melhor expressa a sua experiência, no contacto com um mundo diferente do europeu, o qual percorre como viajante, ao recordar que *«ninguém tinha tido a coragem de se dispor a percorrer aquele mundo (...) em que cada pormenor era cheio de significado»* sintetizando assim, a sua *«opção pela África»*⁶⁴⁷.

A opção pela figuração naturalista, baseada na observação directa, cujo centro gravitacional é a verosimilhança, permite integrar na textura da obra, uma suposição de autenticidade que confirma a existência real do conteúdo exibido, nos moldes em que é apresentado, onde o prazer da beleza equivale à verdade da representação, adensada pelo prestígio peculiar da pintura, pela sua «aura» singular.

Face a isto não é de estranhar que a obra de Neves e Sousa seja apontada repetidamente como a expressão fiel de um sentimento profundo daquilo que é a natureza de Angola, plasmada, por exemplo, nas suas paisagens, nas suas figuras de mulher ou nos grupos de bailarinos.

⁶⁴⁶ Vd. Ponto 4.3.5.1.

⁶⁴⁷ Albano Neves e Sousa (depoimento manuscrito) in *Albano Neves e Sousa*. Oeiras: Galeria Livraria Verney, 2005, pp.17-19

A leitura redutora destas imagens, concorre para afirmar uma representação essencialista de África e dos africanos, que assim encontra um poderoso suporte de materialização e um meio prestigiado de difusão. Este facto é bem visível na apreciação que é feita da sua obra, gráfica e pictórica de que o comentário de Henrique Galvão - a propósito de já referida exposição do pintor no SNI em 1944 - é um exemplo. Refere este que

«Neves e Sousa trouxe-nos uma expressão fiel de Angola. E os portugueses que ainda não foram a esta colónia encontrarão na sua obra, em manchas originais de rara beleza (...) esses elementos de assunto, de cor e movimento que não encontram na literatura nem (...) na fotografia e na escultura, e que tão poderosamente reflectem a alma e o carácter da terra e das gentes de Angola»⁶⁴⁸.

Para além daquilo que é imediatamente visível, poderemos dizer que existe uma espécie de «intervisualidade» que acompanha a obra gráfica e pictórica de Neves e Sousa largamente reforçada pelas características formais. Do ponto de vista plástico é indiscutível a ligação que esta estabelece com o domínio fotográfico, partilhando não só códigos de representação como ainda alguns pressupostos de carácter ontológico.

Tal como a fotografia, cuja validade reside numa presumível relação presencial entre o fotógrafo e o objecto fotografado, também o pintor procura revestir a sua obra de um sentido testemunhal e crível, reafirmando continuamente a sua imersão e pertença aos cenários representados, como selo dessa autenticidade⁶⁴⁹. Para além da dimensão plástica e criativa, existe uma tentativa de auto-certificação da imagem por via da garantia presencial que se constitui como um valor acrescentado à obra de Neves e Sousa e que alimenta precisamente uma economia da visualidade que a envolve.

O interesse antropológico demonstrado pelo pintor, evidencia-se não só nas suas pinturas de costumes como igualmente na representação da figura humana.

No primeiro caso destacam-se temas como a representação de cerimónias fúnebres, ritos de passagem, cenas do quotidiano, danças (rituais ou meramente lúdicas), entre outros. Estas áreas temáticas – às quais se acrescenta a representação antropométrica – coincidem com os domínios igualmente explorados pela fotografia etnográfica. Apesar de utilizar preferencialmente o desenho como meio auxiliar da pintura e não a fotografia, o facto é que há uma proximidade entre muitas

⁶⁴⁸ Henrique Galvão, «Angola Também Produz ... Artistas!» , in *Jornal de Notícias*, [28 de Junho de 1944]

⁶⁴⁹ Num depoimento manuscrito, Neves e Sousa recorda: «Comecei a percorrer Angola de lés a lés desde o norte de calor húmido até ao seco extremo sul, passando por todos os climas, convivendo com tribus, vivendo com eles, ouvindo histórias à luz das fogueiras alta noite. Comecei a pintar a terra e a gente negra que me ensinava a milenar sabedoria africana. A pouco e pouco fui sendo capaz de interpretar as danças, as lendas, os costumes tradicionais». A. Neves e Sousa (depoimento manuscrito) in *Albano Neves e Sousa*. Oeiras, Galeria Livraria Verney, 2005, pp.17-19.

das composições de Neves e Sousa e um género de fotografia etnográfica bastante divulgada a partir do final do século XIX onde se destacam fotógrafos como Cunha Morais ou Elmano Cunha e Costa. Como vimos, a fotografia desenvolvida por estes fotógrafos, com destaque para a representação de grupos humanos, obedece a uma classificação que funde numa peça, natureza e cultura, originando daí a noção de *tribo*, como um todo colectivo, onde as características somáticas e os hábitos culturais estabelecem uma relação unívoca.

Para além do domínio temático, a pintura de Neves e Sousa partilha com o discurso fotográfico adoptado pela etnologia e antropologia, certos códigos visuais de representação. São disso exemplo o enquadramento das figuras, o recurso à pose, o predomínio das vistas de frente e de perfil, (consideradas mais objectivas no reconhecimento de particularidades de natureza física, e por isso vulgarmente utilizadas na fotografia antropometria e criminal) ou a importância conferida a aspectos como o traje e os adornos - verdadeiros «marcadores culturais» da diferença -, cuja minúcia é acentuada pelos fundos abstractos, como veremos mais detalhadamente.

Neste sentido e a título de exemplo iremos tomar como referência a representação da figura humana, um assunto central da sua obra e que em muitos casos é confundida com o retrato. De facto muitas das suas composições como «*Mulher de Cabinda*»⁶⁵⁰, «*Rapariga Quissama*»⁶⁵¹, «*Viúva de Luanda*»⁶⁵², ou «*Mulher Macubal*», entre inúmeros outros exemplos, não são propriamente retratos, mas representações tipificadas, dado que a sua identidade particular é suprimida em função do todo, seguindo um modo de classificação do Outro, desenvolvido no final do século XIX, no campo da antropologia física e largamente auxiliado pelo discurso fotográfico.

Nestas representações sobressaem os aspectos que possibilitam uma caracterização étnica, reforçada pelos títulos das obras, à qual acresce um sentido quase repetitivo dos rostos e das poses, (ainda mais evidente na representação de grupos) o que lhe valeu algumas críticas bastante negativas destas «*figuras-cartaz*» como a de Rocha de Sousa, que afirma claramente:

«*As figuras de Neves e Sousa não pertencem a nenhuma África, mas apenas a uma colecção de rostos herméticos para uma edição de selos*»⁶⁵³.

As composições são dominadas pelas figuras em poses de frente, de perfil ou menos frequentemente a $\frac{3}{4}$, o que lhes confere uma imobilidade e uma robustez que são reforçadas pelo

⁶⁵⁰ Vd anexo VI, Fig. 11

⁶⁵¹ Vd anexo VI, Fig. 12

⁶⁵² Vd anexo VI, Fig. 13

⁶⁵³ Rocha de Sousa - «Neves e Sousa não resiste a qualquer crítica informada», in *Notícia*, Luanda, [10-8-1963], p.25

uso de cores sólidas. Albano Neves e Sousa desenvolveu um formulário plástico que conjuga a figuração de traços naturalistas com fundos e zonas de luz-sombra, geométricos, que alguns casos reforçam uma dimensionalidade da imagem.

Esta geometrização, é executada através de facetas de cor plana e opaca, que ao permitirem um jogo de contrastes de várias ordem, conferem volumetria e solidez às figuras representadas ao mesmo tempo que ajudam a destacá-las do fundo.

Este formulário é bem visível em inúmeras obras onde se destacam os contrastes de cores quentes e cores frias ou de claro-escuro.



Fig.149- *Mulher Mucubal*,
s/tela 1947



Fig. 150 -*Mulher Mucubal*,
óleo s/tela , 1981



Fig.151- *Mulher Mucubal*, s/tela óleo
óleo s/tela, 1984

Assumamos como exemplo, um conjunto de várias representações da «*Mulher Mucubal*». Numa obra de 1947 (Fig.149), o toucado é construído através de facetas geométricas de tonalidades que variam entre os amarelos, os ocres, os castanhos-escuros e os negros que permitem definir a modelação lumínica e volumétrica. Esta estratégia cromática e lumínica, é igualmente utilizada no modelado do corpo da figura, recorrendo a tonalidades que vão dos castanhos avermelhados, aos negros e, no espectro oposto, aos amarelos e vermelhos vibrantes. Estas tonalidades quentes contrastam a variedade de cambiantes de azul do fundo, conseguindo o isolamento da figura por um lado e a criação de um segundo plano - ainda que sem grande profundidade de campo.

Em outros exemplos - que seguem o mesmo formulário compositivo, ensaiado em vários esboços⁶⁵⁴ - o contraste entre cores quentes e cores frias é utilizado como recurso de modelação lumínica da figura, como é o caso de duas obras, uma de 1981 e outra de 1984 (Figs.150,151). Em ambas o pintor recorre a uma luz fria, vinda da direita que modela o corpo e os toucados das figuras

⁶⁵⁴ Vd. Anexo VI, Figs. 14-16

- de vermelhos acastanhados – e cria um efeito cénico que contrasta com o fundo de padrões geométricos (baseado em figuras triangulares) que insinuam uma intenção rítmica – no segundo caso, atenuada através de uma proximidade entre os tons de vermelho utilizados. Por fim em todos estes exemplos – e nas representações da mesma linha pictórica⁶⁵⁵ – não pode ser ignorado o tratamento minucioso dos ornamentos corporais, através de um tratamento cromático de cores vibrantes que acentuam o seu preciosismo.

Estes recursos cromáticos e formais integram uma linguagem adoptada pelo pintor que se mostrou bastante eficaz na interpretação plástica de um corpo exótico (ou melhor exotizado), disciplinando-o segundo um vocabulário pictórico da tradição europeia, que permite transpor para a imagem, uma ordem epistemológica enunciadora dos territórios compartimentados do Mesmo e do Outro, ao mesmo tempo que trivializa a diferença e articula o visível e o intangível.

Se para um público consumidor, estas imagens são evocativas de uma diferença simultaneamente cultural e biológica, para o pintor o interesse deste género de representação é legitimado com o desaparecimento das idiossincrasias étnicas, face ao rápido declínio das estruturas culturais em virtude da assimilação de costumes europeus.

Em 1954, escreve um artigo no jornal *A província de Angola* onde lança o repto para que seja realizada uma «*recolha criteriosa de material etnográfico*», em virtude das rápidas transformações que transfiguram os modos de vida do homem africano, que «*assim vai também arrastado na roda lenta e segura da acção civilizadora portuguesa, perdendo o seu carácter tribal, ao mesmo tempo que dele desaparece o interesse etnográfico característico, para ser mais um português consciente da sua pessoa*»⁶⁵⁶.

Como exemplos desta perda de «*um estado de civilização negra que (...) se transforma*» o autor refere a habitação, a ocupação do tempo, o trabalho, a economia, mas especialmente o traje, aquele onde mais se faz sentir a influência europeia, e justifica com a descrição do traje feminino:

*«Tomemos por exemplo a quissâma. Há alguns anos atrás, as mulheres usavam por vestuário uma tanga tingida de tacula, ornamentada de conchas e búzios e bordada a missanga, e sobre ela, um avental triangular inteiramente bordado a contas. Ao pescoço havia uma profusão de colares que marcavam, pela sua beleza e número, a importância social de quem as usava. Na cabeça, o toucado de bordado de contas era uma garridice em azul, branco e vermelho – duma originalidade rara e duma beleza autêntica. Hoje, a mulher quissâma usa, como a de Luanda, lenço na cabeça, blusa curta e vestido ou panos! Mais limpo? Sem dúvida, mas indubitavelmente muito menos pitoresco.»*⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ Vd. Anexo VI, Figs. 17-19

⁶⁵⁶ Albano Neves e Sousa - «Há que empreender uma recolha criteriosa de material etnográfico», in *A província de Angola*, [16 Setembro de 1954].

⁶⁵⁷ Id. *Ibid.*

Se, nos casos da representação isolada da figura humana sobressai o seu sentido descritivo e “arquivístico”, o mesmo se verifica nas figurações de grupos, com especial destaque para as imagens de danças rituais ou meramente lúdicas, que o pintor registará primeiro em desenhos⁶⁵⁸ onde capta o movimento e o ritmo dos corpos e a partir dos quais irá desenvolver uma vasta galeria de obras onde é evidente um sentido teatralizado nas poses das figuras, nomeadamente «*Batuque dos Muquixes*» (Fig.152), «*Dança do Mufico*»⁶⁵⁹, «*Dança dos Ovidandos*» (Fig.153), «*N’Golo*»⁶⁶⁰, «*Batuque da Efundula*»⁶⁶¹, ou «*Rebita*» (Fig.154), para citar apenas algumas referentes ao contexto angolano⁶⁶².



Fig.152 - *Batuque dos Muquixes*, óleo s/ tela (em cima esq.)

Fig.153- *Dança dos Ovidandos*, óleo s/tela 1970 (em cima, dir.)

Fig.154- *Rebita*, óleo s/ tela, 1985

Por outro lado, o êxito comercial destas representações não deixa de se articular com uma imagem dos «*costumes indígenas*» como sobrevivências do passado ou em vias de desaparecimento, transmitida muitas vezes num tom paternalista⁶⁶³, que opõe uma visão

⁶⁵⁸ Vd Anexo VI, Figs. 20-22

⁶⁵⁹ Vd Anexo VI, Fig. 23

⁶⁶⁰ Vd Anexo VI, Fig. 24

⁶⁶¹ Vd Anexo VI, Fig. 25

⁶⁶² Neves e Sousa irá igualmente desenvolver várias séries sobre danças moçambicanas, o candomblé no Brasil, entre outros.

⁶⁶³ No prefácio do catálogo de uma exposição de Neves e Sousa no Museu de Angola em 1956, A. da Silva Pinto escreve: «*As danças, os ornamentos, a «coquetterie» das mulheres e as insígnias de bravura, de destreza e de força dos homens, os costumes tribais, em suma, são as fontes que fornecem o mais importante caudal de conhecimentos para a história social dos povos primitivos. Todas estas manifestações, que contêm muito do sentimento estético, inerente à própria natureza do homem, fixam, no tempo, o carácter de tais povos o que monta a dizer que definem*

hegemónica da cultura, “universal”, às singularidades culturais, descritas constantemente na imprensa, com o recurso a termos como «garridice», «primitiva», «selvática», «misteriosa», «bizarra», «feitiçaria», «danças infernais», «batuques», etc...

De facto são recorrentes afirmações acerca da sua obra que deixam transparecer precisamente o conjunto de estereótipos alimentados pela antropologia e etnologia e largamente divulgados a propósito de África e dos africanos. É exemplo disso um artigo que saiu no *Diário de Lisboa*, aquando da sua exposição no Palácio Foz, então sede do SNI, onde o jornalista afirma que para além de Neves e Sousa conseguir expressar visualmente as «*figuras e o ambiente de África*» penetrou além do visível ao «*expressar (...) o mistério da alma negra com os seus fetichismos milenários, as suas danças infernais, os seus ritos perturbantes, os seus sortilégios e encantamentos, nos quais, se por vezes, há dolência, êxtase, outras, um diabólico e trágico frenesim (...) de tal maneira que sentimos que tudo aquilo é verídico, arrancado do natural (...)*»⁶⁶⁴.

4.5.5.5. A pintura da paisagem.

As imagens da natureza angolana, saídas das mãos de Neves e Sousa assumem uma dupla dimensão: por um lado são encaradas como registos de um mundo desconhecido, «*novo em folha*» que o pintor se predispôs a percorrer, renunciando aos «*benefícios da civilização*»⁶⁶⁵ - nas suas próprias palavras; por outro surgem como uma espécie de cartografia (metafórica e emocional) do território onde a pintura e o desenho fixam os sinais particulares do lugar, ao mesmo tempo que participam na construção de uma territorialidade politicamente “retocada” ou de uma «*identidade angolana*» instaurada num contínuo espacial.

No primeiro caso, a pintura e desenho ao transformarem a natureza em objecto pictórico através da representação paisagística, assumem-se como formas de revelação de uma terra ignota (sobre a qual pairam os espectros da doença, e/ou da morte violenta) que, se irá tornar gradualmente comum, sobretudo aos olhos europeus, popularizada por via da repetição e disseminação de imagens em vários suportes. A imagem resulta num instrumento de transfiguração da natureza «*agreste*», «*estranha*», «*selvagem*» e «*misteriosa*» em «*sempre típicas, paisagens deste ultramar*

as suas condições de existência e explicam, também, como se processam as transformações das suas virtualidades em realidades. O estudo de todas estas características tem, indubitavelmente, interesse para a valorização dos povos nativos de Angola, valorização que tem sempre de fazer-se aproveitando das suas tendências naturais.» [Angola, *Etnografia, Historia, Paisagem pelo pintor Neves e Sousa*. (catálogo) Luanda: Publicações do Museu de Angola, 1956]

⁶⁶⁴ «Exposição de Aguarelas de Neves e Sousa», in *Diário de Lisboa*, [Abril 1952]

⁶⁶⁵ A. Neves e Sousa (depoimento manuscrito) in *Albano Neves e Sousa*. Oeiras, Galeria Livraria Verney, 2005, p.17

português»⁶⁶⁶. Esta transformação equivale a uma espécie de conquista metafórica da terra, que simula visual e simbolicamente, o processo histórico de «descoberta», apropriação e dominação/domesticação, subtraindo-a a um plano desconhecido (e potencialmente perigoso) para a incluir numa condição de familiaridade, onde imagens de embondeiros, florestas luxuriantes, desertos e cataratas, se tornaram facilmente acessíveis e reconhecíveis ao olhar metropolitano.

Ao percorrer as terras angolanas em particular, Neves e Sousa, apropria-se, plasticamente, do território, exaltado pela sua «(...) *enorme vastidão geográfica*»⁶⁶⁷, sendo a imagem o testemunho dessa viagem e a prova material do olhar do pintor⁶⁶⁸.

Em segundo lugar, os seus desenhos e pinturas, ao evocarem as marcas históricas ou a construção de estradas, pontes ou outras infra-estruturas, transformam-se em testemunhos presenciais, de uma natureza gradualmente transformada pela acção europeia, sinónima de uma contemporização com o seu progresso material, símbolo de afirmação e domínio (Fig.155). Na sua globalidade, pela evocação da diversidade e vastidão do território, contribui para delinear um mapeamento e uma dessacralização da terra, revelando assim «*os esplendores das terras quase virgens*»⁶⁶⁹, e configurando uma geografia política onde assentam os alicerces de uma construção identitária.



Fig.155 Caminho-de-ferro (Luanda a Ambaca), pastel e carvão s/ papel, 1960

De um ponto de vista estético, a pintura paisagística de Neves e Sousa insere-se num espaço de ambiguidade o pitoresco e o sublime. Se por um lado, a procura de aspectos particulares e estranhos, remete a sua pintura para uma categoria do pitoresco, que responde, em larga medida, às expectativas de um público admirador e consumidor da sua obra, desejoso de exotismo e/ou da

⁶⁶⁶ «Imagens da etnografia angolana numa exposição de quadros do pintor Neves e Sousa», in *Notícias de Angola*, [24 de Março de 1958]

⁶⁶⁷ Reis Ventura, «Angola Recupera o seu Pintor», in, *A província de Angola*, [5 de Out. 1952].

⁶⁶⁸ Este facto é palpável na quantidade de diários gráficos, (cerca de uma centena) bem como nos álbuns de desenho que publica, *Angola a Branco e Preto* e *Do Brasil e África que vi...* já mencionados anteriormente.

⁶⁶⁹ «Neves e Sousa- Exposição de Pintura», in *O Jornal de Notícias*, [12 de Fev. 1952]

aquisição, admiração e partilha de signos de pertença, por outro, não deixa de experimentar a transposição plástica da grandiosidade e vastidão dos espaços contemplados.

Numa crítica à exposição do pintor em Madrid no ano de 1959, não deixará de ser evidenciada uma unidade, vislumbrada entre homem e natureza, que extrapola de um sentido meramente paisagístico para uma dimensão civilizacional⁶⁷⁰:

«Y allí, envuelto en Naturaleza una y extraña, desbordante, que tiene amalgamados vegetación, hombres y fauna, la fuerza del ambiente, al choque con la semilla de civilización secular agazapada en su espíritu incipiente, produjo en él la inspiración para el arte»⁶⁷¹.

O sentido de paisagem, decorrente da visão romântica, vislumbra-se em algumas obras onde a representação de queimadas (Fig.156) – possivelmente um dos temas que mais popularizou a obra do pintor - evoca a força incontável do fogo, ou inclusão da figura humana permite estabelecer um contraponto de escalas; a sua pequenez acentua assim grandiosidade de uma natureza exuberante e esmagadora pontuada por vastas áreas desérticas, céus imensos, rochedos ou cataratas abissais, densas florestas, que Neves e Sousa continuará a pintar até à data do seu desaparecimento⁶⁷².



Fig. 156- *Queimada*, óleo s/tela

Assim, em obras como «*Tundavala*» (Fig.157), «*Iona. Deserto do Namibe*» (Fig.158), «*Dembo*» (Fig.159), ou «*Fim de Tarde-Angola*» (Fig.160), deparamo-nos com uma dimensão avassaladora da paisagem, onde a figura humana, remetida a uma escala ínfima, descobre-se isolada na vastidão desértica ou imersa na vegetação luxuriante, formando com esta uma mesma unidade e onde os ambientes saturados de humidade evocam uma temporalidade pretérita como afirma o pintor numa entrevista 1986, aquando de uma exposição retrospectiva dos 50 anos de actividade:

⁶⁷⁰ A unidade forjada entre homem e natureza constitui-se igualmente como elemento de caracterização do africano, remetido para um estado natural, diverso do estádio civilizacional do europeu, numa reedição do mito do bom selvagem.

⁶⁷¹ Lorenzo Garza- «Neves e Sousa, Pintor de la Vida Tropical» In *Ahora*, Madrid, [s/ d]

⁶⁷² Vd anexo VI, fig. 26, ultimo quadro do pintor (inacabado)

«Agora que estou a morar longe daquela terra, ela está cada vez mais presente no meu espírito. Quis dar aos saudosos de Angola a oportunidade de a recordarem um pouco através dos meus olhos»⁶⁷³.

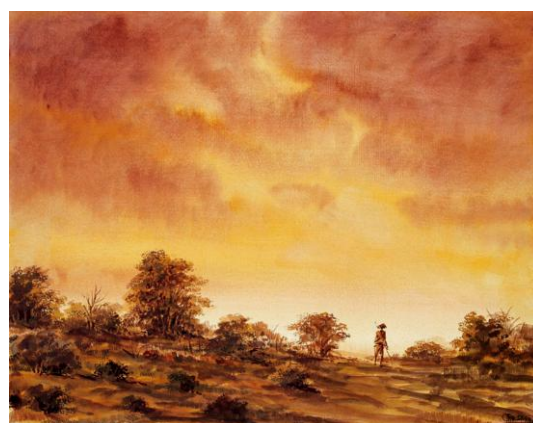
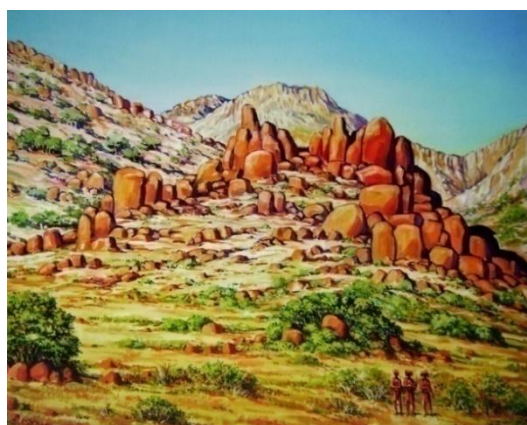


Fig.157 *Tundavala* -Província de Huíla, óleo s/tela 1980 (em cima à esq.)

Fig. 158-*Iona*. Deserto do Namibe, óleo s/tela, 1985 (em cima à dir.)

Fig.159-*Dembos*, (Angola) óleo s/ tela, 1973

Fig.160- *Fim de Tarde* (Angola), aguarela, 1993

4.4. Percursos em Angola

Num artigo publicado no Boletim Cultural do Museu de Angola, em 1960⁶⁷⁴, a propósito da secção de artes plásticas pertencente ao seu espólio, o autor divide a colecção existente em dois núcleos: um de artistas metropolitanos e outro de artistas angolanos. No primeiro núcleo engloba um conjunto de artistas modernos desde Milly Possoz, Eduardo Malta, Carlos Botelho, Hogan –

⁶⁷³ N. Lima de Carvalho. «Neves e Sousa. O Pintor de Angola vive no Brasil», in *Suplemento de Domingo do Correio da Manhã*, n.º 2790, ano 8, 7/12/1986

⁶⁷⁴ B. M., A secção de Artes Plásticas do Museu de Angola e os pintores ali representados in *Boletim Cultural*. Luanda: Museu de Angola. N.º2, 1960, pp. 35-38

lamentando ao mesmo tempo a ausência de Almada, Pomar, Ribeiro de Pavia ou Jorge Barradas – enquanto no segundo núcleo engloba artistas nascidos em Angola como igualmente aqueles que aí desenvolveram actividade, ainda que oriundos de outros locais. Neste sentido aponta como exemplos representativos figuras como Neves e Sousa, Reinhold Kuntze, Tito Príncipe, Israel Macedo, Guilherme Oliveira Marques, Roberto Silva, e ainda Cruzeiro Seixas.

A relação existente entre a fixação ou a passagem de artistas plásticos metropolitanos por Angola e o desenvolvimento de percursos locais constitui-se muitas vezes um eixo em torno do qual se estruturam discursos sobre a produção artística, nomeadamente no domínio da pintura.

Num artigo publicado no Boletim da Câmara Municipal de Luanda, em 1965, intitulado *Esboço duma resenha histórica da pintura em Angola*⁶⁷⁵ o autor aponta com agrado o número de pintores que, em trânsito ou vivendo em Angola, haviam contribuído com a sua obra para a divulgação da paisagem, das tradições ou hábitos culturais autóctones.

Iniciando a sua abordagem no século XIX, destaca a presença de Miguel Ângelo Lupi, pintor que integra a geração romântica e que irá para Luanda por volta de 1851, exercendo aí funções administrativas -como vimos foi colocado em Luanda como Contador da Fazenda.

O primeiro artista natural de Angola que é referido é Roberto Silva, pintor, desenhador e escultor de feição naturalista cujas obras se dividem entre o retrato, a paisagem, os costumes ou a representação de figuras históricas⁶⁷⁶.

Enumera cerca de 40 artistas de entre naturais e visitantes, portugueses e estrangeiros, formados nas Escolas de Belas Artes, SNBA, com frequência de ateliers de outros artistas ou auto-didactas.

De entre estes destacam-se algumas figuras como Albano Neves e Sousa, José Redinha, Denise Toussand⁶⁷⁷, Guilherme Oliveira Marques⁶⁷⁸, Reinhold Kuntze⁶⁷⁹, António Campino⁶⁸⁰, Maria Manta⁶⁸¹, Henrique Abranches⁶⁸², Amílcar Vaz de Carvalho⁶⁸³ ou Dorindo de Carvalho⁶⁸⁴, que

⁶⁷⁵ José Manuel de Carvalho Pino (Pintor de Arte). *Esboço duma Resenha histórica da pintura em Angola*, Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda, nº9, Out-Dez, 1965, pp.23-33

⁶⁷⁶ Roberto Silva, nascido em Benguela, desenvolverá grande parte da sua actividade como pintor e escultor em Luanda, onde irá integrar a Liga Nacional Africana e colaborar no suplemento cultural do jornal *A Província de Angola*, envolvendo-se por vezes em acesas polémicas. Nas décadas de 40 e 50, participa em várias exposições colaborando na representação angolana à exposição em Bulawaio em 1953 e granjeando de um reconhecimento público em Angola (tendo sido condecorado com a Ordem do Infante em 1963). Após a independência de Angola, virá para Portugal.

⁶⁷⁷ Natural da Bélgica, participou em inúmeras exposições durante as décadas de 50 e 60, destacando-se como aguarelista.

⁶⁷⁸ Durante as décadas de 40 e 50, G. O Marques participa em várias exposições em Luanda. Pintor paisagista, radicado no Ex- Congo Belga

⁶⁷⁹ Reinhold Kuntze (1886- 1956) nascido na Alemanha foi professor de desenho em Dresden. Irá para Angola na década de quarenta.

⁶⁸⁰ Começa por fazer ilustração para o jornal «A Província de Angola». Em 1945 inicia o curso de arquitectura na Escola de Belas Artes do Porto, terminando em 1952, quando regressa a Angola. Exerce essencialmente arquitectura

⁶⁸¹ Maria Manta, frequenta o curso de Arquitectura mas acaba por fazer o Magistério Primário. Casada com Albano Neves e Sousa, irá para Angola onde participa em várias exposições a partir da década de 50.

desenvolvem um conjunto de linguagens, onde se cruzam imagens de traços naturalistas marcados pela exploração da paisagem, do retrato e dos costumes, numa linha folclorista que manteve uma proximidade com o domínio da etnografia, - assumindo a obra, por vezes, pretensões documentais – e algumas expressões que, como veremos se irão aproximar do neo-realismo pela dimensão sociológica que procuram atingir.

O período que corresponde à primeira metade do século XX é assim marcado pelo desenvolvimento gradual de percursos nas artes plásticas que sofreram algum impulso através da realização de exposições e de algumas encomendas para decoração de edifícios públicos (o caso de Neves e Sousa é paradigmático neste sentido), com a ida de arquitectos e professores de ensino liceal para Luanda e outras cidades. Porém, como se pode depreender da crítica publicada na imprensa ou através da obra realizada por esses artistas, o meio artístico era caracterizado por um conservadorismo e amadorismo que dificultava a incursão por outros caminhos plásticos – o que aliás era reflexo da ausência de estruturas de ensino e formação bem como da própria concepção de arte defendida por uma crítica teoricamente incipiente e pouco esclarecida, que prevalecia fundada nos modelos da academia oitocentista, e num gosto burguês.

Este facto encontra-se bem explícito em dois artigos do pintor Rui Preto Pacheco intitulados respectivamente, *A Liberdade Criadora na «Arte do Nosso Tempo»*⁶⁸⁵ e *O Instinto de Beleza e a «Arte do Nosso Tempo»*⁶⁸⁶ nos quais desfere um ataque cerrado ao Modernismo considerando-o um processo de aniquilamento da grande tradição plástica do Ocidente, baseado numa suposição de liberdade de criação que, na sua perspectiva, nada mais é do que uma forma encapotada de manietar a criatividade.

No primeiro artigo começa por estabelecer uma ligação estreita entre os vários movimentos de vanguarda - com especial enfoque no Cubismo e em Picasso – e a ideologia marxista, mais especificamente com o comunismo enquanto sistema político-ideológico. Esta adesão dos artistas de vanguarda ao marxismo, acrescida de um desejo de ruptura com os princípios que escoram a pintura académica, é encarada por si, como uma forma de denegação dos valores estruturantes da arte e cultura ocidental, baseadas na representação do Homem e da Natureza, entendidas enquanto criações de Deus.

⁶⁸² Vd. Capítulo VIII.

⁶⁸³ A. Vaz de carvalho (1934-2010) começa por praticar o desenho e mais tarde pintura no atelier de Neves e Sousa. Começa a participar em exposições com maior assiduidade a partir do final da década de 50 mantendo –se em Luanda até à 1ª metade da década de 80, assumindo funções na UNAP. Vive e trabalha actualmente em Portugal

⁶⁸⁴ Dorindo de Carvalho (n. 1937) irá para Angola em 1961, em destacamento militar aí permanecendo até 1963. Nestes anos participa, em Luanda em várias exposições desenvolvendo a pintura, o desenho e trabalhando em cenografia para o Teatro Experimental desta cidade.

⁶⁸⁵ Rui Preto Pacheco-« A Liberdade Criadora na «Arte do Nosso Tempo». *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº27, [Abr-Jun, 1970], pp. 69-74

⁶⁸⁶ Rui Preto Pacheco- «O Instinto de Beleza e a «Arte do Nosso Tempo». *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº29, [Out-Dez, 1970], pp. 24-26

No segundo artigo, esta ideia de longínquos ecos neo-platónicos, ganha forma quando aponta a Beleza como emanção de uma Criação Divina e como substância integrante da arte clássica, ao passo que as manifestações de arte moderna, pelo seu «ateísmo estrutural» se identificam com a própria Fealdade.

Repercutindo desta forma as palavras e as ideias de uma certa crítica anti-moderna, que se desdobra pelas páginas dos jornais - e de que Fernando de Pamplona, é um exemplo - Preto Pacheco afirma neste artigo, a propósito de Picasso e do Cubismo que,

«O movimento cubista, precursor de toda a denominada Revolução da Arte Moderna, esteve longe de se referir apenas ao mundo da Pintura, em cujos domínios surgiu Picasso, quando executou “Les Femmes d’Alger” (O. Variant O.K.). Movia-se já no ambiente ideológico que, mais tarde, o levaria a filiar-se no Partido Comunista e a ser distinguido, recentemente, com o Prémio Lenine da Paz. Quer isto significar que partilhava (e partilha) o pensamento materialista e ateu e que, o que se festeja na sua obra, é o talento indiscutível com o qual exalta, desde o Cubismo até hoje, tudo quanto resulta da sua crença no absurdo universal»⁶⁸⁷.

E mais adiante aprofunda esta percepção maniqueísta, deixando antever nas entrelinhas, o papel desempenhado pelos galeristas e críticos judeus (em particular no meio parisiense), na afirmação dos movimentos de vanguarda nas primeiras décadas do século XX. Referindo-se ainda a Picasso e ao Cubismo, assegura que,

«Basta vermos de quem se rodeou, quem o lançou e como foi lançado em Paris, para logo nos apercebermos do que ele representa no plano geral do ataque às estruturas da cultura europeia e, por consequência, do hemisfério ocidental, moldado pela cultura e pela Civilização da Europa»⁶⁸⁸.

Na realidade estes são argumentos recorrentes utilizados pelos detractores da arte moderna que vêm nela uma obra de *judeus, comunistas e negros...* pelo que apenas é significativo o momento em que é publicado este artigo, no início da década de 70 mais de 60 anos após o despontar do primeiros movimentos de vanguarda e 25 decorridos da II Guerra Mundial, dando conta do anacronismo com que a criação artística, e em particular as artes plásticas são encaradas, e da superficialidade do raciocínio desenvolvido baseado numa miscelânea de lugares-comuns.

De facto, tais movimentos já haviam sido absorvidos pelo *establishment* artístico, perdendo qualquer aura de escândalo, assumindo, ao invés, a condição de modelos - sendo discutidos, dissecados e regurgitados não só pela estética e crítica da arte como pelos gerações seguintes de artistas plásticos. Apesar disso, o autor não deixa de incriminar estes movimentos – aos quais acrescenta os mais recentes - pela privação de um sentido contemplativo do Mundo que se traduziu, a seu ver, numa essência basilar do classicismo, e acrescenta:

⁶⁸⁷ Rui Preto Pacheco-« A Liberdade Criadora na «Arte do Nosso Tempo», p. 71

⁶⁸⁸ Id. *Ibid.*

«Apagar da Pintura a Natureza e o Homem para lhes sobrepor qualquer das fases do Cubismo, qualquer das «paredes negras» do Abstraccionismo, qualquer das (...) confusões premeditadas do Surrealismo, qualquer das frustrações poéticas do Fauvismo, qualquer das deformações hediondas do Expressionismo ou das grotescas invenções da Pop-Art, da Op-Art e dos Psicadélicos – equivale apenas, como dizia um poeta meu amigo, a tentar apagar o sol para fazer brilhar um pau de fósforo»⁶⁸⁹.

4.4.1. Arte, multirracionalidade e a derrocada do império.

O papel desempenhado pela arte como veículo de promoção do poder e como selo identitário, surge por vezes nas entrelinhas do discurso colonial como sintoma inequívoco de um desagrado que se vai instalando não só nas elites colonizadas como igualmente nas elites coloniais, face a um sistema bicéfalo que separa metrópole (auto-retratada como centro) e território colonial (perspectivado como periferia) e semeará os germes nacionalistas⁶⁹⁰.

Um exemplo da colaboração entre as artes plásticas na promoção de uma determinada imagem de Angola junto de outras potências coloniais é bem notório na representação deste território na Exposição da África Central, em Bulawaio (na então Rodésia do Sul, actual Zimbabwe), por altura da comemoração do centenário do nascimento de Cecil Rhodes. Ainda que se constituindo, juridicamente, como uma “província ultramarina”, o facto é que este acontecimento foi aproveitado por uma elite para demonstrar e afirmar a sua capacidade de organização, preparando de forma autónoma, a representação angolana, valendo-se de recursos humanos e materiais próprios, não necessitando, para tal do auxílio material do governo metropolitano.

Esta demonstração será devidamente enquadrada em termos propagandísticos e contará com a capacidade de simbolização do poder, expressa pelas artes plásticas - tal como aconteceu com outros eventos efémeros, como a Exposição do Mundo Português, ou as representações portuguesas em feiras internacionais.

A criação do pavilhão de Angola, sua construção e decoração estiveram a cargo de artistas e operários radicados no território, o que é celebrado como um sinal inequívoco de progresso não só material como igualmente espiritual sem que, todavia não deixem de ser afirmados os elos que unem colónia e metrópole, seladas pela retórica de uma “acção civilizadora”, que tece uma rede onde se incluem a religião, a língua, a cultura, a economia e a história.

Ao mesmo tempo que são celebrados os laços coloniais, que envolvem a construção da imagem de uma sociedade multi-racial, apelando à participação activa de todos para um objectivo

⁶⁸⁹ Id. *Ibid.*, p, 73

⁶⁹⁰ A partir de alguns sectores sobretudo industriais e comerciais começam a surgir vozes que defendem uma autonomização do território angolano, sob tutela de um governo formado por uma elite branca, à semelhança do que aconteceria por exemplo com a África do Sul ou do Zimbabwe.

comum, o facto é que não deixa de ser significativo a apologia da auto-suficiência angolana. Estas ideias serão difundidas e repetidas nas páginas da imprensa, como mostra o seguinte excerto:

«Constituiu, portanto, motivo de orgulho para Angola poder representar-se numa Exposição internacional de grande responsabilidade, exclusivamente com o resultado do trabalho dos seus artistas, técnicos e operários. Angola nem sequer teve necessidade do socorro dos artistas e técnicos da Metrópole.

Outro aspecto, não menos importante e significativo, grita a excelência dos nossos métodos de colonização que produziram a realidade admirável da indiscutível fraternidade entre todas as raças que compõem o agregado português de Angola. Brancos, negros e mestiços, lado a lado, como membros verdadeiros da mesma família, a trabalhar para o prestígio de Portugal no Mundo»⁶⁹¹.

A par deste discurso são divulgadas imagens dos trabalhos preparatórios de pintura de painéis, execução de estátuas, material gráfico de divulgação e sinalização, etc., onde artistas plásticos como Albano Neves e Sousa, Roberto Silva, Carlos Ferreira ou Alípio Brandão são fotografados em plena actividade.



Fig.161- Roberto Silva



Fig.162- Neves e Sousa



Fig. 163-Carlos Ferreira

A definição de uma identidade cultural, e por acréscimo uma arte angolana, assume-se com uma questão que nos últimos anos de existência do império colonial começa a ser debatida, numa tentativa derradeira de, por via da cultura e do reforço das políticas educativas de assimilação, conseguir justificar a presença portuguesa e porventura, preparar o futuro...

É por isso significativo (e simbólico) um artigo publicado no Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda, no segundo trimestre de 1974 onde Amândio César se debruça sobre esta

⁶⁹¹ «Exclusivamente com o resultado do trabalho dos seus artistas, técnicos e operários, Angola faz-se representar na Exposição da África Central, certa de não desmerecer do conjunto», in *A Voz de Angola*, [Abril de 1953], pp.14-21

questão. No artigo, intitulado *Novos elementos para uma definição de cultura angolana*⁶⁹² o autor, retoma uma reflexão anterior de Geraldo Bessa Vítor - que considerava como genuína cultura angolana e digna dessa designação o substrato tradicional- desvia o foco da atenção para o campo das relações históricas entre Portugal e Angola, apontando como opção, a formulação de uma cultura angolana, burilada na presença portuguesa e não unicamente «*no seu primitivismo étnico*» perfazendo assim, nas suas palavras, «*a Angola inteira e total, da comunhão dos pretos e dos brancos, e dos seus filhos*»⁶⁹³.

⁶⁹² Amândio César- «Novos elementos para uma definição de cultura angolana», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº43, [Abr-Jun], 1974

⁶⁹³ Id. *Ibid.*, p.17

CAPITULO V

DISCURSOS DISSONANTES: SURREALISMO, E ANTI-COLONIALISMO

«E quanto á pintura, afigura-se-me que ela envelheceu muito rapidamente. Bosch, Monsu Desidério, Matias Grunwald, Turner ou Chirico parecem-me muito mais actuais do que muita pintura actual. O mesmo direi da pintura que vi em dólmens da região de Viseu, ou nas portas das cubatas dos pescadores, na Ilha de Luanda»⁶⁹⁴.

No rescaldo do pós-guerra e ainda que não fosse evidenciada uma posição anti-colonial efectiva, o facto é que no enquadramento de algumas posições pro-democráticas – nomeadamente do MUD – começam a desenhar-se de forma hesitante algumas perspectivas que divergem de uma linha de propaganda colonial que prima pela negação de uma humanidade e história ao africano colonizado. Estes passos balbuciantes serão de alguma maneira reforçados por algumas ideias veiculadas pelos surrealistas que, mesmo afirmando o seu posicionamento apolítico, irão deixando transparecer uma ou outra vez, uma perspectiva contrária ao colonialismo, à qual não será alheia a presença de Cruzeiro Seixas em Angola, como veremos.

Apesar de um enquadramento institucional e por vezes a encoberto de um discurso primitivista, começam a evidenciar-se algumas nuances no discurso acerca da “arte africana” ou “arte negra” que indiciam um entendimento que procura afastar-se dos protótipos inferiorizantes que servem para estigmatizar as sociedades africanas. Um exemplo será a posição de Ernesto de Sousa acerca destes domínios estéticos que, afirmando uma historicidade das civilizações africanas como substrato das expressões artísticas, deixa antever a perspectiva eurocêntrica que prevalece na sua leitura e divulgação.

5.1. Ernesto de Sousa – o instinto reencontrado.

Ernesto de Sousa⁶⁹⁵ desenvolve, no âmbito do MUD e da Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, uma actividade que contou, entre outras coisas, com um ensaio

⁶⁹⁴ Cruzeiro Seixas, texto de homenagem a Mário Henrique Leiria, Espólio Cruzeiro Seixas (N38), Doc. 679. Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa

⁶⁹⁵ Ernesto de Sousa (1921- 1988) disseminará a sua actividade por inúmeros campos de actuação que vão desde a crítica e teoria da arte, o cinema (como realizador, como crítico e como dinamizador no âmbito de um movimento cineclubista), a prática artística, a encenação, a dinamização cultural, etc.

Em 1940, irá começar por frequentar a faculdade de Ciências de Lisboa (curso de Ciências Físico-químicas), em 1946, organiza em conjunto com Diogo de Macedo uma Exposição de Arte Negra, integrada na Semana de Arte negra na Escola Superior Colonial. No ano seguinte inicia a sua colaboração com a revista *Seara Nova*. Em 1948 é detido pela PIDE ficando preso em Caxias durante um mês. Entre 1949 e 1952 irá para Paris com vista a estudar

visando a reconfiguração da imagem criada em torno das expressões artísticas africanas, nomeadamente através da invocação de uma historicidade como sustentáculo cultural.

Numa carta dirigida a Eduardo Calvet de Magalhães – que então desempenha funções militares em Cabo Verde - datada de 13 de Janeiro de 1944, Ernesto de Sousa afirma a sua admiração pela “arte indígena”, ainda que a posição demonstrada careça de um conhecimento mais aprofundado e, por isso não consiga fugir de uma imagem da primitividade que articula “arte primitiva”, “arte popular” e “arte africana”. Relata assim o autor a sua “descoberta” deste outro domínio expressivo:

«Ofereceram-me recentemente uma estatueta em madeira moçambicana. Estou maravilhado com ela. Despertou em mim definitivamente a paixão pela arte indígena. Manda-me se puderes o que aí houver: madeira, osso metais, adorno em geral, etc. Aquele colar de contas vermelho e preto foi para o meu museu de arte popular. Calcula a sua importância se eu te disser que no Paleolítico (pedra lascada) já o homem fazia colares semelhantes, com conchas e sementes. Sabes que um dos métodos de estudo da pré-história é a comparação com os primitivos actuais (...), comparação com as manifestações populares e as infantis. De resto, aprecio essas coisas sobretudo sob o aspecto artístico, é claro. Tenho muito, muito que escrever»⁶⁹⁶.

Assim em 1946, no âmbito das actividades da Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências, participa na organização da *Semana da Arte Negra*, que tem lugar na Escola Superior Colonial. O programa inclui uma *Exposição de Escultura Negra*⁶⁹⁷, um conjunto de palestras que contam com a presença de Diogo de Macedo⁶⁹⁸ e abrangem, a par das expressões plásticas, as expressões literárias e musicais, compreendendo uma comunicação sobre “*Literatura Negra*”, proferida por Maria do Carmo Marques, outra intitulada “*A Música Negra e as suas Influências na Música Popular Erudita*” da autoria de Francisco José Tenreiro, seguida de um concerto e um

cinema e consolidar conhecimentos nesta área. Ao mesmo tempo publica alguns artigos em revistas e jornais portugueses. Em 1952, entre outros projectos (que não chegará a realizar) aparece a hipótese de um filme sobre “Arte Negra” tendo como pano de fundo as colecções da Sociedade de Geografia de Lisboa e de Diogo de Macedo. A década de 50 fica marcada pela realização de alguns filmes publicitários, o filme, *O Natal na Arte Portuguesa*, a par com uma actividade como crítico de cinema e dinamizador do movimento cineclubista. Em 1957 assiste ao Festival da Juventude em Moscovo, o que lhe irá valer nova detenção pela PIDE em Abril do ano seguinte. O final da década de 50 fica marcado por uma série de artigos sobre artes plásticas na *Seara Nova*, onde defende uma vertente realista nas artes plásticas. O início da década de 60 fica marcado pela realização do filme Dom Roberto (1961-62), e pela organização da Exposição de Arte Indígena, inserida no âmbito da Semana de Arte e Folclore Africano, Clube Universitário de Jazz em Lisboa. Em 1964 organiza a exposição “Quatro Artistas Populares do Norte: barristas e imaginários”, na Livraria Divulgação em Lisboa. Em 1968 ganha uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para realizar um estudo de escultura popular portuguesa. Em 1969 inicia o filme *Almada, um Nome de Guerra* (que será terminado apenas em 1984). Em 1972 visita a Documenta de Kassel onde contacta com Joseph Beuys. De regresso a Portugal realiza algumas conferências sobre este artista alemão e sobre a Documenta 5. Em 1977 organiza a *Alternativa Zero*, na Galeria Nacional de Arte Moderna.

⁶⁹⁶ Carta de Ernesto de Sousa a Eduardo Calvet de Magalhães, Biblioteca Nacional / Espólio de Ernesto de Sousa, D6, Cx. 74

⁶⁹⁷ Exposição patente na Escola Superior Colonial, patente entre 27 de Março e 3 de Abril, que conta, entre outras, com obras da colecção de Diogo de Macedo

⁶⁹⁸ No programa a que tivemos acesso não constava o título da palestra de Diogo de Macedo.

colóquio do próprio Ernesto de Sousa, subordinado ao tema “*A Escultura Negra e a Escola de Paris*” (sobre o qual nos debruçaremos posteriormente).

No texto introdutório ao programa desta *Semana de Arte Negra*, Ernesto de Sousa evidencia uma preocupação em demonstrar o papel desempenhado pela arte africana em expressões estéticas (populares e eruditas) de outros continentes nomeadamente na Europa, que será reforçado pela exibição paralela de artefactos africanos e europeus. Este paralelismo, mais do que ilustrar as relações de reciprocidade, procura demonstrar a originalidade e variedade das expressões africanas que influenciaram artistas como Modigliani, Amadeo de Sousa Cardoso ou Almada Negreiros, contrariando a imagem aviltante do negro que persiste na sociedade europeia, fruto de desconhecimento e preconceito. Tal como afirma o autor:

«Muita gente ignora, ainda hoje, que a arte dos negros, é algo mais que simples curiosidade exótica; é original, variada e tão profunda que pôde inspirar grandes artistas e escolas de arte europeias. Esse desconhecimento é consequência, não só da geral falta de educação artística, como também do preconceito, não menos geral, da inferioridade do negro»⁶⁹⁹.

Este tom dominará igualmente o texto do catálogo da *Exposição de Escultura Negra* no qual o autor começa por clarificar o que entende por «*arte primitiva*» - um qualificativo usualmente aplicado para caracterizar a arte africana - apressando-se a esclarecer que esta remete antes para um conjunto de características como a *simplicidade expressiva* e a *espontaneidade*, não significando rudeza ou incultura, inferioridade ou subalternidade relativamente a outros domínios geográficos da criação.

Tal como sucede com qualquer expressão artística, envolve uma predisposição e uma cultura prévias para a sua compreensão e fruição estética, sendo que o autor, de uma forma irónica, aponta igualmente a *humildade* como princípio chave já que «*todos nos julgamos suficientemente cultos para nos pronunciarmos com superioridade*»⁷⁰⁰. A diversidade das suas expressões e morfologias plásticas, indicia as íntimas ligações que a arte estabelece com as mundividências sociais, culturais e individuais, onde os adjectivos usados por Ernesto de Sousa para descrever as obras expostas abrangem um leque extenso, afirmando ironicamente que «*(...) O “manipação” da nossa ignorância, vai desde as mais serenamente realistas às mais abstractas ou expressionistas obras de arte...*»⁷⁰¹

A “Arte africana”, nesta perspectiva, considerada enquanto expressão de temperamentos individuais, assume-se como uma afirmação do invisível que ultrapassa a mera imitação das

⁶⁹⁹ Ernesto de Sousa, Programa da Semana de Arte Negra (1946). (Biblioteca Nacional) Esp.D6, Cx.42

⁷⁰⁰ Ernesto de Sousa Catálogo da *Exposição de Escultura Negra* – 27 de Março a 3 de Abril de 1946. (Biblioteca Nacional) Esp.D6, Cx.42

⁷⁰¹ Texto de catálogo da *Exposição de Escultura Negra*, Esp.D6, Cx.42

aparências e se revela sob inúmeras configurações, variando entre a *contemplação*, a *suavidade*, o *realismo ingénuo*, o *ritmo dançante*, a *tragédia*, a *violência*, a *fantasmagoria* e o *grotesco* das suas formas. Com base nestes aspectos de natureza morfológica, o autor salienta as afinidades que unem a arte africana ao romantismo, expressionismo e surrealismo europeus ou à arte de um Bosch, pelo modo como revelam a dimensão pulsional do ser humano, plasmada por vezes em «*imagens de medo e pesadelo*»⁷⁰².

Na palestra «*A Escultura Negra e a Escola de Paris*», apresentada igualmente na Semana de Arte Negra 1946, Ernesto de Sousa aprofunda esta abordagem de natureza plástica da arte africana. A sua compreensão depende, num primeiro momento do entendimento da técnica, concebida enquanto relação complexa entre matéria e obra. A técnica depende de uma agencialidade entre forma e matéria, tendo como horizonte as funções desempenhadas pela obra - e que oscilam entre o mero sentido decorativo e a manifestação de «*aspirações sociais*», passando pelo domínio religioso.

A sua fruição tal como é definida pelo autor, insere-se num espectro da comunicação, pressupondo uma comunhão de interesses entre artista e público desenvolvida numa relação de reciprocidade onde um imperativo colectivo se encontra na base das opções criativas do artista. A título de exemplo Ernesto de Sousa faz referência à obra dos muralistas mexicanos, ou de Cândido Portinari onde a dimensão pública contraria o sentido elitista da pintura de cavalete, salientando que tal modalidade criativa «*sucede, por exemplo, quando um povo ou uma classe em luta para se libertar submete a esse esforço tudo, criando fortes necessidades colectivas e, certos artistas, portanto exprimirão a beleza dessas necessidades. Sucede também quando um povo encontra uma estrutura social estável, dirigida para o bem comum, isto é, quando sentimentos individuais se não sobrepõem aos colectivos*»⁷⁰³.

Partindo assim de um posicionamento de compromisso entre o artista individual e as aspirações do colectivo, o autor confere à arte um papel interveniente na luta de classes, como a materialização de um ideal partilhado. Ao aplicar esta perspectiva marxista à recepção da arte africana, o autor, estabelece uma comparação com a recepção da arte das vanguardas europeias, ambas, alvo de incompreensão e sobrançeria por parte do «*pequeno burguês europeu médio*».

Contudo este desdém «burguês» contrasta radicalmente com o interesse demonstrado pelo «povo» face às expressões africanas, na medida em que se baseia nos laços de afinidade entre “arte popular”, “arte primitiva” (e por acréscimo a “arte africana”) e “arte moderna” plasmados na

⁷⁰² Idem.

⁷⁰³ Ernesto de Sousa - «*A Escultura Negra e a Escola de Paris*» (1 de Abr. 1946), integrada na Semana de Arte Negra, na Escola Superior Colonial, 27 de Mar/ 3 de Abr. 1946 [manuscrito], espólio D6, Doc. 1.5-57. Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa.

simplicidade e espontaneidade como dimensões inerentes à sua prática (ainda que no último caso o reencontro com o instinto é conseguido por uma via intelectualizada), facto que o autor sublinha:

«A chamada arte negra é absolutamente incompreendida pelo (...) burguês europeu médio, do mesmo modo que é incompreendida (...) a própria arte europeia do século XX. A atitude (...) quando muito limita-se à consideração snob da coisa exótica, selvagem. Já é de natureza totalmente diversa a curiosidade que no povo desperta um “manipação” do Congo ou um ídolo da Guiné. Isto porque o povo tem também na sua arte, sentimentos muito menos artificiais; a arte popular, baseada na simplicidade e espontaneidade (sic) aproxima-se da arte primitiva e portanto da arte africana. Aproxima-se também da arte moderna que procura, embora por processos directa ou indirectamente premeditados, intelectuais mesmo, essa espontaneidade e simplicidade. “C’est l’instinct retrouvée” – como disse Appolinaire»⁷⁰⁴.

Propondo ao mesmo tempo uma leitura compositiva das expressões africanas procura assim evidenciar os aspectos que, do ponto de vista plástico e visual, apresentam afinidades com as opções tomadas pelos artistas das vanguardas parisienses.

A *simplicidade*, a *essencialidade* plástica e compositiva - garantes de harmonia formal - a *abstracção* das formas ou o *sentido rítmico*, serão então elementos chave de uma linguagem visual e plástica que os artistas europeus irão apropriar e explorar, no tecido das suas opções artísticas. A arte torna-se, neste sentido, um primeiro interlocutor entre a Europa e as civilizações africanas contribuindo para sublinhar uma originalidade própria e desmistificar alguns conceitos nomeadamente a ausência de uma historicidade das culturas do continente africano.

Esta ideia será retomada, anos depois, no texto do catálogo de uma *Exposição de Arte Indígena* integrada na *I Semana de Arte e Folclore Africano*, no Clube Universitário de Jazz em Janeiro de 1961, onde Ernesto de Sousa não deixa de denunciar, logo de início o preconceito de uma ausência de história ou de uma estagnação temporal geralmente imputadas às sociedades africanas que determinaram a configuração de uma imagem de África como um continente sem história. Contrapondo este estereótipo o autor afirma:

«Hoje sabe-se bem que esta ideia não passava de preconceito, bom para arrumar na prateleira das ideias feitas. A existência de importantes civilizações e correspondentes ciclos históricos está comprovada e o seu estudo permite afirmar também a originalidade da cultura africana»⁷⁰⁵.

A história surge, ao invés, como o fundamento dos factos relatados por etnógrafos e antropólogos, na medida em que os ciclos históricos a que corresponde o florescimento de grandes civilizações, conjugam-se para formar o substrato onde assenta a originalidade das culturas

⁷⁰⁴ Ernesto de Sousa - «A Escultura Negra e a Escola de Paris» (1 de Abr. 1946), integrada na Semana de Arte Negra, na Escola Superior Colonial, 27 de Mar/ 3 de Abr. 1946 [manuscrito], espólio D6, Doc. 1.5-57, fls. 2,3. Disponível na Biblioteca Nacional.

⁷⁰⁵ Texto de catálogo da Exposição de Arte Indígena, Esp.D6, Cx.42

africanas contemporâneas - remetidas para uma temporalidade estagnada pelas antropologias europeias, nascidas sob o signo da ocupação colonial.

A exposição, patente entre 16 e 20 de Janeiro de 1961, apoiando-se neste pressuposto historicista, incluiu, segundo o autor, um conjunto heterogéneo de objectos que variam entre as peças do século XIX até às artes decorativas da actualidade e que servem para contextualizar, no seu conjunto, o desenvolvimento e as expressões das singularidades culturais africanas⁷⁰⁶. Esta abordagem historicista da arte africana (por contraponto á abordagem etnográfica) é reforçada com a apresentação de imagens (sob a forma de diapositivos) referentes à pré-história, arquitectura ou peças como esculturas de Ife e do Benim acompanhadas de comentários na inauguração.



Figs.164, 165,166- Exposição de Arte Indígena - Clube Universitário de Jazz, 1961

⁷⁰⁶ O autor afirma : «Nesta exposição, foi possível reunir alguns objectos que vão desde a peça rara (as mais antigas anteriores ao último quartel do século XIX), até à colecção de uma arte popular actual , que todavia, não tenha perdido a sua originalidade estética. Acrescentou-se também um certo número de peças que possam dar uma ideia daquilo a que chamaríamos segundo uma terminologia europeia – difícil de aplicar neste caso – artes menores: o trabalho em missanga, a esteira entrelaçada, o trabalho em coiro, os objectos de madeira para uso corrente, etc., tudo servido para dar uma ideia do ambiente onde se forjam as formas específicas das diversas civilizações africana. Trata-se apenas de uma aproximação, de uma chamada de atenção para estes problemas. Dentro de um mesmo critério (chamar a atenção) juntaram-se algumas ilustrações de outros tantos aspectos pouco conhecidos: pré-história, arquitectura original, peças difíceis de encontrar, como as de Ife e do Benim, etc..».[Texto de catálogo da Exposição de Arte Indígena, Esp.D6, Cx.42]

Apesar de se basear numa associação entre os domínios do “popular” e do “primitivo”, a perspectiva de Ernesto de Sousa assume outros contornos de natureza ideológica, já que, ao reunir domínios (culturais e sociais) mantidos num território periférico e subalternizados por uma cultura dominante, configura-se como uma via possível para empreender uma «*transformação do mundo*», que irá desenvolver num texto a propósito da obra de Rosa Ramalho. A percepção destas formas artísticas e culturais marginais conduz à descoberta de uma corrente subterrânea de conhecimento, guardado nas esferas populares, capaz de cinzelar uma identidade própria e fecundar a transformação das realidades:

*«O que interessa é descobrir a corrente profunda, com a sua lama e a sua força. O que interessa é a grande aventura da transformação do mundo, a par da negação da realidade tal qual ela é.»*⁷⁰⁷

Essa *transformação do mundo*, nasce desta maneira da conjugação de duas forças complementares: o sentido crítico e a «*descoberta íntima e profunda do popular*»⁷⁰⁸.

Embora estas acções se desenrolem num quadro onde prevalece uma imagem fixa da “arte negra” ou da “arte indígena”, carregada de lugares comuns de ordem racial e cultural o facto é que nos discursos teóricos que as complementam é possível descortinar um sub-texto que denuncia o contacto com outros quadrantes ideológicos, nomeadamente de feição marxista.

O compromisso entre a criação artística, entendida como atitude engajada num movimento mais amplo de transformação societal não deixa assim de ser perspectivado tendo como pilares a *arte africana*, a *arte popular* e a *arte moderna*.

5.2. Surrealismo: a inversão do exotismo como rebeldia social.

Nascido nas trincheiras da I Guerra Mundial, o Surrealismo – e o seu precedente Dada – instaura-se como uma crítica radical aos valores europeus (e por acréscimo, ocidentais) que estiveram na base da brutalização das sociedades em confronto nos campos de batalha, onde a experiência negou a afirmação ideológica de uma racionalidade como garante de progresso e civilização.

O surrealismo, pensado enquanto ontologia do Ser, cuja expressão do humano se baseia em princípios universais – estimulando uma comunicação baseada em manifestações do inconsciente - vem instaurar no seio da sociedade europeia processos de perturbação e transgressão da ordem, ao

⁷⁰⁷ Ernesto de Sousa. *Rosa Ramalho Expõe* – s/l: Galeria Divulgação, 1962

⁷⁰⁸ Id. *Ibid.*

sustentar como dimensões essenciais e intrínsecas da humanidade a sexualidade e o desejo, ou violência, a crueldade e a morte. A natureza pulsional do ser humano constituir-se-á como matéria a ser explorada pelos surrealistas, através da adopção de atitudes de contestação e subversão das convenções e dos valores que alicerçam a sociedade burguesa, nomeadamente no que toca à família, aos sentimentos, ao género, à religião, à cidadania, à estética académica, ou à hierarquização cultural preconizada por poderes autoritários que se revêem como superiores. Este sentido niilista é claramente expresso por André Breton no Segundo Manifesto do Surrealismo em 1930:

«Tudo está por fazer, todos os meios devem ser bons para arruinar as ideias de família, de pátria, de religião (...). Nós combatemos sob todas as suas formas a indiferença poética, a distração de arte, a investigação erudita, a especulação pura, nada queremos ter em comum nem com os pequenos nem com os grandes poupadores do espírito»⁷⁰⁹.

Ao mesmo tempo a aceção de uma universalidade do ser humano, baseada na matéria instintiva e inconsciente que emerge no campo da actuação prática, vem detonar a existência de categorias hierarquizadas do conhecimento e da acção, asseguradas por uma sedimentação da História (que se queria Universal...). Dissolvendo as fronteiras entre sabedoria erudita e popular, vem equiparar modalidades de conhecimento empírico e de percepção do mundo, baseadas em cosmologias e mitologias ancestrais, formas de expressão dos loucos e das crianças, sancionadas pela ausência de racionalidade bem como a acção do homem comum desligada do controle da razão.

O desvio dos “valores universais” europeus, leva os surrealistas a olharem para fora desse quadro de referências e afirmar a sua adesão à etnologia não só como caminho para o conhecimento e compreensão de outras realidades culturais e sociais mas igualmente como via para uma relativização dos próprios códigos culturais, através de uma *aproximação etnográfica da vida* (para usar uma expressão de James Clifford⁷¹⁰), e da irrupção da estranheza, da diferença e o Outro no tecido do quotidiano. O irracional, o inaudito ou o imprevisto, surgem como categorias (estéticas e sociais) que se sobrepõem ao mundano.

Esta disrupção estende-se à elisão das categorias de opostos que integram o pensamento racionalista baseado em dicotomias. No *Segundo Manifesto do Surrealismo*, André Breton apela a esta resolução de opostos na célebre definição de Surrealismo como a procura de um ponto onde *«vida e morte, real e imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente»⁷¹¹*. Assim as concepções tradicionais que

⁷⁰⁹ André Breton- «Segundo manifesto do Surrealismo», in *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: edições Salamandra, pp. 131,132

⁷¹⁰ James Clifford. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998

⁷¹¹ Id. *Ibid.*, p.128

informam uma visão hierarquizada de arte, na qual se inscrevem classes antagónicas como “popular” e “erudito”, “primitivo” e “moderno”, etc., são dissolvidas através da apropriação de objectos do quotidiano ou objectos não-europeus, como formas de questionar e desafiar as categorias que suportam a criação artística e instituem aquilo que é uma obra de arte.

O célebre mapa surrealista de 1929, (publicado em *Variétés*) onde se distingue a Oceânia ao centro, confere ao continente europeu uma posição menor em contraste com o destaque dado ao México ou à costa oeste da América do Norte. Este reajuste geográfico, para além de expressar uma eleição estética e espiritual de outros espaços culturais⁷¹², assume igualmente um sentido político pelo ênfase dado aos povos marginalizados e/ou colonizados.

Na verdade, o movimento surrealista assumiu uma posição anti-colonial que iria exprimir em vários momentos, nomeadamente numa carta aberta a Paul Claudel, embaixador do Japão onde manifestam o desejo de que «*a revolução, as guerras, as insurreições aniquilem esta civilização ocidental*», no apoio a Abd-el-Krim, líder de uma revolta em Marrocos, ou associando-se em 1931, à *Liga Anti-Imperialista* numa exposição, em Paris, intitulada, *A Verdade Acerca das Colónias*, que pretendia confrontar a *Exposição Colonial de Paris* realizada no mesmo ano.

Todavia uma das faces mais visíveis da posição anti-colonial defendida pelo grupo surrealista liderado por Breton, será o manifesto intitulado *Humanitarismo Assassino*, redigido em 1928, assinado por André Breton, René Crevel, Paul Eluard, Benjamim Péret, Ives Tanguy, Pierre Yoyotte e J.M.Monnerot (mais tarde publicado na antologia “Negro” de Nancy Cunard em 1934) onde estes declaram:

«*Nós, surrealistas, pronunciamo-nos a favor de transformar a guerra imperial, na sua crónica forma colonial, numa guerra civil. Assim colocamos as nossas energias à disposição da revolução, do proletariado e das suas lutas, e definimos as nossas atitudes em relação ao problema colonial e, logo, em relação à questão da cor*»⁷¹³.

Muitos dos poetas, artistas, filósofos que irão aderir ao movimento surrealista, não se ficam pelo olhar distanciado, indo ao encontro de outras realidades extra-europeias, através da viagem ou da manutenção de relações de proximidade com intelectuais da América Latina e das Caraíbas, muitos dos quais se tornariam membros destacados do movimento, como o pintor chileno Roberto Mata, os mexicanos Frida Kahlo e Diego Rivera, o cubano Wilfredo Lam, os martiniqueses Etienne Léro, René Menil, J. M. Monerot, Pierre Yoyotte ou Aimé Césaire⁷¹⁴ que com os últimos iria fundar o jornal *Légitime Défense* – onde procura conjugar o surrealismo e o marxismo

⁷¹² Curiosamente o continente africano ocuparia uma posição modesta que se estende igualmente à atenção conferida às suas produções materiais e espirituais. Este facto poderá advir da larga divulgação e apropriação dos cubistas da “arte africana”, que de alguma forma, já havia sido “domesticada” ao gosto europeu.

⁷¹³ André Breton, Apud. António Tomás, *O Fazedor de Utopias*. Lisboa: Tinta – da –China, 2008

⁷¹⁴ Vd. Capítulo VI

recebendo contributos poéticos e teóricos de membros do movimento; mais tarde, em Paris, com Leopold Senghor, irá cunhar o conceito de *Negritude*, tanto em termos literários, como igualmente ideológicos e políticos, permanecendo até o fim da vida, um fervoroso anti-colonialista.

A tentativa de projectar uma genealogia espiritual e estética que validasse a apologia de uma universalidade da visão e sensibilidade surrealistas, leva os seus membros a situar e descobrir um conjunto de afinidades entre percepções e expressões, transversais no tempo e no espaço, abrangendo culturas dispersas que assim confirmam o seu sentido global⁷¹⁵.

5.2.1. Arte, mitologia e etnologia

São conhecidas as ligações estreitas que se estabeleceram entre o(s) surrealismo(s)⁷¹⁶ e o domínio da etnografia numa redescoberta e valorização de formas de expressão que possibilitassem de forma crítica um afastamento dos valores “burgueses” tanto do ponto de vista social como estético.

Através de um conhecimento de cosmologias ancestrais ou extra-europeias, bem como dos processos religiosos e holísticos, os surrealistas admitiam a possibilidade de reavivar arquétipos civilizacionais que, integrados sob denominação de pensamento “selvagem” e/ou “primitivo”, serviam de enquadramento à criação de universos alternativos no seio da própria sociedade, onde a arte, mais do que a concretização do objecto físico, se torna uma forma de exorcismo que convoca o invisível e o indizível, na criação do objecto poético, súplica de uma renúncia à racionalidade no processo criativo⁷¹⁷.

O mito, entendido enquanto modalidade discursiva que confere um sentido à observação do mundo, e manifesta as estruturas (latentes) que suportam a sociedade em que é produzido, será

⁷¹⁵ Cf. Louise Tythacott, *Surrealism and the Exotic*. London and New York, Routledge, 2003, p.24

⁷¹⁶ Consideramos que mais do que um movimento abrangente e monolítico o surrealismo assumiu – se essencialmente enquanto conduta; é uma atitude perante a sociedade e a própria vivência individual ou em grupo que permitiu a longevidade dos seus princípios basilares (apesar de todas as convulsões internas e anátemas ...) e a sua disseminação por vários países, facto que lhe incutiu igualmente tonalidades diversas. Marcel Duchamp na entrevista a Pierre Cabanne, salienta precisamente a questão da diferença entre o surrealismo e outros movimentos de vanguarda ao afirmar: «*Na verdade o surrealismo sobreviveu porque não foi uma escola de pintura. Não é uma escola de arte visual como as outras. Não é um “ismo” comum, porque este “ismo” vai até à filosofia, à sociologia, à literatura, etc.*».

Marcel Duchamp (entrevista a Pierre Cabanne), *O Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa: Assírio e Alvim, p.119

⁷¹⁷ André Breton numa conferência em Praga, em 1935, intitulada, Situação Surrealista do Objecto, afirma : « *Foi (...) essencialmente para o objecto que permaneceram abertos nestes últimos anos os olhos cada vez mais lúcidos do surrealismo. Só o exame muito atento das numerosas especulações recentes a que este objecto deu lugar publicamente (objecto onírico, objecto de funcionamento simbólico, objecto real e virtual, objecto móvel e mudo, objecto fantasma, objecto encontrado, etc.), só este exame pode permitir-nos apreender todo o alcance da tentação actual do surrealismo*»,

André Breton - «Situação Surrealista do Objecto» in *Manifestos do Surrealismo.*, p.267

reactivado pelos surrealistas como o modelo catalisador de uma transformação na sociedade ocidental. Ao criar uma mitologia moderna, esta deverá projectar, por refacção, uma nova ordem social.

O mito visa assim uma ressacralização do universo humano, manietado pela economia capitalista, (a encoberto de uma ideia de progresso baseado num racionalismo filosófico e instrumental) e a restituição de uma Unidade do Ser e da Sociedade, contribuindo para uma reconciliação entre o homem e o mundo. A este propósito, Breton no *Primeiro Manifesto do Surrealismo* (1924) a certa altura afirma:

«Sob as tintas da civilização, sob o pretexto do progresso acabámos por banir do espírito tudo o que com razão ou sem ela pode ser qualificado de superstição, de quimera; por abolir todo o modo de procura da verdade que não seja conforme o uso»⁷¹⁸.

Um dos espaços onde foi ensaiada a demonstração de universalidade e transversalidade inclusivas, reunindo os domínios da arte, da etnologia e da arqueologia foi a revista *Documents*. Esta revista foi fundada em 1929 por Georges Henri Rivière, e Georges Bataille, perfazendo 15 números até 1930. No subtítulo da publicação é evidenciada a relação triangular entre estes três domínios sendo que os últimos se subtraem geográfica e historicamente à tutela das belas artes⁷¹⁹. Esta triangulação assume simbolicamente um desígnio relativizador dos valores estéticos ocidentais que gradualmente se irá radicalizar num projecto mais alargado de relativização dos próprios valores estéticos enquanto tal, empregando uma estratégia discursiva e de conteúdos que remete para a ideia de colagem, tão cara ao surrealismo.

De facto, o aproveitamento de um conceito alargado de colagem, de justaposição de elementos díspares, resultando em conjuntos inesperados, fortuitos e/ou irónicos, surge como um modelo que preside à própria organização da revista. Ao justapor imagens e artigos sobre assuntos tão diversos como a arte grega, arte cicládica, “arte negra”, Jazz, arte medieval europeia ou a obra de Picasso, propõe uma diluição das hierarquias culturais e expressões estéticas baseadas numa visão eurocêntrica, ao mesmo tempo que promove a irrupção do acaso e do Outro - dois elementos cruciais na poética surrealista.

Esta coexistência entre artes plásticas, etnografia e arqueologia não é simplesmente fortuita. Na verdade, a proximidade entre o domínio da arte, das ciências sociais e da arqueologia, foi alimentada por uma atitude crítica face às epistemologias evolucionistas do século XIX, - que, elevando a ideia de progresso a um patamar determinante das relações sociais no interior da Europa

⁷¹⁸ André Breton. *Op.Cit.*, p.21

⁷¹⁹ São de referir alguns artigos publicados nesta revista nomeadamente : «Exposition Kalifala Sidibé (Galerie Georges Bernheim)», «L’œil de l’Ethnographe (A propos de la mission Dakar-Djibouti)» da autoria de Michel Leiris, «Un Coup de Fusil» de Marcel Griaule, «A propos de l’Exposition de la galerie Pigalle», de Carl Einstein, «Dessins Rupestres du sud de la Rhodésie» de Leo Frobenius, «Maque-Janus du Cross-River (Cameroun)», de Eckart von Sydow, «L’Art Primitif» de Georges Bataille, ou «La DANSE MAKISHI» de Maurice Leenhardt

e na relação com outras sociedades, esteve na origem da inferiorização e da perpetração de actos de violência face àqueles que não se integravam nos padrões de desenvolvimento considerados afins com o ocidente. Ao invés, o relativismo cultural, proposto nas páginas de *Documents*, encara a diferença como uma alternativa à norma, e o Outro, abstraído do simples exotismo torna-se uma opção cultural e existencial possível como alternativa ao homem europeu.

A justaposição de objectos distintos e aparentemente distanciados, serve não só o propósito de afirmação das suas qualidades expressivas mas igualmente de pretexto para uma desmontagem dos conceitos que mediam a relação da Europa moderna com outras geografias culturais – sejam estas localizadas intramuros ou em espaços longínquos. Ao mesmo tempo a sua presença e o discurso complementar que suscitam, dão conta de uma percepção particular que o surrealismo pretendeu explorar através da apropriação não só de algumas formas, mas sobretudo de uma dimensão arquetípica que os objectos materializam. Em grande parte destes discursos transparece o sentimento de uma perda irreversível das idiosincrasias das culturas colonizadas, que se complementa com uma problemática da disputa entre uma ideia de pureza atribuída a estas expressões culturais e a mestiçagem cultural (positiva ou negativamente encarada).

Este facto começa a ser levantado por Carl Einstein num artigo intitulado *A propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle*⁷²⁰ onde propõe uma metodologia de abordagem à arte africana baseada na historicidade que considere a diversidade, e a alteridade inerente às expressões artísticas provenientes do continente africano. Ao mesmo tempo lembra a desagregação e demolição do tecido social que suporta a conservação das tradições culturais e religiosas, alertando :

*«C'est dans la forêt que le dernier drame de l'art africain se joue. (...) L'idée fixe de la mort dévaste l'Afrique qui devient stérile et les Africains répètent les anciens motifs presque sans comprendre leurs justifications»*⁷²¹.

Esta percepção de uma perda de estruturas e tradições, é reafirmada num artigo a propósito da dança *Makishi* em Angola onde o autor sublinha a desaparecimento gradual dos rituais de iniciação, sendo o seu conhecimento possível através da informação e recolha de elementos por parte de missionários. É igualmente assumida como um reflexo imediato do desaparecimento de velhos gestos numa África em crise de transformação.

Estas questões são igualmente afloradas por Michel Leiris num artigo sobre a exposição do pintor sudanês Kalifala Sidibé na Galeria Georges Bernheim⁷²² onde começa por dismantlar a altivez da «*raça branca*» que se julga um marco da «*inteligência e civilização*» e realça a forma despojada, directa e crua da sua pintura feita em sacas e usando tintas industriais que servem para a

⁷²⁰ Carl Einstein- «A propos de l'Exposition de la galerie Pigalle». *Documents*, Ano II, nº2, [1930] pp.104-110

⁷²¹ Carl Einstein- *A propos de l'Exposition de la galerie Pigalle*, p.110

⁷²² M.L. -« Exposition Kalifala Sidibé (Galerie Georges Bernheim)». *Documents*, Ano I, nº6, [Novembro de 1929], p. 343

sua numeração. A valorização e divulgação, na Europa, desta pintura feita em sacos de algodão, proveniente de África, dão os primeiros passos durante a década de 30 também em grande parte pela responsabilidade desta geração de surrealistas, que vêem nela uma modalidade de expressão de raízes populares. Porém, não podem ser ignoradas as condições em que floresce esta pintura, impulsionada sobretudo por missionários e pintores europeus que instalam as suas oficinas-escola nos territórios africanos colonizados por países como França, Bélgica ou Inglaterra⁷²³.

Michel Leiris, reconhecendo o carácter mestiço desta produção, que foge a qualquer apologia de uma pureza estilística, afirmará claramente:

*«J'aime, pour ma part, tout ce qui a ce côté mélangé, sang-mêlé, depuis les sarcophages d'époque romaine dont certains portent des visages de femme très réalistes et splendidement fardés, jusqu'au spectacle des Fuégiens vêtus de pantalons européens qu'ils ont trouvés dans les épaves, en passant par la philosophie alexandrine et l'élégance inimitable des nègres de Harlem»*⁷²⁴.

5.2.2. Colonialismo, estética e ética

A etnologia, ou a antropologia assumem igualmente, um sentido reflexivo para os surrealistas que vêem na imagem do Outro uma forma de reequacionar as premissas sobre as quais assentam a sua própria cultura e modalidades de pensamento. Desta forma, a apropriação dos domínios das então designadas “culturas primitivas” pelos surrealistas não se circunscreve apenas ao domínio estético mas estende-se à própria concepção ocidental do mundo, assumindo um sentido igualmente político; a opção pelo “primitivo”, tal como afirmámos em outros momentos, traduz, acima de tudo uma crítica política à sociedade moderna, burguesa, capitalista⁷²⁵ e ao mesmo tempo permite uma subversão dos seus valores fundamentais. Tal como afirma Louise Tythacott:

*«Within Surrealism, aesthetics and politics were fused, the visual and contextual collided. Surrealist aesthetic philosophy attempted to level art historical hierarchies and to explore the social context and the politics of production in art»*⁷²⁶.

As viagens ao México, às Caraíbas ou ao Oeste americano, pela possibilidade que oferecem de um contacto com outras culturas, deixarão marcas indeléveis na poética e pensamento surrealistas. Porém será no percurso particular de Michel Leiris, que o convívio com realidades extra-europeias será sedimentado de forma mais profunda. Na verdade, Michhel Leiris irá estudar no final da década de 20 no Institut d'Ethnologie sob a orientação de Marcel Mauss. Contudo, as

⁷²³ Vd. Capítulo III

⁷²⁴ M.L. Exposition Kalifala Sidibé (Galerie Georges Bernheim), p. 343

⁷²⁵ Na dissertação de mestrado em Teorias da Arte, intitulada «A primitividade do Ver, ou a Renúncia da Razão na Arte do Primeiro Modernismo em Portugal», esta questão é debatida de modo mais aprofundado nos capítulos I e II

⁷²⁶ Louise Tythacott, *Surrealism and the Exotic*. London and New York, Routledge, 2003, p.11

primeiras percepções de África são mediadas pela difusão do jazz na Europa, que o autor considera uma espécie de «*música sagrada*»⁷²⁷, capaz de provocar um estado de transe e que, combinando ritmo e sensualidade, encarna uma determinada imagem de África plasmada nos africanismos e negrofilia da década de 20. O seu fascínio pelas culturas extra-europeias e principalmente africanas não deixa de traduzir uma insatisfação face aos valores burgueses que ao mesmo tempo que apregoam as virtudes da civilização, deixam antever, nos seus interstícios, uma barbaridade latente que irrompe sob as feições mais brutais, e implode a convicção de uma modernidade europeia harmoniosa.

Através do contacto com as realidades africanas, aquando da viagem que cruzou o continente, desde o Senegal até Djibouti na costa do Mar Vermelho⁷²⁸, Leiris irá transformar esta visão idealizada de África e dos africanos bem como das afinidades “espirituais” universais defendidas pelos surrealistas, numa aproximação antropológica à diversidade cultural, sendo que a partir daí manteve a opção por separar claramente a actividade como escritor e o estudo etnográfico.

Em 1931-33 irá assim integrar como secretário e arquivista a célebre expedição Dakar-Djibouti, liderada por Marcel Griaule. Esta missão, da iniciativa do Museu de Etnografia do Trocadéro, fora financiada quer pelo governo francês, quer por privados com destaque para a Rockefeller Foundation e tinha por objectivo a recolha sistemática de artefactos representativos das culturas africanas que preenchesse as lacunas das suas colecções. Desta, resultou o envio de cerca de 3 500 objectos africanos para França, cerca de 6000 registos fotográficos e de 2000 audiovisuais⁷²⁹.

Antes de partir para África, Leiris havia estabelecido um acordo com a editora Gallimard para a publicação de um diário de viagem o qual o autor daria o título de *L’Afrique Fantôme*⁷³⁰. Porém, esta publicação seria envolta em polémica já que Griaule irá contestar as modalidades discursivas de Leiris, acusando-o de desfigurar os métodos do trabalho de campo inerente à pesquisa etnográfica.

Na verdade, *L’Afrique Fantôme* surge como um testemunho auto-biográfico, uma espécie de “expedição mística”, que propõe, ao invés do relato “objectivo”, uma aproximação crítica aos métodos da recolha e observação etnográficas, assumindo um sentido auto-reflexivo, e da qual resulta uma imagem de África desenhada a partir das percepções particulares do autor. Ao mesmo

⁷²⁷ Cf. Louise Tythacott, *Op.Cit.*, p. 203

⁷²⁸ A Missão Dakar-Djibouti, partindo do Senegal, atravessará a Nigéria, os Camarões, O Togo, então África Equatorial Francesa, o Congo Belga, O Sudão, a Etiópia e a Cota Somali Francesa.

⁷²⁹ Este material iria integrar uma exposição no Museu do Trocadéro de 2 de Junho a 29 de Outubro sendo Josephine Baker, símbolo do fascínio *negrófilo*, uma das primeiras visitantes [cf. Louise Tythacott, *Op.Cit.*, p. 205]

⁷³⁰ Publicado pela primeira vez em 1934

tempo, contribui para diluir o mito da superioridade racial, largamente difundido pela propaganda colonial com o auxílio precioso da antropologia e da etnologia.

Na verdade, o contacto com as sociedades africanas, embora inicialmente motivado por um desejo de exotismo (que combina o fantástico e o erótico), permitiu a percepção do *Outro* não como um objecto fixo de análise etnográfica mas como uma extensão do *Ser* que leva Leiris a uma aproximação antropológica da vida quotidiana, pautada pela mesma relativização de hábitos, normas e valores culturais que havia experimentado em África, invertendo os termos - onde o *Outro* é o europeu, e a estranheza irrompe na familiaridade. Daqui resulta um interesse particular pela africanização da cultura europeia através da disseminação do jazz, pelas mestiçagens e sincretismos culturais.

No preâmbulo da edição de 1981, de *l'Afrique Fantôme*, Leiris, a propósito da escolha do título para o diário da viagem africana, esclarece que este expressa «*ma déception d'Occidental mal dans sa peau qui avait follement espéré que ce long voyage dans ces contrées alors plus ou moins retirées et, à travers l'observation scientifique, un contact vrai avec leurs habitants feraient de lui un autre homme, plus ouvert et guéri de ses obsessions*»⁷³¹.

Ainda que enveredando por uma linha progressista e radical, o movimento surrealista não consegue desligar-se do seu tempo, e, por acréscimo de todo um referencial histórico, cultural e sociológico que está na base da psicanálise ou da antropologia evolucionista. O que, paradoxalmente, se constitui como uma crítica aos valores instituídos, não conseguirá ultrapassar as fronteiras do próprio pensamento europeu e apresenta-se como uma das últimas visões da primitividade, forjada nos limites do modernismo e baseada nas teorias de James Frazer, Freud, Jung, Lévy-Bruhl, ou Marcel Mauss. De facto ao mesmo tempo que problematizam as hierarquias estéticas e civilizacionais, os surrealistas irão forjar as suas próprias concepções de magia, mitologia e fantástico a partir das leituras destes autores, das suas viagens e das suas colecções de objectos extra-europeus.

Neste último ponto reside outro dos paradoxos latentes no movimento surrealista. Simultaneamente à reprovação da pilhagem de bens culturais das sociedades africanas, ameríndias ou da Oceânia e a sua comercialização nos mercados europeus – promovida pelas ocupações coloniais dos territórios de origem – ou a afirmação do seu anti-capitalismo e anti-colonialismo, os surrealistas reunirão grandes colecções de arte africana, oceânica, ameríndia, etc. Estas colecções, irrompem, em última análise, como um símbolo de todo um conjunto de circunstâncias que

⁷³¹Michel Leiris - *L'Afrique Fantôme*. Paris : Gallimard, 2008, p. 7

envolvem o sistema colonial que tanto desprezam e as ligações por vezes ambíguas e paradoxais, que mantêm com o mesmo.

5.3. Surrealismo em Portugal

Num momento em que se difundiam os princípios do movimento surrealista pela Europa, América e Ásia, em Portugal começam a esboçar-se as primeiras linhas na década de 40; ancorado essencialmente na capital, conheceu o desenvolvimento possível numa conjuntura cultural e social marcada pelo regime autoritário, centralista e conservador de Salazar.

Começa a evidenciar, no campo das artes plásticas, indícios indeléveis no ano de 1940 com a exposição de António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden na Casa Repe, que afirma um contraponto à Exposição do Mundo Português; assumirá posteriormente uma vertente grupal por volta da segunda metade da década (1947) com a criação do *Grupo Surrealista de Lisboa* reunindo um conjunto de jovens alunos da Escola António Arroio que se juntava em tertúlia no Café Herminius desde os anos de 1942 e 43⁷³². Este grupo, liderado por António Pedro que se havia destacado como poeta, dramaturgo, ensaísta, e artista plástico, era composto por António Domingues, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo e Mário Cesariny, aos quais se juntariam Cândido Costa Pinto, Moniz Pereira, Alexandre O'Neill e José Augusto França. No ano de 1948 expressam a sua oposição face ao regime político vigente, ao participar, enquanto Grupo, na *III Exposição Geral*⁷³³ de Artes Plásticas, na Sociedade Nacional de Belas Artes, ao lado dos neo-realistas, sendo que na véspera da inauguração e, como forma de protesto contra o exame prévio da censura, retiram as obras.

Pouco depois⁷³⁴ o grupo iria cindir-se e surgem *Os Surrealistas*, de que fazem parte António Maria Lisboa, Cruzeiro Seixas, Risques Pereira, Fernando J. Francisco, Pedro Oom, Alves dos Santos, João Artur da Silva, António Paulo Tomaz, Carlos Calvet e Eurico da Costa, destacando-se

⁷³² Em 1943, ainda num momento em que, a encoberto de uma recusa dos valores estéticos de um academismo tardonaturalista, se começa a reunir a tertúlia no café Hermínius, realiza-se uma primeira exposição num quarto alugado na Rua das Flores onde são mostradas as primeiras aproximações a uma estética surrealista. Nesta exposição, onde, numa atitude de contestação, as paredes foram forradas com páginas do *Diário da Manhã* (o órgão oficioso do regime de Salazar), mostram as suas obras Júlio Pomar, Pedro Oom, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo e Gomes Pereira.

⁷³³ As *Exposições Gerais de Artes Plásticas* da SNBA iniciaram-se em 1946 e prolongar-se-iam durante os dez anos seguintes com excepção do ano de 1952, dado que a SNBA havia sido encerrada pela PIDE nesse ano, por denúncia de Eduardo Malta. Assumindo um significado político, já que eram organizadas pelo MUD (controlado pelo Partido Comunista Português), as *Gerais* passaram a partir da sua 3ª edição a contar com um exame prévio da Censura.

⁷³⁴ Segundo José Augusto França, Mário Cesariny desliga-se do Grupo Surrealista de Lisboa, através de uma carta datada de 8 de Agosto de 1948.

a figura de Mário Cesariny de Vasconcelos como mentor – não do *grupo* mas do *agrupamento* como frisa Pedro Oom em entrevista posterior⁷³⁵ reforçando o carácter de “anti-grupo”.

Em 1949, a primeira exposição do *Grupo Surrealista de Lisboa*, coincide com a candidatura de Norton de Matos à presidência da República e, aproveitando a ocasião apresentam um texto de intervenção na capa do catálogo onde apelam ao voto no general (Fig.164). Esta capa seria censurada e não iria sair a público. No seu lugar o grupo substituiu o texto por uma cruz azul denunciando o acto de censura (Fig.165).

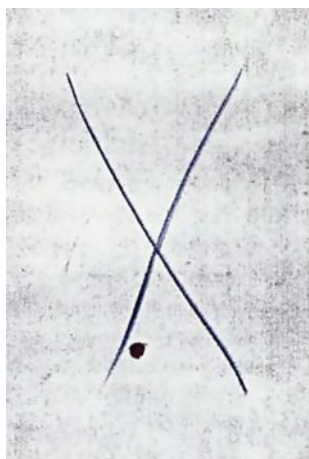
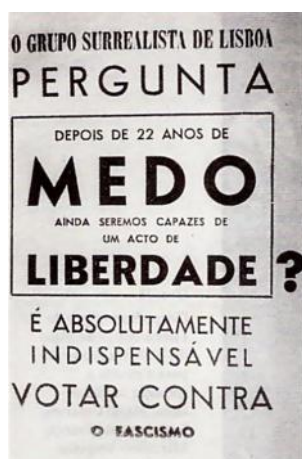


Fig.164- Capa do catálogo da primeira exposição do Grupo Surrealista de Lisboa (censurada)

Fig. 165-Capa do catálogo que substitui a primeira

Em Maio de 1949, numa sessão com o título *O Surrealismo e o seu público*, integrada no Jardim Universitário de Belas Artes, (que tinha lugar na Casa do Alentejo) são apresentadas duas comunicações por parte do grupo dissidente - que assim faz uma das suas primeiras aparições públicas. Na primeira, pela voz de Mário Cesariny e António Maria Lisboa, foi lido o manifesto *Afixação Proibida*, onde o acto poético, - através do qual é possível consumir a verdadeira liberdade do ser humano - é afirmado como garante de transformação da «*sociedade fechada em sociedade aberta*»⁷³⁶.

A segunda, uma resposta a um artigo de Jorge de Sena publicado na *Seara Nova* a propósito do Surrealismo, será proferida por António Maria Lisboa. Procurando esclarecer o verdadeiro sentido do movimento surrealista, reafirmará a luta contra a opressão e a perseguição da liberdade como bases de actuação.

Em Junho desse ano, *Os Surrealistas* fazem nova aparição, numa exposição realizada na sala de projecção *Pathé Baby*, anunciando-se em folha volante que

⁷³⁵ «Pedro Oom fala do Surrealismo em Portugal», in *Jornal de Letras e Artes*, 6 de Março de 1963

⁷³⁶ António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny, Pedro Oom - «Afixação Proibida», in, Mário Cesariny- *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966, p.104

«Os Surrealistas expõem objectos, tinturas, colagens, fantasmas, análises, esculturas, doenças desconhecidas, desenhos, pinturas, jogos, magias e homenagens. De 18 de Junho a 2 de Julho de 1949»⁷³⁷.

5.3.1. África como último continente surrealista

Apesar das questões que se articulam directamente com o colonialismo raras vezes terem sido afloradas directamente quer pelos *Surrealistas* quer pelo *Grupo Surrealista de Lisboa*⁷³⁸, o facto é que a presença de Cruzeiro Seixas em Angola entre 1950 e 1964 e a correspondência que manteve com outros membros dos *Surrealistas*, especialmente com Mário Cesariny, veio, ao de leve, fazer-se sentir, evidenciando contudo um olhar distanciado e/ou mediado pelas concepções já conhecidas do surrealismo francês pela voz de Breton.

Em 1953, aquando da primeira exposição de Cruzeiro Seixas em Luanda, que se constituiu como a primeira aparição da poética surrealista no meio luandense, despertando algumas reacções controversas - como analisaremos mais à frente -, Mário Cesariny, em entrevista emitida em 17 de Janeiro de 1954, no programa «*Voz do Império*» irá fazer uma declaração exaustivamente repetida e que, como veremos se projectará muito além do próprio surrealismo. Quando questionado acerca da possibilidade de surgir em África uma poética surrealista declara:

«A África é o último continente surrealista»⁷³⁹.

Justifica esta afirmação com o facto de que as suas formas civilizacionais não assentam em modelos racionalistas de pensamento e acção, prefigurando-se, assim, como alternativa a um modelo de sociedade contra o qual os surrealistas se revoltam. A dissociação, preconizada pelo Iluminismo, entre pensamento racional, empirismo, e outras formas de entendimento baseadas em modalidades de pensamento simbólico (estruturadas segundo formas discursivas que operam por analogia) como a mitologia, encontra-se no cerne de uma impossibilidade de estabelecer uma aproximação aos mistérios da existência humana.

⁷³⁷ Folha volante da Exposição d' *Os Surrealistas* em 1949. Espólio de Cruzeiro Seixas, (Espólio N38) caixa 9, Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa.

⁷³⁸ Embora membros destes grupos tenham realizado conferências ou declarações bem como publicado e/ou distribuído folhetos onde a exaltação da liberdade individual, entendida enquanto essência do humano, era uma bandeira repetidamente hasteada, como por exemplo na palestra de Mário Henrique Leiria no J.U.B.A. em 1949.

⁷³⁹ Mário Cesariny entrevista irradiada em 17-1-1954 no Programa «*Voz do Império*». Espólio Cruzeiro Seixas, Cx.17, disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa.

E continua,

«Tudo o que antecede, combate, ou ultrapassa a interpretação estreitamente racionalista do Homem e dos seus modos, tem a ver com o sentido surrealista da vida. A África goza do privilégio para nós de não ter produzido nem o cartesianismo, nem nenhum dos sistemas de pensamento ou acção baseados em universos de categorias. A África conhece um MITO que nós procuramos»⁷⁴⁰.

Esta procura do *Mito*, pelos surrealistas, mais do que um interesse particular por outras narrativas explicativas dos fenómenos que envolvem a relação do homem com o mundo, assume contornos mais complexos já que o discurso mitológico manifesta implicitamente as estruturas subterrâneas (inconscientes) que comportam a vida nas sociedades em que são originados. A codificação destas estruturas em símbolos, e a sua presença em espaços e tempos diferentes, permite perceber uma dimensão universalista da mitologia que alicerça grande parte da existência humana. Assim, a sociedade moderna, para que possa resgatar a sua dimensão verdadeiramente humana, terá de ser capaz de criar novas mitologias que integrem um mistério universal, despidas de todos os condicionalismos (religiosos, políticos, etc.) e capazes de sustentar o renascimento de uma humanidade plena.

Essa capacidade de erguer um novo ideal de humanidade a partir de uma dimensão mítica (por oposição ao mito do progresso baseado estritamente na razão) pode ser adivinhada nas palavras de Cesariny que, criticando a forma como o continente e as culturas africanas sofreram os estigmas da barbárie e da primitividade, aponta para um futuro protagonizado por África.

«Julgamo-la adormecida no passado, e está, talvez, perfazendo o futuro.»⁷⁴¹

Porém esta declaração surge quase como um momento episódico já que serão escassas as referências directas ao continente africano, às suas existências culturais ou à opressão colonial. Não obstante, Cruzeiro Seixas envia e faz circular, através de carta, imagens e testemunhos desta realidade como postais com imagens do início do século XX (mais precisamente 1905) de chefes guerrilheiros em Angola, feitos prisioneiros, mas que simbolizam a resistência à penetração europeia e implantação do colonialismo enquanto realidade política, administrativa e militar. No seu espólio existem ainda fotografias de sanzalas as quais os fazendeiros de café haviam incendiado⁷⁴² bem como pedidos de trabalhadores “contratados” ao governo da província feitos por agricultores.

⁷⁴⁰ Idem.

⁷⁴¹ Idem.

⁷⁴² No espólio em depósito na Biblioteca Nacional (caixa 24) existem fotografias tiradas por Cruzeiro Seixas com a seguinte nota: «fotografias de sanzala a arder no Quicolungo em 15 de Agosto de 1958 (arderam 132 cubatas neste fogo posto por plantadores de café)».

Uma gravura reconhecida como a representação da mão de Dumba-ua-Tembo, (Fig.166) régulo do Tchiboco, descrita pela primeira vez por Hermenegildo Capelo e Roberto Iven no relato da expedição «*De Benguela às Terras de Iaca*» será inserida na antologia «*Surrealismo, Abjeccionismo*», organizada por Cesariny em 1963, na página ao lado de um objecto de Cruzeiro Seixas, intitulado «*Une Cuisse*» e sem qualquer outra identificação que o nome do soba.



Fig.166- Mão de Dumba-ua-Tembo em *Surrealismo/Abjeccionismo*

Seguindo uma lógica da colagem, introduz uma nota de estranheza e ambiguidade na publicação, mas que não deixará de ser significativa. Senão vejamos, segundo a descrição de Capelo e Ivens, a imagem representa inequivocamente um atributo de poder, onde os anéis de latão, terminando em longas unhas/garras estão simbolicamente associados à imagem das garras do leão, confirmado pelo nome *Dumba* que significa precisamente, leão.

Um sentido político manifesto assumirá a transcrição, no prefácio à *Intervenção Surrealista*, de um depoimento/carta de Ted Joans (1928-2003), poeta, artista e trompetista afro-americano, declarado por Breton como surrealista - mais tarde associado à *beat generation* - e que, segundo o seu depoimento, redescobre, por via do surrealismo as suas raízes africanas. Fazendo da ética surrealista uma arma contra a discriminação racial, integra-a na sua poesia construída no exílio africano, longe das vicissitudes do homem branco dos Estados Unidos, uma vez que

«A África é a minha mãe-pátria»

E continua,

«tenho uma pequena casa em Tombuctu, no Mali. Projecto ficar em África a escrever e a pintar até que a América se despoje da sua violência racial e da sua pobreza moral»⁷⁴³.

A ideia de uma liberdade individual e da cidadania como expressão dessa liberdade, declarada por Cesariny no início do prefácio, não terá seguimento imediato no contexto da poética ou discurso

⁷⁴³ Ted Joans in, Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, p. 15

teórico publicado pelos surrealistas portugueses (que desde a década de 50, se haviam dispersado, cancelando a acção conjunta).

Contudo, no âmbito da crítica ou de algumas declarações esparsas são feitas referências ao papel das artes extra-europeias ou do “pensamento primitivo” (numa acepção de Lévy-Bruhl, ao qual se vêm acrescentar os contributos de Freud e Jung) no desenvolvimento de uma poética surrealista ou ao sentido universalista do movimento. Este facto pode ser vislumbrado numa declaração de princípios, também da autoria de Mário Cesariny distribuída em forma de folha volante em Fevereiro de 1975, onde o autor afirma:

«O Surrealismo repetidas vezes demonstrou que se dirige ao homem concreto, universal, que independentemente de raças e costumes é tanto o índio norte-americano ou o homem dos pólos vulgo esquimó como o professor da universidade de Yale (colarinho). Também reiteradamente deixo claro que a sua simpatia primordial vai para os esquemas ditos primitivos ainda hoje presentes em África, na América do Sul, na Oceania, onde a Poesia continua a ritmar e a conjurar a acção»⁷⁴⁴.

Esta declaração afina pelo mesmo diapasão de um texto publicado anteriormente no *Jornal de Letras e Artes* intitulado *O surrealismo e o coração selvagem (excertos)*⁷⁴⁵ onde o autor associa as expressões plásticas e culturais das sociedades ameríndias, africanas e da Oceânia a uma «*extrema liberdade*» que define o seu génio singular, mas que não poderá ser confundida como um esquema da “arte pela arte” já que enraíza nas práticas vivenciais da existência em sociedade. Esta liberdade, na sua perspectiva, é a mesma que rege o automatismo psíquico, onde, ao tomar como matéria-prima, códigos de comunicação partilhada (escrita e/ou visual), garante a sua disseminação, possibilitando ao mesmo tempo, a livre expressão da criatividade do artista e a inteligibilidade da mensagem que pretende transmitir⁷⁴⁶.

Na verdade a afinidade entre a livre expressão de um universo pulsional e subconsciente – garante de uma autonomia poética e criativa, reclamada pelo surrealismo – e as expressões não-

⁷⁴⁴ Mário Cesariny - «Declaração de Princípios», Folha Volante do Jornal, *O Gato*, num. 2, tiragem especial, folha única, (dactilografada e fotocopiada) Fevereiro de 1975. Espólio Cruzeiro Seixas (N38), Caixa 14, Doc. nº 623. Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa.

⁷⁴⁵ *O surrealismo e o coração selvagem (excertos)* por Vincent Bounure (trad. De Sérgio Lima) in *Jornal de Letras e Artes*, ano VII, nº 258 [Dezembro de 1967], p.18. Espólio Cruzeiro Seixas, (N38), Caixa 11. Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa.

⁷⁴⁶ «*A extrema liberdade que reina no interior destas províncias artísticas, todas dissemelhantes, define-as como territórios com a mesma gramática das formas, própria para exprimir o génio de cada povo. Da mesma maneira que a escrita automática respeita integralmente a sintaxe em uso, o movimento espontâneo da expressão oceânica ou americana liberta a invenção nova sem inovação sensível de estilo. Isto é condição de receptividade e inteligibilidade. É-o ainda mais a condição prática fora da qual se perderia fatalmente a fidelidade à mensagem interior: língua materna do artista, estilo imposto pelo acaso do nascimento são a substância natural da sua acção. A este idioma recorre espontaneamente quando encarna nele, como num laço onde se precipitam os saís activos do espírito público, a vontade de expressão da sua raça*». [*O surrealismo e o coração selvagem (excertos)* por Vincent Bounure (trad. De Sérgio Lima) in *Jornal de Letras e Artes*, ano VII, nº 258 Dezembro de 1967, p.18.

européias, a “arte bruta”, ou “arte infantil”, perspectivadas a partir de uma visão primitivista são afirmadas quer pelo discurso crítico quer no âmbito de algumas exposições⁷⁴⁷.

No prefácio à «*Primeira Exposição do Surrealismo ou não*» que teve lugar na Galeria S. Mamede (Lisboa) em 1994, comissariada por Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas, Ernesto Sampaio reitera algumas destas ideias⁷⁴⁸. Assim a liberdade expressiva que, «*imune aos desmentidos da realidade*»⁷⁴⁹, convoca a imaginação e o instinto criativo na configuração das mitologias, é apanágio dos «*últimos primitivos a quem os missionários ainda não destruíram a alma, e os colonos e a tropa, o corpo*» num lirismo que celebra a liberdade. As suas criações plásticas, não confinadas à sua morfologia externa revelam, antes de mais «*a força intacta da sua mitologia*»⁷⁵⁰.

Estas formas mitológicas a que o autor faz referência não são as mesmas que estiveram na matriz greco-latina⁷⁵¹ da cultura ocidental, mas nascem sob o signo da livre imaginação que associa, significativamente, a «*liberdade total dos loucos*» e ao «*lirismo total dos primitivos*». Estas duas vertentes sustentam, aquilo que o autor considera ser a verdadeira pintura surrealista, onde a metamorfose, a hibridez, ou a irrupção da arbitrariedade e da estranheza são transpostas plasticamente por via das formas automáticas, das colagens, *frottage* e *cadavre exquis*.

Teremos, por fim, de esperar pelos primeiros clamores de independência, para que Mário Cesariny publique um poema onde a questão do colonialismo é claramente evocada. De facto, por volta do ano de 1975, Mário Cesariny irá publicar um poema na revista holandesa (fundada por L. Vancrevel) *Brumes Blondes*, onde, na opinião de Cruzeiro Seixas revela «*enfim*» o interesse «*pelo problema africano ...*»⁷⁵². Este poema é, significativamente, datado de 11 de Novembro de 1975, dia da Independência de Angola:

«*Quase quinhentos anos de opressão tirânica
quase quinhentos anos de imbecilidade despótica
hoje 11 de Novembro de 1975
findaram para ti Angola finalmente liberta
quinhentos anos de carnificina
de estupidez*

⁷⁴⁷ No contexto da prática expositiva, na década de 80 tem lugar, em Janeiro de 1984 na Cooperativa Árvore no Porto uma exposição intitulada *Os Novos Primitivos. Os grandes Plásticos*, cuja coordenação e apresentação esteve a cargo de Bernardo Frey [Bernardo Pinto de Almeida]. Esta integrava entre outras, obras de Mário Cesariny e Paula Rego (artistas convidados), António Areal, Mário Eloy e Júlio (artistas homenageados).

⁷⁴⁸ Este texto é bastante curioso já que, não obstante ter sido escrito em 1994, continua a referir-se aos «primitivos» e os «loucos» numa associação com recobros de uma visão primitivista que teima em persistir.

⁷⁴⁹ Ernesto Sampaio, (texto do catalogo) «*Primeira Exposição do Surrealismo ou Não*», Galera de S. Mamede, Julho-Outubro, 1994.

⁷⁵⁰ Ernesto Sampaio - «*Primeira Exposição do Surrealismo ou não*» (texto do catálogo). Lisboa: Galeria de S. Mamede, Julho-Out. 1994

⁷⁵¹ Na sua perspectiva: « (...)o que sabemos melhor é que a grandeza das artes desses povos releva da força intacta da sua mitologia, não estreitamente limitada pela escala do corpo humano, como acontecia na Grécia Clássica, mas servida pela imaginação livre levada ao mais alto grau do lirismo».

Ernesto Sampaio - «*Primeira Exposição do Surrealismo ou não*».

⁷⁵² Comentário à margem do poema de Cesariny, anotado á mão por Cruzeiro Seixas. Espólio N38, Caixa. 14

*de desprezo
quinhentos anos de armaduras de ferro e de grades de ferro nos olhos e
de gatunagem da Europa reis presidentes duques generais
tudo rãs deste charco que ainda hoje vibra na proliferação do inútil
do insultante
do pobre*

Não falo do povo vítima

(...)

*falo desses demónios que em nome de um deus que não eram perpetraram
essa coisa vil e turbulenta que foi a “civilização dos gentios”
que andavam nus coitados»⁷⁵³.*

5.4. Surrealistas em África: Vespeira e Cruzeiro Seixas

Na década de 50, Marcelino Vespeira e Cruzeiro Seixas irão viajar para África, numa experiência que deixaria marcas na sua obra. O primeiro, permanecendo apenas seis meses em Moçambique⁷⁵⁴, irá deslumbrar-se com a música e a dança que, na sequência da sua pesquisa plástica em torno do jazz, irá expressar em composições abstractas onde o ritmo é o centro gravitacional⁷⁵⁵.

Num testemunho acerca desta breve passagem afirmar-se-á

«A minha experiência em África foi muito rica. A música estava em todo o lado, eles estão sempre a fazer música, eles são ritmo, o andar, o trabalho, o canto e o instrumento musical (...) África é ludicidade. Conheci muitos intelectuais, entre eles o José Craveirinha que me levou para dentro do mato a ver os animais na selva e a ver dançar os marimbeiros de Zavala (...) que são uma companhia de bailado de artistas e agricultores, que dançam e fazem dançar os outros»⁷⁵⁶.

As suas composições enveredam por uma linguagem abstracta que possibilita a expressão do ritmo através de linhas negras que definem uma cadência e assumem uma dimensão sígnica como numa composição desse ano intitulada *Marimbeiros de Zavala* (Fig.167) onde as formas lineares parecem representar uma dança festiva, que vai de encontro às palavras do pintor. O mesmo grafismo sígnico e de manchas informais de cor irá ser explorado por Vespeira na sua obra gráfica

⁷⁵³ Brumes Blondes (Revista surrealista holandesa) poema de Cesariny que Cruzeiro Seixas no Inventário indica com a data de Outono de 1976 (mas que Cesariny data de 11 de Novembro de 1975) e com o seguinte comentário: «(...) poema de Cesariny, enfim interessado pelo problema africano », Cx.14

⁷⁵⁴ Marcelino Vespeira irá, em 1956 para Moçambique (passando primeiro por Angola) integrado num grupo do qual fazem parte Manuel Lapa, Fernando Azevedo, e Nuno SanPayo e que, sob coordenação de Bernardo Marques, irão decorar uma sucursal da Feira das Indústrias.

⁷⁵⁵ Vd. Anexo VII, Figs. 1 e 2

⁷⁵⁶ Marcelino Vespeira, in David Santos, *Vespeira*. Lisboa: Museu do Chiado, 2000, p. 223

nomeadamente numa capa, da primeira edição da obra *Viragem* (1957) de Castro Soromenho, (Fig.168) que, com *A Chaga* e *Terra Morta*, compõe a chamada Trilogia do Camaxilo.



Fig.167- *Marimbeiros de Zavala* (serigrafia), 1956

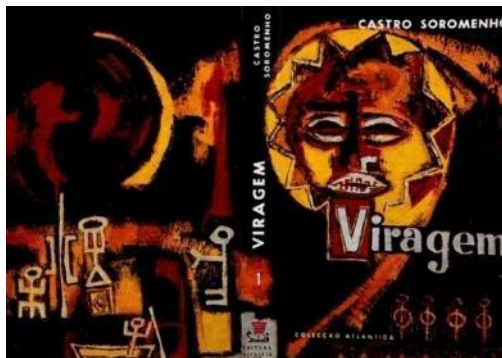


Fig.168- Capa da obra de Castro Soromenho, *Viragem*

Se a passagem de *Vespeira* por África foi breve, já *Cruzeiro Seixas* alistar-se-á na marinha mercante em 1950 e se fixará em Angola até 1964⁷⁵⁷, dando nota, através das artes plásticas e da pintura, de uma urdidura que envolve a criação artística, as mundividências, a intervenção social e cultural, acontecida no seio das práticas e representações da colonialidade.

Durante este período de catorze anos dividiu a sua actividade artística entre as artes plásticas e a museologia, pelo meio ficará o gosto pelo colecionismo do qual resulta uma colecção de objectos africanos que incluem instrumentos musicais, escultura, máscaras, móveis, objectos utilitários, que serão vendidos a Manuel Vinhas aquando do regresso a Portugal. Porém como o próprio dirá mais tarde,

*«Fiz de tudo, nesses anos fabulosos. 14 no total. Fui corretor de seguros, vendi rádios no mato, que eu adorava, de outra vez o Manuel Vinhas arranhou-me a pintar nos imbondeiros a palavra «Cuca» que era aquela marca de cerveja, enfim fiz de facto de tudo. Sabe? Eu sou um selvagem e esse foi o grande período da minha vida. E hoje já não há Áfricas. O mundo subitamente tornou-se muito pequeno».*⁷⁵⁸

⁷⁵⁷ Não podendo viver num país em guerra, *Cruzeiro Seixas* regressa a Portugal, recordando mais tarde que «(...) Quando me apercebi que tinha de pegar numa arma, contra brancos ou contra pretos, foi com enorme tristeza que precipitadamente regresssei á Europa.» *Cruzeiro Seixas*, texto policopiado para integrar a exposição de homenagem a Mário Henrique Leiria, em 1995. Espólio *Cruzeiro Seixas*, (N38) Caixa 15. Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa

⁷⁵⁸ Entrevista ao Bernardo Pinto de Almeida. *Jornal de Letras*. Setembro de 1984. Espólio *Cruzeiro Seixas*, (N38), Cx.19. Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa

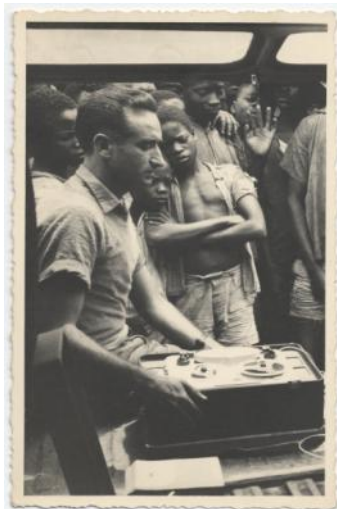


Fig. 169. Cruzeiro Seixas em Angola

Do contacto com as várias realidades angolanas, acentuou-se uma rejeição das relações de dominação colonial, que suportavam um caudal de violência e sujeição, perpetrado em nome de um progresso e civilização por si repudiados em diversas declarações. Esta consciência confronta-se, no regresso, com a indiferença, face à guerra colonial e às questões que esta envolve, por parte de uma elite cultural, metropolitana, que se encontrava, apesar de tudo, parcialmente alheada das problemáticas coloniais. Numa carta dirigida a João Pinharanda, em 1991, Cruzeiro Seixas recorda este cenário:

«Da aventura africana regressei vivo, mais vivo do que para lá tinha partido; comecei a morrer quando, regressado em 1964, vi com espanto quanto aqui estavam as pessoas desinteressadas daquela guerra e da sua problemática. Verdade, que depois alguns fizeram esforços para se pôr a lá page, e até apareceram obras dedicadas a gentes e terras que completamente desconheciam, sendo-lhes impossível dominar o “terror das cobras”, e a ausência do Chiado (...).»⁷⁵⁹.

5.4.1. Exposições de Cruzeiro Seixas em Luanda

Em Luanda realizará duas exposições individuais, primeiro em 1953 no *foyer* do cinema Restauração e em 1957, num antigo palacete do século XVII em ruínas, que surge apelidado como o «palácio dos fantasmas».

Estas exposições levantaram uma acesa discussão que em larga medida, extravasa para lá do domínio artístico, sendo que Cruzeiro Seixas irá lembrá-las como «*actos terroristas*»

⁷⁵⁹ Carta de Cruzeiro Seixas a João Pinharanda, datada de 13 de Novembro de 1991. Espólio Cruzeiro Seixas, (N38), Cx.19

A primeira era constituída por 48 desenhos e, a folha volante⁷⁶⁰ que a acompanhava continha citações de vários autores a começar com Aimé Cesaire o que despertou a atenção das autoridades, valendo a Cruzeiro Seixas uma ida à PIDE⁷⁶¹.

A citação em causa - «*Je retrouverai le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre*» - pareceu a Cruzeiro Seixas ser «*uma evocação da África do futuro*»⁷⁶².

Os textos que perfazem o verso desta folha volante, integram a par de Cesariny, Platão ou Heraclito de Efeso, autores celebrados pelo movimento surrealista, como Isidore Ducasse (auto-intitulado Conde de Lautréamont) e Rimbaud bem como três citações do próprio Breton, (duas das quais, retiradas do Primeiro e Segundo Manifesto do Surrealismo). Na totalidade, expressam um conjunto de ideias, caras aos surrealistas, onde a imersão abaixo da superfície consciente ou além das aparências visíveis é consumada pela recusa da escravatura da razão, e pela invocação da acção colectiva⁷⁶³.

É neste sentido que poderemos compreender melhor a presença de autores como Pascal que anuncia em tom profético que «*o destino da razão é ver que há muitas coisas que vão mais além do que ela*». Este anúncio encontrará eco, no século XX nas palavras de André Breton na sua célebre definição de surrealismo dada em 1924, onde faz uma apologia do automatismo como motor de liberdade criativa na medida em que se baseia, «*... na ausência de todo o controlo da razão, e de toda a preocupação estética ou moral*». A justaposição de autores como Platão, Heraclito, Pascal, Cesaire ou Breton permite estabelecer uma ligação não temporal como simultaneamente conceptual inquebrável entre o passado, o presente e o futuro seguindo o conselho de Breton de restituir «*...a toutes les choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils...*»

A propósito desta exposição gerou-se alguma controvérsia que incidiu essencialmente sobre a «*novidade*» e «*ousadia*» das propostas surrealistas, o que valeu uma troca de palavras, na imprensa de Luanda, onde se destaca o jornalista A. Bobela da Motta⁷⁶⁴.

⁷⁶⁰ Vd. Anexo VIII, Documento 1

⁷⁶¹ Numa nota informativa, a propósito de Cruzeiro Seixas e, na sequência desta exposição consta o seguinte: «*Ideologicamente diz-se democrata e fez parte do “movimento surrealista” que em 1948 passou por Lisboa... despercebidamente. Não lhe são conhecidas actividades políticas concretas, embora se saiba ser íntimo do Dr. Manuel Vinhas, elemento este de tendências separatistas*» [IAN/TT, Arq. PIDE/DGS, Cruzeiro Seixas, Pº 245/49 – SR, fl.1].

⁷⁶² Não podemos esquecer que a primeira versão do arrebatado «*Discurso sobre o Colonialismo*» de Aimé Cesaire será publicada em 1950, sendo que cinco anos mais tarde será revista e acrescentada.

⁷⁶³ De Lautréamont Cruzeiro Seixas cita a célebre afirmação: «*La poésie doit être faire par tous, non pour un*»

⁷⁶⁴ Alfredo Bobela da Motta, (1905-1978), nascido em Portugal, foi jornalista e poeta. Anti-fascista e apoiante do nacionalismo angolano, Bobela da Motta desenvolverá, em Angola uma actividade cultural e jornalística selada na colaboração com diversos jornais e na publicação de obras literárias como *Desaguisados* (1948), *Não Adianta Chorar* (1977) e *Sô Bicheira e Outros Contos* (1978) ou ensaio e crónicas de que são exemplos *Mangas Trocadas* (1962) e *Letras Descontadas* (1974).

Num artigo publicado n' *O Comércio de Angola* em 29 de Novembro de 1953 Bobela da Motta questiona, a propósito das observações feitas anteriormente nos jornais:

«De que deserto terá chegado este articulista para se encontrar hoje, aqui, no meio de nós, já entrada a segunda metade deste século, de cabelos em pé e olhar injectado, surpreendido pelas manifestações duma escola que já conta uns bons trinta anos e já foi, mais de uma vez, ultrapassada?»⁷⁶⁵

A segunda exposição em 1957, é alimentada por uma atitude de desafio que começa pela escolha do local, como recorda o pintor: - «*não queria expor nos sítios onde era normal expor-se ... onde expunham os Neves e Sousa*»⁷⁶⁶.

Em Luanda foi distribuído um cartão, que tinha por objectivo ser colocado nas montras a anunciar a exposição, entre 15 e 24 de Janeiro e no qual se inscreve uma citação de Rimbaud:

«*Arrancaremos a pintura aos seus velhos hábitos de cópia para lhe dar toda a soberania. O mundo material não será mais que um meio para evocar impressões estéticas. Não mais se reproduzirão objectos, mas por-se-hão sentimentos por meio de linhas, de cores, e de esquemas tomados ao mundo exterior, simplificado e domado: uma verdadeira magia*»⁷⁶⁷.

A ideia de uma pintura como expressão autónoma do instinto criativo, desligada de quaisquer obrigações miméticas, onde o recurso ao automatismo psíquico permite materializar as imagens do espírito, havia sido largamente difundida pelo movimento com destaque para uma conferência de André Breton em Praga (1935) intitulada *Situação Surrealista do Objecto, Situação do Objecto Surrealista*. Neste texto Breton propõe, como caminho da pintura surrealista, um confronto entre a aparência exterior das coisas e uma representação interior - que funciona como filtro - que define como um caminho poético, prefigurando uma interpretação que considera a «*natureza apenas na sua relação com o mundo interior da consciência*»⁷⁶⁸.

O texto distribuído na abertura da exposição, extraído dos «*Chants de Maldoror*» de Lautréamont, complementa, com a sua tónica de provocação e ironia, o desafio proposto pela exposição, que se inscreve em moldes bastante diferentes dos que pautavam alguma pintura produzida e apresentada localmente e que se encontra mais próximo daquilo que actualmente designamos por «instalação», cujo planeamento pode ser seguido através de cartas dirigidas a Mário Cesariny - mais tarde publicadas na obra que o último organiza sobre Cruzeiro Seixas em 1967.

⁷⁶⁵ A. Bobela da Motta - «Resposta a António do Norte e a Furtado de Mendonça». *O Comércio de Angola*, [29-11-1953] in Cesariny, *A intervenção Surrealista*, pp. 189,190

⁷⁶⁶ Entrevista concedida em 21-1-2008 (Vd. Apêndice III)

⁷⁶⁷ Cartão existente no Espólio de Cruzeiro Seixas na Biblioteca Nacional, (N38), Cx. 18, Doc.929

⁷⁶⁸ André Breton, «Situação Surrealista do Objecto», in *Manifestos do Surrealismo*, p. 271

De facto, o esboço para esta exposição é definido, nas suas linhas gerais, num trecho inserido no ensaio organizado por Cesariny em 1967 (incluindo ainda alguns poemas e imagens de peças do pintor). Aqui Cruzeiro Seixas, numa passagem com a data de Janeiro de 1956, começa a delinear o projecto para a exposição avançando, primeiramente, com um conjunto de peças que integrariam a mesma (com destaque para as peças *Mão* e *Une Cuisse*):

«10 desenhos, 10 guaches (...) e outros tantos objectos do género, um revólver dentro dum copo com água, uma mão com aparos em vez de unhas, um garfo dentro dum tinteiro (...) Havia ainda outros objectos feitos de coisas encontradas (ossos, pedras, troncos) e talvez volte a fazer uns tantos de meia»⁷⁶⁹.

Seguidamente propõe uma organização do espaço da exposição que ocuparia grande parte de um edifício do século XVII em ruínas. A cenografia que é sugerida pelo artista tinha como intuito a criação de um ambiente onde espectador tivesse a sensação de estar submerso, na medida em que as obras estariam suspensas no tecto, tal como descreve:

«A sala seria arranjada assim: tudo suspenso do tecto por fios de nylon, quase invisíveis, e assim sempre em lento e permanente movimento (...) Assim haveria uns três barcos pendurados também no tecto e com os remos e as redes pendentes. Escondidos dentro dos barcos reflectores de luz intensamente verde. Por baixo dos barcos e acima da cabeça dos visitantes um tecto de gaze. Também com gaze e com as redes disfarçar os ângulos da casa, fazer divisões, confusões, etc., (...). Areia e pedras de todos os tamanhos no chão»⁷⁷⁰.

Numa outra passagem datada de Janeiro de 1957, mês em que foi realizada a exposição, Cruzeiro Seixas descreve agora a sua montagem final.

«Afim o chão não levou areia: como aquilo é um velho palácio setecentista em ruínas descobri que (...) havia um chão feito de tijolo, suficientemente gasto, quebrado e desnivelado para servir. Foi assim cuidadosamente varrido e pintado de vermelho. As paredes também completamente cobertas de manchas, teias de aranha e pó, foram queimadas (mal) até à altura dos quadros para que as pessoas não pudessem como eu, ficar mais maravilhadas com essas manchas e teias do que com os chamados quadros. Cai do tecto um dédalo de redes de pesca (...) A luz vem de cima por buracos bastante grandes abertos com a ajuda do caruncho no sobrado do primeiro andar e por esses buracos vemos toda a altura do lindíssimo e arruinadíssimo tecto antigo, apainelado»⁷⁷¹.

Estas propostas, que actualmente poderíamos designar por «instalação», vêm jogar não só com o estatuto da obra de arte como também com o papel do espectador e o seu lugar no espaço da

⁷⁶⁹ Cruzeiro Seixas, in Mário Cesariny, *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Editora Lux, 1967, p15

⁷⁷⁰ Id. *Ibid.*

⁷⁷¹ Id. *Ibid.*, p.16

exposição, problematizando os pressupostos sobre os quais assenta a criação e recepção artísticas, e expressando as interrogações do próprio artista⁷⁷².

O lugar do observador, o seu papel activo e a relação com as obras expostas são interrogados de forma algo provocatória, já que se pretende subverter os moldes em que tradicionalmente as artes plásticas eram exibidas. Para tal é proposta uma organização desestruturante que questiona os espaços ocupados pelas obras, a sua disposição, bem como o diálogo que estabelecem com o espectador.

A estrutura da exposição torna-se fluida, tacteando uma qualidade informal através de um jogo de inversões que se aventura num plano de indefinição, e em constante mutabilidade.

Esta exposição iria ser, uma vez mais, marcada pela polémica, onde várias opiniões se vão esgrimindo nas páginas dos jornais – sobretudo n’*O Comércio de Angola* e n’*A província de Angola*, no qual será realizado um «*Inquérito à Exposição de Cruzeiro Seixas*», que recolherá vários testemunhos - durante todo o período em que a exposição esteve patente ao público sendo que alguns ecos soaram ainda tempos depois, como veremos.



Fig.170- Cruzeiro Seixas e Alfredo Margarido na montagem da exposição de 1957

5.4.2. Luanda teve a sua primeira (cremos) manifestação surrealista

Um dos primeiros artigos surge nas páginas d’*O Comércio de Angola* assinado por João Azevedo⁷⁷³ e com o sugestivo título «*Manifestação do sr. Cruzeiro Seixas num pardieiro da Av. dos*

⁷⁷² Posteriormente Cruzeiro Seixas afirmará: «*A palavra arte, e tanto quanto se vai sabendo do seu significado, parecem-me não pouco desgostantes, uma espécie de beco sem saída. O que lhe vale, quanto a mim, é ele teimosamente fugir a deixar-se definir por certas cabeças em forma de chapéu de coco*» (declaração datada de 1967, Apud. Mário Cesariny, *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Editora Lux, 1967 p.12)

⁷⁷³ Possivelmente trata-se de João Charulla de Azevedo que mais tarde será director da revista *Notícia* publicada semanalmente, desde a década de cinquenta até 1974 e que se havia de destacar, à época, pela qualidade gráfica, sendo igualmente distribuída em Portugal.

Restauradores de Angola», onde o pintor é apelidado de «dalizito dos muceques»⁷⁷⁴. No dia 19 de Janeiro o jornal *A Província de Angola* lança um inquérito sobre a exposição fruto do interesse e controvérsia despertados pela mesma entre «o público de todas as camadas sociais e de todas as raças»⁷⁷⁵ e do qual resultarão vários depoimentos - nomeadamente de José Blanc de Portugal⁷⁷⁶.

Entre os dias 21 e 24 de Janeiro seguiram-se vários artigos de opinião que dão conta da controvérsia levantada pela exposição, sendo esta marcada por ataques e contra-ataques que se sucedem diariamente, nos jornais. Estes artigos, para além de acusarem a recepção da poética e plástica surrealistas em Luanda, são igualmente reveladores de outros aspectos não menos importantes tanto do ponto de vista estético como numa perspectiva social e política, o que justifica um acompanhamento desta discussão diária na imprensa.

Neste sentido e, desde logo, destaca-se a diferença de opiniões que oscila entre o ataque negativo vindo das páginas d' *O Comércio de Angola* e uma mais moderada ou mesmo positiva n' *A província de Angola*, sendo que os dois jornais, espelhando sectores diferenciados – económica e politicamente – permitem uma polarização de registos.

Neste último, Furtado de Mendonça, procura - num artigo publicado na edição de dia 21 de Janeiro -, analisar a exposição de Cruzeiro Seixas, atendendo não só a uma dimensão social da arte mas focando igualmente um ângulo da criação enquanto espaço de liberdade individual e a dada altura afirma:

*«Num meio em que a Arte ainda não conquistou os seus títulos de cidadania, esta exposição tinha fatalmente de provocar escândalo (...)
(...) a arte não se pesa, não se mede e não é limitada ao preconceito.
A arte é a materialização de um estado de alma e, como tal, tem de se expressar em emoções livres de convenções e preconceitos ridículos»*⁷⁷⁷.

Se este artigo aponta sumariamente uma relação entre arte e sociedade, no dia seguinte, nas páginas d' *O Comércio de Angola*, sucedem-se mais algumas investidas que ultrapassando o mero domínio estético, avançam em direcção a outros campos, nomeadamente o da ideologia política.

⁷⁷⁴ João Azevedo, «Manifestação do sr. Cruzeiro Seixas num pardieiro da Av. dos Restauradores de Angola» in *O Comércio de Angola*, Luanda, 17 de Janeiro de 1957, p. 2.

⁷⁷⁵ «Um Inquérito de “A Província de Angola” sobre a exposição de Cruzeiro Seixas em que depõe em primeiro lugar o dr. Blanc de Portugal» in *A Província de Angola*, 19 de Janeiro de 1957, p.2

⁷⁷⁶ José Blanc de Portugal (1914-2000) nasceu em Lisboa e iria formar-se em Ciências Geológicas pela Universidade de Lisboa, integrando o Serviço Meteorológico Nacional onde desempenhou cargos nos Açores e em África entre 1955 e 1960 (Cabo Verde, Angola e Moçambique). Na área cultural iria desenvolver a actividade como crítico musical, como tradutor, poeta, editor – iniciará os *Cadernos de Poesia* juntamente com Rui Cinatti e Tomaz Kim e mais tarde Jorge de Sena e José Augusto França – e desempenhando alguns cargos nomeadamente como adido cultural da Embaixada Portuguesa em Brasília e como vice-presidente do Instituto de Cultura Portuguesa. Na sua obra poética contam-se títulos como *Parva Naturalia* (1960), *Odes Pedestre* (1965), *Descompasso* (1987), *Enéadas* (1989), *Memorabilia* (1997), *Quaresma Abreviada* (1997) e *Estrofes* (1999).

⁷⁷⁷ Furtado de Mendonça, in *A Província de Angola*, 21-1-1957, p.2

Assim, este jornal publica uma carta assinada por Abel Cardoso, «*A propósito da exposição do Sr. Cruzeiro Seixas*», onde o discurso, negando a condição de arte às obras expostas, é marcado por um sentido acrimonioso e moralizante, que previne para os «riscos» e consequências sociais de tal manifestação:

«À leitura fastidiosa de um programa de pretensa originalidade e de franca intenção demolidora, em que o autor se vangloria dos seus respeitáveis vícios, seguiu-se a romagem por entre redes, muita porcaria e desalinho.

(...) na realidade não se trata de uma manifestação artística, mas de uma afrontosa propaganda de uma conduta que seria mais de esconder do que de tentar disseminar na sã juventude de Luanda.

Somos da opinião que não deve ser franqueado o acesso a adolescentes, a indígenas e a ... peixes (por causa das redes)»⁷⁷⁸.

O autor da carta questiona-se pelo facto de ter sido permitida a realização de tal exposição já que poderia abrir um precedente para a realização de outras manifestações, e alerta:

(...) Hoje exposições, amanhã campos de nudismo, depois cineclubismo de feição marxista e por fim associações pseudo- culturais»⁷⁷⁹.

Este conjunto de manifestações, integram, na perspectiva do autor da carta, um plano mais vasto de «*desnacionalização e desintegração da estrutura moral do Ocidente*» engendrado pelo Kremlin. Será, portanto, esta associação directa entre a exposição de Cruzeiro Seixas, (e o surrealismo em geral) e a difusão de ideais marxistas, que a torna um foco potencialmente perigoso, para o qual, adverte, as autoridades deverão estar vigilantes.

No mesmo dia, *A província de Angola*, publica um depoimento de Alfredo Margarido que vem incendiar ainda mais os ânimos, intitulado «*O problema da imaginação (ou da falta dela) no depoimento de Alfredo Margarido sobre a exposição de Cruzeiro Seixas.*»⁷⁸⁰

O artigo de Alfredo Margarido, reproduzindo o tom polémico de outras intervenções, começa por esclarecer alguns aspectos que norteiam a obra de Cruzeiro Seixas, para, num segundo momento, pretender integrá-la num espectro mais vasto da arte portuguesa evidenciando os seus contributos para o resgate de uma identidade própria.

Assim em primeiro lugar, a autor destaca o carácter disruptivo desta estética, que deseja fracturar o meio conservador e conformista em que se cultivava determinada arte, presa a cânones anacrónicos –

⁷⁷⁸ Abel Cardoso- «A propósito da Exposição do sr. Cruzeiro Seixas», in *O Comércio de Angola*, 22-1-57. Apud., Mário Cesariny, *Intervenção Surrealista*, p.231.

⁷⁷⁹ Id. *Ibid.*

⁷⁸⁰ Alfredo Margarido, «O problema da imaginação (ou da falta dela) no depoimento de Alfredo Margarido sobre a exposição de Cruzeiro Seixas» in, *A Província de Angola*, 22-1-1957, pp.2, 6

que, não esqueçamos são os mesmos em que se desenvolve um certo academismo modernista, apoiado pelo Estado Novo, como vimos.

A rebeldia contra um *status quo* dominante, apoia-se em parte na exibição de objectos criados a partir de fragmentos do quotidiano que, pela mão do artista assumem uma outra dimensão, nas palavras de Margarido:

«Procurando o conhecimento das realidades que a natureza oculta, caminhamos para uma intimidade (que tem o seu quê de ferocidade) com tudo o que vive»⁷⁸¹.

Mais adiante Margarido retoma a discussão, de uma identidade artística portuguesa, que não sendo um tema propriamente novo, assume alguns contornos curiosos. Para este autor, a atitude insubmissa da obra de Cruzeiro Seixas, faz dele herdeiro directo de uma geração que começa com *Orpheu* e se prolonga com Costa Pinto ou Dacosta e cujo percurso estético é modelado pelo encontro com uma expressão de raiz popular que, do seu ponto de vista, se encontra sintetizada na estética barroca, mantida e incrementada pelas camadas populares, garantindo a preservação de uma identidade artística viva.

Neste sentido a arte de Cruzeiro Seixas, refinando a sua poética numa expressão humana que mantém intacta a natureza instintiva do ser humano⁷⁸², desafia os valores artísticos instituídos, baseados num academismo de raiz clássica - e que os primeiros ataques da geração modernista dos anos dez não conseguiram anular.

Encontramo-nos assim perante um discurso que conheceu anteriormente algumas modalidades e que em regra, procura reclamar para a arte um «estado de revolta permanente», como André Breton havia proposto há já algum tempo⁷⁸³, e cujo fermento pode ser encontrado, entre outros, em domínios culturais onde o homem é encarado como estando mais próximo do «estado de natureza», com todas as associações de ideias que daqui advém, e que articulam natureza e instinto, por exemplo.

⁷⁸¹ Id. *Ibid.*

⁷⁸² Breton no Primeiro Manifesto afirma: «O homem põe e dispõe. Só a ele cabe (...) manter em estado anárquico a faixa cada vez mais temível dos seus desejos. A poesia ensina-lho. (...) Dêmo-nos apenas ao trabalho de praticar a poesia (...)

Tratava-se de voltar às fontes da imaginação poética» [André Breton, manifestos do Surrealismo, p. 28

⁷⁸³ No segundo Manifesto André Breton desenvolve esta ideia de que «todos os meios devem ser bons para arruinar as ideias de família, de pátria, de religião» e afirma: «Nós combatemos sob todas as suas formas a indiferença poética, a distração de arte, a investigação erudita, a especulação pura. Nada queremos ter em comum nem com os pequenos nem com os grandes poupadores do espírito» [André Breton, *Op.Cit.*, pp131,132]

Alfredo Margarido, no seguimento de algumas ideias expressas anteriormente por Mário Cesariny⁷⁸⁴, situa a arte de Cruzeiro Seixas em perfeita sintonia com a expressão genuína do instinto humano, conservada em espaços culturais, considerados nos antípodas da civilização moderna. Nesta sequência de pensamento, não deixa de ressaltar a imagem de África como um espaço alheio à penetração do racionalismo de matriz cartesiana – na óptica dos surrealistas, um dos grandes males civilizacionais do ocidente. Ao mesmo tempo que defende um ideal de humanidade próximo de um *estado de natureza* – que pode ser encontrado nas camadas rurais portuguesas ou no homem africano – como matriz criativa, contrapõe a sociedade urbana como duplo negativo deste ideal, incarnada pela burguesia comercial, que foi a primeira a mostrar a sua displicência face à exposição de Cruzeiro Seixas.

«A África foi um continente que nunca nos deu sistemas filosóficos e nunca conheceu as peias de um cartesianismo mal entendido. Daí que sintamos estar Cruzeiro Seixas no continente que é realmente o seu, com uma imaginação elástica e lançando os cabos em direcção a todos os seres e todas as coisas. Acontece que, na verdade, as pessoas, castradas pelas vidas comerciais em que se meteram, já não são capazes de viver. (...) Quando procurando através da vida citadina - dita civilizada - uma raiz para a arte de Cruzeiro Seixas -, sentimos uma resposta negativa, só a podemos encontrar no mundo negro, na raiz telúrica que é também e ainda viva em certos aspectos do homem português, sobretudo no homem de Trás-os-Montes e Alentejo»⁷⁸⁵.

No dia 23 de Janeiro uma carta de Jayme de Amorim, n.º *O Comércio de Angola* dá continuidade ao discurso de incompreensão e repúdio que vinha sendo difundido nas páginas deste jornal, designando a exposição em causa por «*lixreira (...) a pedir agulheta de bombeiro (...) num sentido de higiene*»⁷⁸⁶ e respondendo igualmente, com aspereza à provocação que Alfredo Margarido dirige à classe urbana de comerciantes defende que

«No comércio não há castrados. Há homens que têm a consciência de sempre terem servido, não raro com sacrifício e até com heroísmo, os altos interesses da Nação, numa actividade tão louvável como as mais louváveis e meritórias (...)»⁷⁸⁷.

E, por fim, afastando-se de quaisquer considerações de ordem estética, faz uma longa apologia dos comerciantes ao serviço da Nação...

⁷⁸⁴ Nomeadamente na entrevista dada por ocasião da primeira exposição de Cruzeiro Seixas em 1953, e anteriormente mencionada.

⁷⁸⁵ Alfredo Margarido, «O problema da imaginação (ou da falta dela) no depoimento de Alfredo Margarido sobre a exposição de Cruzeiro Seixas.» in *A Província de Angola*, 22-1-1957, p.6

⁷⁸⁶ Jayme de Amorim, «A Propósito de uma exposição. Deambulando pela lixeira...» in *O Comércio de Angola*, 23 de Janeiro de 1957, Luanda, p.1,5

⁷⁸⁷ Id. *Ibid.*

No mesmo dia, no *Diário de Luanda*, um outro articulista, Diamantino Faria, em tom mais moderado (mas nem por isso menos irónico) resume a polémica levantada pela exposição de Cruzeiro Seixas desta forma:

*«Luanda teve a sua primeira (cremos) manifestação surrealista. (...) Depois, como sempre acontece, as opiniões dividiram-se: houve os que foram, viram, não perceberam e disseram mal; e os que foram, viram, também não perceberam e disseram bem. Houve ainda – queremos crer! – os que foram, viram, perceberam e, não disseram nada.»*⁷⁸⁸

Seguidamente, e denunciando o desconhecimento de algumas das intenções e pressupostos que norteiam a estética surrealista em geral e a obra exposta em particular, por parte de muitos que a este propósito escreveram, alude a uma das questões centrais da exposição, mais precisamente o estatuto que os objectos assumem quando integrados num espaço da exposição consagrado à arte.

*(...) Cruzeiro Seixas conseguiu, pelo menos isso: fazer deter os visitantes, ainda que por momentos apenas, deante de um osso, de uma pedra, de uma lata velha de sardinhas. Não discutimos se lhes deu ritmo, harmonia, expressão, ou «vida». Afirmamos sim, que lhes deu VALOR.»*⁷⁸⁹

O dia 24 de Janeiro, último dia em que a exposição estaria patente, viu surgir mais alguns artigos e cartas publicadas nos diários de Luanda, dos quais destacamos dois.

Em primeiro lugar, a resposta de José Blanc de Portugal a Abel Cardoso e a Jayme Amorim, nas páginas d' *O Comércio de Angola* onde este começa por se mostrar surpreendido pela discussão pública suscitada pela exposição de Cruzeiro Seixas. Respondendo ao artigo de Abel Cardoso no dia 22, argumenta que *«(...) o facto é que o dito surrealismo não é permitido na U.R.S.S., onde as artes plásticas e em especial a pintura sofrem de um academismo adjectivado de “realismo socialista” que faz o desespero dos “modernistas ocidentais”»*⁷⁹⁰.

Lembra igualmente que as vanguardas artísticas, que designa como *«arte avançada»*, foram alvo de violentos ataques por vários regimes - como o nazi, que a remeteu para o campo da *«degeneração»* -, verificando-se neste sentido, uma confluência de posições, quer de regimes fascistas, quer comunistas que condenam as expressões artísticas modernas.

Alfredo Margarido, na edição do *Diário Popular*, destinado ao Ultramar, vem aprofundar alguns aspectos aflorados no artigo publicado dois dias antes, reafirmando o carácter demolidor das propostas plásticas de Cruzeiro Seixas e o seu antagonismo relativamente a uma arte de pendor académico, onde prevalece um naturalismo tardio. Este artigo de Margarido vem de algum modo reatar os laços com um discurso de combate das primeiras vanguardas, onde, num primeiro

⁷⁸⁸ Diamantino Faria, «Ver, Ouvir e Falar...», in *Diário de Luanda*, 23 de Janeiro de 1957

⁷⁸⁹ Diamantino Faria, «Ver, Ouvir e Falar...» in *Diário de Luanda*, 23 de Janeiro de 1957, pp. 6,8

⁷⁹⁰ José Blanc de Portugal in, *O Comércio de Angola*, 24-1-57, apud, Mário Cesariny, *Op.Cit.*, 1967, p.233

momento são apresentados os alvos a atingir e posteriormente, explicados os objectivos e pressupostos que regem a poética e acção artísticas.

Assim, ao naturalismo academizado, figurado nas «*abóboras [d]os alunos bem comportados das Belas Artes*»⁷⁹¹, vem contrapor-se o surrealismo de Seixas onde os objectos do quotidiano expressam outras realidades, em virtude da acção modificadora – um «acto mágico» - levada a cabo pelo artista.

Aqui o que é importante não é tanto a epiderme das coisas apresentadas como obras de arte mas antes de mais a sua eficácia simbólica, enquanto detonadores de sentido possibilitando a expressão das «*grandes verdades subjectivas através dos temas eternos (o amor, o ódio, o ciúme, o desespero, a esperança)*»⁷⁹².

Não obstante o facto de a exposição ter terminado nesse dia, as ondas de choque provocadas pela mesma, continuam a fazer-se sentir e surgem artigos publicados por exemplo na imprensa de Benguela, onde no *Jornal de Benguela* de 7 de Fevereiro de 1957, uma crónica de Luanda tinha como subtítulo, «*A “escandalosa” exposição super-realista de Cruzeiro Seixas constituiu um test esplêndido e oportuno para os alfenins da falsa intelectualidade*».

Se alguns sectores da sociedade, nomeadamente ligados ao sector comercial, se envolveram de modo particular na polémica, a igreja não ficou indiferente e deixou igualmente uma palavra de desagrado face à exposição em Luanda, sendo divulgada pela mão do padre José Veiga, que assina uma «*Carta aberta a Alfredo Margarido e a todos quantos a lerem*», publicada no jornal *O Apostolado*, em 16 de Fevereiro de 1957, na qual se pode ler:

«Não se ofendeu de eu não ter dito pelo menos uma palavra de respeito pelo seu interesse e entusiasmo na exposição dum seu colega e amigo - o que se diz surrealista – Artur Cruzeiro Seixas?

Não quero ser causa de que a nossa amizade seja quebrada e por isso explico-lhe por que não fui ver a tal exposição

Foi simplesmente por Respeito.

A Arte, a Beleza e a Pessoa Humana são coisas muito sagradas.

Porque me respeito a mim, a Pessoa Divina feita homem para nos divinizar, não quis desrespeitar a pessoa de Cruzeiro Seixas vendo o que ele não devia sequer ter pensado»

O tom iconoclasta e demolidor com que esta exposição foi apresentada onde Cruzeiro Seixas e, sobretudo, Alfredo Margarido reagem contra um *status quo* implantado - numa «*ardente fidelidade aos princípios básicos do surrealismo*», nas palavras de Rocha de Sousa⁷⁹³ - gerou como vimos, um

⁷⁹¹ Alfredo Margarido- «Artur Seixas volta a expor em Luanda», in *Diário Popular*, ano XV, Lisboa, [24 de Janeiro de 1957], p.10

⁷⁹² Id. *Ibid.*

⁷⁹³ Rocha de Sousa. Crítica apresentada na revista *Notícia*. 16 de Dezembro de 1967. Espólio de Cruzeiro Seixas (N38) Cx. 11. Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa.

movimento de opinião que de alguma maneira vem revelar uma camada que se esconde sob o aparente «sono colonialista», e que mais do que espelhar aquilo que poderíamos designar por «cultura artística», reflecte as ambiguidades do próprio sistema colonial. De facto, se a intenção de ambos – como mais tarde Seixas iria referir – era levar a cabo um «acto terrorista» no seio da sociedade de Luanda, então cumpriu-se esse objectivo, resultando daí também a expulsão oficial de Alfredo Margarido, de Angola.

Esta dimensão contestatária e interpelativa dos poderes dominantes e verdades enraizadas, transparece num dos «*desaforismos*» de Seixas:

«Acto realmente mais político que o acto de pintar, desconheço-o. E se há sitio onde a revolução universal tenha de facto dado um passo em frente, esse sitio é de facto a pintura. (...).»⁷⁹⁴

5.4.2.1. «Um futuro tão antigo como o passado»

A sugestão de Breton para devolver a tudo o que existe, «*as cores perdidas do tempo dos antigos sóis*» é assumido plasticamente por Cruzeiro Seixas através de uma linha de experimentação que desenvolverá nos anos de Angola, onde o automatismo, a espontaneidade dos gestos, são fixados em guaches intitulados genericamente como *Paisagens de África*, ou por via da colagem que reúne no mesmo suporte, fragmentos heterogéneos da existência, criando novas realidades onde a ironia, e inesperado se cruzam - e que em ambos os casos não serão alheios os contactos com outras expressões plásticas.

A improvisação, e o lirismo começam a fazer-se notar em pinturas e desenhos de pequenas dimensões realizados a guache – sobretudo a partir de 1952 segundo indicação do pintor - que assumem, no percurso artístico de Cruzeiro Seixas, uma espécie de intervalo que coexiste com o desenho de sentido trágico e contornos polidos que começara a realizar no final da década de quarenta. São pinturas que se integram nos roteiros de Cruzeiro Seixas pelo interior de Angola, para onde se desloca em trabalho⁷⁹⁵, nomeadamente comercializando aparelhos de rádio, e realizadas em folhas de cadernos e que concretizam, plasticamente as impressões momentâneas do seu autor (Figs. 171-173).

⁷⁹⁴ Cruzeiro Seixas- *Desaforismo*. Texto manuscrito. Espólio Cruzeiro Seixas (N38), Cx. 31, Doc. 2184. Disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa

⁷⁹⁵ Nas suas «notas autobiográficas» Cruzeiro Seixas recorda estas viagens: «Sempre que possível, dentro das diversas funções que desempenhei, procurei fazer periódicas viagens ao “interior”, até que aquela paisagem (paisagem masculina, diria eu opondo-a à paisagem europeia, tão feminina) passou a ser a minha própria carne e o meu próprio espírito», [Artur Cruzeiro Seixas - «Uma Ferida que dança. Notas autobiográficas de Cruzeiro Seixas», in *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Soctip, 1989, p.138]

Aqui, mais do que em qualquer conjunto de obras, é visível a materialização do gesto instintivo que remete para uma dimensão instantânea e efémera do automatismo, e incarnam a ideia de espontaneidade e de liberdade criativa.

Trata-se assim, de um período de excepção no seu percurso plástico que se afasta do rigor e preciosismos técnicos, bem como da dramaticidade e encenação que marcarão parte do seu desenho e pintura⁷⁹⁶.



Fig. 171– *Paisagem de África*
s/d, Guache s/papel



Fig.172- *Paisagem de África*
1952, Guache s/papel



Fig.173- *Paisagem de África*
s/d, Guache s/papel

Transpondo materialmente a ideia de um abandono da figuração mimética da realidade em proveito de uma expressão directa de impressões e sentimentos através de linhas e cores⁷⁹⁷ faz sobressair nestas pinturas e desenhos o carácter experimental, a naturalidade do gesto, a novidade e a frescura das cores utilizadas. São composições que incorporam formas orgânicas, umas vezes reduzidas à linha de contorno, outras, construídas através de manchas de cor que tendem para um informalismo. Resultam de uma maneira directa de trabalhar a matéria, as cores e as formas, que se afasta da elaboração e do sentido por vezes intelectualizado da muitas das suas obras. Verifica-se assim um abandono do perfeccionismo em favor da expressão que revaloriza o gesto, a procura da forma, o acto de pintar, a presença física e o diálogo directo com o olhar, não mediatizado por conceptualismos e que reage assim contra um excesso de intelectualização.

Cruzeiro Seixas refere-se a esta etapa da vida e percurso artístico, em variados momentos, como um estádio de experimentação que impulsionou largamente o seu entendimento da arte e da vida e do homem. Apesar de se constituírem como fragmentos dispersos (possivelmente apontamentos para obras mais elaboradas, como chega a declarar) estes desenhos e pinturas,

⁷⁹⁶ Vd. Anexo VIII, Figs. 1- 9

⁷⁹⁷ Esta ideia, como vimos havia sido expressa através da citação de Rimbaud no cartão que anunciava a segunda exposição de Cruzeiro Seixas em 1957.

constituem-se à distância como um *corpus* formalmente homogéneo, que o autor considera uma base importante da sua obra, como afirmará por diversas vezes:

«A fase mais importante da minha pintura corresponde à minha estadia em África. A África foi o meu Paris, o meu grande mestre. (...) Todos os papeis que pinteí lá, ainda os guardo e considero-os a minha grande obra de arte»⁷⁹⁸.



Fig.174 - Paisagem de África,
s/d, guache s/ papel



Fig.175- Paisagem de África, s/d.
guache s/ papel

Estes desenhos e pinturas remetem para o verdadeiro sentido do termo *paisagem* já que prefiguram a transposição da natureza para o suporte pictórico através de uma interpretação plástica. Afastado o sentido mimético, assumem-se essencialmente como diagramas de uma geografia que tanto pode ser exterior como íntima. Tratam-se simultaneamente de «*paisagens interiores*», como dirá o próprio pintor:

«Estes guaches, feitos nas minhas viagens ao interior de África (e ao meu interior), eram como cartas de amor, trocadas entre mim e esse continente (...)»⁷⁹⁹.

O contacto com a natureza prodigiosa, em Angola é descrito como uma experiência que convoca à auto-reflexão, evocada por Cruzeiro Seixas como uma espécie de inversão do lugar o observador, em termos que nos faz lembrar a ideia de sublime⁸⁰⁰. De facto, ao afirmar que, «*Em África, a paisagem olha-nos fixamente*», o pintor confronta-nos com a pequenez e finitude do ser humano face à natureza, através de um jogo de sentidos onde o mundo natural – apropriado simbolicamente sob a forma de paisagem – impõe a sua escala incomensurável expondo a incapacidade do pintor em enclausurá-lo no espaço delimitado da pintura.

⁷⁹⁸ Entrevista de Cruzeiro Seixas a Isabel Salvado, «Cruzeiro Seixas ao Jornal do Fundão: África foi o meu grande mestre», in Jornal do Fundão, 17 de Dez de 1972, p.4

⁷⁹⁹ Artur Cruzeiro Seixas, «Uma Ferida que dança. Notas autobiográficas de Cruzeiro Seixas», in *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Soctip, 1989, p.155

⁸⁰⁰ Quando nos referimos ao sublime estamos a pensar na definição kantiana do mesmo, mais precisamente ao sublime da natureza, como uma experiência que remete o ser humano à sua finitude e pequenez. Neste caso em vez de ser a natureza o objecto de observação é o homem

É inevitável o confronto, tantas vezes testado pelo artista, entre o universo africano e universo europeu, onde o primeiro se esquia à delimitação, à definição, tanto em termos físicos como civilizacionais, convocando as fantasias de descoberta e aventura, enquanto o segundo merece a sua veemente reprovação como evidencia numa entrevista:

«Em África havia o desconhecido, essa transbordante dose do que não se sabe, do desconhecido, do misterioso, profundo. Do transcendente. Esta civilização racionalista mete nojo!»⁸⁰¹

Por outro lado, do ponto de vista formal não será alheio o contacto com as pinturas murais realizadas pelos habitantes de comunidades rurais e piscatórias, que, pela mesma altura são celebrizadas por Redinha e das quais Cruzeiro Seixas guarda registos fotográficos⁸⁰². De facto o esquematismo, o sentido transitório, a naturalidade com que são realizadas, não deixam de ser igualmente atributos das suas próprias pinturas realizadas neste período, paralelamente aos objectos e colagens, que analisaremos posteriormente.



Fig. 176. Cruzeiro Seixas junto a pintura mural em Sanza Pombo



Fig. 177. Pintura mural

Estas pinturas a guache foram expostas pela primeira vez em 1975 na Galeria da Emenda e o discurso crítico que as acompanha aponta-as como fruto de uma experiência encantatória de «intensidade de cor e luz» e do «poder mágico de África»⁸⁰³, que, entendida como uma espécie de epifania, assumiu igualmente um sentido premonitório e reflexivo, não só em termos individuais como em termos civilizacionais.

⁸⁰¹ Artur Cruzeiro Seixas, entrevista a Bernardo Pinto de Almeida. *Jornal de Letras*, Setembro de 1984

⁸⁰² Vd. Capítulo III, Fig. 75

⁸⁰³ Hellmut Wohl, (texto do catálogo da exposição) -*Cruzeiro Seixas. 40 guaches: África 1954/58*. Galeria da Emenda, Março de 1975

5.4.2.2.O surrealismo e o «sentido original da vida»

«Acredito que haja uma terra distante onde resida a esperança de nós todos e para ela experimento todos os símbolos, secretamente, como o ladrão experimenta mil chaves para abrir um cofre vazio»⁸⁰⁴.

A viagem surge como metáfora da procura de um sentido original da vida. Como movimento dinâmico que provoca o encontro com outras realidades espaciais, culturais e sociais, transforma-se igualmente no motor capaz de produzir uma caminhada ao interior do Ser. A viagem assume-se assim como um meio de auto-conhecimento, onde o indivíduo que regressa é diferente daquele que partiu, simbolizando, antes de mais a procura de uma verdade e desígnio existenciais.

A descoberta do mundo, - que sobreveio pelo ingresso na marinha mercante e a passagem pela Índia, por Macau e por África - significou para Cruzeiro Seixas, desde logo, a «*fuga possível*» de uma sociedade em que tudo estava «*distorcido*», e, seguidamente, o encontro com uma terra onde admite encontrar esse sentido de viver, como afirma numa entrevista dada imediatamente após o regresso a Portugal:

«A mim pareceu-me ter-se aberto um mundo completamente novo. Tinha saído de uma terra onde as pessoas fingiam apenas existir; ao passo que (...) em Angola encontrei gente que tinha a sua razão de ser e de actuar. (...) É evidente que a minha estada em África representa uma experiência inolvidável, pelo contacto que pude estabelecer com problemas e gentes de uma extraordinária estatura humana (...) e a minha experiência de artista (complementar da minha experiência de homem) saiu grandemente enriquecida. Não é em vão que durante catorze anos se contacta com problemas que não têm a dimensão europeia e que abrangem um mundo de realidades que só muito dificilmente a Europa pode imaginar»⁸⁰⁵.

Através da viagem e do contacto com outras realidades culturais nos espaços coloniais, designadamente Angola, é possível cimentar uma imagem que confronta a realidade social que se vivia na metrópole, onde a existência era remetida para uma rotina que tolhe e proíbe a livre criação. Delineada como um duplo negativo da vivência artificial e condicionada na Europa, a imagem de África que é transmitida, apela a uma dimensão da existência humana, que não escamoteando a exploração e opressão colonial – e tomando-a como ponto de controvérsia - é encarada como um rasgo de confiança, face à constatação de uma falência do papel do sujeito nas

⁸⁰⁴ Artur Cruzeiro Seixas, in Mário Cesariny, *Op.Cit.*, 1967, p.14

⁸⁰⁵ Entrevista ao *Jornal de Letras*, em 2 de Setembro de 1964, p.5

sociedades ocidentais - obrigado que está, a viver uma vivência cindida entre o plano individual e o plano social.

O «*princípio criador*» (como é denominado por Ramos Rosa), indissociável da «*realização permanente do humano*»⁸⁰⁶ e inerente, por natureza, à actividade artística, realiza uma transfiguração da existência humana em sociedade, contribuindo para a criação de uma imagem de unidade e para uma libertação das estruturas repressivas da existência social. Este entendimento da arte, enquanto modalidade de libertação e conquista do Ser, envolve o resgate de uma «sensação matricial»⁸⁰⁷ e uma fusão entre arte e vida.

Neste sentido, a dimensão ontológica do surrealismo funde o plano da ética e o plano da estética, na criação de uma cultura socialmente interventiva. Nas palavras de Eurico Gonçalves:

«(...) o Surrealismo, manifesta-se a favor da autêntica cultura viva, promovendo a revolução permanente, através da criação de imagéticas fascinantes e inquietantes, reveladoras das aspirações mais profundas do homem»⁸⁰⁸.

Esta cultura viva não é a cultura das academias mas aquela que se reinventa todos os dias nos actos do homem comum, que através de inscrições, *grafittis*, desafia a ordem social estabelecida lembrando quanto esta pode embaraçar a sua liberdade e quão efémera poderá ser. Trata-se de uma cultura que brota dos *outsiders* ao campo cultural dominante e firmado nos espaços institucionalmente reconhecidos. Cruzeiro Seixas lembra-nos este sentido pulsional da vida em sociedade que se desenvolve para lá do (re)conhecimento e dos muros que defendem a jurisdição dos poderes dominantes e que contribuíram (com a permissão de muitos dos seus fundadores) para a moderação e academização do próprio surrealismo:

«O sol é feito de delinquentes de delito comum, de gentes que não vêm biografadas em parte alguma e nunca vestirão ridículos fatos de bronze na praça pública»⁸⁰⁹.

⁸⁰⁶ António Ramos Rosa- «O Princípio Criador». *Jornal de Letras*, [28-3-1989], p.22

⁸⁰⁷ Id. *Ibid*

⁸⁰⁸ Eurico Gonçalves, in AA.VV. - *O Surrealismo abrangente*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2004, p.10

⁸⁰⁹ Artur Cruzeiro Seixas - «Reconhecer-me como um erro», in *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Sotip, p. 155

5.4.2.3. A poética do imprevisto e do efêmero

Outra vertente de exploração plástica desenvolvida por Cruzeiro Seixas será a criação de objectos. Estes retomarão várias configurações desde a assemblagem, o *object trouvé*, ou o objecto manipulado.

Estes objectos produzidos, sensivelmente entre 1947-48 e 1960, assumem características diferenciadas que se repartem entre o sentido artesanal dos primeiros e uma gradual adopção da assemblagem de objectos e materiais apropriados no contexto da quotidianidade.

O autor, ao referir o processo de trabalho envolvido na criação dos objectos inicialmente expostos no âmbito do grupo *Os Surrealistas* lembrará:

*«Em 1946 reinventei o “Objecto Surrealista”, pois era nenhum o meu conhecimento da sua existência. Fiz alguns, com meias de seda vestindo esqueletos de barbas de espartilho, de que só restam algumas más fotografias. De resto desde que o mundo é mundo sempre o mesmo fenómeno, a mesma necessidade fez surgir em extremos opostos da terra, lendas, filosofias, objectos, que desconhecendo-se completamente, se assemelham.»*⁸¹⁰

Estes primeiros objectos, caracterizados pela pobreza e insólito dos materiais utilizados (cartão, meias de vidro, barbas de baleia, lâmpadas, cascas de ovos, etc.) assumem um sentido polimórfico que, revelando um interesse em explorar as possibilidades plásticas (e poéticas) da forma tridimensional nomeadamente através de um apelo ao sentido táctil, determinam igualmente um plano de ambiguidade entre uma dimensão perceptiva e uma dimensão imaginária e/ou emocional. Será neste espaço intersticial entre uma dimensão retiniana e uma metafórica - que jogam com a contiguidade, entre a percepção da aparência, a verosimilhança, e a configuração indeterminada ou estranheza - que estes objectos poderão encontrar o seu lugar de existência significante.

Por outro lado, assumem, quando encarados num contexto geral do percurso de Cruzeiro Seixas, uma coerência em relação à sua obra gráfica e pictórica, nomeadamente no que toca à exploração plástica de uma violência que ora se oculta subterraneamente, ora irrompe sob a aparência exterior das formas. São disso exemplos alguns objectos onde as superfícies angulosas são dilaceradas por espinhos, ou se assemelham a animais fantásticos de bocas/bicos escancaradas(os) (Figs. 178-180)

⁸¹⁰ Cruzeiro Seixas, «Uma ferida que dança...notas autobiográficas..», in *Op.Cit.*, p.136



Figs. 178, 179, 180- Objectos

Durante a década de 50 Cruzeiro Seixas irá realizar inúmeros objectos que gradualmente abandonam estes contornos artesanais - prefigurados na subordinação das matérias à forma final - e enveredam pela assemblagem, complexificando os termos da sua leitura (visual e conceptual) propondo uma interpretação assumidamente polissémica.

Cada elemento (completo, transformado ou fragmentado) que compõe o objecto é subtraído a uma realidade prévia, transportando consigo um conjunto de referências que são manipuladas plasticamente de modo a criar uma nova existência. Na base da sua criação estarão mecanismos de selecção/extracção de matérias e objectos reais e sua posterior manipulação física e/ou simbólica, da qual resulta uma perda do sentido intrínseco de uso e a possibilidade de instaurar planos de cisão na estrutura do real.

A descontextualização a que foram sujeitos e a consequente perda da funcionalidade que preconizava a sua existência inicial, transforma-os simultaneamente numa espécie de telas em branco onde é possível projectar novos sentidos que jogam com a ambiguidade instaurada entre um plano da *literalidade* e um plano metafórico. A partir daqui assumirão essencialmente uma dimensão sígnica e poética.



Fig.181 - *L'Opreisseur*



Fig. 182- *Mar Português*



Fig.183- «*O seu olhar já não se dirige para a terra, mas tem os pés assentes nela*»

Podemos dar como exemplo deste processo de descontextualização/ recontextualização objectual, obras como «*L'Opreisseur*», (1951), (Fig181) uma assemblagem composta por um obus de canhão uma torneira e uma pena de chapéu colocados sobre uma base em madeira pintada de branco. O sentido é marcado pelo título da peça, colado na base, em letras pretas sobre um fundo amarelo.

A crítica política mordaz é acentuada pelo conjunto de associações que se podem estabelecer entre o título da obra, a realidade histórica e os elementos que a compõem. De facto, o bronze do obus e da torneira (por excelência, a matéria de que se “vestem” as estátuas e bustos em praça pública), a sua colocação elevada sobre um plinto e a personificação do título remetem para um sardónico busto de Salazar, que se auto-retrata com a imagem de um *pater famílias* da nação.

A sátira corrosiva é atravessada por um sabor acre numa obra de 1952 intitulada *Mar Português* (Fig.182) composto por um búzio aprisionado numa gaiola de madeira. Nesta obra que

faz eco do título de um poema de Pessoa, a lembrança de Portugal assume um travo de amargura. A nação oprimida do presente e acorrentada a um passado, fantasiado com as cores da epopeia marítima, é aqui simbolizada pela gaiola e pela concha – vestígio de uma existência pretérita. A esta peça em particular não será igualmente alheio o confronto, em África, com as sequelas dos “Descobrimentos”⁸¹¹

Do ano seguinte será um objecto composto por uma base de madeira sobre a qual assenta solidamente um casco de touro encimado por uma forma orgânica onde o pintor colou um olho. Na base em madeira, uma citação de Antonin Artaud : «*O seu olhar já não se dirige para a terra, mas tem os pés assentes nela*», encadeia os dois elementos díspares, conferindo-lhe uma leitura ao mesmo tempo ambígua e irónica.



Fig.184- *Maternidade*



Fig.185- *Um Poeta*

Da segunda metade da década de 50 possivelmente 56 e 57 datam dois objectos, actualmente desaparecidos e que integraram a sua segunda exposição em Luanda. Na sequência dos três anteriores, convocam a ironia e a provocação, surtindo o efeito desejado junto de determinados sectores da sociedade como é possível verificar através dos ecos da imprensa local.

⁸¹¹ Cruzeiro Seixas lembra o modo como eram tratados os estivadores negros enquanto esteve embarcado na marinha mercante e escreve: «ainda vi, na costa de Angola, os estivadores negros serem trazidos para o trabalho atados uns aos outros (“voluntários à corda” dizia-se ironicamente) e serem espancados pelo “Imediato”, nos porões. Eu não podia aceitar! (...) Quando cheguei à Índia e depois à China, o espectáculo era quase o mesmo e no entanto estas civilizações, de muito anteriores à nossa, eram suficientemente divulgadas, aceites, e admiradas historicamente.» [Cruzeiro Seixas - «Uma ferida que dança... notas auto-biográficas», in *Op.Cit.*, p. 137]

«*Maternidade*», (Fig.184) o título de um deles, lembra-nos um animal fantástico que resulta da associação de um tubo, que forma o corpo, com a parte superior de um crânio de animal. Apresenta-se pintado com um motivo geométrico que lembra algumas pinturas das paredes fotografadas por Cruzeiro Seixas. Para além da associação de elementos naturais e artificiais, a ligação entre elementos díspares é reforçada pelo título da obra que amplifica o seu sentido metafórico, ao mesmo tempo que retém um enigma residual - convidando o espectador a estabelecer associações que desafiam uma dimensão psico-imagética.

Um outro objecto datado de 16-1-1957 intitulado «*Um Poeta*», (Fig.185) consiste numa figura composta por um crânio de ave, um osso que forma o tronco e onde os braços e as pernas são constituídos por pequenas varinhas. A utilização de ossos na construção dos seus objectos e a estranheza que os mesmos despertaram no meio luandense aquando da sua segunda exposição estiveram na origem de comentários jocosos⁸¹².

Retomando os processos do *object trouvé* como suporte de intervenção plástica, Cruzeiro Seixas realiza um *auto-retrato*, possivelmente em 1958, (Fig.186) onde um crânio de animal surge como um vestígio descarnado, que ao mesmo tempo que alia um desejo de provocação com uma constatação perturbante da ruína humana.



Fig.186- *Auto-Retrato*, c.1958 guache s/osso

«*A Mão*» datado de 1960, consiste numa luva cujos dedos terminam em aparos, e indirectamente lembra-nos a gravura com a mão de Dumba Dembo, (Fig. 166) que, como vimos, Cruzeiro Seixas fará publicar na obra *Surrealismo/Abjeccionismo* de 1963, sob a direcção de Mário Cesariny. Tal como na gravura, a figura do poder está implícita neste objecto avisando para o poder perturbador e insubmisso da palavra escrita e sobretudo da poesia.

⁸¹² A título de exemplo no jornal *A Província de Angola* em 26 de Janeiro de 1957 lia-se o seguinte comentário: «*Diz o Zé que... Com tanto osso que se enxergou na exposição de Cruzeiro Seixas, doeu-lhe o coração por não ter lá levado todos os cães vadios a tirar a barriguinha de misérias....*»



Fig.187- *A Mão*,1960



Fig. 188- *Sereia Vegetal*, 1953



Fig.189- *S/ Título*, 1963, óleo s/ esteira de fibras naturais

Esta afinidade meramente formal, surge como a face de algumas aproximações que o autor (de forma mais ou menos indirecta) irá avançar relativamente ao conhecimento de um universo africano, mas que guardará sempre uma parcela imensa de desconhecido, de mistério. Neste sentido, destaca-se a utilização de matérias vegetais como casca de árvore ou esteiras como suporte pictórico, em duas obras que distam entre si cerca de dez anos. A primeira, intitulada *Sereia Vegetal*, de 1953, (Fig.188) representa um corpo feminino sumariamente definido por linhas desenhadas a negro sobre um fundo laranja pintado numa casca de palmeira. O segundo, *sem título*, de 1963, (Fig.189) apresenta uma zona circular central, preenchida com um padrão geométrico claramente demarcado, a traços negros, que delimitam zonas de cor plana, numa gramática que se aproxima uma vez mais da pintura mural.

Outro ponto de aproximação, que o próprio artista estabelece, diz respeito ao carácter transitório e efémero de muitos dos seus objectos, dada a natureza dos materiais que emprega. Há um tempo de vida que, não sendo duradouro, contraria o sentido perpétuo atribuído à obra de arte, questionando o estatuto que lhe é atribuído por uma tradição artística europeia. Ao mesmo tempo, estabelece uma proximidade com outras produções culturais não europeias, revelando alguns ecos primitivistas⁸¹³. A este propósito, Cruzeiro Seixas irá referir mais tarde, a título de reflexão que,

«(...) A maior parte dos meus trabalhos tende a desagregar-se dentro de um relativamente curto espaço de tempo. Mas, afinal não há novidade nisso. Os primitivos sempre usaram materiais que sabem sem duração, como conchas, sangue, plumas.»⁸¹⁴

⁸¹³ Cruzeiro Seixas dirá de forma explícita que, «Uma das maiores descobertas do século XX é para mim saber enfim olhar o desenho de uma criança. O encontro com a arte dos povos ditos primitivos e, por exemplo, as experiências (via mescalina) de um Henri Michaux, isto sem esquecer Miró ou a janela por onde espreitam os pintores de Domingo». Artur Cruzeiro Seixas - «Reconhecer-me como um erro», in *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Sotip, p. 156

⁸¹⁴ Cruzeiro Seixas, Excerto de um relatório dirigido ao Serviço de Belas Artes da Fundação Gulbenkian em 1967, e publicado no mesmo ano na Revista do Movimento Surrealista «A PHALA» de S. Paulo. Biblioteca Nacional /Espólio Cruzeiro Seixas, (N38),Cx. 32, Doc. 2261

As palavras de Cruzeiro Seixas não deixam de invocar uma ideia que os surrealistas tomarão de empréstimo à antropologia, de um instinto criativo universal, substrato de onde brotam a diversidade das expressões e que o movimento procurou catalisar no sentido de alargar as suas geografias de acção. Não obstante a sua distância espacial e temporal, mantêm entre si um conjunto de afinidades, já que resultam de uma necessidade expressiva comum e prefiguram-se como a marca íntima de uma Unidade primordial do ser humano.

Na década de 50, Cruzeiro Seixas irá igualmente realizar um conjunto de colagens que, não ficando confinadas a esse período, irão recorrer insistentemente a referências ao continente africano (tal como acontece com a poesia, onde muitos poemas têm o título genérico de «Áfricas»). Estas colagens que de alguma forma estabelecem uma proximidade com os objectos, sobretudo pelos materiais usados bem como pela associação entre texto e imagem, convocam simultaneamente as experiências do observador e uma memória que assume uma dimensão cultural. Nas palavras de Lima de Freitas :

«Das Áfricas ficou-lhe uma cor de terra oxidada e de opala, com algumas plumas canoras, alguns seixos coloridos com leopardos presos lá dentro, bocados de vidro, de lua, ossículos e outros pequenos objectos inclassificáveis.»⁸¹⁵

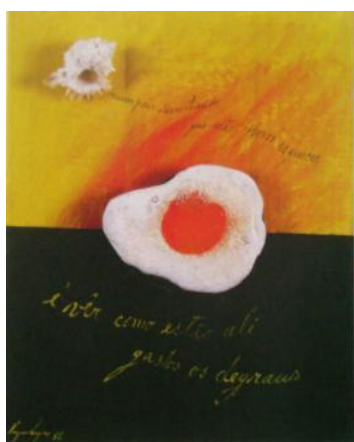


Fig. 190- s/título, 1986

Estes fragmentos de realidade são transformados através de uma acção poeticizante do artista e convocam tempos e espaços outros para a presença no plano imagético. Na verdade, algumas destas colagens, datadas posteriormente, da década de 80 remetem para um universo perdido que se mantém vivo apenas num plano imaginário. É disto exemplo uma colagem datada de 1986, onde uma concha e um seixo pintado surgem sobre um fundo negro e laranja.

⁸¹⁵ Lima de Freitas - «O Oiro Possível» in *Cruzeiro Seixas*, Lisboa: Soctip, p.92

Nas duas metades frases soltas, que remetem para o «texto automático», sendo de destacar a inscrição na metade superior onde se pode ler: «*Num país desconhecido ... que não posso esquecer*».

As inscrições permitem ampliar o feixe de sentidos que se desprende de cada colagem tornando-as acima de tudo, objectos – poema que reservam sempre um espaço amplo para o mistério.

5.4.2.4. Para além da fantasia, a realidade do colonialismo

Para além de uma actuação no contexto da criação artística, Cruzeiro Seixas irá igualmente desenvolver uma actividade no âmbito da museologia⁸¹⁶, iniciada no Museu de Angola bem como a redacção de textos críticos que, em catálogos, acompanham e complementam as respectivas exposições.

No Museu de Angola leva a cabo a renovação da sala de exposição de arte, (Figs. 191, 192) onde introduz, em lugar de destaque, uma obra do pintor moçambicano Malangatana Valente, que lhe valeria nova ida à PIDE. Segundo Cruzeiro Seixas esta tela de Malangatana foi encontrada no atelier de Neves e Sousa e a seu pedido oferecida por este ao Museu. Esta visita ao atelier de Neves e Sousa, bem como os problemas causados pela inclusão da obra de Malangatana no Museu são assim recordados pelo pintor :

«E então nessa visita ao atelier dele [de Neves e Sousa] o que eu vi lá no chão, era uma tela enrolada, com uma ponta de cores vivas (...) de maneira que eu perguntei-lhe o que era aquilo?

-Ah isso é de um preto qualquer de Moçambique! Então era uma tela enorme do Malangatana!...

- Então vocês têm isto no chão, enrolado, dêem para o Museu (...).

-Pode levar... Pode levar...

Pendurei-a no museu e fui chamado à PIDE... e então o homem da PIDE dizia:

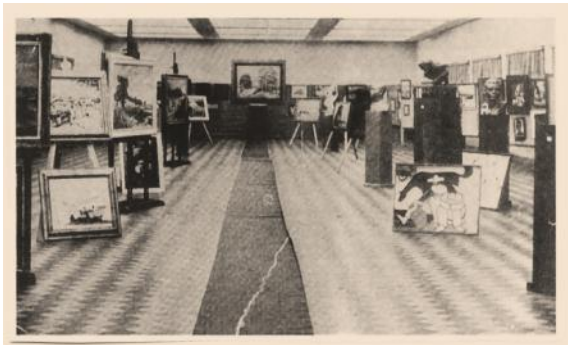
- Então o senhor pendura um preto num Museu?! Um preto, num Museu...

E disse: faz favor de tirar aquilo dali!

Não tirei!»⁸¹⁷

⁸¹⁶ Neste âmbito destaca-se a actividade no Museu de Angola, em Luanda, e em Portugal, na Galeria S. Mamede e na Galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol (Estoril)

⁸¹⁷ Depoimento de Cruzeiro Seixas em 21 de Janeiro de 2008 .



Figs. 191, 192- Sala do Museu de Angola, antes e depois da renovação executada por Cruzeiro Seixas

Outra vertente criativa desagua na escrita, mais precisamente na poesia, que mantém uma reciprocidade e adjacência com o discurso plástico, perfazendo uma totalidade estética indissociável.

Através de alguns destes textos é possível apreender algumas das ideias e posições do autor acerca das expressões artísticas africanas, da importância do seu conhecimento para a arte europeia, bem como de uma atitude face à realidade colonial expressa através do discurso poético e gráfico, como veremos.

Neste sentido iremos deter-nos sobre alguns textos que abrangem estas diferentes categorias – o ensaio crítico e a poesia – nomeadamente os textos dos catálogos de exposições como a exposição de instrumentos musicais africanos, em 1964 no Museu de Angola, a exposição «*Matias, 13 desenhos e 20 pinturas “naïfes”*» e a exposição «*O Universo das Formas*» (ambas na Galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol). A estes juntam-se um texto que acompanha a sua exposição de homenagem a Mário Henriques Leiria, em Março de 1995 e alguns poemas onde as questões da colonialidade, e lutas de libertação são aflorados não perdendo de vista, contudo, as ligações que desdobram para o domínio da expressão plástica.

O primeiro texto, complementa uma exposição que o autor organiza no Museu de Angola onde mostra parte da sua colecção de instrumentos musicais africanos. No texto começa por problematizar a dimensão plástica inerente às formas dos referidos instrumentos, colocando em evidência as qualidades escultóricas dos objectos em questão. Esta leitura plástica (que na óptica do autor se poderia estender a qualquer objecto de uso quotidiano) é acompanhada por uma problematização daquilo que são alguns conceitos largamente difundidos acerca da então chamada «arte negra» ou do primitivismo. Assim começa por lembrar a recepção que os objectos provenientes das culturas africanas tiveram na Europa, subtraídos que foram, desde logo, das suas dimensões plástica e humana (vivencial) e encarados sob o prisma do exotismo.

Este entendimento equívoco iria impregnar a apropriação que os artistas das vanguardas europeias do princípio do século XX fariam da então designada «arte negra», sendo que segundo

Cruzeiro Seixas, alguns destes artistas, (Picasso, Derain, Modigliani, etc.) na sua obra mais tardia, começam a pressentir o «*poder mágico da escultura negra, das verdades que são as suas*»⁸¹⁸.

Como contraponto a esta visão, o autor questiona a imagem que se encontrava largamente difundida de uma «arte negra» imbuída de conceitos fáceis e generalistas de primitividade, afirmando categoricamente que, «*sem contestação possível a expressão arte negra é um abuso: se falássemos de arte branca, essa generalização indignaria todos por falsa*»⁸¹⁹. Na verdade, o autor destaca a riqueza das expressões artísticas africanas (com destaque para a música e para as artes plásticas) que resulta do encontro entre diversas civilizações em território africano, ocorrido ao longo dos séculos, perspectivando a expressão artística como um terreno de pluralidades que a Europa procurou confinar a concepções de natureza generalista e redutora.

Por outro lado, estas expressões artísticas, no entender do autor – e fazendo eco das concepções surrealistas acerca das artes não ocidentais – guardam em si aquilo que é uma dimensão total do Ser, «*as raízes necessárias à sua estatura*», que, significativamente são reenviadas para um campo da «*arte maldita*» pelo excesso de racionalidade ocidental. O que, do seu ponto de vista, existe de «*maldito nestas artes ditas selvagens*» e, ao mesmo tempo constitui a seu «*lado mágico*», é fruto do desconhecimento (ou recalçamento) que a Europa tem da sua verdadeira essência, que se propagou a poetas como Hugo, Novalis, Rimbaud, Lautreamont, Mallarmé ou Baudelaire, cujas vozes foram parcialmente ignoradas ou omitidas durante a sua vida. Em última análise, aquilo que é a síntese e unidade do ser humano, não pode ser espartilhada em blocos hierarquizados separados por «*muros de vergonha*», chamando a atenção para o facto de que «*o que há de comum entre a arte antiga, a arte moderna ou as artes primitivas, é superior àquilo que as separa*»⁸²⁰.

Este texto, escrito no ano em que Cruzeiro Seixas regressa para Portugal por não conseguir viver num clima de guerra, embora não se afaste radicalmente de uma concepção hierarquizada das culturas, procura desmontar alguns dos estereótipos inerentes às expressões artísticas africanas que haviam sido apropriadas pelos artistas europeus e subtraídas da sua dimensão humana. Numa conversa tida em Janeiro de 2008 o autor irá reafirmar esta visão redutora que paira ainda sobre as civilizações africanas:

*«Não eram selvagens! Aquilo era uma civilização! Em certos aspectos muito mais civilizada que a nossa e muito mais... digamos, humana, do que a nossa!
(...) Realmente... é engraçado quantos anos levou para que homens inteligentes compreendessem que atrás daquelas máscaras (...) e daquelas coisas estava gente... e ainda hoje, realmente, é muito vago esse conhecimento.»*⁸²¹

⁸¹⁸ Artur Cruzeiro Seixas - *Instrumentos Musicais de Angola*. Luanda : Museu de Angola, s/d, p.20. Biblioteca Nacional/Espólio de Cruzeiro Seixas, N38, Cx. 14, Doc.626

⁸¹⁹ Id. *Ibid.*, p.22

⁸²⁰ Id. *Ibid*

⁸²¹ Conversa com Cruzeiro Seixas, em 21 de Janeiro de 2008.

Um texto escrito, para acompanhar a exposição de homenagem a Mário Henrique Leiria, realizada em Março de 1995, é permeado por um conjunto de reflexões de natureza estética às quais se vêm juntar algumas notas auto-biográficas. Trata-se de uma reflexão que compreende as suas opções plásticas e estéticas e que se inserem numa narrativa alargada que envolve a própria mundividência do pintor⁸²².

Nesse espaço angolano, as viagens⁸²³, surgiram como pontos de fuga e descoberta constantes que recorda como «*a plenitude das plenitudes*» onde foi possível um contacto directo com outros modos de relacionamento com o mundo, e com outras expressões estéticas que, não sendo totalmente ignoradas na Europa, haviam sido objecto das mais variadas manipulações e continuavam a ser estigmatizadas sob o signo da selvajaria e da barbárie ou da infantilidade.

Neste contexto de outras realidades culturais e sociais começará a recolher objectos etnográficos que reunidos no tecido de uma colecção, trazem-lhe à memória «(...) pessoas e lugares de um outro mundo».⁸²⁴

A importância que esses objectos têm para Cruzeiro Seixas, ultrapassa em muito a sua dimensão estética ou plástica, e integrando-se num plano de contactos que ficará indelevelmente marcado na memória como se pode depreender das suas palavras:

*«(...) em todos os momentos livres recolhia objectos etnográficos, tão belos e significativos como as longas negociações que acompanhavam a sua aquisição. A Alma daquela civilização (porque de uma civilização se trata...) ficou e faz parte, a mais profunda, de mim, (...)»*⁸²⁵.

Porém, para o artista, aquilo que mais o impressionou nas expressões plásticas com as quais contacta em Angola não foram as suas configurações exteriores, mas aquilo que elas ocultavam e que se manteve como parte do mistério que envolve a mundividência das culturas africanas.⁸²⁶

⁸²² Cruzeiro Seixas considera o período passado em Angola como a grande experiência da sua vida (não apenas em termos pessoais como estéticos) e lembra a sua opção por África, ao invés de Paris:

«Em Angola me fixei, e percorri-a apaixonadamente. África atraía-me, quando era Paris que atraía intelectuais e artistas. A verdade é que parece que esses se enganaram, e que é grave o seu erro. O futuro que então teceram, infelizmente era já passado. Na verdade o Chiado não me tinha deixado saudades por aí além, sendo para meu gosto demasiado literário e artístico.» Cruzeiro Seixas [Texto dactilografado]. Biblioteca Nacional /Espólio Cruzeiro Seixas, N38, Cx.15, doc. 679, p.3

⁸²³ Estas viagens, recorda o pintor, não eram «turísticas», mas surgiam como parte de algumas actividades que cumpriu, nomeadamente na venda de aparelhos de rádio de aldeia em aldeia como referiu em conversa tida em 21 de Janeiro de 2008

⁸²⁴ Cruzeiro Seixas, «Uma ferida que dança», in *Op.Cit.*, p.138

⁸²⁵ Cruzeiro Seixas [Texto dactilografado em homenagem a Mário Henrique Leiria], Biblioteca Nacional /Espólio Cruzeiro Seixas, N38, Cx.15, doc. 679, p.3

⁸²⁶ Em conversa, Cruzeiro Seixas, recordando os contactos que estabeleceu com as culturas angolanas, chama a atenção para o facto de que as mesmas desenvolveram mecanismos de defesa contra a intrusão europeia e a aculturação o que fez com que permanecessem parcialmente desconhecidas. Dizia-nos então o pintor: *«(...) se você perguntar o que é que aquilo quer dizer, eles arranjam uma história qualquer que em noventa por cento dos casos não tem a ver com a realidade deles. A realidade deles está oculta ainda hoje depois de tantos etnógrafos terem passado por lá, não só por Angola, mas toda a África, continua a ser um mistério! E depois vêm uns senhores muito cultos que*

O que lhe prendia o interesse era a experiência e o saber que originaram tais objectos - e que escapou à percepção modernista do início do século XX - valorizados apenas do ponto de vista estético e reduzidos, muitas vezes, à condição de referentes visuais, ignorando aquilo a que Seixas designa como «*a carga mágica dessas artes*»⁸²⁷. Embora não transponha este conceito de uma “arte mágica” tão caro aos surrealistas, o autor propõe, um reencontro com as expressões artísticas africanas em particular (e não ocidentais em geral) que elege a dimensão humana e cultural, entrelaçadas num mesmo plano da produção artística, como domínio de interesse e especulação. Refere o pintor, em tom irónico:

«Por mim, o que queria, era SABER O QUE SABIAM OS SELVAGENS (...) Ainda hoje pessoas, muito responsáveis, julgam ingénuas, toscas, sem técnica ou sem beleza, as obras a que me venho a referir, sem na verdade compreenderem que se trata de uma opção civilizacional. A mim cada vez mais me atrai essa incapacidade de traçar uma recta – ou seja, tentar adivinhar o sentido dessa incapacidade.»⁸²⁸

Cruzeiro Seixas irá fazer referência, inúmeras vezes à importância que as expressões plásticas não europeias e sobretudo africanas assumiram na sua própria reflexão plástica, lamentando, contudo, que essa influência não seja imediatamente visível, mas tenha assumido um sentido subterrâneo, plasmado, ao invés, numa ideia de totalidade que atravessa grande parte da sua obra. Esta totalidade dirige-se àquilo que é transversal à humanidade – o amor, o ódio, a violência, o medo, a sexualidade, o desespero, etc. - e à sua condição no mundo, que segundo o pintor, tem sido minada pela civilização moderna, racionalista, industrial.

Assim, entende que a grande lição a retirar do contacto com o mundo africano, é a capacidade de exprimir aquilo que de verdadeiramente humano prevalece na organização em sociedade, sem o travão de um racionalismo moralizante e castrador. Do ponto de vista estético esta dimensão humana manifesta-se na livre criatividade que suporta uma poética individual, e que ultrapassa o mero adestramento académico, como se pode depreender das suas palavras:

«(...) o que tinha presente era o acto de desenhar ou de pintar (...) é a totalidade do mundo que posso imaginar. E por certo os meus sonhos e falhanços, tudo o que me pode dar a medida do homem e da sociedade que criou»⁸²⁹.

Uma outra questão não menos pertinente diz respeito ao olhar crítico que dirige à produção plástica realizada em Angola por europeus ou segundo linhas europeias. Numa entrevista dada ao

interpretam aquilo tudo e põem aquilo num livro muito bonito, muito brilhante e que se vende muito bem, agora a verdade está nesses homens...»

⁸²⁷ Cruzeiro Seixas [Texto dactilografado em homenagem a Mário Henrique Leiria], p.3.

⁸²⁸ Idem.

⁸²⁹ Texto dactilografado de homenagem a Mário Henrique Leiria, p.2

Jornal de Letras e Artes ⁸³⁰ Cruzeiro Seixas levanta algumas questões respeitantes ao desenvolvimento de uma arte angolana que englobe o diálogo entre um domínio das expressões autóctones e da expressão plástica, segundo moldes da academia europeia. Num primeiro momento é abordada a pertinência de uma aprendizagem de moldes académicos ⁸³¹ no contexto de uma arte angolana, que desta maneira transformar-se-ia numa pálida imitação que não responde às questões intrínsecas à sociedade que a produz. Esta ambiguidade, a que se acrescenta uma debilidade quanto a um conhecimento aprofundado do sistema de representação clássico, conduz, na sua perspectiva, a graves equívocos que inviabilizam o desenvolvimento de uma identidade artística. Como contrapartida, defende que os artistas deveriam voltar-se para um fundo popular e genuíno, aquilo que designa por «*arte naïf*» como fonte de referências estruturantes de uma arte baseada em valores endógenos e integrada num contexto (social e cultural) específico, que assim se concretiza num plano de identidade não só individual, como colectiva. Assim a propósito da obra de alguns pintores que desenvolvem uma pintura de moldes naturalistas, pontuada pelo retrato, pela paisagem ou pelo apontamento etnográfico, como Manuel Castelo, Roberto Silva ou Mário Araújo, Cruzeiro Seixas afirma categoricamente:

«Esses pintores, aliás como outros do mesmo estofa, só poderiam fazer obra válida se, abandonando os cânones académicos se integrassem numa arte «naïf», a única que lhes permitiria uma visão plástica pessoal e, naturalmente, autêntica. (...) o equívoco é patente, pois não possuindo uma aprendizagem académica profunda, eliminaram qualquer possibilidade de pintura (académica) “a sério”. (...) Sendo embora africanos, nunca se encontraram no mesmo caminho da África!»

E conclui,

«A atitude «naïf», de resto, é aquela que reputo mais capaz de devolver aos pintores de Angola, neste momento, uma visão genuína da sua própria terra, fugindo assim aos estereótipos académicos, de matriz europeia. De outro modo continuar-se-á no equívoco de servir um prato requentadíssimo de que cada vez mais raros ou menos expressivos provarão»⁸³².

O coleccionismo de objectos e obras de arte provenientes de um universo africano assumiu-se como um eixo transversal no percurso de Cruzeiro Seixas. De facto, ainda em Angola, Seixas irá desenvolver esforços no sentido da constituição de um pequeno Museu que reunisse entre outros elementos, a sua colecção de «arte africana». Para tal, mantém um contacto com Manuel Vinhas ⁸³³,

⁸³⁰ Vd. Anexo VIII, Documento 2

⁸³¹ Cruzeiro Seixas afirmará que «(...) como é obvio, a integração nos problemas específicos da arte angolana suscita interrogações quanto à validade de um aprendizado inteiramente europeu» [«Cruzeiro Seixas: Precisa-se pintores em Angola» (entrevista). *Jornal de Letras e Artes*. Ano III, (2 de Setembro de 1964)]

⁸³² Id. *Ibid.*

⁸³³ Manuel Vinhas (1920-1977) empresário nascido em Lisboa irá implantar-se em Angola com actividade primeiramente ligada à cerveja criando o grupo CUCA, que mais tarde se alargará a outras áreas designadamente o

que através Clube Recreativo e Cultural da CUCA tinha vindo a apadrinhar um conjunto de acções de índole cultural, nomeadamente a realização de exposições de arte moderna. Na verdade, a acção da CUCA no âmbito da promoção das artes plásticas foi pautada pela realização periódica de exposições de Arte Moderna, (1955, 1960), que contaram com a colaboração de Cruzeiro Seixas na organização e nas quais expunham artistas como Mário Eloy, Alice Jorge, Fernando Azevedo, Bual, Menez, Nikias Skapinakis, Júlio Pomar, Sá Nogueira, Vespeira, entre outros.

Numa carta endereçada a Cruzeiro Seixas, datada de 23 de Maio de 1962⁸³⁴ Manuel Vinhas refere a questão do museu de arte africana tradicional, apontando para uma possível colisão de interesses pois encontrava-se, antes, empenhado na criação de um Museu de Arte Moderna:

«Fala-me com um entusiasmo que não quero arrefecer da criação dum pequeno Museu baseado na sua colecção. A ideia é bela e generosa e merece, por conseguinte, a minha simpatia e eventual colaboração. No campo da colaboração, como talvez compreenda, terei de ser prudente porque sendo o meu objectivo final conseguir realizar o Museu de Arte Moderna de Luanda, dentro dum espírito que tem muito paralelismo com a sua ideia, entendo que não devo dar um passo em falso que possa comprometer esse mesmo objectivo. Quero dizer: conte com a minha compreensão e eventual colaboração, mas não veja em mim o animador ou o principal responsável pela iniciativa, até porque não seria coerente com o programa que tracei e que só não está mais adiantado por as circunstâncias trágicas que Angola atravessou e atravessa aconselharem uma pequena pausa»⁸³⁵.

5.4.2.5. Desejos de Revolta

Ainda que integrando uma poética surrealista, o seu desenho, irá renunciar, aparentemente, a qualquer automatismo ou imediatismo, construindo-se como um espaço cénico onde se desenrola um drama que mistura corpos, seres vivos e inertes, objectos, elementos orgânicos e inorgânicos, seres híbridos. Ao recuperar as convenções de um desenho e pintura clássicos, Cruzeiro Seixas cria imagens possíveis, onde a verosimilhança remete para uma ideia expressa por Breton, que aponta a convergência do real e do imaginário, do comunicável e do incomunicável⁸³⁶.

imobiliário, a agro-pecuária, transportes e comunicação social. Nesta última área, entra no capital da Neográfica que editava a revista *Notícia* e no *Comércio de Luanda*. Defensor de uma linha de autonomia de Angola próxima do exemplo da Rodésia, Manuel Vinhas seria ainda um mecenas das artes e das letras apoiando artistas como Júlio Pomar, Neves e Sousa, Vespeira, ou poetas como Luís Pacheco, Ary dos Santos, O'Neil e Cesariny.

⁸³⁴ Vd. Anexo VIII, Documento 3

⁸³⁵ Carta de Manuel Vinhas a Cruzeiro Seixas, Espólio N38 /101. Disponível na Biblioteca Nacional.

⁸³⁶ Andre Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1929) afirma «Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos contraditoriamente»

De facto, numa entrevista dada em 1953, perante a preponderância que o desenho assume no seu processo criativo, o entrevistador questiona Cruzeiro Seixas quanto ao modo como desenha, ao que este responde:

«Um pouco entregue aos deuses: num estado de magia em a mão traça o gráfico do que se passa no fundo de mim. Costumo chamar a estes desenhos radiografias...»

Rarissimamente estudo ou componho um desenho; eles estão aí tal como foram arrancados dos abismos, sem qualquer emenda ou procura consciente de equilíbrio»⁸³⁷.

Num desenho (possivelmente de 1961), Seixas representa uma figura feminina que coloca uma espécie de máscara em forma de brasão de armas (Fig.193). A imagem desenhada é acompanhada com a seguinte inscrição: «...*Voz aguda... Angola é Nossa...*» que repete a célebre exortação de Salazar aquando do início da Guerra Colonial em território angolano. A justaposição da figura feminina e da máscara/brasão alude a um simbolismo de domínio e posse. De facto, o corpo feminino desnudo, foi apropriado iconograficamente pela arte europeia como uma metáfora da terra africana (e igualmente como personificação da América) como um espaço disponível (“virgem”) para a descoberta, conquista e apropriação.

Ao conjugar a figura e o slogan de Salazar, Cruzeiro Seixas, denuncia e inverte ironicamente o discurso colonial e de exaltação patriótica, acentuado com o rebentar da guerra que preconizará os últimos dias do império. Este jogo de inversão discursiva é utilizado pelo pintor num outro desenho, a caneta e tinta-da-china, este datado de 1961, onde uma figura híbrida de cabeça minúscula, mãos e pés em forma de garras, se complementa com uma frase solta, porventura ouvida por si várias vezes: «*Meu Deus - esses cães negros só mortos à chicotada!*» (Fig.194)



Fig. 193- Desenho



Fig.194- Desenho

⁸³⁷ Entrevista de Cruzeiro Seixas à Rádio de Angola em Outubro de 53 (texto manuscrito), Espólio de Cruzeiro Seixas N 38, Cx. 14.

5.4.2.6. Poemas d'África

Na poesia, Cruzeiro Seixas, evocará continuamente o seu encontro com África. Esta relação com África em geral e Angola em particular, assume um sentido complexo, pois reflecte uma espécie de «eterno retorno» pelo referência constante a este continente ao situar, geográfica e temporalmente, muitos dos seus poemas, com a menção de «Áfricas» e datá-los aleatoriamente com datas posteriores à sua passagem por este continente. Esta datação – como forma de resistência a futuras biografias e discursos académicos (!) – não se refere a um período específico, mas aparte o seu sentido «mistificador», aponta para marcas omnipresentes dessa experiência de vida, o que, em 2001, é explicado pelo autor da seguinte forma:

*«Devo talvez ainda justificar que todos os poemas sejam datados de “Áfricas». Isso acontece por identificação moral e física minha com aquele continente, primeiro quando colonizado, agora sofrendo outras tiranias. É com África que completamente me identifico».*⁸³⁸

Esta identificação moral e física assume dois aspectos que se destacam do corpus poético: em primeiro lugar, o encanto do viajante, é transposto para a evocação de espaços/paisagens que, em alguns casos, se transformam numa metáfora do corpo.

Em segundo lugar, a denúncia das consequências desumanas do sistema colonial, que assume uma dimensão interventiva e duramente crítica, ou de exultação com a independência dos antigos territórios colonizados pela Europa.

Poemas como «*Uns 3700 quilómetros!*», «*Saio enervadamente tarde*», «*Oficina*» dão conta precisamente de algumas condições em que decorrem muitas das viagens que Cruzeiro Seixas realiza no território angolano⁸³⁹, bem como das suas impressões onde não faltam apontamentos da paisagem ou de uma realidade social e humana.

No primeiro, datado «*África, 55*», Seixas começa por descrever parte do seu itinerário ao enumerar alguns dos pontos como «*Zenza do Itombe, Cassoalala, Dondo, Pungo Andongo / Golungo Alto, Lucala/ Quizenga Cambuange (...) Baixa do Cassange*» a que seguem as circunstâncias em que decorre parte da viagem- «*e de Marumba a Combo trajecto nocturno de chuva / de dilúvio*».

⁸³⁸ Artur Cruzeiro Seixas - *Viagem Sem Regresso*. Lisboa: Tiragem Limitada, 2001, p. 137

⁸³⁹ Artur Cruzeiro Seixas, numa outra passagem lembra as suas incursões no interior do território angolano: «*Em Angola, os mais variados trabalhos e os mais mal remunerados, foram pretexto para incursões ao “interior”, só com um ajudante geralmente de cor, em carripanas de ocasião, por extensíssimos caminhos de lama, de areia, cortados por extensíssimas queimadas, caprichosos leitos de rios com caprichosas jangadas, e aquilo a que se chamava pomposamente hotéis, e onde os lençóis não eram mudados desde o tempo de Paulo Dias de Novais...*» [Texto dactilografado de homenagem a Mário Henrique Leiria, p.3]

O poder da natureza antevisto através do dilúvio nocturno é seguidamente evocado pelo «*bailado inigualável das neblinas*» durante a madrugada ou a torrente tumultuosa do rio que, arrastando a «*jangada rudimentar*», suspende a viagem e retendo o viajante, envolve-o através dos seus leitos de cheia.

A terra desconhecida, transforma-se em metáfora do corpo e liga-se ao poeta num acto de amor (que recordará sempre como um amor correspondido):

*« e o amor
jamais experimentado com esta intensidade
com esta terra
corpo de imensa liberdade»⁸⁴⁰.*

Serão porém, as dimensões sociológica e política a marcar alguns destes poemas, e que, recusando uma qualquer visão idílica de África, denuncia a violência exercida sobre o homem africano pelo colonialismo europeu, ao mesmo tempo que afirma uma posição ideológica anti-colonial.

Num poema intitulado «*Um Jardim*» datado «África, 55», Cruzeiro Seixas estabelece um confronto entre o mundo do colono branco, mais especificamente do comerciante branco, simbolizado pelo «*jardim, como um cemitério, no meio da vila*» e o mundo do africano negro, esfarrapado e apático, simbolizado pelo mato, onde «*leões assaltam galinheiros*».

A antinomia entre estes dois mundos é depois transportada para um confronto entre estes personagens quando, «*grupos de negros unidos*», vindos do mato transpõem a barreira do asfalto, se tornam alvo do desprezo branco, remetidos para a ultrajante comparação com animais. Esta injúria, eco de ideias bastante difundidas no Ocidente, e que apoiou a exploração de seres humanos durante séculos de escravatura, é utilizada pelo poeta como arma de arremesso contra o homem branco, personificado na figura do comerciante.

*«E de lá do mato
Trazidos
por obscuras necessidades
atravessam o asfalto escaldante
grupos de negros unidos
cobertos de farrapos
apáticos
quasi indiferentes.
Estou de acordo contigo
comerciante branco
aqui enriquecido;
“são animais verdadeiros animais” dizes.
Sim*

⁸⁴⁰ Artur do Cruzeiro Seixas- *Obra Poética* (organização de Isabel Meyrelles), Vol II. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2002 p. 27

*por fora são animais
tanto quanto tu és
animal por dentro
Rico comerciante branco».*⁸⁴¹

Em «*O meu primeiro poema de África*», um longo poema, datado, significativamente, por Cruzeiro Seixas, «*Luanda, Angola, África Ocidental Portuguesa, 52*», cruzam-se vários subtextos que giram em torno de uma ideia central da exortação à luta pela liberdade, levada a cabo pelos povos colonizados.

A denúncia - feita em tom de testemunho directo, dos desígnios imperialistas - não se circunscreve ao espaço africano mas começa por ser alargada a oriente, cujo elo de ligação reside precisamente na condição a que estão sujeitos os povos dos territórios que integravam um império que começa a ruir:

*«A África é a Índia
de hoje
Como foi num sonho mais antigo a China
Países habitados por uns bichos de cor
Para nos servirem tesouros.*

*É isto que eu vi tu seres
chinês em Macau
indiano em Mormugão
malaio em Timor
Negro nesta África negra
onde tenho os pés.»*⁸⁴²

Este trecho converge, juntamente com outros textos de natureza autobiográfica, num testemunho acusatório da opressão que Portugal continua a exercer sobre os povos colonizados, e que Cruzeiro Seixas evoca amargamente quando lembra os castigos que presenciou na sua vida de marinheiro, onde, na costa angolana, os estivadores negros, alcunhados sarcasticamente de «voluntários a corda» eram trazidos amarrados e sujeitos a trabalhos forçados como já foi anteriormente mencionado.

Contudo este sentido de denúncia, começa ser mitigado, convertendo-se num tom de exultação, face a uma tomada de consciência, por parte dos povos colonizados aos quais, durante séculos, foi negada a humanidade e incita a uma libertação de todo o ser humano que, independentemente da raça, é sujeito ao despotismo e humilhação.

«Agradeço ter nascido neste século

⁸⁴¹ Id. *Ibid.*, p.38

⁸⁴² Id. *Ibid.* p.9

*neste século em que todas as raças
sobem os seus degraus
tomando consciência das suas próprias asas,
dos músculos desenvolvidos
durante séculos
suportando grandes cargas.*

*E a juntar a estas raças oprimidas
eu vejo
e junto
lado a lado pelo mesmo caminho
Os humilhados
ou os fora da lei de todas as raças.»⁸⁴³*

Esta unidade formada por todos aqueles que foram colocados à margem por sistemas dominadores e despóticos, será, nas palavras do poeta, a força que poderá gerar a revolta, provocar o «*terramoto*» que enfraqueça definitivamente os alicerces dessa civilização que, a pretexto do progresso, comete as mais ferozes agressões à dignidade do ser humano.

Mas rapidamente este entusiasmo da revolta ainda balbuciante, esmorece, quando a sua voz, oriunda da «*África portuguesa*», «*cada vez mais negra*», revela a «*consciência gelada*» do poeta que se apercebe que o grito da insurreição ainda soa distante.

*«Vem de longe os ecos
dos mau-mau
passando a caminho da morte
Da morte em que nunca mais se morre,
(...)
Vê-o o branco e treme
vê-o o negro e sente-o.»⁸⁴⁴*

À atitude do branco que coloca na força - «*em todas as formas de guerra*» - a confiança em perpetuar os seus domínios africanos, Cruzeiro Seixas contrapõe a aparente impassibilidade e alienação do negro, sujeito que foi (e continuará a ser) espoliado e brutalizado pelo primeiro⁸⁴⁵. E, continuando num tom de denúncia dessa violência, associa-se a este último identificando-se com o seu sofrimento, sem esperança de escapar ao estigma que carrega, inscrito na pele.

*«Eu sofro por ti meu irmão,
mas não posso sofrer como tu
quasi sem revolta e em silêncio.
Não tenho nada para me cegar*

⁸⁴³ Id. *Ibid.*, pp.9,10

⁸⁴⁴ Id. *Ibid.*, p.10

⁸⁴⁵ «(...) mas o negro em que pode ter fê?!/ Nem eu sei!/ Tudo lhe foi roubado,
A lama e o próprio corpo.»

*nem as bugigangas brilhantes,
As camisas amarelas
as calças lilás (...)
- e não tenho a tua alma.(...)
Do que eu vejo e sinto todos os dias
o que eu podia contar,
- e tanto ficava ainda por dizer!
Negro que em farrapos vi
amaldiçoando o teu próprio sangue,
a tua maldita raça.
(...)
Mas eu sei o que sou,
branco por fora e negro por dentro,
como tu num beco sem outra saída(...)*⁸⁴⁶

Apesar de reconhecer que o fardo que carrega é demasiado pesado e tolhe os movimentos do homem africano, Cruzeiro Seixas insinua um caminho a seguir em conjunto, já delineado pelos «irmãos da Índia» e de «todo o mundo» que, não se resignado, lutam pela sua libertação. Este rumo que se encaminha para um destino futuro, terá de ser trilhado por ambos, em conjunto, conquanto esteja carregado de sacrifício e abnegação pelo meio, podendo mesmo significar a morte.

*«Nossos olhos verão o futuro.
Conscientemente orgulhosos de ser negros
preparemo-nos para morrer
Para voar, (...)*⁸⁴⁷

5.5. Joaquim Rodrigo – criptografias e anti-colonialismo

Joaquim Rodrigo (1914-1996), engenheiro agrónomo de profissão e um dos principais intervenientes no projecto do parque de Monsanto em Lisboa, revelará tardiamente um interesse particular pela prática artística, começando a expor com alguma regularidade a partir da década de 50. Irá enveredar por uma pesquisa plástica na qual se complementam a prática da pintura e a criação de uma base teórica que a pretende sustentar, partindo de um universo de referências visuais e compositivas onde se cruzam a abstracção geométrica, a poética de um Paul Klee com a arte dos aborígenes australianos, das civilizações pré-colombianas, dos desenhos infantis, ou dos Cokwe de Angola.

⁸⁴⁶ Artur do Cruzeiro Seixas- *Obra Poética*, pp.11,12

⁸⁴⁷ Id. *Ibid.*, p.12

Estes fluxos de informação visual são assimilados e interpretados plasticamente de modos distintos, nomeadamente em termos formais, compositivos e ideológicos, integrando um sistema pictórico, teorizado pelo pintor, baseado em quatro valores fundamentais: o quadro (ou suporte), a forma (ou desenho), a cor e a memória. Este sistema que pressupõe uma metodologia adequada será sistematizado no livro publicado em 1982, intitulado, «*O Complementarismo em Pintura. Contribuições para uma Ciência da Arte*», que o autor dedica ao crítico e historiador de arte, José Augusto França.

Porém, será no início dos anos 60 que a pintura de Joaquim Rodrigo irá sofrer uma das maiores transformações do seu percurso, ao abandonar uma linguagem abstracta geométrica, e enveredando por uma linha de pesquisa figurativa onde é visível uma afinidade com linguagens visuais africanas, à qual não será alheio o impacto causado pelo livro de José Redinha, «*Paredes Pintadas da Lunda*»⁸⁴⁸, sobre o qual José Augusto França escreve um artigo alguns anos antes.

Começa aí um percurso de exploração pictórica onde os acontecimentos políticos que marcaram a época, como o fascismo em Portugal ou a guerra em África se juntam a vivências individuais de onde se destacam as memórias de viagens que o levaram a Espanha ou França, transpostos para um plano onde as imagens assumem uma dimensão semiológica. A pintura transforma-se numa linguagem ideográfica, um código imagético por vezes encriptado, onde signos visuais como cores, formas ou palavras, induzem a leituras multidireccionais.

Este sentido palimpséstico da sua pintura da década de 60⁸⁴⁹, traduz-se em obras que se destacam por uma configuração cartográfica/topográfica. A composição, concebida enquanto suporte linguístico, apresenta-se plasticamente como plano de inscrição de acontecimentos/memórias dilatadas através do espaço-tempo (e assinalados com datas, lugares, itinerários, etc.) .

A «*ingenuidade voluntária*» que marca uma mutação na obra de Rodrigo, a partir de 1960 não deixará de ser notada, uma década mais tarde pela crítica, nomeadamente pela voz de Francisco Bronze, que reconhecendo aí uma atitude «*erudita*» - integrada num contexto mais vasto de um universalismo etnocêntrico – reconhece o contributo, plástico e formal, de outras expressões não europeias – ainda que, como é fácil perceber, não consiga distanciar-se de uma visão primitivista.

« (...) em 1960 dá-se uma mudança quase radical nos métodos e na linguagem do pintor. Este assimila a lição das artes decorativas de certos povos “primitivos”, sobretudo dos africanos. As formas libertam-se dos espartilhos geométricos, o desenho torna-se solto, desprendido, sinuoso. A pouco e pouco estas formas ainda abstractas resolvem-se numa figuração “ingénua” »⁸⁵⁰

⁸⁴⁸ Vd. Capítulo II

⁸⁴⁹ Cf. Pedro Lapa, *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisoné*. Lisboa, Museu do Chiado, 1999, p.17

⁸⁵⁰ Francisco Bronze, «Carta de Lisboa», in *Colóquio Artes*, nº7, Abril de 1972, p. 55

Na década de 60, são assim várias as obras de Rodrigo que, apropriando códigos visuais não europeus, revelam um sentido politizado, nomeadamente «*Suffrage*»⁸⁵¹, «*Painting and Sculpture of a Political Decade*»⁸⁵² e «*S.A.-Estação*» (Fig. 195) de 1961, referentes ao processo de candidatura à Presidência da República de Humberto Delgado em 1958⁸⁵³. O segundo remete de uma forma directa para a chegada do “general sem medo” à Estação de Santa Apolónia.



Fig.195- S.A.-Estação, 1961

Igualmente do ano de 1961 são três outras obras que, evocando factos de natureza política, não deixam de repercutir os acontecimentos em África. «*África*»⁸⁵⁴, «*19S (Pesadelos)*» e «*M.L.*», denunciam a barbárie resultante de um colonialismo anacrónico que teima em não ceder, sob o peso da realidade histórica. A evocação do colonialismo é concretizada através da utilização de uma linguagem visual que nos remete para os domínios culturais do colonizado, alvo de silenciamento e apagamento ao longo dos séculos de ocupação europeia. De facto são inequívocas as semelhanças visuais e compositivas entre as estampas apresentadas n’*As Paredes Pintadas da Lunda* de Redinha e as propostas pictóricas de Joaquim Rodrigo, designadamente ao nível da paleta cromática, das sínteses formais encontradas para representar figuras humanas, animais, carros, casas, etc., bem como da sua organização espacial⁸⁵⁵.

⁸⁵¹ Vd. Anexo IX, Fig.1

⁸⁵² Vd. Anexo IX, Fig.3

⁸⁵³ O general Humberto Delgado concorre, em 1958 como candidato da oposição ao regime de Salazar (que apoia Américo Tomás). Após uma eleição fraudulenta que daria a vitória ao último, uma tentativa falhada de derrube de Salazar, e o exílio, Delgado seria atraído para uma cilada, raptado e assassinado pela PIDE em colaboração com a polícia política de Franco, em Fevereiro de 1965. O seu corpo e da sua secretária seriam encontrados a 24 de Abril desse ano junto à localidade de Vilanueva del Fresno.

⁸⁵⁴ Vd. Anexo IX, Fig. 2

⁸⁵⁵ Vd. Capítulo III, Figs. 77-80

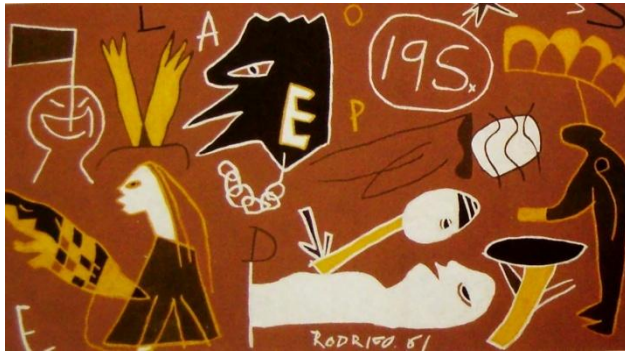


Fig. 196- *19S (Pesadelos)* - 1961



Fig. 197- *M.L.*, 1961

A obra *19S (Pesadelos)* (Fig. 196) convoca as imagens de corpos esquartejados que marcaram o início da guerra de libertação em Angola, *através* de figuras fragmentadas deitadas por terra e sobre as quais paira um perfil monstruoso pintado de negro.

M.L., (Fig.197) alude directamente ao assassinato nesse ano, do Primeiro-ministro do Zaire (antigo Congo Belga), que havia obtido a independência em 1960. Patrice Lumumba, que os ocidentais imputavam como apoiante do comunismo e que procurou agrupar em seu redor os chamados Estados “progressistas” iria acolher no seu país, os movimentos de libertação de países vizinhos como o MPLA de Angola ou a UPC dos Camarões. Após ter estalado um caos sangrento com a secessão do Katanga (levada a cabo por Moisés Tshombé, apoiado pela Bélgica, antiga potência colonial) que a intervenção dos capacetes azuis da O.N.U., não conseguiu abrandar, Lumumba seria assassinado em Janeiro de 1961- tendo sido capturado, primeiro pelas tropas de Mobutu e entregue a Tshombé que ordenara a sua tortura e morte- originando a indignação internacional. O corpo de Lumumba, reclamado pela esposa, havia sido crivado de balas, esquartejado por soldados belgas e dissolvido em ácido sulfúrico para evitar qualquer tipo de romagens.

Na composição Rodrigo descreve a reclamação do cadáver de Patrice Lumumba (ao centro) pela esposa (figura feminina à esquerda), através de uma ideografia que permite incutir-lhe uma dimensão narrativa.



Fig.198- *S.M.*, 1961

S.M. evoca a tomada e desvio do paquete *Santa Maria* por Henrique Galvão, (entre o dia 21 de Janeiro e 4 de Fevereiro de 1961) (Fig.198) que com esta acção pretende chamar a atenção internacional para a permanência do regime ditatorial e antidemocrático liderado por Salazar. Na altura surgiram rumores de que, a encoberto desta operação, Henrique Galvão iria descer no Alentejo ou no Algarve de pára-quedas trazendo armas, com vista a derrubar o regime... A composição de Rodrigo reproduz, através de um esquema ideográfico esta conjectura⁸⁵⁶, vendo-se ao centro uma representação do paquete, e à esquerda um pára-quedas e as armas.

O conhecimento, através de publicações e imagens das pinturas murais de Angola (e de outras ideografias não europeias) permite ao pintor o desenvolvimento de um código visual onde os signos, figurativos ou abstractos, são investidos de valores narrativos e/ou simbólicos. Adoptando uma dimensão ética, ideológica ou biográfica, transformam-se em poderosos suportes mnemónicos e/ou de denúncia.

Esta filtragem dos signos que integram as formas de comunicação visual desenvolvidas em território angolano, Rodrigo adopta igualmente uma modalidade de narração baseada na formulação de ideias e acontecimentos através de esquemas de natureza topográfica, aos quais associa toda uma simbologia que integra a palavra escrita, a cifra ou a onomatopeia. Cada elemento que integra a composição materializa fragmentos-de-tempo, sendo que as figuras embora se encontrem dispersas no plano bidimensional evocam acontecimentos relacionados no tempo e personificados através de símbolos.

Nestas obras, a filtragem operada a partir de sistemas visuais/comunicacionais de outras culturas não se pode simplesmente inscrever nos processos estruturantes de um primitivismo

⁸⁵⁶ Num recorte de jornal com uma imagem da obra de Rodrigo, Cruzeiro Seixas escreve à margem: «Na arte da Lunda, os nativos, pintavam as cubatas, pela cor, pela forma, e naturalmente pelo conteúdo essas pinturas têm tudo a ver com a obra do Rodrigo». [Biblioteca Nacional/Espólio Cruzeiro Seixas, Cx. 14, Doc. 580 (Rui Mário Gonçalves, «A arte dos anos sessenta - um balanço crítico», in *Diário de Notícias*, 6 de Maio de 1990, pp. 5,6)]

modernista, unicamente preocupado com uma renovação das linguagens da arte. O uso de signos e ideogramas provenientes de culturas não europeias (e sobretudo africanas) prefigura uma tomada de consciência crítica face à situação histórico-política em África e particularmente face às atrocidades perpetradas pelos sistemas coloniais, incluindo, naturalmente, o português.

Trata-se igualmente da apropriação de uma linguagem visual do colonizado como forma de denunciar a repressão política e militar. Ainda que, do ponto de vista formal, esta apropriação, seja descendente directa de um primitivismo modernista, o facto é que a textura política que a envolve, problematiza a própria a visão eurocêntrica da arte que lhe está subjacente e as clivagens que estabelece entre selvagem/civilizado, moderno/primitivo.

Aqui a evocação de outros domínios expressivos culturais assume uma dimensão simultaneamente política e ideológica, cruzando estética e ética, como realça Pedro Lapa:

«A consciência de que os meios de representação se haviam tornado decisivos definia aqui um novo paradigma de arte política organizado em termos de Identidade cultural»⁸⁵⁷.

Este diálogo com sistemas de significação visual não europeus permite, em última instância, ampliar a dimensão da sua prática pictórica, a outras modalidades de sentido que confrontam os paradigmas dominantes de conhecimento e representação do Outro, baseados na antropologia e na etnologia e propõem um espaço intersticial de abordagem crítica, onde emergem as diferenças e as alteridades geradas no confronto entre dominação e subalternidade.

⁸⁵⁷ Pedro Lapa, *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*. Lisboa, Museu do Chiado, 1999, p. 48

2ª PARTE

CADÊNCIAS E CICLOS DE UMA COLONIALIDADE: OPOSIÇÃO, PERSISTÊNCIAS E REVISIONISMOS

CAPITULO VI

CULTURA, RESISTÊNCIA E INDEPENDÊNCIA

6. Afirmação de subjectividades africanas

Paralelamente e como contrapeso a uma historiografia e especulação filosófica ocidentais, começam a desenhar-se um conjunto de posicionamentos, correntes intelectuais e políticas, integradas sobretudo por intelectuais e/ou poetas africanos e afro-americanos que, num largo espectro, visam dar voz e consistência a um imaginário colectivo africano, transformado em material simbólico ao serviço de construções identitárias, reivindicações cívicas e políticas, investindo, amiúde, numa ideia de singularidade racial e cultural.

Estas correntes, mais visíveis a partir dos finais do século XIX e sobretudo no início do século XX⁸⁵⁸, de entre as quais se destacaram o *Nativismo*, o *Pan-africanismo* e a *Negritude*, congregaram um vasto leque de aspirações desde a igualdade de direitos cívicos, à afirmação da diferença, sem esquecer os discursos de resistência, libertação e soberania que alimentam a acção política.

O reconhecimento de um passado histórico e de uma identidade própria, radicada numa consciência e orgulho racial e baseada nas heranças culturais africanas, marcam todo um discurso que, enunciado a partir do campo literário, contribui decisivamente para projectar um movimento mais amplo de protesto social e político pela dignificação do homem negro.

Neste sentido não poderemos deixar de evocar o *Renascimento Negro* nos Estados Unidos – que assumiu designações como *Harlem Renaissance*, *Black Renaissance* ou *New Negro* – ou, nas Caraíbas, o *Indigenismo* haitiano e o *Negrismo* cubano⁸⁵⁹ que, embora mantenham especificidades próprias, avançam com temas como a união e solidariedade de todos os homens negros, comuns ao *Pan-africanismo* ou à *Negritude*, pugnando, finalmente, por uma maturação política que desaguará nos movimentos nacionalistas e nas independências africanas.

Subsequentemente a refutação ideológica do colonialismo e imperialismo ocidentais constituem-se como espaços essenciais na formulação de subjectividades africanas que, ao

⁸⁵⁸ Apesar de movimentos organizados, de natureza política, cultural e cívica se começarem a desenhar com maior nitidez nos séculos XIX e XX, o facto é que no decurso das lutas anti-esclavagistas do século XVIII e posteriormente, da abolição da escravatura, surgem as bases sobre as quais irá assentar uma “ideia africana”, desenvolvida e reelaborada posteriormente pelos movimentos de libertação e pelos estados, empenhados na consolidação de unidades nacionais.

⁸⁵⁹ Para uma análise destes movimentos, ver Pires Laranjeira *A Negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995

problematizar a relação entre a Europa e os territórios por si ocupados, veio contribuir para uma gradual compreensão de uma relação que atravessou todos os terrenos da existência humana, particular e colectiva: social, cultural, político, e económico.

6.1. *Nativismo e Pan-Africanismo*

O rápido eclipsar da independência das sociedades e estados africanos durante os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, bem como todo o caudal de violência, de transformações mais ou menos abruptas, reajustamentos nas relações de força e hierarquias estabelecidas, provocadas pela ocupação, militar, económica e/ou administrativa levada a cabo pelos estados europeus, encontra-se no cerne de todo um conjunto multidimensional de resistências e recusas mas também de alianças e solidariedades contraditórias que em cada caso particular, integram o relacionamento colonial entre África e Europa.

As modalidades de resistência anti-colonial, assumindo várias formas, sobretudo a partir do momento em que as campanhas de ocupação dos territórios africanos se acentuaram, iriam oscilar entre modos de resistência passiva e activa, nomeadamente a fuga ao recrutamento, ao trabalho compulsivo e abandono de aldeias, a recusa do pagamento de impostos e da sementeira de culturas obrigatórias, ou as revoltas organizadas, o banditismo e a guerrilha etc., tendo em consideração uma série de factores particulares a cada estado ou sociedade, aquando da implantação dos sistemas coloniais, nomeadamente, aspectos de ordem estrutural e política, mas igualmente toda uma economia de contactos anteriores com o exterior, nomeadamente com europeus e árabes⁸⁶⁰.

Nos campos da religião e da cultura, as resistências desenharam-se a par com o reavivar de práticas ancestrais africanas e de movimentos messiânicos ou da apropriação de formas de luta desenvolvidas na Europa como a greve, a associação em sindicatos, associações sócio-profissionais, culturais, clubes, partidos políticos, a imprensa, etc.

Neste âmbito não poderemos ignorar a formação e o papel desempenhado pelas elites intelectuais africanas que assumem um poder de mediação entre formas de resistência ao colonialismo e a mobilização da sociedade para uma tomada de consciência da necessidade de libertação e independência política.

De entre as correntes intelectuais que informaram a resistência anti-colonial destacam-se o *Nativismo*, o *Pan-africanismo* e a *Negritude* pela componente pragmática que iria envolver termos como cultura, raça, ideologia e acção política.

⁸⁶⁰ Cf. Elikia M'Bokolo - *África Negra. História e Civilizações* (Tomo II). Lisboa: Editora Vulgata, p.332

Embora cronologicamente deslocados do âmbito do nosso estudo, será contudo, oportuno dedicar umas breves palavras aos aspectos gerais que revestem a aparição do Nativismo e do Pan-africanismo com maior realce no século XIX e primeiras décadas do século XX, dada a importância que desempenharão na génese das narrativas africanas de carácter nacionalista.

O discurso nativista, enquanto retórica de supressão de elementos externos, e correlativamente, de exaltação dos valores da autoctonia, traduz-se numa visão particularista da cultura e da nacionalidade que, brotando de uma perda de soberania das sociedades africanas autóctones, da perda de poder de influência, do sentimento de subalternidade e/ou da perda de referentes culturais face à irrupção do colonialismo, esteve na base da afirmação de uma identidade capaz de mobilizar social e politicamente o espectro dos naturais de cada país.

Esta tomada de consciência cultural, histórica e política de uma elite autóctone que afirmaria – de forma por vezes ambígua – as aspirações de autonomia, foi acompanhada, num plano mais alargado das diásporas africanas e da elite negra americana pela configuração de modernas correntes de pensamento que, unidas primeiramente sob a égide da “raça negra” ou de uma imagem mitificada da “Mãe África”⁸⁶¹, contribuiriam decisivamente para modelar uma percepção da africanidade, propiciando a criação de dinâmicas associativas consequentes e mais ou menos prolongadas no tempo.

O paradigma “rácico” serviu de cimento simbólico de ordem ontológica e cultural, permitindo a inversão do discurso racista europeu, através de uma apropriação dos seus antagonismos (negro/branco, civilizado/selvagem, primitivo/moderno, etc.), tornando-se mesmo, em certos casos, um elemento chave de solidariedades políticas. Não é pois de estranhar que a ideia de raça surja como o núcleo aglutinador quer do pan-africanismo quer da Negritude, entendidas enquanto metafísicas da diferença e comportando uma dimensão filosófica, poética e pragmática, com vista a uma dignificação e valorização do homem negro num panorama das sociedades modernas, capaz de confrontar e inverter o quadro de alienação e discriminação quer no contexto dos territórios coloniais quer nas diásporas negras da Europa e da América.

O pan-africanismo, configurado enquanto movimento a partir de 1900, e fundado inicialmente nas ideias defendidas, entre outros, por Edward Wilmot Blyden⁸⁶², Alexander Crummel⁸⁶³, Booker

⁸⁶¹ A conhecida utopia de um regresso a África, entendida como terra-mãe de todos os negros dispersos pelo mundo será acalentada e difundida sobretudo pelo jamaicano Marcus Garvey (1887-1940) que, face à constatação de alienação e discriminação de que eram alvo propõe a criação de uma nova civilização no continente africano. As teses de Garvey (que em 1920 funda a Universal Negro Improvement Association) redundariam, numa última fase, num racismo negro, dirigido pela ideia de uma pureza da raça que preconizando uma separação física e social dos povos, impediria a miscigenação e favoreceria, na sua perspectiva, a criação de uma raça negra vigorosa e saudável.

⁸⁶² Oriundo das Antilhas, Edward Wilmot Blyden (1832-1912) será escritor, diplomata (assumindo funções de embaixador da Libéria em Inglaterra e França), político (secretário de estado e ministro do interior), professor e

T. Washington⁸⁶⁴, e sobretudo Wiliam Edward Burghart Du Bois⁸⁶⁵, surge como um fundo arquetípico da libertação do homem negro.

W.E.B. Du Bois, defendia a preservação de uma identidade negra - esquivando-se a uma dissolução na cultura dominante - cuja base, de ordem bio-socio-cultural, englobava as formações sociais de África e da diáspora africana - percebidas enquanto totalidade - visando contribuir com a sua subjectividade particular para o progresso da humanidade⁸⁶⁶. Esta posição encontrava-se escorada na crença de uma originalidade (espiritual, artística e mesmo psicológica) intrínseca ao património cultural de ancestrais africanos, irredutível e autêntica – uma *slave culture* - que perdura quer no panorama afro-americano quer em outros contextos diaspóricos, entrelaçando uma contextura unitária entre as sociedades africanas e as diásporas negras, e alargando-se, até alcançar um ideal de mais extenso de irmandade. Nas palavras de Du Bois:

- «1. *We believe that the Negro people, as a race, have a contribution to make to civilization and humanity, which no other race can make.*
2. *We believe it is the duty of the Americans of Negro descent, as a body, to maintain their race identity until this mission of the Negro people is accomplished, and the ideal of human brotherhood has become a practical possibility»⁸⁶⁷.*

África, percebida como uma totalidade racial e cultural configura-se como símbolo de uma utopia de solidarização entre todos os povos africanos e seus descendentes, independentemente

editor, em Freetown (Serra Leoa) de *Negro*, o primeiro jornal pan-africano da África Ocidental. Responsável pela criação de um conceito de *African Personality* (termo usado pela primeira vez num congresso em Freetown, em 1893), destacam-se, na sua obra escrita, títulos como *A Voice from bleeding Africa* (1856), *The Negro in Ancient History* (1869), onde defende as raízes africanas da civilização egípcia e, em 1887 publica em Londres *Christianity, Islam and the Negro Race*, no qual acusa o sentido etnocêntrico do cristianismo (que responsabiliza de inculcar sentimentos de inferioridade nos negros) e propõe o Islão como uma contrapartida menos condicionante.

⁸⁶³ Alexander Crummel (1819-1898) Pastor protestante, estudou em Cambridge e irá para a Libéria como missionário da Igreja Episcopal Americana. Conjuntamente com Blyden é considerado um dos pais do nacionalismo africano. Regressa em 1873 aos EUA onde, nos últimos anos de vida ajuda a criar a Academia Negro-Americana.

⁸⁶⁴ Booker T. Washington (1856-1915) foi, para além de escritor um educador e um líder político. Nascido escravo numa plantação da Virgínia do Sul, começaria a trabalhar com nove anos em fornos de sal e minas de carvão para se sustentar e pagaria os seus estudos no Hampton Institute como vigilante. Em 1881, tornar-se-ia director do Instituto Tuskegee, no Alabama – onde ficaria até ao final da vida. Afirmar-se-ia como uma das figuras destacadas da comunidade afro-americana, na defesa dos seus direitos civis, angariando fundos que dirigia para sobretudo para o domínio da educação, designadamente com a criação de escolas rurais, e contribuindo desta maneira para uma melhoria do futuro de muitas comunidades negras e na luta contra a segregação racial.

⁸⁶⁵ William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963), historiador, sociólogo, activista dos direitos civis, é porventura a figura tutelar mais conhecida do Pan-africanismo. Em 1895, após ter passado pela Universidade de Berlim, seria o primeiro negro a obter o grau de Doutor na Universidade de Harvard. Lecionando em várias universidades americanas, (com destaque para a Universidade de Atlanta onde funda o Departamento de Serviço Social) Du Bois irá realizar um conjunto de estudos que abrangem questões de ordem histórica e sociológica e de onde se destacam obras como *The Philadelphia Negro* (1899); *The Souls of Black Folk* (1903); *The Negro* (1915); *Black Reconstruction* (1935) ou *The World and Africa: An Inquiry into the Part that Africa Played in World History* (1945)

⁸⁶⁶ Em 1909, foi fundada a *National Association for the Advancement of Coloured People*, - com um núcleo de fundadores multirracial- de que a revista *The Crisis* seria o órgão informativo e W.E.B. Du Bois o presidente entre 1910 e 1934

⁸⁶⁷ W.E.B. Du Bois, *Apud*. Anthony Kwame Appiah, *«In my father's house. Africa in the Philosophy of Culture*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, p.85

do local onde se encontrem, já que congrega toda uma herança histórica e sociológica, marcada pela escravatura, pelo desenraizamento, dispersão, discriminação e exploração colonial⁸⁶⁸; assume-se igualmente como pólo aglutinador para onde convergem os esforços no sentido de desenvolver uma base sólida de conhecimento que permita incrementar e fortalecer os desígnios de emancipação do Homem Negro.

Não se tratando efectivamente de um movimento de regresso a África, - tal como o garveyismo – assumiu acima de tudo uma dimensão político-filosófica que, não obstante a sua dimensão elitista, iria contribuir para fundamentar a criação de organizações que estariam mais tarde na base dos movimentos de libertação nacional. Neste âmbito, destaca-se a realização de cinco congressos pan-africanos – balizados pelos dois conflitos mundiais - que possibilitaram, acima de tudo, o intercâmbio entre delegados negros vindos de vários continentes, mas também contribuíram para forjar alguns contactos com sectores europeus mais liberais, concorrendo para uma abertura de mentalidades⁸⁶⁹, sendo que o primeiro seria organizado em 1919, paralelamente à Conferência de Paz de Paris que punha termo à I Guerra Mundial e o último em 1945⁸⁷⁰.

6.2. *Negritude*

As sementes lançadas pelo pan-africanismo, nomeadamente da tomada de consciência do estatuto que o homem negro ocupa no mundo, o poder que poderá advir de uma união entre todos, na luta pela dignificação enquanto ser humano, ético e político, serão cultivadas sobretudo a partir da década de 40 pelo movimento da *Negritude*, que a partir de Paris, assumiria, primeiramente, uma vertente mais literária e estética do que especificamente política – embora, como se verá, nem sempre seja possível dissociar estas duas dimensões que se entrelaçam num plano da criação literária ou artística, onde o discurso poético se transforma em arma.

⁸⁶⁸ Du Bois acerca do que representava África para si responderá: «(...) a verdadeira essência desse parentesco [com África] é a sua herança social de escravidão, de discriminação e de insultos ; e essa herança não une apenas os filhos de África, mas estende-se por toda a Ásia amarela até aos Mares do Sul. É essa união que me atrai para África» [Apud José Carlos Venâncio, *O Fato Africano*, p. 75]

⁸⁶⁹ Cf. Elikia M'Bokolo, *Op.Cit.*, p.477

⁸⁷⁰ Os congressos pan-africanos seriam realizados respectivamente: o primeiro em Paris em 1919, o segundo em Londres em 1921, o terceiro em Londres e Lisboa em 1923 o quarto em Nova Iorque em 1927 e o quinto em Manchester em 1945. Neste último, a tónica de alguns discursos incidirá claramente na reivindicação de uma independência integral das colónias, política e económica – facto a que não será estranho o texto fundador da ONU a que anteriormente fizemos referência - convocando, para tal, todos os meios de luta ao alcance dos povos colonizados, como afirma Kwame Nkrumah, co-secretário do congresso e o primeiro presidente do Gana – país pioneiro na vaga das independências africanas que inicia em 1957.

Cf. Yves Benot, *Ideologias das Independências Africanas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1981

Neste sentido, assentando numa premissa de natureza “antropológica”⁸⁷¹ definida em torno de um substrato civilizacional e negro-africano, o movimento da *Negritude*, irá propor, num primeiro momento, uma visão existencial⁸⁷², que, seguidamente, apropriada e aprofundada no âmbito ideológico, irá transferir conteúdos culturais e especulativos, para um plano da acção política, com destaque para o caso do Senegal (já que Leopold Senghor, um dos fundadores do movimento se tornará chefe de Estado).

Esta vertente, simultaneamente poética, literária, existencial e política é, desde logo evidenciada por Sartre no prefácio à *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache*, organizada por Leopold Sedar Senghor em 1948, quando afirma:

«(...) é necessariamente através de uma experiência poética que o negro, na situação presente, deve primeiro tomar consciência de si mesmo e, inversamente, porque a poesia negra de língua francesa é, em nossos dias, a única grande poesia revolucionária»⁸⁷³.

A acção destes intelectuais africanos na diáspora mostrou-se capital importância sobretudo a partir do pós- Guerra no âmbito da construção de narrativas de alteridade que, compartilhando projectos e acções concretas, contribuíram em primeiro lugar, para uma reabilitação do homem e da cultura negro-africana, entendida numa perspectiva globalizante, como estratégia de desmontagem e invalidação dos argumentos colonialistas, baseados numa inferioridade do negro e no vazio histórico e cultural de África. Por outro lado, os africanos que estudavam na Europa e particularmente em Paris, reconhecendo um desenraizamento face às culturas autóctones dos seus países de origem, recusavam com veemência a assimilação à cultura europeia – à qual se deve essencialmente, essa ruptura - e pugnavam por um humanismo renovado, de cariz universalista, capaz de complementar uma epistemologia europeia - que se revê como dominante -, com outras subjectividades reclamando o reconhecimento do contributo africano na edificação de uma cultura global.

Ainda, na década de 30, tomando a imprensa como veículo de divulgação, começam a reunir-se em torno de publicações como a *Légitime Defense* de Étienne Lero e *L'Étudiant Noir*⁸⁷⁴ grupos

⁸⁷¹ Cf. Jean- Godefroy Bidima- *L'Art Nègre-Africain*, p.17

⁸⁷² O sentido inicial do conceito de *Negritude* reporta-se a um conjunto de atributos ou qualidades (quer de ordem psicológica, antropológica e/ou cultural) que diferenciam, para além da fisionomia epidérmica, o indivíduo ou povo de pele negro.

⁸⁷³ Jean-Paul Sartre - «Orfeu Negro», in *Reflexões sobre o Racismo*. S. Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960, pp.108-109

⁸⁷⁴ O primeiro número da *Légitime Defense* sairia a 1 de Junho de 1932 e o *L'Étudiant Noir* no ano seguinte. Estas publicações conheceriam um período de intermitência durante a II Guerra Mundial, resultado da dispersão dos seus criadores. A revista *Legitime Defense* batia-se numa vertente essencialmente política pelo derrube do imperialismo e do colonialismo europeu, socorrendo-se, para tal, das armas fornecidas pela “cultura ocidental”, com destaque para o marxismo. Já a segunda, conferindo protagonismo ao território cultural, exalta um regresso às raízes africanas e a uma reafricanização essencialmente intelectual.

de intelectuais africanos e antilhanos como R. Menil, J. Monnerot, Leopold Senghor, Aimé Césaire⁸⁷⁵ ou Leon Damas, entre outros.

Em Novembro-Dezembro de 1947 surge o primeiro número da *Présence Africaine*, (fundada pelo senegalês Alioune Diop) publicado simultaneamente em Paris e Dakar. Esta revista – que em 1949 assumiria uma linha editorial independente⁸⁷⁶ – iria catalisar um grupo de intelectuais de origens várias e constituir-se como um espaço aberto «(...) à colaboração de todos os homens de boa vontade (brancos, amarelos ou negros), susceptíveis de (...) ajudar a definir a originalidade africana e de apressar a sua inserção no mundo moderno»⁸⁷⁷.

A esta convergência intelectual e audiência não só de intelectuais africanos (quer na diáspora quer no continente) como ainda de intelectuais brancos que partilhavam as mesmas convicções⁸⁷⁸ não será alheio o cosmopolitismo parisiense onde fervilhavam tendências artísticas e literárias de vanguarda (com destaque para o jazz) bem como políticas (com o proliferar de ideais comunistas, republicanos, anarquistas, socialistas, etc.).

São deste período as obras *Chants d'Ombre* e *Hosties Noires* (1945 e 1948 respectivamente) de Leopold Senghor, que se prefiguram como marcos literários/poéticos da afirmação da Negritude enquanto movimento intelectual, empenhado na construção de uma identidade afrocentrada, mas que caminha rapidamente para uma asserção mais interventiva e actuante onde não são desprezíveis contributos como os do surrealismo e do marxismo.

A *Negritude* surge, em primeiro lugar, como uma expressão intelectual da tomada de consciência e consequente denúncia da desumanização inerente à exploração económica praticada nas colónias e legitimada politicamente nas metrópoles. Sendo um *discurso da diferença* ele aspira proporcionar uma perspectiva duplamente cultural e sociológica, a partir do interior de uma comunidade, reunida simultaneamente, sob as raízes culturais (“negro-africanas”) e a condição social (“o colonizado”). À semelhança do Pan-africanismo - promove a concepção de um espaço social e cultural, comum e transnacional, enraizado na partilha de identidades, histórias de escravatura, desenraizamento /diáspora e exploração, ao mesmo tempo que incentivam a uma

⁸⁷⁵ A palavra *Negritude* teria surgido pela primeira vez na obra de Aimé Césaire «*Cahier d'un Retour au Pays Natal*» publicado em 1939, e assume, à partida um sentido provocatório já que toma como base o termo “*nègre*”, usado de forma pejorativa ao invés de “*noir*”.

⁸⁷⁶ As edições “*Présence Africaine*” serão responsáveis pela publicação de divulgação de vários autores que reactualizaram e aprofundaram as teorias pan-africanistas procurando fundamentar as suas premissas com factos de natureza histórica e antropológica. Destaca-se, neste âmbito o senegalês Cheikh Anta Diop que em obras como *Nations Nègres et Culture* (1954), *L'Unité Culturelle de l'Afrique Noire* (1960), ou *l'Afrique Noire Précoloniale* (1960) investiga as raízes, ancestralidade, originalidade e unidade das civilizações negras reatando, nesta sequência, as teses das origens negras da civilização egípcia.

⁸⁷⁷ Alioune Diop, Apud Fernando Neves - *Negritude e Revolução em Angola*. Paris: Edições ETC, 1974, p.35, 36

⁸⁷⁸ Em torno da *Présence Africaine* reuniu-se um grupo de intelectuais que contava com figuras como Léopold Sédar Senghor do Senegal, Aimé Césaire e Louis-Thomas Achille das Antilhas, Paul Hazoumé do Daomé, Jacques Rabemananjara de Madagáscar, Richard Wright dos Estados Unidos, aos quais se juntariam os franceses Jean-Paul Sartre, André Gide, Michel Leiris, Emmanuel Mounier, Georges Balandier, Marcel Griaule, Albert Camus, Paul Rivet, Pierre Naville e Théodore Monod entre outros.

necessidade de regeneração a partir do conhecimento e compreensão desses laços que unem todos os africanos e negros, independentemente do local onde se encontrem.

Em segundo lugar, trata-se de um discurso de inversão⁸⁷⁹ que, encenando por vezes um regresso a uma “idade de ouro” - um passado mítico do continente africano - encarada, sob o signo da autenticidade cultural⁸⁸⁰, irá apropriar-se de dicotomias como emoção/razão, espírito/razão, negro/branco, estático/rítmico, moderno/primitivo, etc., no sentido de tecer uma imagem antagónica àquela forjada pela propaganda colonial⁸⁸¹.

Desta forma, estruturada em torno de conceitos como *povo*, *raça*, *classe*, *língua*, *terra* ou pátria, a Negritude (a par de outros movimentos de ideias anteriormente mencionados) propõe a mudança de um paradigma do negro enquanto elemento passivo e vítima, para um paradigma do negro enquanto actor social e motor histórico⁸⁸²

As rotas seguidas pelo movimento da *Negritude*, germinado num território cultural, e dirigido pela esfera política, irão demonstrar as ambiguidades e contradições inerentes a uma ideologia baseada em solidariedades de origem racial, onde, sob a influência de factores de natureza externa e interna – designadamente a eclosão de lutas armadas pela independência, as relações mantidas com as antigas potências coloniais, as crises que alguns estados africanos atravessarão nos períodos pós-independência e a consolidação das unidades nacionais – o paradigma teórico negritudista começará a ser visado como um anacronismo, dissimulador de uma estigmatização e racialização do homem negro, senão mesmo, associado a formas de neo-colonialismo. Neste caso evidencia-se, ao mesmo tempo que a *Negritude* se torna um instrumento ideológico, colocado ao serviço de modelos políticos, um afastamento de muitos nacionalistas africanos nomeadamente Frantz Fanon, Sekou Touré, Kwame Nkrumah, Agostinho Neto⁸⁸³ ou Amílcar Cabral⁸⁸⁴.

⁸⁷⁹ Cf. Achile Mbembe, *Formas Africanas da Escrita de si*, in <http://www.artafrica.pt>

⁸⁸⁰ Cf. José Luís Pires Laranjeira, *Negritude Africana de Língua Portuguesa*, p. 14

⁸⁸¹ Um exemplo da inversão de uma imagem de elementaridade tecnológica largamente difundida pelo colonialismo, é a reivindicação de uma a-tecnicidade por alguns teóricos da negritude, como forma de subverter os termos usados pelas potências coloniais para justificar a exploração. Deste maneira a ausência de um tecnicismo, ao invés de se tornar um obstáculo, assume um valor positivo pelo modo como permite reenviar para um domínio do sensível, do natural e do humano, uma realidade humana dominada pela mecanização, pela exploração capitalista e por conseguinte, pela desumanização.

Por outro lado, verifica-se a exploração de temas e motivos de aviltamento da sua própria cultura, como forma de ultrapassar essa humilhação a que esteve sujeita e resgatá-la. Neste sentido é incontornável o facto de Césaire, no seu «*Cahier d'un Retour au Pays Natal*», intitular os seus irmãos negros, como «Aqueles que não inventaram nem a pólvora nem a bússola, aqueles que jamais souberam domar nem o vapor nem a electricidade, aqueles que não exploraram nem, os mares nem o céu».

Aimé Césaire, Apud, Maria Carrilho. *Sociologia da Negritude*. Lisboa: Edições 70, 1975, p.106

⁸⁸² Id. *Ibid.*, p.15

⁸⁸³ Agostinho Neto acabaria por colocar em causa o conceito de Negritude ao salientar a sua inoperacionalidade: «O conceito literário de negritude, nascido das correntes filosófico-literárias que fizeram a sua época, como o existencialismo e o surrealismo, pôs como acento o problema da consciencialização cultural do homem negro no mundo, independentemente da área geográfica em que ele se dispersou. Conjuntamente com a ideia do panafricanismo, o conceito de negritude começou, num certo momento, a falsear o problema negro», na medida em

6.2.1. Estética, história e criação artística

A Negritude, sobretudo numa linha desenvolvida por Senghor, irá enunciar e difundir uma cosmovisão particular onde, aos modelos africanos de pensamento, criação e conhecimento, se juntam os contributos de um leque variado de autores europeus como Henri Bergson, Leo Freobenius ou Placide Tempels, com vista a formular uma ontologia do homem negro, capaz de suportar uma independência simultaneamente política e cultural.

A celebração de estilos de vida baseados em hábitos e tradições ancestrais, a espontaneidade, a pureza, o ritmo, o instinto (ou emoção)⁸⁸⁵, por oposição ao materialismo, ao utilitarismo, ao tecnicismo, ao racionalismo como termos que informam a cultura ocidental, são tópicos recorrentemente avançados na abordagem à Negritude, encarada numa dimensão ética e estética.

Segundo Senghor a arte é simultaneamente uma forma de produção e de conhecimento, onde, contrariamente à ciência europeia (esta, baseada numa racionalidade analítica e discursiva), opera segundo uma *razão intuitiva, sintética e simpática* que propicia a identificação entre sujeito e objecto⁸⁸⁶. Neste sentido, ao invés de imitar as aparências, a arte africana, insere-se numa *unidade criativa* que envolve a partilha e disseminação de conhecimento, onde a *mimesis* como paradigma artístico, baseado numa dinâmica da visualidade, cede lugar a uma simbolização do mundo e dos seres, decorrente da *participação* sensível do homem na natureza. A imagem não se configura num plano da verosimilhança mas sim num plano da analogia, significando, não por aquilo que é descrito mas pelo que é sugerido. Assim, nas suas palavras,

«L'art fondé sur l'intelligence identifie les choses ; l'art fondé sur l'émotion s'identifie aux choses. L'œuvre n'est plus un discours sur un sujet, mais un dialogue avec lui. L'imitation fait place à la participation»⁸⁸⁷.

que se verificavam «fortes diferenças culturais entre os diversos grupos negros, africanos ou americanos» [Agostinho Neto, *Quem é o Inimigo? Qual é o nosso Objectivo?* s/l: Edições Maria da Fonte, 1974, pp.21,22]

⁸⁸⁴ Num artigo publicado no Correio da Unesco, intitulado «O Papel da Cultura na Luta pela Independência», Amílcar Cabral, adverte para o perigo do regresso acrítico “às fontes” proposto por alguns teóricos da Negritude como uma forma «consciente ou inconsciente de oportunismo. Por outro lado, este regresso proposto pela Negritude, não se enquadrava nas ambições de uma elite que, forjada na guerra, combatia no interior dos seus países, nem poderia suprir a lacuna deixada pelo modelo colonial, segundo o qual a existência das camadas populares decorria precisamente nas celebradas “fontes” dos negritudistas.

Da mesma forma Wole Soyinka desfere alguns ataques à teoria negritudista considerando-a demasiado redutora (ficaria célebre a sua afirmação de que «o tigre não declara sua "tigridade". Salta sobre sua presa e devora-a») e o produto de uma «elite burguesa intelectual».

⁸⁸⁵ Ficará célebre a *boutade* de Senghor quando afirma: «a emoção é tão negra como a razão, grega» retomando um texto lapidar da Negritude, de 1939, «*Ce que l'Homme noir Apporte*» [Leopold Sedar Senghor, Apud Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor: L'Art Africain comme Philosophie*. Paris : Riveneuve Editions, 2007, p.56]

⁸⁸⁶ O autor dirá : «La raison blanche est analytique par utilisation, la raison negre, intuitive par participation» [Leopold Senghor, «Les Lois de la Culture Négro-africaine», in *Présence Africaine. Le 1^{er} Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs* (nº spécial). Vol. VIII-IX-X, Paris-Sorbonne- 19-22 septembre 1956, p.52]

⁸⁸⁷ Leopold Senghor, Apud Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor: L'Art Africain comme Philosophie*, p.104

Trata-se, antes de mais de uma *imagem – símbolo* ou *ideogramática* que expressa uma essência do objecto, uma *surrealidade* que se encontra para lá da aparência externa. O autor designa-a significativamente como uma *imagem surrealista*. Contudo não deixará de clarificar que o surrealismo negro-africano não se poderá confundir com o surrealismo europeu, este empírico, ao passo que o primeiro é místico e metafísico, incarnando o universo de forças vitais⁸⁸⁸.

A criação artística transfigura-se assim na condensação de uma força vital, cuja expressão pura, sensível, e primordial, é o *ritmo*. Este elemento assume, na perspectiva senghoriana, uma dimensão estruturante da arte, já que, tratando-se de uma «*architecture do Ser*»⁸⁸⁹, e caldeando elementos materiais e sensíveis, atravessa transversalmente todas as suas expressões. Ao mesmo tempo, surge como um elemento de articulação, que, harmonizando a repetição e a variação, confere um sentido de unidade na diversidade, e privilegia a espontaneidade do gesto à intelectualização da norma. A *imagem-símbolo* e o *ritmo*, são na perspectiva de Senghor, dois traços fundamentais da linguagem artística negro-africana, sendo o segundo consubstancial à primeira.

Os exemplos desta materialização do ritmo na imagem pintada, apontados por Senghor reportam-se às pinturas parietais da Lunda, em Angola - analisando em detalhe a figura 12 do álbum de Redinha – entendidas como exemplos de um fundo ancestral continuado, sob outras formas pela escola de Poto-Poto⁸⁹⁰.

Esta estética vitalista, enraizada numa ontologia existencial onde prevalece o sentido metafísico do Ser, incidirá particularmente no domínio da criação, integrando um léxico onde o primado da emoção, da sensibilidade e do instinto, conduzirá à celebração da naturalidade, enquanto fundamento criativo. Neste sentido, a espontaneidade, o impulso, o ritmo, a emotividade, a assimetria, a diversidade transformar-se-ão em princípios que, dada a correspondência entre estética, ética e raça, irão perfazer noções de “estilo”, materializadas nas várias modalidades da expressão artística; a configuração assumida por cada objecto, poema, composição musical, etc., traduziria, finalmente, uma identidade colectiva, baseada em traços de ordem psico-cultural.

De facto, na perspectiva de Senghor, a criação artística enraíza numa ideia ampliada de Unidade, revelando-se na sua dimensão comunitária já que, por um lado, é um produto colectivo, «*feito para todos com a participação de todos*»⁸⁹¹, e, por outro, participa de uma sabedoria

⁸⁸⁸ Cf. Leopold Senghor «Les Lois de la culture Negro-africaine in *Op. Cit.*, p.59

⁸⁸⁹ Nas palavras do autor : «*Qu'est-ce que le rythme? C'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet l'adresse des Autres, l'expression pure de la Force vital*» [Leopold Senghor, «Les Lois de la culture Negro-africaine in *Op. Cit.*, p. 60]

⁸⁹⁰ Esta descrição é realizada na conferência apresentada pelo autor no primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros em Paris.

⁸⁹¹ A expressão original do autor no texto *L'Esthétique négro-africaine* é: «(...) toute manifestation d'art est collective, faite pour tous avec participation de tous» [Leopold Sedar Senghor, Apud Souleymane Bachir Diagne, *Op. Cit.*, p. 103]

dinâmica, que traduz a experiência do homem negro no mundo, contemplando simultaneamente uma dimensão, material e metafísica, individual e unitária. Trata-se então de uma concepção de arte funcional, no sentido em que integra e traduz objectivamente uma esfera vivencial, sendo socialmente empenhada (*engagée*) e não apenas um mero ornamento.

O sentido identitário inerente à criação artística, e radicado na ideia de uma originalidade negro-africana, deverá prevalecer como fundamento de uma arte que restitua e/ou consolide a ligação do artista à etnia, à história e à geografia. Neste sentido, é sintomático o facto de o autor apontar, como contrapartida estética ao realismo socialista, uma via de exploração plástica que respeite o profundo sentido «cósmico» da vida, e expresse o *sub-realismo* (*sous-réalisme*) africano.

Não se trata de uma aproximação epidérmica e superficial da realidade mas de expressar livremente o encontro entre o real e o imaginário, a fisicalidade e a transcendência, revelando a ligação plural entre estética e sociedade.

A ideia de *Unidade*, fundamental na teoria da Negritude, funde-se no domínio sociológico e estético, com as noções de autenticidade cultural, racial e territorial.

A Unidade do “povo negro”, de uma África e de uma cultura negro-africana, são mitemas negritudistas, baseados na ideia de uma uniformidade e uma harmonia primordial, “profanadas” e alienadas pela escravatura e pelo colonialismo com o auxílio da religião cristã e degenerando na anarquia cultural⁸⁹².

Este exílio físico e espiritual constitui-se como motivação para um retorno (real ou simbólico) à terra, (ao «País Natal», nas palavras de Césaire) ou uma “reafricanização dos espíritos” na voz de Amílcar Cabral⁸⁹³. De facto, a temática do regresso na expressão poética – e plástica - é uma das faces mais visíveis da demanda da identidade, baseada num aprofundamento do conhecimento sobre si e sobre as suas origens culturais, que Sartre apelida como «órfica» pois «*esta incansável descida do negro dentro de si mesmo lembra Orfeu indo reclamar Eurídice a Plutão*»⁸⁹⁴.

Os críticos da negritude apontam este resgate da “alma exilada” e a ideia de Unidade absoluta, como aspectos que, embora de natureza teórica, desembocam, muitas vezes, numa mística conservadora da comunidade, - que anula a diversidade e as tensões existentes em cada formação social ao longo da história -, embargando a possibilidade de uma reflexão alargada sobre as suas

⁸⁹² Aimé Césaire afirma claramente numa comunicação ao Segundo Congresso dos Escritores e Artistas Negros que : « *A l'unité culturelle primitive, la colonisation a fait succéder l'hétérogénéité culturelle et l'anarchie culturelle. L'ordre colonial c'est, en réalité, par un désordre culturel qu'il se traduit*» [Aimé Césaire, «L'Homme de Culture et ses Responsabilités», in *PRÉSENCE AFRICAINE. Le Deuxième Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs* (n° spécial). Vol. XXIV-XXV, Rome 26 mars-1^{er} avril, 1959, p. 120]

⁸⁹³ Cf. Mário Pinto de Andrade in – Michel Laban. *Mário Pinto de Andrade. Uma entrevista*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1997, p. 80

⁸⁹⁴ Jean Paul Sartre, *Op. Cit.*, p. 116

margens, sobre a complexidade inerente à existência em sociedade, nas palavras de Jean-Godefroy Bidima:

« (...) *il manque au mouvement de la négritude la pensée sur la frange et l'interstice.*»⁸⁹⁵

De facto, ao preconizar igualmente a redução do *Múltiplo* ao *Uno*, a teoria negritudista contribuiu para a subsistência de uma visão unanimista das sociedades africanas, deixando antever a visão regressiva e essencialista de uma cultura negro-africana que, nas suas origens consumava uma unidade primordial, desintegrada pela colonização. Porém, como faz notar Bidima⁸⁹⁶, esta homogeneidade cultural primitiva não existiu, na medida em que cada sociedade é composta por diferentes estratos que produzem subculturas particulares, sendo a diversidade, uma componente original nas formações sociais de onde advém parte das suas dinâmicas históricas.

Da mesma maneira, num plano da estética e da criação artística em particular, a crítica à Negritude aponta o “paradigma da identidade”⁸⁹⁷ como modelo que subentende e/ou favorece o desenvolvimento de linguagens unidireccionais e monolíticas que rasuram as incertezas, as fronteiras, os intercâmbios, negociações simbólicas e práticas, a indeterminação e a mediação como componentes do acto criativo.

6.2.2. Congressos de Escritores e Artistas Negros

Dois marcos importantes na reflexão em torno da “cultura negro-africana” serão os *Congressos dos Intelectuais e Artistas Negros* (primeiro em 1956 em Paris⁸⁹⁸ e o segundo em Roma em 1959)⁸⁹⁹ organizados pela Sociedade Africana de Cultura (SAC), fundada por Alioune Diop.

Estes congressos, reuniram um conjunto de intelectuais que, instados a travar o combate pelo reconhecimento dos valores culturais negro-africanos, acabariam por destacar a premência de uma luta pela independência nacional.

De facto no primeiro congresso, consagrado à discussão em torno da crise da cultura africana é, desde logo afirmada a interligação entre arte e política, configurando a imagem do artista ou

⁸⁹⁵ Jean- Godefroy Bidima. *Op. Cit.*, p.23

⁸⁹⁶ Nas palavras do autor : «*D'abord, il n'y a jamais eu en Afrique d'unité culturelle primitive : toute société ayant plusieurs strates produit aussi des sous-cultures !. Au départ prévalait la diversité, les différences et différenciations. L'hétérogénéité ne vient pas du dehors, elle est le principe dynamique inscrit au sein de toute réalité antique(...)*» [Jean Godefroy Bidima. *Op. Cit.*, p.18]

⁸⁹⁷ Jean-Godefroy Bidima, na sua crítica à estética da Negritude aponta a oposição entre um “paradigma da identidade” e um “paradigma da complexidade”.

⁸⁹⁸ O cartaz deste congresso seria desenhado por Picasso

⁸⁹⁹ No 1º Congresso dos Escritores e Artistas Negros, de 1956, como representantes dos territórios colonizados por Portugal, estão presentes Manuel dos Santos Lima, Mário Pinto de Andrade e Joaquim Pinto de Andrade. No segundo, em Roma juntar-se-iam a Mário Pinto de Andrade, o Moçambicano Marcelino dos Santos e os angolanos Viriato da Cruz e Lúcio Lara.

escritor enquanto intelectual politicamente engajado e activamente comprometido com a causa anti-colonial.

Numa comunicação intitulada «*problems of the african artist today*», Ben Enwonwu⁹⁰⁰, aflora as consequências, para o artista e para a criação artística da situação política vivida então. O autor assume como ponto de partida o compromisso, consciente ou inconsciente entre o artista e as aspirações políticas do seu tempo e do seu país, expresso essencialmente no conteúdo da obra. Neste sentido, os desafios colocados ao artista da geração que emerge na década de cinquenta e que, após um ensino formal, opta pelo uso de técnicas europeias como meios expressivos, são de uma complexidade superior aos defrontados pelos artistas que se mantém fiéis modalidades artísticas tradicionais ou aos emigrados para os meios urbanos, que se dedicam a produzir objectos para consumo turístico. Na verdade são instados a preencher uma lacuna entre a tradição e a modernidade e ao mesmo tempo, provar ao mundo, através da arte, a capacidade que o continente africano demonstrará em preservar e dar continuidade ao génio artístico próprio. Este equilíbrio será tanto ou mais alcançado conforme a capacidade de apropriar e aprofundar o uso de técnicas exógenas, sem cair numa imitação da arte europeia.

Na perspectiva do autor, os artistas deveriam ser chamados a colaborar na preservação dos valores estéticos que comportam a identidade artística e cultural do seu país e, nos casos particulares em que a consciência política culmina no desejo de independência, assumir o dever (patriótico) de veicular os conteúdos ideológicos de que se revestem tais aspirações - ainda que nem sempre as cúpulas políticas estejam atentas a este papel decisivo das artes.

Esta visão de uma arte politicamente comprometida, capaz de funcionar como um cimento simbólico não só num âmbito das pretensões de emancipação, mas sobretudo como reservatório de valores culturais endógenos aptos a restaurar a confiança dos povos colonizados nas próprias capacidades, atravessará várias das posições apresentadas a este congresso, nomeadamente a anteriormente mencionada comunicação de Leopold Senghor, «*L'Esprit de la civilisation ou les lois de la culture negro-africaine*», «*Racisme et Culture*» de Frantz Fanon, «*Culture et colonisation*» de Aimé Césaire ou «*Culture and Creativity*» de Cedric Dover. Este último, partindo de uma visão intracultural da arte, afasta-se da comum dicotomia forma – conteúdo, propondo uma fusão entre ambas que traduz a própria dinâmica do processo histórico. Afirma o autor:

⁹⁰⁰ Ben Enwonwu (1921-1994), pintor e escultor nigeriano aprenderia a arte de entalhar madeira com o seu pai e faria os primeiros estudos nos colégios governamentais em Ibadan e Umuahia. Na década de quarenta irá para Inglaterra onde frequenta várias instituições de ensino como o Goldsmith College, Ashmolean College e a Slade School of Fine Arts, seguindo-se os Estados Unidos onde faz pós graduações em Etnografia e Antropologia na Universidade da Califórnia e na Universidade Estatal da Luisiana (Baton Rouge). A par de uma carreira artística internacional, Ben Enwonwu, irá leccionar em várias instituições de ensino, nomeadamente a Universidade de Lagos e a Universidade de Ife, bem como desempenhar o cargo de consultor cultural do governo nigeriano.

« Art, in the perspectives of this discussion, is intracultural. It brings ideas, intentions and potentialities from the depths of a culture to the level of expression, not as set patterns, but as images which reveal the conflict and resolution of themes ad motivations which urge development, make history and unit us with history».⁹⁰¹

As posições avançadas neste primeiro congresso tendo como horizonte as reivindicações independentistas, irão radicalizar-se no congresso seguinte onde se evidenciam as preocupações em operacionalizar o domínio cultural ao serviço das lutas de libertação dos povos colonizados, bem como algumas inquietações próprias à formação subsequente, dos estados soberanos, vislumbrando o papel desempenhado dos líderes políticos e da cultura na descolonização dos espíritos e na consolidação de uma unidade de contornos nacionais.

Frantz Fanon, numa comunicação intitulada «*Fondement réciproque de la culture nationale et des luttés de libération*» estabelece uma correspondência unívoca entre a construção da entidade nacional e a perpetuação de uma cultura viva, assinalando os contributos da acção cultural ao serviço da luta pela libertação nacional. A cultura, nas suas várias dimensões, transformar-se-á assim numa arma poderosa quando se trata de mobilizar o povo para a causa anti-colonial e nacionalista, proporcionando-lhe um sentido de unidade e identidade⁹⁰², restituindo uma auto-estima corroída pelo sistema colonial e pelas políticas de assimilação e reconfigurando a percepção da cultura e da identidade, tal como é sugerido por Fanon:

«*En acquérant une nouvelle image de l'artisanat, de la danse, de la musique, de la littérature, de l'épopée orale, le peuple colonisé restructure sa perception. Le monde perd son caractère maudit, les conditions sont réunis pour l'inévitable confrontation.*»

E acrescenta,

«*Nous avons vu que ce mouvement, ces nouvelles formes étaient liées à la cristallisation de la conscience nationale*»⁹⁰³

A interligação que o autor estabelece entre nação e cultura, instituída em moldes recíprocos, prevê o combate pela libertação nacional como detonador criativo, ao mesmo tempo que designa o espaço da nação como condição incontornável ao florescimento cultural e capacidade de dialogar e/ou influenciar outras culturas.

⁹⁰¹ Cedric Dover, « Culture and Creativity», in *Présence Africaine. Le 1^{er} Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs* (n° spécial). Vol. VIII-IX-X, Paris-Sorbonne- 19-22 septembre 1956, p.296

⁹⁰² Fanon dará como primeiro exemplo o campo literário, afirmando claramente : «*C'est la littérature de combat proprement dite, en ce sens qu'elle convoque tout un peuple à la lutte pour l'existence nationale. Littérature de combat, parce qu'elle informe la conscience nationale, lui donne contours et lui ouvre de nouvelles et d'illimitées perspectives*». [Frantz Fanon, «Fondement réciproque de la culture nationale et des luttés de libération», in *PRÉSENCE AFRICAINE. Le Deuxième Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs* (n° spécial). Vol. XXIV-XXV, Rome 26 mars-1^{er} avril, 1959, p. 85]

⁹⁰³ Frantz Fanon, *Op.Cit.*, p. 87

Neste quadro de referências, sobressai a imagem do intelectual colonizado, comprometido activamente com a causa anti-colonial, transfigurando a sua obra (poética, plástica, musical ou performativa) numa arma de combate político e ideológico - que em alguns casos não tardaria a ser substituída pela *kalashnikov*, das lutas armadas.

Neste sentido, o líder político deverá ser, por um lado, *um homem de cultura*⁹⁰⁴ e, por outro, um representante e defensor dos valores da cultura nacional. De resto este será o cerne da comunicação de Sekou Touré que defende, como princípios de liderança e/ou governação, a compreensão da expressão autêntica da cultura nacional e a acção política do líder que, nos seus objectivos, forma de pensar e agir socialmente, se harmonizem com as características intrínsecas do povo que chefia.

Este papel será tanto o do líder que mobiliza o povo para a luta anti-colonial, como o chefe de estado, que, após o desmantelamento político do regime colonial, deverá saber guiar o seu povo para uma descolonização cultural. Tal como sublinha o autor:

«(...) *les véritables leaders politiques de l'Afrique (...) en tant que représentants de ces valeurs culturelles qu'ils mènent le combat de la décolonisation de toutes les structures de leur pays.*

*(...) la décolonisation ne consiste pas seulement à se libérer de la présence coloniale ; elle doit nécessairement se compléter par la libération totale de l'esprit de "colonisé", c'est-à-dire, de toutes les mauvaises conséquences, morales, intellectuelles et culturelles du régime colonial»*⁹⁰⁵.

A ligação estreita entre intelectuais e artistas e as realidades populares de cada país são encaradas como a base de uma acção cultural relevante do ponto de vista social - porque integrada nas próprias vivências do povo -, cujo resultado seja capaz de exprimir o pensamento, aspirações e sobretudo mobilizar a energia popular para a luta de Libertação.

Esta acção de fortalecimento e consolidação dos laços que unem o homem de cultura às bases da sociedade, ainda no contexto da sociedade colonial, assume os contornos de uma «*economia da aprendizagem da liberdade*»⁹⁰⁶ que, integrando a actividade criativa na textura das experiências colectivas, prepara o processo de descolonização; restaurar gradualmente uma ordem cultural, pulverizada pelo colonialismo onde o conhecimento, a história e as expressões africanas, são transformadas em *folclore* ou em “*arte primitiva*”, surge como uma missão de poetas, escritores e artistas a braços com a dicotomia instalada pelo colonialismo, entre *tradição* e *evolução*⁹⁰⁷.

⁹⁰⁴ Eric Williams desenvolverá esta ideia na comunicação intitulada « *Le leader politique considéré comme un homme de culture* »

⁹⁰⁵ Sékou Touré, « *Le leader politique considéré comme le représentant d'une culture* », in *PRÉSENCE AFRICAINE. Le Deuxième Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs*, p. 105

⁹⁰⁶ A expressão é usada por Aimé Césaire na comunicação ao Segundo Congresso dos Escritores e Artistas Negros.

⁹⁰⁷ Cf. Aimé Césaire, « *L'Homme de Culture et ses Responsabilités* », in *Op. Cit.*, p. 120

De facto, na perspectiva de Aimé Césaire, a criação artística será o território do verdadeiro reencontro com a história e com a identidade cultural já que, fundindo elementos analiticamente díspares, possibilita ultrapassar a oposição artificiosa entre tradição e modernidade⁹⁰⁸.

A emancipação face ao imperialismo europeu e o restabelecimento da continuidade interrompida pela presença colonial, serão fundados assim, numa afirmação da alteridade, que agrega, acima de tudo, *teoria e acção, ideologia e intervenção, história e consciência, nacionalidade, identidade e sociedade, estética, ética e cidadania* como se pode depreender da exortação de Césaire na comunicação ao Segundo Congresso dos Escritores e Artistas Negros:

*«Camarades congressistes, tout ce qui je viens de dire établit, me semble-t-il, suffisamment la légitimité de notre activité d'écrivains et d'artistes, en même temps que ces considérations définissent nos responsabilités. Notre légitimité, c'est que nous participons avec toutes nos fibres au combat de libération de nos peuples. Notre responsabilité, c'est que de nous dépend en grand partie l'utilisation que nos peuples sauront faire de la liberté reconquise»*⁹⁰⁹.

6.3. Frantz Fanon: O reverso da máscara

A desmontagem dos mecanismos de desagregação, obliteração e estigmatização das culturas autóctones dos territórios colonizados, e alienação das respectivas populações – que coadjuvaram a exploração económica -, constituiu-se como vimos, o cerne da reflexão de inúmeros intelectuais, empenhados na luta anti-colonial que, assumindo primeiramente uma configuração teórica, depressa seria transformado em discurso mobilizador onde, em muitos casos as palavras seriam substituídas pelas armas.

No contexto desta reflexão e, dada a importância atribuída à esfera da cultura como sustentáculo ideológico e político, capaz de consciencializar o colonizado para os perigos, paradoxos e sombras da assimilação cultural e, conseqüentemente, impulsionar a adesão popular às lutas anti-coloniais, atenderemos às proposições de Frantz Fanon⁹¹⁰ que, partindo de uma

⁹⁰⁸ «Tradition ? Evolution? Toute cette opposition devient vaine dans la création artistique, car l'art est cette vérité qui comme telle fusionne et brasse d'un seul jet les éléments analytiquement disparates» [Id. *Ibid.*, p.121]

⁹⁰⁹ Id. *Ibid.*, p.122

⁹¹⁰ Frantz Fanon (1925-1961) psiquiatra, e filósofo, nascido na então colónia francesa da Martinica, fez os primeiros estudos no Lycée Schoelcher, onde tem Aimé Césaire como professor. Durante a II Guerra Mundial, sai da ilha e junta-se às Forças Francesas Livres, pelas quais combate na Alsácia (tendo recebido uma condecoração pela serviço prestado). Após o final da guerra regressa por um breve período à Martinica onde participa na campanha de Aimé Césaire para o parlamento francês como delegado desta ilha das Caraíbas. Em França iria estudar literatura, teatro, filosofia, medicina e psiquiatria. Apesar de ter escrito algumas peças teatrais (desaparecidas) seria nesta última área que iria desenvolver a sua actividade, após concluir a formação em 1951, praticando, primeiro em França (em Saint-Alban e Pontorson) e posteriormente na Argélia (onde será chefe de serviço no Hospital Psiquiátrico de Blida-Joinville até à sua deportação em 1957). Referência incontornável em questões de direitos civis, e de soberania política dos territórios sob regimes coloniais, Fanon notabilizar-se-ia pelos estudos acerca da psicopatologia do colonialismo e da descolonização – que inspirariam muitos dos movimentos de libertação nacional e, a nível académico, uma crítica “pós-colonial” – bem como pela acção revolucionária ao serviço do movimento de libertação argelino - Frente de Libertação Nacional da Argélia – ao qual se iria juntar em 1954. Da sua obra destaca-se *Peau*

convivência directa com as mazelas psicológicas e sociais resultantes do sistema colonial⁹¹¹, analisa todo o processo de emancipação, sublinhando a necessidade de empreender uma descolonização cultural como sustentáculo para o desmembramento do colonialismo.

O processo de corrosão das estruturas culturais, sociais e psicológicas das populações colonizadas é considerado por Frantz Fanon como o de uma «*agonia continuada*» que, ao impedir um eclipse total das culturas autóctones, prefere enquistá-las num espaço da tradição *folclorizada* – zona cultural de uma temporalidade congelada, e origem de uma estigmatização dos seus membros. Esta obliteração e encerramento das culturas em moldes determinados (e simultaneamente determinantes) conduzem a um estreitamento dos parâmetros segundo os quais elas são percebidas, estando na base da criação do estereótipo - de que o exotismo é uma das suas faces visíveis. Deste modo, os comportamentos, os objectos, as palavras, são apreendidos pelo colonizador como respostas a padrões fixos que, anulando o indivíduo, toma as partes pelo todo sendo que uma «*(...) mumificação cultural leva a uma mumificação do pensamento individual*»⁹¹².

Este processo assume contornos mais nefastos se considerarmos os efeitos de reflexividade que ele provoca no colonizado. A alienação infundida pelas políticas de assimilação, servidas como condição civilizacional, cria um quadro de referências que inculcam no autóctone formas pejorativas de auto – conhecimento, gerando sentimentos de inferioridade e culpabilidade. Por outro lado, a necessidade de estabelecer um relacionamento com as autoridades autóctones com vista a uma colaboração autorizadora da exploração económica, encontra-se na base de um discurso que, levantando a bandeira do humanismo, permite mistificar a violência subjacente às relações coloniais. Neste âmbito, o racismo surge como um tema de reflexão alargada, estendendo-se aos campos das expressões culturais, designadamente ao domínio musical, onde é dado o exemplo dos *blues*; oferecendo ao opressor um pouco de «*pressão estilizada*» integram-se numa verdadeira *slave culture*, notando o autor, num tom irónico que «*o fim do racismo seria o toque de finados da grande música negra...*»⁹¹³

Noire, Masques Blancs (1952) - primeiramente apresentado como tese de doutoramento à Universidade de Lyon sob o título «*Désaliénation de l'Homme Noir*» e que seria recusada -, *L'An Cinq de la Révolution Algérienne* (1959), *Les Damnés de la Terre* (1961), e *Pour la Révolution Africaine* (1964), sendo os dois últimos, edições póstumas.

⁹¹¹ Enquanto psiquiatra, Fanon desenvolverá, na prática clínica, um método sócio-terapêutico onde era considerado o ambiente cultural e social dos pacientes. Ao mesmo tempo contacta com estas realidades através de viagens através da Argélia sobretudo na região de Kabylia onde estuda as vivências culturais e a psicologia da sociedade.

⁹¹² Frantz Fanon - *Em Defesa da Revolução Africana*. Lisboa: Sá da Costa, 1980, p.38

⁹¹³ Id. *Ibid.*, p.41

6.3.1.O processo de libertação

Acompanhando a reflexão de Fanon, Jean Paul Sartre desmonta, no prefácio de «*Les Damnés de la Terre*», alguns subterfúgios através dos quais o humanismo - enaltecido pelo ocidente como ideologia de contornos universalistas - procurou dissimular os mecanismos de exploração económica organizada pelos mesmos estados que o elegem como matriz civilizacional. De entre estes expedientes destacam-se as políticas de assimilação, com vista a formarem uma elite africana que possibilitasse a mediação entre uma massa popular (que constituía a maioria da mão-de-obra) e uma elite europeia directamente implicada na administração colonial:

«A elite europeia dedicou-se a fabricar uma elite indígena; seleccionaram-se adolescentes, marcaram-lhes na fronte, com ferro em brasa, os princípios da cultura ocidental, introduziram-lhes na boca mordanças sonoras, grandes palavras pastosas que se colavam nos dentes; depois de uma breve passagem pela metrópole, regressavam ao seu país falsificados.»⁹¹⁴

Este cenário cria as condições propícias para a adesão aos modelos culturais do colonizador e será, paradoxalmente, da boca deste último, que muitas vezes lhe é revelada a sua cultura nativa. De facto, os estudos empreendidos, na sua maioria, por europeus nas áreas da etnografia e da antropologia e divulgados nas universidades, constituem-se, como as primeiras fontes de informação sobre as culturas autóctones com as quais contactam os (raros) estudantes dos territórios colonizados. Esta revelação, por via de um discurso de contornos “científicos” por vezes pejado de conceitos de *ingenuidade, pureza, inocência*, torna-se porém, uma lâmina de dois gumes já que, não obstante a sua dimensão evasiva e desviante, surge igualmente como uma forma de alertar o colonizado para a existência de modelos culturais particulares e idiossincráticos. Embora as culturas autóctones sejam servidas como complexos tradicionais, o facto é que vão posteriormente possibilitar um reencontro e uma valorização de formas originais de existência e assumir significações particulares, por vezes paradoxais, mas sobretudo enquadrar um sentimento de revolta recalcado, onde «(...) *o mergulho no abismo do passado é condição e fonte de liberdade*»⁹¹⁵.

A demanda de uma identidade, baseada em valores culturais endógenos, para além do seu sentido auto-referencial, assume outros contornos que importa reter: por um lado surge como estratégia de demarcação face à cultura ocidental na qual, sobretudo os intelectuais, correm o risco de naufragar. Por outro lado, traduz-se numa forma de procurar valores e factos que, pela sua importância histórica e/ou poder simbólico, cimentem uma auto-imagem positiva, dignificando a sua condição existencial - remetida para o limiar da animalidade pelo sistema colonial. Segundo

⁹¹⁴ Jean Paul Sartre, prefácio a «*Os Condenados da Terra*», Lisboa: Editora Ulisseia, s/d, p.7

⁹¹⁵ Frantz Fanon - *Em Defesa da Revolução Africana*, p.46

Fanon este sistema, não se limitou a obliterar a existência presente e futura dos colonizados como procurou aniquilar e desvalorizar o passado, tornando-o uma espécie de tempo sombrio, marcado pelo obscurantismo e que, nos discursos mais extremos, assume a versão de um vazio, de uma não-existência. Assim, a assimilação surge como um mecanismo refinado de convencer os colonizados da virtude da colonização, preconizada por uma civilização superior, de, nas suas palavras, «(...) meter na cabeça dos indígenas que a saída do colono significaria para eles o regresso à barbárie, ao aviltamento, à animalização»⁹¹⁶.

Neste caso, a condenação ao colonialismo passa igualmente pela reabilitação de uma história política e cultural que, como vimos no caso do Pan-Africanismo e da Negritude, não se resume às fronteiras de um país mas assume uma dimensão transcontinental e que procura tornar-se, ela própria, um marco histórico – assinalando o princípio do fim do sistema colonial. Porém, mantendo um distanciamento crítico face às teses negritudistas, Fanon considera que uma certa *racialização* da história e da cultura levaram, em termos intelectuais, a um beco sem saída, perspectivando planos de clivagem face à real diversidade existente em cada formação nacional.

Todo o processo (cultural e psicológico) experienciado pelo intelectual colonizado, circunscrito entre a adopção dos modelos exógenos e a luta pela libertação nacional, é analisado pelo autor, atendendo a três fases diferenciadas mas consequentes.

Numa primeira fase, é assimilada a cultura do ocupante e as suas obras expressam essa ligação, patente no aprendizado das fórmulas poéticas, literárias, metodológicas da cultura europeia.

Segue-se uma fase marcada pela introdução gradual de «motivos» retirados às culturas de origem (lendas, cenários, memórias de infância, etc.). Aqui, não obstante a sua vontade de mergulhar as raízes na cultura popular, comporta-se como um estrangeiro e a sua obra não consegue evitar um sabor estranhamente exótico.

No caso concreto das artes plásticas este olhar para as culturas africanas é muitas vezes pautado pela busca daquilo que é uma constante nas artes nacionais, esquecendo as mutações que estas sofrem ao longo do tempo; paradoxalmente, ao tentar captar uma verdade artística nacional, esses artistas voltam-se para o passado e para manifestações folclóricas e fórmulas cristalizadas, (curiosamente, pela acção da propaganda colonial).

Aquilo que é tomado como uma realidade cultural sólida, que parece caracterizar o povo, é na verdade a aparência visível de uma existência em curso, ou seja, « (...)o resultado inerte e já

⁹¹⁶ Frantz Fanon, *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Editora Ulisseia, s/d, p.205

negado de adaptações múltiplas e nem sempre coerentes com uma substância mais fundamental que está em plena renovação»⁹¹⁷.

Neste caso, a reatualização das tradições assume um sentido contrário àquele que norteia a existência de um povo em luta, onde as tradições se tornam voláteis e os valores reequacionados. Portanto, deste ponto de vista, o intelectual que perspectiva a cultura numa vertente tradicionalista, corre o sério risco de resistir contra a corrente que rapidamente desaguará na luta armada.

Por fim, numa terceira fase, a fase da luta, são abandonadas as atitudes “contemplativas” e a arte e literatura tomam a forma de um chamamento, um apelo à participação; o colonizado conhece uma outra realidade (contingente) em contacto com as camadas populares (torna-se um intelectual verdadeiramente engajado na luta, participando, amiúde, na guerrilha). As expressões literárias assumem aqui um sentido testemunhal e acusatório⁹¹⁸ e pretendem dar voz a quem foi sistematicamente silenciado; ambicionam constituir-se como a palavra de uma nova realidade, ainda que «(...) o intelectual colonizado dará conta, sem dúvida, mais tarde ou, mais cedo, de que não se prova a nação com a cultura, mas que esta se manifesta na luta que o povo realiza contra as forças de ocupação»⁹¹⁹.

Assim o desenvolvimento de uma cultura nacional, endógena, integrada num espaço mais vasto de uma cultura negro-africana, implica, na perspectiva de Fanon, uma solidariedade incondicional com as lutas de libertação.

A dinâmica do “reencontro” com a variedade da cultura autóctone – que outros designarão como o “regresso às fontes” – surge desta maneira, como um estágio primeiro da *luta pela libertação nacional* que, obrigando a um «*streap-tease do humanismo ocidental*»⁹²⁰ deverá necessariamente ser conduzida pelos povos colonizados de modo a dismantelar e liquidar completamente o sistema colonial e impedir «(...) *essa pseudo-independência em que os ministros de responsabilidade limitada acompanham uma economia dominada pelo pacto colonial*»⁹²¹.

Contudo, apesar da crescente consciencialização de uma identidade cultural, o facto é que as condições de precariedade económica, sanitária, o analfabetismo de largas camadas da população desmentem alguns discursos triunfalistas e introduzem um sinal de indeterminação na hora da independência. Neste momento crucial, onde os “antigos” colonizadores são obrigados a retirar a máscara, as negociações centram-se em torno das questões económicas, na manutenção de áreas de influência e de interesses, onde a cultura é remetida para um espaço acessório e insignificante –

⁹¹⁷ Id. *Ibid.*, p. 218

⁹¹⁸ Não nos podemos esquecer que alguns destes escritos são redigidos na prisão, na guerrilha, etc.

⁹¹⁹ Id. *Ibid.*, 217

⁹²⁰ As palavras são de Jean Paul Sartre no anteriormente referido prefácio à obra de Fanon *Os Condenados da Terra*.

⁹²¹ Frantz Fanon, *Em Defesa da Revolução Africana.*, p.127

sendo que, curiosamente, assumirá novo protagonismo num momento pós-independência, quando há que entabular um diálogo de reconciliação entre antigos colonizados e antigos colonizadores. Aqui no tempo imediato da descolonização, o «*complexo de inferioridade sabiamente destilado pela opressão*»⁹²² complementado, pela «*benevolência revolucionária*»⁹²³ do antigo colonizador pode inadvertidamente, franquear a entrada a formas de neocolonialismo onde a sujeição económica surge a coberto de «*programas de ajuda e assistência*»⁹²⁴.

Do relacionamento existente entre o domínio da cultura e o domínio político no período da luta armada depende, em parte, a vitalidade que esta assumirá no período pós-independência. O conflito pela libertação nacional tende, na perspectiva do autor, a ser estruturante ao nível do relacionamento entre os homens e dos conteúdos culturais expressos pelo povo. Nas suas palavras: «*Depois da luta não desaparece apenas o colonialismo, mas desaparece também o colonizado*»⁹²⁵ e a forma como uma nação que conquista o direito à auto-determinação se apresenta ao mundo, determina substancialmente o desenvolvimento ulterior da cultura.

6.4. Clamores nativistas em Angola, ecos pan-africanos e negristas na Metrópole

Em Angola, a abolição do comércio negreiro transatlântico – no qual participava um conjunto de famílias autóctones que assim ascenderam socialmente tornando-se uma elite local –, a exploração dos recursos naturais como o marfim, a cera ou a borracha (e mais tarde o algodão, o café e a cana-de-açúcar), a fixação de colonos brancos, o fortalecimento do aparelho administrativo e militar e sobretudo a sua europeização, com a atribuição de cargos a funcionários metropolitanos – excluindo drasticamente na segunda metade do século XIX a presença dos “filhos da terra” nestes lugares –, para além da imposição do português como língua obrigatória, em 1845, são apontados como alguns factores que contribuíram para desferir um duro golpe no estatuto socioeconómico de uma elite autóctone, e agudizar as relações não só entre europeus e africanos, como, com o passar do tempo a uma crescente reclamação de autonomia, naquilo que Mário Pinto de Andrade define como um *período proto-nacionalista*.

O *nativismo* assume então os contornos de uma consciencialização, por parte de uma elite formada por “filhos da terra”, da partilha de valores culturais intrínsecos, da criação de uma subjectividade identitária que se encontrava na base das pretensões de emancipação, -senão mesmo de auto-determinação.

⁹²² Id. *Ibid.*, p.146

⁹²³ *Ibidem*

⁹²⁴ *Ibidem*.

⁹²⁵ Id.[1961] *Os Condenados da Terra.*, p. 240

Na verdade, antecedendo o nacionalismo (entendido numa dupla acepção ideológica e operativa, radicado num desígnio comunitário), o nativismo é encarado pelo autor como uma «*ideia projectiva concebida pelos letrados africanos do século XIX (...) [segundo a qual] o segmento dos “filhos da terra” exprimia o sentimento colectivo de serem os portadores dos valores culturais dos seus países, o signo da sua identificação e o ponto de encontro das aspirações a uma futura autonomia, se não independência*»⁹²⁶.

Este discurso nativista conhecerá uma maior visibilidade, a partir da segunda metade do século XIX, materializando-se na imprensa periódica – então em desenvolvimento - onde se destacam títulos como *A Civilização da África Portuguesa* (1866-1869), *O Echo de Angola* (1881-1882), *O Pharol do Povo* (1883-1885), *Arauto Africano* (1889-1890), *O Tomate* (1891), *O Desastre* (1889-1890), *O Futuro de Angola* (1882-1891), *Bofetadas* (1894), etc., que corporalizam, nas suas páginas, uma atitude crítica da política colonial, consumando um agudizar de tensões e radicalização de posições políticas que em alguns casos roçam a reclamação de independência.

A par da imprensa escrita, assumem um papel igualmente notório as associações recreativas e culturais que agrupam um largo segmento de “filhos da terra”, com destaque para a *Liga Angolana* fundada em 1912, ou o *Grémio Africano* um ano depois. A primeira, cuja fundação havia sido apoiada pelo então Governador-geral de Angola, Norton de Matos, será encerrada em 1922 pelo mesmo governante (agora Alto Comissário), na sequência de “movimentos nativistas” que tiveram António de Assis Júnior como protagonista⁹²⁷, sendo-lhe imputada a acusação de conspiração com propósitos separatistas⁹²⁸.

Num espectro mais alargado a *Junta de Defesa dos Direitos d’Africa*, (fundada em 1912) propunha, como fins sociais, entre outros, a criação de uma federação de todas as colónias portuguesas em território africano, com vista a um estreitamento dos laços entre os seus naturais, tendo como horizonte a «*consecução do máximo de regalias e liberdades, tanto económicas como*

⁹²⁶ Mário Pinto de Andrade, *Origens do Nacionalismo Africano*. Lisboa: Publicações D.Quixote, 1997, p.73

⁹²⁷ Em 1917, o procurador judicial na comarca de Golungo Alto, António Assis Júnior é acusado de instigar uma revolta de nativos em Dala Tando e Lucala, (juntamente com outros «*pretos civilizados*») devido à invasão de terras e ataques aos seus proprietários, sendo preso em Luanda e afastado do cargo que ocupava. Deste episódio resultou o *Relato dos Acontecimentos de Dala Tando e Lucala*, onde o autor narra os episódios ocorridos. Cinco anos depois, em Catete, representando um grupo de trabalhadores “indígenas” que exigia, entre outros, o pagamento de salários de acordo com o trabalho realizado, e o fim dos castigos corporais, Assis Júnior depara com a inflexibilidade das autoridades locais que endureceram as medidas de repressão sobre os africanos, resultando o incêndio de cubatas e várias mortes entre a população autóctone. Na sequência destes acontecimentos é organizada uma comissão que, dirigindo-se a Luanda procura dar conhecimento dos factos ao Alto Comissário Norton de Matos, denunciando-os por via da imprensa (nomeadamente do jornal *O Angolense*) e da Liga Angolana. Considerados como instigadores de mais uma revolta, são presos Assis Júnior e Narciso Espírito Santo, encerrado *O Angolense* e dissolvida a *Liga Angolana*, como medidas de repressão.

⁹²⁸ Cf. Mário Pinto de Andrade, *Op.Cit.*, p.125

políticas»⁹²⁹. Em segundo lugar, defende a criação de um regime de autonomia no âmbito do qual cabe à potência colonizadora a criação de competências, nas colónias, para que estas assumissem gradualmente a sua auto-determinação. Este objectivo só seria alcançado através da salvaguarda dos direitos patrimoniais dos naturais (contra a «*avidez dos elementos colonizadores nacionais e estrangeiros*»⁹³⁰) e principalmente através do fomento da educação, sendo que para tal se mostrava necessário a fundação em todas as colónias, de «*escolas de artes e ofícios, de comércio, de indústria, de agricultura, belas artes e náutica*»⁹³¹ sem esquecer o acesso dos seus naturais ao ensino na metrópole.

Estas finalidades sociais seriam posteriormente reeditadas, nos estatutos e objectivos da *Liga Africana*, fundada em Lisboa em 23 de Junho de 1920. Um ano depois, o *Partido Nacional Africano*⁹³² pautava a sua actuação por uma defesa dos interesses dos povos africanos, estimulando as suas elites a «*desenvolverem a consciência dos seus destinos comuns, (...) a sua história, a sua Raça, os seus interesses actuais e futuros, a sua aspiração nacional*»⁹³³ para além de promoverem um estreitamento das ligações com a «*[raça] europeia de Portugal*» pautado por uma igualdade de direitos e pelo reconhecimento das particularidades «*étnicas*» e «*políticas*» dos africanos.

6.4.1. O Negro e a Mocidade Africana

No espaço da metrópole, estas dinâmicas aproveitam os impulsos iniciais da implantação da República e concretizam-se em alguns momentos de afirmação dos ideais de auto-emancipação da “raça negra”, aos quais não será alheia a gestação do pan-africanismo. Um exemplo incontornável deste facto, embora efémero (reduzido a três números entre Março e Outubro de 1911) será a publicação, em Lisboa, do jornal *O Negro*, por parte de um grupo de estudantes africanos. Erguendo-se como porta-vozes de uma população anónima, escravizada e despojada de «*todas as energias de inteligência e todas as manifestações de vida social*»⁹³⁴, os estudantes negros em Lisboa, desmontam o discurso colonial que se propõe civilizar África e os Africanos, denunciando a

⁹²⁹ Fins sociais da *Junta de Defesa dos Direitos d'África*, Apud. Mário Pinto de Andrade, *Origens do nacionalismo Africano*, p. 90

⁹³⁰ Id. *Ibid*

⁹³¹ Id. *Ibid*

⁹³² Embora, formalmente a *Liga* ou o *Partido Nacional Africano* não mantivessem qualquer ligação formal com a Terceira Internacional, o facto é que, durante a década de 20, no plano das organizações sob alçada comunista, figuravam alguns representantes das colónias portuguesas em África, nomeadamente de Angola e Moçambique. O Partido Nacional Africano teria ainda, como órgão de divulgação o jornal *O Protesto Indígena*, cujo primeiro número sairia a 21 de Novembro de 1921.

⁹³³ Id. *Ibid*. p.118

⁹³⁴ «*Recflectamos ...*», in *O Negro*. Órgão dos Estudantes Negros, nº1, Lisboa: 9 de Março de 1911

espoliação, a exploração humana e o aviltamento de que são alvo⁹³⁵, ao mesmo tempo que propõem um combate realizado em várias frentes (a instrução, o direito à propriedade, a elevação das condições materiais de existência, direitos cívicos, etc.) repercutindo a ideologia subjacente aos movimentos libertadores que se fazem ouvir do outro lado do Atlântico⁹³⁶.

Este combate será acima de tudo, político, cabendo um importante papel à *intelligentsia* negra, uma vez que, na sua perspectiva, uma «*camada mais instruída e ilustrada da raça negra enverede (sic.) todos os seus esforços a fim de constituir, com os menos cultos um forte Partido Africano que pouco a pouco, lutando e vencendo, consiga fazer triunfar as reivindicações da sua raça escravizada*»⁹³⁷.

Após verem logradas as esperanças depositadas no regime republicano, de um reconhecimento de igualdade de direitos, nomeadamente pela revogação imediata do decreto que institui o regulamento jurídico aplicado aos «*indígenas nascidos no Ultramar*», os articulistas de *O Negro* acentuam a sua acção mobilizadora conducente à organização do supracitado *Partido Africano*, endurecendo as críticas à política colonial portuguesa e afirmando decisivamente o «*divórcio entre as nossas esperanças de redempção social e os seus sonhos de maior preponderância económica e política*»⁹³⁸.

Nos dois últimos números é reforçada a necessidade de união entre os «*filhos d'África*» no sentido de empreender uma luta pela posse legítima da terra e usufruto dos seus proveitos, de forma consciente e organizada, que, por fim, desmascare a «*philantropia avariada*»⁹³⁹ - firmada num discurso assimilacionista, encobridor da história de «*lucto e de sangue*» que envolve a acção europeia no continente africano.

Tendo presente o longo caminho a percorrer, apelam à persistência dos leitores na perseguição do ideal de emancipação, que significará acima de tudo uma «*consagração da liberdade sem peias e sem atritos*»⁹⁴⁰ e, por fim, a título de advertência aos adversários e de exortação aos africanos, sustentam a abrangência universalizante dos seus desejos e convicções:

«*Podem continuar a (...) deprimir as nossas intenções e as nossas esperanças e também os nossos pensamentos e as nossas convicções; que nós continuaremos a apelar para a ressurreição moral, para a reabilitação dos costumes e para a consagração da consciência humana universal, pelo direito, pela justiça, e pela liberdade para todos os indivíduos ou povos, sem distinção de raças ou nacionalidades...*»⁹⁴¹

⁹³⁵ No texto fundador a redacção d' *O Negro*, declara a dada altura: «*Queremos a África propriedade social dos africanos e não retalhada em proveito das nações que a conquistaram e dos indivíduos que a colonizaram roubando e escravizando os seus indígenas*» [«A nossa Orientação», in *O Negro*.nº1]

⁹³⁶ Nas páginas d' *O Negro* destacam-se as referências a Booker Washington ou obras como *A Cabana do Pai Tomás*, às quais se juntam notas informativas de política internacional.

⁹³⁷ «A nossa Orientação», in *O Negro*.nº1

⁹³⁸ «Fartai Villanagem!», in *O Negro*, nº2, 21 de Maio de 1911

⁹³⁹ Id. *Ibid.*

⁹⁴⁰ Id. *Ibid.*

⁹⁴¹ «O nosso pensamento é de Amor e Justiça», in *O Negro*, nº3, 23 de Outubro de 1911

No início da década de 30 e após a experiência da I Guerra Mundial⁹⁴² surge um grupo de jovens que se organiza em torno do mensário intitulado *Mocidade Africana*, anteriormente mencionado⁹⁴³ e no qual deixam expresso seu distanciamento face a partidos políticos e o empenho na defesa dos direitos dos africanos. Nas suas páginas será retomada e reatualizada a problemática da dignificação do homem negro, denunciando os sucessivos esbulhos, os vexames, racismo, discriminação - designadamente no acesso e progressão nas carreiras na administração colonial -, o paternalismo propalado pelas potências europeias e, em particular, focar a iniquidade das políticas coloniais seguidas por Portugal, dedicando especial atenção ao acto colonial - então em fase de incorporação no texto constitucional de 1933-, que, nas palavras do editorial do sexto número, veio «*substituir o clássico chicote pela hipocrisia!*»⁹⁴⁴.

Forjado num núcleo de estudantes negros a frequentar as diversas faculdades de Lisboa, das páginas de *Mocidade Africana*, ecoam os ideais do pan-africanismo que se afirmará como movimento agregador de uma elite negra, gradualmente consciente do peso que a coesão poderia significar na luta pela melhoria das condições de vida, nomeadamente face às desigualdades e o racismo de que eram alvo tanto nas sociedades ocidentais como nos territórios colonizados. Denunciando acima de tudo os abusos do colonialismo português⁹⁴⁵ são reivindicadas medidas que visem uma melhoria da vida das populações africanas nas colónias, nomeadamente ao nível da escolarização⁹⁴⁶ contribuindo para o seu enriquecimento de acordo com os seus valores próprios,

⁹⁴² A participação de batalhões africanos, sobretudo nos exércitos aliados durante a I Guerra Mundial (ficariam célebres os atiradores senegaleses integrados no exército francês, que contaria com cerca de 180 000 soldados africanos), constituir-se-ia como um momento decisivo nos movimentos de ideias que pugnavam por uma libertação da exploração económica imposta pelos sistemas coloniais, que se fazia acompanhar de todo um rol de medidas repressivas. Na verdade, a par da debilidade económica e demográfica que se fazia sentir em vários territórios coloniais de África (devido sobretudo ao recrutamento compulsivo de soldados que engrossaram as fileiras dos exércitos europeus), a imagem da invencibilidade do homem branco havia sido colocada à prova nos campos de batalha, (onde combatiam lado a lado europeus e africanos), revelando as suas fraquezas, e contrastando com a retórica da acção “pacificadora” e “civilizadora” inerente à ideologia colonial, propagandeada entre as populações africanas. [cf. Elikia M'Bokolo. *Op. Cit.*, pp.383-386]

⁹⁴³ Vd. Capítulo III

⁹⁴⁴ A expressão usada insere-se num contexto de crítica ao Acto colonial onde o articulista refere categoricamente: «*A opressão já não se diz reminiscência da escravatura pura, para se verificar da sua existência, não é necessária a constatação da violência. As violências que se praticam contra a sensibilidade e o brio do homem são bem mais dolorosas que as torturas materiais. E a tendência do momento presente tem sido a de substituir o clássico chicote pela hipocrisia!*» [A propósito do Acto Colonial], in *A Mocidade Africana. Órgão Mensal de Propaganda Colonial e defesa dos Interesses Africanos*. Nº6, 1 de Junho de 1930]

⁹⁴⁵ Nos artigos do jornal *A Mocidade Africana*, e, contrastando com o tom audacioso e polémico das palavras d' *O Negro*, não é aventada a hipótese de independência ou autonomia dos territórios africanos sob administração portuguesa. Acima de tudo são combatidos os abusos do sistema colonial mais dos que o próprio sistema em si. Júlio Monteiro o editor do jornal afirma no sétimo número, data de 1 de Julho de 1930, a propósito da colonização: «*A colonização, tem que deixar de ser a exploração de uma raça por outra mais forte ou mais audaciosa, para ser uma associação de povos de civilizações diferentes, baseada nos princípios da humanidade e da justiça. (...) porque a função colonizadora não é antagónica no seu duplo aspecto de valorização do solo e instrução do indígena*». Contudo nesta aparente moderação do discurso não é de excluir a acção censória a que estava sujeita a imprensa por parte precisamente da Comissão de Censura após o golpe do 28 de Maio.

⁹⁴⁶ Num artigo inserido no nº6, pode ler-se: «*O que inferioriza a raça preta é a falta de instrução, uma ignorância mais escura que a cor da sua tez; (...) “mão-de-obra” barata e imprescindível, consumidor obrigatório de todos os (...)*

extirpando vícios e subentendendo, em última instância, a criação de elites autóctones, como se pode depreender num artigo, onde, a propósito da «*missão sagrada da civilização*» é afirmado:

«*Não é batendo, espezinhando ou matando que se educa o negro, mas instruindo-o para que possa acordar a inteligência adormecida no seu cérebro primitivo*»

e mais adiante o articulista conclui:

«*Há que preparar ao lado das obras de fomento um plano de educação e ensino às massas incultas, plano que tem de ser forçosamente baseado na maior ou menor civilização da colónia, nos seus usos e costumes, na psicologia da raça. O negro, longe de possuir aquela incapacidade mental que falsos cientistas lhe quiseram atribuir, provará mais uma vez que a inteligência não é apanágio exclusivo dos brancos*»⁹⁴⁷.

6.5. Traços de uma angolanidade: *Mensagem* e *Cultura*

Associações como a Liga Angolana⁹⁴⁸, ou a Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA) apesar de manterem ligações com algumas congéneres na Europa e de estarem atentas ao que se passava do outro lado do Atlântico, mantiveram, a nível global, alguma ambiguidade quanto ao relacionamento com Portugal, oscilando entre uma reivindicação de autonomia e da emancipação para os naturais das províncias ultramarinas, e um comprometimento manifesto com os poderes coloniais. Esta ambiguidade, fruto do próprio momento histórico em que ocorre, resulta porventura de uma análise prematura do colonialismo português, e produz uma visão algo quimérica dos seus objectivos e finalidades.

Contudo é de sublinhar a publicação da revista *Mensagem*, editada pela Associação dos Naturais de Angola, na qual participavam, entre outros, Viriato da Cruz, António Jacinto. Apesar da efemeridade da sua aparição⁹⁴⁹ – reduzida a três números publicados entre 1951 e 1952 – e da circulação limitada, é reconhecido o seu papel no despontar dos primeiros sinais de uma moderna literatura angolana que pontua pela afirmação de valores culturais endógenos e pelos contornos de

excessos de produção (...) ela constitui uma parcela considerável do género humano» [Luís de Sousa, «Os negros e a Instrução», in *A Mocidade Africana*, nº6, p.5]

⁹⁴⁷ Júlio Monteiro, « Uma missão sagrada de civilização. Comentários à margem do artº 22 do pacto da S.D.N.», in *A Mocidade Africana*, nº3, 1 de Março de 1930

⁹⁴⁸ A Liga Angolana, teria como herdeira a Liga Nacional Africana que publicaria durante a década de trinta a revista *Angola*. O associativismo em Angola durante a Iª República e Estado Novo e a divulgação de ideais nativistas foi objecto dos estudos de Eugénia Rodrigues, *A Geração Silenciada* e de Marcelo Bittencourt, *Dos Jornais às Armas*.

⁹⁴⁹ A sua circulação seria proibida pelo governador de Angola Sarmiento Rodrigues, (cf. Manuel Ferreira, prefácio a *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, organizada por Francisco Tenreiro e Mário Pinto de Andrade, Lisboa, África- Literatura, Arte e Cultura, 1982)

uma disposição nacional que postergavam a *portugalidade* implícita numa certa literatura que, de ultramarina pouco tinha de angolana.

Após a extinção desta revista parte do grupo redactor iria transferir-se para a órbita da Sociedade Cultural de Angola, empenhando-se na reformulação da *Cultura* – órgão desta associação.

A Revista *Cultura* começa a constituir-se a partir de 1945 como o órgão de divulgação da Sociedade Cultural de Angola. Esta Sociedade teria surgido em 1942 com a designação de Núcleo de Arte de Angola, participando da sua fundação, entre outros, os pintores Álvaro Canelas e Manuel Castelo e o poeta Tomaz Vieira da Cruz. Em 1943 surge já mencionada com a designação de Sociedade Cultural de Angola sendo que os seus objectivos iniciais prender-se-iam com o desenvolvimento das artes plásticas e musicais, mas, como veremos alargar-se-ão a outros domínios culturais, nomeadamente o ensaio e a literatura.

A Sociedade, ligada no início à Associação Comercial de Luanda (onde realiza as primeiras reuniões) servirá igualmente como um catalisador da actividade cultural e um veículo de reivindicação de algumas estruturas de índole artística, cultural e científica.

No seu *Programa de Trabalhos*⁹⁵⁰ figuram a realização de várias iniciativas de carácter temporário que abrangem estes três domínios a par da organização de estruturas de índole institucional.

Assim neste programa de intenções prevê-se a realização de um conjunto de iniciativas com um carácter cíclico como *concursos (literários, artísticos e científicos)*, a *divulgação científica, literária e artística* através de eventos como exposições, palestras, concertos, conferências, publicações, etc.

A par destes é destacada a importância de empreender a criação de estruturas sólidas de apoio não só às actividades criativas como sobretudo ao desenvolvimento de uma actividade de índole educativa e investigativo. Neste ponto o programa propõe a organização de um museu etnográfico de Angola e a fundação de um instituto de investigação científica que iriam permitir um enquadramento de actividades como a inventariação e estudo do «*folclore indígena*», num primeiro momento e que, posteriormente, se alargariam ao «*estudo da vida indígena em todos os seus aspectos*»⁹⁵¹.

Um dos pontos em que o programa se destaca é o domínio educativo pela alusão continuada à instrução das classes populares. Neste sentido é proposta, no ponto 2º, a realização de cursos de desenho, pintura e música, aos quais se juntarão mais adiante, no 12º a «*(...) criação de cursos*

⁹⁵⁰ «Programa de Trabalhos da Sociedade Cultural de Angola», in *Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola*. Ano V, nº 15, Dez. 1948-Mar. 1949, p. 6.

⁹⁵¹ Id. *Ibid.*

*públicos, gratuitos, nocturnos (...) destinados sobretudo a empregados no comércio, pequenos funcionários, operários, e, de uma maneira geral, às classes populares.»*⁹⁵²; estes incidiriam sobre matérias como *economia política, história geral da civilização, história da arte, contabilidade ou higiene e medicina geral»*⁹⁵³.

6.5.1. Revista *Cultura*

Em Abril de 1945 a Sociedade Cultural de Angola começa a publicar um boletim mensal (*Cultura* - Mensário de divulgação literária, científica e artística) que seria editado até 1960, com um interregno entre 1951 e 1957. Ainda numa primeira fase, os nomes de Agostinho Neto, Viriato da Cruz ou António Jacinto do Amaral⁹⁵⁴ figuravam já entre os colaboradores e no enquadramento dos corpos gerentes da Sociedade Cultural, a presença «(...) de *elementos desafectos*» ter-lhe-á merecido, por parte da PIDE – implantada nesse ano em Angola - uma «*especial atenção*»⁹⁵⁵.

Nas suas páginas é possível delinear a complexidade de uma consciencialização emergente das especificidades culturais africanas e das relações que se desenham com a cultura europeia. Neste último ponto é de destacar igualmente a discussão mantida em torno do olhar europeu sobre as sociedades e culturas africanas ou sobre a visão transmitida dos territórios coloniais englobando não só as sociedades autóctones como também a sociedade colonial.

Um campo onde estas tensões são palpáveis logo nos primeiros números é o da chamada *literatura colonial* (num artigo significativamente intitulado «*Sobre Literatura Colonial*») já que carrega uma série de equívocos que ofuscam as realidades sociais e culturais autóctones impondo uma visão exterior e desfocada. As culturas, a natureza e o homem são reduzidas à condição de cenários onde se movimentam os personagens que incarnam uma certa ideia de portugalidade⁹⁵⁶ convergindo num contexto estético e ideológico da Política do Espírito encetada por António Ferro, facto que se desprende das últimas linhas do artigo bem patente nas suas últimas afirmações:

⁹⁵² Id. *Ibid.*

⁹⁵³ Id. *Ibid.*

⁹⁵⁴ Estes últimos desempenhando as funções de tesoureiro e vogal respectivamente

⁹⁵⁵ AN/TT, Arquivos PIDE, processo 1153/51-SR, informação 399/2º/95455, fls. 466-469

⁹⁵⁶ O autor do artigo refere claramente: «*Em grande maioria dos casos, em vez de ouvirem e verem, interpretando o que na realidade lá existe, os nossos escritores coloniais têm caído no pecado de localizar simplesmente, em ambientes coloniais, as mesmas personagens problemas e emoções que tão familiares nos são já das esquinas do Chiado, das alfurjas de Alfama ou dos cafés do Rossio.*» António Pires. «*Sobre Literatura Colonial*», in *Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola*. Ano I, nº 4, Julho de 1945, p.2

«... É que em matéria de Política do Espírito, se torna evidente a necessidade de recordar que as colónias – também são Portugal...»⁹⁵⁷

Esta integração inicial da actividade desenvolvida pela Sociedade Cultural de Angola no âmbito da *Política do Espírito* do SNI é reforçada pela realização dos *Concursos Artísticos*⁹⁵⁸, de que o primeiro é visitado por Marcelo Caetano, então Ministro das Colónias, aquando da sua visita a Angola, encarada como uma forma de promoção destas actividades, à luz dos pressupostos lançados por António Ferro.

Para além das propostas programáticas apresentadas no *Programa de Trabalhos*, a Sociedade procura mover influências no sentido da criação de estruturas educativas. Um exemplo desta acção surge em 1948, aquando da Exposição itinerante de Arte Metropolitana promovida pelo Ministério das Colónias e organizada por Diogo de Macedo. Neste contexto, começam a surgir vozes a reclamar a criação de um museu dedicado às artes plásticas bem como de uma instituição de ensino artístico em Angola, dada a existência de um conjunto de pintores e escultores cuja aprendizagem é, na grande maioria dos casos, feita em moldes informais.

Ao mesmo tempo, a passagem de Diogo de Macedo por Luanda ficaria marcada por uma polémica com o pintor Roberto Silva que conheceria uma resposta do último nas páginas da revista.

Num artigo intitulado «*Um Artista de Angola*»⁹⁵⁹ Diogo de Macedo começa por proferir algumas considerações acerca daquilo que lhe foi dado a ver das artes em Angola, expressando uma visão negativa do seu estado de desenvolvimento onde por um lado, constata uma decadência das artes “tradicionais” e, por outro, uma exiguidade da produção “contemporânea” mantida a um nível do amadorismo dada a inexistência de instituições onde seja ministrado um ensino artístico.

No caso da arte tradicional, refere-se mais especificamente aos escultores que descreve como « (...) pretos anónimos (...) que, acorados, ensimesmados e semi-nus esculpem em madeiras duras quanta fantasia herdaram e fixaram do passado»⁹⁶⁰. Estes, na sua perspectiva, em virtude da assimilação europeia vêem-se obrigados a uma adulteração da sua arte, quer pela modernização dos seus modelos ancestrais, quer pela imitação de modelos europeus.

Lembrando a existência de artistas de origens africanas que se destacaram na metrópole, Diogo de Macedo, sublinha o facto de muitos serem mestiços tal como o célebre Aleijadinho ou

⁹⁵⁷ António Pires - «Sobre Literatura Colonial», in *Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola*. Ano I, nº 4, Julho de 1945, p.2

⁹⁵⁸ Na primeira edição deste concurso o primeiro prémio foi para Roberto Silva com um retrato da rainha Ginga intitulado “Soba Ginga”

⁹⁵⁹ Diogo de Macedo - «Um Artista de Angola», in *Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola*. Ano V, nº 18, Junho a Dezembro de 1949, pp.3, 16

⁹⁶⁰ Id. *Ibid*, p.3

alguns dos que viu expor em Luanda. De resto, é de frisar que sobre a abordagem que realiza à obra de Roberto Silva, paira a sombra do conceito de raça e dos clichés a si associados.

Tecendo uma série de considerações que incidem, num primeiro momento, sobre o temperamento pessoal de Roberto Silva, e posteriormente, sobre aspectos que respeitam à sua obra, explora, em ambos os casos, o facto de o pintor ser mestiço e assim, «(...) trazer dentro de si uma revolta ancestral um protesto e um conflito que do sangue materno herdou, na consciência dos seus méritos que o sangue paterno favoreceu»⁹⁶¹

Nas observações, não isentas de provocação, Diogo de Macedo, alude ao temperamento impulsivo do pintor que, quando contrariado, «fica criança como os negros e revolucionário como os brancos»⁹⁶². Esta inconstância do comportamento é transmitida à obra «ora sentimental e delicada, ora intelectual e cruel».

A obra plástica, dividida entre o desenho, a pintura e a escultura, é descrita por Diogo de Macedo como sendo influência de uma “certa pintura académica”, em virtude de o artista ter sido discípulo de um missionário alemão do qual não refere o nome. Aponta, em seguida, algumas insuficiências na sua pintura, nomeadamente ao nível da «modelação das formas, a segura da luz e o convencionalismo das cores», as quais poderão ser ultrapassadas, na óptica do autor, por um contacto com a arte dos Museus da Europa.

É notório o tom por vezes acintoso e pejado de preconceitos, colocado na crítica de Diogo de Macedo à obra de Roberto Silva onde o facto de ser africano/mestiço, é apontado sub-repticiamente como um factor negativo que ao ser transposto de um domínio biológico para um domínio cultural, situa o pintor num plano de inferioridade face aos artistas europeus. Este facto é bem visível se considerarmos que, segundo Diogo de Macedo, para que Roberto Silva se realize enquanto Artista Africano, deverá contactar necessariamente com a arte europeia, não lhe bastando para isso desenvolver o seu «génio de artista» no ambiente e «clima onde viu o dia».

A esta crítica de Diogo de Macedo, Roberto Silva irá responder, com uma pequena nota que lhe é dirigida directamente bem como «aos seus amigos em geral»⁹⁶³ e esclarece que nunca foi discípulo de nenhum missionário alemão, mas que apenas recebeu algumas orientações práticas que lhe permitiram configurar aquilo a que chama o seu academismo⁹⁶⁴.

⁹⁶¹ Id. *Ibid.*

⁹⁶² Id. *Ibid.*

⁹⁶³ Roberto Silva - «A Diogo de Macedo e aos meus amigos em geral», in *Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola*. Ano V, nº 18, Junho a Dezembro de 1949, p.3

⁹⁶⁴ «(...) Desmentirei firmemente apenas uma coisa agora. Não tive professor em África, missionário e alemão (...) Conheci em 1924 um alemão, no Chinguar, que criticou os meus primeiros tentames. Ensinou-me que devia representar o ar e construir as figuras sobre o respectivo esqueleto, o que me volveu a tenção para os problemas da cor e da forma exactas, esteios do meu academismo. Chamo-lhe meu, intencionalmente».
Id. *Ibid.*

Aparte a polémica com Diogo de Macedo, Roberto Silva irá defender, numa palestra (da qual será publicado um resumo nas páginas da *Cvltvra*) a importância do desenho como elemento estruturante das artes plásticas. Tomando como referência a célebre frase de Ingres, «*o desenho é a probidade da arte*», Roberto Silva sublinha a necessidade de dominar o desenho de representação como base essencial do desenvolvimento de uma poética individualizada.

«*Deve saber-se desenhar fielmente o que se vê, antes de se usar a liberdade de o modificar em obediência a determinantes puramente estéticas ou espirituais. Nunca se deve ser irreal por incapacidade de representar a realidade.*»⁹⁶⁵

6.5.1.1. Marxismo e ecos neo-realistas

Por volta de 1947-48 começam a surgir, nas páginas da *Cultura* alguns ecos de uma crítica marxista da cultura e da arte, impulsionada pela estética e teoria neo-realistas⁹⁶⁶, no âmbito das quais sobressai a função social da arte moderna como problemática que aflora ciclicamente com uma maior incidência durante a década de 50 onde serão publicados textos de Mário Dionísio, António José Saraiva ou Bento Jesus Caraça.

Os primeiros textos de Mário Dionísio surgem nos anos de 1948 e 1949 e só mais tarde começarão a figurar os textos que compõem a sua obra mais célebre *Paleta e o Mundo*.

Num artigo publicado no nº15 - que abrange os meses de Dezembro de 1948 a Março de 1949 - intitulado «*O Público e a Arte Moderna*» é possível encontrar os primeiros e incisivos traços de uma perspectiva estética fundada sobre princípios doutrinários marxistas e trazendo para o espaço da colónia, a problemática desenrolada em torno do neo-realismo e do apelo que este preconiza a um engajamento político dos intelectuais em geral e dos artistas em particular.

Mário Dionísio usa a designação de *Arte Moderna* com o mesmo sentido que outras como *Neo-Realismo*, *Realismo Socialista* ou *Realismo Humanista*, para assim se furtar à censura. O autor começa, contudo, por abordar de uma forma breve a dissociação existente entre a arte produzida na contemporaneidade e o público. Este divórcio reflecte uma cultura e sociedade pautadas por uma

⁹⁶⁵ Roberto Silva, «Condensação da Palestra Crítica que Roberto Silva proferiu no Salão Nobre do palácio do Comércio, durante a II Exposição de Artes Plásticas da Sociedade Cultural», in *Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola*. Ano V, nº 18, Junho a Dezembro de 1949, p.7

⁹⁶⁶ Leonel Cosme recorda que «apesar da heterogeneidade dos seus colaboradores a reputação da Sociedade Cultural de Angola, (...) tida como “ninho de comunistas” desde que nela ingressaram personalidades oriundas da metrópole portadores desse rótulo, colocava-a na linha dos obstáculos a vigiar e, logo que oportuno, a remover» [Leonel Cosme - *Agostinho Neto e o seu Tempo*. Porto: Campo das letras, 2004, p. 139]

separação efectiva entre o trabalho manual e o trabalho intelectual, simbolizada pelas figuras do artista e do operário. Como consequência desta cisão verifica-se um afastamento dos horizontes da arte das «(...) *grandes dores e as grandes alegrias colectivas*»⁹⁶⁷ e um consequente encapsulamento no domínio subjectivo do Ser, as suas «(...) *incertezas, os tédios, os requintes do seu grupo*»⁹⁶⁸ algo que, na sua essência, é incomunicável, segundo Mário Dionísio.

Esta intangibilidade não se reduz apenas a uma dimensão conteudística mas expressa-se igualmente numa ilegibilidade formal. Neste sentido, e partindo da distinção entre forma – que designa por técnica - e conteúdo, conclui que a dificuldade em aceder à obra começa pelo sentido experimental que marca o domínio técnico-formal, cada vez mais direccionado para a exploração de linguagens intrínsecas às artes plásticas, numa clara crítica ao sentido tautológico e hermético que algumas expressões assumem e, por isso apenas perceptíveis a iniciados; situação que gera, nesta perspectiva, uma privação de cultura artística às massas populares, que ao mesmo tempo não vêm enunciados os seus interesses na produção artística.

A visão marxista de uma dissociação entre arte burguesa e arte de massas é assim exposta por Mário Dionísio, que, numa linha de ruptura com esta situação, pronuncia a adesão cada vez mais objectiva de alguns artistas que colocando a sua arte ao serviço de interesses do colectivo, entendem o domínio estético como o écran de projecção de um empenhamento/compromisso social (e político) do qual resulta um «(...) *novo [e] belo fenómeno da comunhão entre a arte e o povo*»⁹⁶⁹.

Em 1957, é iniciada uma nova série da revista, agora sujeita a uma revisão gráfica. Neste número são inseridos alguns textos de Bento de Jesus Caraça⁹⁷⁰ e de António José Saraiva. Deste último é publicado um artigo intitulado *O Artista pode escolher*⁹⁷¹ cujo tema central é a capacidade de intervenção da arte e do artista em particular. O texto, construído com base numa oposição entre duas posições extremadas de conceber a criação artística e a posição do artista face à cultura e à sociedade, supõe em primeiro lugar, uma atitude passiva por parte do artista que, furtando-se a um «*esclarecimento mais amplo acerca do mundo que o rodeia*»⁹⁷² torna-se tradutor de uma cultura e sociedade que o modelaram sem que ele dê por isso. A esta visão do artista alienado, António José Saraiva opõe a figura do artista-actor social ou do artista engajado que participa e toma uma posição nos acontecimentos do seu tempo.

⁹⁶⁷ Mário Dionísio- «O Publico de a Arte Moderna», in *Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola*. Ano V, nº 15, Dez. 1948 a Mar. 1949, p.2

⁹⁶⁸ Id. *Ibid.*

⁹⁶⁹ Id. *Ibid.*

⁹⁷⁰ Bento de Jesus Caraça- «Duas atitudes perante a Ciência», in *Cultura. Edição da Sociedade Cultural de Angola*. Luanda, Novembro de 1957, Ano 1º, p.2

⁹⁷¹ Este artigo havia sido publicado primeiramente no jornal *Primeiro de Janeiro*

⁹⁷² António José Saraiva, «O Artista pode escolher» in *Cultura. Edição da Sociedade Cultural de Angola*. Luanda, Novembro de 1957, Ano 1º, p.4

A criação artística segue, assim, uma linha paralela à tomada de consciência da «realidade objectiva» como garante de uma superação dos «condicionamentos da consciência individual», e sobretudo como fundamento que autoriza o artista em particular ou o intelectual a escolher um determinado caminho em momentos decisivos da história.

A par da capacidade criativa inerente a uma poética individual, plasmada nas dimensões formais e contedísticas da obra, há depois uma dimensão receptiva que se apresenta, de forma clara, como garante de uma intervenção e compromisso social e político. A sua mensagem é, finalmente, passível de ser dilatada através da crítica da arte, ideia indirectamente reforçada pelo autor ao apontar as contradições da crítica⁹⁷³.

Este artigo assume o sentido de um apelo à tomada de posição por parte de artistas e intelectuais, com vista a uma intervenção no tecido social, pontuado pela atitude crítica e de confronto com a situação vigente. Esta exortação é deixada, pelo autor no final do texto:

«Pode considerar-se realizado, até como simples homem, o artista que e furta às decisões que são possíveis na vida? O artista que amputa o imenso campo de experiência humana que lhe abre esta possibilidade de decisão? O artista que não tenta ver de frente as forças que o escravizam? o artista que não quer ir além daquilo que essas forças o fizeram?»⁹⁷⁴.



Fig. 199- Capa da Cultura nº 4, (IIª série), Junho de 1958

O incitamento de António José Saraiva conhece algumas repercussões alguns meses depois no editorial do número de Junho de 1958, consagrado à arte desenvolvida em Angola, e à atitude dos artistas que a produzem.

Ao transpor para o contexto angolano a dialéctica expressa por Saraiva, o editor constata a exiguidade de uma crítica de arte pouco informada, que, nas suas palavras, não havia ainda ultrapassado a «fase augusta do mandarinato»⁹⁷⁵ mais voltada para o elogio indulgente do artista do que para uma análise consciente da obra.

A esta vem juntar-se a equivalente letargia da criação artística e a sua ignorância das realidades profundas da sociedade angolana, mascarada pela celebração de um exotismo fácil no

⁹⁷³ Neste capítulo sublinha que, «Tão negativa é a posição dos que aplaudem incondicionalmente a força irresponsável e incorrigível do génio, como a dos que arrumam definitivamente na prateleira um autêntico artista, só porque a sua mensagem lhes parece ideologicamente desactualizada» [António José Saraiva, «O artista pode escolher», in *Cultura*. Edição da Sociedade Cultural de Angola, Luanda, Novembro de 1957, Ano 1º, p.4]

⁹⁷⁴ Id. *Ibid.*

⁹⁷⁵ Editorial in *Cultura*. Edição da Sociedade Cultural de Angola, Luanda, nº4, Junho de 1958

qual abunda o espectáculo da paisagem, que envolve a «*configuração meramente accidental do homem nativo*»⁹⁷⁶.

A objectualização do homem, o sentido acríptico das obras, reduzidas a uma dimensão meramente decorativista são aspectos evocados pelo autor do texto para questionar o mérito e pertinência da arte produzida em Angola, num círculo dominado por uma elite colonial. As artes plásticas, e particularmente a pintura, reduzida a um «*mero jogo de linhas e de cores*» carece de um conteúdo significativo, de uma mensagem, ou nas suas palavras, de «*aspirações (...) elevadas a afirmar*»⁹⁷⁷.

O provincianismo de que o autor acusa os artistas deve ser combatido por uma crítica séria que permita criar expectativas mais elevadas no domínio estético. Esta exigência estende-se, naturalmente, à praxis e atitude do artista face à própria arte, mas sobretudo, perante a sociedade. Este facto é frisado de uma maneira acutilante pelo autor quando sublinha que a «*(...) função do artista não consiste em distrair o público com lassitude. O artista, acima de tudo, é uma consciência. Uma consciência que tem necessidade de verdade (...) que não pode viver permanentemente em apatia resignada, como se exercesse, solitário, um rito augusto e misterioso, sem contas a prestar aos homens do seu tempo*»⁹⁷⁸.

O homem, entendido na sua dimensão social e histórica, é anulado pela redução a mero objecto decorativo (accidental) da paisagem. Cabe em exclusivo ao artista o resgate da sua autoridade enquanto actor social, colocando-o em primeiro plano, traduzindo plasticamente os seus «*problemas e as suas esperanças*», como fundamentos primeiros da sua obra e deixa em suspenso a capacidade dos artistas em darem este passo questionando se «*Serão eles dignos da hora?*»⁹⁷⁹

Já anteriormente, num artigo publicado em 1947⁹⁸⁰ se vislumbrava a mesma atitude crítica face ao conservadorismo estético, sendo apontada a uma necessária difusão da cultura às massas com vista a impulsionar um certo cosmopolitismo. Esta visão cosmopolita da cultura é apresentada como uma forma de superação de dos preconceitos de toda a ordem - sobretudo de carácter regionalista -, do fanatismo e da intolerância, em benefício de uma visão universalista e humanista da existência humana.

⁹⁷⁶ Id. *Ibid.*

⁹⁷⁷ *Ibidem.*

⁹⁷⁸ *Ibidem.*

⁹⁷⁹ Id. *Ibid.*

⁹⁸⁰ Juan Clemente de Zamora - «A Difusão da Cultura e os seus efeitos», in *Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola*. Ano III, nº 10, Fev. 1947, p.1

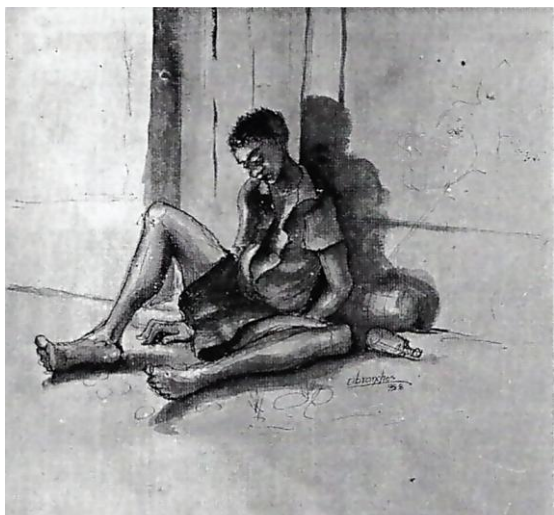


Fig.200- Desenho de Henrique Abranches

6.5.1.2. Arte e identidade

O combate a esta imagem exótica e estereotipada de Angola em particular e África em geral assume contornos mais delineados na crítica a uma das primeiras exposições de Amílcar Vaz de Carvalho⁹⁸¹.

O texto começa por explorar a contradição existente entre a propaganda oficial, apologista de uma imagem de progresso e o fossilismo cultural, bipartido entre a arte africana tradicional e um certo academismo burguês de feição europeia. Neste último plano, o autor denuncia um imobilismo cultural feito de interesses instalados, reinando uma «*pseudo-vida-artístico-intelectual e, sobretudo, o grande insaciável desejo do doce farniente*»⁹⁸².

A estagnação das artes plásticas em torno de uma gramática naturalista temperada com ingredientes exóticos, é apontada como o enquadramento circundante e contextual da obra exposta, pela exploração de uma série de lugares comuns acerca de África e dos africanos em geral. As pinturas de Vaz de Carvalho, na perspectiva do crítico, integram-se num conjunto mais vasto de imagens, que proliferam nas cidades europeias ou americanas, e para aí levadas por «*turistas mais ou menos apressados*» onde se vislumbra a «*misteriosa*», «*maravilhosa*», ou «*inexplicável*» África, fruto da acção de «*famigerados propagandistas desta parte dum mesmo mundo*»⁹⁸³.

⁹⁸¹ A obra deste pintor será analisada mais detalhadamente no capítulo VIII.

⁹⁸² A.C. « A propósito de uma exposição de A.Vaz de Carvalho», in *Cultura. Edição da Sociedade Cultural de Angola*, Luanda, nº 8, Junho de 1959

⁹⁸³ Id. Ibid

O distanciamento do pintor que, não obstante ter nascido e viver em Angola desde sempre, é assim apontado como um aspecto a superar pela tomada de consciência de uma outra “paisagem” humana - para lá da beleza exótica das «paisagens que servem para ilustração de calendário»⁹⁸⁴.

Este discurso será retomado numa outra crítica de arte respeitante ao Concurso de Artes Plásticas promovido pela própria Sociedade Cultural⁹⁸⁵. Atendendo à problemática em torno do resgate de valores culturais endógenos, capazes de fundamentar uma identidade artística, o autor (anónimo) critica o regulamento do concurso, que não permite contemplar a variedade de expressões artísticas que se desenvolvem em território angolano, abrangendo apenas os «possuidores de uma cultura erudita importada»⁹⁸⁶.

As obras apresentadas a concurso, ainda que se debrucem sobre temas angolanos ou de cariz universalizante, não perspectivam a criação de uma linguagem própria de contornos endógenos de modo a que «(...) entre a arte indígena, espontânea (sic), e aquela que fazem os que vivem na Europa, recebem livros da Europa ou se sentaram nos bancos das escolas da Europa, surja uma arte erudita mais intrinsecamente angolana»⁹⁸⁷.



Fig. 201- Capa da revista *Cultura*

De facto, a exigência da criação de uma cultura, e, por acréscimo, uma arte que responda efectivamente às idiossincrasias da sociedade angolana constitui-se como uma tônica dominante nas páginas dos últimos anos de existência da revista onde são levantadas questões basilares que acabariam por se projectar em termos temporais, sendo retomadas mais tarde num contexto pós-independência.

⁹⁸⁴ *Ibidem*.

⁹⁸⁵ Vd. Anexo X, Documento 1

⁹⁸⁶ «Exposição no Museu de Angola (Concurso de Artes Plásticas da Sociedade Cultural de Angola-1959), in *Cultura*. Edição da Sociedade Cultural de Angola, Luanda, nº11, Maio de 1960

⁹⁸⁷ *Id. Ibid.*

No cerne desta reflexão encontra-se precisamente o programa a levar a cabo pela revista *Cultura* que assim se pretende afirmar como um órgão de consciencialização colectiva para a riqueza do património cultural angolano, desenhando os contornos de uma *angolanidade* capaz de integrar as suas múltiplas dimensões.

Neste ponto incide parte do conteúdo de um edital do nº8, de Junho de 1959 onde é proposto que a revista se constitua como um veículo educativo que contribua activamente para um esclarecimento das «(...) *linhas de influência pelas quais Angola se integra na realidade africana e mundial*» logrando integrar a diversidade cultural angolana num âmbito universalista da cultura. A diversidade e a universalidade da cultura assumem, assim, um sentido estruturante nesta discussão que assume uma temporalidade mais alargada.

A dialéctica entre o nacional e o universal começa a desenhar-se com base na constatação das heranças africanas e europeias que configuram a cultura angolana e de cujo diálogo é possível a sua afirmação dentro dos seus limites geográficos bem como a uma escala alargada do continente africano e do mundo, como afirma o autor:

«Angola não pode repudiar as suas características africanas, os restos da sua cultura negra que é preciso salvar. Nem negar a presença da cultura portuguesa, europeia, que tão fortemente vincou já a sua face espiritual. Ignorar esta dupla presença, iludir a realidade das influências que mutuamente se exercem, é malbaratar o tempo, é destruir a riqueza humana. O tempo e o homem de Angola são os elementos decisivos na gestação de uma cultura angolana, nacional pela forma e pelo conteúdo, universal pela intenção, capaz de ultrapassara insipiência do exotismo tropical e do primitivismo turístico»⁹⁸⁸.

Procurando alicerçar a sua actividade no sentido de promover o desenvolvimento de uma percepção da cultura angolana no seu conjunto, capaz de fundamentar uma identidade nacional mais alargada, constituir-se-á um dos espaços onde foi possível esboçar uma ideia de angolanidade que, antes de assumir contornos identitários e políticos mais nítidos, toma uma feição essencialmente literária. Por fim, a par de outras manifestações, desenvolvidas quer internamente, quer no exterior - onde se destaca a acção da Casa dos Estudantes do Império – estes debates contribuíram para uma consciencialização que fundiu, primeiramente, cultura e auto-determinação política.

6.6. A Acção da Casa dos Estudantes do Império

Em Portugal, a diáspora formada por estudantes provenientes das colónias africanas⁹⁸⁹ começa a formar-se de modo mais consistente a partir da segunda metade da década de 40

⁹⁸⁸ Editorial, *Cultura*, IIª série, nº 8, Junho de 1959

estruturada em torno da Casa dos Estudantes do Império (CEI). A Casa foi fundada em finais de 1944 com o apoio do Ministério das Colónias na figura do seu representante, Vieira Machado, dos Governadores-gerais, da Mocidade Portuguesa⁹⁹⁰ e algumas empresas que exploravam o comércio colonial⁹⁹¹.

Num artigo publicado n' *O Mundo Português*, Gastão de Sousa Dias⁹⁹², congratula-se com a fundação da Casa enquanto espaço de acolhimento e convívio dos estudantes naturais dos territórios coloniais, mas sobretudo como ponto de estreitamento e consolidação dos laços entre estes e a metrópole, na construção da grande obra. Nas suas palavras,

*«A Casa dos Estudantes do Império será mais um elo da estreita cadeia que deve prender à Metrópole todos os rapazes nascidos nas Colónias. E, quanto mais se reforçar essa íntima aliança, quer por interesses quer por sentimentos, melhores garantias se estabelecerão de prosperidade e de grandeza para a obra gigantesca que os nossos maiores nos confiaram e que com tanto empenho estamos a realizar no mundo!»*⁹⁹³

Este espaço, para além do apoio que proporcionava aos estudantes oriundos dos territórios ultramarinos, apresenta sobretudo uma vertente de convivialidade, solidariedade e debate, que complementaram a actividade universitária no âmbito artístico-literário, bem como a um nível mais geral do pensamento. Este espírito gregário propiciou igualmente a possibilidade de, embora à distância (ou por isso mesmo) ser possível pensar a realidade colonial na sua globalidade, a partir do contacto entre elementos oriundos de territórios diferentes.

Deste convívio e partilha de ideias começa a consolidar-se gradualmente um posicionamento ideológico que, passando primeiramente por um activismo cultural e adesão à oposição ao Estado Novo, depressa iria evoluir para posições politicamente marcadas de contestação ao regime colonial. Nas palavras de Alfredo Margarido a CEI forneceu *«os meios da reflexão política, que deviam transformar os jovens intelectuais africanos, em membros activos e conscientes, desalienados, da contestação do poder colonial»*⁹⁹⁴.

⁹⁸⁹ Em regra, filhos de famílias brancas, mestiças ou “assimiladas” (com poder económico para poderem enviar os filhos para a metrópole)

⁹⁹⁰ À data a Mocidade Portuguesa tinha Marcello Caetano como Comissário Nacional

⁹⁹¹ A vinda de estudantes das colónias para as universidades portuguesas de Lisboa, Porto e Coimbra, esteve na origem da criação de algumas Casas dos Estudantes, designadamente a Casa dos Estudantes de Moçambique e a Casa dos Estudantes de Angola em Coimbra, respectivamente em 1941 e 1942; no ano seguinte em Lisboa viria a ser fundada a Casa dos Estudantes de Angola e, finalmente em finais de 1944, a Casa dos Estudantes do Império [Cf. Pires Laranjeira, «Uma casa de mensagens anti-imperiais», in *MENSAGEM. Boletim da Casa dos Estudantes do Império* (edição fac-similada). Lisboa: ALAC (África, Literatura, Arte e Cultura), 1996, p. XVII]

⁹⁹² Gastão de Sousa Dias (1887- 1955), professor do ensino liceal, ficaria ligado, a um conjunto vasto de obras sobre África, nomeadamente ensaios sobre administração, política e história colonial. No campo literário, destacam-se as suas participações nos Concursos de Literatura Colonial, promovidos pela AGC, onde é premiado, em 1926 com *África Portentosa, Batalha de Ambuíla* (1940) e *Julgares qual é mais Excelente...* (1948)

⁹⁹³ Gastão de Sousa Dias - «Casa dos Estudantes». *O Mundo Português*. Lisboa, 128, 129 (Vol. XI), 1944, p.383

⁹⁹⁴ Alfredo Margarido *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, p.19

De facto, a participação de alguns dos seus membros no M.U.D.⁹⁹⁵ ou militância no PCP⁹⁹⁶, e a crescente politização que iria desembocar na consolidação de um nacionalismo africano, leva a que a Casa seja encerrada em 1965, num contexto de agravamento da situação nos territórios africanos com o alastrar de um estado de conflito armado.

Aqui contactaram e/ou aprofundaram o conhecimento dos autores *negritudistas*, das publicações da *Présence Africaine*⁹⁹⁷ e, por esta via, com as novas expressões da literatura africana e afro-americana bem como com toda uma produção teórica (sendo de destacar o *Orfeu Negro* de Sartre, na Introdução à «*Antologia da Nova Poesia Negra e Malgache*» de Senghor) que irá confluir na fundamentação cultural e política para a libertação dos países do jugo colonial e da auto-determinação.

Em 1951 é criado, clandestinamente, o *Centro de Estudos Africanos* (CEA) que, reunindo-se aos Domingos, sensivelmente entre Agosto de 1951 e a segunda metade do ano de 1953, numa casa particular⁹⁹⁸ vem reforçar a problemática da libertação nacional e do papel da cultura no processo emancipatório. A sua criação tem precisamente em vista, uma luta contra a opressão colonial, preconizada pela recuperação cultural como mecanismo de ruptura com a assimilação ao mesmo tempo que contribui activamente para uma consciencialização política. Esquivando-se com maior facilidade às atenções da PIDE, o Centro ambicionava, segundo Mário Pinto de Andrade, «*racionalizar os sentimentos de se pertencer a um mundo de opressão e despertar a consciência nacional através de uma análise dos fundamentos culturais do continente*»⁹⁹⁹ e conduzir os jovens estudantes africanos «*a estudar, a conhecer África, a pensar a “nossa cultura”*»¹⁰⁰⁰

A CEI e o CEA surgem como dois espaços onde se consolidam alianças e cumplicidades que mais tarde iriam dar os seus frutos ao serviço das lutas de libertação.

De facto o campo cultural foi dos poucos espaços que conseguia, dada a sua multidimensionalidade, escapar à eliminação sistemática, pelo regime, de todas as estruturas que poderiam alicerçar um projecto político – jornais, associações, sindicatos, partidos, etc. – facto ao qual não será alheia a experiência literária inicial de muitos dos líderes dos principais movimentos

⁹⁹⁵ O M.U.D. (Movimento de Unidade Democrática) surge em Portugal no pós-II Guerra Mundial espelhando a realização de “frentes populares” organizadas pelos Partidos Comunistas em inúmeros países europeus com o objectivo de consolidar os ideais de democracia. No MUD participaram de modo directo e indirecto, entre outras, figuras como Agostinho Neto, Carlos Ervedosa, Amílcar Cabral, Sócrates Dáskalos, Orlando Costa, etc. pertencentes quer às delegações da CEI de Lisboa quer de Coimbra. O movimento seria posteriormente proibido tendo sido presos alguns activistas e dirigentes.

⁹⁹⁶ Nomeadamente Agostinho Neto

⁹⁹⁷ O primeiro número da *Présence Africaine* saíria em 1947 e um ano depois saíria o número inaugural da *Mensagem*, a revista da CEI.

⁹⁹⁸ O n.º 37 da rua Actor Vale, a casa da santomense “Tia Andreza” Espírito Santo.

⁹⁹⁹ Mário Pinto de Andrade, Apud Michel Laban -*Mário Pinto de Andrade. Uma entrevista*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1997

¹⁰⁰⁰ Id. *Ibid.*

de libertação¹⁰⁰¹; a denúncia da desumanização do sistema colonial, expressa em linhas poéticas ou de prosa, a reivindicação de uma autonomia e identidade cultural, transportavam um projecto político que foi definindo os seus contornos.

Paradoxalmente, a CEI que havia sido instituída como uma instituição de apoio à formação de uma elite africana, colonial, que auxiliasse na empresa de dominação, foi precisamente o local onde estes, contra todas as expectativas dos poderes que a haviam instituído, promoveram uma tarefa inicial (e iniciática para muitos) de conhecerem as suas raízes africanas, para delas se poderem socorrer como armas de resistência. Foi por excelência, o espaço para a *reafricanização dos espíritos* defendida por Mário Pinto de Andrade e igualmente partilhada por Amílcar Cabral, que assinala esta necessidade de conhecer as origens culturais africanas:

«Na altura, um grupo de estudantes das colónia portuguesas que estavam em Lisboa, começava a pensar na maneira de se tornarem “de novo africanos” (...).»

e acrescenta,

«O nosso trabalho foi nessa altura o de voltar a encontrar as suas raízes africanas»¹⁰⁰².

As antologias literárias como a de *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, as publicações periódicas como *Momento – Antologia de Literatura e Arte* (publicada pela delegação da CEI de Coimbra), a revista *Mensagem*, órgão da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA) - impulsionada pelo *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*, a sua homónima da Casa dos Estudantes do Império - integram uma dinâmica alargada da consciencialização para os valores culturais africanos, que se construirá como substrato onde assentarão os projectos de emancipação e constituição das nacionalidades, num processo assim definido por Pires Laranjeira:

«Na época decisiva para a história de Portugal e colónias, que vai do final da II Guerra Mundial a meados da de 60, a Mensagem [da CEI] aparece como lugar de convergência de vontades políticas que pretendem impor uma nova maneira de produção cultural e de intervenção cívica do modo de conceber a identidade africana, nacional, social e cultural. Assim, o intelectual emergente nas colónias questiona, em primeiro lugar, o seu lugar na sociedade colonial e a sua relação com a “metrópole”, para, de seguida, questionar a legitimidade do colonialismo e, portanto, sugerir uma nova ordem não colonial, e mesmo pós-colonial, que passava pelas independências»¹⁰⁰³.

Como veremos, assumem igualmente uma dupla dimensão já que se constituem como espaços alternativos de apresentação de autores africanos, de divulgação da(s) mensagem(s) mais ou menos

¹⁰⁰¹ Cf. Alfredo Margarido, *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*, p. 21

¹⁰⁰² Amílcar Cabral *Apud*. Maria Rosa Monteiro, p.271

¹⁰⁰³ Pires Laranjeira, «Uma casa de mensagens anti-imperiais», in *MENSAGEM. Boletim da Casa dos Estudantes do Império* (edição fac-similada). Lisboa: ALAC (África, Literatura, Arte e Cultura), 1996, pp.XIII, XIV

explícita(s) na sua obra, ao mesmo tempo que simbolizam a auto – afirmação dos africanos, um triunfo das capacidades daqueles a quem havia sido negada a humanidade uma vez que ao apropriar-se da língua e da escrita do colonizador transforma-a em arma de arremesso¹⁰⁰⁴

De facto, como veremos, à cultura será reivindicado um papel de destaque quer na mobilização do povo para a luta anti-colonial como, posteriormente, na construção dos estados africanos independentes, segundo o modelo do estado-nação.

No último caso, a criação de políticas culturais integrava uma vertente do desenvolvimento que, ao mesmo tempo que procura cimentar a unidade nacional por oposição à actuação dos regimes coloniais, procura operacionalizar a sua dimensão instrutiva. Contudo, o que acontece em muitos casos é o resgate de uma “tradição” e uma “autenticidade” forjada anteriormente, e instrumentalizada com objectivos políticos que permite uma encenação do poder de estado.

6.6.1. Boletim *Mensagem*: heterogeneidade e engajamento

Uma das faces visíveis desta actividade cultural será o boletim *Mensagem*¹⁰⁰⁵ que, na sua heterogeneidade começa a revelar-se um suporte onde se afirmam cada vez mais os compromissos com ideais de emancipação política.

O que sobressai em alguns escritos da geração que na CEI inicia as suas actividades quer de natureza literária quer de natureza político-ideológica, é a ideia da existência de um fundo cultural original que foi desviado do seu rumo próprio pela exploração colonial, contudo, passível de ser retomado através de uma interrupção simbólica do caminho imposto.

No primeiro número da revista *Mensagem*, Alda Lara¹⁰⁰⁶ exorta os «colonos modernos» a empreenderem uma nova epopeia de *regresso ao país natal*. Este regresso¹⁰⁰⁷ que, assumindo várias tonalidades (desde uma nostalgia até a uma atitude socialmente interventiva), trespassa da esfera de

¹⁰⁰⁴ Esta ideia é avançada por Alfredo Margarido ao afirmar que « (...) se a superioridade do branco colonizador se apoiava na escrita, o colonizado devia recuperá-la para a transformar em arma», Apud. Marcelo Bittencourt *Dos Jornais às Armas. Trajectórias da Contestação Angolana*. Lisboa, Vega, 1999, p. 160

¹⁰⁰⁵ A *Mensagem* da CEI seria publicada entre 1947 e 1964, distribuída por três séries, com um interregno entre 1952 e 1957 que corresponde ao período em que a Casa foi dirigida por uma comissão administrativa.

¹⁰⁰⁶ Alda Lara (1930-1962), poetisa angolana nascida em Benguela, virá para Portugal ainda muito jovem terminando no Liceu Maria Amália Vaz de Carvalho o 7º ano. Ingressaria em Medicina frequentando, primeiro a Faculdade de Medicina de Lisboa e posteriormente a congénere de Coimbra onde termina o curso. Frequentou a CEI onde se destaca como declamadora e uma divulgadora da poesia negra. Colabora com alguns jornais e revistas como a *Mensagem* da CEI, o *Jornal de Angola*, o *ABC* (Luanda) e o *Jornal de Benguela*. Após a sua morte, a sua poesia e contos seriam reunidos em dois volumes respectivamente.

¹⁰⁰⁷ A ideia do retorno a Angola encontra-se igualmente plasmada na obra poética de Alda Lara, nomeadamente num poema intitulado *Regresso* onde a autora afirma: «Sim! Eu hei-de voltar, / tenho de voltar! Não há nada /que me impeça.../Com que prazer hei-de esquecer / toda esta luta insana/que em frente/ está a terra angolana/ a prometer o mundo/ a quem regressa!...»

Alda Lara - «Regresso» in *MENSAGEM*, nº 6, [1962], p. 21

uma *necessidade* (por vezes difusa) até à *obrigatoriedade* e ao *dever*. Aqueles que, independentemente da sua ascendência europeia ou africana, ao partir, fizeram de «*Angola um farol e do regresso um ideal*»¹⁰⁰⁸, assumem agora que esse desejo de um regresso se vai transformando numa necessidade conscientemente percebida, de voltar, com vista a contribuir activamente para o crescimento das suas terras de origem.

A autora da palestra publicada neste número inaugural convoca, por fim, a sua geração a assumir essa tarefa:

«*Quem, se não nós, há - de voltar? (...) Nós não precisamos só de gente. Queremos “gente nova”. Queremos professores, advogados, intelectuais e artistas... escol da civilização africana...*»¹⁰⁰⁹.

Este regresso que na sua expressão poética, se encontra muitas vezes imbuído de um sentimento nostálgico, assume aqui uma dimensão progressista e consciente de uma geração que se vê incumbida de intervir activamente no tecido social dos seus países, delineando os contornos de uma ideia de nacionalidade.

Numa primeira fase da *Mensagem* (sensivelmente entre 1948 e 1952), a necessidade de “reencontrar as raízes africanas”, cruza-se, nas suas páginas, com alguns discursos de tonalidades exotizantes que, embora aparentemente procurem integrar um impulsivo acto de regeneração, o facto é que não abandonarão facilmente o léxico colonial pontuado por uma visão primitivista de África e dos africanos.

Este cruzamento, torna-se patente num artigo da autoria de Geraldo Bessa Vítor¹⁰¹⁰ intitulado, *África, Fonte de uma Arte Nova*, onde o autor, partindo da dicotomia primitivo/moderno, apresenta uma imagem de África repartida entre a acepção da «*África Negra (...) selvagem e primitiva*»¹⁰¹¹ e «*aquela parte de terra africana integrada no território português*»¹⁰¹².

Da primeira poderá brotar uma estética renovada capaz de revolucionar a própria arte europeia, cabendo a Portugal - nação «*detentora um vasto e progressivo império*»¹⁰¹³ - essa tarefa. Repetindo os argumentos de um primitivismo modernista, o autor considera urgente a apropriação de motivos artísticos africanos (não só de ordem cultural mas também da natureza) que, em vias de desaparecimento¹⁰¹⁴, insuflam a novidade na arte europeia já «*cansada de si mesma*». Nas suas palavras:

¹⁰⁰⁸ Alda Lara, «Os colonizadores do século XX», in *MENSAGEM. Boletim da Casa dos Estudantes do Império*, nº1, Julho de 1948, (edição fac-similada). Lisboa: ALAC (África, Literatura, Arte e Cultura), 1996, p. 7

¹⁰⁰⁹ Id. *Ibid.*, p. 9

¹⁰¹⁰ Geraldo Bessa Vítor, nascido em Angola na altura estudante de Direito, pertenceu ao departamento de cultura da Secção de Angola da CEI e organizou o nº 3 da *Mensagem*.

¹⁰¹¹ Geraldo Bessa Vítor, «África, Fonte de uma Arte Nova», in *Mensagem*, nº3, Outubro de 1948, p.46

¹⁰¹² Id. *Ibid.*

¹⁰¹³ Id. *Ibid.*, p.48

¹⁰¹⁴ Nas suas palavras «*o destino de uma terra selvagem é, fatalmente, tornar-se civilizada, porque a missão dos*

«Tudo quanto a África nos mostra, na sua exuberante majestade, na sua grandiosidade polimorfa, e tudo quanto os povos selvagens nos oferecem, nos seus batuques e nos seus contos, nos seus usos e nos seus ofícios, tudo isso é rica e preciosa fonte artística»¹⁰¹⁵.

Neste contexto, refere a escultura de quiocos e macuas, a pintura de um Roberto Silva e de um Neves e Sousa, ou, no campo literário, a obra literária de Henrique Galvão, Castro Soromenho ou Vieira da Cruz, como exemplos estéticos de um edifício ainda por fazer que, tem África como horizonte futuro, e como manancial artístico de uma «*revivescência cultural do nosso país imperial*»¹⁰¹⁶.

Como contraponto a uma visão primitivista e imperialista de África e das culturas africanas, Mário Pinto de Andrade, num artigo intitulado *A Literatura Negra e os seus Problemas*¹⁰¹⁷, aborda o entendimento generalista e redutor que foi vingando a propósito de um domínio estético confundido pelos desejos de exotismo. Neste sentido, sublinha a distinção entre a *literatura oral* de tradição popular e a *literatura escrita*, que estendendo-se às diásporas africanas na Europa e América, resulta de um processo de assimilação cultural problematizando não só a questão da língua como igualmente do conteúdo¹⁰¹⁸. Por outro lado, esta segunda modalidade, assume uma multidimensionalidade que acompanha as vivências da escravatura, do racismo, das leis de excepção para os negros, da reivindicação de direitos cívicos, numa clara ligação entre literatura, história e sociedade.

Em 1953 no prefácio à *Antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa* que organiza com Francisco José Tenreiro¹⁰¹⁹ retomará algumas destas questões considerando que o contacto entre a Europa e a África, a partir do século XV conduziu a um «*amolecimento da (...) força gregária*» das sociedades africanas e «*até mesmo à sua destruição, destribalizando os homens, negando os seus valores culturais, desgastando as forças aborígenes em proveito da formação de um novo continente*»¹⁰²⁰.

povos colonizadores é civilizar», [Ibidem., p. 50]

¹⁰¹⁵ Ibidem.

¹⁰¹⁶ Ibidem., p.58

¹⁰¹⁷ Esta reflexão de Mário Pinto de Andrade deveria ser dividida em três artigos, porém, dada a intervenção directa da tutela entre 1952 e 1958 serão apenas publicados os dois primeiros, respectivamente, nos n^{os} 12, (Janeiro a Julho de 1951), e n^o13 (Janeiro de 1952)

¹⁰¹⁸ Cf. Mário Pinto de Andrade, «A Literatura Negra e os seus Problemas», in *MENSAGEM*, n^o12, Janeiro a Julho de 1951 (edição fac-similada), p. 5

¹⁰¹⁹ Francisco José Tenreiro (1921-1963), natural de S.Tomé, estudou Geografia em Lisboa e mais tarde leccionou no Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina. Da sua obra poética destacam-se obras como *Ilha do Nome Santo* (1942), publicada na colecção *Novo Cancioneiro*, *Coração de África* de 1962 (que não seria publicada devido à sua morte no ano seguinte) e *Obra Poética* (publicada postumamente em 1967)

¹⁰²⁰ Mário Pinto de Andrade, prefácio a *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Lisboa, 1953, p.1

Esta desagregação das estruturas sociais no continente africano foi acompanhada em simultâneo por uma negação dos valores culturais endógenos e a imposição de novos modelos, dos quais resultam a alienação do homem africano, transformado num tipo de «*novo marginal e transitório*» que, diluído no caldo da assimilação cultural apenas presente «*vagamente as suas origens africanas*»¹⁰²¹.

Apenas no século XX, e consciente do seu desenraizamento, o «negro-africano ocidentalizado» procura reabilitar a herança perdida e, sob o signo de movimentos como o da negritude, fazer ouvir a sua voz no mundo contribuindo para um novo humanismo à escala universal que contemple não só as culturas negro-africanas que se desenvolvem localmente, mas também a sua dispersão pela Europa e América na sequência das rotas da escravatura.



Fig.202- Capa da antologia de *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* com desenho de António Domingues

A questão da assimilação e do desenraizamento cultural aflora amiúde entre as páginas da *Mensagem*¹⁰²² assumindo não só a forma do ensaio como do texto poético¹⁰²³. No primeiro caso

¹⁰²¹ Id. *Ibid.*

¹⁰²² Nomeadamente num artigo de Iko Carreira, intitulado *Indígenas e Educação* [*MENSAGEM*, Ano II, nº3, Abril de 1959], numa entrevista a Henrique Abranches (*Conversando com Henrique Abranches*) sobre a exposição de artes do sul de Angola, patente no Museu de Angola [*MENSAGEM*, Ano III, nºs 5, 6, s/d], Agostinho Neto, *Introdução a um Colóquio sobre Poesia Angolana* [*MENSAGEM*, Ano III, nºs 5, 6, s/d], Carlos Eduardo «*Apontamentos sobre a Arte Negra*» [*MENSAGEM*, Ano XIV, nº 1, s/d]

¹⁰²³ Na senda de uma denúncia do desenraizamento e degradação social provocada pelo sistema colonial podemos dar como exemplo um poema de Agostinho Neto intitulado *Quitandeira*: «A quitandeira/que vende fruta/vende-se. / (...) E aí vão as minhas esperanças / como foi o sangue dos meus filhos/amassado no pó da estradas /enterrado nas roças / e o meu suor/ embebido nos fios de algodão / que me cobrem (...)»

destacam-se por exemplo, um artigo de Agostinho Neto intitulado, *Introdução a um Colóquio sobre Poesia Angolana*, ou um outro, a propósito de artes plásticas, intitulado *Apontamento breve sobre Arte Negra*, assinado por Carlos Eduardo.

No primeiro, o autor aborda o processo de “coisificação” da cultura e dos homens africanos. Inerente a todo este processo - que remete as expressões culturais africanas para o refúgio de «*sorridentes e paternais caçadores do exótico*»¹⁰²⁴ - encontra-se a acção de assimilação levada a cabo pelo sistema colonial que vai cavando um fosso entre o intelectual assimilado e a restante sociedade que integra a condição de indigenato.

Ao mesmo tempo toma consciência da própria condição do assimilado, «*de indivíduo que se encontra entre dois mundos*» o «*homem marginal dos antropólogos, tendendo a constituir um agrupamento isolado, culturalmente mestiço, flutuante entre dois povos, entre duas culturas, aos quais não se pode ligar*»¹⁰²⁵.

Como contraponto ao desenraizamento provocado pelas políticas de assimilação cultural Agostinho Neto aponta a necessidade de uma aproximação entre a acção dos intelectuais e os povos no sentido de enobrecer as culturas de que muitos serão herdeiros (directos ou indirectos) e exorta os jovens poetas angolanos a fazer ouvir a sua voz tendo em mira a «*valorização das nossas culturas, ajudados como hoje podemos ser, pelos muitos meios técnicos que resultam do contacto com a Europa*»¹⁰²⁶.

Numa perspectiva das artes plásticas, Carlos Eduardo, denuncia com alguma perplexidade o desconhecimento existente, entre os intelectuais africanos, das expressões artísticas originárias dos seus países, na medida em que sempre lhes havia sido negado qualquer valor estético e/ou artístico¹⁰²⁷.

Atendendo ao seu sentido religioso e natureza utilitária, o autor retoma a noção de uma arte simbólica onde a imagem exprime uma ideia e não uma representação fiel da realidade, retida a partir de escritos de William Fagg, de Senghor, Denise Paulme, etc;

A dispersão de obras pelos museus da Europa, a mercantilização e a sua transformação em *souvenirs* exóticos, são o sinal inequívoco de uma elisão que acompanhou a erosão das próprias estruturas sociais, quer de forma compulsiva pelo sistema colonial, quer pela acção missionária.

Aí vão as laranjas/como eu me ofereci ao álcool/ Para me anestesiar/ e me entreguei às religiões/ Para me insensibilizar/ e me atordei para viver [Agostinho Neto, «Quitandeira», in *MENSAGEM*, nº 1, Ano III (edição fac-similada), pp.14, 15]

¹⁰²⁴ Agostinho Neto «*Introdução a um Colóquio sobre Poesia Angolana*», in *MENSAGEM* (edição fac-similada), Ano III, nº 5, 6, s/d, p. 45

¹⁰²⁵ Id. *Ibid.*, p. 47

¹⁰²⁶ Id. *Ibid.*, p.51

¹⁰²⁷ Cf. Carlos Eduardo «*Apontamentos sobre a Arte Negra*» in *MENSAGEM*, Ano XIV, nº 1, s/d, p.5

Mantendo a esperança de um regresso aos Museus nacionais do legado artístico integrado nas colecções europeias não deixa, por fim, de assinalar a presença de artistas que, tomando as suas heranças artísticas, demandam uma arte que expresse o «*novo homem que se levanta sob os escombros de toda a África*»¹⁰²⁸.

A problematização das relações entre colónia e metrópole aflora igualmente num texto de Rui Mário Gonçalves, a propósito do papel desempenhado pelas expressões africanas no florescimento da arte moderna europeia. Tomando como ponto de partida um conceito de *Belo-Útil* como motor criativo no contexto africano, onde a arte se associa à noção de técnica (tal como na antiguidade grega) o autor assinala a permeabilidade de ambos os lados (africano e europeu) à adopção de premissas estéticas que, por fim, possibilitam uma revisibilidade dos valores e práticas artísticas, especialmente do lado europeu – que por isso mesmo deverá manifestar uma «*maior capacidade de entendimento da arte dos outros povos do globo*»¹⁰²⁹.

Gradualmente o discurso de um resgate das raízes africanas irá assumir os contornos de uma problematização e discussão das identidades (nacionais) que antevê a inevitabilidade da independência dos territórios sob domínio colonial.

Num artigo a propósito do 1º Encontro dos Escritores de Angola realizado na então Sá da Bandeira (Lubango), Alfredo Margarido sob o pseudónimo de P. Franco discute a legitimidade de uma literatura de feição essencialmente europeia, realizada por europeus residentes em Angola, ser apresentada sob a rubrica de literatura angolana. O sentido equívoco desta designação espelha, na generalidade, a concepção de uma cultura angolana tal como havia sido aprovada no referido encontro como resultado de «*uma realidade circunstancial fundamentalmente europeia e de uma realidade circunstancial africana*»¹⁰³⁰.

Esta definição, ao fazer eco das teses lusotropicalistas de uma miscigenação cultural, evidencia a preponderância da cultura europeia de uma minoria da população (ou *fundamentalmente europeia...*) sobre as culturas autóctones, da maioria, remetidas para um reduto da primitividade. O desenvolvimento dinâmico de uma cultura, sustentada nos contributos equitativos dos valores culturais endógenos e exógenos encontra-se, segundo o autor, na base da construção das comunidades nacionais, entendidas enquanto produtos da história. Neste sentido e, atendendo às desigualdades provocadas pelas relações de dominação Alfredo Margarido integra a questão da identidade cultural angolana num contexto mais alargado das relações humanas e da supressão das desigualdades que marcam a existência das populações africanas autóctones, possibilitando a

¹⁰²⁸ Id. *Ibid.*, p. 15

¹⁰²⁹ Rui Mário Gonçalves, «Arte Moderna e Arte Negra», in *MENSAGEM*. Ano XV, nº1, Abril, 1963, p. 40

¹⁰³⁰ P. Franco (pseud. Alfredo Margarido) - «1º Encontro dos Escritores de Angola» in *MENSAGEM. Boletim da Casa dos Estudantes do Império*. Ano XV, nº1, Abril, 1963, p. 13

emergência de um tempo em que sejam desfeitos os equívocos e onde a cultura Angola expresse uma «*sociedade multi-racial, em que todas as formas culturais se processem harmoniosamente*»¹⁰³¹

6.7. Amílcar Cabral: o papel da cultura na luta contra o colonialismo português

O papel desempenhado pela cultura no cenário da oposição ao colonialismo português e posteriormente das lutas de libertação, será discutido por Amílcar Cabral em alguns textos que, retomando ideias igualmente avançadas por outros autores como Frantz Fanon, afirma a importância primeira de uma consciencialização para os valores e identidades culturais africanas (sobretudo por parte dos “assimilados”), como motor de uma ruptura com o sistema colonial, não só em termos políticos mas essencialmente a um nível subterrâneo das mentalidades.

Num artigo publicado em 1953 na revista *Presence Africaine*, intitulado «*O papel do estudante Africano*», Amílcar Cabral aborda a dissociação existente entre o “assimilado” e o povo de onde provém, marcada por um desenraizamento e alienação. Porém reconhece que são dados os primeiros passos no sentido de consciencializar os estudantes negros para a sua condição e para os problemas que atingem o homem negro sob dominação colonial. Estes não devem perder de vista a «*(...) preocupação fundamental servir a causa da emancipação dos homens negros, servindo assim a humanidade*»¹⁰³². O engajamento na luta política pela libertação do jugo colonial deverá ser acompanhado e reforçado pela aquisição de conhecimento que possa ser útil à formação do Estado-Nação e colocado ao serviço das «*massas africanas*».

Numa Conferência das Nações Africanas da Guiné, em 1961, Amílcar Cabral irá expressar aquela que seria uma ideia central na luta pela independência: a de que a luta contra o colonialismo deverá ser efectuada em duas frentes complementares, uma em África com vista à autodeterminação e outra na Metrópole com vista à erradicação da ideologia colonial e do fascismo.

Como vimos no Capítulo I, a conservação de um império colonial é um dos sustentáculos (ideológico e económico) do regime do Estado Novo e que permitiu perpetuar a sua duração e a manutenção de uma guerra durante mais de uma década. Amílcar Cabral coloca a questão de uma forma transversal já que não está em causa uma simples postura oposicionista ao regime de Salazar - uma vez que os dirigentes dessa oposição pugnam frequentemente pela alegação da “imaturidade para a autodeterminação” dos povos africanos sob domínio português. De resto ficará célebre a seguinte tese:

¹⁰³¹ P. Franco (pseud. Alfredo Margarido), «1º Encontro dos Escritores de Angola» in Op.Cit., p. 33

¹⁰³² Amílcar Cabral, «O papel do Estudante Africano» in *A Arma da Teoria. Unidade e Luta I*. Lisboa, Seara Nova, 1976, p. 31

«Estamos conscientes das íntimas relações entre o colonialismo e o fascismo português. Os colonialistas e a exploração colonial estão seguramente na base do fascismo português e do seu reforço.

*Se a queda do fascismo em Portugal pode não levar ao fim do colonialismo português – hipótese que é, aliás, apresentada por alguns dirigentes da oposição portuguesa – temos a certeza de que a liquidação do colonialismo português arrastará a destruição do fascismo em Portugal. Com a nossa luta de libertação contribuimos eficazmente para a queda do fascismo português e damos ao povo de Portugal a melhor prova da nossa solidariedade. Esse factor é um motivo de orgulho para os nossos povos, que esperam do povo português a mesma solidariedade com o reforço da luta contra o fascismo».*¹⁰³³

6.7.1. Resistência e independência

A relação entre a cultura e a dominação colonial – e o seu papel igualmente relevante na luta de libertação como veremos - surge como um aspecto crucial na reflexão de Cabral. Para ele – à semelhança do que defende Fanon - a cultura é um dos campos de batalha onde se desenha a resistência contra o domínio estrangeiro. Esse domínio, na sua perspectiva só consegue ser assegurado com recurso a uma repressão permanente da vida cultural do povo dominado ou pela sua eliminação física. Enquanto o povo dominado mantiver viva a sua cultura, o domínio estrangeiro não será totalmente conseguido e objectivado. A implantação de um domínio efectivo só poderá ser atingida por duas vias paralelas: o domínio militar (que, *in extremis*, pode implicar a liquidação física) e o domínio cultural (onde encontram subjacentes outras formas de dominação, nomeadamente ao nível económico, social e religioso)

A esfera cultural, assim entendida, constitui-se essencialmente como uma fonte de resistência popular ao domínio estrangeiro, por mais reduzida que seja a sociedade. Essa manutenção de uma cultura viva (ainda que de forma sitiada) assume-se como o garante e suporte material e espiritual de formas de contestação estruturadas, em termos económicos, políticos ou militares.

Com vista à anulação desta resistência que pode assumir estados mais ou menos latentes ou mais ou menos activos, Cabral analisa as estratégias desenvolvidas pelos poderes coloniais que incluem a criação de teorias de natureza rácica onde, através de uma inferiorização biológica do africanos, *«(...)se traduzem, na prática por um permanente estado de sítio para as populações nativas, baseado numa ditadura (ou democracia) racista.»*¹⁰³⁴

¹⁰³³ Amílcar Cabral-«Conferência das nações africanas da Guiné – 1961», in *A Arma da Teoria. Unidade e Luta I*. Lisboa: Seara Nova, 1976, p.72

¹⁰³⁴ Amílcar Cabral, «A Cultura Nacional», in *A Arma da Teoria. Unidade e Luta I*. Lisboa, Seara Nova, 1976, p. 222

A par do racismo (ou concomitante com este, como vimos anteriormente) surge a política de assimilação que, sob a capa de uma “acção civilizadora” procura negar e anular as culturas autóctones e propor uma homogeneidade cultural de bases europeias.

Porém, o fracasso dessa política, quando aplicada na prática, torna-se uma prova da sua impraticabilidade e, inversamente, da capacidade de resistir por parte das sociedades africanas. Esta reciprocidade entre o domínio político económico e o domínio cultural surge como vimos, como um dos argumentos recorrentemente utilizados no âmbito das lutas de libertação.

Será então importante perceber em que moldes Amílcar Cabral concebe o lugar da cultura e os mecanismos pelos quais esta preconiza uma acção contínua de resistência.

«O valor da cultura como elemento de resistência ao domínio estrangeiro reside no facto de ela ser a manifestação vigorosa, no plano ideológico e idealista, da realidade material e histórica da sociedade dominada ou a dominar. Fruto da história de um povo, a cultura determina simultaneamente a história pela influência positiva que exerce sobre a evolução das relações entre o homem e o seu meio ou entre os homens ou grupos humanos no seio de uma sociedade, assim como entre sociedades diferentes.»¹⁰³⁵

A dimensão histórica da cultura confere-lhe uma especial importância no que se refere à tomada de consciência de uma identidade/autoridade e autonomia que é colocada em causa pelo domínio ou tentativas de domínio. Daí que, nesta perspectiva, a negação da historicidade de cada sociedade/cultura, tenha sido uma das primeiras armas teóricas a serem colocadas ao serviço da colonização.

Associação entre uma perspectiva diacrónica (ou evolutiva) da sociedade e uma dimensão sincrónica da cultura permite, segundo o autor, a compreensão da evolução de uma dada sociedade, percepcionando os seus momentos de ruptura/conflito (económico, social e político), divisando, ao mesmo tempo, as soluções encontradas com vista à sua superação e os modos como estes momentos ficam registados na consciência /memória colectiva.

A cultura assume assim um sentido regenerador da própria sociedade contribuindo para a sua renovação, reprodução e sobrevivência, como destaca Cabral ao afirmar:

«Como sucede com a flor numa planta, é na cultura que reside a capacidade (ou a responsabilidade) da elaboração e da fecundação do germe que garante a continuidade da história, garantindo simultaneamente, as perspectivas da evolução e do progresso da sociedade em questão.»¹⁰³⁶

¹⁰³⁵ Id. *Ibid.* p.223

¹⁰³⁶ Id. *Ibid.*

Desta maneira, é esclarecido o facto de a ocupação colonial visar empreender, antes de mais, uma investida assimilatória, negando às sociedades autóctones, a sua espessura histórico-cultural, como forma de materializar e perpetuar o seu domínio.

Inversamente, a reclamação de uma identidade cultural, o fortalecimento das suas marcas simbólicas e históricas e a recusa da cultura que lhe é imposta pelo colonizador, constituem-se como bases de contestação ao poder colonial e enquadramento infra-estrutural aos movimentos de libertação, num processo que desemboca muitas vezes no conflito armado.

Neste sentido, Cabral conclui que «(...) a libertação nacional é, necessariamente, um acto de cultura»¹⁰³⁷, traduzindo-se como a configuração política estruturada da afirmação de uma identidade cultural e histórica, particulares de um povo.

Este facto é tanto ou mais importante se forem tidos em linha de conta alguns factores como a divisão operada entre assimilados e indígenas, que extravasa para além dos limites culturais e abrange a toda configuração da sociedade, cavando um fosso que separa a elite autóctone composta por uma pequena burguesia de assimilados e as restantes camadas do povo. Na verdade, segundo o autor, o desenraizamento e alienação culturais de uma elite da pequena burguesia autóctone, levam a que esta se considere culturalmente superior ao povo de onde provém. Este facto é tanto ou mais visível se for considerada uma distinção entre as camadas populares de carácter rural e as elites urbanas. As últimas, geradas no decurso do próprio sistema colonial, quer em virtude da sua formação, quer das ambições de promoção social, adoptam por vezes, uma postura cultural de moldes ocidentais, como reconhece Cabral:

*«Ao contrário do que se verifica com as massas populares, as elites coloniais autóctones, forjadas pelo processo de colonização, apesar de serem portadoras de um certo número de elementos culturais próprios da sociedade autóctone, vivem material e espiritualmente a cultura do estrangeiro colonialista, com o qual procuram identificar-se progressivamente, quer no comportamento social, quer na própria apreciação dos valores culturais indígenas»*¹⁰³⁸.

O desenraizamento e a alienação cultural são, pois, dois dos dramas que afectam as elites coloniais tanto em território africano (como nas diásporas europeias) o que as coloca num espaço intersticial e marginal no âmbito das relações de poder e dominação de uma minoria estrangeira sobre a maioria da população autóctone composta sobretudo pelas camadas rurais.

Contudo esta situação irá, no decurso do próprio processo colonial, ser uma das substâncias da contestação ao sistema, à medida que as elites autóctones vêm frustradas as tentativas de identificação com a classe estrangeira dominante e o agravar do distanciamento face a instâncias de

¹⁰³⁷ Id. *Ibid.* p.225

¹⁰³⁸ Amílcar Cabral- «O Papel da Cultura na Luta pela Independência», in *O Correio da Unesco*. Paris, Janeiro 1974, p.237

poder. Face a este «*complexo de frustração*» a pequena burguesia autóctone é forçada a olhar para a outra extremidade do recontro sócio-cultural, as massas populares nativas - que preservam apesar de tudo, o essencial da sua cultura - na demanda de uma identidade própria que permita restabelecer um sentimento de dignidade¹⁰³⁹.

É neste âmbito que Cabral coloca o “retorno às fontes” como uma dinâmica transversal a movimentos onde a reclamação de uma identidade cultural se associa à reivindicação de direitos cívicos, sociais e políticos como sejam o pan-africanismo e a negritude. Este “regresso às fontes”, não significa obrigatoriamente um retorno puro e simples a modos de vida tradicionais, mas constitui-se como uma expressão de recusa do domínio estrangeiro e, por isso, preconiza um ponto de ruptura, que só assumirá relevância histórica se assumir uma posição de compromisso com a luta independentista e representar os objectivos das massas populares, como sublinha:

*«(...) O “retorno às fontes” só é historicamente conseqüente se implicar não apenas um comprometimento real na luta pela independência, mas também uma identificação total e definitiva com as aspirações das massas populares, que não contestam somente a cultura do estrangeiro mas ainda, globalmente, o domínio estrangeiro»*¹⁰⁴⁰.

A contestação ao domínio estrangeiro encontra assim a sua base de sustentação que, embora não rejeitando outras formas de actuação exclusivamente política, irá convergir na luta de libertação e conferir-lhe – através da elisão de valores contraditórios e fomento de valores positivos – uma «*dimensão nacional*», imprescindível no delinear de um projecto de construção do Estado-Nação. De facto a configuração de uma cultura de dimensão nacional implicará necessariamente observar e harmonizar «*valores culturais positivos de cada grupo social*»¹⁰⁴¹, cabendo aqui não só a preservação do substrato ancestral, mas também a confirmação de contributos externos que são integrados pelas culturas vivas, na sua dimensão quotidiana como elementos válidos.

O reconhecimento da diversidade cultural no interior de cada país e a uma escala do continente africano, autoriza, por fim, a refutação da ideia largamente divulgada – quer pela antropologia colonial quer pelos negritudistas - de uma «*cultura africana*» ou de uma «*cultura negra*», estagnadas no tempo e delimitadas nas suas coordenadas espaciais, já que «*não existem culturas continentais ou raciais*», mas antes a presença «*de várias Áfricas (...) [e] várias culturas africanas*»¹⁰⁴².

Tendo como horizonte a criação de estados independentes, no decurso dos movimentos de libertação, Amílcar Cabral sublinha a cada passo, a necessidade destes movimentos possuírem, na

¹⁰³⁹ Esta identificação pressupõe, genuinamente, como condição prévia, a definição e afirmação, no seio das classes populares, de uma síntese que, ao assumir determinados valores como seus e rejeitar outros, permita consolidar uma identidade cultural, assumida como distinta da potência colonizadora.

¹⁰⁴⁰ Id. *Ibid.*, p. 239

¹⁰⁴¹ Amílcar Cabral, «A Cultura Nacional», in *A Arma da Teoria. Unidade e Luta I*, p.228

¹⁰⁴² Id. *Ibid.*, p. 229

sua génese e propagação, um conhecimento aprofundado e um apreço pela cultura de cada povo de modo a perceber e avaliar o seu impacto real na vida em sociedade.

Atendendo à importância concedida à dimensão cultural como um condição crucial ao progresso do continente africano, o autor previne, de uma forma clara para os perigos que a perpetuação de uma ideia monolítica de cultura ao destacar o carácter lesivo de comportamentos como:

«(...) os elogios não selectivos; a exaltação sistemática das virtudes sem condenar os defeitos; a cega aceitação dos valores da cultura sem considerar o que ela tem ou pode ter de negativo, de reaccionário ou de regressivo; (...) a ligação absurda das criações artísticas, sejam válidas ou não, a pretensas características de uma raça; finalmente, a apreciação crítica, não científica ou a-científica, do fenómeno cultural.»¹⁰⁴³

Em suma, na perspectiva do autor, o que está em causa não é a determinação da especificidade das culturas africanas mas o que elas representam em termos de património humano, o seu contributo real no âmbito dos movimentos de libertação e posteriormente no âmbito da construção dos estados independentes. Neste sentido aponta alguns objectivos a observar no decurso destes processos, nomeadamente o

«Desenvolvimento de uma cultura popular e de todos os valores culturais positivos, autóctones; (...) de uma cultura nacional baseada na história e nas conquistas da própria luta; (...) de uma cultura científica, técnica e tecnológica, compatível com as exigências do progresso (...) Elevação constante da consciência política e moral do povo (de todas as categorias sociais) e do patriotismo, (...) dos sentimentos de humanismo, solidariedade, respeito e dedicação desinteressada à pessoa humana (...) Desenvolvimento, com base numa assimilação crítica das conquistas da humanidade nos domínios da arte, da ciência, da literatura, etc., de uma cultura universal tendente a uma progressiva integração no mundo actual e nas perspectivas da sua evolução»¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴³ Ibidem.

¹⁰⁴⁴ Ibidem. p.232, 233

CAPITULO VII

DISCURSOS *PÓS-COLONIAIS* E LEITURAS DA COLONIALIDADE

7. Colonialismo e colonialidade.

A contestação anti-colonial e subsequente desestruturação e derrocada dos sistemas coloniais durante a segunda metade do século XX, apresenta-se como um processo que desenhou uma linha de fracção e penetrou em profundidade não só nos estratos sociais, económicos e culturais das nações que conquistaram o direito à independência e auto-determinação política mas igualmente nos territórios metropolitanos das antigas potências coloniais.

A experiência africana do combate ideológico e, em muitos casos, militar, ultrapassa em muito o impacto regional constituindo-se como um amplo laboratório onde serão expressas muitas das discussões que irão informar as dinâmicas sociais, económicas e culturais não só dos países asiáticos e sul-americanos mas igualmente das sociedades do norte, produzindo um impacto crucial em domínios como o das subjectividades sociais e culturais, as liberdades e direitos, a cidadania, a ética, a estética, os mercados, a ideologia e a acção...

À sequência de acontecimentos que se encadearam a seguir à Segunda Guerra Mundial¹⁰⁴⁵ está subjacente a gestação e afirmação de representações, narrativas, identidades e subjectividades que se desenham como antagónicas ao discurso e práticas desenvolvidos pelo sistema colonial dominante e que, em última análise, irão informar a fundação e organização dos estados pós-coloniais.

Como vimos, a tomada de consciência da condição de colonizado e a revolta face às arbitrariedades do sistema colonial são acompanhadas por um lado, pela vontade de restaurar os tempos, saberes e memórias que o colonialismo não conseguiu apagar completamente, bem como, por outro, por um esforço em aprofundar o conhecimento da atormentada história comum entre a Europa e os territórios por si explorados, no sentido de desmistificar e desconstruir uma narrativa hegemónica que coloca esses espaços sob o estigma da ahistoricidade e da primitividade ou da insignificância e que suportou ideologicamente, a empresa colonial.

¹⁰⁴⁵ Neste caso há a salientar, entre outros acontecimentos, o Quinto Congresso Pan-Africano em 1945, Conferência de Bandung, em 1956, os Congressos de Escritores e Artistas Negros, anteriormente mencionados, bem como as lutas de libertação que rebentaram em muitos países africanos e que conduziram à independência política dos mesmos.

Neste sentido, o nascimento de uma nova paisagem política nos espaços anteriormente colonizados pelas potências europeias, foi sustentada por uma dupla dinâmica de consciencialização para uma alteridade e necessidade de uma regeneração cultural que passaram pela contestação do poder colonial e pela celebração de uma cosmovisão e matriz cultural africana. De acordo com Mundimbe,

«*In literature (...) this position is expressed in three major ways: first, in terms of domestication of political power (...); second, in a criticism of colonial life (...); and third, in the celebration of the African sources of life*»¹⁰⁴⁶.

7.1. Uma heterogeneidade multitemporal

Este processo sumariamente esboçado, não pode ser encarado na perspectiva de uma visão linear, na medida em que se insere no seio de uma complexa teia que se dilata tanto no espaço como no tempo ao longo dos ciclos de convivência entre a Europa e África, compreendendo tanto as extensões colonizadas como os espaços metropolitanos.

Face à segregação e alheamento a que estiveram votados muitos dos territórios e povos colonizados e que, em muitos casos, resultou na instauração de uma dependência global em termos económicos e políticos, cabe questionar se as amarras que prendiam anteriormente os satélites colonizados ao «Eurocentro»¹⁰⁴⁷ serão irreversivelmente quebradas com as independências políticas das antigas colónias, ou se, pelo contrário, assumirão outras configurações continuando, todavia, a manter e alimentar situações de dependências várias.

A própria geografia dos estados africanos independentes veio sobrepor-se à divisão da terra e demarcação de fronteiras pelas potências coloniais. De facto a implantação de colónias em territórios distantes dos centros metropolitanos obedeceu primeiramente a uma estratégia de segmentação do espaço físico bem como da geografia humana, acompanhada de um planeamento cartográfico que transpõe para o suporte de papel a revisão política desses territórios auxiliando na exploração económica da terra (procurando substituir o seu valor simbólico de uso social por um valor de mercado) e no acantonamento das sociedades e unidades políticas africanas¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁶ V.Y.Mudimbe. *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p.91

¹⁰⁴⁷ Termo utilizado por Smadar Lavie e Ted Swedenburg em *Displacement, Diaspora and Geographies of Identity*. Durham & London, Duke University Press, 1996

¹⁰⁴⁸ Cf. Isabel Castro Henriques, *Território e Identidade. A construção da Angola Colonial (c.1872-1926)*. Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa (CADERNOS CLIO), 2004, pp. 11,12

À visão colonial que partia de uma concepção vertical do mundo, hierarquizada e homogeneizante, onde a civilização era sinónimo de assimilação aos padrões ocidentais, são contrapostas outras formas sociais e múltiplas temporalidades que possibilitem reequacionar quaisquer percepções mono-culturalistas e propondo aquilo que Canclini designa por «*heterogeneidade multitemporal*»¹⁰⁴⁹

Da mesma forma, para uma transformação das representações da nação enquanto «*comunidade imaginada*»¹⁰⁵⁰ serão fulcrais alguns factores decorrentes quer das especificidades que cada processo colonial assumiu bem como das circunstâncias decorrentes dos movimentos de contestação anti-colonial, independência e descolonização, (que se fizeram sentir com intensidades diferentes de ambos os lados) e, finalmente, aos quais se acrescentarão os fluxos migratórios que vão permitir a entrada gradual de grupos de ex- colonizados nos tecidos sociais das antigas metrópoles confrontando-os com a multiplicidade e pluralidade cultural.

Contudo, o desmantelamento político dos impérios coloniais não significou necessariamente a demolição de inúmeras estruturas instauradas ao longo de quase cinco séculos que se perpetuam, muito além da descolonização, sob outras modalidades e configurações, enraizadas nas mentalidades, discursos, e práticas integrantes dos vários domínios da existência humana (política, pensamento, economia, cultura, ...) que, por isso não deixam de carecer de uma reflexão mais profunda. Esta *colonialidade*, que Nelson Maldonado-Torres divide entre uma *colonialidade do Ser* e uma *colonialidade do poder*¹⁰⁵¹, traduz-se numa linha de continuidade face a matrizes quer de natureza ideológica, quer de conhecimento, quer de dominação/exploração económico-financeira e não pode ser confundida com colonialismo, este, um sistema de natureza político-administrativa cuja erradicação não implicou a dissolução de matrizes de pensamento e actuação fortemente implantadas. Na perspectiva de Ramon Grasfoguel,

*«Um dos mais poderosos mitos do século XX foi a noção de que a eliminação das administrações coloniais conduzia à descolonização do mundo, o que originou o mito de um mundo 'pós-colonial'. As múltiplas e heterogêneas estruturas globais, implantadas durante um período de 450 anos, não se evaporaram juntamente com a descolonização jurídico-política da periferia ao longo dos últimos 50 anos. Continuamos a viver sob a mesma 'matriz de poder colonial'. Com a descolonização jurídico-política saímos de um período de 'colonialismo global' para entrar num período de 'colonialidade global'»*¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁹ Nestor Garcia Canclini *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p.3

¹⁰⁵⁰ Benedict Anderson. *Comunidades Imaginadas. Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições70, 2005

¹⁰⁵¹ Nelson Maldonado-Torres, - «A Topologia do Ser e a Geopolítica do Conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade», in, Boaventura Sousa Santos; Maria Paula Meneses, (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. p.350

¹⁰⁵² Ramón Grosfoguel- «Para Descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global», in Boaventura Sousa Santos; Maria Paula Meneses, (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009,p.394

Traduz, segundo o autor, um conjunto de situações de natureza colonial, mantidas na actualidade, ainda que os sistemas administrativos que estruturavam o colonialismo tenham sido abolidos do «*sistema-mundo capitalista*». O que acontece é que o colonialismo forçou a uma divisão hierarquizada e internacional do trabalho entre o «*Ocidente e o resto*»¹⁰⁵³, a qual articula directamente um sistema hierárquico de ordem étnico-racial. Esta divisão assenta numa geografia onde os centros da economia - mundo coincidem com sociedades euro-americanas/brancas, enquanto as periferias coincidem sensivelmente com as sociedades ex-colonizadas (excepção feita ao Japão, e à China). Este sistema intrincado de hierarquias estruturadas em torno do «*eixo euro-americano*» instaura igualmente uma diferenciação não só em termos da exploração do trabalho como igualmente compreende outros domínios nomeadamente ao nível político, militar bem como a um nível intersubjectivo e de produção de conhecimento podendo considerar-se, neste último domínio, uma «*geopolítica do conhecimento*»¹⁰⁵⁴.

As continuidades de que fala o autor, são parcialmente elididas pelo «*mito eurocêntrico*» de que o pós-colonialismo significa uma ruptura para com os modelos económico-sociais e com a geocultura do passado colonial. De facto, os axiomas de subdesenvolvimento económico, instabilidade político-militar, patologias sociais, associados sobretudo à África e América do Sul, ao mesmo tempo que instauram o seu acantonamento em territórios periféricos, acentuam um degrado ontológico do ‘Outro’ para os domínios do subalterno e da cidadania de ‘segunda categoria’.

7.1.1. Crítica pós-colonial e situação pós-colonial

A utilização do termo “pós-colonial” assume uma dimensão multifacetada mas igualmente controversa que se desdobra, num plano operativo ao serviço das ciências sociais, quer em termos metodológicos quer em termos de um direccionamento conceptual, com vista a abordar os desenvolvimentos da história contemporânea, não só nos espaços colonizados, mas igualmente nas antigas metrópoles, prolongando-se igualmente pelos trilhos das diásporas. A par destas duas perspectivas, definidas por Elikia M’Bokolo¹⁰⁵⁵ respectivamente, enquanto conceito e postura de investigação, o autor acrescenta uma terceira, que designa como «*situação pós-colonial*».

¹⁰⁵³ A expressão *The West and the Rest* é usada por Chinweizu como título, em 1978- *The West and The Rest of Us*

¹⁰⁵⁴ Esta questão de uma geopolítica do conhecimento é debatida por Walter D. Mignolo na obra intitulada *Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference*.

¹⁰⁵⁵ Elikia M’Bokolo «Culturas Políticas, Cidadania e Movimentos Sociais na África Pós-colonial» (2006), in *Cabo dos Trabalhos – Revista electrónica dos Programas de Mestrado e Doutoramento do Centro de Estudos Sociais*, Universidade de Coimbra, nº 2 (<http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n2/entrevistas.php>) Acedido em 17-6-2008

Esta situação pós-colonial pode, contudo, ser analisada sob ópticas diferentes, apelando a uma postura e conceitos retirados da teoria pós-colonial ou, inversamente, ser perspectivada a partir de uma postura colonial. O autor esclarece esta condição, à partida, contraditória:

«(...) esta situação, um pouco paradoxal, reflecte o modo como num certo número de países, a memória, a memória incontrolada, ou a memória espontânea das pessoas, evoca por vezes a situação colonial como um espaço de comparação. (...) Também podemos assistir a uma re-invenção do colonialismo em muitos dos países que foram metrópoles colonizadoras e isso também permite uma leitura pós-colonial.»¹⁰⁵⁶

Do seu ponto de vista, a *situação pós-colonial* assenta directamente numa situação colonial, enquanto conceito histórico surgido na década de 50 do século XX, politicamente comprometido com uma conjuntura que se precipitava para o término. A situação colonial, enquanto conceito, apelava a um esvaziamento temporal que a remetia para uma estabilidade duradoura, afastando uma noção de dinâmica e, por acréscimo, a perspectiva da mudança, da ruptura ou, em última análise, da revolução.

Contudo, a acepção de uma pós-colonialidade pressupõe a persistência de um conjunto de estruturas, identidades, memórias, etc., herdadas (o que não quer dizer que não tenham sido sujeitas a uma revisão crítica) do sistema colonial. Neste sentido, o termo pós-colonial não deixa de reenviar para uma temporalidade ambivalente e ambígua situada entre o epílogo dos impérios coloniais - enquanto entidades formais - e um período indeterminado onde se evidenciam as dificuldades e incapacidade em ultrapassar as disposições imperiais que impregnam as várias instituições.

A discussão em torno do colonialismo, ao integrar os chamados *estudos pós-coloniais*, inscreve-se num processo mais alargado que aspirou uma revisão dos pressupostos sobre os quais assentaram as ideologias e as práticas coloniais, reexaminando conceitos como cultura, raça, linguagem, classe, experiência, identidade. Este processo de revisão conhece uma génese no interior das academias norte-americanas e europeias e é igualmente norteador por uma crítica interna às modalidades teóricas e discursivas, as quais legitimaram, simbólica, formal ou explicitamente, as ideologias coloniais, sem que, todavia conseguissem dissolver algumas das hierarquias instauradas.

¹⁰⁵⁶ Id. Ibid.

7.1.1.1. Estudos pós-coloniais

De facto, os *estudos pós-coloniais*, vêm propor inicialmente, uma abordagem crítica das perspectivas dominantes nas disciplinas literárias (clássicas) das academias anglo-saxónicas que, incidindo sobre as modalidades discursivas, denunciam as representações ideológicas que lhes estão subjacentes, interpelando simultaneamente a especialização dos saberes que suporta a produção de conhecimento. Este campo de investigação legitimado nas universidades australianas, americanas e britânicas tem na sua base a tentativa de desconstrução dos discursos e memória histórica do colonialismo, narrada pelo colonizador, contrapondo outras versões dessa narrativa, outras temporalidades, outras subjectividades, que à luz de um discurso dominante, foram aparentemente elididas ou remetidas ao silêncio.

Espelha por outro lado a gradual pulverização dos núcleos em torno dos quais se tinha centrado a construção de um discurso histórico, passando este a incluir nas suas narrativas, as histórias particulares de grupos subalternos, anteriormente excluídos, nomeadamente as classes trabalhadoras, escravos, mulheres, «grupos étnicos», homossexuais e lésbicas, assumindo por vezes a designação genérica (e não menos problemática) de «histórias de minorias»¹⁰⁵⁷.

Neste sentido o estudo pioneiro de Edward Said, *Orientalism*, de 1978, é encarado como um ponto de viragem na problematização de uma epistemologia eurocentrada e escorada em percepções dominantes da modernidade, que propondo uma heterogeneidade de orientações e contributos, recusará modelos ou explicações totalizantes.

Irá sobretudo pautar-se por uma discussão em torno dos fundamentos, práticas, representações discursivas e consequências, advindas da implantação dos sistemas coloniais – devidamente sustentados por uma epistemologia moderna – operacionalizando um conjunto de conceitos como hibridismo, mestiçagem, diáspora, identidades individuais e colectivas – referentes não só aos antigos territórios coloniais como também aos espaços das metrópoles -, emigração e transnacionalidade, subalternidade, diferença, etc., que permitem pensar a conflitualidade inerente aos processos de interacção cultural em contextos de dominação, numa relação dialéctica que cruza passado e presente, local e global¹⁰⁵⁸.

Esta perspectiva teórica, não obstante todas as ambiguidades que lhe são apontadas, evidencia o facto de o colonialismo não se reportar a um movimento de sentido único dirigido do centro para a periferia, mas antes se constitui enquanto movimento de reciprocidades. Assim, não só os espaços

¹⁰⁵⁷ Cf. Dipesh Chakrabarty - «Histórias de Minorias, Passados Subalternos», in Manuela Ribeiro Sanches (Org.). *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte Literatura e História na Pós-Colonialidade*. [2005]

¹⁰⁵⁸ Seguem nesta linha os contributos de inúmeros autores onde se destacam nomes como Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Stuart Hall, Paul Gilroy, Dipesh Chakrabarty, Partha Chatterjee, etc.

colonizados apresentam sinais da acção colonial, como também a metrópole é tocada. Um ponto comum liga os dois espaços, tanto os territórios anteriormente sob domínio colonial como a metrópole: a (re)elaboração de uma imagem nacional, que integrará de formas diferenciadas os modos como o colonialismo foi vivido e apresentado.

O termo “pós-colonial” integra na sua textura, os processos de reconfiguração, e discussão das modalidades discursivas através das quais foi possível o exercício do poder e que, como vimos, englobou diversos níveis significativos - museológico, visual, jurídico, literário, etc., – observando os laços subterrâneos que articulam o visível e o invisível, a dominação e a subalternidade, a ideologia e a acção, partindo igualmente da experiência de deslocação que marca de formas diferentes as histórias recentes das metrópoles europeias após a descolonização. Porém, como observa Arjun Appadurai,

«(...) se a formação pós-colonial é em parte uma formação discursiva, é também verdade que a discursividade se tornou demasiado exclusivamente o signo e o espaço da colónia e da pós-colónia nos estudos culturais contemporâneos»¹⁰⁵⁹.

Assim, por um lado, importa perceber em que medida esta formação discursiva não deixa de penetrar nos discursos retrospectivos ou mesmo nas práticas culturais e construções identitárias e, por outro, quais as modalidades de relacionamento entre passado e presente que expressa. Para tal é necessário confrontar algumas das suas terminologias chave atendendo a uma migração que por vezes empreendem entre domínios científicos diferentes, à sua difusão e implicações práticas, quer na esfera da criação artística quer, essencialmente, da recepção da obra.

7.2. Alteridade, Multiculturalismo e Interculturalidade

A adopção de modelos estruturantes das ciências naturais para a circunscrição, desenvolvimento e implementação do campo das ciências sociais, conduziu a uma espécie de «biologização» e «racialização» dos factos sociais e culturais, especialmente no que diz respeito à antropologia, que irá desenvolver metodologias e perspectivas teóricas especificamente voltadas para o estudo das então designadas «sociedades e/ou culturas primitivas».

Por outro lado, a par desta vertente metodológica e epistemológica não poderemos ignorar o impacto político e social que tais «paradigmas» continuaram a ter nas sociedades

¹⁰⁵⁹ Arjun Appadurai, *Dimensões Culturais da Globalização*, Lisboa: Teorema, 2004, p. 212

contemporâneas¹⁰⁶⁰. A deslocação do conceito de «raça» para o âmbito do relativismo cultural, por um lado e, por outro, a correspondência unívoca entre cultura e território, marcada pela imutabilidade da primeira e a demarcação rígida do segundo, contribuíram para perpetuar e popularizar uma visão unidireccional que migra dos domínios da biologia para um domínio da cultura e aí se vai instalar com maior solidez durante a segunda metade do século XX.

Este relativismo cultural - aquilo a que Jean Loup Amselle designa como «*razão etnológica*»¹⁰⁶¹ - ao preconizar um determinismo unidireccional entre um dado grupo («étnico») e uma identidade padronizada, remete-nos para uma certa “ecologia humana” já que a diferenciação das culturas tem como cenário de fundo uma diversidade de condições naturais que são basilares, bem como uma diferenciação biológica dos seus membros – imaginados como os habitantes «nativos» de espaços e territórios, temporal e geograficamente distantes.

O resultado é a fragmentação da humanidade em culturas diferentes, representadas como entidades fixas, tornadas objecto de estudo, cujas sistematizações, apropriadas e difundidas a partir do «Eurocentro» se foram inculcando como imagens estereotipadas que por vezes, irão ser interiorizadas pelos próprios membros das referidas culturas, como marcas identitárias.

As descrições das diferentes culturas, muitas vezes impregnadas de preconceitos racistas, poderão ser entendidas como estratégias de naturalizar a diferença, de torná-la comum aos olhos europeus, estabelecendo uma barreira, por vezes intransponível entre o «mundo de cá» e o «mundo lá fora» (ou mesmo o «resto do mundo»):

«The discipline of anthropology played a significant role in the extraordinarily complex historical process by which the world came to be seen as divided into the world “Here” (the West) and the world “Out There” (the non-West), as well as in the process whereby the dominant U.S.- Eurocenter (...) was homogenized. Anthropology’s unique function as an official discipline was to differentiate between self and other (...).

*Anthropology’s own self-conception depended on a notion that “they” were supposed to be “there” and “we” were supposed to be “here”-except, of course, when “we” showed up “there” as ethnographers, tourists, missionaries, or development experts. »*¹⁰⁶²

¹⁰⁶⁰ As formas mais radicais de distinção de «raças», entendidas como espécies diferentes e a sua vertente política (eugenia, nazismo, fascismo, etc), foram gradualmente substituídas por significações “culturais” de “raça” que, não obstante, poderão estar na base de alguns nacionalismos, que continuam a reacender-se até aos nossos dias. Embora do ponto de vista genético não existam raças, bem como o facto de que desde 1950 o conceito tenha vindo a ser repudiado pelos mais variados quadrantes (nomeadamente a partir da declaração sobre a raça no Correio da UNESCO de Junho-Julho desse ano), este continuará a conhecer uma larga utilização como uma espécie de marcador social e muitas vezes substituído pelo conceito de “grupo étnico” sobressaindo cada vez mais a sua natureza discursiva e ideológica. Neste sentido, pese embora as suas conotações francamente negativas, será por nós utilizado de modo a analisar os significados que lhe estão inerentes e que o tornaram um sinal quer da mobilização quer da diferenciação social de indivíduos e comunidades.

¹⁰⁶¹ Jean-Loup Amselle. *Logiques Métisses. Anthropologie de l’Identité en Afrique et Ailleurs*. Paris: Payot, 1990

¹⁰⁶² Smadar Lavie; Ted Swedenburg. *Op. Cit.*, pp. 1, 2

Desta maneira a manobra de diferenciação cultural, encontra-se situada no seio de um movimento mais amplo de redefinição e re-invenção do estado nação de matriz europeia, especialmente quando este último manifesta o seu pendor colonialista e, mais tarde, se confronta com o crescimento de sociedades multiculturais.

Na verdade, a vinda de imigrantes - sobretudo dos países que o Ocidente designa por “Terceiro Mundo”, muitos dos quais antigas colónias europeias – para os espaços das metrópoles europeias e especialmente americanas veio provocar fissuras na textura das sociedades ocidentais e questionar as certezas de índole universalista, como as definições clássicas de cultura, etnia¹⁰⁶³, identidade, etc..

À medida que o «Eurocentro» perde gradualmente a sua homogeneidade e hegemonia devido a factores externos como as lutas de libertação e independência dos seus territórios coloniais bem como a factores internos como movimentos de reivindicação de direitos cívicos das mulheres, gays, lésbicas e imigrantes torna-se patente a necessidade de confirmar a diferença, integrando-a no seu tecido social e, posteriormente, proceder de uma forma mais ou menos silenciosa, a uma *academização* desta heterogeneidade que assumiu a designação difusa de *multiculturalismo*, associada a termos como pós-modernismo e/ou pós-estruturalismo.

Este multiculturalismo surgiu então como uma resposta do Estado-nação no sentido de se redimensionar com vista a estabelecer modos de relacionamento com a sociedade civil contemporânea saída do pós-guerra e/ou dos períodos pós-independência.

No entanto, as políticas multiculturais, também designadas por «*políticas do reconhecimento*» por Tylor¹⁰⁶⁴, irão reproduzir, de alguma forma, o discurso da diversidade cultural, remetendo a noção de cultura para uma certa essencialidade, onde as diferenças culturais se encontram cristalizadas nos hábitos e costumes primordiais, traduzindo-se na definição de identidades baseadas na «raça», na «etnia», no sexo ou na religião que fomentam o acantonamento das então chamadas «*minorias étnicas*» em espaços circunscritos tanto em termos culturais, como físicos e sociais.

Este essencialismo que remete para o território simultaneamente racial e cultural da «etnia» veio categorizar e estereotipar a identidade dos indivíduos como se a sua subjectividade estivesse pré-estabelecida por uma cultura virtualmente gravada na sua herança genética e que, doravante, seria um dos principais factores de diferenciação perpétua e simultaneamente de exclusão social.

¹⁰⁶³ A Etnia, entendida enquanto unidade cultural, é, segundo Jean- Loup Amselle, uma construção levada a cabo quer pelas ciências sociais ocidentais quer pela máquina administrativa colonial e tornada objecto de estudo. Curiosamente, para este autor, as categorias étnicas, foram parcial ou totalmente apropriadas pelos próprios africanos e tornaram-se pilares estruturantes de alguns movimentos sociais e políticos.

¹⁰⁶⁴ Charles Tylor. *Multiculturalismo. Examinando a Política de Reconhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998

A identidade cultural assim entendida surge como um território plano e homogéneo que é perpetuado através de mecanismos reguladores, destinados a acautelar e eliminar quaisquer procedimentos que não se integram dentro dos parâmetros previamente instituídos.¹⁰⁶⁵

Esta construção identitária integra por vezes, na sua substância um processo recente de «*etnogénesis*»¹⁰⁶⁶, pautado pela (re)afirmação de raízes culturais que, na sua constituição, resultam da reinvenção e transformação de hábitos e representações ou incorporação de elementos culturais exógenos (assimilados como próprios, “etnizados”). Daqui poderão advir conjuntos identitários marcados pela reformulação dos seus capitais simbólicos, implicando assim uma combinação equilibrada entre elementos culturais endógenos e exógenos, que todavia, mergulham as suas raízes nas águas da interculturalidade.

Antes de analisar o que se inscreve sob a designação de “multicultural” ou de “multiculturalismo” importa que nos detenhamos naquilo que é a sua raiz: o entendimento do conceito de cultura. Este remete essencialmente para uma linguagem comum a um determinado grupo, baseada numa origem geográfica, partilha de uma história, crenças religiosas e valores morais. Pouco satisfatória, esta visão da cultura encontra-se no cerne dos argumentos que defendem o multiculturalismo contra uma visão monocultural da sociedade, na expectativa de reunir a diversidade cultural sob a alçada de uma cidadania tolerante.

De facto, esta parece ser uma das faces paradoxais do multiculturalismo no âmbito do qual a exaltação de pertenças locais e/ou regionais bem como da diferença e da multiplicidade de experiências culturais, apontam para um compromisso claro com objectivos e instituições de carácter nacional. Aqui as políticas multiculturais sustentam uma ideia de “integração” como modalidade divergente da “assimilação” mas cujos sentidos, na prática, se confundem não raras vezes, apontando para uma ambiguidade inerente ao discurso multicultural e à disparidade no contexto das suas práticas, que oscilam entre uma fragmentação sem limites conducente à criação de *guetos* e o *melting-pot*¹⁰⁶⁷.

A difusão do termo multiculturalismo na sua vertente marcadamente política conheceu um momento de destaque durante as décadas de 60 e 70 do século XX, devido, em parte, ao contexto político internacional – que em muitos casos esteve na origem de fluxos migratórios e/ou refugiados para a Europa e EUA - quer ao movimento feminista e do debate em torno dos *direitos das minorias* – quer estas se encontrem estabelecidas há várias gerações quer resultem da imigração recente ou

¹⁰⁶⁵ Cf. Anthony Kwame Appiah. *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2005, p.152

¹⁰⁶⁶ Nestor Garcia Canclini, *Op.Cit.*, p.149

¹⁰⁶⁷ O termo *melting-pot* surge numa peça homónima da autoria de Israel Zangwill, produzida no ano de 1908 em Nova Iorque e reporta-se ao modo como os imigrantes são induzidos a desligar-se das suas culturas de origens e a pensar-se enquanto americanos, integrando-se assim numa nova ordem sociocultural.

do acolhimento a refugiados. Entre os seus defensores existem aqueles que, propondo uma abertura a outras tradições culturais, negam contudo, que esta coexistência seja pautada pelo puro relativismo. Outros defendem uma vertente mais vigorosa, entendendo o multiculturalismo enquanto instrumento analítico que permite, examinar criticamente as desigualdades de poder no seio das sociedades nacionais, e, ao mesmo tempo, capaz de contrabalançar esta desproporção.

Na verdade as sociedades multiculturais levantam um número de problemas sem comparação em termos históricos, na medida em que necessitam encontrar formas de harmonizar a unidade política (ou por outras palavras, a unidade nacional) sem uniformizar a diversidade cultural, desenvolver estratégias de inclusão sem ser assimilacionista, promover um sentido de pertença entre os seus cidadãos sem deixar de respeitar as suas legítimas diferenças culturais, entre outras tarefas de ordem política que não conseguiram ainda alcançar êxito pleno.

Assim podemos considerar que o multiculturalismo, conhece uma primeira afirmação funcional no âmbito de um conjunto de movimentos sociais e, posteriormente, assume uma dimensão especulativa no decurso de um processo de institucionalização académica que foi desaguando nas formulações mais recentes de uma “antropologia ou filosofia da interculturalidade”, ou dos estudos interculturais. Estes decorrentes já das críticas à teoria multicultural, assinalam o modo como as ciências sociais se encontram envolvidas na tarefa de repensar-se enquanto elementos actuantes e prospectivos das dinâmicas sociais ao mesmo tempo que se confrontam com modalidades de actuação social que abalam, baralham, e escapam, às delimitações conceptuais propostas no âmbito disciplinar.

7.2.1. Percepções da diferença

Mas não poderemos ignorar que a identidade, consistindo numa entidade relacional, medeia as ligações entre o domínio pessoal e o público – entre o Eu e o Outro - e estabelece uma correspondência de reciprocidade, constantemente nutrida através de mecanismos de identificação. Não é por acaso que a defesa dos direitos das mulheres, homossexuais, “minorias étnicas” vem reclamar o conceito de “dupla consciência” de W.E.B. Du Bois para a arena das suas lutas como modalidade crítica. Esta tensão dualista situada entre a identidade de cada indivíduo e as expectativas da comunidade, só será ultrapassada com o reconhecimento bidireccionado do Outro enquanto Sujeito¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁸ Cf. Alain Touraine *Iguais e Diferentes. Poderemos Viver Juntos?* Lisboa: Instituto Piaget, 1998

Uma perspectiva multicultural não se pode resumir apenas à coexistência de diferentes culturas mas antes a uma relação dialéctica e criativa entre vários domínios de pertença cultural¹⁰⁶⁹. Assim, a par da inclusão de cada ser humano num território cultural, a inevitabilidade da diversidade cultural e do diálogo intercultural enquanto realidades inerentes à existência humana, há ainda que atender à pluralidade interna de cada cultura e as suas dinâmicas particulares.

Identidade, diferença e identificação são três termos que compõem a mesma equação e que impregnam vários domínios da existência em sociedade, revestindo-se de um carácter multifacetado, mas simultaneamente problemático já que, segundo Appiah,

«Once labels are applied to people, ideas about people who fit the label come to have social and psychological effects. In particular, these ideas shape the ways people conceive of themselves and their projects. So the labels operate to mold what we may call identification, the process through which individuals shape their projects-including their plans for their own lives and their conceptions of the good life -by reference to available labels, available identities (...) I shape my life by the thought that something is an appropriate aim or an appropriate way of acting for an American, a black man, a philosopher.»¹⁰⁷⁰

Esta visão (multi)culturalista de uma identidade dependente de uma autenticidade pré-determinada e alicerçada em pilares como a religião, a «raça» ou o género, tem sido alvo de críticas onde, as mais radicais, acusam o multiculturalismo de se constituir como uma forma contraditória e furtiva de racismo já que tende a alimentar o desenvolvimento de guetos, assente em estereótipos culturais, inviabilizando, paradoxalmente, aquilo que seriam os seus princípios fundadores: o reconhecimento e a materialização efectiva da igualdade de direitos e de oportunidades no seio de uma sociedade culturalmente heterogénea.

Neste sentido, para alguns dos seus críticos a teoria multicultural, não passa de uma forma de racismo invertido, auto-refencial¹⁰⁷¹ na medida em que não se verifica um conflito directo entre os valores intrínsecos a cada cultura; existe sim a promoção de um conjunto cultural à categoria de universal, e a partir daí usufruir de uma posição vantajosa que admite a apreciação crítica das demais formações culturais particulares.

A então proclamada igualdade de direitos revela-se igualmente uma ilusão de óptica que assegura a manutenção de uma serena intolerância quando está em causa uma coexistência de

¹⁰⁶⁹ Cf. Bhikhu Parekh. *Rethinking Multiculturalism. Cultural Diversity and Political Theory*. New York: PALGRAVE, 2000, p.338

¹⁰⁷⁰ Id. *Ibid.*, p.66

¹⁰⁷¹ Cf. Mario Roberto Morales «Modernidade periférica e mestizaxe diferencial en América Latina» in *Tempo Exterior*, nº13 (segunda época)- xullo/décembro 2006. Acedido em 12-1-2008
Disponível em http://www.igadi.org/te/pdf/te_se13/te25_13_131mario_roberto_morales.pdf

comunidades culturais minoritárias e majoritárias, dado que o reconhecimento político-institucional de uma minoria implica que esta reconheça previamente os direitos da maioria.

Por outro lado, segundo Alain Touraine, esta convivência de culturas diferentes será regulada ou por relações de mercado ou através da violência, se não houver um reconhecimento de elementos «universalistas» e transversais às várias culturas. Neste sentido, será para o âmbito de uma interculturalidade que deverá ser desviado o foco de atenção quer em termos teóricos quer no campo de acção das práticas políticas¹⁰⁷². Estes “elementos universalistas”, de que fala o autor, surgem como plataformas de sentido que garantem uma contiguidade entre igualdade e diferença e nas suas palavras, assentam num encadeamento entre a «democracia política» e a «diversidade cultural, baseadas na liberdade do Sujeito»¹⁰⁷³, possibilitando uma livre configuração da vida pessoal.

A diversidade cultural torna-se problemática para o Estado-nação de matriz europeia, que mantém uma posição hesitante entre políticas de natureza assimilacionista ou integracionista quer de natureza segregacionista¹⁰⁷⁴.

Na verdade, a diferença, mais do que uma alteridade, começa a ser olhada, no âmbito do debate político, como um particularismo, um epíteto, que vem dissimular um relacionamento real de desigualdade entre os cidadãos de origem ocidental e as comunidades imigrantes, provenientes, na maioria dos casos, de países anteriormente colonizados pela Europa. Estas carregam o estigma da sua origem geográfica bem como do subdesenvolvimento económico e social dos seus países, com os quais as especificidades culturais são confundidas. Neste sentido, o reconhecimento institucional da diferença - expressão política do discurso do multiculturalismo - reveste-se de um significado dúbio e equívoco que pretende qualificar as relações mantidas com as culturas das ex-colónias, aproximando-se, por vezes de um certo discurso antropológico que classificava essas mesmas culturas como «primitivas»,¹⁰⁷⁵ na medida em que estas são remetidas para o espaço das categorias étnicas. Porém, aqui a «etnicidade» confunde-se com nacionalidade (entendida em termos jurídicos e supondo direitos e deveres por parte dos cidadãos) e engloba um conjunto de grupos, explorados economicamente e alvo de discriminação social e racial.

¹⁰⁷² Cf. Alain Touraine - *Un Nouveau Paradigme pour Comprendre le Monde d'Aujourd'Hui*. Paris, Fayard. 2005, pp. 246,247

¹⁰⁷³ Alain Touraine. *Iguais e Diferentes. Poderemos Viver Juntos?* p.225

¹⁰⁷⁴ Cf. Gunther Dietz. *Multiculturalismo, Interculturalidad y Educación: una Aproximación antropológica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003, p.109

¹⁰⁷⁵ Frantz Fanon, já em 1969 declarava a este propósito que: «*Em primeiro lugar, afirma-se a existência de grupos humanos sem cultura; depois, a existência de culturas hierarquizadas; por fim, a noção da relatividade cultural. Da negação global passa-se ao reconhecimento singular específico. É precisamente esta história esquartejada e sangrenta que nos falta esboçar ao nível da antropologia cultural.*» in *Em Defesa da Revolução Africana*. [1969] Lisboa, Sá da Costa, 1980

O reconhecimento da diferença, traduzido através de uma operação de subtracção, que mascara a desigualdade de oportunidades e direitos é apontado por alguns autores como um dos grandes logros das políticas multiculturais:

«Pourquoi un Anglais ou un Français résidant hors son pays, en effet, ne bénéficie-t-il pas et ne cherche-t-il pas à bénéficier des mesures de discriminations positives réservées aux «minorités» ou groupes ethniques» (...) Le dirigeant ou le cadre d'une entreprise multinationale, artiste reconnu, le scientifique ou le technicien de haute qualification est le résident étranger, qui n'entre pas dans le registre de l'ethnicité. Son entité est d'abord et avant tout individuel, légitimée par son niveau d'instruction et de compétence, par sa qualité professionnelle, par sa nationalité au sens juridique, et non par une appartenance ethnique.»¹⁰⁷⁶

Por último, a circunscrição da diferença aos limites da cultura retira-lhe algum do potencial de perturbação e subversão e integra-a num plano do “politicamente correcto”- porque o termo cultura agrada melhor do que o termo raça, ainda que muitas vezes sejam empregues como sinónimas. O revestimento cultural de aspectos de natureza eminentemente social com vista a uma supressão dos choques que eles comportam, resulta, inversamente, na criação de espaços/guetos, encarados como mundos aparte do “nosso”, onde a conflitualidade se restringe às suas fronteiras internas; são conflitos situados num território marginal, entre “etnias diferentes”, entre homossexuais e homofóbicos, entre racistas e vítimas de racismo, etc.¹⁰⁷⁷, aos quais “nós” assistimos enquanto espectadores externos. O “nosso” território é um terreno cultural plano, homogéneo, e sobretudo, neutro, esvaziado da diversidade e consequentemente, da conflitualidade que esta admite. A construção social da cultura, ao substituir eufemisticamente a raça (igualmente numa acepção do foro sociológico) integra-se nas estratégias de dominação de uma *sociedade de controlo*¹⁰⁷⁸, que na acepção de Gilles Deleuze, vem substituir a *sociedade da disciplina*¹⁰⁷⁹ substituindo a disciplina dos corpos por um controle das subjectividades e, consequentemente, das acções.

¹⁰⁷⁶ Jaqueline Costa-Lascoux - «Citoyenneté et multiculturalisme», in, Marie-Antoinette Hily; Marie Louise Lefebvre (direction). *Identité Collective et Altérité*. Paris : L'Harmattan, 1999, pp.55,56

¹⁰⁷⁷ Cf. Diedrich Diederichsen - «A Cultura com Metáfora de «o Problema É Deles», in Renée Green (org.). *Negociações na Zona de Contacto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003 p.34

¹⁰⁷⁸ Gilles Deleuze, apud. René Green. *Op.Cit.* p. 38

¹⁰⁷⁹ No âmbito desta sociedade da disciplina, o ser humano foi encarado enquanto factor de produção (sendo por isso necessário proceder à sua marcação, medida e avaliação com vista a uma exploração física/laboral mais rentável) facto que consolidou a construção da ideia de raça, a par das de classe social ou sexo.

7.2.2 Identidades flutuantes: um discurso de múltiplos a partir da periferia

A falência, na prática, de muitas das «políticas de reconhecimento», veio colocar a questão da incongruência existente, por vezes, na interdependência estabelecida entre sujeito-identidade-cultura e comunidade. De facto, a concepção que supunha a identidade (cultural) como factor de estabilização social vê-se confrontada, sobretudo num período “pós-colonial”, com uma fragmentação dos termos de referência que suportavam a construção das identidades enquanto sistemas globalizantes como «etnia», «raça», língua, religião, classe, género ou nacionalidade, produzindo, simultaneamente uma «descentralização» da identidade ao deslocá-la para um território fluído ou fronteiro a estes sistemas.

A identidade, entendida enquanto construção historicamente definida, remete-nos para a crescente multiplicidade de referências susceptíveis de se estruturarem como oportunidades de identificação num momento histórico onde a mudança é rápida e constantemente alimentada por fluxos de pessoas e de informação.

A ideia de uma identidade (nacional) fixa, imutável e de contornos bem definidos colide de frente com uma realidade que, cada vez mais, aponta para uma difusão de identidades possíveis, multiplicadas pela dispersão de pessoas em redor do globo. As identidades estão assim sujeitas a um duplo mecanismo de «*translação*» espaço-temporal, simultaneamente, territorial e cultural¹⁰⁸⁰.

Esta «*translação*» será tanto mais evidente quando resultante de uma deslocação física em termos geográficos e culturais, de que as migrações são um exemplo mais conhecido. A deslocação de grandes contingentes populacionais, resultantes de processos de descolonização, de fuga a conflitos armados ou precariedade económica e social favorecerem a criação de diásporas e um previsível contacto de diferentes culturas que viriam a afectar irremediavelmente tanto a construção de identidades por parte dos que se deslocam como daqueles que residem nas sociedades para onde confluem os fluxos migratórios. Este facto veio motivar igualmente uma reflexão em torno do papel desempenhado pela cultura nas dinâmicas sociais, sendo que autores como Alain Touraine vêm propor um «paradigma cultural» em torno do qual se deverá (re)pensar as sociedades contemporâneas, nas quais se vão aprofundando os sulcos gravados pelo trânsito de pessoas de origens geográficas e culturais diversas.

¹⁰⁸⁰ Cf. Stuart Hall; Bram Gieben (edited by). *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1992, p.310

Estes movimentos e fluxos contribuíram para uma interpenetração das populações e culturas gerando contiguidades e fusões, das quais resultam formas culturais híbridas ou mestiças. Stuart Hall descreve este processo através do conceito de «translação»

«Translation (...) describes those identity formations which cut across and intersect natural frontiers, and which are composed of people who have been dispersed forever from their homelands. Such people retain strong links with their places of origin and their traditions, but they are without the illusion of a return to the past. They are obliged to come to terms with the new cultures they inhabit, without simply assimilating to them and losing their identities completely. They bear upon them the traces of the particular cultures, traditions, languages and histories by which they were shaped. The difference is that they are not and will never be unified in the old sense, because they are irrevocably the product of several interlocking histories and cultures, belong at one and the same time to several 'homes' (and to no one particular 'home'). People belonging to such cultures of hybridity have had to renounce the dream or ambition of rediscovering any kind of 'lost' cultural purity, or ethnic absolutism. They are irrevocably translated.»¹⁰⁸¹

Quando se aborda os discursos da diáspora um dos aspectos fulcrais que é recorrentemente evocado reporta-se às modalidades segundo as quais este discurso expressa as diferentes experiências da deslocação, da adaptação a ambientes culturais e sociais diferenciados, comportando dinâmicas de apropriação/rejeição, ou de tensão entre utopia e distopia, assumida nos moldes de uma luta política com vista ao reconhecimento (em termos de cidadania, representatividade política, direitos civis, sociais, etc.) das comunidades cosmopolitas, desafiando formações de tipo Estado-Nação guiadas por ideologias de matriz assimilacionista.

7.2.3 Topografias da diáspora

A diáspora, remete para a construção de comunidades reunidas longe das suas geografias de origem e as suas texturas discursivas articulam e entrelaçam não só as referências às raízes (pela manutenção, revivalismo ou reinvenção de hábitos, costumes,...) como aos itinerários (rotas) de viagem. Este sentido comunitário de pertença necessita ser suficientemente firme e para resistir aos processos de distanciamento, esquecimento e assimilação e firma a diferença identitária de uma forma mais consistente do que a pertença «étnica», na medida em que se baseia na assunção de se constituir enquanto um povo com raízes e percursos históricos definidos em tempos e geografias distintas do estado-nação¹⁰⁸².

¹⁰⁸¹ Id. *Ibid.*

¹⁰⁸² Cf. James Clifford in Steven Vertovec, Robin Cohen (eds.). *Migration, Diasporas and Transnationalism*, Cheltenham : Edward Elger Publishing, 1999, p.223

As comunidades diaspóricas formam aquilo a que Paul Gilroy designa por *esferas públicas alternativas*¹⁰⁸³ no âmbito das quais se articulam formas de consciência e solidariedade que tecem identidades extrínsecas à construção homogénea da nação, projectando maneiras diferentes de ser e existir. Traduzem igualmente a diversidade das experiências interculturais e transnacionais da época moderna e da contemporaneidade.

Na óptica deste autor, a tradição assume uma dinâmica processual que a desliga da sua acepção conservadora e anti-moderna. Ela surge como um espaço de conceptualização das modalidades de relacionamento e *identificação* no seio das comunidades diaspóricas não fornecendo necessariamente um modelo fixo de identidade¹⁰⁸⁴. A tradição revela-se assim numa espécie de reticulado relacional onde se articulam parcialmente histórias particulares que estruturam vínculos de pertença e identificação, desmembrando, através da fluidez com que esses actos relacionais se desenvolvem, a fixidez das identidades pré-concebidas e essencialistas. Da mesma forma, no panorama dos movimentos de libertação verificam-se por vezes algumas apropriações/adopções de um essencialismo etnográfico como estratégias de autenticação de experiências históricas particulares que permitem estabelecer um confronto com a cultura e história imposta pelo colonizador. Esta apropriação permite estruturar uma espécie de «*contra-canon*» ocidental que, em última análise, tem o poder de delinear uma narrativa unificadora nacional como veremos. Aqui a operacionalidade da etnografia enquanto discurso comparativo surge como uma mais-valia já que permite estabelecer elos de ligação entre as várias narrativas substancialistas/essencializadas que funcionam como uma espécie de cimento onde é possível alicerçar as narrativas nacionais.

7.3. Mestiçagens: agencialidade e discursividades

Se a celebração da mestiçagem ou hibridação cultural se tornou um dos tópicos recorrentes dos estudos pós-coloniais, o facto é que este é um processo que conhece a sua origem numa época muito anterior. Ela pressupõe, à partida, uma mobilidade entre os diferentes territórios da identidade, sejam eles físicos ou simbólicos. Neste último caso, trata-se de transpor os sinais/signos que demarcam artificialmente as diferentes construções identitárias.

O paradigma da mestiçagem e da hibridação conhecerá na década de 90 do século XX um reaparecimento no território das ciências sociais, verificando-se à partida, uma nuance

¹⁰⁸³ Paul Gilroy. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993, p.275

¹⁰⁸⁴ «(...) Tradition can now become a way of conceptualizing the fragile communicative relationships across time and space that are the basis not of diaspora identities but of diaspora identifications, Reformulated thus, tradition points not to a common content for diaspora cultures but to evasive qualities that make inter-cultural, trans-national diaspora conversations between them possible». [Paul Gilroy. *The Black Atlantic* p. 276]

terminológica já que a escola anglo-saxónica, sobretudo pela mão de Nestor Garcia Canclini ou Homi Bhabha, irá abordar conceitos como hibridação, ou *in-betweeness*, enquanto a academia francesa enveredará por conceitos como *mestiçagem*, *interstício cultural* ou *reinvenção da história* destacando-se aqui as obras de Jean Loup Amselle¹⁰⁸⁵, Alexis Nouss e François Laplantine¹⁰⁸⁶ ou Serge Gruzinsky¹⁰⁸⁷. Através dos escritos de estes autores é proposta uma reformulação de termos e conceitos que migraram desde o campo da biologia até aos domínios da cultura e do pensamento com vista a uma análise das dinâmicas decorrentes das sociedades multiculturais, que procura avançar além do culturalismo proposto pela antropologia cultural bem como das teorias do multiculturalismo anglo-saxónico já que ambos se fundam numa ideia monadista de cultura, escorada em conceitos de pureza, genuinidade, permanência, tradicionalismo e intemporalidade, que excluem a multiplicidade infinita de combinações possíveis, numa incessante processo de *reformulação das heranças* e a fluidez com que essas trocas se estabelecem e circunscrevem cada grupo/cultura nos limites das suas singularidades.

Este alargamento do conceito de mestiçagem, na perspectiva de Laplantine e Nouss assume-se como assim como uma forma de antagonização face às epistemologias clássicas, preconizadas essencialmente por modalidades analíticas. A mestiçagem vem propor nas suas palavras, uma «(...)terceira via entre a fusão e o fraccionamento,[e] poderá, enquanto conceito, ajudar-nos a pensar as crises do mundo contemporâneo.»¹⁰⁸⁸

7.3.1. Historicidade

Historicamente, o processo de estabelecimento num novo espaço geográfico e a criação de novas comunidades foram assinalados por um confronto com as sociedades previamente existentes nesses locais e de onde resultaram pilhagens, guerra, escravatura, rebelião ou, que nos casos mais extremos, significou o genocídio ou a aniquilação total destas últimas.

Contudo, este foi um processo igualmente marcado pela troca, pela negociação pelo cruzamento e incorporação de códigos sócio - culturais dos quais resultaram formas mestiças. A mestiçagem e a hibridação resultam deste modo de um duplo processo de confrontação e negociação, e assumem camuflagens diferentes à medida que atravessam o plano do tempo histórico e das mentalidades.

¹⁰⁸⁵ Jean-Loup Amselle.(1990) *Logiques Métisses. Anthropologie de l'Identité en Afrique et Ailleurs*. Paris : Payot

¹⁰⁸⁶ François Laplantine; Alexis Nouss. *A Mestiçagem* [1997]. Lisboa, Instituto Piaget, 2002

¹⁰⁸⁷ Serge Gruzinsky. *El Pensamiento Mestizo* [1999]. Barcelona, Paidós, 2000

¹⁰⁸⁸ François Laplantine ; Alexis Nouss. *A Mestiçagem*, p. 68

Os termos *mestiço* ou *mulato* cujas raízes etimológicas derivam, respectivamente, do latim “*mixtus*” (“misturado”) e “*mulo*” (“híbrido”) surgem inicialmente no português e no espanhol, para designar os filhos dos europeus com mulheres autóctones dos territórios de expansão - sendo a cor da pele o seu elemento distintivo.

Assim, historicamente, a hibridação ou mestiçagem cultural efectua-se entre identidades situadas assimetricamente em relação ao poder, revestindo-se de um carácter conflitual entre culturas dominantes e culturas subordinadas, entrelaçada em narrativas de invasão, colonização e aniquilação, daí que assuma sentidos bem diferenciados de acordo com o tempo e o lugar em que é mencionada.

Os produtos híbridos resultaram muitas vezes de encontros marcados por um grande desequilíbrio de forças no âmbito dos quais uma cultura que se impõe como dominante, esforça-se no sentido de subjugar, controlar, reorganizar ou mesmo extinguir outras culturas que lhe estão subordinadas.

Neste campo de forças desiguais a hibridação cultural assume duas expressões correlacionadas: a formação gradual de um espaço marginal e a assimilação forçada.

A lenta gestação de um território marginal começa a assumir a sua aparência mais vincada nos espaços urbanos onde a tensão entre as tradições locais e um projecto de aparente modernidade proposto pelo colonizador, origina um espaço indefinido e intermediário entre colonizados e colonizadores, um terceiro espaço que se desenha na orla de ambos os sistemas culturais.

Este intervalo entre culturas que corresponde à hibridação, assume-se, igualmente como uma zona de exclusão que segundo Mudimbe pode ser encarado como um dos motores do subdesenvolvimento em que se encontram muitos dos países ex-colonizados:

« At any rate, this intermediary space could be viewed as the major signifier of underdevelopment. It reveals the strong tension between a modernity that often is an illusion of development, and a tradition that sometimes reflects a poor image of a mythical past. (...)»¹⁰⁸⁹

A mestiçagem ou hibridação cultural resultante das relações de natureza colonial foram igualmente dirigidas por uma tentativa de hibridação forçada, de assimilação, ao longo sobretudo do século XX na qual participam activamente os estados coloniais, fortemente auxiliados pelas missões

¹⁰⁸⁹ V.Y. Mudimbe, *Op.Cit.*, p.5

religiosas, que no caso português, irão deter a quase exclusividade da educação dos povos colonizados¹⁰⁹⁰.

Benedict Anderson designa precisamente, as políticas educacionais coloniais como uma «*miscigenação mental*» na medida em que o seu objectivo «oficial» será a assimilação aos padrões culturais europeus. Aqui reside um dos aspectos mais controversos do colonialismo (sobretudo francês e português) já que a missão civilizadora, proclamada pelos seus ideólogos, iria colidir de frente com a necessidade de manter no estado de desigualdade as sociedades autóctones de modo a poder sujeitá-las e explorar a sua força de trabalho, perpetuando indefinidamente o controlo colonial. Desta forma, o modelo escolar proposto para o chamado «*ensino indígena*», encontrava-se voltado para o desempenho de trabalhos rurais ou oficinais, e permitiu cavar ainda mais o fosso entre europeus e africanos e manter o *status quo* dos primeiros.

Por outro lado, não poderemos ignorar que durante sensivelmente quatro séculos e meio, as deslocções em massa, provocadas pela escravatura, estiveram na origem da criação de formas culturais híbridas que se constituíram igualmente como formas de sobrevivência e resistência cultural. Neste sentido não é possível encarar a hibridação e mestiçagem cultural apenas à luz da sua actual celebração como se de um mero epifenómeno pós-moderno se tratasse, na medida em que ela arrasta consigo um penoso e sangrento passado de chacina e resistência e ultrapassa em muito a mera teorização que pretende ultrapassar os discursos em torno das categorias da raça e de uma temporalidade linear interpondo-lhe a descontinuidade e uma multitemporalidade¹⁰⁹¹.

Esta assimilação revestiu-se de uma série de cambiantes de natureza política e social, já que se inseria numa estratégia mais vasta de dominação e exploração. Tratava-se, em primeiro lugar de uma forma de destruição de antigas solidariedades e laços de natureza comunitária que poderiam constituir-se como potencialmente perigosos para a prossecução dos mecanismos de exploração económica, já que poderiam representar formas de oposição e contrapoder. As suas consequências fizeram-se sentir não só a um nível sócio-cultural das comunidades mas igualmente ao nível da psicologia individual daqueles que protagonizam essa agonia continuada das suas culturas.

Frantz Fanon, debruçando-se sobre os dispositivos de uma assimilação forçada e respectivas sequelas sobre o homem colonizado, aponta para o «*desvio existencial*» desencadeado onde a alienação e a inferiorização surgem como feridas abertas que o atormentam a vários níveis, mantendo-o preso aos grilhões da escravatura.¹⁰⁹²

¹⁰⁹⁰ Sobre o papel desempenhado pela igreja no sector educativo nos territórios coloniais sob domínio português, é de relembrar a concordata assinada entre o Estado e a Santa Sé em 1940 no sentido de confiar o ensino indígena às missões católicas.

¹⁰⁹¹ A este propósito destaca-se a já mencionada obra pioneira de Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* de 1993

¹⁰⁹² O autor dirá que, «*Le Noir, même sincère, est esclave du passé*» Frantz Fanon- *Peau Noire, Masques Blancs*. [1951] S/L : Editions du Seuil, 1971, p.182

7.3.2. Espaços de negociação

O processo de hibridação baralha uma suposta ideia de genuinidade e insolubilidade dos grupos que se estruturam com base em identidades nacionais, raciais ou étnicas na medida em que as identidades que se formam por meio de hibridismo ou miscigenação cultural não pertencem integralmente a nenhuma das identidades originais embora mantenham com estas, vínculos estreitos. Por outro lado, desafiam igualmente uma certa visão multiculturalista anteriormente esboçada e que se baseia na premissa de uma de uma (co)existência de diversas identidades culturais bem definidas quanto aos seus termos, concepções e práticas, na medida em que as identidades híbridas aludem a uma mobilidade constante entre os múltiplos territórios possíveis da identidade;

As identidades mestiças ou híbridas suscitam uma tensão constante entre uma concepção de «identidade – essência» e uma identidade circunstancial baseada na conjuntura, remetendo para um lugar secundário o problema da origem ou da integridade como garantias de autenticidade cultural, já que a fusão, a mescla, estão precisamente na sua gênese, aquilo a que J.-L. Amselle designa por «lógica mestiça»: *«C'est-à-dire, une approche continuiste qui (...) mettrait l'accent sur l'indistinction ou le syncrétisme originare.»*¹⁰⁹³ Sendo que,

*« L'analyse en termes de "logique métisse" permet (...) d'échapper à la question de l'origine et de faire l'hypothèse d'une régression à l'infini. Il ne s'agit plus de se demander ce qui est premier (...) mais de postuler un syncrétisme originare, un mélange dont il est impossible de dissocier les parties»*¹⁰⁹⁴.

Considerando esta interculturalidade primordial que está na base da criação de formas híbridas, onde é impossível distinguir a natureza inicial dos seus componentes, a hibridação cultural vem igualmente provocar fissuras nas concepções de espaço/território e de tempo/história/tradição, que de maneira implícita, enquadram uma bipolaridade e um antagonismo entre um centro e as margens.

Estas mestiçagens assumem-se muitas vezes como estratégias de auto-defesa que capitalizam criativamente os «espaços intersticiais» situados entre as várias formações culturais que se foram configurando nas margens - já de si bastante porosas.

O espaço intersticial ou «terceiro espaço-de-tempo» foge a qualquer categorização e rompe definitivamente com os antigos modelos de cultura, na medida em que pressupõe um modelo fluido, indeterminado e contingente, contrapondo-o à fixidez e limitação dos primeiros.

¹⁰⁹³ Jean Loup Amselle. *Logiques Métisses*, p.10

¹⁰⁹⁴ Id. *Ibid.*, p.248

Segundo Homi Bhabha os «espaços intersticiais» constituem-se como territórios de comunicação e de negociação com vista a desenvolver estratégias de sobrevivência e coabitação introduzindo novos signos identitários, e novos pontos de cooperação.¹⁰⁹⁵ No âmbito deste processo de negociação, a tradição está sujeita a uma mundividência e reformulação quotidianas que a sujeitam às contingências do presente e a dissolvem na sua transitoriedade.

« *What is theoretically innovative and politically crucial, is the need to think beyond narratives of ordinary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood (...) that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the society itself. It is in the emergence of the interstices (...) that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest or cultural value are negotiated*»¹⁰⁹⁶.

O passado é (re)escrito à luz do presente e a nova realidade é interpretada à luz de um imaginário reedificado – introduzindo uma outra temporalidade cultural sem contudo esquecer totalmente as suas raízes - estabelecendo uma dialéctica constante entre o herdado, o adquirido e o imposto. Este acto de constante reciprocidade, não pode ser confundido com uma nostalgia romântica mas deve ser considerado um acto vital de sobrevivência, que questiona incessantemente aquilo que são os conceitos enraizados de tradição e modernidade.

Neste sentido, será de realçar a necessidade, cada vez mais premente, de incluir nos conteúdos das narrativas históricas e culturais, os discursos e práticas, remetidos e configurados a partir das zonas de periferia, como alternativas a uma visão homogénea de feição ocidental. Talvez assim fosse possível indagar em simultâneo, os mecanismos através dos quais um determinado modelo imperialista sofreu paralelamente uma transmigração e transmutação, a partir das experiências da desterritorialização e diáspora que marcam a história recente das metrópoles europeias na segunda metade do século XX e qual a importância destas narrativas (minoritárias, marginais e, por vezes, transgressoras) para a construção das sociedades metropolitanas da actualidade.

Estas «*culturas de sobrevivência*»^{surgem}, igualmente, como uma resposta a uma existência quotidiana deslocada e/ou alienante, inculcando-lhe um propósito e um significado. São atravessadas por uma dupla percepção espaço-temporal já que são alternadamente locais e globais; compreendem no mesmo espaço – de - tempo o encontro de povos de proveniências variadas, abrangendo assim quer «*comunidades imaginadas*» quer «*comunidades encontradas*»¹⁰⁹⁷.

Neste sentido assumem-se segundo Bhabha como *transnacionais*, na medida em que comportam uma acção de desterritorialização – migração, diáspora, reinstalação, – e *translacionais*

¹⁰⁹⁵ Cf. Homi K. Bhabha -*The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 2006, p.2

¹⁰⁹⁶ Homi Bhabha. *The Location of Culture*, p.2

¹⁰⁹⁷ Cf. Gunther Dietz., *Op. Cit.*, p.123

pois empreendem um processo de disseminação retiforme que atinge uma escala global, ampliada pelas tecnologias da comunicação.¹⁰⁹⁸

7.3.3.O Hibridismo como *exotismo pós-colonial*

A divulgação, a uma escala global de formas culturais híbridas (sendo o próprio processo de globalização, entendido por muitos como um impulsionador de mestiçagens) tem contribuído ultimamente, na opinião de alguns autores¹⁰⁹⁹, para uma nova hierarquização das experiências culturais onde o híbrido substitui a desgastada categoria do exótico. As produções culturais de um Outro (outrora selvagem e primitivo, agora híbrido e mestiço, que vive nas grandes capitais cosmopolitas da Europa e EUA), sofrem, ao nível da sua recepção pelo mercado, os efeitos de uma certa concepção essencialista e imutável de cultura que persiste, sendo absorvidas por um comércio que alimenta uma espécie de novo «*cosmopolitismo multicultural*»¹¹⁰⁰.

Graham Huggan¹¹⁰¹ irá referir-se a um «*exotismo pós-colonial*», a propósito da recepção na Europa e Estados Unidos das produções culturais provenientes de geografias africanas ou asiáticas ou das suas diásporas, que, perpetuando e renovando um conjunto de imagens estereotipadas, não desvanece a *sombra*¹¹⁰² que paira sobre os produtos culturais associados ao espaço africano. Consigna, ao invés, um conjunto de discursos (críticos e plásticos) que ao envolver a estetização e consumo da diferença, nos moldes de um multiculturalismo procedente de reajustamentos das relações de poder nas metrópoles ocidentais da pós-colonialidade, promovem a sua permanência num território periférico. Desta forma, a uma concepção anterior de exotismo cultural, cristalizado simultaneamente nas ideias de estranheza e distância, substitui-se a ambiguidade da familiaridade/diferença das criações híbridas (ou mestiças) que afloram nos tecidos das ex-metrópoles e ocupam um território indefinido (e marginal) entre o Outro e o Mesmo.

Assim, a uma modalidade de percepção estética da diferença que reveste relações de poder de feição imperialista - o exotismo - acresce nos finais do século XX, uma modalidade de consumo em massa globalizado. O exotismo reconfigurado na era da globalização é marcado pelo comércio, em larga escala, de artefactos provenientes dos países do Sul (esculturas e outros objectos africanos, batiks indonésios, têxteis sul americanos, etc...) nos centros económicos (nem sempre coincidentes

¹⁰⁹⁸ Cf. Homi Bhabha. *Op.Cit.*, p.247

¹⁰⁹⁹ Cf. Smadar Lavie; Ted Swedenburg (Edited). *Op.Cit.*, p.7

¹¹⁰⁰ Cf. Serge Grunzinsky. *El Pensamiento Mestizo*, p.16

¹¹⁰¹ Graham Huggan. *The post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*. London and New York: Routledge, 2001

¹¹⁰² Sidney Kasfir refere-se à arte africana como uma arte sobre a qual paira uma sombra do passado. [Sidney Kasfir- «African Art and Authenticity: a text with a Shadow», in Olu Oguibe, Okwui Enwezor (edited by). *Reading the Contemporary. African art from Theory to the Marketplace*. London, InIva, 1999, pp.88-113]

com os centros culturais) e são caracterizados, não pelo seu distanciamento mas pela sua fácil acessibilidade relativamente ao consumidor.

Esta reconfiguração, assume, contudo, uma linha de continuidade para com as anteriores formas de exotismo de feição imperialista, nomeadamente no que diz respeito a alguns aspectos particulares que mantêm, contudo, uma estreita ligação entre si: a *estética da descontextualização* e a *fetichização*¹¹⁰³ aliadas a um reconhecimento que carece, na sua essência, de uma informação aprofundada - na verdade reconhecer sem conhecer é o grande paradoxo que suporta o exotismo.

Aqui o exótico surge associado ao estabelecimento de uma relação de simpatia (paternalismo) para com os grupos supostamente subalternos (ou marginalizados), associada a uma informação superficial de forma a promover o seu consumo - ainda que pautado por uma ignorância acerca das culturas de origem. Igualmente não se trata de uma penetração do “centro” pelas “margens” do campo cultural mas sim a um ajuste das modalidades de criação ao discurso “acerca das margens”.

Por outro lado, segundo Graham Huggan, este exotismo pós-colonial ocupa um lugar de destaque no âmbito de um conflito discursivo entre sistemas e políticas de valor diferentes: o pós-colonialismo, que se auto afirma como anti-colonial - actuando no sentido de dismantelar as epistemologias coloniais/imperiais - e um outro regime de valor que o autor define como pós-colonialidade, firmemente articulado ao mercado global - que conjuga de forma articulada um conjunto de ideias acerca da diferença cultural bem como a comercialização de bens e artefactos que materializam essas imagens do Outro, capitalizando assim um aparato global de códigos de assimilação transversais quer em termos institucionais quer em termos de comercialização e consumo. Assim, nas suas palavras,

«Exoticist spectacle, commodity fetishism and the aesthetics of decontextualisation are (...) also at work in the metropolitan marketing of marginal products and in their attempted assimilation to mainstream discourses of cross-cultural representation (Orientalism, neo-primitivism, native authenticity, and so on).»¹¹⁰⁴

Assim, estas modalidades que preconizam as políticas de legitimação da diferença cultural, inserem-se igualmente em diversas configurações que estas podem assumir, nomeadamente a encenação ou *espectáculo da diferença cultural*, as *políticas de construção de autenticidades* “étnicas”, das “vozes marginais”, dos artistas ou escritores “representativos” dessa autenticidade forjada pelo multiculturalismo, *políticas do conhecimento* (e da *ignorância*, na acepção de Appadurai), balançadas entre o reconhecimento da alteridade e a objectivação/fetichização da diferença, ou *políticas de legitimação académica e profissional*. Todas elas acabam por transformar as pessoas e as suas práticas sociais/culturais em objectos alternativos de atracção/repulsa, onde a

¹¹⁰³ Graham Huggan, *Op. Cit.*, p.14

¹¹⁰⁴ Id. *Ibid.*, p.20

diferença cultural assume contornos ontológicos (de resto, forjados na sequência dos primeiros contactos entre a Europa e África na era moderna).

7.4. Artes visuais e as teorias pós-coloniais.

A revisão de uma história e crítica da arte, consubstanciadas em modelos eurocêntricos, o reconhecimento dos contributos não europeus na construção da modernidade e do modernismo artístico, a análise e desconstrução de conceitos essencialistas e estereotipados que abrangem não só sujeitos como as suas produções culturais (incluindo noções redutoras como “arte africana”, arte ocidental, arte oriental, «primitivo», «africano», etc.), a crítica baseada em noções de mestiçagem hibridação ou criouliização, a bipolaridade entre o «Ocidente e o Resto» constituem-se como áreas de abordagem que, propostas pelas teorias pós-coloniais não deixam de conhecer uma discussão crítica e/ou uma exploração no campo das artes¹¹⁰⁵ ainda que esta presença não signifique necessariamente uma dissolução de velhos paradigmas que teimam em reaparecer por vezes sob outras ordens discursivas. Na verdade, a partir da década de oitenta, começam a realizar-se um conjunto de exposições que procuram problematizar e reexaminar os modelos artísticos dominantes, interpondo outras visões e outras plasticidades.

Assim, a título de exemplo, podemos destacar um conjunto destas exposições tendo como ponto de partida em 1989, a exposição *Magiciens de la Terre* no centro Georges Pompidou em La Grande Halle - La Villette, em Paris. Esta exposição - inserida no bicentenário da Revolução Francesa – teve como objectivo central evidenciar a riqueza e a diversidade artística contemporânea, atendendo a uma estética de pendor universalista; constitui-se igualmente como um contraponto a uma outra mostra realizada cinco anos antes (1984) em Nova Iorque intitulada *Primitivism in the 20th Century Art*, que causou uma acesa discussão em torno da visão primitivista das culturas extra-europeias e a sua apropriação por parte dos artistas ocidentais ao longo do século XX. Embora fossem analisadas as conexões e contributos das artes africanas, oceânicas, ameríndias, etc., para uma renovação das linguagens artísticas sobretudo nos movimentos de vanguarda do início do século, através do confronto entre as obras de fauvistas, cubistas, expressionistas, surrealistas e as suas fontes extra-europeias, o facto é que este discurso expositivo não abandonou as clivagens entre «modernos» e «primitivos», entre centro e periferia, entre o Ocidente e o resto do mundo...

¹¹⁰⁵ Cf. José António Fernandes Dias- «Pós-colonialismo nas artes visuais, ou talvez não», in Manuela Ribeiro Sanches (Organização). *Portugal não é um País Pequeno. Contar o “Império” na Pós-Colonialidade*. Lisboa : Livros Cotovia, 2006, p.322

Magiciens de la Terre procura evidenciar, pelo contrário, os artistas que não integram os circuitos de arte contemporânea, tal como se encontram instituídos pelo «Eurocentro», em Museus, galerias e revistas da especialidade, diluindo as fronteiras entre centro e periferia que se interpõem à percepção de manifestações provenientes de outros espaços culturais.

No prefácio do catálogo, o comissário da exposição, Jean Hubert Martin explica que o uso do termo “magia” no seu título, serve como subterfúgio para evitar a utilização do termo “arte”. Segundo o autor:

«C’est par le mot de “magie” que l’on qualifie communément l’influence vive et inexplicable que exerce l’art. Il a paru approprié dans la mesure où il l’était prudent d’éviter dans le titre le mot «art qui aurait d’emblée étiqueté des créations provenant de sociétés qui ne connaissent pas ce concept.»¹¹⁰⁶

Todavia, a utilização deste conceito de magia não deixa de estabelecer uma clivagem ao nível do estatuto dos artistas já que remete para um território antagónico do estatuto de intelectual que artistas ocidentais granjeiam. Neste sentido, apesar das intenções totalizantes e universalistas, esta exposição mobiliza, por um lado, a associação entre a ideia de alteridade e autenticidade, desviando o olhar do espectador das produções/obras para os gestos, i.e. das práticas artísticas para as práticas culturais¹¹⁰⁷ conotadas, em última instância, com actos residuais, (e irracionais) como o ritual e a magia. Por outro lado, não consegue afastar-se de uma polarização entre centro e periferia como assinala Jöelle Busca ao afirmar que embora tenha abolido algumas fronteiras e «*autorizado a invasão dos bárbaros*» não deixa de confirmar uma posição dominante «*sans oublier que le centre invitante, sélectionnant, décidant, se confirme en tant que centre, par nature impérialiste et conquérant*»¹¹⁰⁸.

No mesmo ano em que *Magiciens de la Terre* tem lugar, Rasheed Araeen, (artista e teórico paquistanês residente em Londres desde 1964, e fundador da revista *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*) organiza, na Hayward Gallery em Londres, a exposição *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*.

A década de noventa e a primeira década do século XXI conhecem um alargamento destas exposições a outros centros artísticos através da itinerância de algumas. Assim em 1990, destaca-se *Contemporary African Artists: changing Tradition* organizada no Studium Museum, em Harlem em Nova Iorque e no ano seguinte a exposição comissariada por Susan Vogel e Ima Ebong, *Africa Explores: 20th Century African Art*, primeiramente mostrada no Center for African Arts em Nova

¹¹⁰⁶ Jean Hubert Martin, *Magiciens de La Terre*. (Prefácio do catálogo), p. 9

¹¹⁰⁷ Cf. Jöelle Busca - *L’Art Contemporain Africain. Du colonialisme au Postcolonialisme*. Paris: L’Harmattan 2000, p. 50

¹¹⁰⁸ Jöelle Busca, *Op.Cit.*, p. 15

Iorque, irá compreender uma itinerância que percorre diversos estados norte americanos (University Art Museum, Berkeley; Dallas Museum of Art; The Carnegie Museum of Art, Pittsburg; The Center for Fine Arts, Miami, entre outros) deslocando-se e posteriormente para a Europa nos anos de 1993 e 1994 onde estará patente na Alemanha (Forum für Internationale Kunst, Aachen, 1993), em Espanha, (Fundació Antòni Tapies, Barcelona 1993), França (Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon 1994) e Inglaterra, (Tate Gallery, Liverpool, 1994)

Pretendendo testemunhar o dinamismo e a diversidade das culturas artísticas e expressões plásticas africanas, numa perspectiva diacrónica, a exposição explora uma relação onde se misturam tradições ancestrais, ideias, conceitos e técnicas modernas, e ambiciona, na perspectiva de Susan Vogel, desafiar duas concepções fantasmagóricas, mas enraizadas acerca da arte africana: uma que celebra a “arte tradicional” enquanto produto de culturas extintas (em virtude do contacto com a cultura ocidental) e outra que sustenta a hipótese de não existir uma arte africana (moderna) mas apenas uma adopção, em segunda mão, das linguagens artísticas desenvolvidas em contextos ocidentais.

Neste sentido, a curadora propõe cinco categorias de sinalização para enquadrar, na actualidade, as artes plásticas, dos países da África subsariana: *Arte Tradicional*, *Nova Arte Funcional*, *Arte Urbana*, *Arte Internacional* ou *Arte Extinta*.

A *Arte Tradicional* refere-se à produção artística proveniente de uma comunidade «étnica» e realizada num contexto essencialmente rural. A *Nova Arte Funcional* ultrapassa os limites da «etnicidade» e, embora tome a primeira como ponto de partida, não abandonando a finalidade comunitária, integra novas ideias e responde às necessidades de outros grupos sociais.

Os seus produtos são fruto de uma experimentação técnica com recurso a novos materiais ou motivos e difere da *arte tradicional* pelo seu carácter híbrido e por vezes acutilante.

A *Arte Urbana*, também designada por *Arte Popular* refere-se à criação de imagens com finalidades comerciais (destinadas ao consumo interno mas igualmente voltadas para o turismo) e funcionais, sendo de destacar a pintura de anúncios, letreiros, ou motivos ornamentais em lojas, restaurantes, etc.

Nestes três casos, os artistas raramente possuem uma aprendizagem formal, sendo muitas vezes autodidactas, frequentando oficinas de outros artistas ou dando seguimento a tradições familiares.

No caso da *Arte Internacional*, a formação dos artistas passa pelos sectores académicos ou pela supervisão de um patrono ou professor europeu. Estes artistas desenvolvem a sua actividade essencialmente em meio urbano e a sua obra assume uma visibilidade nos circuitos artísticos nacionais. A circulação da sua obra poderá igualmente apresentar uma dimensão transnacional pela representação oficial dos seus países em certames internacionais, ou a integração em colecções oficiais e particulares (interna ou externamente aos seus países de origem). Contudo, não obstante o

facto de se encontrarem inseridos em circuitos artísticos internacionais, a sua “origem africana” acaba por presidir à recepção da obra, sobretudo nos contextos ocidentais e, de uma forma ilusória, são repetidamente inquiridos os traços de uma africanidade fantasmática.

Por fim a *Arte Extinta* assume uma forte presença simbólica já que se trata de uma “arte tradicional” que permanece na memória colectiva como símbolo material de formas culturais ancestrais. Na sua maioria encontra-se reunida em colecções de museus sendo apropriada como imagem identitária e, por isso, símbolo de unidade nacional.

No mesmo ano de 1991, serão organizadas no Centro Atlantico de Arte Moderno em Las Palmas de Gran Canaria, duas exposições, *Desplazamientos* e *Africa Hoy/Africa Now*, sendo que a segunda, com a curadoria de André Magnin, irá transitar pelo Groningen Museum na Holanda e pelo Centro Cultural de Arte Contemporaneo da Cidade do México; em 1992, *Out of Africa* na Staachi Gallery em Londres e, em Roma, *Molteplici Culture*.

Na Bienal de Veneza de 1993, a Rockfeller Foundation patrocina uma exposição de artistas africanos, comissariada por Susan Vogel que conheceria uma primeira mostra no Museum for African Arts de Nova Iorque sob o título *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale*.

Em 1994, *Recontres Africaines*, com curadoria de Brahim Alaoui e Jean- Hubert Martin, organizada no Institute du Monde Arabe em Paris, irá passar por Lisboa, na Culturgest. Em Madrid, *Cocido y Crudo* no Centro de Arte Reina Sofia, inverte os termos do célebre artigo de Claude Lévi-Stauss, «Le Cru et le Cuit».

No ano seguinte, em Londres, *Seven Stories about Modern Art in Africa*, na White Chapel Gallery - e integrada no evento *Africa95*- reuniu cerca de seis dezenas de artistas e foi organizada por Clementine Deliss e por sete curadores - Salah Hassan, David Koloane, Catherine Lampert, Chika Okeke, El Hadji Sy, Wanjiku Nyachae e Evelyn Nicodemus - de sete países africanos: África do Sul Nigéria, Sudão, Senegal, Etiópia, Kenia e Uganda.

Esta exposição tinha como ponto de partida uma reparação das disparidades de tratamento, apreciação e legitimação infligidas por uma crítica de arte e uma historiografia de moldes ocidentais, às artes e artistas africanos, dando voz aos sete co-comissários e contrapondo uma endogeneidade discursiva acerca da criação artística nos seus países de origem.

Em 1997, *Suites Africaines*, organizada pela Revue Noire, no Couvent des Cordeliers em Paris, *Lumière Noire* no Centre d'Art de Tanlay, *Cross-ing: Time, Space Mouvement*, com curadoria de Olu Oguibe e Okwui Enwezor, na Universidade de South Florida, Miami.

Unpacking Europe será organizada por Salah Hassan e Iftikhar Dadi no final de 2001 e início de 2002 no Museu Boijmans Van Beuningen de Roterdão. Nos mesmos anos destaca-se a exposição *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* com curadoria

de Okwui Enwezor que irá empreender entre 2001 e 2002, uma itinerância desde Munique, (Villa Stuck) a Berlim (Haus der Kulturen der Welt), Chicago (Museum of Contemporary Art) e finalmente Nova Iorque (Museum of Modern Art). O mesmo curador irá dirigir em 2002 a Documenta XI em Kassel.

Em 2003, ano da 50ª Bienal de Veneza, Giliane Towadros e Sarah Campbell comissariam *Fault Lines: Contemporary African Art Shifting Landscapes*, e dá início à itinerância a exposição *Looking Both Ways: Art of the Contemporary African Diaspora* que passará, no ano seguinte por Lisboa, como se verá. Também de 2002 a mostra *Next Flag: Exposition d'Art Contemporain Africain*, comissariada por Fernando Alvim e Simon Ndjami tem lugar na Université du Travail Paul Pasteur, Charleroi Bélgica.

Africa Remix em 2004 com itinerância entre Londres, Paris e Tóquio, *Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea*, no Museu de Arte Moderna da Baía, Brasil, em 2005, *100% África*, no Museu Guggenheim de Bilbao em 2006 (com curadoria de André Magnin), *Check List Luanda Pop*, com curadoria de Fernando Alvim e Simon Ndjami para a 52ª Bienal de Veneza em 2007, a Documenta XII em Kassel, no mesmo ano, ou as várias Bienais de S. Paulo com a participação de artistas angolanos¹¹⁰⁹, dão finalmente conta de um crescente número de exposições que de formas diferenciadas evidenciam, - através das suas estratégias discursivas, obras e autores seleccionados, impacto mediático - tentativas de avançar para além de uma compartimentação, sedimentada pela crítica e historiografia eurocentradas, mas igualmente a dificuldade em ultrapassar algumas categorias e ideias pré-concebidas, redundando em visões parcelares que enfermam, por vezes, de uma repetição de modelos que não deixam de procurar nas obras e/ou nos artistas os sinais da sua “origem”, pela insistência na interpelação dos lugares a partir de quais são produzidos os discursos artísticos.

Ao mesmo tempo, verifica-se uma pulverização dos centros artísticos com a criação de bienais em países como Cuba (que se auto-afirma enquanto espaço de apresentação e total dedicação à produção de artistas do “Terceiro Mundo”, sendo que a edição de 1994 tinha como subtítulo *Arte, Poder e Marginalidade*) ou países africanos com destaque para as Bienais de Dakar (com a primeira edição em 1992) e de Joanesburgo (criada em 1995).

A maior visibilidade nos espaços europeus e norte americanos, de um conjunto de artistas provenientes de países africanos, asiáticos ou sul-americanos, residindo ou não nas múltiplas diásporas, foi acompanhada da emergência de curadores (alguns dos quais também artistas plásticos e fotógrafos) com ligações a esses países e, sobretudo uma crescente produção teórica disseminada

¹¹⁰⁹ Vd. Capítulos XVIII e XIX.

pela publicação de livros, catálogos e revistas¹¹¹⁰ ao longo das últimas duas décadas, onde se confrontam múltiplos pontos de vista que, procurando desconstruir e reexaminar os conceitos correntemente usados para analisar, interpretar e enquadrar obras e práticas artísticas de autores provenientes das “periferias do Ocidente”, revelam directa ou indirectamente, resquícios de uma visão essencialista, bem como as clivagens entre uma exterioridade e uma endogeneidade dos discursos, e as hesitações face ao confronto com outras realidades culturais, designadamente, africanas¹¹¹¹.

Na verdade, apesar de uma maior visibilidade ou do êxito nos circuitos artísticos ocidentais, alguns destes artistas não deixam de ser encarados, em muitos casos, como *outsiders* do próprio sistema artístico ocidental. A este propósito Colin Rhodes refere que, não obstante a multiplicidade de percursos - que passa pelas vivências nos seus países de origem ou nas diásporas -, bem como a natureza da reflexão e pesquisa plástica desenvolvidas, a sua obra continua a ser encarada sob o signo da diferença cultural e o próprio artista não deixa de ser visto como um Outro relativamente ao qual a sua obra é examinada¹¹¹².

7.4.1. Uma geopolítica do Belo

A obra de Arte entendida enquanto elemento de mediação cultural espelha toda uma dinâmica mais alargada de criação, divulgação e recepção da arte produzida por artistas africanos (nos seus países de origem ou na diáspora), que, compreendendo – como em qualquer outro processo criativo - apropriações, reciclagens, releituras, reflexão e saberes tecnológicos, aposta na afirmação de uma alteridade face a um contexto da globalização, no qual a divisão internacional do trabalho, é acompanhada de uma espécie de «*geopolítica do Belo*»¹¹¹³.

Esta «*geopolítica do Belo*» compreende um processo simultâneo de estetização hierarquizada (entre Norte e Sul, Ocidente e Oriente, centro e periferia, etc...) e exibição, da diferença cultural no âmbito das quais a produção artística contemporânea africana apresenta proposições plásticas que estabelecem um plano de alteridade relativamente à arte ocidental. Neste sentido, a obra

¹¹¹⁰ Destacam-se no campo das publicações periódicas a já citada revista *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, fundada em 1987, a *Revue Noire*, nascida em 1991, *NKA: Journal of Contemporary African Arts*, fundado em 1994 e numa perspectiva da abordagem transcultural a *Atlantica. Revista de Arte y Pensamiento* (editada pelo Centro Atlântico de Arte Moderna de Las Palmas de Gran Canaria) cujo primeiro número saiu em 1992.

¹¹¹¹ Cf. Luis Kandjimbo, *A Crítica da Arte Contemporânea Angolana – (Tópicos para um debate no contexto africano) –* Texto policopiado cedido pelo autor, p. 149

¹¹¹² Cf. Colin Rhodes - *Outsider Art. Alternativas Espontâneas*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002, p. 216

¹¹¹³ Cf. Jean-Loup Amselle - *L'Art de la Friche. Essai sur l'Art Africain Contemporain*. Paris : Flammarion, 2005, p.18

desenvolvida por alguns artistas que, nos seus países de origem ou na diáspora, traduzem um conjunto de problemáticas relacionadas tanto com a história, vivências individuais ou colectivas, bem como as múltiplas representações de África, surge como um verdadeiro «*nó conceptual*»¹¹¹⁴ que permite surpreender a amplitude da interlocução (compreendendo, naturalmente, os seus equívocos) entre o Ocidente e o espaço africano.

A formulação de um conceito operativo de arte contemporânea africana mostra-se como território de um debate em aberto onde se confrontam várias posições que denunciam não só a sua polissemia como a dimensão ideológica dos componentes que o estruturam. Neste sentido, uma análise, ainda que breve, dos termos que sustentam esta discussão, não dispensa a observação de algumas noções avançadas por autores como Jean-Loup Amselle, Joëlle Busca, Jean-Godefroy Bidima, Olu Oguibe, Okwui Enwenzor, Nkiru Nzegu, Sidney Kasfir, Graham Huggan ou Adriano Mixinge.

Para alguns destes autores, a referência a uma *Arte Contemporânea Africana*, implica, necessariamente aludir ao *território* (uma África real ou imaginada), à *deslocação* (de pessoas, formas e ideias) à *novidade* (da forma, do olhar) e ao *Outro* (a alteridade e a diferença)¹¹¹⁵. Ao mesmo tempo convoca as percepções de um espaço ocupado pelo «*conceito- África*»¹¹¹⁶ no imaginário ocidental bem como a presença e visibilidade dos artistas africanos¹¹¹⁷ num cenário amplo da produção e recepção crítica da arte. Este conceito traduz-se num espaço-ideia contraditório, em que se cruzam imagens de definhamento e corrupção com propostas de regeneração, revestindo assim fascínio do Ocidente por uma África transformada em objecto “estético”, simultaneamente alvo de desinteresse, marginalização económica e política, como um duplo ecrã onde se projectam as múltiplas faces de um «*fascínio repulsivo*»¹¹¹⁸.

Para Nkiru Nzewu, este conceito, inserido no contexto da historiografia da arte em África, constitui-se como uma designação técnica que funciona simultaneamente como «*marcador cronológico e teórico*»¹¹¹⁹. Ou seja, serve para designar um conjunto de obras e processos artísticos,

¹¹¹⁴ Cf. Jean-Loup Amselle - *L'Art de la Friche*. p.18

¹¹¹⁵ Cf. Joëlle Busca - *L'Art Contemporain Africain*. p.167

¹¹¹⁶ Cf. Jean-Loup Amselle - *L'Art de la Friche*. A África que é referida por Amselle, não se reporta tanto ao espaço geográfico ou a uma imagem definida, mas a África como uma *zona de sombra* que remete para um domínio do inconsciente colectivo da própria sociedade ocidental

¹¹¹⁷ Esta definição de *artista africano* levanta igualmente muitas interrogações já que se reporta a artistas que vivem e produzem a sua arte nos países africanos, mas igualmente artistas que vivendo na diáspora reclamam uma identidade artístico-cultural que os mantém ligados aos países de origem, procurado assumir-se por vezes como seus representantes culturais.

¹¹¹⁸ A expressão é usada por Jean-Loup Amselle que acrescenta a este propósito: «(...) *Pour résumer d'une formule le rapport que les habitants du monde développé – qu'ils soient occidentaux ou orientaux japonais, coréens, etc.) – entretiennent avec ce continent, l'on pourrait dire que si l'Afrique n'intéresse personne, elle fascine tout le monde*» [Jean-Loup Amselle - *L'Art de la Friche. Essai sur l'Art Africain Contemporain*, p.21]

¹¹¹⁹ Nkiru Nzewu (ed.) - *Issues in Contemporary African art*. New York: International Society for the Study of Africa, 1998, p.2

realizados em espaço africano, a partir do início do século XX, recorrendo a matérias e/ou técnicas importadas.

Neste sentido, sob esta designação, agrupam-se uma diversidade de manifestações plásticas que se estendem desde a pintura de paisagem, até à abstracção, passando por temáticas de natureza simbólico - mitológica e pelo arabesco, incluindo igualmente um conjunto de expressões “neo-tradicionais”, disseminadas pelas áreas da cerâmica, têxteis, gravura ou escultura. Por outro lado, não deixa de assumir um significado particular no que toca ao estatuto e formação do artista já que engloba obras saídas das mãos de artistas com uma formação académica especializada, excluindo, portanto todos os outros com uma aprendizagem informal ou auto-didactas.

Por outro lado, não deixa de revelar uma dimensão mais abrangente e complexa, onde a temporalidade histórica enquadra diferentes dinâmicas político-sociais. Assim até sensivelmente à década de 60, inseriu-se numa imagética, desenvolvida sobretudo por artistas europeus que se empenharam na representação de traços exóticos, da natureza selvagem de África (e, por acréscimo, do africano). Durante os movimentos independentistas, e mesmo após, assumiu muitas vezes um engajamento político na luta anti-colonial e anti-apartheid, sem deixar de lado a afirmação de subjectividades particulares que, com as independências dos países africanos, começa a assumir-se como espaço de reflexão acerca dos processos de descolonização e da constituição do Estado-Nação, capaz de unificar as diversas formações culturais e/ou sociais que o constituem.

Esta produção, não deixando de ser alvo de controvérsia, será por vezes, encarada e classificada de um modo ambivalente oscilando entre a decadência das artes tradicionais, pela aculturação ou assimilação que preconiza, ou, contrariamente, pela tentativa de imitação da arte ocidental, posição que se apoiava num velho fantasma da incapacidade do africano, para atingir os padrões europeus pelo que a modernidade artística em África ficaria reduzida a uma imitação malograda da arte europeia.

As posições extremadas face a uma apropriação recíproca de técnicas, iconografias e códigos de representação, inibem ou condicionam as possibilidades de uma análise mais aprofundada deste fenómeno, ignorando à partida que a modernidade, enquanto percepção que estrutura a noção de presente, não é única nem exclusiva do Ocidente posto que, em termos sociais, cada época é moderna até ser suplantada por outra. Por outro lado, a modernidade envolve, quase sem escapatória, a apropriação de novos elementos, muitas vezes externos ao próprio tecido sócio-cultural e que entram em diálogo com aquilo que são, então, os domínios eleitos da tradição, substituindo uma visão baseada em arquétipos fixos, pela fluidez das trocas.

É assim significativo o facto de, no mesmo tempo que se celebra a assimilação e apropriação de formas culturais exteriores à cultura ocidental como uma das revoluções mais significativas da arte europeia do século XX, lamentar-se a mesma dinâmica quando deslocada para o espaço

africano, concebida como um sintoma de corrosão e desintegração, e estigmatizada sob o signo do hibridismo.

A esta visão negativa não será alheio o facto de que as ideias de modernidade ou inovação, associadas às expressões artísticas africanas, se constituírem como rastilho de uma implosão de todo um sistema de crenças e valores estéticos enraizados, que o ocidente considera atributos e garantias de autenticidade da arte africana. Assim a oposição entre tradição e modernidade encobre outras questões mais profundas que brotam de um sistema ideológico que sustentou a exploração colonial que ciclicamente afloram sob as mais diversas configurações, provocando por vezes um efeito de ricochete.

Como vimos, o termo “arte africana contemporânea” aplicado a partir do momento em que se começam a explorar por exemplo as técnicas da pintura de cavalete, começa por se referir a um conjunto de obras saídas das mãos de artistas com uma formação académica realizada nos moldes europeus. Porém a contemporaneidade compreende igualmente um conjunto de manifestações que, por não receberem esta adjectivação temporal, são remetidas para um limbo ou relegadas para uma temporalidade pretérita, o que de certa forma vem ampliar a visão ocidental de uma arte africana desligada dos trajectos da história.

Na multiplicidade de vias exploradas em termos plásticos, têm-se desenhado, sobretudo ao longo da segunda metade do século XX, dois cenários de contornos por vezes antagónicos. Por um lado, a convicção de que independentemente das ‘origens’ (naturalidade, formação, etc.) do sujeito-artista, a obra deverá ser produzida segundo as motivações individuais e num espaço de liberdade criativa, subentendendo que, do ponto de vista formal, esta possa adoptar os meios e a morfologia que o artista decidir – independentemente de poder ou não ser reconhecida como ‘africana’.

Em segundo lugar, uma outra via que, apoiada nas teorias da negritude de Senghor, defende que o artista africano deverá rejeitar quaisquer influências exteriores a África (formais, compositivas ou mesmo o uso de materiais) e focar a sua obra numa endogeneidade cultural que se confunde muitas vezes com uma africanidade essencialista, pelo uso de determinadas matérias ou de composição cujo formalismo assenta em determinados padrões de reconhecimento imediato dessa origem. Contudo, no âmbito desta perspectiva negritudista da produção artística, foram adoptadas algumas soluções plásticas que curiosamente remetem para a apropriação que os modernistas europeus utilizaram como estratégia compositiva nomeadamente uma reinterpretação de símbolos visuais/culturais/artísticos africanos. De facto a articulação entre algumas das soluções formais inauguradas por pintores como Picasso ou Matisse, através de estratégias de apropriação e leitura plástica de obras africanas permitiu paradoxalmente, encontrar um compromisso entre tradição e modernidade, no âmbito do qual os valores plásticos europeus/ocidentais servem de veículo à expressão e afirmação de valores artísticos africanos. Sidney Kasfir aponta uma

circularidade na apropriação de linguagens plásticas modernas pelos artistas africanos sobretudo a partir da década de sessenta que deslinda uma face da complexidade destes processos, já que num primeiro momento, serão os objectos trazidos de África para a Europa (através de procedimentos vários de entre os quais a pilhagem, como vimos) que possibilitarão aos artistas das vanguardas do início do século XX a renovação das suas gramáticas artísticas e estéticas; posteriormente, o contacto de artistas e estudantes africanos com estas obras de vanguarda é apontado por alguns como uma referência para o desenvolvimento da sua obra o que leva Kasfir a realçar o sentido irónico que impregna esta rota circular:

«(...) it is especially ironic that the ghostly presence of African forms in the work of European artists from the early twentieth century should have filtered back into contemporary African art practice by this circular route, from colony to metropolis and now back to the postcolony»¹¹²⁰.

Neste sentido, esta modernidade artística, encarada sob vários prismas, não pode desligar-se, por um lado, da proximidade, durante o período colonial, com a arte europeia, situando-se numa «*zona de contacto*»¹¹²¹ entre sistemas artísticos diferenciados - conciliando por isso heranças europeias e africanas num processo de transculturação – e, por outro, de ter igualmente contribuído para expressar uma criatividade regenerada que se propunha a acompanhar as independências e contribuir para a edificação de novas texturas artísticas, capazes de conciliar heranças ancestrais e linguagens modernas.

A consolidação desta corrente de produção artística começará por um lado, com a circulação internacional de artistas e, por outro, com a realização de certames de que o 1º Festival de Artes Negras em Dakar, em 1966, poderá constituir-se como pioneiro, e mais tarde com a organização de Bienais de arte em algumas capitais como o Cairo, Dakar, Libreville, e, mais recentemente, Joanesburgo.

7.4.2. Travessias

A estetização que suporta a «geopolítica do Belo» é definida por Jean-Loup Amselle como um território onde se cruzam as noções de *exotismo*, *primitividade*, *sublime* e *kitch*, enquanto categorias integrantes quer do discurso crítico, quer apropriadas e manipuladas pelos artistas (ocidentais e africanos), como recursos criativos que possibilitam tanto a reflexão crítica acerca da

¹¹²⁰ Sidney Littlefield Kasfir - *Contemporary African Art*. London: Thames&Hudson, 1999, p.128

¹¹²¹ Termo usado por Marie Louise-Pratt [«Arts in the Contact Zone», in *Profession*, New York, pp.33-40]

própria condição histórica, social e cultural, como a renovação e reinvenção das linguagens artísticas, ou flexibilizar e propiciar a integração num panorama artístico globalizado.

Recorrendo a processos de reciclagem, ressemantização, citação, apropriação, etc., vários artistas afirmam uma ligação com este «*conceito-África*», sob inúmeras modalidades, tanto artísticas como críticas, que denunciam persistências, transferências e transfigurações de um imaginário que, não dissipando totalmente as marcas da colonialidade, integra e processa novos fluxos de informações, ideias e imagens num trânsito onde a presença palpável da fronteira física se interpõe numa fluidez, ampliada exponencialmente pelas redes de comunicação.

Neste sentido, a apropriação e reciclagem de arquétipos ancestrais ou de um conjunto de motivos conotados com o espaço da tradição (muitas vezes forjado pela antropologia, pelas administrações coloniais, manipulado pela propaganda política dos estados independentes etc.), de imagens do quotidiano e/ou da cultura popular (vulgarizada por vezes em inúmeras formas de *kitch*), ou a evocação da catástrofe (do Estado e da sociedade) não deixam de ser encaradas, amiúde, como novas formas de um «*exotismo pós-colonial*»¹¹²² (que tanto integra no seu quadro de referências a natureza, as culturas, mas igualmente as imagens da calamidade), ou um «*sublime africano*»¹¹²³ plasmado na ampliação de imagens de devastação (destruição do meio ambiente natural, bombardeamentos, motins e pilhagens são representações recorrentes), decadência, depauperização da existência humana, etc. Subjacente a estas categorias (estéticas) persiste uma determinada imagem da primitividade que associando irracionalidade, deformidade, aberração, mas também capacidade criativa, improviso, novidade e resiliência, já não se dirige apenas aos espaços longínquos do continente africano, mas desloca-se para os territórios marginais e/ou suburbanos das metrópoles europeias e americanas, onde se concentram grandes camadas da população emigrada de países africanos (ou população negra).

Aqui não serão tanto os artefactos, «tribais» ou «exóticos» os símbolos materiais dessa primitividade mas as expressões como o rap, o hip-hop, mais recentemente o *kuduro*, ou graffiti, populares entre as gerações mais jovens, igualmente conotadas com uma revolta, vandalismo e desregramento que, agora num espaço da urbanidade, se constituem como domínios de alteridade, ao mesmo tempo que serão apropriados pelo *mainstream* artístico como elementos renovadores dos seus discursos artísticos (quer no campo da música, da dança ou das artes plásticas).

Jean-Godefroy Bidima propõe o conceito analítico de *Travessia* para abordar de forma circunstanciada o fenómeno artístico. Recusando a problemática acerca das origens, pureza, ou autenticidade da arte negro-africana, questiona todo um conjunto de discursos enunciados sob os auspícios da ciência ou da ideologia política, colocando sob suspeita as *teologias revolucionárias* e

¹¹²² Graham Huggan - *The post-Colonial Exotic*

¹¹²³ Cf. Jean-Loup Amselle - *L'Art de la Friche*, 2005

*antropológicas*¹¹²⁴ pela interferência que exerceram na criação, difusão e recepção das obras saídas das mãos de africanos. Neste sentido procura afastar a sua abordagem quer de um perímetro «romântico» (ou seja de uma concepção da arte pela arte, de um diletantismo indiferente) ou das trajectórias revolucionárias - rejeitando a apropriação da arte pelos movimentos revolucionários, que, com o seu centralismo estalinista, procuram transformá-la em instrumento ao serviço da revolução ou a burocratização, a estatização e manipulação política pelos aparelhos de Estado após as independências.

Em contrapartida considera que a arte produzida em África ou por africanos nos espaços da diáspora, assume um sentido trágico, desenvolvido nos moldes enunciados por Nietzsche, onde arte e vida se enredam, exprimindo a primeira a irredutibilidade e diversidade da existência vivencial. Neste sentido, desde os primeiros contactos com a Europa e até ao século XX, as expressões artísticas africanas conheceram uma história que se tem desenrolado sob o *signo da catástrofe* desde a estigmatização pelo cristianismo, a pilhagem, a destruição, o êxodo forçado, as apropriações de toda a ordem (estética, política, comercial), a etnologização, o colonialismo, os movimentos de libertação até às posteriores guerras civis (e suas consequências) o que faz com que integrem nas suas texturas as marcas da violência, da calamidade, do sofrimento mas também a resistência e a utopia.

Retomando este conceito de *Travessia*, Adriano Mixinge considera as inúmeras vias possíveis de um desenvolvimento desta ligação entre a arte e as experiências vivenciais e/ou narrativas da história que compreendem a exploração de um sentido catastrófico e totalizante da guerra e da morte (aquilo a o autor designa por *sublimação da guerra e dos mortos*), a investigação e análise do discurso histórico, a releitura das cosmologias e dos arquétipos, a representação da paisagem natural e humana (compreendendo uma dimensão individual e colectiva) ou ainda a reflexão acerca dos processos de socialização, reexaminando criticamente, concepções de ancestralidade, identidade, transcontinentalidade, etc.,

Não deixando de lembrar que a legitimação e recepção da arte contemporânea africana são equidistantes dos processos de alargamento e descentralização dos centros artísticos internacionais, adverte para o facto de que

«(...) à margem das catástrofes, criou-se e desenvolveu-se, inclusivamente à escala planetária, um micro-sistema de cultura que se encarregou de promover, estudar, comercializar e, por fim, legitimar as distintas variantes (tradicional e contemporânea) das artes africanas, assim como de delimitar o impacto internacional que vão adquirindo as culturas não ocidentais da América Latina, do Médio Oriente e da Ásia.»¹¹²⁵

¹¹²⁴ Jean Godefroy Bidima. *L'Art Nègro-Africain*, Paris : PUF, 1997, p.107

¹¹²⁵ Adriano Mixinge - *Made in Angola. Arte Contemporânea, Artistas e Debates*. Paris: L'Harmattan, 2009, p. 79

CAPITULO VIII

PROJECTAR A NAÇÃO, PENSAR A ANGOLANIDADE: TEORIA E PRÁTICA PICTÓRICA

*«Todo o processo de formação identitária
consiste em determinar o património
de cada nação e difundir o seu culto»¹¹²⁶*

8. A ideia de Nação

Os discursos em torno da ideia nacional, apesar da multiplicidade e complexidades específicas, convergem num objectivo comum de edificar estruturas de sentido que revestem aquilo a que Benedict Anderson designou por “comunidade imaginada”. Desta maneira a diversidade de narrativas, imagens, cenários naturais e históricos, símbolos e rituais são representativos de um conjunto de experiências, aspirações, infortúnios, privações e triunfos partilhados que, difundidos através de vários suportes comunicacionais (literatura, artes plásticas, cinema, imprensa, etc.), ambicionam atribuir um significado tangível à ideia de nação, tornando-se património colectivo, capaz de diluir contradições entre a exclusividade e a totalidade.

Ao mesmo tempo integram uma narrativa das origens e fundamentos da sua existência enquanto unidade geo-política e social, cimentando-a em princípios intemporais que, aparentando resistir às vicissitudes da história, são transformados em memórias/tradições que integram a cultura nacional; fruto imaginário e de criação recente, em alguns casos, permitem estabelecer e inculcar um conjunto de valores, práticas ou comportamentos que reclamam, finalmente, uma continuidade entre passado e presente.

Apesar da sua multiplicidade, as várias modalidades discursivas assumem-se como um dispositivo que (re)presenta a diversidade sob o matiz da uniformidade e permite pensar a nação enquanto unidade indissociável, transpondo as diferenças para uma plataforma geo-social que reúne as assimetrias e dissemelhanças na dimensão centralizadora da cultura de “um povo”.

O reequacionamento dos princípios em que assenta a criação de um campo cultural de contornos nacionais que integre na sua essência, aspectos de ordem histórica, civilizacional, estética e social, aponta para um debate mais alargado que envolve as esferas da criação artística,

¹¹²⁶Anne –Marie Thiesse, *A criação das Identidades Nacionais*. Lisboa: Temas e Debates, 2000, p.16

(englobando manifestações “populares” e “eruditas”), as identidades colectivas, as políticas culturais, o seu impacto social e a projecção de uma imagem externa da cultura angolana. Ao mesmo tempo este debate é atravessado transversalmente pela necessidade de estabelecer um discurso endógeno que, num período pós-independência, envolve a expectativa da refundação sociocultural - baseada na construção de um outro modelo político, social, económico, projectado como contraponto ao colonialismo e ao imperialismo – que não deixará contudo de se confrontar com as adversidades inerentes ao conflito civil.

Consignando assim, uma releitura e impugnação do discurso colonial, a definição de linhas programáticas voltadas para o campo das políticas culturais, procuram desenhar um plano de compromisso entre passado e presente, superando possíveis contradições entre “tradição” e “modernidade”. A análise deste discurso, permite vislumbrar as posições e as opções que serão avançadas como enquadramento (teórico) para a acção cultural, não deixando de se reflectir na prática artística – tanto daqueles que continuam a viver no país, como de outros dispersos nas diásporas.

Atendendo a alguns aspectos que, de forma directa ou indirecta, tocam o campo das artes plásticas, importa considerar algumas das posições assumidas por diferentes autores, que através do discurso escrito e plástico procuram reflectir acerca da cultura em Angola, tocando as zonas da criação e da recepção.

8.1. Agostinho Neto: a cultura é um dos elementos da libertação

No cenário inicial de uma reivindicação de independência dos territórios colonizados face ao domínio europeu, que evoluiria, em muitos casos para a luta armada de libertação, a invocação nacionalista fundamenta-se, como vimos, numa coincidência entre unidade territorial e unidade cultural, com vista à instauração de uma nova ordem política. Este discurso mobilizador não poderá deixar de ser confrontado, num momento pós-independência, com as realidades que integrarão os estados saídos das lutas independentistas, e exercer a sua influência numa visão (política) do papel a desempenhar pelo campo da cultura. Este facto é afluído por Agostinho Neto num discurso na Universidade de Lagos (Nigéria) em 1978, quando afirma a propósito da libertação nacional:

«A libertação na nossa época, (...) assumiu duma maneira bem vincada, um carácter político, pretendendo sacudir de cada povo uma dependência e uma sujeição incompatíveis com a condição de seres humanos. Este tipo de libertação não poderia contudo, satisfazer senão um dos aspectos mais visíveis da exploração secular da África. Mas tem os seus reflexos

profundos, na constituição, após a independência, da vida material dos povos e da sua vida espiritual»¹¹²⁷.

A cultura, entendida aqui em sentido lato, tornar-se-á um território de consolidação simbólica das identidades, lançando mão, por um lado, do património que resistiu total ou parcialmente à política de assimilação cultural do colonizador – e que por isso transporta o selo da ancestralidade e da estabilidade - e por outro, das narrativas de resistência (intelectual e/ou armada), forjadas na luta contra o colonialismo – integradas num discurso político, marcado pela ideia de libertação. Nas palavras de Agostinho Neto:

«A cultura é um dos elementos da libertação. (...) E qualquer povo, mesmo durante o período mais difícil da dominação, conservou, pelo menos uma parte do património cultural. (...) A alienação cultural passa a ser combatida intelectualmente e sociologicamente no sentido de uma correcção da produzida pela independência»¹¹²⁸.

Ao longo de alguns discursos de Agostinho Neto é possível vislumbrar o esboço de um projecto de reconstrução do campo cultural que inevitavelmente contempla uma dada visão da sua substância material e imaterial, dos seus agentes (escritores, artistas, etc. ...), bem como da relação com o exterior.

A definição de uma cultura nacional enquanto projecto simultaneamente político e identitário, envolve a eleição de um conjunto de manifestações materiais, valores e expressões que se constituirão como matéria-prima a ser manuseada pelos agentes culturais. A sua natureza, contudo, não poderá ignorar uma dinâmica histórica que envolve as circunstâncias particulares de implantação do sistema colonial, por um lado (compreendendo processos de aculturação e resistência), da dinâmica imposta pela luta de libertação, a constituição do estado independente segundo a adopção de um modelo socialista, e, por fim, o conflito interno, transformado em palco da Guerra Fria.

8.1.1. Das várias nações angolanas (...) fundidas numa

Considerando o processo histórico enquanto componente integrante da cultura nacional - envolvendo a «*evolução material do povo*» angolano - que culmina em determinadas realidades sociais, Agostinho Neto afirmará a necessidade de contemplar a diversidade e dinamismo das vivências e experiências que perfazem a vida em sociedade, resgatando valores culturais endógenos

¹¹²⁷ Agostinho Neto- «Sobre a Libertação», in *Sobre a Libertação Nacional*. Luanda: Cadernos Lavra & Oficina (51), 1985, p. 28

¹¹²⁸ Agostinho Neto, «Sobre a Libertação», p.29

mas evitando, um *chauvinismo* e encapsulamento, em virtude da demissão de uma «*vocação universalista*»¹¹²⁹.

Esta aptidão universalista, que terá necessariamente de reunir e complementar as especificidades culturais das «*várias nações angolanas hoje fundidas numa*»¹¹³⁰ não poderá igualmente ignorar todos os contributos vindos do exterior que de modos diferentes integram as texturas de uma cultura de contornos nacionais, com características próprias, «*resultante da sua história ou das suas histórias*»¹¹³¹. De facto, a necessidade de resgatar e salvaguardar a natureza cultural africana e angolana em particular, sem ignorar outras sínteses, constituir-se-á como uma tónica central do discurso do primeiro presidente de Angola, em torno da cultura nacional proferido em 1979, na União dos Escritores Angolanos (UEA) e, portanto, voltado para um conjunto de criadores e actores culturais.

Assim, em primeiro lugar, não deixará de sublinhar a necessidade de uma ligação estreita entre uma cultura de «elite» (irradiada a partir da obra de escritores, artistas e intelectuais) e as raízes populares, que de modos diferenciados, espelham o «*pensamento das várias ex-nações*»¹¹³² bem como a diversidade decorrente do próprio processo histórico que envolve o território angolano¹¹³³. Neste sentido recorda aos criadores a «*necessidade de estar com os artistas populares*» não num sentido da apropriação folclorizada das suas expressões mas sim com o objectivo de conhecer, entender e decifrar a cultura, extraíndo «*dos sentimentos, das aspirações e dos momentos da História, os elementos necessários para a sua tarefa artística*»¹¹³⁴.

Nesta perspectiva, através do estudo e da convivência, é possível quebrar uma dissociação entre uma elite e as camadas populares, diluir os efeitos da alienação cultural resultante das políticas de assimilação¹¹³⁵ e contribuindo efectivamente para um processo de reabilitação e reconstrução cultural, que traduza e dê voz aos desejos, formas de expressão e idiossincrasias de um povo angolano, em suma, «*(...) ser um elemento do povo. Esquecer preconceitos e ultrapassar a classe*».¹¹³⁶

¹¹²⁹ Agostinho Neto «Sobre a Cultura Nacional», in ... *Ainda o Meu Sonho ... Discursos sobre Cultura Nacional*. Lisboa, Edições 70, 1980, p.44

¹¹³⁰ Id. *Ibid.* p.47

¹¹³¹ Id. *Ibid.*, p. 47

¹¹³² Id. *Ibid.*, p.49

¹¹³³ Agostinho Neto, a propósito da diversidade cultural angolana, que compreende igualmente um processo histórico, afirma: «A cultura do povo angolano é hoje constituída por pedaços que vão das áreas urbanas assimiladas às áreas rurais apenas levemente tocadas pela assimilação cultural europeia». Agostinho Neto- «Sobre Cultura Nacional», in ... *Ainda o Meu Sonho ...* , p.45

¹¹³⁴ Agostinho Neto, «Sobre Literatura» in *Op.Cit.*, p. 33

¹¹³⁵ Agostinho Neto não deixará de lembrar e contestar o modo aviltante como foram negadas, pela ideologia colonial as realidades culturais angolanas: «A cultura angolana é africana, é sobretudo angolana e por isso sempre consideraremos ultrajante a maneira como o nosso povo foi tratado por intelectuais portugueses» [Agostinho Neto, «Sobre Cultura Nacional», in *Op.Cit.*, p. 46]

¹¹³⁶ Agostinho Neto «Sobre a Literatura», in ... *Ainda o meu sonho...*, p.33

Por outro lado, e considerando os processos históricos que forjaram o tecido social e cultural angolano (migrações, conquistas, colonização europeia, etc...), não poderão ser ignorados os elementos oriundos do exterior que, decorrentes da multiplicidade de dinâmicas ocorridas ao longo de séculos, integram igualmente a textura das identidades colectivas. Este contributo é igualmente ponderado por Agostinho Neto que levanta a questão das opções a tomar no sentido de conservar e salvaguardar uma cultura, que resulta, pois, de uma «*encruzilhada de civilizações [e] ambientes culturais*»¹¹³⁷. Neste sentido, o autor debate a escolha entre a extirpação de tudo o que é elemento estranho ao país ou a conservação de elementos que, embora exógenos, acabariam, (por via da aculturação) por integrar a própria tessitura cultural, concluindo que é preferível «*retirar daquilo que resultou do contacto entre diferentes povos, o necessário para o progresso actual da nossa própria cultura*»¹¹³⁸.

8.1.2. O papel do artista

Aos criadores e agentes culturais é-lhes confiado um papel de mediação e disseminação desse património conservado na memória social (fruto do capital cultural das *ex-nações* que compunham o território angolano), que integram saberes técnicos, científicos, artísticos, poéticos¹¹³⁹, etc. O artista ou escritor que, num momento de contestação ao colonialismo e luta pela independência, assumiu o engajamento político como motor criativo, transformando a obra numa arma, assume agora esse compromisso político enquanto intelectual ao serviço do Estado, contribuindo para a construção de uma identidade de contornos nacionais e desempenhando esse papel social de mediação, facto aludido por Agostinho Neto ao afirmar que:

«*São os camaradas de facto, os artistas plásticos, os escritores, aqueles que têm estado a dedicar-se, ao nível das ideias, para exprimir o que o povo pensa, o que o povo quer (...)*»¹¹⁴⁰.

Este estatuto conferido ao artista enquanto intelectual engajado, reflecte necessariamente todo o processo histórico que se encontra na base da construção de um *nacionalismo anti-colonial*, primeiro, e posteriormente na sua consolidação, após a independência, num *nacionalismo*

¹¹³⁷ Agostinho Neto «Sobre as Artes Plásticas», in *Op.Cit.*, p.61

¹¹³⁸ Id. *Ibid.*, pp. 61,62

¹¹³⁹ O autor defenderá a necessidade de um «*(...) alargado debate de ideias, o mais amplo possível movimento de investigação, dinamização e apresentação pública de todas as formas culturais existentes no País, sem quaisquer preconceitos de carácter artístico ou linguístico*» [Agostinho Neto, «Sobre Cultura Nacional», in *Op.Cit.*, p. 48]

¹¹⁴⁰ Agostinho Neto » Sobre as Artes Plásticas», in *Op.Cit.*, p. 58

*territorial*¹¹⁴¹, onde o discurso em torno da identidade assume uma preponderância fulcral, enquanto cimento simbólico de coesão. Cabe-lhe, através da criação artística, literária (e em parte científica) a (re)elaboração de todo um manancial de valores e memórias culturais e/ou históricas de modo a disseminar princípios e conhecimentos tanto num âmbito interno (ponderados como um reforço simbólico capaz de alargar um consenso em redor do regime político) como num contexto externo, configurando a imagem do país projectada internacionalmente¹¹⁴², assumindo estas duas dinâmicas uma complementaridade que não deixará, finalmente, de ser assinalada pelo autor:

«A par da nossa capacidade nacionalista, temos de intervir de modo a inscrever-nos no Mundo à medida que formos assumindo a realidade nacional»¹¹⁴³.

8.2. Henrique Abranches: *temos nas nossas mãos uma herança cultural bipolar*

Reflectindo acerca do papel da cultura na constituição da nação angolana, e do seu enquadramento político e estatal, Henrique Abranches¹¹⁴⁴ sublinha a necessidade de empreender a criação de dinâmicas que assegurem um revigoramento do tecido cultural, no recentemente fundado estado angolano¹¹⁴⁵, sem escamotear o legado da ocupação colonial, e atendendo à dupla necessidade de conjugar valores ancestrais e modernidade.

¹¹⁴¹ Os conceitos de *nacionalismo anticolonial* e *nacionalismo territorial* são usados por Elikia M'Bokolo no texto «Culturas Políticas, Cidadania e Movimentos Sociais na África Pós-colonial», aula inaugural do Programa «Pós-Colonialismos e Cidadania Global», in *Cabo dos Trabalhos*, nº2, 2006 (<http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n2/entrevistas.php>) Acedido em 17-6-2008

¹¹⁴² Neste sentido e a propósito da acção da UEA Neto afirma a sua esperança de ver esta associação «funcionar de uma maneira bastante dinâmica para que a cultura do nosso povo, a cultura do povo angolano, seja conhecida do nosso próprio povo e também seja conhecida pelo mundo inteiro, que deseja a todo o preço conhecer a alma deste País» [Agostinho Neto, «Sobre a União dos Escritores», in *Op.Cit.*, p.16]

¹¹⁴³ Agostinho Neto- «Sobre a Cultura Nacional», p. 45

¹¹⁴⁴ Henrique Abranches (1932 - 2006) nasce em Lisboa em 1932 e vai para Angola aos quinze anos. Entre 1956 e 1962 irá publicar artigos sobre etnografia na revista CULTURA da Sociedade Cultural de Angola e no jornal da Associação dos Naturais de Angola, bem como participar numa exposição de pintura promovida pela primeira instituição em 1958. Por esta mesma altura irá desenvolver actividade política no sul do país e em 1961 aquando do assalto às prisões em Luanda a 4 de Fevereiro, é preso pela PIDE. Na cadeia de S. Paulo irá escrever *Diálogos - cenas da vida tradicional* (publicado em 1962 na *Mensagem*, boletim da Casa dos Estudantes do Império), *Manual de Etnografia*, *Konkhava de Feti* e uma monografia sobre instrumentos de música tradicional que se viria a perder. Em 1962 passa à clandestinidade indo primeiro para Paris e posteriormente para Argel onde, ao serviço do MPLA, irá fundar o Centro de Estudos Angolanos. Em 1965, será redigida uma *História de Angola*, primeiramente destinada aos guerrilheiros do MPLA e mais tarde publicada em Portugal pelas edições Afrontamento. Em 1973 irá desempenhar funções políticas e militares na 2ª Região (Cabinda). Após a independência, em 1975 trabalha em Luanda junto ao Estado-Maior das FAPLA. Entre 1976 e 1979 é nomeado Director dos Serviços dos Museus de Angola. Em 1979 participa, conjuntamente com Rui de Matos e Costa Andrade numa exposição de pintura em Luanda. Na década de oitenta irá dedicar-se à investigação na Secretaria de Estado da Cultura, participando em conferências e publicando artigos e ensaios com destaque para *Manual de Museologia*, *Reflexões sobre Cultura Nacional*(1980), «*Identidade e Património Cultural*» (1989), e «*Sobre os Basolongo. Arqueologia e Tradição Oral*» (1991).

¹¹⁴⁵ Iremos incidir a nossa análise num conjunto restrito de textos onde o autor aborda e discute um conjunto de questões relativas à definição de um campo cultural e o papel que cabe aos seus agentes. Assim destacam-se o artigo intitulado «*Encorajar a linha política justa instituindo uma cultura ao serviço do povo*», publicado no primeiro

Discorrendo acerca da dialéctica entre a herança cultural, sedimentada sobretudo nas camadas populares (prefigurando por vezes uma forma de resistência à assimilação), e a experiência da oposição contra o colonialismo, amadurecida na luta pela independência por parte dos intelectuais, o autor procura dissolver possíveis antinomias.

«Como dantes, temos nas nossas mãos uma herança cultural bipolar, fenómeno que talvez por força das circunstâncias venha a ser uma necessidade histórica durante largos anos. Mas, talvez melhor que antes, possuímos agora todos os instrumentos de trabalho que durante séculos nos foram negados. Possuímos também uma experiência amadurecida na adversidade e na luta, (...). E, sobretudo, somos um povo livre, livre de recriar o «velho» em «nova» forma, livre de se exprimir sem considerações de clandestinidade ou de repressão»¹¹⁴⁶.

Recuperando a ideia da ruptura, e de instauração de uma nova ordem (política, social e económica) não deixará de considerar a necessidade de superar a aparente dicotomia entre tradição e modernidade - entre «o velho» e «o novo» nas suas palavras. Esta operação envolverá uma selecção de valores culturais, passíveis de serem integrados no discurso e práticas sociais do presente de forma a preparar outros modelos de organização, designadamente de orientação socialista¹¹⁴⁷.

Neste sentido, a «*Revolução Cultural*» preconizada nas palavras de Abranches, implica previamente, a definição daquilo que é entendido como tradicional («*velho*») ou como moderno («*novo*»), de modo a dissolver ambiguidades e/ou contradições e sobretudo orientar as suas dinâmicas com vista a uma operacionalização do campo cultural ao serviço da governação, visando uma cultura renovada, nacional, progressista, com visibilidade internacional.

«Falamos muitas vezes de Revolução Cultural. É necessário começar a caracterizá-la para a poder controlar. Por exemplo, pensamos que a Revolução Cultural de que necessitamos e que se nos impõe é, entre outras coisas, o salto qualitativo do “novo sobre o velho”. E, em seguida perguntamo-nos: onde está o “novo”? Onde está o “velho”? Será “o novo” a cultura científica, intelectual, ou até mesmo o materialismo dialéctico e o materialismo histórico? Será “o velho” a cultura “tradicional”? »¹¹⁴⁸

número da revista *África*, uma colectânea reunida sob o título *Reflexões sobre Cultura Nacional* (publicada em 1980) que se inscrevem ambos nos primeiros quatro anos de existência do estado angolano e um texto mais tardio publicado em 1989 pela UEA, intitulado «*Identidade e Património Cultural*».

¹¹⁴⁶ Henrique Abranches. *Reflexões sobre Cultura Nacional*. Lisboa, edições 70, 1980, p. 15

¹¹⁴⁷ Refere o autor que, «*Há, (...) que distinguir com grande clareza o que são conquistas culturais de dimensão universal e que, muitas vezes, pela grandeza da cultura (ou somente do homem) que as criou, ultrapassam os objectivos a que se propunham e que são necessariamente limitados na História, daquilo que não passa de formulações de circunstância relativas ao baixo nível das contradições sociais de certas épocas passadas e que não se identifica com a medida universal do homem, do Homem Livre, do Homem Integral*» [Henrique Abranches, *Op.Cit.*, p. 20]

¹¹⁴⁸ *Id. Ibid.*, p.30

A elisão destas contradições é considerada pelo autor à luz da mobilização popular em torno da luta anticolonial que, reunindo sob a mesma causa, vários sedimentos sociais (classes rurais e urbanas), permite especular acerca de uma depuração da herança colonial e a emergência de factores culturais capazes de integrar uma linha progressista que responda às realidades nacionais¹¹⁴⁹.

8.2.1. A cultura artística, (...) é, no conjunto, uma linguagem histórica

A salvaguarda, valorização e estudo da cultura popular, “tradicional”, assume na perspectiva defendida pelo autor uma dupla dimensão. Por um lado ela é encarada numa perspectiva, digamos, histórica, inicialmente enquanto modalidade de adaptação resistente e depois como contestação e/ou crítica ao colonialismo. Por outro, constitui-se como o substrato onde poderá enraizar uma consolidação da cultura nacional, expurgando os sinais da ocupação colonial, e visando consubstanciar códigos de referências culturais, socialmente sancionadas e partilhadas pelas comunidades que integram o tecido sociológico angolano. Numa entrevista dada a Michel Laban, Henrique Abranches irá clarificar esta questão afirmando:

«A cultura artística, literária, etc., é, no conjunto, uma linguagem histórica. As pessoas podem cantar hoje o que foram ontem, ou referir-se, em música, àquilo em que se estão a transformar. A rainha Ginga, por exemplo. Podemos continuar a cantá-la, embora ela tenha sido uma mulher com escravos... A rainha Ginga tinha todos os defeitos da sua época: dona de escravos, com dois maridos, mudando de homem com a frequência que lhe convinha, cortando de vez em quando uma ou outra cabeça, enfim coisas que ninguém, na nossa sociedade de hoje, seria capaz de fazer. Só que a rainha Ginga, historicamente, não é nada disso, ela é um personagem histórico que fez a sua luta, a nossa luta, num certo sentido, e que por isso ficou na História. Portando, nós podemos cantar a rainha Ginga, sabendo que ela era portadora de todos esses defeitos, que são nem mais nem menos que os defeitos da época»¹¹⁵⁰.

Uma análise das várias modalidades em que se concretizou a resistência cultural ao domínio colonial, preconiza o primeiro estágio numa abordagem onde o autor, seguindo uma linha marxista da história (perspectivada enquanto dinâmica de luta de classes) incide na observação das

¹¹⁴⁹ Nas palavras do autor: «(...) a luta entre o “velho” e o “novo” não é somente – e facilmente – a luta entre a cultura global do nosso povo e a incultura dos nossos inimigos. (...)É, sim, uma luta que penetra todo o fenómeno económico-social da nossa sociedade, a ponto de dever, finalmente, provocar uma explosão, uma libertação total dos elementos progressistas da cultura, refreados, até agora, pela herança de séculos de atraso histórico que, não sendo dominante, parasita residualmente nas relações sociais do nosso povo» [Id. *Ibid.*, p.31]

¹¹⁵⁰ Henrique Abranches in Michel Laban, *Angola. Encontro com Escritores* (vol.I). Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991, p.296

expressões plásticas como suportes materiais das dinâmicas particulares que se vão desenhando ao longo deste período.

Assim começa por enunciar as origens de uma cultura popular, (pré-colonial) traduzida no anonimato de camponeses e escravos, que exprime as contingências da existência em sociedade e carregada de misticismo – que o discurso colonial associou à ”magia” e à “feitiçaria”. Esta cultura popular, gerada, numa íntima ligação entre homem e natureza, é vista, pelo autor, como um suporte que regulou o desenvolvimento de formações sociais, dirigidas pela igualdade entre os seus membros, facto que lamenta não ter sido ainda interiorizado pelos seus compatriotas, de uma «*Angola Libertada*» mas, afinal «*não inteiramente consciente de si própria*»¹¹⁵¹.

O impacto causado pelos contactos que se foram estabelecendo com a cultura europeia e, sobretudo pelas transformações que as sociedades angolanas sofreram ao longo da implementação do sistema colonial, espelhou-se em expressões culturais que, segundo o autor, integram uma «*segunda forma de cultura*». Essa outra configuração denuncia assim, uma «*nova luta de classes*» que inspira a «*resistência popular contra o colonialismo*»¹¹⁵².

Neste contexto começa a surgir um novo vocabulário formal e temático que denuncia a percepção dos africanos relativamente aos agentes da colonização, onde a ironia e a crítica incide sobre os vários tipos sociais forjados pelo colonialismo – o cipaio, o chefe de posto, etc.

Paralelamente a estas formas que se inscrevem numa estratégia de “contestação” ao colonialismo e que o autor considera ser a «*verdadeira cultura*», inicia-se, durante o século XX a acção da Diamang que procura, direccionar a produção escultórica para um fito comercial. Esta acção, na sua perspectiva, tem como consequência a obliteração da capacidade criativa, resvalando para formas deturpadas – uma «*Arte Degenerada*», nas suas palavras e sobre a qual se irá expressar em outros momentos, como veremos mais adiante.

Henrique Abranches aponta o período compreendido entre a década de 50 e a independência como um momento em que se dão os primeiros passos num «*esforço cultural*» por parte de uma camada intelectual ainda incipiente que começava a tactear formas capazes de representar a «*experiência histórica do povo*»¹¹⁵³, percebida já como fonte de resistência à assimilação e luta contra a opressão colonial. Contudo, essas intenções não encontravam eco para além de um grupo restrito de intelectuais que não puderam reclamar a configuração de uma verdadeira cultura uma vez que não se expressavam «*na linguagem cultural das massas*»¹¹⁵⁴. A sua visão do mundo não era

¹¹⁵¹ Henrique Abranches, «Encorajar a linha política justa instituindo uma cultura ao serviço do povo» in *África*, Vol I, nº1 Ano I, Lisboa, Julho 1978, p.45

¹¹⁵² Id. *Ibid.* p.46

¹¹⁵³ Id. *Ibid.*

¹¹⁵⁴ Id. *Ibid.*

assim coincidente com as mundividências de uma larga faixa da sociedade, pois como defenderá José Mena Abrantes num artigo também publicado na revista *África*, «*Ser Povo é Agir como Povo!*»¹¹⁵⁵

Não ignorando esta «*herança cultural bipolar*»¹¹⁵⁶ o autor aponta para o facto de que a nova conjuntura política alcançada com a independência, possibilitar aquilo que designa como uma «*linha política cultural justa*» no âmbito da qual seja estimulada a edificação de uma cultura de abrangência nacional, enraizada num substrato popular e forjada no «*confronto das culturas regionais entre si e com a teoria do socialismo*»¹¹⁵⁷.

8.2.2. Quando falamos em “Cultura Nacional” não vamos confundir-la com o seu aspecto “tradicional”

Uma das frentes de actuação concentra-se na área do artesanato e da “arte popular” (estendendo-se à correlação com um domínio da “arte erudita”). Na verdade, a redução de muitas expressões plásticas à categoria de artesanato serviu como forma de dominação e exploração, levada a cabo pelo sistema colonial. Henrique Abranches, referindo-se à acção da Diamang com a criação do Museu do Dundo, sublinha em primeiro lugar a tentativa de dominação e de acantonamento da população através do seu reagrupamento, bem como o controlo e exploração de uma camada social (sem emprego), reduzindo – por via da ocupação profissional – possíveis focos de conflitualidade, e simultaneamente, lucrando com a comercialização do trabalho saído das suas mãos.

Por outro lado, complementando-se a um desenraizamento cultural, social e económico, a criação de estruturas que dirigem verticalmente a produção artesanal, tendo o mercado como cenário de fundo, acarreta um empobrecimento tanto em termos criativos como a uma transformação do estatuto do artífice ou artista, socialmente integrado¹¹⁵⁸; responde agora aos imperativos de um mercado - incrementado sob o signo do exotismo -, e incarnando uma imagem primitivizante das sociedades africanas, difundida pelas ideologias coloniais. Como vimos, esta categoria de artesanato, nos moldes em que foi construída, integra não só o discurso colonial na sua

¹¹⁵⁵ José Mena Abrantes, «A Procura de um reencontro com a realidade», in *África*, Vol I – nº 3- Ano I, Lisboa, Jan-Mar, 1979, p.319

¹¹⁵⁶ Henrique Abranches, «Encorajar a linha política justa instituindo uma cultura ao serviço do povo», p.45

¹¹⁵⁷ Id. Ibid. p.48

¹¹⁵⁸ «*Apareceram os Centros e fez-se nascer um mercado aparentemente livre de “artesanato”. À custa deste mercado “livre”, sofreu a arte angolana tradicional um processo de degradação qualitativa que mobilizou para a “inexpressão” a maioria dos artistas. (...) Em suma, os artesãos da sociedade tradicional, os artistas da cultura popular, perderam a sua qualidade social e transformaram-se em produtores de objectos de luxo da sociedade de consumo implantada pelo capitalismo colonialismo*» [Henrique Abranches, *Op.Cit.*, p.35]

morfologia, como se inscreve em sistemas de comercialização, muitas vezes dependentes dos mercados ocidentais, factores que contribuem, em última análise, para torná-la um espaço de potenciais investidas neocoloniais¹¹⁵⁹.

Ao mesmo tempo participa da hierarquização entre *arte e artesanato*, ou *arte erudita, arte popular*, com uma conseqüente inferiorização das expressões integradas nas últimas categorias, e que não deixarão de se estender, por um lado, ao próprio estatuto do artista e do artesão e, por outro, à imagem que é projectada para o exterior, condicionante, da apreciação em torno das expressões africanas.

*«Apareceu, pois, uma nova qualidade profissional, submetida à mais violenta exploração e saída de um processo reaccionário de decomposição da sociedade e das artes populares. Esta nova qualidade chamou-se também “Artesanato” e de tal modo que a palavra “arte” ou “artista” ficou reservada quase exclusivamente para a actividade feita nessa matéria pela sociedade colonizadora»*¹¹⁶⁰.

Neste sentido, o autor não deixa de afirmar a necessidade de desvincular a produção artesanal dos moldes de uma sujeição social e económica - que condicionou a singularidade das expressões das culturas angolanas bem como a sua compreensão -, como impulso inicial de um desenvolvimento do artesanato, *«sem prejuízo algum para a arte tradicional»*¹¹⁶¹ e integrando uma prática cultural, que assegure um selo identitário angolano – sem, contudo, desprezar uma vertente comercial que garanta a sobrevivência do artesão.

Ao mesmo tempo, as raízes culturais angolanas, expressas nas suas diversas manifestações (plásticas, performativas, musicais, literárias, etc...) constituem-se como matéria passível de ser apropriada e trabalhada do ponto de vista estético, contribuindo para o reforço dessa imagem identitária que funde a dimensão tradicional e moderna na demanda de modelos endógenos capazes de se sobrepôr à influência exterior, nomeadamente ocidental¹¹⁶².

Este diálogo, entre a criação artística e as outras dimensões da cultura angolana, não poderá circunscrever-se apenas às manifestações tradicionais, mas deverá abranger toda uma produção intelectual, forjada no decurso do próprio processo histórico, evitando, segundo o autor, a associação a um conjunto de ideias que, desenvolvidas por correntes como a Negritude, redundam numa visão primitivista das culturas africanas.

Na verdade, Henrique Abranches procura desmontar o discurso negritudista, apontando-o como uma mistificação da realidade socioeconómica do continente africano que, conjugando arte e

¹¹⁵⁹ Cf. Henrique Abranches, *Op.Cit.*, p. 42

¹¹⁶⁰ Henrique Abranches, *Op.Cit.*, pp.35,36

¹¹⁶¹ Henrique Abranches, *Op.Cit.*, p.36

¹¹⁶² «A estatuária, a pintura, a música e a dança, a literatura oral e, mesmo a etnografia e a história do nosso povo são fontes de criação estética muito mais verdadeiras, profundas e realistas do que algumas cópias rudimentares que se têm feito muitas vezes de modelos americanos e outros» [Henrique Abranches, *Op.Cit.*, p.32]

política, se situa numa linha de continuidade com determinadas percepções ideológicas de uma cultura negro-africana, difundidas pelo colonialismo e dominadas pelo conceito de raça.

Nas suas palavras:

«A NEGRITUDE ou a AUTENTICIDADE e as suas consequências políticas mais evidentes, como o Socialismo Africano, como o culto do racismo, são, para nós, irrisórios sofismas culturais e ideológicos com os quais o nosso povo não se deixa enganar»¹¹⁶³.

E, mais adiante, acrescenta,

«(...) quando falamos em “Cultura Nacional” não vamos confundi-la com o seu aspecto “tradicional”, ou corremos o risco de nos associarmos aos esforços reaccionários dos defensores da negritude e de outras correntes primitivistas. Não vamos também ignorar o trabalho cultural da sociedade angolana intelectual, pois não só ele é, (...) uma constante da nossa história deste último século, como através de todos esses anos foi ganhando um conteúdo político que o identifica como o processo revolucionários e a sua frente de luta cultural.»¹¹⁶⁴

8.2.3. Um programa para a cultura

Da articulação entre o domínio da cultura e a experiência política, deverá emergir o embrião de uma estrutura do campo cultural pós-independência que congregue os esforços das elites e das camadas populares, na preservação do seu património bem como na promoção da criação artística, literária, artesanal, etc., ao mesmo tempo que proporcione uma dissolução das contradições entre tradição e modernidade, contribuindo para uma renovação e desenvolvimento da esfera cultural.

Henrique Abranches avança com o delineamento de um conjunto de medidas que procuram atingir estes objectivos, envolvendo intelectuais, artistas, escritores, investigadores e as comunidades locais, enquadrados em estruturas e organismos estatais. Estas medidas abarcam os domínios da educação, da investigação e da criação, passando pela alfabetização da população, pela inventariação das manifestações e expressões populares, pela investigação histórica, antropológica e etnográfica ou pelo estabelecimento de uma aproximação e reciprocidade entre as «*culturas regionais*» e a «*cultura intelectual*» de modo a que «*nasçam contactos individuais entre artistas das duas camadas e experimentações de técnicas novas, para ambos*»¹¹⁶⁵.

Este sentido programático envolverá medidas concretas a serem implementadas no quadro das várias instituições e organismos como os museus, a União dos Escritores Angolanos, o Conselho Nacional de Cultura, o Instituto Nacional do Livro e do Disco, etc., designadamente a publicação

¹¹⁶³ Henrique Abranches, *Op.Cit.*, pp.58,59

¹¹⁶⁴ Id. *Ibid.*, p.106

¹¹⁶⁵ Id. *Ibid.*, p.111

literária, a edição musical, a encomenda de obras aos artistas, escritores, cineastas, e a criação de condições para o desenvolvimento de instâncias locais que consolidem a edificação de uma cultura nacional baseada na diversidade regional. O autor destaca as seguintes áreas de actuação:

- a) A criação de grupos folclóricos que divulguem a *dança*, a *música* e a *narração*.
- b) A criação de «*Associações ou Uniões Regionais de artistas plásticos*»
- c) A congregação de artesãos em cooperativas.
- d) A *associação de agentes de medicina tradicional*
- e) A criação de *Conselhos de Anciãos* responsáveis pela conservação e divulgação, junto da comunidade, do património histórico-cultural local.
- f) A constituição de *Brigadas da Frente Cultural*, as quais desembocariam na criação *das casas de cultura do povo*
- g) A cobertura das diversas formações culturais através da criação de museus regionais (cujos objectivos se prendem com a análise, estudo e representação das culturas locais) e de Museus Nacionais, que de forma abrangente, apresentam uma síntese dessa diversidade cultural.

Por fim, este esforço de consolidação de um substrato cultural - que enquadre simultaneamente as relações de classe entre os vários sedimentos sociais - contará também com a projecção internacional de uma imagem do país e da cultura angolana, nomeadamente pela participação em eventos ou colaboração com instituições como refere o autor:

«(...) o Centro de Estudos Africanos que abrirá brevemente em Cuba, o Conselho Internacional dos Museus, os congressos e festivais mundiais da Juventude, de Arte, de História, etc., são naturalmente terrenos da nossa lavoura cultural (...)»¹¹⁶⁶.

8.3. Debates em torno da Angolanidade

Como vimos, a necessidade de encadear identidade cultural e unidade nacional, surge como um dos debates que, de forma directa se reflecte na esfera artística, quer do ponto de vista crítico, quer criativo. Para os estados saídos de uma luta pela independência face ao domínio colonial, a questão da nacionalidade poderá assumir uma complexidade que avança para lá da esfera governativa, quando há que respeitar as fronteiras geopolíticas impostas no decurso dos processos

¹¹⁶⁶ Id. *Ibid.*, p. 115

de colonização, não coincidentes, em muitos casos, com as geografias culturais pré-existentes. Esta envolve um processo simultâneo de negociação de uma identidade cultural capaz de incorporar a diversidade que nutre a consciência nacional.¹¹⁶⁷

Ao mesmo tempo a «*experiência cultural angolana*»¹¹⁶⁸, enquanto objecto de teorização crítica e/ou projecto político, investida no conceito de *angolanidade*, apresenta-se como um território de debate onde a ideia da origem, ou nas palavras de Luis Kandjimbo, «*uma ordem cultural pré-existente*»¹¹⁶⁹, assume uma posição fulcral, cimentando a ligação entre *diversidade* e a *identidade*¹¹⁷⁰.

Forjado na década de 60 como antítese da *portugalidade*, escorada, em parte nos pressupostos desenvolvidos pelo lusotropicalismo, o conceito de *angolanidade*, conheceu uma primeira formulação em 1961 num ensaio crítico de Alfredo Margarido, a propósito da poesia de Agostinho Neto onde o termo pretende significar uma «*substância nacional angolana*»¹¹⁷¹. Nesta linha, Mário Pinto de Andrade aponta para uma definição identitária que pretende confrontar veementemente o «*dualismo cultural*» resultante das políticas de assimilação, organizadas pelo colonizador, ao mesmo tempo que emerge como catalisador da construção da nação enquanto espaço representativo da diversidade cultural no interior das fronteiras geográficas do país. Nas suas palavras: «*(...) a angolanidade requer enraizamento cultural e totalizante das regiões e das etnias, em direcção à nação*»¹¹⁷²

Esta discursividade endógena preconiza, assim, uma legitimação de valores, concepções e saberes, sedimentados ao longo da história angolana, que integram e conferem visibilidade a essa experiência cultural vivida e em sucessiva refundação; constitui-se na perspectiva de Luis Kandjimbo como «*um processo transculturativo entre o substrato cultural maioritariamente de origem Bantu, um minoritário não Bantu e a herança judaico-cristã portuguesa*»¹¹⁷³. *Reflecte por fim, a «coexistência, ao menos, destes três substratos, às vezes juntos, outras separados, mas sempre em constante fusão, unida a todas as experiências das diásporas angolanas*»¹¹⁷⁴.

¹¹⁶⁷ Ruy Duarte de Carvalho afirmar: «*A consciência nacional e a sua parceira, a identidade cultural, expressões colectivas de um corpo social dimensionado à escala das populações envolvidas por uma configuração estatal, não poderão assim deixar de revelar-se como algo a urdir, como uma tarefa de “construção nacional”*». Ruy Duarte de Carvalho, «*Identidades Colectivas, Identidades Parcelares*», in *A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia, 2008, p.378

¹¹⁶⁸ Cf. Luis Kandjimbo, «*Angolanidade: o Conceito e o Pressuposto*» in *Apologia de Kalitanji. Ensaio e Crítica*. Luanda: INALD, 1997

¹¹⁶⁹ Luis Kandjimbo, «*Angolanidade: o Conceito e o Pressuposto*» in *Apologia de Kalitangi*, p.279

¹¹⁷⁰ Id. *Ibid.*

¹¹⁷¹ Num artigo publicado na *Mensagem* da CEI em 1962, a propósito da poesia de Alda Lara («*Esboço de Interpretação da Poesia de Alda Lara*») o mesmo autor irá novamente referir este conceito de angolanidade como fundamento poético-identitário

¹¹⁷² Mário Pinto de Andrade Apud Luis Kandjimbo. *Apologia de Kalitangi*, p.279

¹¹⁷³ Luis Kandjimbo, «*Angolanidade: o Conceito e o Pressuposto*» in *Apologia de Kalitanji*», p.279

¹¹⁷⁴ Id. *Ibid.*, p.280

Induzindo a diversidade do património linguístico, património material, expressões artísticas, etc.) a uma noção de identidade, a angolanidade enquanto desígnio, terá de contemplar observar as idiossincrasias bem como os processos criativos e dinâmicas de contacto com outras áreas culturais. A unificação da diversidade não poderá implicar uma uniformização compulsiva das culturas¹¹⁷⁵. Esse perigo de operar no tecido cultural, por exclusão ou esvaziamento, assume contornos mais complexos se as referências endógenas que são reclamadas como símbolos identitários, se tratam de proposições mais ou menos conjunturais e, por isso dependentes do cenário em que são forjadas e naturalmente, do horizonte a que se destinam.

Na verdade, como é possível perceber, a recuperação de motivos das culturas endógenas e a recusa de modelos exógenos estabelece, por vezes, uma complexa relação de recursividades, contiguidades e paradoxos, onde o primeiro domínio tropeça por vezes na necessidade de utilizar os meios propostos pelos segundos para conseguir expressar a sua rejeição.

Esta construção de uma identidade nacional, levada a cabo pelas elites políticas e intelectuais, ainda que procure transpor as percepções cristalizadas das culturas africanas, não deixa de se tornar incompatível com as realidades sociais quando associa cultura popular/tradicional a modelos identitários. Este facto é abordado por Manzambi Vuvu Fernando¹¹⁷⁶ a propósito da adopção de um modelo museológico, após a independência de Angola, que não deixa de reproduzir, porventura de forma involuntária, um conceito de presente etnográfico como enquadramento das culturas tradicionais, embora reagindo contra o discurso colonial e propondo o resgate de uma identidade cultural fragmentada.

Ruy Duarte de Carvalho lembra igualmente que as metamorfoses sofridas por alguns elementos culturais endógenos são produzidas no âmbito de uma moldagem aos códigos dominantes, transformando-se em categorias distintivas que simbolizam a diversidade cultural da nação. Nas suas palavras,

«É assim que se passa do muquixe à máscara cockwe, destacada como peça independente e brandida como expressão do génio africano quando na realidade, desligada da panóplia de que faz parte nos contextos endógenos, ela não tem significado; de peças de adivinhação convertidas a um artesanato de produtos estilizados (...), como acontece com o nosso famoso “pensador”;
(...) São apenas algumas ilustrações de processos desenvolvidos em nome da recuperação de “valores africanos” mas que acabam muitas vezes por traduzir-se em propostas redutoras, equívocas, caricaturais, debilmente afirmativas e até eventualmente lesivas para o património nacional»¹¹⁷⁷.

¹¹⁷⁵ Cf. UNESCO, *apud*. Ruy Duarte Carvalho, *Op. Cit.*, p.380

¹¹⁷⁶ Manzambi Vuvu Fernando. *Estudo das coleções etnográficas nos Museus de Angola: Desconstruir o Pensador Cokwe a partir do cesto Ngombo Ya Cisuka*. [texto policopiado]. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Centro de Estudos Africanos), 2001

¹¹⁷⁷ Ruy Duarte Carvalho, «Sobre a Expressão Literária Angolana» in, *A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008, p.158

Assinalando algumas situações que considera equívocas nomeadamente uma certa “folclorização” e encenação da cultura, o mesmo autor, num outro artigo aponta para o facto de a construção de uma identidade nacional consignar, antes de mais, um acto de elaboração e nem tanto uma inventariação de factos e artefactos. Neste sentido na sua perspectiva há que contemplar «*as identidades colectivas parcelares que a alimentam (e de que é recente a sua agregação em unidades políticas modernas pela via da história colonial)*»¹¹⁷⁸ mas sobretudo a «*criatividade social*» e a «*criatividade cultural*» como faces indissociáveis da mesma moeda, baseadas numa dinâmica de processos espontâneos.

Este panorama de fundo enquadra precisamente a reflexão de Ruy Duarte Carvalho quando este pergunta:

*«De que forma, assim, o que é proposto não é afinal um produto marcado sobretudo pelo processo ocidental ou ocidentalizado que o propõe e, mais ou menos conscientemente, mais ou menos intencionalmente, por estratégias aferidas a rentabilidades que se inscrevem numa lógica ocidental mesmo quando desenvolvidas em nome de uma africanidade?»*¹¹⁷⁹

8.4. A UEA e a UNAP

Atendendo às linhas que definem o papel a desempenhar por intelectuais, artistas e escritores, nomeadamente num patamar de reforma do campo cultural e o seu enquadramento institucional, foram criadas a União dos Escritores Angolanos (UEA) em 10 de Dezembro de 1975 e a União Nacional dos Artistas Plásticos (UNAP) em 8 de Outubro de 1977.

Em ambas as declarações de fundação é realçada a dimensão política quer da literatura quer das artes plásticas, sobretudo em articulação com uma necessidade de unificação nacional – que reconhece no campo cultural um alicerce de particular importância.

Assim, na proclamação da UEA é destacado o papel exercido, pelos escritores, na luta de libertação, incidindo sobretudo na função social, histórica e política da literatura, que transpôs o patamar da estética e se assumiu antes de mais como uma «*arma de combate pela afirmação do homem angolano*»¹¹⁸⁰. Na senda dos escritores empenhados na luta de libertação, a UEA, apela a um compromisso para com uma tarefa colectiva de consolidação do «*combate na frente cultural*». Este combate, desenvolvido, na verdade, em duas frentes – uma interna e outra projectada para o contexto africano - envolve uma obrigação de colaborar activamente na libertação de «*todas as formas de alienação, exploração e dependência*»¹¹⁸¹. Para tal é necessária a afirmação de uma

¹¹⁷⁸ Ruy Duarte de Carvalho, «Sobre políticas culturais (1986)» in *Op.Cit.*, p.372

¹¹⁷⁹ Ruy Duarte de Carvalho, *Actas da Maianga ... dizer das guerras em Angola*. Lisboa: Edições Cotovia 2003, p.236

¹¹⁸⁰ «União dos Escritores Angolanos. Proclamação» in *África*, Vol I, nº1, Ano I, Lisboa, Julho 1978, p.29

¹¹⁸¹ Id. *Ibid.* p.29

identidade angolana, salvaguardando um património cultural lavrado na matéria das tradições «*historicamente perspectivadas e garantidas por séculos de resistência popular*»¹¹⁸² e das conquistas no decurso da luta de libertação nacional. Em segundo lugar, alicerçado na originalidade destas *tradições e conquistas*, é exortada a participação activa do país num movimento mais alargado do «*renascimento cultural africano*»¹¹⁸³.

A articulação entre a luta pela independência nacional e a identidade cultural, delineada por Amílcar Cabral e retomada e declarada por Agostinho Neto no discurso proferido na Sessão de proclamação da UEA quando afirma nitidamente que a «*luta pela libertação nacional não pode desligar-se da luta pela imposição, pelo reconhecimento duma cultura peculiar do nosso povo*»¹¹⁸⁴.

Aqui, a UEA surge como um espaço onde é possível fomentar uma continuidade para com uma tradição literária forjada no período de resistência ao colonialismo, sem deixar de atender ao novo modelo sociopolítico, baseado no socialismo. Será neste ponto preciso que o escritor deverá desempenhar um papel de formador de consciência e enraizar a sua obra na cultura angolana sendo que tal implica, como vimos, uma identificação e uma proximidade com as classes populares, nomeadamente com o *campesinato e proletariado*, contribuindo com a sua obra para uma reescrita da «*História de Angola, de modo a fazer conhecer o longo caminho percorrido entre o passado e o presente*»¹¹⁸⁵.



Fig.203- Proclamação da UNAP

¹¹⁸² Ibidem.

¹¹⁸³ Ibidem.

¹¹⁸⁴ «Palavras proferidas pelo presidente Agostinho Neto na Sessão de Proclamação da União dos Escritores Angolanos», in *África*, Vol I, nº1- Ano I, Lisboa, Julho 1978, p.31

¹¹⁸⁵ «Discurso de Agostinho Neto no acto de posse dos actuais corpos gerentes da UEA», in *África*, Vol I, nº1 Ano I, Lisboa, Julho 1978, p.36

Por seu turno, a UNAP, fundada em 8 de Outubro de 1977¹¹⁸⁶, adoptará igualmente um modelo soviético de corporações de artistas e, retomando um discurso da cultura ao serviço da revolução¹¹⁸⁷, proclama, no seu texto fundador, a clara partidarização do organismo na apologia da linha política defendida pelo MPLA¹¹⁸⁸. É desta maneira, encontrada uma via de institucionalização da produção cultural na vertente literária e plástica que enquadra a criação, incutindo-lhe igualmente uma função utilitária ao serviço do partido no poder. Esta perspectiva é acentuada no preâmbulo que antecede a formulação dos objectivos da UNAP, e conjuga-se com a necessidade de cimentar uma identidade de contornos nacionais.

Será sistematicamente retomada a dialéctica entre o resgate e salvaguarda de valores da cultura tradicional e uma linha interventiva que prefigura a dinâmica de transformação, reclamando uma ruptura com o passado colonial.

De facto, a selecção e apropriação de motivos e valores enraizados num substrato cultural e estético de base popular, ideado sob o signo da ancestralidade, como símbolo de resistência à assimilação cultural - perpetrada pelo colonialismo -, proporciona a capitalização de elementos activos com vista a empreender uma utopia revolucionária e vanguardista. Ao mesmo tempo, visa a superação de uma aparente dicotomia entre tradição e vanguarda, inserindo a cultura tradicional no plano do processo revolucionário. Na verdade, a maioria dos objectivos avançados no acto de proclamação da UNAP apontam no sentido desta confluência de valores populares e eruditos, tradicionais e modernos como se pode ler no texto fundador, nomeadamente:

- A edificação, conjuntamente com «*o povo das condições para o florescimento da nova cultura angolana*»¹¹⁸⁹;
- A divulgação das «*realizações, quer tradicionais quer modernas, dos artistas plásticos, de modo a inserir esse património no comportamento moral e no viver quotidiano do povo angolano*»¹¹⁹⁰;

¹¹⁸⁶ Esta proclamação será assinada pelos seguintes artistas: Vitor Manuel Teixeira; Henrique Guerra (Andiki); António Eduardo Correia (Passitos); Pedro Domingos Neto; José Mendes Fernandes (Kalunga); Carlos Alberto; Simão Lungyek Makiadi; Jorge Afonso Araújo de Sande Lemos; Tomás N'Dombelle; António Luis Jorge Gumbe; Bento José de Carvalho; Manuel Lopes Batista; António Pereira Gameiro; Amílcar Vaz de Carvalho.

¹¹⁸⁷ Um dos pressupostos da fundação da UNAP, que figura no preâmbulo dos estatutos diz respeito à função política da arte, nomeadamente «(...) *a Arte é uma das frentes de combate do Povo Angolano, nesta fase decisiva da nossa Revolução*» [in *África*, Vol I, nº2, Ano I, Lisboa, Out/Dez, 1978, p.185]

¹¹⁸⁸ «*A UNIÃO NACIONAL DOS ARTISTAS PLÁSTICOS –UNAP proclama a sua decisão de se inserir e de contribuir para uma sociedade guiada pela ideologia da Classe Operária e de apoiar e defender a linha política e a direcção esclarecida da vanguarda revolucionária do Povo Angolano, o MPLA*» in *África*, Vol I, nº2, Ano I, Lisboa, Out/Dez, 1978, p.185

¹¹⁸⁹ Proclamação da UNAP, in *África*, Vol I, nº2, Ano I, Lisboa, Out/Dez, 1978, p.183

¹¹⁹⁰ Id. *Ibid.*

- O enraizamento dos «valores da cultura tradicional no novo contexto cultural não só como património mas também como instrumento poderoso de consciencialização do processo revolucionário»¹¹⁹¹.
- A contribuição «para a transformação progressiva da herança da dominação colonial, que fazia dos valores da cultura africana simples mercadoria burguesa de modo a que ela possa ser canalizada para a criação do Homem Novo»¹¹⁹²;

Estes pressupostos de convergência entre valores estéticos tradicionais e a necessidade de edificação de um novo cenário político-social conjugam-se com um projecto de reestruturação do campo das artes que envolve uma dimensão educativa e pedagógica, por um lado, e por outro o estímulo à criação, visando contribuir para a dinâmica de transformação quer por via da fruição, quer por via a prática artística. Neste sentido através da sua acção, a UNAP propõe-se igualmente:

- «Instruir e estimular o gosto do público pelas obras de arte, canalizar a sua avidez de inteligência no sentido da participação no processo artístico e, deste modo, fazer com que a obra de arte se possa inserir na dinâmica de transformação da nossa própria mentalidade»¹¹⁹³;
- «Criar condições aos artistas plásticos para que não estejam em oposição com o mundo em que vivem, mas para que se integrem nele como elementos participantes na dinâmica da sua transformação»¹¹⁹⁴;
- «Proporcionar aos artistas plásticos os meios materiais necessários à sua actividade criadora, condições para que possam educar-se e evoluir, possibilitando a divulgação das suas realizações e o indispensável encontro com o público»¹¹⁹⁵;

O enquadramento da UNAP, no âmbito da conjuntura política saída da independência de Angola exige aos artistas plásticos um compromisso para com o seu tempo, o que significa igualmente um engajamento político e/ou uma integração no aparelho de estado, que se patenteia quer nas relações estabelecidas com os estados socialistas (nomeadamente Cuba e URSS) traduzidas por exemplo em contactos com associações congéneres ou nas opções formativas (com a ida de jovens artistas para Cuba, e para a União Soviética com vista à frequência de instituições de ensino artístico), quer, de um modo directo, na resposta às necessidades de simbolização do poder.

¹¹⁹¹ Id. *Ibid.*, p.184

¹¹⁹² *Ibidem.*

¹¹⁹³ *Ibidem.*

¹¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁹⁵ *Ibidem.*

Dada a sua inexistência em território nacional, de instituições de ensino artístico, a UNAP, iria desenvolver um conjunto de cursos livres, ministrados por artistas e que procuraram abranger expressões como a escultura, a pintura, a cerâmica, a gravura em madeira e em linóleo.

Por outro lado, no âmbito destes contactos mantidos com Cuba e com a URSS, integram-se a ida de artistas cubanos e russos a Luanda, facto assinalado por Amílcar Vaz de Carvalho em entrevista que recorda alguns contributos sobretudo ao nível da preparação técnica e não tanto o modelo estético ancorado ao realismo socialista¹¹⁹⁶.

A este nível são igualmente destacadas nas páginas da revista *África* (publicada em Portugal) e a título de balanço, algumas actividades desenvolvidas ao longo do primeiro ano de funcionamento da UNAP, nomeadamente a realização de um colóquio subordinado ao tema «*As Artes Plásticas na União Soviética*», dirigido pelo pintor soviético Victor Kebelev, em Novembro de 1977, a visita dos pintores Klitchev e Zaitsev da União dos Pintores Soviéticos, com vista a contactar com os seus congéneres e a recolher motivos visuais angolanos; em Março de 1978 foi a vez de um representante angolano se deslocar a Cuba com vista a estabelecer contactos com a UNEAC, em Havana.

Esta relação com o bloco socialista prolonga-se igualmente no campo da formação como modo de superar as lacunas da inexistência de estruturas de ensino formal. Neste sentido, alguns jovens iriam receber formação artística em países como Cuba, nomeadamente os pintores Jorge Gumbe e Francisco Van-Dúnen (Van), URSS (João Inglês), a par com outros países como Reino Unido (Helga Gamboa), França (Viteix).

Numa outra linha de actuação destaca-se um esforço no sentido de integrar circuitos transcontinentais e regionais designadamente através da participação em exposições internacionais como as bienais de Havana, de S. Paulo ou, a um nível regional, a bienal do CICIBA.

Neste último caso, a criação do CICIBA (*Centre International des Civilizations Bantu*), no ano de 1982 em Libreville (Gabão) insere-se no espectro alargado de um desenvolvimento sociocultural a nível regional, baseado na conservação e divulgação de valores culturais negro-africanos, compreendendo, para tal, o estímulo da investigação sobre as culturas e civilização Bantu, bem como a realização de eventos culturais como o Festival Internacional das Artes Negras e a Bienal de Arte Bantu.

Assim, num domínio das artes, será reforçada a necessidade de uma avaliação diacrónica e sincrónica das relações que as experiências contemporâneas desenvolvem com as raízes culturais

¹¹⁹⁶ Refere o pintor que, «*Nós gostávamos de conversar com eles e inclusive assimilarmos a preparação técnica, porque o resto... tenho a impressão de que a maioria dos angolanos não copiava exactamente o modelo deles*». Amílcar Vaz de Carvalho - Entrevista gravada em 11 de Julho de 2008. (Vd. Apêndice IV)

bantu¹¹⁹⁷. Ao mesmo tempo a articulação entre a contemporaneidade e a ancestralidade subentende a ideia de um renascimento negro - africano que se expressa como uma forma de reagir à alienação cultural. No que concerne às artes plásticas, esta preocupação dimana da constatação do desenraizamento provocado pela excessiva preponderância ocidental. Contra este facto, alguns artistas procuram reagir através da criação de novas plasticidades, da reciclagem de motivos visuais e simbólicos das culturas bantu, dispondo-se a promover uma reconciliação com a sua «*identidade profunda*», pela «*desalienação e regeneração*»¹¹⁹⁸ concretizadas através da arte; desta forma, através de uma trajectória em direcção às fontes¹¹⁹⁹, «*descobrem a força do génio criador ancestral*»¹²⁰⁰.

Este organismo promoveu, nas décadas de 80 e 90 um conjunto de bienais de arte, que privilegiaram um diálogo com expressões mais próximas de valores estéticos ancestrais, que no período colonial haviam sido integradas sob a rubrica do *artesanato*, do *folclore*, ou da *arte primitiva*.

Assim, em 1985, no mês de Abril, realiza-se em Libreville, no Gabão, a Primeira Bienal de Arte Bantu, organizada pelo CICIBA na qual participam como co-organizadores algumas associações de artistas, como a ABAP (Associação Bantu dos Artistas Plásticos), UNAP (União Nacional de Artistas Plásticos Angola), a OPCA (Organização dos Artistas Plásticos Centro Africana), UNEAC (União Nacional de Escritores e Artistas Congolese), UNEAS (União Nacional de Escritores e Artistas São-Tomenses), ANAZAP (Associação Nacional Zairese de Artistas Plásticos), a Academia de Belas Artes de Kinshasa e o Instituto dos Museus Nacionais do Zaire.

8.5. Discursos pictóricos

O diálogo estético que é proposto no texto fundador da UNAP bem como em outros discursos teóricos, encontrará ecos na produção plástica de alguns artistas que irão emergir e/ou afirmar-se num período pós-independência. Não obstante as suas poéticas e/ou referências plásticas e estéticas,

¹¹⁹⁷ Um dos objectivos expressos pelo presidente Bongo do Gabão, aquando da fundação do CICIBA é o de «*Promouvoir les recherches et études sur les cultures et civilisation bantu ainsi que le développement de ces cultures par l'animation et soutien à la créativité dans le monde contemporain*», apud. Badi-Banga Né Mwine, *ART CONTEMPORAIN BANTU Deuxième Biennale du CICIBA*. Kinshasa, juillet 1987, s/p

¹¹⁹⁸ Id. *Ibid.*

¹¹⁹⁹ Segundo o texto do catálogo este foi o título de uma conferência promovida aquando da Bienal cujo orador, Gerardo Mosquera, pertence ao Centro de Pesquisa Artística Wilfredo Lam em Havana, reflecte acerca das experiências de vanguarda dos artistas cubanos de origem bantu, que, reagindo contra a mestiçagem cultural pela intrusão de valores ocidentais, procuram reavivar os valores culturais dos seus antepassados africanos.

¹²⁰⁰ Id. *Ibid.*

destacam-se pelo empenho numa via que, congregando várias heranças culturais, procura transpor uma visão da arte, polarizada entre *tradição* e *modernidade*; projectos que, como podemos perceber, integram simultaneamente um desígnio identitário e político mais vasto, onde a arte assume um papel plurifacetado, enquanto espécie de cimento que ajuda à edificação de um sentido de nacionalidade.

Por outro lado, questionam as continuidades e descontinuidades que para além das rupturas históricas e políticas, emergem num espectro mais alargado e multirreferencial das subjectividades artísticas, materializando-se plástica e visualmente em obras e/ou percursos artísticos que indagam as realidades históricas, sociais, culturais ou pessoais, entrelaçando imagéticas, mundividências e compromissos.

Atendendo a este quadro complexo iremos observar a obra de alguns pintores angolanos (Amílcar Vaz de Carvalho, Viteix, Jorge Gumbe e Van) que, de modos diferenciados, evidenciam caminhos possíveis para uma pintura que procura (re)afirmar a angolanidade nas suas dimensões plásticas e/ou discursivas.

Possuindo percursos formativos diversos, todos têm em comum uma ligação com a UNAP e, no caso dos dois primeiros, um percurso que atravessa os desenvolvimentos da história angolana a partir da década de sessenta reflectindo, directa ou indirectamente as contingências inerentes ao esboroar do período colonial, à independência nacional, e à guerra civil que se seguiu.

8.5.1. Amílcar Vaz de Carvalho- a geografia dos musseques

Natural de Luanda, Amílcar Vaz de Carvalho (1934-2010), irá frequentar o atelier de Neves e Sousa, não sem antes ter passado por Lisboa, por curto espaço de tempo, com uma bolsa do Ministério do Ultramar para frequentar a Sociedade Nacional de Belas Artes (que viria a abandonar).

Voltará a Luanda e aqui realiza, em 1958, a primeira exposição individual no Palácio do Comércio. Na altura, lembra que a sua pintura é recebida pelos críticos locais com algumas reservas já que pronunciava um tom crítico face à realidade social, afastando-se do registo exótico do seu mestre. Nas suas palavras, estes críticos «*pretendiam uma pintura que lhes mostrasse todo o folclore angolano, o bonitinho, e não aquilo que eu apresentava*»¹²⁰¹.

A vertente crítica da obra de Vaz de Carvalho que se revela subterraneamente sob a configuração da pintura de paisagem, valeu-lhe igualmente o encerramento, pela PIDE, de uma exposição no Palácio

¹²⁰¹ Vaz de Carvalho Apud. Marina Tadeu. «Pintura Angolana em Portugal. Vaz de Carvalho: o lirismo dos musseques» in *África Hoje*, nº 24, Junho de 1987, p.45

Foz em 1968. Tratando-se de «*uma pintura inconveniente*»¹²⁰² incluía um conjunto de imagens de pescadores em cujas redes «*vinham cabeças e espinhas*»¹²⁰³ em vez de peixe e «*musseques tapados pelos grandes prédios onde o sol não entrava*»¹²⁰⁴ que seriam apreendidas e destruídas, restando apenas uma que lhe seria devolvida, bastante danificada em 1975.

Após a independência de Angola, Vaz de Carvalho irá ser um dos membros fundadores da UNAP (integrando a direcção geral), exercendo funções de formação em pintura na Escola Experimental de Instrutores de Artes Plásticas em Luanda e participando em inúmeras exposições internacionais na Europa, América e África - designadamente nos países integrados no bloco socialista, bem como nos Festivais de Artes Negro-Africanas em Lagos, na Nigéria ou na Primeira Bienal do CICIBA em Libreville no Gabão.

Embora desenvolvendo a sua pintura em torno do paisagismo - onde a presença de Neves e Sousa não deixará de se fazer notar sobretudo no cromatismo, ou na relação entre a figura humana e a natureza – Amílcar Vaz de Carvalho irá distanciar-se de um registo pitoresco e exótico e encaminha a sua pesquisa pictórica para a representação dos ambientes e das mundividências dos musseques que rodeiam a cidade de Luanda. As arquitecturas precárias saídas do improvisado humano tornam-se protagonistas das suas composições. O tratamento plástico de valores atmosféricos da luz que, sobretudo na aguarela, remetem para um registo herdeiro do naturalismo¹²⁰⁵, associam-se a uma exploração formal da paisagem urbana através de camadas de matéria que sedimentam a construção dos volumes, a representação das ruas de terra batida, os troncos de embondeiros e acácias (Fig. 204) ou revelam a violência de uma discussão no musseque (Fig. 205). Neste último caso, a pincelada rápida ecoa os ruídos e a gestualidade da disputa que parece propagar-se nas estruturas de pau a pique ou nas fachadas compostas por fragmentos.

¹²⁰² Vaz de Carvalho, entrevista gravada em 11 de Julho de 2008

¹²⁰³ Ibidem.

¹²⁰⁴ Ibidem.

¹²⁰⁵ Vd. Anexo XI, Figs. 1-8

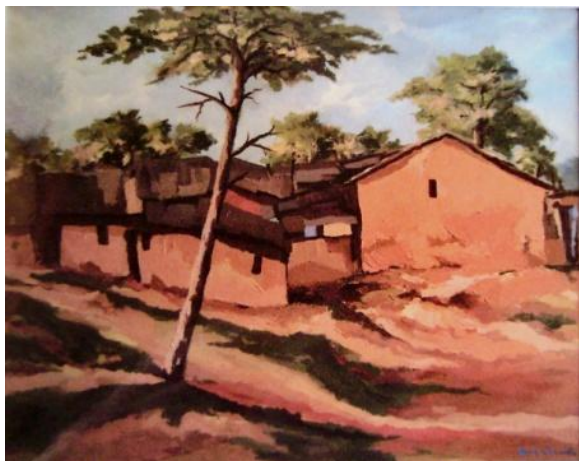


Fig. 204- *Subúrbio de Luanda*, 1999, Acrílico s/tela



Fig.205- *Discussão- Luanda*, 1961, óleo s/ tela

A disposição irregular das casas, ou as texturas do barro, do zinco, ou da madeira que as ajeitam, são sugeridas em espatulados matéricos que, em alguns casos caminham num sentido do informalismo. De facto, se repararmos em composições como *Bairro com Acácia Rubra* (Fig.206) de 1980 *Fachadas do Musseque-Luanda* (Fig.207) *Acácias rubras e Casario -Luanda* (Fig.208), e *Sol nas Cubatas* (Fig.209), de 1985, a arquitectura sofre um processo de desconstrução de que resultam apenas as tonalidades, as texturas, as atmosferas e os ritmos, que evocam as ambiências do bairro de lata, dessa «zona marginal (...) zona de transição entre a periferia citadina e o meio rural de onde provieram os seus habitantes»¹²⁰⁶ que nas palavras do pintor «estão mais perto do comportamento do campesinato de origem do que da vivência citadina»¹²⁰⁷.

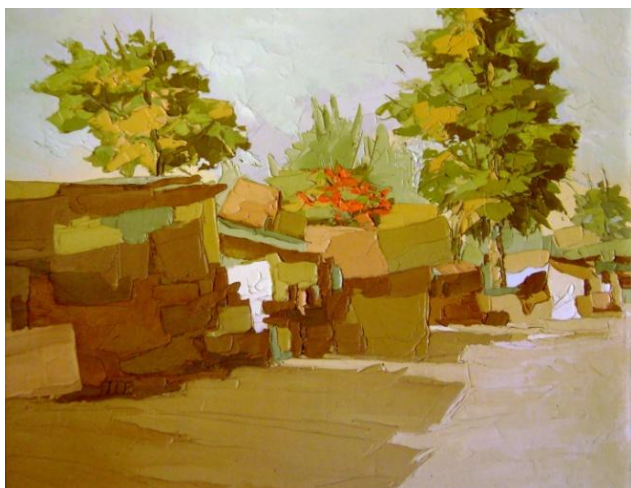


Fig.206- *Bairro com Acácia Rubra*, óleo s/tela, 1980



Fig.207- *Fachadas do Musseque-Luanda*
óleo s/tela, 1985

¹²⁰⁶ António Melo, «Vaz de Carvalho: da fúria angolana à poesia portuguesa» (entrevista)», in *Fim-de-Semana*, 22 de Outubro de 1988, p. 14

¹²⁰⁷ Id. *Ibid.*



Fig. 208- *Acácias Rubras e Casario-Luanda* 1985. Acrílico s/ tela **Fig. 209-** *Sol nas Cubatas*, óleo s/ tela, 1985

Embora próximos de um registo abstracto e informal, tingido por vezes de um certo lirismo, encadeiam-se num processo de pesquisa que transita entre várias modalidades experimentais, designadamente a colagem e o desenho, onde a paisagem social, mais do que a paisagem natural é o centro aglutinador. Porém, ao contrário de que se poderia supor, a evocação de uma paisagem social, insistentemente reiterada pelo pintor como motivação criativa e estética, dispensa a presença da figura humana. Na verdade, a representação dos habitantes encontra-se em alguns casos reduzida a uma figura isolada¹²⁰⁸ e, na maioria das suas composições à sua completa ausência, facto que o pintor justifica com a evocação dos lugares, dos objectos de uso, das mãos que os fabricam, das marcas de presença¹²⁰⁹ mais do que com a representação directa dos rostos ou uma presença explícita. Nas suas palavras:

«Prefiro (...) pintar o meio humano e não o homem. Pinto muito melhor a gente pobre através dos musseques do que através dos seus rostos»¹²¹⁰.

8.5.2. Viteix : a criação de uma mitografia nacional

Vitor Manuel Teixeira, (1940-1993), ou *Viteix* – nome com o qual assinará a sua obra -, destaca-se como uma das figuras chave no cenário das artes plásticas angolanas após a

¹²⁰⁸ Vd Anexo XI, fig. 8

¹²⁰⁹ Em entrevista a António Melo o pintor esclarece que para representar a paisagem social, «Basta figurar o lugar de trabalho, o lugar onde habitam, o que as suas mãos fabricam, os objectos do seu quotidiano» [António Melo, «Vaz de Carvalho: da fúria angolana à poesia portuguesa» (entrevista)», in *Fim-de-Semana*, 22 de Outubro de 1988, p. 14]

¹²¹⁰ Vaz de Carvalho Apud. Marina Tadeu. «Pintura Angolana em Portugal. Vaz de carvalho: o lirismo dos musseques» in *África Hoje*, nº 24, Junho de 1987, p.45

independência nacional, não só pela acção desenvolvida enquanto criador, mas igualmente enquanto formador e dinamizador. Contudo, o seu percurso no âmbito das artes plásticas inicia-se no final da década de cinquenta no enquadramento da Sociedade Cultural de Angola¹²¹¹ sendo de destacar, a sua participação, no início da década seguinte, na exposição *Angola 63*, que contou com a presença de um leque de artistas pertencentes a várias gerações¹²¹², tendo sido organizada por Cruzeiro Seixas¹²¹³ aquando da visita de Azeredo Perdigão a Luanda.

Por outro lado, há a assinalar ainda durante este período inicial de formação, o contacto com Cruzeiro Seixas¹²¹⁴ e a sua obra, facto que deixaria marcas nos primeiros ensaios plásticos. Na verdade, num desenho oferecido pelo jovem pintor a Cruzeiro Seixas (fig.210) é palpável a atracção exercida pela poética surrealista e pela obra particular do pintor. As formas híbridas que lembram um cavalo e um cavaleiro, a estranheza e sentido inusitado da conjugação de elementos orgânicos e artificiais, o tratamento formal e volumétrico e um certo dramatismo, denunciam este primeiro contacto com uma estética que para lá da dimensão plástica, assume contornos igualmente críticos e ideológicos.

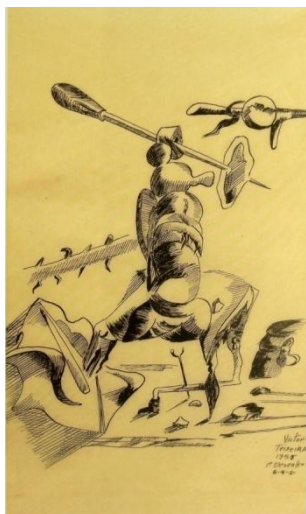


Fig. 210- Desenho de Vitor Teixeira oferecido a Cruzeiro Seixas

¹²¹¹ Alfredo Margarido afirma a este propósito : «*Viteix appartient aux jeunes intellectuels qui ont été amenés à prendre conscience de leur situation déjà dans le cadre proposé par la génération de 1948, et il a pu s'affirmer comme une très jeune promesse déjà à partir de 1957, dans le cadre de la Sociedade Cultural le Angola qui, à Luanda, concentrait une fraction de la résistance aux valeurs coloniales*» [Alfredo Margarido - «La Peinture Angolaise de Viteix» in *Latitudes. Cahiers Lusophones*. N°28, Decembre de 2006 . p. 62]

¹²¹² A estes artistas, que, na sua maioria desenvolveram a sua actividade em Angola viriam a juntar-se alguns militares em comissão de serviço, contando a exposição com os seguintes nomes: António Tavares; Cabral Duarte, Carlos Antunes, Carlos Calado, Carlos Coelho, Carlos Fernandes, Carlos Ferreira, Carlos Ferro, Cruzeiro Seixas, Denise Toussaint, Dorindo de Carvalho, Eleutério Sanches, Ema Brandão, Eugénio Vieira, Fernando reis, Fernando Rodrigues, Luis Taquelim (arquitecto), Maria Angélica Taquelim, Manuel Nascimento, Maria Manta, Mariana Santana Godinho, Marília Duarte, Mario Araújo, Marinete Borges, Neves e Sousa, Nóbrega Gomes, Pires Júnior, Roberto Silva, Rocha de Sousa, Rodrigo Dinis, Rogério Pampulha, Ruy de Carvalho, Suzana Rebocho, Vaz de Carvalho, Vitor Teixeira e Luandino Vieira.

¹²¹³ A comissão organizadora conta, para além de Cruzeiro Seixas, com a presença de Denise Toussaint, Graça Neto de Miranda, Lena Justino, Mário António, e Bobela da Mota.

¹²¹⁴ Estes contactos entre Viteix e Cruzeiro Seixas seriam igualmente confirmados pelo segundo em entrevista dada a 21 de Janeiro de 2008

No final da década de sessenta virá para Lisboa, frequentando então os cursos livres da Sociedade Nacional de Belas Artes e ingressando na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa onde estuda até regressar a Angola. O agudizar do conflito obriga Vitor Teixeira a rumar a Paris onde conclui, - na Universidade Paris VIII- uma “Licence” e “Maitrise” em Ensino das Artes Plásticas, em 1973. Nesse mesmo ano, integrado no *Comité Africano de Apoio aos Artistas e Trabalhadores*, organiza na livraria ATC - *6 Continents*, à rua Vauvilliers¹²¹⁵ uma exposição intitulada *Angola – Art, Combat, Musique Populaire, Peinture, Sculpture* em cujo catálogo se podia ler o seguinte excerto:

« *Aujourd’hui, nous sommes ici en présence d’une nouvelle génération d’artistes angolais (originaires des couches de la petite bourgeoisie) qui essaient de contribuer, à travers leur art, à la lutte contre la domination coloniale. Cet art puise son fondement dans la forme, la fonction et le contenu des œuvres artistiques créées par les classes africaines productrices de vie (matérielle et spirituelle) en Angola* »¹²¹⁶.



Fig. 211. Capa de catálogo da exposição *Angola – Art, Combat, Musique Populaire, Peinture, Sculpture*

Dez anos depois terminará o doutoramento em Estética, sob a orientação de M.Frank Popper, com uma tese intitulada *Pratique et Théorie des Arts Plastiques Angolais (de la Traditions a une Nouvelle Expression)*, sobre a qual nos iremos debruçar mais detalhadamente e que se constitui como uma reflexão singular acerca da criação plástica em Angola apontando num sentido essencialmente programático.

Com a Independência Nacional regressa a Angola onde fomentará uma acção enquanto dinamizador cultural, sendo membro fundador da UNAP (desempenhando o cargo de Secretário – Geral entre 1987-89), professor do 1º Curso de Instrutores de Artes Plásticas desenvolvido em 1978

¹²¹⁵ Cf. David Mestre, «Tonalidades Diurnas de Memórias Nocturnas». In *Lavra & Oficina* (gazeta da UEA) n^{os} 28/29/30, 1981, pp. 3, 5

¹²¹⁶ Texto citado por Vitor Manuel Teixeira, in *Pratique et Théorie des Arts plastiques Angolais (de la Traditions a une Nouvelle Expression)*. Paris: Université de Paris VIII, 1983, p. 258

pelo Conselho Nacional de Cultura, membro da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e trilhando um percurso enquanto artista, onde a investigação e aprofundamento plástico dos valores estético-simbólicos do património cultural angolano, é assumida como força motriz para a criação de uma poética individual que, reclamando as raízes identitárias africanas, não esquece a dimensão universal da arte.

Durante a década de oitenta irá participar em inúmeras exposições com destaque para as bienais de Havana, de S. Paulo e de Arte Bantu - onde recebe em 1987 o prémio CICIBA na 2ª Bienal realizada em Kinshasa- para além de expor individualmente em Angola, Lisboa ou França.

8.5.2.1. Teoria e prática das artes

A dimensão ideológica e política comprometida na configuração e afirmação de identidades culturais, anteriormente explanada por autores como Amílcar Cabral e Agostinho Neto, encontra-se igualmente subjacente a uma visão das artes plásticas angolanas, desenvolvida por Vítor Teixeira na sua tese de doutoramento, em cujo título desde logo se pode vislumbrar um projecto de renovação do campo das artes plásticas, compreendendo os seus aspectos pragmáticos e especulativos. Este texto, produzido num contexto pós-independência assume um conjunto de cambiantes que combinam uma dimensão projectiva, histórica e pedagógica.

Neste sentido, apoiando-se numa teoria geral das artes, onde a criação artística é entendida enquanto expressão universal do homem nas suas múltiplas dimensões culturais, sociais e históricas, o autor sugere, primeiramente, a realização, de um levantamento das expressões artísticas em espaço angolano, compreendendo os vestígios arqueológicos, bem como os diversos géneros “tradicionais”, originários dos grupos etnolinguísticos que compõem o tecido sócio-cultural do país. Estes, conhecendo uma historicidade própria (antes e durante o período colonial), expressam um conjunto de valores culturais endógenos¹²¹⁷, capazes de fundamentar um projecto de regeneração artística que acompanha e legitima simbolicamente a nova arquitectura política do estado angolano.

Num segundo momento, procura delinear um programa que operacionalize, na prática, os pressupostos ideológicos e estéticos que presidem à reorganização do campo artístico em particular, atendendo às vertentes educativa, técnica, profissional e museológica, atribuindo ao artista um papel actuante, preconizado pelo engajamento político. A arte, assim considerada, transforma-se num

¹²¹⁷ Na introdução, o autor irá expressar este objectivo afirmando : «*Le but de notre étude concerne les Arts Plastiques traditionnels (la statue, la statuette, le masque, le céramique, la peinture et divers objets, inspirés en principe de valeurs culturelles) de l'Angola à une nouvelle expression à travers la pratique et la théorie intégrées dans son espace géographique et historique présentée avant, pendant et après la présence coloniale fasciste portugaise qui a duré cinq siècles*». [Vítor Manuel Teixeira- *Pratique et Théorie des Arts plastiques Angolais (de la Traditions a une Nouvelle Expression)*. Paris: Université de Paris VIII, 1983, p.9. Tese de doutoramento.

instrumento de consciencialização política e cívica, que não deixará de expressar o confronto entre passado e presente, com vista a produzir uma ruptura com o legado colonial, por um lado, e por outro contribuir para cimentar uma unidade identitária de contornos nacionais. Nas palavras do autor:

«L'expérience acquise pendant les époques de lutttes contre L'opresseur étranger, la connaissance concrète de la réalité locale, et spécialement de la réalité culturelle, sont les conséquences du choix du programme de développement des activités adéquates aux questions esthétiques dans le contexte national. De cette manière, nous devons comprendre la nécessité d'un Art qui puisse servir les intérêts des masses populaires, afin de contribuer à leur prise de conscience»¹²¹⁸.

Atendendo a esta necessidade de tomada de consciência da realidade histórica e cultural, Vítor Teixeira dedica parte do seu estudo a uma breve inventariação dos vestígios arqueológicos - designadamente ao nível da arte rupestre – demorando-se mais na abordagem das expressões plásticas dos grandes grupos etnolinguísticos angolanos, analisando aspectos de natureza técnica, simbólica e plástica que integram a sua gramática formal, segundo uma sistematização geográfica e estilística onde predominam as escolas de escultura. Aproximando-se da classificação proposta por José Redinha, define quatro variantes situadas entre a *arte realista antiga*, a *arte sub-realista e geométrica* - marcadas pelo seu sentido transitório -, e a *arte de tendência neo-realista e missionária*, preconizadas pela síntese, pela transição e pela aculturação¹²¹⁹.

Esta abordagem estilística não ignora porém, a dimensão estética das manifestações “tradicional”, radicada numa visão dinâmica e pragmática da arte - afastada de um qualquer sentido contemplativo – e numa ética subjacente à vida em sociedade e à relação entre homem e natureza, contemplando as dimensões religiosa, lúdica, representativa e funcional, concluindo o autor que

«L'art nègre africain est d'abord une activité créatrice dans laquelle l'homme se transforme en transformant le monde, par une opération qui unifie le destin de l'homme et le destin du monde, à travers des gestes, des signes, des symboles et des techniques minutieusement élaborées et transmises par la tradition»¹²²⁰.

Será precisamente no reconhecimento da multidimensionalidade e sentido pragmático da estética africana, fortemente enraizada nas práticas culturais e sociais dos povos – então sob

¹²¹⁸ Vítor Manuel Teixeira. *Op.Cit.*, p. 9

¹²¹⁹ Cf. Vitor Teixeira- *Op. Cit.*, p.90.

¹²²⁰ Id. *Ibid.*, p. 92

domínio colonial - que irradiou um dos vectores de consciencialização política na origem dos movimentos independentistas¹²²¹.

Da mesma maneira, a arquitectura de uma nova ordem política irá socorrer-se, no plano cultural, de um conjunto de elementos simbólicos e valores que, encarados sob o signo da resistência ao colonialismo, articulam tradição e modernidade, arte e artesanato, como se pode depreender das palavras do autor:

«Le développement culturel aura son assise dans la riche tradition culturelle du peuple angolais, fruit de la longue résistance au colonialisme ; il sera valorisé par les éléments positifs et progressistes de cette tradition»¹²²².

A criação artística tende a ser enquadrada num programa político mais alargado, de construção do Estado-Nação - segundo um paradigma socialista - enquanto factor de simbolização do poder e de reafirmação de uma unidade nacional, concertando aspectos inerentes ao processo criativo, referências individuais e culturais, históricas, políticas e sociais¹²²³, confrontando, por fim, dicotomias como *arte erudita/arte popular, arte elitista/arte de massas*. O valor atribuído ao objecto de arte encontra-se, nesta perspectiva, directamente articulado à sua performatividade enquanto entidade comunicacional, radicada num plano de proximidade com o domínio popular, invocando a ideia da instauração de uma nova ordem *«(...) où le domaine de l'Art serait concrétisé, quand l'esprit de création quitte l'élite pour naître dans les masses et revivre dans la rue avec le peuple»¹²²⁴.*

Uma reestruturação do campo artístico passará, nesta perspectiva, pelo reequacionamento do estatuto do artista plástico, a sua inserção social e empenhamento no processo revolucionário¹²²⁵. A pesquisa de novas plasticidades que respondam às configurações ideológicas da realidade sociopolítica, integram o domínio global das actividades produtivas¹²²⁶ (na sua vertente industrial)

¹²²¹ A este propósito o autor afirma: C'est ensuite qu'elle a été pour les Africains un facteur décisif de reconnaissance culturelle préparatrice elle-même le l'émancipation politique du continent».

Id. Ibid., p.92

¹²²² Id. Ibid., p.213

¹²²³ Numa entrevista, ao *Diário Popular*, aquando de uma exposição na Galeria Tempo, em Lisboa, Viteix é questionado acerca da instrumentalização das artes plásticas pelo poder político em Angola ao que responde que *«(...)mesmo integrados num programa político, há muita liberdade para os artistas no campo da criação ou recreação»*, e acrescentando: *«É preciso levantar o país, unificar os vários povos, mas acho que o caminho será mais fácil, menos agreste, através de uma prática artística e cultura livre»* [Vitor Teixeira, *Apud*. Júlio Pinto. «Viteix de Passagem por Lisboa. “Nós, africanos, somos surrealistas” in *Diário Popular*, Lisboa, 3 de Setembro de 1986]

¹²²⁴ Vitor Manuel Teixeira. *Op. Cit.*, p.11

¹²²⁵ Acerca do papel do artista o autor defende que este *«(...) doit faire face à une double responsabilité : trouver un nouveau credo esthétique et une philosophie pour étayer ses idées révolutionnaires»*. [Id. *Ibid.*,p. 254]

¹²²⁶ Vitor Teixeira irá igualmente assinalar, relativamente ao estatuto e integração económica e social do artista que : *«Dans la société actuelle, l'artiste est considéré comme un travailleur. (...). Il faut envisager la participation des artistes plastiques dans le secteur productif, enlevant le majeur intérêt au bénéfice de la production, en utilisant ses*

assim como acontece com o sector do artesanato. Este último campo, a par com o que o autor designa “artes de tradição”, ocupa uma parte apreciável no programa de renovação da produção artística, considerando as inúmeras dimensões envolvidas, desde as especificidades técnicas, estéticas e funcionais, à aprendizagem, desenvolvimento e enquadramento económico e produtivo até ao seu valor representativo e cultural.

Num plano geral, a prática artística assume um importante papel no desenvolvimento humano, revestindo-se de um valor cívico, antevendo uma educação e/ou mobilização política e cultural do povo, com vista a restituir a dignidade abalada pela sujeição colonial¹²²⁷, bem como ao reforço de uma unidade identitária que, pese embora a afirmação das idiossincrasias nacionais e históricas, não poderá ignorar um cenário mais amplo de valores estéticos e humanos universais. Assim, do ponto de vista estético, Vítor Teixeira apela à necessidade de uma análise das diversas expressões artísticas que compõem o tecido cultural angolano já que, na sua perspectiva:

«La situation actuelle du pays appelle une unification des anciennes nationalités et une étude scientifique de l'histoire de leurs arts populaires ; ceci comprenant la production artistique de l'époque coloniale, la culture populaire de cette même phase et toutes les techniques qui se sont uniformément développées dans la culture universelle»¹²²⁸.

A configuração desta identidade passará, em larga medida, pela criação de novas gramáticas artísticas e plásticas que estabeleçam, em primeiro lugar, uma confluência harmoniosa entre a heterogeneidade e a unidade e, em segundo, associem formas de expressão ancestrais a um vocabulário moderno, cujo objectivo último será a «*création d'un véritable art national nouveau à partir de l'art populaire des anciennes nations qui constituent l'actuelle République Populaire d'Angola.*»¹²²⁹

8.5.2.2. Uma poética da diversidade

O diálogo estético entre o património cultural angolano e outras formas artísticas – designadamente europeias - que cada artista desenvolverá ao longo da sua pesquisa plástica, assumirá contornos individualizados no seguimento de uma poética própria a cada indivíduo, mas não deixará

connaissances et ses expériences qui lui sont propres. De cette manière, on doit promouvoir l'emploi des artistes dans l'industrie de la céramique, du textile, de la tapisserie, etc ... ». [Ibidem.]

¹²²⁷ Nas suas palavras : «*Aujourd'hui, l'art doit avoir un autre objectif : c'est un instrument décisif pour parvenir à une meilleure et plus efficace mobilisation politique et culturelle du peuple. L'art doit devenir une arme tranchante, un instrument de développement éducatif qui restitue au peuple sa dignité.*» [Id. Ibid., p. 282]

¹²²⁸ Vítor Manuel Teixeira. *Op. Cit.*, p. 287

¹²²⁹ Ibidem.

de estabelecer uma dimensão colectiva quando alguns artistas integram as suas experiências numa linha de investigação e exploração das suas raízes culturais. Neste sentido, vão-se propondo algumas abordagens que partem de uma “reciclagem” de elementos simbólicos e figurativos pertencentes a códigos ancestrais e/ou complexos sincrético-culturais (Cokwe, Kongo, Kimbundu, Ovimbundu, ...) a qual não pode igualmente desprezar um conhecimento dos códigos plásticos da arte moderna europeia.

No contexto desta pesquisa, a pintura de Vitor Teixeira impõe-se como um exemplo que, pelo seu pioneirismo e consistência, espelha os vários contributos recolhidos, quer através de uma pesquisa “no terreno” – e o contacto directo com as expressões plásticas e artesanais – quer através da formação académica que, associando-se na prática criativa, materializa uma imagética pessoal onde se fundem técnicas, signos e memórias culturais distintas – africanas e europeias.

Explorando a operacionalidade plástica/compositiva das gramáticas do cubismo ou do surrealismo, Viteix, empreende uma pesquisa plástica que recusa os modelos de representação ainda celebrados em Angola, nas décadas de 50 e 60, e avança para uma figuração onde a pintura, a gravura e o desenho assumem um papel de mediação entre as várias geografias culturais e artísticas, amadurecidas ao longo das décadas seguintes por via do estudo, das viagens, e do contacto com a realidade saída da independência. A fragmentação, geometrização ou transfiguração das formas e dos corpos, o recurso à representação de máscaras - que se tornaram elas próprias signos cubistas -, ou o tratamento espacial, palpáveis sobretudo em obras da década de 70 como *Adão e Eva* ou *s/ titulo* (Figs. 212 e 213 respectivamente) não deixará de evocar todo um conjunto de referências que integraram igualmente a sua formação enquanto artista plástico, aspirando a uma universalidade que resiste à imagem estereotipada da arte africana.

Na primeira obra, o casal primordial, de pele negra e ostentando duas máscaras brancas é enquadrado num fundo ocre realçado com motivos geométricos, comuns na decoração cerâmica ou arquitectónica, numa inversão irónica de um dos mitos fundadores do cristianismo. Na segunda, a fragmentação das formas, a sobreposição dos planos e a economia das cores, patenteia um reequacionamento do modelo cubista que gradualmente irá ceder lugar a um crescente linearismo e gestualidade do desenho, como veremos.



Fig.212-Adão e Eva, 1972, óleo s/ cartão



Fig.213- S/ Titulo, n.dat.

Condenando o provincianismo, o chauvinismo cultural e a mediocridade, Vítor Teixeira afirmará por diversas vezes a necessidade de ser levada a cabo uma actividade artística que reflecta uma realidade (cultural e histórica) assente em contactos sucessivos com o exterior, essencialmente dinâmica, capaz de rebater a ideia de uma prática e estética congeladas no tempo e estáticas nos seus modelos, que personificaram a imagem « *falsifiée des qualités typiques du vieil art visionnaire* »¹²³⁰ e edifique a imagem de uma África « *transformée par le contact des cultures étrangères* »¹²³¹. Ao mesmo tempo a criação artística materializará, nas suas expressões, os valores de uma contemporaneidade que atesta as suas raízes africanas, sem deixar de observar uma « *via que conduza ao internacionalismo* »¹²³².

Este enquadramento teórico, preconizado pela afirmação de uma identidade angolana, onde se cruzam referências ancestrais e modernas, endógenas e universais, assumiu-se como uma espécie de matéria-prima a ser trabalhada plasticamente. A apropriação de signos visuais e formas constantes do sistema de representação visual das culturas autóctones, justapõe-se a uma procura formal que expresse quer a visão individualizada da realidade (exterior ou interior), ou de um universo mitológico e arquetípico, onde gesto e a expressividade das linhas e manchas de cor vão compondo estratos de sentido. Por outro lado, não pode renunciar a uma integração de um conhecimento universalista concernente à prática artística, facto reforçado por Alfredo Margarido ao afirmar a propósito da pintura de Viteix:

¹²³⁰ Id. *Ibid.* p. 251. [Esta ideia será defendida em outros escritos nomeadamente na comunicação apresentada ao 2º Congresso e 39º Encontro da AICA, subordinado ao tema: *A cultura Africana e as Culturas Ocidentais e Brasileira*, com lugar em Lisboa, entre 31 de Outubro e 5 de Novembro de 1986]

¹²³¹ *Ibidem.*

¹²³² *Ibidem*

«Esta pintura assume essa responsabilidade: se por um lado ela se quer associada a uma realidade angolana total, pelo outro afirma ela as suas relações com os problemas plásticos tal como eles são enunciados, ou até resolvidos, pelos pintores mais dinâmicos independentemente da nacionalidade»¹²³³.



Fig. 214-s/titulo (desenho), 1975



Fig. 215-«Na Paz», gravura em linóleo, 1975

Viteix irá desenvolver uma gramática visual e plástica dominada antes de tudo, pela presença e poder do desenho, onde a linha fluida define corpos e formas em movimento ao mesmo tempo que assume a capacidade de criar uma caligrafia cada vez mais individualizada. A sobreposição de figuras humanas, animais e símbolos num espaço imaterial, começa a evidenciar-se na década de 70 em algumas obras de gravura¹²³⁴ (fig.215), desenho e pintura, amadurecendo ao longo da seguinte, onde o contacto directo com as pinturas murais e a pintura rupestre publicada por Carlos Ervedosa¹²³⁵ irão fornecer uma gramática visual maleável que possibilitará ao pintor integrar na textura da obra, as marcas identitárias de uma vivencialidade culturalmente enraizada. Esta iconografia que, num primeiro momento, assume uma maior proximidade com as suas referências visuais, transformar-se-á gradualmente numa escrita personalizada, onde bailarinos, animais, mascarados, apontamentos de paisagem, o sol ou a lua, ganham autonomia num espaço compositivo, onde centro e margem estabelecem um plano de tensão. De facto se atendermos às obras realizadas a partir da década de 70 (e sobretudo durante a década seguinte), das quais destacamos pinturas como «*Dans la Paix*» de

¹²³³ Alfredo Margarido- «A Pintura angolano-universal de VITEIX», in, *Jornal de Angola*, Luanda, Setembro/Novembro 1989, p.5

¹²³⁴ Vd. Anexo XII, Documento 1

¹²³⁵ Na sua tese de doutoramento Vítor Teixeira reproduz uma das páginas da obra de Carlos Ervedosa «Arqueologia Angolana». (Vd. Anexo XIII)

1984/85¹²³⁶ (Fig.216), «Os Mergulhadores» de 1986 (Fig.217), ou «Défilé Carnavalesque» de 1987¹²³⁷ (Fig.218) verificamos o recurso compositivo a um friso composto por símbolos que ladeia o espaço central da pintura. Esta estratégia é descrita pelo pintor numa entrevista, onde afirma:

« (...) a verdade é que essa prática vem desde 73, ano em que pela primeira vez as utilizei. (...) Alguns desses sinais foram tirados de máscaras africanas, outros foram surgindo à medida da evolução do próprio conjunto. O que posso dizer é que (...) se trata (...) de uma necessidade estrutural do próprio quadro que pinto. São sinais marginais, é verdade, mas ao mesmo tempo fazem parte da própria estrutura do quadro, da sua concepção geral.»¹²³⁸

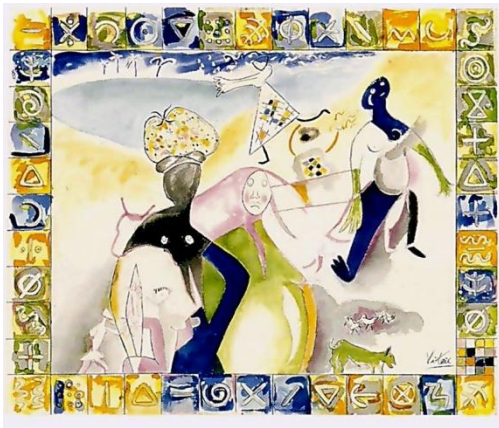


Fig.216- Dans la Paix, Paris-Lisboa, 1984-85



Fig.217- Os Mergulhadores, Lisboa, 1986

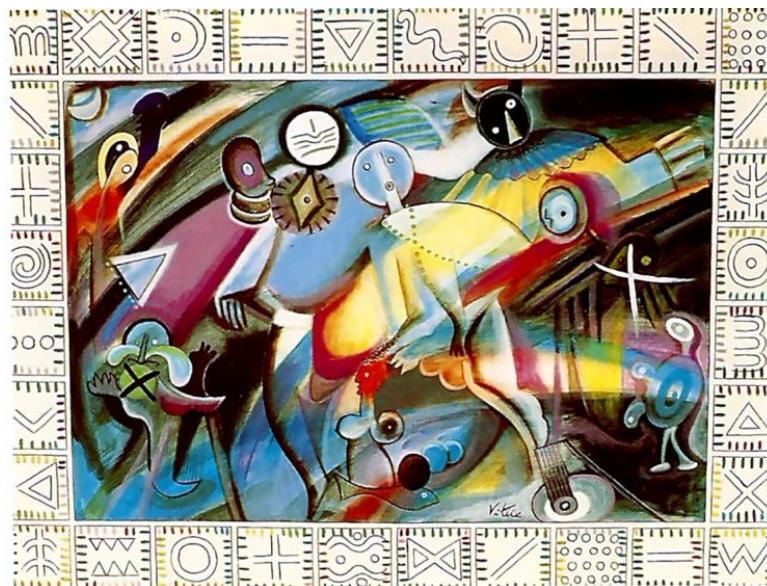


Fig. 218- Défilé Carnavalesque, óleo s/tela, 1987

¹²³⁶ Esta obra retoma uma gravura homónima em linóleo datada de 1975 correspondente à fig. 215 e que mais tarde seria reelaborado num estudo em acrílico para a realização de uma série de 100 serigrafias em 1992 (Vd. Anexo XII, Fig. 1)

¹²³⁷ Esta obra ganharia o prémio CICIBA na modalidade de pintura na segunda Bienal de Arte Contemporânea Bantu em 1987

¹²³⁸ «VITEIX Pintar o sonho e o Real», in *Jornal de Angola*, Luanda, Setembro/Novembro 1989, p.11

Nas obras «*Dans la Paix*», «*Os Mergulhadores*» e «*Défilé Carnavalesque*» o contraste entre o registo gestual na representação das formas e manchas de cor informais do tema principal contrasta com a geometria e linearidade dos símbolos que a enquadram.

As figuras sobrepostas ora desenhadas com linhas negras ora com silhuetas de cor, organizam-se livremente em fundos abstractos, exprimindo uma noção de movimento e dinamismo que marcará muitas das suas composições. No primeiro exemplo, as diferenças de escala, o posicionamento oblíquo ou os apontamentos de paisagem junto ao limite superior da composição definem uma justaposição de tempos e espaços ocupados por cada figura que através da sobreposição forma uma unidade reforçada pelas manchas de cor do fundo. Também nas duas outras pinturas, a utilização da cor enquanto elemento unificador da composição permite expressar um movimento centrífugo («*Os mergulhadores*») que arrasta as figuras, ou o bulício e a desordem carnavalesca. Neste último, («*Défilé Carnavalesque*») o ritmo suscitado pela colocação das formas, o dinamismo dos corpos, anatomias fragmentadas e/ou metamorfoseadas, ou a exuberância cromática do fundo - dado por manchas informes que por vezes se incorporam nas figuras - contrasta com a sobriedade e a geometrização da moldura de símbolos abstractos, delineados sobre um fundo branco.

Mais do que um registo do real, a pintura de Viteix, procede, nas suas palavras, de uma «*memória interior*»¹²³⁹, transfigurada plasticamente, num «*realismo imaginário, poético*»¹²⁴⁰ onde a subcapa da realidade é reforçada pela integração de motivos simbólicos. Estes assumem o perfil de uma caligrafia, conceptualmente situada numa relação dialéctica entre visível e invisível, matéria e memória, imagem e palavra. Do ponto de vista compositivo, embora situada numa posição marginal esta cercadura, estabelece uma tensão entre o centro, pontuado por um movimento centrífugo que “projecta” a composição para lá dos limites do plano, e a periferia – que, inversamente, reenvia a atenção do observador para uma área central. Este facto é visível em obras não intituladas, de 1986, e 1989, respectivamente (Figs. 219, 220), ou «*Presenças II*» (Fig.221), de 1992, entre outras¹²⁴¹ onde as figuras ou os símbolos nas proximidades das margens do plano visual ou cortadas por estas, parecem desprender-se para lá do espaço da composição, arrastadas no movimento fluído das manchas de cor que definem o fundo.

¹²³⁹ Vitor Teixeira, Apud., Júlio Pinto. «*Viteix de Passagem por Lisboa. “Nós, africanos, somos surrealistas”* in *Diário Popular*, 3 de Setembro de 1986

¹²⁴⁰ *Ibidem*.

¹²⁴¹ Vd. Anexo XII, Figs. 2-7

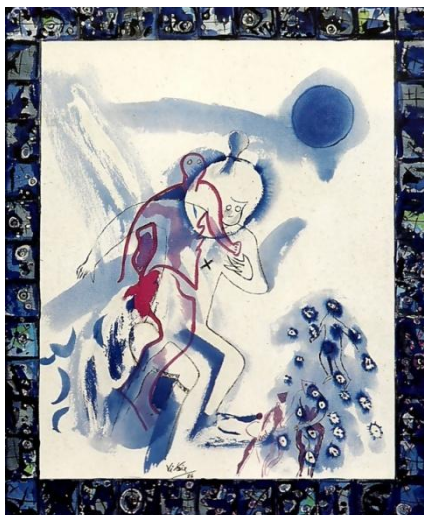


Fig.219- *S/ Titulo*, aguarela s/ papel, 1986



Fig. 220- *S/ Titulo*, Aguarela s/ papel, 1989



Fig. 221- *Presenças II*, Aguarela s/papel, 1992

Em duas obras datadas de 1992 (Figs. 222, 223) a margem invade o centro, reforçando a contiguidade entre um plano da textualidade e um plano da visualidade. Na primeira os frisos com os signos deslocam-se para o interior do espaço pictórico¹²⁴², ocupando a estrutura das medianas vertical e horizontal da composição, acentuando desta forma, o centro do plano destacando a figura com uma máscara situada junto ao ponto de cruzamento. A gestualidade da pincelada do fundo reflecte-se no organicismo e fluidez das figuras humanas que parecem flutuar na geografia indefinida do plano. Na segunda obra, uma reticula geométrica formada pela caligrafia simbólica de Viteix sobrepõe-se ao fundo composto por formas orgânicas, opondo a dimensão estática da geometria perpendicular, ao dinamismo e contraste cromático do fundo.

¹²⁴² Vd. igualmente Anexo XII, Fig. 6



Fig.222- *S/titulo*, aguarela s/papel, 1992

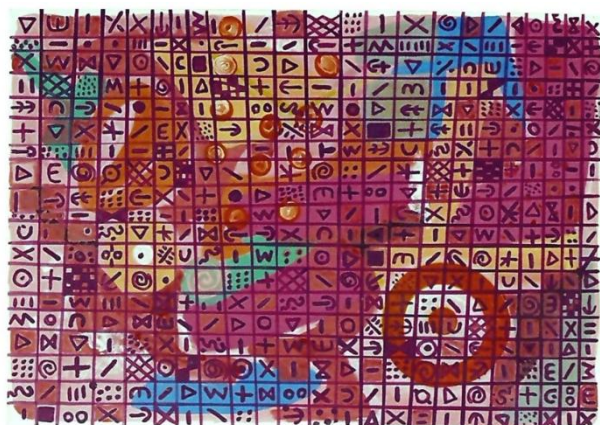


Fig.223- *S/titulo*, Luanda, 1992, acrílico s/papel

A reescrita de códigos e valores inscritos num território da “tradição”, apresenta-se no caso da pintura de Viteix, como um processo pluridimensional, envolvendo e/ou provocando transformações, apropriações, transculturações, e resulta na criação de novas linguagens codificadas que propõem versatilidade dos seus significados iniciais.

Neste sentido, a formação de uma imagética onde se sobrepõe o mito, a realidade, a utopia e a história assume uma duplicidade conceptual à qual não é estranha a metáfora da apropriação, recuperação e reconquista de um património cultural, símbolo de soberania e consciência identitária. Esta duplicidade, baseada na articulação entre uma ideografia ilegível a não iniciados (insinuando a pertença a um universo cultural angolano) e uma figuração de tonalidades universais, estabelece um trânsito entre um sentido restrito, e uma abertura a múltiplas leituras. Situa, finalmente, a obra e a criação artística num território onde a observação e respeito pela herança das culturas ancestrais não poderá ofuscar o estudo e o (re)conhecimento de todos os contributos advindos de um universo cultural abrangente, que possibilite um reequacionamento de métodos, técnicas e modelos artísticos, bem como os pontos de intersecção entre tradição e modernidade, onde a contemporaneidade africana incorpora a universalidade do conhecimento e da arte. Por fim, Viteix não deixará de sublinhar a necessidade da criação artística africana propor os seus modelos,

linguagens próprias, afirmando o direito à diferença, mas aberta a outras referências culturais e civilizacionais.

8.5.3- Jorge Gumbe e Van- a interpretação dos arquétipos

A leitura e interpretação plásticas dos ícones artísticos e culturais angolanos ocupará o percurso desenvolvido por vários artistas que desta maneira reflectem e perspectivam as heranças culturais e artísticas, mesclando experiências pessoais, circunstâncias históricas particulares, identidades e posicionamentos face à importância da criação artística num contexto da dignificação e salvaguarda do património bem como na afirmação de uma identidade nacional.

Desenvolvendo algumas das ideias expressas e consolidadas por Vitor Teixeira, Francisco Van-Dúnen (Van) e Jorge Gumbe, nascidos ambos em 1959, e ligados à UNAP, exploram na sua obra plástica (repartida entre a pintura, a gravura e a cerâmica) todo um universo de referências culturais, visuais e plásticas, endógenas, retomando mitos, crenças, lendas da tradição oral, arquétipos, modelos representacionais e simbólicos, geometrias, etc., que mais do que motivos estruturantes da obra, são afirmações da diversidade cultural angolana.

Francisco Van-Dunen receberá formação artística em Havana (Escola Nacional de Arte) no início da década de oitenta (1981), dividindo a sua prática pela pintura e pela gravura – áreas que igualmente lecciona na Escola Média de Artes Plásticas em Luanda, da qual foi director entre 1994 e 1997.

Socorrendo-se de um conhecimento dos modelos representacionais e compositivos da escultura tshokwe ou da geometria sona, divide por vezes o espaço pictórico em territórios demarcados onde figuras humanas, animais e sobretudo símbolos abstractos se assumem enquanto entidades autónomas. Em *Cenas de Pesca* (Fig. 224) o plano compositivo é dividido em áreas separadas por linhas negras onde peixes, figuras humanas puxando redes, números e motivos geométricos desenhados com contornos firmes, flutuam num fundo onde as tonalidades aquáticas de azul são dadas através de uma pincelada expressionista.

Em outras duas obras, *Adão e Eva* (Fig.225) e *Antílope* (Fig.226), sobressaem as referências à arte escultórica tshokwe e à geometria sona, celebrizada pela literatura etnográfica com a designação de "desenhos na areia"¹²⁴³.

Na primeira, a apropriação dos códigos de representação da figura humana da escultura tshokwe, serve para criar duas figuras hieráticas que, não obstante a sua integração num plano da pintura, mantém, no essencial, a sua feição escultórica. De facto a geometrização das formas, a volumetria,

¹²⁴³ Vd. Capítulo III

dada através de manchas de cor-luz e sobretudo a dureza das linhas que contornam as figuras confere-lhes uma solidez, acentuada pela simetria da composição. O plano compositivo assenta numa divisão claramente marcada por áreas de cor saturada e contrastante, obedecendo a uma estrutura tripartida e simétrica.

Sublinhado o carácter simétrico da composição o pintor desenha, ao centro, o motivo «*Umbate*», retirado da geometria sona, que representando esquematicamente um homem e uma mulher unidos¹²⁴⁴ reforça assim o sentido da obra, ao jogar simultaneamente num plano da visualidade e do simbolismo.

A mesma estratégia é utilizada na composição intitulada *Antílope*. Aqui o espaço plano da composição é dividido simetricamente em duas áreas, subdivididas, por sua vez através de linhas perpendiculares. Esta rigidez dada através de linhas estáticas é parcialmente quebrada pelo tratamento informal do fundo.

Nesta composição, à semelhança da anterior, o plano da literalidade e da metáfora entrecruzam-se através da justaposição de um motivo sona que simboliza o antílope («*Mbinda*») e a figuração estilizada do animal na zona inferior.

O uso destas geometrias é um recurso a que Van recorre com alguma frequência¹²⁴⁵, servindo de contrapondo visual/plástico mas igualmente conceptual e simbólico já que traduz graficamente um complexo de noções, conceitos e/ou mitos arquetípicos da cultura tshokwe dotando a sua obra de uma discursividade que reúne pensamento, conhecimento e marcas de uma oralidade transmitida em sínteses esquemáticas e abstractas.



Fig.224- *Cenas de pesca*. Técnica mista s/tela.1994



Fig.225- *Adão e Eva*. Técnica mista s/tela.1992

¹²⁴⁴ Cf. Mário Fontinha. *Desenhos na Areia dos Quiocos do Nordeste de Angola*. Lisboa: IICT, 1983, p. 132

¹²⁴⁵ Vd. Anexo XIV, Fig. 1



Fig. 226-Antilope. Técnica mista s/tela.1990

Jorge Gumbe, membro fundador da UNAP, e secretário geral entre 1986 e 1988, encontra-se igualmente ligado a outras associações de artistas e educadores, nomeadamente a Associação Bantu de Artistas Plásticos, CICIBA (sediada em Libreville, Gabão) a ACASA, Associação dos Estudiosos de Arte Africana, (sediada em Washington) e a INSEA, Sociedade Internacional de Educação Artística. Tal como Francisco Van-Dúnen, também exerce funções docentes na Escola Média de Artes Plásticas em Luanda tendo sido o seu primeiro director entre 1989 e 1992.

A evocação poética/plástica dos complexos simbólicos e mitológicos angolanos, os elementos primordiais da natureza (terra, ar, fogo, água) ocupa um lugar central na produção pictórica de Jorge Gumbe, que recorda a importância do imaginário mítico ambundu, transmitido oralmente por «*exímios contadores de histórias*»¹²⁴⁶ no desenvolvimento do seu processo criativo. A grande fonte de referências é a natureza, percebida à luz de um processo de representação e significação e convertida num complexo de símbolos que, nas suas palavras «*representam valores sociais, produzem ideias e comportamentos consistentes*»¹²⁴⁷ assumindo a função de uma verdadeira linguagem com um importante papel socializante.

Elementos naturais como o *embondeiro* e sobrenaturais como as *Yandas*, (sereias, cujo singular é *Kianda*) assumem simultaneamente uma condição visual e conceptual, plástica e imagética, celebrando o acto de pintar uma ligação entre a oralidade dos mitos e das lendas e a

¹²⁴⁶ Jorge Gumbe, «A Natureza como fonte de inspiração e criatividade», in *Jorge Gumbe. Mitos e Sonhos* (Pintura, gravura, cerâmica, instalação). Luanda: SIEXPO- salão de Exposições do Museu nacional de História Natural, 2005, 14

¹²⁴⁷ Id. *Ibid.* p. 12

materialidade da obra que assim contribui, enquanto metáfora visual, para a expressão e perpetuação do pensamento e dos saberes.

O complexo mítico das *Yanda*, as divindades sagradas que regulam as águas (rios, oceanos, lagos...) surge como um dos arquétipos da criação explorados pelo pintor enquanto matéria simbólica sobretudo a partir da década de noventa. Segundo Ruy Duarte de Carvalho na sua obra *Ana e Manda: os filhos da rede*¹²⁴⁸ as *Yanda* regem os oceanos, o fluxo das marés, a pesca, a vida e a morte. Podem ser simbolizadas por peixes, pelo arco-íris, embondeiros, flamingos ou assumir aparência humana e são-lhe atribuídas manifestações diversas como faixas multicolores, «*lençóis de luz debaixo das águas*»¹²⁴⁹, pombos voando sobre as praias, animais aquáticos como patos nadando, ou gémeos (em quimbundo, jingongos) brincando à sombra de embondeiros.

O mesmo autor lembra que embora seja soberana do mar e das águas, a *Kianda* também poderá estar associada à terra sendo o embondeiro a árvore simbólica, que lhe serve de habitat¹²⁵⁰.

Esta associação de conceitos e de um complexo imaginário mítico possibilita ao pintor uma transposição para o domínio da pintura de um universo da memória colectiva que perpetua e reafirma a pertença cultural.

Em obras como *Homenagem a Kianda* (Fig.227) ou *Oferendas a Kianda* (Fig.228) o pintor, evocando o culto a esta divindade, explora um conjunto de valores plásticos, onde a expressão do movimento, a construção de um espaço onírico, a representação sintética das figuras humanas e animais ou a gestualidade da mancha cromática se conjugam para criar imagens alegóricas da cosmovisão e de códigos culturais partilhados por uma comunidade. Na primeira, duas figuras – uma negra e outra vermelha – flutuam num espaço onde as faixas, a espiral, o quadrado de um vermelho luminoso e os pontos de luz, contrastam com a profundidade do azul aquoso do fundo para onde parece imergir a figura vermelha. O movimento desta última segue o dinamismo centrípeto das faixas que convergem no quadrado num remoinho fluído que acentua a dimensão onírica da imagem.

A segunda obra é dominada pela presença de um flamingo de tonalidades azuis, um embondeiro antropomorfizado, uma tartaruga, uma figura humana que numa posição desequilibrada sobre uma escada, parece alcançar a mão que se estende da árvore e uma fila de animais que compõem um friso junto ao limite inferior da composição.

O flamingo e o embondeiro (respectivamente *ndele* e *mbondo* em quimbundo), assumem-se como uma espécie de duplos simbólicos da *Kianda* onde o primeiro, aludindo à esperança, à utopia e à luz

¹²⁴⁸ Ruy Duarte Carvalho- *Ana e Manda os Filhos da Rede*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Cultural, 1989

¹²⁴⁹ Id. *Ibid.*, p, 284

¹²⁵⁰ Ruy Duarte de Carvalho sublinha: «*Cada kianda tem a sua área que encosta à de outra. A zona da cada uma começa da água para a terra. E circulam por baixo, até às lagoas. Têm depois as suas árvores, que são delas. O imbondeiro, sobretudo. Outros paus de sereia: a matebeira, a musekenya e o ife, que cresce em cima do imbondeiro*»[Id. *Ibid.*, p. 287]

do sol, se associa à longevidade e sentido mediador do segundo – entre a vida material e a vida espiritual. A presença simbólica da tartaruga – um animal igualmente ligado a um simbolismo aquático mas também ao conhecimento e perseverança, vem complementar o feixe de sentidos expressos através de metáforas visuais e culturais onde a oferenda visa restabelecer a harmonia cósmica. Este entendimento da pintura como metáfora da retribuição ritual é avançada por Carmem Lúcia Tindó Secco ao afirmar :

«A obra do pintor, trazendo (...) plasticamente o espaço aquático de (...) Yàndà, funciona, pois, metaforicamente, como um ritual de ablação em agradecimento à recente paz vivida em Angola»¹²⁵¹.

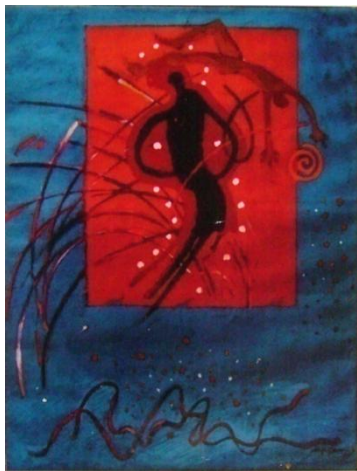


Fig.227- *Homenagem a Kianda*



Fig.228- *Oferendas para Kianda*

A antropomorfização e humanização do embondeiro evidenciam-se em várias séries de pinturas e gravuras que integram obras como *A Mística do Embondeiro I* (Fig.229) e *A Mística do Embondeiro II* (Fig.230) onde esta árvore-símbolo, possui as suas raízes firmadas no substracto da memória colectiva angolana. Na primeira, o conjunto de cinco troncos parece desenvolver uma coreografia que termina num movimento espiralado dos ramos. A dança em espiral, matáfora visual do movimento gerador de vida, ritualiza o simbolismo telúrico da árvore, associando-o, em outras obras, ao dinamismo das *Yanda*, no seu voltear mágico, gerador de energia vital, como na *Série Embondeiros e Kianda* (Fig.231) onde o feixe de sentidos é consumado pela figuração do flamingo.

O mesmo dinamismo do movimento em espiral, que excede os limites da composição, é expresso na segunda obra - *A Mística do Embondeiro II*. Aqui, pinceladas informais de tonalidades

¹²⁵¹ Carmen Lúcia Tindó Secco - « As Metamorfoses de Kyàndà e a dança dos Embondeiros: A presença de Mitos, Sonhos, Erotismo e Imaginação na Pintura de Jorge Gumbe» in *Jorge Gumbe. Mitos e Sonhos* (Pintura, gravura, cerâmica, instalação), p. 19

saturadas de laranjas, amarelos, rosas e azuis compõem um fundo onde se destaca o desenho de linhas negras, sinuosas, que definem os contornos do tronco, os ramos que giram num movimento centrífugo e os braços que acompanham a forma da árvore-mulher. O ponto fulcral da composição é deslocado para a copa da árvore, formada por um denso feixe de linhas circulares. Esta preferência pela representação parcial da figura acentua o sentido dinâmico da obra já que ao cortar a forma da árvore cria um plano de tensão entre o interior e o exterior ampliando o espaço compositivo para lá do retângulo base, que incita a uma leitura em crescendo, desde o limite inferior até ao espaço extrínseco ao quadro.

Reunindo um complexo de significações mitológicas, religiosas, imaginárias e utilitárias o embondeiro constitui-se, nas palavras do pintor, como «*uma figura e conceito (...) com valor representativo da vida material e espiritual*»¹²⁵² e, associado a entidades divinas como a Kianda, que nele recebem refúgio ficando «*alguns destes embondeiros (...) sacralizados com a presença destas divindades, boas e protectoras*» sendo, por este motivo, construídos junto a si «*santuários para uso de cultos e a prática de rituais das comunidades*»¹²⁵³.



Fig. 229- *A Mística do Embondeiro I*, Acrílico s/ tela, 1998

¹²⁵² Jorge Gumbe - «A Natureza como fonte de inspiração e criatividade», in *Jorge Gumbe. Mitos e Sonhos* (Pintura, gravura, cerâmica, instalação), p. 13

¹²⁵³ Ibidem.

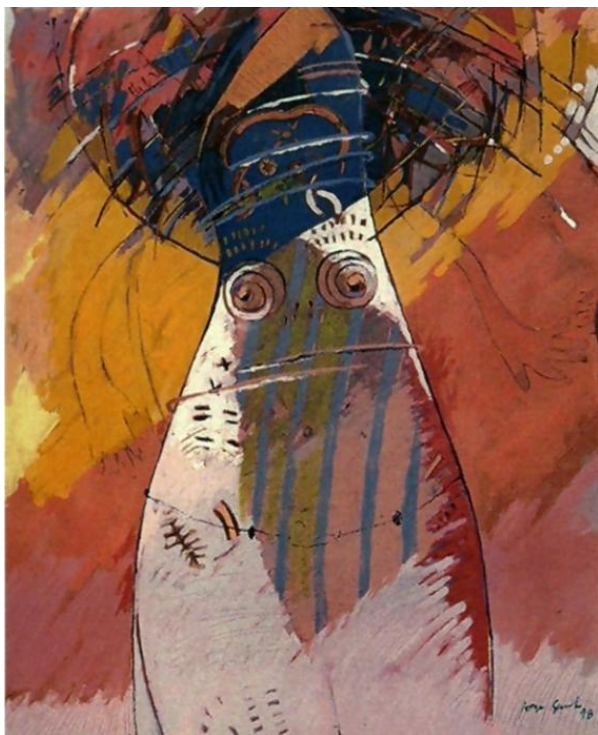


Fig.230- *A Mística do Embondeiro II*, Acrílico s/ tela, 1998

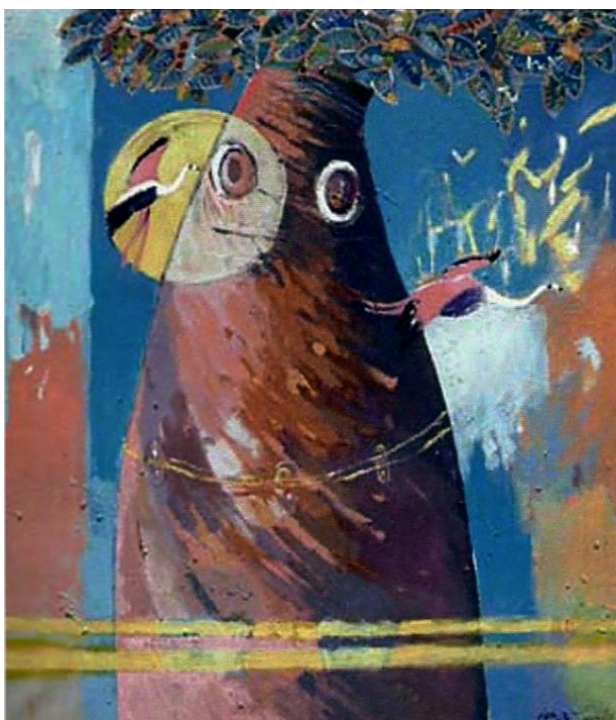


Fig.231- *Série Embondeiros e Kianda*, Acrílico s/ tela, 2000

Entidade associada a um verdadeiro cosmos vivo, em permanente regeneração, integra todos os elementos da natureza: a água (que circula na seiva), a terra transformada em madeira através das raízes), o ar que faz oscilar as suas folhas e o fogo (que resulta da fricção de dois paus), ao mesmo tempo que assume o papel de um mediador entre o mundo ctónico (através das raízes que penetram num nível subterrâneo) e o mundo celeste (onde o tronco e a copa se erguem em direcção ao céu)¹²⁵⁴.

¹²⁵⁴ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Teorema, 1994, p. 89

A associação entre a representação da árvore e da espiral (*tchisoka* em quimbundo), tanto de forma literal - através da sua representação - como através da pincelada, acentua este simbolismo demiúrgico, evocando o movimento da criação e formação do mundo, perpetuando-se infinitamente para o futuro.

A cosmogonia estruturante do pensamento plástico de Jorge Gumbe não estaria completa sem a alusão aos *Jingongos* (gêmeos na língua quimbunda), igualmente associados ao embondeiro, símbolos da criação e da primordialidade. Esta ligação simbólica é, tal como no caso da Kianda, explorada pelo pintor em obras como *Homenagem aos Gingongos* (Fig.232), cuja estrutura compositiva segue o mesmo movimento ascensional espiralado.

Criando um sistema de representações próprio, tomando por base uma ressemantização e apropriação¹²⁵⁵ do legado cultural onde os mitos, os lendas ou as crenças encontram na palavra dita a sua via de transmissão, o pintor materializa visual e plasticamente, uma cosmovisão onde estes elementos assumem um sentido pragmático de unidade comunicacional e de pensamento, socialmente confirmadas e aferidas. Trata-se, finalmente de retomar, por via da tradição oral, as referências simbólicas e imagéticas de uma natureza socializada, onde os seus componentes e fenómenos se apresentam, para lá da existência imediata, enquanto portadores de valores cuja espessura cultural e temporal lhes confere a capacidade de integrar as texturas das identidades, compreendidas no horizonte da sua diversidade.



Fig.232- *Homenagem aos Gingongos*, acrílico s/ tela, 1999

¹²⁵⁵ Cf. Adriano Mixinge - «Jorge Gumbe e o verbo “tchisokar”», in *Jorge Gumbe. Mitos e Sonhos* (Pintura, gravura, cerâmica, instalação), p. 21

CAPITULO IX

ROTAS, MEMÓRIAS, PRESENCAS ANGOLANAS E SILÊNCIOS

*«Pelo império devimos outros, mas de tão singular maneira que na hora em que fomos amputados à força (mas nós vivemos a amputação como «voluntária») dessa componente imperial, da nossa imagem, tudo pareceu passar-se como se jamais tivéssemos tido essa famigerada existência «imperial» e em nada, nos afectasse o regresso aos estreitos e morenos muros da «pequena casa lusitana».*¹²⁵⁶

9. Regressos

A memória do desmantelamento do império colonial aparece de tempos a tempos como um dos problemas irresolutos da história de Portugal. Ainda que durante a última década se tenham multiplicado os estudos sobre os vários aspectos de que se revestiu a implantação e desenvolvimento do sistema colonial, a descolonização e a imigração proveniente dos antigos espaços coloniais, o facto é que reside no imaginário português um complexo de representações de África, dos africanos, dos portugueses ou seus descendentes, vindos de África (“retornados”), que desmente uma ruptura total com um passado que incluiu, no final, um conflito armado de treze anos. Este imaginário, alimentado por um discurso à primeira vista paradoxal, oscila entre o registo épico – dando continuidade à mitificação da expansão marítima – e um registo da *ausência*¹²⁵⁷, apaziguado rapidamente pela integração na União Europeia¹²⁵⁸. Estes dois pólos determinam a configuração de um *espaço mnemónico*, designando aquilo que é recordado e o que é remetido ao esquecimento.

Neste sentido, não poderemos ignorar a preponderância que a primeira opção tem assumido em detrimento da segunda, onde o revisionismo histórico esbarra muitas vezes na celebração dos primórdios de um processo que, culminando no colonialismo, será transformado no momento “heróico” por excelência, substanciado nas “Descobertas”. A este facto não será alheio o desenvolvimento, durante os quarenta e oito anos de ditadura, de uma *«historiografia hagiográfica sobre o império português»*¹²⁵⁹, que, validando a ideologia colonial, resumiu a presença portuguesa em África, na Ásia ou na América do Sul, ao “descobrimento”, “conquista”, “missão”,

¹²⁵⁶Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, p.41

¹²⁵⁷Margarida Calafate Ribeiro, no estudo intitulado *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, [2004] refere-se a este discurso bipolar enquanto *«discurso épico»* e *«discurso de perdição»*

¹²⁵⁸Cf. Boaventura Sousa-Santos -«Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Inter-Identidade», in Maria Irene Ramalho ; António Sousa Ribeiro (Orgs.). *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2001

¹²⁵⁹Cláudia Castelo «Memórias coloniais: práticas políticas e culturais entre a Europa e a África», in *Cadernos de Estudos Africanos*, nºs 9/10, Julho 2005/Junho 2006, Centro de Estudos Africanos/ISCTE, p.17

“ocupação efectiva”, “campanhas de pacificação” e desenvolvimento de “sociedades multirraciais e multiétnicas”, impedindo desta forma processo de normal revisão do discurso histórico.

Esta visão da história – que se quisermos ser rigorosos não é exclusiva do Estado Novo mas remonta pelo menos ao século XIX- assumiu uma importância tal, que continua a insinuar-se sob inúmeras formas latentes (não obstante o crescente volume de estudos sobre o colonialismo, disseminados por várias esferas disciplinares) nomeadamente no discurso político, quando se trata de evocar a memória colectiva.

Tal facto é atestado pela criação em 1986, da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses que durante catorze anos deveria organizar o programa oficial da celebração das viagens marítimas, que culminariam no ano 2000, assinalando os quinhentos anos da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil. Pelo meio ficará a organização de inúmeros eventos, acompanhados por vezes de exposições de arte, abrangendo os territórios anteriormente integrados no império colonial destacando-se no final deste ciclo (co)memorativo, a realização da *Expo 98*, cuja temática, em torno dos Oceanos, será associada à celebração da chegada de Vasco da Gama à Índia, cinco séculos antes¹²⁶⁰.

O *regresso*, provocado pela descolonização, trouxe de volta os soldados que combatiam em África, exilados, emigrados e seus descendentes que assim “retornam” a um país de onde muitos deles, jamais tinham partido, constituindo-se como os grupos (antigos combatentes e “retornados”) que de uma forma mais continuada têm entrelaçado as linhas que unem e reelaboram a memória do passado colonial¹²⁶¹.

Para os segundos, o abandono (“forçado”) das antigas colónias é descrito, com amargura e/ou revolta, como uma *expulsão do paraíso*, onde as imagens sublimadas das existências em África durante o período colonial, terminam numa censura (explícita ou implícita) do processo de descolonização. As memórias privadas da infância e juventude, emolduradas pelas impressões do clima e da natureza, pela convivialidade em «sociedades multirraciais» e avançadas, onde gozavam de um nível de vida mais elevado e/ou de um determinado prestígio social, assumem-se como um

¹²⁶⁰ Várias serão as vozes que irão associar a criação da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses a um reavivar de velhos mitos agora travestidos com outras cores, que integraram o ideário do Estado Novo. Alfredo Margarido por exemplo afirma a este propósito: «*Subtil mas constantemente, sente-se perpassar na atmosfera política nacional um sopro gélido, muito necrófilico, que à força de exaltar o passado, compromete o presente, e ainda mais o futuro. A criação e sobretudo a perenidade da Comissão encarregada de comemorar os descobrimientos, constitui certamente um desses sintomas. O país foi remetido para o século XV-XVI, e só aí encontraria razões para existir. Os séculos subsequentes, e mais particularmente o nosso, não fariam mais do que confirmar a “decadência”, que o século XIX instaurou com toda a pompa no panteão nacional*». Alfredo Margarido - *A Lusofonia e os Lusófonos. Novos Mitos Portugueses*. Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2000, p.5

¹²⁶¹ Cf. Cláudia Castelo, «Memórias coloniais: práticas políticas e culturais entre a Europa e a África», in *Cadernos de Estudos Africanos*, nºs 9/10, Julho 2005/Junho 2006, pp.14,15

duplo positivo da guerra, da violência, e da tragédia do exílio¹²⁶² tornando-se tópicos recorrentes de um saudosismo, materializado de inúmeras formas, designadamente através de publicações de livros, álbuns fotográficos, filmes, etc.

9.1. CPLP e a Lusofonia

A afirmação do domínio da cultura, delineada a partir do uso da língua portuguesa, como catalisador das relações entre Portugal e as suas antigas colónias, após a descolonização, contribui para esvaziar um relacionamento de poder da sua substância conflitual¹²⁶³ ao mesmo tempo que permite a inserção, a nível internacional, num tecido mais vasto e globalizado, através da congregação com outros estados situados em continentes distintos, como estratégia geopolítica. Neste sentido a constituição da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), em 17 Julho de 1996 que inicialmente associava Angola, Brasil, Cabo Verde, Moçambique, Guiné-Bissau, S. Tomé e Príncipe e aos quais se juntará em 2002, Timor-Leste, assume uma dimensão essencialmente ideológica onde a cooperação entre estados independentes - com um passado colonial comum -, pretende assumir um posicionamento de destaque no âmbito do sistema-mundo, configurando uma zona de influência não só política e cultural, mas igualmente económica¹²⁶⁴.

A oficialização desta comunidade de congregação de estados foi complementada com um discurso em torno da existência da correlativa comunidade multicultural de falantes de língua portuguesa. Sobre esta, paira a teorização de Gilberto Freyre que, por via de uma narrativa acerca da presença portuguesa nos trópicos, aborda um fenómeno (embora parcial) que mais tarde seria designado por mundialização ou globalização, delineando ao mesmo tempo – mais por razões políticas do que baseado nas realidades locais – e pela primeira vez, os contornos da “comunidade lusófona”.

¹²⁶² Id. Ibid.

¹²⁶³ Cf. Miguel Vale de Almeida Apud Maria Manuel Baptista - « A lusofonia não é um Jardim ou Da necessidade de “perder o medo às realidades e aos mosquitos”», in Moisés de Lemos Martins, Helena Sousa, Rosa Cabecinha (eds). *Comunicação e Lusofonia. Para uma abordagem crítica da cultura e dos media*. Porto: Campo das Letras, 2006, p.24

¹²⁶⁴ José Carlos Venâncio defende a ideia da constituição de uma associação de estados que, à semelhança da Francofonia e da Commonwealth procura manusear e capitalizar o manancial simbólico-identitário da língua como estratégia de afirmação num mundo globalizado. Na sua óptica, com a constituição da CPLP «pretendeu-se, assim constituir uma plataforma político-diplomática que dê maior visibilidade, no fórum internacional, aos países que a integram, assim como igualmente se pretende fazer dela um espaço de cooperação e, quiçá, de integração económica (...)». José Carlos Venâncio, *O Fato Africano. Elementos para uma Sociologia de África*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009, p. 127

A lusofonia traduz-se assim num conceito de múltiplas faces que, articulando o passado e o presente, «*narrativas antigas e interpretações da história*»¹²⁶⁵ tem suscitado uma controvérsia onde se debatem posições por vezes antagónicas. Assim, por um lado, é colocado ênfase na criação de uma rede de afectos, experiências, objectivos políticos e interesses partilhados, modelada numa ideia de comunidade transnacional¹²⁶⁶ - que embora usando a língua como centro aglutinador, associa os Estados, na figura dos respectivos governos, sociedade civil, Organizações Não-Governamentais, etc. – ao passo que outras posições, imputando a Portugal uma ambição de resgatar a antiga hegemonia de contornos imperiais, denunciam a interferência cultural e a penetração económica usando um álibi cultural (designadamente a língua) como salvo-conduto.

No primeiro caso, a partilha da língua, assume uma dimensão que ultrapassa a mera questão linguística e avança nos domínios de um sentido identitário de comunidade, que colidindo com a heterogeneidade das realidades nacionais e a diversidade cultural - onde a origem lusa é minoritária – perfila-se essencialmente enquanto «*área cultural lusófona, considerando história, ritos, mitos, costumes, valores, ... e todos os demais elementos que colaboram com a construção identitária de cada país onde também se fala o português*»¹²⁶⁷.

No segundo caso, a lusofonia assume uma dimensão ideológica, que, envolvendo um «*espaço fantasmático*»¹²⁶⁸ da história de Portugal e das suas relações com os antigos territórios coloniais, procura elidir a conflitualidade inerente ao discurso colonial, e servir como pretexto simbólico na recuperação de «*pelo menos uma fracção da antiga hegemonia portuguesa*»¹²⁶⁹, mantendo, contudo, uma lógica de dominação, patente por exemplo na separação clara entre Norte e Sul¹²⁷⁰. Por outro lado, o discurso acerca de uma comunidade lusófona aplaudida como «*comunidade de sentimento e de cultura*»¹²⁷¹, deixa antever, de forma implícita ou explícita a possibilidade de encetar e /ou aprofundar relações de ordem económica num «*apetecível mercado de milhões de consumidores*»¹²⁷² bem como, reciprocamente, abrir uma porta para o espaço europeu¹²⁷³.

¹²⁶⁵ Miguel Vale de Almeida Apud Maria Manuel Baptista. *Op.Cit.*, p.24

¹²⁶⁶ Moisés de Lemos Martins afirma por exemplo: «(...) num contexto pós-colonial, a figura da lusofonia convoca hoje uma comunidade transnacional, com propósitos político – culturais, exprimindo-se em multiculturalismos com o denominador comum de uma mesma língua» [Moisés de Lemos Martins, «A lusofonia como promessa e o seu equívoco lusocêntrico», in Moisés de Lemos Martins, Helena Sousa, Rosa Cabecinha (eds). *Comunicação e Lusofonia. Para uma abordagem crítica da cultura e dos media.*, p. 86]

¹²⁶⁷ Regina Helena Pires de Brito e Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos, «Dimensão semântica e perspectivas do real: comentários em torno do conceito de lusofonia» in Moisés de Lemos Martins, Helena Sousa, Rosa Cabecinhas (eds). *Comunicação e Lusofonia. Para uma abordagem crítica da cultura e dos media.*, p. 74

¹²⁶⁸ Maria Manuel Baptista. «A lusofonia não é um jardim ou Da necessidade de “perder o medo às realidades e aos mosquitos”», in Moisés de Lemos Martins, Helena Sousa, Rosa Cabecinha (eds). *Comunicação e Lusofonia. Para uma abordagem crítica da cultura e dos media.* P. 24

¹²⁶⁹ Alfredo Margarido. *A Lusofonia e os Lusófonos. Novos Mitos Portugueses.* p.76

¹²⁷⁰ O mesmo autor afirma que nesta mitificação os portugueses sujeitam-se a tal desfasamento do real que parecem esquecer-se que « (...) a adesão ao Tratado de Schengen os transformou – nos transformou! – em guardas das fronteiras da Europa, encarregados de impedir que possam aceder à Europa aqueles que consideramos como nossos irmãos, (...) em todo o caso, nossos parentes amados e indispensáveis!» [Id. *Ibid.*, p. 78]

¹²⁷¹ Cláudia Castelo «Memórias coloniais: práticas políticas e culturais entre a Europa e a África», p13

¹²⁷² Maria Manuel Baptista, *Op.Cit.*, p. 37

9.2.Lusotopias: José de Guimarães e Gracinda Candeias.

A auto-afirmação de uma imagem identitária portuguesa que é projectada exteriormente e integrante de um certo discurso político-diplomático, basear-se-á entre outras coisas, na reafirmação de um *destino* que, hoje, tal como ontem, impele Portugal para fora das suas fronteiras territoriais (para outros continentes ou para o próprio espaço europeu) e culturais, numa *abertura ao mundo*, condensada por um lado, na capacidade de adaptação (estar e ser) do viajante/emigrante, e por outro na *tolerância* que medeia, internamente, o diálogo intercultural (em virtude da experiência secular de contactos com outras culturas) que não deixa de nos lembrar o *humanismo* e *plasticidade* do discurso teórico de Gilberto Freyre a propósito da implantação portuguesa nos trópicos ...

Ao mesmo tempo, os elos de ligação, forjados nesta troca existencial com os espaços extra-europeus, ao longo de cinco séculos, são simbolicamente transpostos para o campo das relações económicas, políticas, diplomáticas e culturais, que Portugal mantém com as suas antigas colónias, após o «*regresso das caravelas*». O espaço fragmentado do império, é então transformado num espaço comunitário onde a história e a língua servem, como vimos, de cimento simbólico.

Neste sentido, na representação de uma natural disposição dos portugueses para o diálogo com outras culturas reside um dos traços que reforçou o *discurso da diferença* com que, no passado se procurou legitimar a ocupação colonial e, nos tempos presentes se procura explicar as relações interculturais, estendendo-se pontualmente ao discurso crítico acerca das miscigenações produzidas no campo das artes.

Neste último ponto não poderemos ignorar a perseverança no uso de conceitos como mestiçagem e/ou hibridação, identidade, ou interculturalidade para evocar todo um conjunto de apropriações técnicas, formais e imagéticas que resultam dessa disseminação por diferentes geografias, sendo que a enunciação do diálogo cultural como fermento criativo no espectro artístico português encontra, quer no texto escrito, quer na produção plástica, dois suportes de materialização que conjugam as dinâmicas do pós-modernismo, às circunstâncias e/ou oportunidades geradas pela formulação de uma *lusotopia*, baseada na noção de multiculturalidade. Este facto é visível no texto do catálogo que acompanha a exposição patente no Mosteiro dos Jerónimos, intitulada *Ponte sobre os Mares* e integrada no 1º Congresso da Cooperação, entre Dezembro de 1988 e Janeiro de 1989, onde pode ler:

«*Nessa troca existencial se vai criando uma abertura ao mundo e se vai manifestando uma «plasticidade» e um multifacetamento que se torna característico do ser português. Viajar,*

¹²⁷³ Cf. Maria Manuel Baptista, *Op.Cit.*, p. 37

ter como referências outros centros de cultura, outras terras, outras gentes, é um dado de maior importância no elaborar de uma linguagem portuguesa»¹²⁷⁴.

A mestiçagem, reclamada como estratégia criativa, numa paisagem estética sem fronteiras, assume tonalidades várias quando inserida no quadro referencial do pós-modernismo. A redefinição ou (re)encontro (pós-colonial) com os exotismos coloniais será uma dessas vertentes onde se cruzam os trânsitos por outras paisagens culturais, o coleccionismo e/ou a apropriação de linguagens e imagens que de estranhas, *ex-ópticas*, serão integradas em planos de representação e significação tornando-se parte integrante das poéticas e quotidianos de artistas e coleccionadores.

9.2.1. José de Guimarães: a mestiçagem como projecto

A obra e o percurso artístico de José de Guimarães (n.1939) são exemplos paradigmáticos da fusão de várias referências estéticas, com destaque para a presença marcante de um universo cultural africano, com o qual irá contactar directamente - aquando da sua passagem por Angola, integrado no contingente militar - e de forma mediada através da reunião de uma vasta colecção de peças provenientes de diversos mundos culturais da África central. O pintor assumirá a mestiçagem como projecto e como um dos fundamentos da sua obra plástica, que, paralelamente ao coleccionismo, entroncam num respeito pela diferença cultural, transportando, na sua perspectiva, para o domínio estético, uma marca identitária portuguesa forjada ao longo da sua história, tutelada pela mitologia das viagens marítimas do século XVI. Nas suas palavras:

«Portugal sulcou os oceanos, encontrou novos mundos, misturou-se e criou mestiçagem – a minha obra artística tem, de certo modo, seguido o trilho dos navegadores de outrora, buscando e alimentando-se nas culturas de outras regiões – da qual os portugueses de seiscentos foram precursores. É esse encontro e esse respeito que me faz admirá-los e desejar vê-los de perto, através das suas manifestações artísticas e poder contemplá-las!»¹²⁷⁵

O contacto com as manifestações artísticas de algumas culturas angolanas levou José de Guimarães à exploração de um vasto leque de formas, motivos iconográficos e modalidades plásticas (nomeadamente a pintura e a assemblagem) que de forma mais ou menos perceptível irão povoar transversalmente o seu percurso enquanto artista plástico.

¹²⁷⁴ Silvia Chicó, [Texto do catálogo] *Ponte sobre os Mares*, Lisboa: Mosteiro dos Jerónimos, Dezembro de 1988 - Janeiro de 1989

¹²⁷⁵ José de Guimarães, «Diálogo Mestiço», in *África, Diálogo Mestiço. Colecção de Arte Tribal de José de Guimarães* (catálogo). Lisboa: Câmara Municipal/Sextante Editora, 2009, p.93

Os sete anos da estada em Angola como capitão - engenheiro de telecomunicações – primeiro entre 1967 e 1969 e posteriormente entre 1970 e 1974 – são apontados pelo autor como um momento decisivo na construção de uma linguagem pictórica¹²⁷⁶. Durante a primeira passagem por Luanda irá participar em algumas exposições – onde ganha o 1º prémio de gravura no Salão de Arte Moderna da Cidade de Luanda (1967), realiza uma exposição no Museu de Angola (com um conjunto de pinturas e objectos, dominadas por uma estética *Pop*) e publica o manifesto *Arte Perturbadora* em 1968¹²⁷⁷.

Será porém, aquando da segunda passagem por Angola que José de Guimarães procura aprofundar o conhecimento das expressões plásticas com as quais irá contactar directamente. Ultrapassado o primeiro contacto com um universo distinto do seu – e que descreve como um «*choque cultural*», «*angustiante*»¹²⁷⁸ - o pintor aspira a um conhecimento e decifração de códigos imagéticos que possibilitem aceder à diferença, à cultura do Outro. Esse contacto artístico incidiu especialmente ao nível dos códigos de comunicação visual patentes por exemplo na tatuagem, na cerâmica, na escultura de culto, etc., utilizados pelas várias sociedades em Angola, nomeadamente a cultura *Ngoyo* da região de Cabinda. Aqui, a decoração dos testos de painéis através de ideogramas em relevo, representando provérbios, assume o papel de um sistema comunicativo que, ao integrar o espectro de uma filosofia tradicional, perfaz as dinâmicas das relações familiares e sociais¹²⁷⁹, materializando formas de pensamento e praxis quotidiana. A aproximação às expressões plásticas angolanas foi igualmente mediada pela leitura de obras de etnografia e estudos sobre a «*arte negra*» bem como pelo contacto com etnógrafos como José Redinha, Carlos Estermann, Mesquitela Lima¹²⁸⁰ que, nas suas palavras, lhe permitiu aceder a uma compreensão dos seus conteúdos, assentes em arquétipos culturais, situados nos antípodas da sua visão de europeu.¹²⁸¹

¹²⁷⁶ José de Guimarães afirmará por inúmeras vezes esta transformação provocada pela experiência africana: «*A minha permanência em África foi-me extremamente importante, quer sob o ponto de vista espiritual, quer cultural. E tanto me modificou que introduziu modificações importantes na minha pintura e deu origem a uma viragem na minha vida*».

José de Guimarães, in *Arte Perturbadora*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p.52.

¹²⁷⁷ Vd. Anexo XV. Documento I

¹²⁷⁸ O Pintor refere claramente que «*(...)o primeiro contacto com essa nova cultura foi angustiante. Senti-me alheio e incapaz de entender o que quer que fosse. Esse confronto durou cerca de dois anos, extremamente difíceis por não dispor de parâmetros comparativos ou de pontes que permitissem transpor esta grande diferença cultural*» [José de Guimarães, «Diálogo mestiço de um colecionador e artista», in *África e Africanias de José de Guimarães. Espíritos e Universos Cruzados*. S. Paulo: Museu Afro Brasil, 2006, p.216]

¹²⁷⁹ Segundo o missionário do Espírito Santo, José Martins Vaz, «*(...)nos testos encontramos um código perfeito das leis civis, tribais, morais e sociais das gentes do distrito de Cabinda*» [José Martins Vaz, «*Filosofia Tradicional dos Cabindas*»(Vol. I). Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1969]

¹²⁸⁰ O antropólogo Mesquitela Lima, então director do Museu de Angola, será um dos primeiros a estabelecer a relação entre a arte africana e o trabalho de José de Guimarães num texto intitulado «*José de Guimarães ou uma Pintura Selvagem*», inserido no catálogo da exposição do pintor na Galeria Dinastia em 1973.

¹²⁸¹ José de Guimarães lembra assim a importância da etnologia: «*(...) o estudo da etnologia africana e da arte negra permitiu-me, então, um entendimento do conteúdo das manifestações artísticas africanas cujos arquétipos culturais em que assentavam eram apoiados em princípios e conceitos diversos e muitas vezes opostos, aos meus.*» José de Guimarães, *Em Busca do Mito*, In *Jornal da Exposição da Galeria Quadrum, Los Angeles Art Fair 1989*

Esta interlocução com um universo de sinais e símbolos visuais, dificultada, num primeiro momento pela formação recebida em Portugal, foi posteriormente explorada, do ponto de vista plástico, com a criação, nos anos de 1972-1974 de um alfabeto ideográfico (Fig.234) que, enquanto pesquisa formal, será então a aproximação possível a uma dimensão do não-dito, do invisível, que o seduziu nas expressões angolanas. Concretizando-se enquanto núcleo primordial para o desenvolvimento subsequente de uma poética individualizada, este alfabeto simbólico, surge como um espécie de momento fundador, que o artista não deixa de recordar em vários momentos do seu percurso:

«Posso dizer que a grande transformação da minha pintura se deu após o entendimento da arte africana. (...) E assim, na minha pintura a forma passou a ser símbolo e um agente de grande poder actuante.

Vi, em África como eram usados os símbolos e para que serviam. Eles são, aliás, prerrogativa desse grande povo Ngoyo, de Cabinda, que tão magistralmente os sabe utilizar no quotidiano. (...)

As formas que lhes dei, essas, foram nascendo geradas e multiplicadas segundo o ritmo das circunstâncias e a necessidade de ampliar um vocabulário. (...)

E precisamente assim, através de um vocabulário misterioso e codificado, único diálogo possível que eu, como europeu, pude estabelecer com esse mundo africano de cultura poderosamente intuitiva e que se exprime com formas carregadas, todas, de um grande poder de intervenção»¹²⁸².

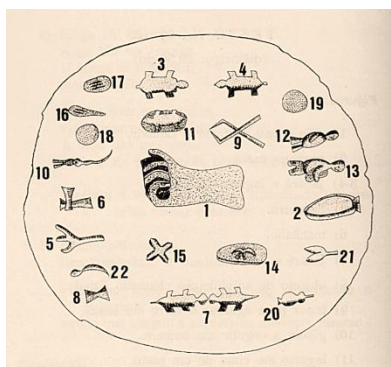


Fig.233- Desenho de texto de panela Ngoyo



Fig. 234-Alfabeto de Símbolos de José de Guimarães.

A realização deste alfabeto ideográfico, dotado de liberdade expressiva e discursiva, integra um projecto mais alargado, pautado pela tentativa de estabelecer uma síntese (uma «osmose» nas suas palavras) entre as linguagens plásticas europeia e africana, através de uma apropriação e interpretação dos códigos visuais de algumas culturas africanas. Estes códigos, integrando os processos de comunicação, socialização, e preservação da memória, possibilitaram ao pintor a

¹²⁸² José de Guimarães- «Os símbolos, porquê?», in *Arte Perturbadora*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 45

criação de um universo simbólico suficientemente flexível para articular, no plano pictórico, os domínios da visualidade e de uma discursividade cifrada.

A apropriação que José de Guimarães faz dos motivos angolanos, forjada essencialmente ao nível «*do seu ritual [mais] do que dos seus próprios significados*»¹²⁸³, revela, acima de tudo um predomínio da visualidade sobre a significação, no âmbito de um complexo processo relacional que envolve sistemas estéticos diferentes e que remonta ao modernismo europeu do início do século XX. Neste sentido, a sua pintura irá enraizar num plano metafórico da intervisualidade, onde cada ideograma, desligado de um conjunto inicial, assume uma significação icónica, numa arte « (...) *que já não era uma arte de um pintor europeu nem de um pintor africano, mas uma arte miscigenada de duas culturas*»¹²⁸⁴. Aqui os símbolos transfiguram-se ora no plano bidimensional da pintura¹²⁸⁵, ora num espaço da tridimensionalidade, transpostos para uma expressão flutuante, transicional, que oscila entre a pictorialidade e a linguagem da escultura (Figs. 235, 236), e que Gillo Dorfles designou por «*morfemas*».



Fig.235- Alfabeto de Símbolos - Dupla cabeça tatuada com um olho. Madeira pintada. 1972, 37x37x2 cm

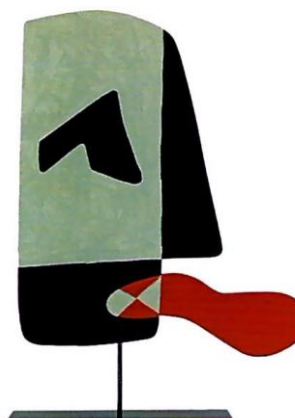


Fig.236- Alfabeto de Símbolos-cabeça com língua. Madeira pintada. 1972. 44x37x2cm

A aproximação a fontes iconográficas que igualmente serviram de modelo às vanguardas europeias, consolidada pelo conhecimento da pintura de Picasso¹²⁸⁶ não deixa de remeter para um paralelismo entre a dimensão experimental e fundadora destes trabalhos da década de 70 e um primitivismo que havia insuflado a “libertação” dos cânones académicos no início do século XX.

¹²⁸³ José de Guimarães, «Os símbolos, porquê?», in *Arte Perturbadora*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 45

¹²⁸⁴ José de Guimarães, in *Arte Perturbadora*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p.98,99

¹²⁸⁵ Vd. Anexo XV, Figs. 1, 2

¹²⁸⁶ José de Guimarães recorda numa entrevista a Fernando Pernes (publicada na monografia de 1984) a importância da visita a uma exposição de Picasso em Paris no ano de 1966 e o impacto posterior que iria ter na sua obra, após o desenvolvimento do alfabeto de símbolos.

Também aqui se cruzam, por um lado, o discurso reflexivo do próprio pintor acerca da génese da obra e por outro, o discurso da crítica que reforça a dimensão transcultural de que se reveste o seu percurso artístico. Assim, a importância da adopção de morfologias e fórmulas compositivas das expressões africanas, para o desenvolvimento de uma linguagem pessoal, ou a tentativa de articular ancestralidade e modernidade, é complementada por um discurso crítico e museológico que une o idioma primitivista aos argumentos da interculturalidade e da mestiçagem¹²⁸⁷.

A “naïvité” e estilização formal que a sua obra adquire, integra-se por isso numa visão (erudita) que vê nestas manifestações da arte africana uma forma de expressão mágico - religiosa capaz de traduzir a «*aproximação ao mistério*», a «*magia*», o «*sonho*» e a manifestação do «*irreal no presente*», proclamados anteriormente no manifesto *Arte Pertubadora*.

Por outro lado, as «*convergências e mestiçagens culturais*» que o pintor procura empreender através da experimentação e pesquisas plásticas são reveladas em inúmeros momentos do seu percurso, nomeadamente através das séries intituladas «*fetiches*» ou «*feitiços*»¹²⁸⁸ e «*máscaras*»¹²⁸⁹, ou em alusões recorrentes a África¹²⁹⁰, numa transversalidade que se estende à década de noventa na série «*relicários*».

A ambiguidade entre planimetria e tridimensionalidade é continuamente trabalhada pelo artista nestas séries onde são evocados dois elementos icónicos e emblemáticos que a Europa iria associar à “arte africana” – a máscara e a escultura religiosa.

¹²⁸⁷ A título de exemplo considerem-se os seguintes discursos teóricos enunciados em diferentes tempos mas que retomam as mesmas ideias. Mesquitela Lima, apropriando o conceito de *pensé sauvage* de Claude Lévy-Stauss, afirmará que, «*Nas telas de José de Guimarães a África sente-se e não se vê. Sente-se pela carga mítica das formas, dos conteúdos carregados de mitos e na concretização de um sentir mágico-religioso que somente uma simbólica específica, como a dele, nos pode transmitir*» [Mesquitela Lima - *José de Guimarães ou uma Pintura Selvagem*. Lisboa, 1973]; Fernando Pernes escreve a propósito da obra de Guimarães em 1984: «*Como sempre aconteceu, a arte de hoje está próxima da magia arcaica. José de Guimarães é um dos raros pintores portugueses que aprendeu a ver e soube dizê-lo, na humildade do seu esforço e na plenitude da sua expressão*» [Fernando Pernes «O Moderno e o Primitivo em José de Guimarães, in *José de Guimarães*, 1984]; Mais tarde, num texto publicado em 2006, irá reciclar as mesmas ideias ao destacar a capacidade do pintor ao empreender a «*(...) génese de uma arte redentora de repressões pretéritas. Capaz replicar uma voz activa ao silêncio remoto de gentes nativas numa comunhão espiritual luso-africana, jamais plenamente lograda, até hoje*» [Fernando Pernes, *José de Guimarães. Identidade e Universalidade*. Lisboa: Caminho, 2006, p. 10].

¹²⁸⁸ Vd Anexo XV, Figs. 3-5

¹²⁸⁹ Vd Anexo XV, Figs. 6-8

¹²⁹⁰ Vd Anexo XV, Figs. 9-11



Fig.237- *Máscara*. Acrílico s/tela.
1973



Fig. 238-*Máscaras*. Escultura em papel
policromado, 1983

Símbolo de mediação entre o sagrado e o profano, entre o visível e o invisível, a máscara assume uma dimensão arquetípica, que a visão ocidental colocou sob as rubricas do rito e da magia. A evocação da máscara na pintura de José de Guimarães desde a década de 70, instala-se num plano disruptivo de significação já que, desligada dos seus contextos de utilização e afastada das leituras etnográficas, sofre uma reclassificação semântica fazendo reviver, nestas séries, a atmosfera de um modernismo (primitivista) que conheceu em Portugal alguns ecos longínquos¹²⁹¹. Desviando-se de códigos fechados de sentido, José de Guimarães associa a referência à máscara, por um lado, a valores intrinsecamente plásticos (linhas, cores, texturas, volumetria) inserindo-a num universo ideográfico cujas unidades isoladas, se constituem como suportes experimentais, estruturando-se segundo uma orgânica contingente, em função de particularidades compositivas. Este facto encontra-se bem patente em obras como «*Máscara*» de 1973 (Fig.237) ou as *Máscaras* em papel artesanal realizadas dez anos depois (Fig.238). Na primeira, a representação deste elemento resulta da agregação de ideogramas retirados do seu *alfabeto* com elementos visuais que remetem quer para um universo cultural africano (como por exemplo os símbolos desenhados a negro sobre o plano de tom rosa), quer para um universo cultural europeu (destacando-se o uso dos números). As segundas, apropriar-se-ão de um vocabulário plástico e compositivo que remete para um sentido ampliado de máscara enquanto «*arquetipo duma humanidade impessoalizada*»¹²⁹², misturando não só formas estilizadas das máscaras africanas a lábios que lembram a máscara carnavalesca, bem como a

¹²⁹¹ A problemática das referências primitivistas na arte portuguesa nas primeiras décadas do século XX foi abordada na nossa dissertação de mestrado intitulada: «*Da Primitividade do Ver ou a Renúncia à Razão no Primeiro Modernismo em Portugal*»

¹²⁹² Fernando Pernes in *José de Guimarães na Arte Portuguesa dos anos 90*. Porto: Edições Afrontamento, 1999, p. 19

clivagem entre uma dimensão da pictorialidade, expressa em valores cromáticos e gráficos, e uma dimensão escultórica patente no sentido de espacialidade que o pintor lhe procura inculcar.

Por outro, tal como acontece com a evocação da escultura de culto, o pintor não dispensa o apelo a valores mágico - religiosos como princípios estruturantes de obras que, nas palavras de José-Augusto França, se constituíram como as «*raízes (...) da nossa modernidade*»¹²⁹³. Neste caso a evocação dos «*fetiches*» ou dos «*feitiços*» não deixa de remeter para um domínio da interpretação das manifestações de culto das culturas subsaarianas, que tanto num plano cultural como simbólico e ideológico, se foi insinuando no imaginário europeu, constituída com base em noções de magia, sonho, pensamento intuitivo, irracionalidade, feitiçaria, etc. Ao mesmo tempo integram, como vimos, o imaginário artístico da modernidade europeia, como ícones de novas modalidades formais e compositivas, que viriam a moldar por exemplo, o entendimento plástico da escultura – que associará a parti daí, a assemblagem como técnica escultórica.

Desta forma, José de Guimarães adoptará, em algumas das suas esculturas em madeira e papel, a condensação formal, a verticalidade e a policromia como eixos estruturantes, de composições que associam a tridimensionalidade aos ideogramas explorados na pintura (como é o caso da serpente, a máscara, ou o pé) de que o *Fetiche* de 1972 (Fig. 239) e *Fetiche com Pregos* de 1989 (Fig. 240) são dois exemplos.



Fig.239- *Fetiche*. 1972. Madeira pintada



Fig.240- *Fetiche com pregos*.
Escultura em papel policromado. 1989

À presença destas referências africanas, vêm juntar-se, na imagética explorada pelo pintor, personagens retiradas de múltiplos universos onde se misturam automóveis, atletas, animais, figuras

¹²⁹³ José-Augusto França, in *José de Guimarães na Arte Portuguesa dos anos 90*. Porto: Edições Afrontamento, 1999, p. 13

da história de Portugal, mulheres rubensianas, evocações de Velasquez, que, após uma apropriação e manuseamento (“digestão”) plásticos, são novamente devolvidos (“regurgitados”) a um espaço onde se fundem os planos do erudito e do Pop(ular)¹²⁹⁴, constituindo um *bestiário* de formas e figuras híbridas que sedimenta o percurso e reflexão artística.

A dimensão mítica da sua obra assume assim um sentido mais complexo onde se fundem arquétipos e «*novas mitologias*»¹²⁹⁵ da sociedade de consumo mediatizada pela publicidade e mass-media. A pintura consoma-se enquanto ritualização de memórias culturais ancestrais e vivencialidades modernas, materializada no plano do visível através da acumulação de símbolos evocativos dos múltiplos espaços-de-tempo, culturas, memórias, experiências e conhecimentos, tanto individuais como resultantes de uma partilha colectiva.

Na série de *relicários* desenvolvida na década de 90, José de Guimarães incorre novamente numa exploração plástica da complexidade e espessura mítica do objecto de arte, apostando, através da assemblagem, numa reflexão acerca das dinâmicas sacralizadoras da realidade. Aqui o pintor recorre à assemblagem de fragmentos dessa realidade, sedimentada em temporalidades e geografias múltiplas onde estatuetas, ceptros ou máscaras estilizadas de uma arte turística, convivem ao mesmo nível com elementos como penas, pedaços de cartão, fragmentos de crustáceos, pedaços de pano, meias, lantejoulas, etc., resultando numa «*mistura de ingredientes físicos e mentais que fazem a ideia visível e a obra mágica*»¹²⁹⁶.

De resto, esta ideia do objecto de arte como portador de um poder mágico, apelando à eficácia como valor estético, é explicada pelo artista a partir do seu entendimento dos objectos de culto africanos, sublinhando a este propósito que,

*«Os objectos da arte africana são feitos para um ritual e, para serem mais eficazes, são-lhe introduzidos “ingredientes” – ossos e pós depositados em pequenos orifícios, pregos, pequenos sacos contendo ervas, espelhos colados a barriga de figuras que reflectem quem as olha, dando-lhe a oportunidade de entrar dentro delas e participar da sua magia»*¹²⁹⁷.

¹²⁹⁴ Cf. João Lima Pinharanda «As Máscaras da Crítica e o Destino do Artista ou as Máscaras da Crítica e do Artista» in *José de Guimarães, 1962-1992*. Lisboa/Porto, CAM/Fundação de Serralves, 1992

¹²⁹⁵ Cf. Roland Barthes- *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1979

¹²⁹⁶ José de Guimarães, entrevista a José Luís Porfírio, in *Arte Perturbadora*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p.155 [esta entrevista foi inicialmente publicada na revista *Arte Ibérica* sob o título «Entender a Pintura 3: José de Guimarães», em 1998]

¹²⁹⁷ José de Guimarães, entrevista a José Luís Porfírio, in *Arte Perturbadora*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p.155

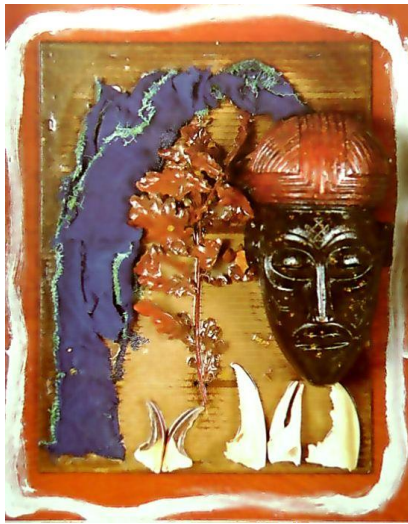


Fig.241- Relicário, técnica mista, 1998



Fig. 242- Relicário, (*Uma longa espera*) técnica mista, 1998



Fig. 243- Relicário (*Cabaret verde*), técnica mista, 1998

A criação destes objectos não estará igualmente alheada da imagem do relicário cristão onde os vestígios de uma existência anterior se reportam e/ou substituem a uma totalidade¹²⁹⁸, assumindo-se como testemunhos e parte integrante (material) do mito. Esta estetização do fragmento onde cada componente se reveste de uma textura simbólica particular e aprisiona temporalidades pretéritas, torna estas caixas metáforas de cultos ancestrais, sacralizando os elementos inseridos no seu interior. Ao mesmo tempo, recolhem e exibem vestígios de uma memória simultaneamente cultural e pessoal, transfigurados pelo apetite omnívoro do artista.

Num destes relicários, intitulado, *Uma longa espera*, (Fig.242) justapõem-se, sobre um fundo de cartão canelado, o fragmento de um peixe, uma pena vermelha, grainhas de romã e uma estatueta do cesto de adivinhação Tchokwe, intitulada *Kalamba Kuku wa lunga* que, como vimos anteriormente¹²⁹⁹, se tornou símbolo nacional de Angola sob a designação de *O Pensador*. A

¹²⁹⁸ Cf. Joëlle Busca, «África Perturbadora», in *José de Guimarães. Retrospectiva 1960-2001*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001, p.95

¹²⁹⁹ Vd. Capítulo III.

convocação das fontes que inspiraram o desenvolvimento da sua própria obra é igualmente patente em outras peças deste ciclo onde são incluídos objectos como a réplica da máscara Tshokwe, *Mwana Mpwo* (Fig.241), ou o bastão com uma figura feminina estilizada (Fig.243), que funcionando como reminiscências simbólicas do seu próprio pensamento plástico - na qual as expressões africanas, particularmente dos domínios culturais angolanos, assumem um sentido iniciático – tornam estes relicários suporte de uma temporalidade cíclica, corporalizada em emblemas culturais e ideológicos.

Esta transversalidade da presença de África na obra de José de Guimarães, que podemos vislumbrar através dos exemplos apresentados, produzidos entre a década de setenta do século passado, e o início do século XXI não poderia ficar concluída sem a referência à colecção de peças provenientes de vários domínios culturais africanos por parte do pintor, com a qual iniciámos esta abordagem à sua obra plástica. As ligações directas ou indirectas entre estes dois domínios foram encenadas na exposição *África, Diálogo Mestiço – Colecção de Arte Tribal de José de Guimarães* que teve lugar em Lisboa no ano de 2009, onde o discurso expositivo foi dominado pela justaposição de peças da colecção e obras do autor (Figs. 244, 245, 246). Aqui é proposto um cenário que, pela própria localização (o Terreiro do Paço), não deixa de lembrar as palavras de Bonito Oliva quando afirma que «A arte é o primeiro fruto de uma viagem»¹³⁰⁰ sendo que «para um artista português, é a memória antropológica da história de um povo que navegou em busca de novos territórios sem ter de apagar pela morte a diversidade do novo»¹³⁰¹, propondo finalmente *aglutinações, convergências e mestiçagens culturais* sem que possam ser descuidados os conflitos, expressos na *patine* de uma arte que, talvez por ser *africana*, continua a ser *tribal*.

¹³⁰⁰ Achille Bonito Oliva, «A Imagem em Guimarães», in *José de Guimarães 1962-1992*. Lisboa, Porto: CAM/Fundação de Serralves, 1992

¹³⁰¹ Achille Bonito Oliva, «A Imagem em Guimarães», in *José de Guimarães 1962-1992*. Lisboa, Porto: CAM/Fundação de Serralves, 1992



Figs. 244, 245- Aspectos da exposição *África, Diálogo Mestiço* – Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães. Lisboa, Páteo da Galé, Julho-Setembro de 2009



Fig.246- Exposição *África, Diálogo Mestiço* – Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães

9.2.2. Gracinda Candeias - memórias da rainha Nzinga

Gracinda Candeias nasceu em Luanda em 1947. Vivendo a infância e adolescência em Angola vem para Portugal em 1964 frequentando, a Escola Superior de Belas Artes do Porto onde conclui, em 1969 o Curso Geral de Pintura, e posteriormente já na década seguinte a congénere de Lisboa onde conclui a licenciatura em Pintura no ano de 1973.

Desenvolvendo todo o percurso artístico em Portugal, com uma passagem efémera por Paris em 1986/87 como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, envereda por uma pesquisa plástica que toca a performance, a pintura, a instalação, e a arte pública.

O fascínio pelo Oriente leva Gracinda Candeias a Macau e à exploração, na década de noventa, de temáticas orientais que darão origem a duas instalações intituladas respectivamente *A Oriente do Oriente* (1994), exposta no Museu da Água em Lisboa e *Transparências*, (1995) apresentada em

Macau e Pequim. Desta pesquisa resulta a utilização do papel simultaneamente como suporte como também como matéria significativa onde os signos caligráficos convivem com colagens e manchas de dourados, vermelhos, laranjas e azuis.

Em 1996, um convite vindo do Museu do Traje com vista à realização de uma exposição centrada na temática do vestuário, surge como impulso decisivo para o início de uma pesquisa que incidirá na recolha de motivos têxteis angolanos do século XVII mais concretamente do reino de Ndongo durante o reinado de Nzinga Mbandi (1582-1663), também referida por Ginga, Njinga, Nzingha ou Jinga.

O projecto então encetado irá, segundo a pintora, de encontro a um desejo antigo de «realizar uma exposição de homenagem a Angola»¹³⁰² país onde nasceu, e tomará como figura tutelar a célebre rainha Nzinga que de personagem histórica assumirá posteriormente a condição de mito, simbolizando acima de tudo a resistência à dominação portuguesa¹³⁰³. Ficaria célebre o relato de Cavazzi¹³⁰⁴ acerca da audiência com o Governador João Correia de Sousa em 1622, na qual, Nzinga - enviada pelo seu irmão o rei Ngola Mbandi como embaixadora para negociar a paz com os portugueses - se recusou a sentar num tapete no chão indicado pelo governador - um sinal de vassalagem dos Africanos à coroa portuguesa - pedindo a uma das servas que se ajoelhasse, sentando-se nas suas costas e ficando, por isso, ao mesmo nível do seu interlocutor.

Gracinda Candeias desenvolverá, neste sentido, uma pesquisa que incluirá a recolha não só de padrões geométricos dos têxteis, mas alargar-se-á a todo um conjunto de símbolos e signos visuais que vão desde a tatuagem e a pintura corporal, às pinturas rupestres do Tchitundulo - datadas possivelmente do século XIII -, procurando nos estudos de Marie-Louise Bastin, de Carlos Ervedosa ou no contacto com Mesquitela Lima, aprofundar o conhecimento das suas significações, ampliando ao mesmo tempo a diversidade de formas que sustentam a criação plástica.

Através da desconstrução, repetição, transparência, sobreposição, dos elementos visuais coligidos, sucedem-se composições, estruturadas em séries, nas quais a linearidade do desenho, a negro ou a sépia, se conjuga com valores texturais - dominados pela introdução de vários tipos de papel e tecido, colas, resinas, etc. - e cromáticos, onde sobressaem as várias tonalidades de castanho, ocre, amarelo, laranja, branco, num processo assim descrito:

*«Desta pesquisa resultaria a revelação de padrões simbólicos com surpreendente interesse estético, formas inspiradoras que foram sendo repetidas nos meus estudos, ensaiando sobreposições das imagens recorrentes sobre vários papéis e tecidos, incorporando resinas, colas, ceras, vernizes e pigmentos. Os trabalhos apresentam-se em caixas sem protecção para melhor se percepcionarem os cambiantes na temperatura das cores e a sensualidade das texturas dos materiais experimentados»*¹³⁰⁵.

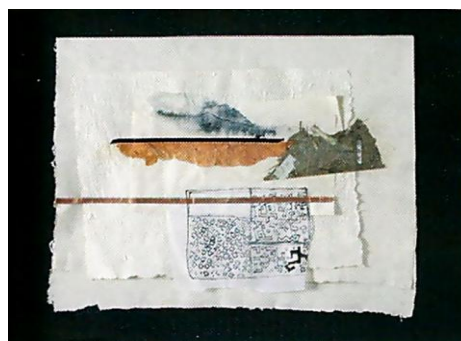
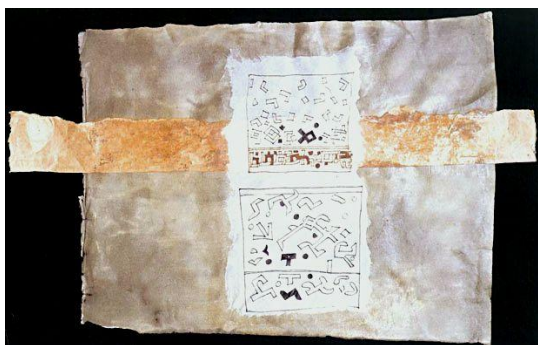
¹³⁰² Gracinda Candeias - *Rainha Nzinga e o Traje*. (Catálogo). Almada: Galeria Municipal de Arte, Março 1998, s/p.

¹³⁰³ Vd. Capítulo VIII, ponto 8.2.1.

¹³⁰⁴ Mais precisamente a *Descrição Histórica dos Reinos do Congo, Matamba e Angola*, publicada em 1687

¹³⁰⁵ Gracinda Candeias, *Op.Cit.*

Este projecto sedimenta-se em três estratos que se vão entrelaçando à medida que se desenvolve o processo criativo: primeiramente a fragmentação e recomposição das geometrias têxteis, em segundo lugar a introdução e exploração de um conjunto de símbolos e motivos decorativos provenientes de outros contextos (nomeadamente ornamentação corporal) e, por fim, a apropriação de figurações animalistas e antropomórficas, provindas do universo pictográfico rupestre sistematizado por arqueólogos como Carlos Ervedosa, consumando as séries *Rainha Nzinga* (Fig. 247, 248, 249) e *Os Primitivos* (Figs. 250, 251).



Figs. 247,248 –*Rainha Nzinga*,(série) técnica mista s/ madeira, 1996



Fig.249- *Rainha Nzinga*, 1996



Fig.250, 251- *Os Primitivos* (série). Técnica mista s/madeira, 1996

Estas séries, pela convocação sensível das matérias têxteis, a escala intimista, o preciosismo e a delicadeza do desenho - reduzido quase a uma essencialidade da linha – a evocação de heranças ancestrais, perfazem uma condensação de parcelas de uma memória cultural cujas expressões se vão materializando e sedimentando ao longo do tempo, sob formas múltiplas.

A escolha de uma personagem que integra o panteão nacional angolano, como símbolo dos valores da liberdade e soberania – mas que no final da vida se reconciliou com o cristianismo - complementada pela eleição de um conjunto de elementos visuais pré-coloniais que evocam, por um lado as raízes culturais angolanas e, por outro, denunciam já os contactos com Portugal, não

deixa de sugerir algumas leituras que ultrapassam o mero domínio da experimentação plástica e desafiam a complexa teia de ligações entre europeus e africanos, urdida na espessura do tempo histórico e na temporalidade não linear da cultura e da memória individual.

Esta dimensão temporal, trans-histórica, insinua-se igualmente nas itinerâncias que a exposição conheceu, percorrendo vários países de língua oficial portuguesa a começar por Cabo Verde (Centro Cultural da Praia em 1996), seguindo para Angola (Centro Cultural Português em Luanda, em 1997) e para Portugal onde integrará, no Pavilhão da C.P.L.P a Expo98, transitando posteriormente para a Casa da Cerca em Almada e finalmente para o Museu do Traje em Lisboa.



Figs.252, 253. Exposição/Instalação «A rainha Nzinga e o Traje». Museu do traje, Lisboa, 1998

Ao mesmo tempo não deixa de evocar uma dialéctica entre a permanência de uma herança ancestral, a desintegração mas também a sua disseminação. Simbolizada pelos motivos das pinturas rupestres e pela figura da rainha, esta cultura antiga sofre as ameaças de desagregação face à penetração europeia e ao esvaziamento humano causado pelo tráfico de escravos.

Porém não deixará de ser igualmente transportada para fora do continente disseminando-se pelos trilhos das diásporas africanas, sendo que esta última aproximação é esboçada por Gracinda Candeias de uma forma indirecta no projecto para os painéis de azulejo da estação de metro do Martim Moniz em Lisboa realizado no ano de 1997. Aqui, ao investigar a história da área de implantação e abrangência da estação de metro depara-se com a sucessão e coexistência de múltiplas vivências culturais que se vão sedimentando ao longo do tempo na zona onde se situa a estação, designadamente uma presença árabe (de onde provém a designação do bairro onde se insere, a Mouraria), uma presença africana e indiana bem como os sons e histórias de fadistas e marialvas. A identificação destes estratos histórico-culturais estará na base da criação de três painéis (o «painel mourisco», o «painel português» e o «painel africano») onde sobressai uma imagética simbólica de formas geometrizadas, baseada respectivamente na caligrafia árabe, na decoração dos fatos de toureiro, ferros das ganadarias, a guitarra portuguesa, complementado por símbolos solares,

notas musicais, etc., ou nos motivos anteriormente trabalhados no projecto consagrado aos têxteis angolanos do século XVII.

Gracinda Candeias cria assim um código de signos que, congregando as diversas mundividências, substratos históricos, sociais e culturais, relembra a ubiquidade da presença africana em Portugal, sobretudo a partir do século XV, e o contributo na modelação da paisagem cultural portuguesa.

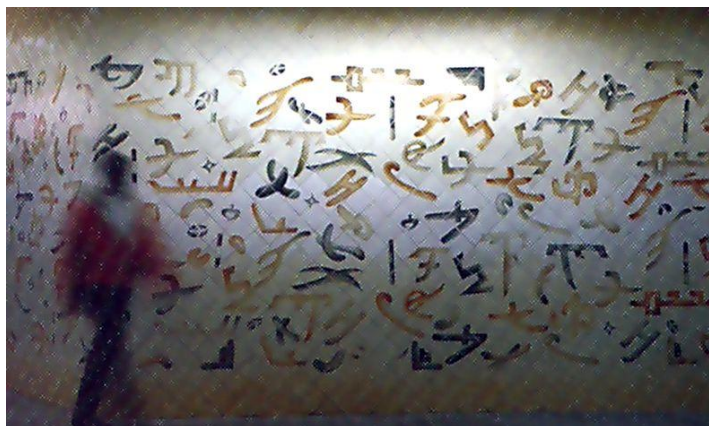


Fig. 254-«Painel africano» da Estação de Metro Martim Moniz

9.3. Percepção e divulgação de artistas africanos em Portugal após a descolonização.

A manutenção de laços diplomáticos, económicos, etc., entre a ex-metrópole colonial e as suas ex-colónias não deixa de convocar o domínio das artes, como espaço de mediação cultural, consumada por vezes, no contexto de uma congregação de estados em subunidades regionais, inseridas num encadeamento mais vasto da globalização, de que o espaço lusófono é um exemplo como vimos. Aqui, às referências a um passado histórico comum que enquadra trajectórias de vida e identidades colectivas, complementa-se a possibilidade de integrar um cenário internacional mais alargado.

Este é um dos cenários que, pontuado por dinâmicas de natureza histórica, demográfica e social (nomeadamente os fluxos migratórios que a partir da década de setenta, vieram transformar sobretudo as paisagens humanas dos principais centros urbanos) não deixa de enquadrar os percursos tanto pessoais como artísticos de muitos artistas que, nascidos em África e/ou de origem africana desenvolvem em Portugal a sua actividade ou, aqui expõem com alguma regularidade.

Por outro lado, esta obra não se desliga de toda uma dinâmica mais alargada de criação, divulgação e recepção da arte produzida por artistas africanos (nos seus países de origem ou na diáspora), que, compreendendo – como em qualquer outro processo criativo - apropriações, reciclagens, releituras, reflexão e saberes tecnológicos, desafia compartimentações estanques, propondo planos de alteridade face a um contexto da globalização, no qual a divisão internacional do trabalho, é acompanhada de uma espécie de «*geopolítica do Belo*»¹³⁰⁶ como vimos.

A afirmação de identidades partilhadas, a problematização das realidades experienciadas nos países de origem ou nos espaços diaspóricos, a guerra e a violência, a reflexão acerca da própria história que envolveu a Europa e a África, assumem-se como matéria de reflexão plástica, integrando a obra de alguns artistas que, de modos diferenciados desvendam linhas de continuidade, entre passado e presente, num trânsito solvente das fronteiras impostas pelo discurso histórico, revelando antes, as transfigurações e múltiplas faces da temporalidade vivida, narrada ou transformada em terreno de utopias.

Em Portugal a presença de artistas africanos e angolanos em particular assume múltiplas dimensões relacionadas com uma permanência contínua ou temporária, motivadas por razões como a descolonização, a fuga à guerra civil que deflagrou após a independência do país, a ilusão de fortuna na Europa e consequente emigração, a procura de formação, etc., sendo que a sua obra, tem sido alvo de uma atenção rarefeita, marcada pontualmente pela integração das artes plásticas no discurso da lusofonia ou do pós-colonialismo sem que estes factos tenham contribuído na realidade para uma discussão ou análise crítica das suas linguagens particulares. Como sublinha José António Fernandes Dias:

*«Nem a arte e a teoria desenvolvida fora do eixo euro-americano são necessariamente pós-coloniais, já que o prefixo ‘pós-’ indica não uma divisão temporal, histórica, mas antes uma crítica das estruturas hierárquicas de poder do colonialismo. O que nem sempre acontece»*¹³⁰⁷.

Neste sentido, poderemos considerar uma minoria cuja obra é apresentada nos circuitos artísticos reconhecidos (que compreendem galerias, museus, fundações e imprensa especializada) mas por vezes percepcionada à luz de um discurso, onde a pós-colonialidade não significa necessariamente a revisão crítica do passado, e uma maioria que, embora desenvolvendo a sua actividade com regularidade, não integra estes circuitos, sendo remetida para um espaço periférico

¹³⁰⁶ Cf. Jean-Loup Amselle *L'Art de la Friche. Essai sur l'Art Africain Contemporain*. Paris : Flammarion, 2005, p.18

¹³⁰⁷ José António Fernandes Dias, «Pós-colonialismo nas artes visuais, ou talvez não», in Manuela Ribeiro Sanches (Organização). *Portugal não é um País Pequeno. Contar o “Império” na Pós-Colonialidade*. Lisboa, Livros Cotovia, 2006, p.323

ou para circuitos paralelos¹³⁰⁸. Estes comportam galerias municipais e outros espaços pertencentes a autarquias locais, espaços pertencentes ou ligados às comunidades migrantes, galerias pertencentes a hotéis e espaços de diversão (como casinos), escolas, livrarias, associações locais, ou como parte integrante dos programas culturais das embaixadas e consulados africanos e algumas (raras) galerias comerciais¹³⁰⁹, onde muitos artistas africanos expõem com alguma frequência mas que recebem pouca ou nenhuma atenção por parte de críticos e teóricos da arte; assim, do ponto de vista da integração em circuitos de recepção e avaliação artísticas os artistas que integram o segundo grupo são remetidos para uma quase invisibilidade.

Este cenário tem sido ocasionalmente alterado por algumas instituições que através de projectos de curadoria ou da reunião de informação, procuram divulgar a obra de artistas que, na diáspora ou nos seus países de origem, desenvolvem a sua actividade. Neste contexto destaca-se o projecto *Artafrica* desenvolvido pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2001, consistindo na construção de um *website* que reúne, entre outras coisas, informação sobre a produção artística contemporânea dos PALOP, através de entradas individuais por artista, e através de uma exposição virtual.

A par deste projecto, têm sido realizadas, desde a década de noventa, um conjunto esparso de exposições onde, a partir da prática curatorial se procuram aflorar algumas questões relacionadas quer com as práticas artísticas nos países lusófonos quer nos espaços diaspóricos, confrontando estes contextos com as teorias pós-coloniais. Destas exposições destacam-se, entre outras, a exposição intitulada *Além da Taprobana* na Sociedade Nacional de Belas Artes¹³¹⁰ (1995), *Tradding Images* no Pavilhão Branco do Museu da Cidade¹³¹¹ (1998), *Outras Plasticidades*, promovida pelo Instituto Camões em Maputo (1999) *Spanning an Entire Ocean*, na Culturgest (2000), *Mistura + Confronto* (2001), *Mais a Sul - Obras de Artistas de África na Colecção da Caixa Geral de Depósitos*, Culturgest¹³¹² (2004), a Fundação Calouste Gulbenkian recebe a exposição *Looking Both Ways. Das Esquinas do Olhar*¹³¹³, organizada pelo *Museum for African Art* de Nova Iorque (que reúne obras de artistas africanos cujos percursos são desenvolvidos na diáspora, e pautados pela fluidez das ligações que mantêm quer com África quer com a arte contemporânea ocidental), *Réplica e Rebelião: Artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e*

¹³⁰⁸ Artistas como João Inglês, Filomena Coquenão, António Magina, José Zan de Andrade, Dília Samarth, e, em parte Eleutério Sanches, embora possuam um vasto currículo com exposições tanto em Portugal e outros países da Europa, como em África ou com obras em várias colecções privadas, não deixam de integrar este circuito paralelo.

¹³⁰⁹ No contexto galerístico destaca-se a Perve Galeria por incluir no seu catálogo um conjunto de artistas provenientes dos PALOP ou a Galeria 111 que em 2008 apresentou uma exposição de António Ole.

¹³¹⁰ Esta exposição integra, de Angola, os artistas Jorge Gumbe e Van.

¹³¹¹ No âmbito desta exposição é mostrado em Portugal, o projecto do angolano Fernando Alvim, *Memórias Íntimas: Marcas*

¹³¹² Esta exposição, resultante da política de aquisições de obras de artistas dos PALOP, levada a cabo pela Caixa Geral de Depósitos, desde 2001, integra de Angola, obras de Viteix, Jorge Gumbe, Van, Masongui Afonso, António Ole e Paulo Kapela.

¹³¹³ Nesta exposição estão representadas obras de dois artistas angolanos: Fernando Alvim e N'Dilo Mutima

Moçambique, no Museu Nacional de Arte em Maputo, (2006-2007), ou *Lisboa-Luanda-Maputo* na Cordoaria Nacional em Lisboa (2007).

A par destas, foi sendo organizado um conjunto vasto de exposições que desde a década de oitenta, reúne um grupo alargado de artistas africanos – embora no nosso estudo nos interessam as presenças de angolanos em particular -, que num circuito periférico, com o apoio ou não das representações diplomáticas, sugere igualmente modalidades diferenciadas de um relacionamento com espaço africano, assumindo várias tonalidades que vão desde a afirmação de uma “africanidade” identitária ou artística, até uma referência mais difusa, muitas vezes circunscrita a projectos isolados.

Alguns destes artistas procuram afirmar-se como representantes, na diáspora, de estados independentes, enfatizando, na sua obra, um conjunto de referências, que reenviadas a um código imagético, partilhado tanto por africanos como por portugueses, legitimam e sustentam a posição num espaço de circulação (assinalado por formas de consumo simultaneamente simbólico e comercial) capitalizando assim a diferença – afirmada tanto em termos da identidade como da nacionalidade.

Este aspecto não poderá ser desligado de um interesse particular que, em Portugal se foi evidenciando pelas produções culturais africanas, estimulado por vários factores, como um certo saudosismo alimentado pelas memórias do passado colonial, ou ainda as relações de carácter político e económico mantidas com os territórios outrora colonizados perfazendo um espaço de mercado que vai absorvendo alguma desta produção artística e que nas palavras de José António Fernandes Dias é «(...) composto por africanos e portugueses, cujo gosto é alimentado talvez por uma nostalgia, talvez por curiosidade étnica»¹³¹⁴.

Por outro lado, a experiência na diáspora, assume um sentido plurifacetado no âmbito do qual a negociação de identidades expõe alguns dos equívocos que pontuam a existência de uma multiculturalidade que não coincide necessariamente com a constituição de uma sociedade multicultural ¹³¹⁵, subentendendo um diálogo intercultural, pautado pela coexistência, convivialidade, reconhecimento e disponibilidade para enriquecimento mútuo entre várias culturas que partilham um dado espaço cultural. Na verdade a afirmação da diferença cultural confronta-se com uma visão “epidérmica” por parte da sociedade portuguesa que se traduz sob múltiplas

¹³¹⁴ José António Fernandes Dias «*Das Esquinas do Olhar: arte na diáspora africana contemporânea*» in, Laurie Ann Farrel. *Looking Both Ways. Das Esquinas do Olhar: arte na diáspora africana contemporânea*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p.134

¹³¹⁵ Cf. Inocência Mata, «Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade», in Manuela Ribeiro Sanches (Organização). *Portugal não é um País Pequeno. Contar o “Império” na Pós-Colonialidade*. Lisboa, Livros Cotovia, 2006, p.290

dimensões e interfere acima de tudo, na recepção da produção artística, mas igualmente na resposta por parte dos artistas.

Assim, a apologia de uma “africanidade” por parte destes artistas nascidos em África (sejam brancos, negros, mestiços...) envolve um conjunto de questões que passam por uma consciência simultaneamente “étnica” e histórica, quotidianamente posta à prova, tal como a considera Inocência Mata¹³¹⁶, até a uma espécie de «*memória destilada*»¹³¹⁷, que muitas vezes se pode vislumbrar nos seus discursos.

Em contrapartida, verifica-se que a mediação entre artista e público, através da evocação de uma “africanidade” essencialista, é consumada como uma espécie de fórmula, que reenvia a obra para determinado código de referências (ou estereótipos) pré-existente, ao qual não será alheio um discurso da alteridade, legitimado e reconhecido pelas teorias e políticas multiculturais, e por um mercado que lucra com a diferença, convertida em «*argumento de venda*»¹³¹⁸.

Não raras vezes o seu trabalho é alvo de uma espécie de «neoprimítivização» e «exoticização» de maneira a integrarem um certo mercado, alimentado por uma nostalgia e um desejo pelo exótico que renascem ciclicamente, coadjuvados por um discurso multiculturalista que arditosamente estabelece uma correspondência unívoca entre cultura e território, incluída num registo da etnicidade. José Carlos Venâncio refere-se a um «*estigma etnográfico*»¹³¹⁹ que pende sobre a obra de artistas oriundos de contextos africanos quando procuram integrar a entrada no mercado de arte semiperiférico como o português, quando considerado no âmbito do sistema-mundo. Nesta acepção, são suprimidas as dinâmicas intrínsecas da construção de identidades como um processo permanente de apropriações, rejeições, mestiçagens, que situando-se muitas vezes em «*zonas de contacto*»¹³²⁰, e/ou nos interstícios culturais das sociedades ocidentais, convoca a criatividade e a capacidade de recriação, mais do que a capacidade de reprodução. Assim, o olhar que faz do artista africano um intérprete passivo de uma determinada ideia redutora da africanidade, nega-lhe uma versatilidade e a capacidade de se auto-transformar, e de (se) imaginar criativamente.

Deste modo, a afirmação de uma “africanidade”, nem sempre expressa em moldes essencialistas, e complexificada pela afirmação de identidades hifenizadas (nomeadamente luso-africanas), assume uma diversidade de cambiantes que oscilam entre uma reacção às dificuldades de integração (social, cultural, económica), a afirmação de uma demanda existencialista/vivencial, a consciência histórica (mas também a sua ausência) e a expressão necessária à manutenção de ligações com os países de origem, mediada por instâncias de representação política/diplomática

¹³¹⁶ Cf. Inocência Mata, *Op.Cit.*, p.294

¹³¹⁷ Sidney Kasfir. *Contemporary African Art*, London, Thames&Hudson 1991, p.191

¹³¹⁸ Andrea Semprini. *Multiculturalismo*. São Paulo: EDUSC, 1999, p.141

¹³¹⁹ Cf. José Carlos Venâncio, (2005) *A Dominação Colonial. Protagonismos e Heranças*. Lisboa: Editorial Estampa

¹³²⁰ O termo “zona de contacto” é usado por Marie Louise Pratt num artigo publicado em 1991, intitulado precisamente «*Arts of the Contact Zone*»

bem como outras organizações de natureza representativa e/ou de cooperação. A inserção nas redes (sociais e culturais) que configuram a lusofonia permite-lhes por fim, assumir um papel de mediação entre as sociedades africanas, pela afirmação de uma alteridade cultural, individual ou nacional e a sociedade portuguesa onde se inserem no contexto das suas diásporas¹³²¹.

Neste âmbito há que atender às inúmeras vias de exploração plástica e conceptual, onde poderemos encontrar artistas que, defendendo um retorno às “fontes tradicionais”, incorrem por vezes numa reelaboração das premissas negritudistas, outros, procuram, através de contributos múltiplos, traduzir as suas vivências e memória cultural, integrando na sua poética, as raízes, e as rotas que descrevem as ligações com o Ocidente, as suas historiografias e mitos fundadores tanto políticos como artísticos, convocando um universo alargado do discurso visual - assente numa «heterogeneidade multitemporal»¹³²² e multireferencial – onde se vão forjando possíveis graus de intervisualidade e intertextualidade.

Estas modalidades de pesquisa artística, aqui rapidamente esboçadas, não deixam de se constituir simultaneamente como interrogações acerca das narrativas históricas, das memórias e experiências partilhadas, justapondo aspectos de natureza individual, cultural e imagética, que convergem para configurar formas de sobrevivência e resistência cultural, integrando na sua textura, a complexidade das ligações entre passado e presente.

Como refere Homi Bhabha:

*«(...) Culture reaches out to create a symbolic textuality, to give the alienating everyday aura of selfhood, a promise of pleasure. The transmission of cultures of survival does not occur in the ordered musée imaginaire of national cultures with their claims to the continuity of an authentic 'past' and a living 'present' (...) Culture as a strategy of survival is both transnational e translational.»*¹³²³

9.4. Presenças angolanas: raízes e rotas

Atendendo às diversas e complexas configurações que as pesquisas artísticas individuais, vão esboçando em torno das problemáticas da (pós)colonialidade, de modo directo ou indirecto, circunstancial ou continuado, iremos considerar a obra de alguns artistas angolanos

¹³²¹ Cf. Maria João Mota, *Entre Artes, em Lisboa. Estudo Antropológico sobre Artistas Plásticos Africanos numa ex-metrópole colonial*. [Texto Policopiado]. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do trabalho e da Empresa, 2008, p. 291. Tese de Doutoramento

¹³²² Néstor García Canclini- *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p.3

¹³²³ Homi Bhabha -*The Location of Culture*, p. 277

designadamente, Eleutério Sanches, Dília Fraguito Samarth, Fernando Alvim, Helga Gambôa e António Ole que, sobretudo a partir da diáspora, permitem vislumbrar certos aspectos de uma temporalidade reticulada que contrastando com uma linearidade imputada à história, expressam um confronto quer com o passado colonial, quer com os impasses de uma história escrita ao som das armas, mas também algumas linhas de continuidade que problematizam a operacionalidade do prefixo “pós” para designar uma realidade posterior ao desmantelamento dos impérios coloniais.

9.4.1. Eleutério Sanches ... o tempo cíclico

Eleutério Sanches nasceu em Luanda em 1935, onde inicia a sua actividade enquanto pintor, músico e poeta. A partir do início da década de sessenta participa em várias exposições colectivas em Angola, nomeadamente no Palácio do Comércio, Museu de Angola, e na Sociedade Cultural de Angola, vindo para Portugal em 1961 para ingressar na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa onde conclui o curso em Pintura.

Desde 1965 expõe individualmente, primeiro em Lisboa (Figs.254,255) e em Luanda, e posteriormente em vários países - com destaque para os países de língua oficial portuguesa - realizando em 2004, uma exposição antológica no Palácio Galveias em Lisboa intitulada *Ciclos*.

Reclamando uma identidade luso-africana, Eleutério Sanches constrói uma obra plástica onde se cruzam referências temáticas e/ou formais a um universo cultural africano e europeias/ocidentais como por exemplo a teoria da arte de Francisco de Hollanda – pautada pelo neoplatonismo - a gramática modernista de um Almada Negreiros¹³²⁴ - e o seu fascínio pela mística pitagórica-matizadas pelas ideias difundidas pela Negritude de um Leopold Senghor, que encontra nas materializações e ideário africano, sínteses de identidade.

Este universo criativo materializa-se em ciclos temáticos que transpõem para o plano da pintura, um conjunto de arquétipos e símbolos universais - o ser/homem universal, o ovo cósmico, a árvore, terra mater, ... - entrelaçando-se segundo uma dinâmica que o pintor define enquanto «dicotomia sistemática de simplificação complexificação»¹³²⁵, desejando, finalmente, (re)ligar metaforicamente espírito e matéria, visível e invisível/indizível. A pintura assenta assim num plano simbólico-sincrético, onde as formas, as cores, as referências temáticas e a estrutura compositiva se reúnem na substancialização de uma cosmovisão onde a imagem de África – entendida à escala de

¹³²⁴ Numa entrevista a Carlos Alberto Alves, Eleutério Sanches afirma o seu apreço pela obra de Almada Negreiros, «Em Portugal um dos casos que mais me impressionou foi o de Almada Negreiros. Era um homem profundamente ligado à linha e ao grafismo. Deixou uma obra muito singular com muita força e com muito gosto pela geometria e pelo número.» [Carlos Alberto Alves - «Entrevistas a quatro músicos e artistas angolanos», (acedido em 3-5-2008). Disponível em <http://multiculturas.com/angolanos/quatroentrevistas.html>]

¹³²⁵ Eleutério Sanches, [Catálogo da Exposição] «*Ciclos. Exposição Antológica de Eleutério Sanches*. Lisboa, Palácio Galveias de 14 a 30 de Setembro de 2004.

uma dimensão universalizante – ocupa um papel de destaque, enquanto seiva primordial da humanidade, e por isso mesmo, espaço utópico de uma comunidade/unidade do Ser.

A reunião de formas de um conhecimento ancestral que, apesar dos sincretismos, reside ainda na herança cultural legada, com o ensaio contínuo dos processos de fazer e pensar plasticamente, emerge como uma espécie de desígnio onde a «*aprendizagem do Espírito*» se realiza pela «*unção com a matéria, os materiais, a ferramenta*»¹³²⁶, e na complementaridade e coabitação entre Mito e Racionalidade, onde Pitágoras (re)visita África¹³²⁷.



Fig.255, 256- Aspectos da Exposição no Palácio Foz em 1965

Em termos plásticos, o que de imediato sobressai nas primeiras obras é um grafismo de linhas brancas sobre fundos negros onde a figura humana é protagonista. Aqui, impera um monocromatismo quase espartano e a presença da linha afirma-se plasticamente não só enquanto elemento estruturante da composição, mas sobretudo como entidade auto-expressiva, que para além de modelar a forma, assume um sentido presentativo. Ao pintor agrada-lhe, a «*(...) sua poligrafia expressiva mesmo sem alegoria ou assunto*»¹³²⁸.

À linearidade e estilização das figuras, de uma clareza “gráfica”, acrescenta-se o geometrismo e a abstracção onde se começa a evidenciar a trepidação (controlada) das texturas, um tratamento cromático pontuado, a partir da década de setenta, pelo uso de tonalidades vibrantes e luminosas, (nalguns casos quase eléctricas), uma volumetria conseguida por suaves gradações de cor-luz, na criação de composições que oscilam entre uma planimetria espacial e uma profundidade cenográfica - obtida com recurso à perspectiva linear - que nos remetem para uma linguagem de

¹³²⁶ Eleutério Sanches - *Ciclos. Exposição Antológica de Eleutério Sanches*. Lisboa, Palácio Galveias de 14 a 30 de Setembro de 2004, s/p.

¹³²⁷ «*Constatamos a posteriori muitos aspectos do «SER AFRICANO» que nos (re)aproximam do antigo pensamento pitagórico : na música, no número, nas cosmogonias da multiplicação, nas representações da pulsação da matéria , no respeito pelos símbolos, pelas mitologias do sagrado e do profano e pelo reconhecimento da Alma do Mundo*». Eleutério Sanches - *Universo, Transverso. Picto – grafias*. Luanda: Editorial Nzila, 2003, p. 19

¹³²⁸ Eleutério Sanches - *Ciclos*. s/p.

laivos modernistas onde não poderá ser ignorada a admiração pela obra de Almada Negreiros, ou pelo pitagorismo das geometrias.

Tematicamente, começa a desenhar-se um paralelismo entre a formulação de um conjunto de ideias acerca de África e do Homem Africano realizado pelos negritudistas ao longo de todo o século XX, que será retomado sob as morfologias da visualidade por vários artistas africanos da mesma geração. Assim na sua obra são exploradas as ideias de uma matricialidade e primordialidade associadas à terra (terra fonte de vida mas igualmente a África, enquanto berço da humanidade) e à mulher, ao ovo, o sentido dramático-poético da epopeia do homem africano (representado com um porte atlético pleno de vigor), ou a expressão do ritmo, desenvolvidas em ciclos como *Afro-Drama*, *Matricial*, *Ovo-Óvulo* ou *Elogio do Ritmo*.

Estes ciclos, definem-se como sucessivas aproximações a conceitos-chave que, do ponto de vista conceptual e formal são pautados por um hermetismo e um refinamento no domínio técnico – uma «*alquimia*», nas palavras do pintor -, não circunscrevendo, porém, temporalidades cingidas a um princípio e um fim, já que estes ciclos se interpenetram (temática e formalmente) tecendo labirintos, reunindo opostos, e entrecruzando temporalidades dispersas.

9.4.1.1. Arquétipos da origem e ancestralidade

As séries *Terrícolas* e *Alquimia da Árvore* começam a ser exploradas nas décadas de sessenta e setenta, definindo aproximações temáticas, poéticas e formais que serão desenvolvidas posteriormente, intercaladas por outros ciclos.

A primeira série congrega um conjunto de representações da figura humana onde o despojamento da linguagem (protagonizada pela linha branca que descreve as configurações e esboça, por vezes, o sentido do volume) se contrapõe, em alguns casos a um barroquismo pontuado pelo ritmo tenso da profusão de figuras e rostos que se entrelaçam e sobrelotam o espaço compositivo (Fig.257).

O mesmo monocromatismo austero marca as primeiras representações do imbondeiro nas quais surge como metáfora vegetal da concreção de uma energia vital e de uma alquimia (pela transformação de elementos como a água, a terra e o sol em matéria viva) onde a «*anatomia musculada*»¹³²⁹ acrescenta um dramatismo, reforçado em algumas composições pelo isolamento da árvore ou pelo irromper dos galhos no plano pictórico, sobre fundos de cores planas, ou projectando-se contra impenetráveis céus nocturnos.

¹³²⁹ Eleutério Sanches, «As Árvores» (poema), in *Universo-Transverso. Pictografias*, p.106

Transformado em imagem icónica – sob motivações variadas – o imbondeiro tornou-se o «símbolo vegetal do continente»¹³³⁰ africano, onde se reúne a simbologia da ancestralidade intemporal, - (re)unindo passado e presente -, da imortalidade – incorporando matéria e espírito – integrando um complexo simbólico como um «*Cosmos vivo*»¹³³¹ num ciclo perpétuo de morte/renovação .

Numa obra de 1991 (Fig.258), a paleta vibrante e luminosa da árvore, contrasta com os pesados tons de cinza e negro do fundo e das sombras projectadas. Aqui o imbondeiro é representado, em primeiro plano, na sua totalidade, terminando em ramos pontiagudos. A luminosidade dos laranjas e azuis complementares, dos amarelos e verdes é intercalada com tonalidades de um cinza neutro que se repete no céu nocturno. O uso deste contraste lumínico, acentuado pela sombra projectada, complementado pelo recorte violento dos ramos da árvore que se enovelam terminando numa massa compacta do tronco, contribuem para um dramatismo cénico da representação.



Fig.257- *Terrícolas*. N.dat.



Fig.258- *Alquimia da Árvore*. 1991.

A exploração de imagens arquetípicas de um simbolismo genésico cristaliza-se em ciclos protagonizados pela representação da figura feminina (*Matricial*) que associada à tríade terra/maternidade/África se constitui um dos tropos da poética negritudista ou no ciclo *Ovo-Óvulo* desenvolvido pelo pintor entre as décadas de setenta e noventa.

A representação de formas ovóides irá sintetizar-se neste ciclo com a evocação de um símbolo universal que assume uma dimensão tautológica, desvendando-se a si próprio.

As primeiras obras a tinta-da-china, marcadas por grafismo povoado de texturas de forte presença decorativa (Fig.259), darão lugar, numa série de 1989, à fluidez das manchas de tinta e ao crepitar do pontilhismo que animam as formas ovais.

¹³³⁰ Mário Rui de Rocha Matos, «Árvore quer dizer, quase sempre, FRUTO e RAIZ», in *Universo-Transverso. Pictografias*, p.96

¹³³¹ Termo usado por Mircea Eliade para aludir ao complexo simbolismo da árvore.



Fig. 259- *Ovo-Óvulo*. 1977

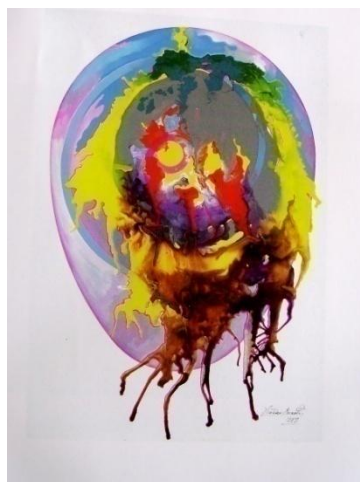


Fig.260- *Ovo-Óvulo, Escorrências Genésicas*, 1989

São deste período pinturas como «*Ovo-Óvulo, Génesis*»¹³³², «*Ovo-Óvulo, Escorrências Genésicas*» (Fig.260) e «*Ovo-Óvulo, Planetário Íntimo*»¹³³³.

Em todas a forma oval destaca-se sobre fundos planos e opacos assumindo uma posição concêntrica onde o centro das formas coincide com o centro do plano compositivo. Em «*Ovo-Óvulo, Escorrências Genésicas*» a contenção imposta pelo geometrismo da configuração e pela sua posição centralizada é quebrada pela fluidez da mancha de tinta informal que extravasa para além dos seus limites. A metáfora de uma força em potência – inerente ao próprio simbolismo do ovo – é aqui substituída pela metáfora visual do acto de fecundar.

Reproduzida a uma escala unigénita a cosmologia mítica da criação (e re-generação) constitui-se como horizonte referencial onde as formas ovóides surgem associadas ao plasma cósmico, à génese do mundo e à diversificação dos seres, evocando um dos arquétipos míticos da primordialidade, que articula o particular o e universal, a intimidade e a totalidade, o renovação e a ancestralidade.

9.4.1.2. Elogio do Ritmo e Afro-Drama

A revisitação de uma série de tópicos que informaram igualmente a poética da negritude não poderia excluir o conceito de ritmo, como elemento estruturante das expressões africanas, ou a evocação da epopeia do Homem africano.

¹³³² Vd. Anexo XVI, Fig.1

¹³³³ Vd. Anexo XVI, Fig.2

O ciclo intitulado, «*Elogio do Ritmo*», (Figs.261, 262) engloba uma série de composições onde se destacam perfis de figuras humanas estilizadas, de linhas geométricas, que através de processos de sobreposição, transparência, repetição, alternância e alteração de escala, descrevem cadências rítmicas onde o autor explora por vezes um jogo de simetrias e assimetrias. Neste último ponto, apela simbolicamente à imagem dos gémeos, ou melhor do *gingongo* (gémeo em Kimbundu), onde a polaridade, a dualidade, a oposição interna, ou a perfeita coincidência, servem de matéria para uma problematização entre a Unidade do Ser (encerrado nas suas contradições internas) e a multiplicidade gerada pelo ritmo vital.



Fig. 261-*Elogio do Ritmo* (derivações, Estudos), Têmpera s/ platex, 1971

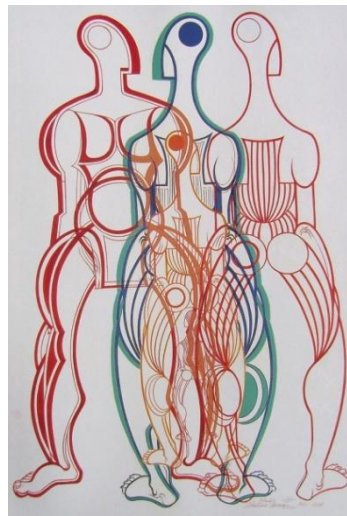


Fig.262 *Elogio do Ritmo* (derivações), têmpera s/ papel. 1971-1997

As composições que constituem o ciclo *Afro-Drama* têm como elemento central a figura do homem (o homem africano/homem universal). Numa obra composta por quatro peças articuladas datadas de 1971-1986, «*Afro-Drama, Homem Suporte do Mundo*» (Fig.263) uma figura masculina de linhas estilizadas, encontra-se alinhada com a mediana vertical da composição. Ao longo das quatro composições a figura sustenta um globo terrestre em cujo centro se encontra destacado o continente africano, num jogo de equilíbrios que mais tarde desenvolverá na série intitulada «*Ludus*».



Fig.263- «Afro-Drama, Homem Suporte do Mundo». Técnica mista s/platex,1971-1986

Nestas composições, as gradações cromáticas ordenam zonas de cor concêntricas que definem o fundo e orientam a atenção para o globo terrestre rodeado de uma zona de cor magenta nos três primeiros e acentuado na segunda e quarta peça pela densidade luminosa do mapa de África.

Lembrando a representação de *Atlas*, o homem que suporta a abóbada terrestre é o homem africano, metáfora de um ente primordial, origem de toda a humanidade. Por outro lado a teatralidade e afectação das figuras remete-as para um plano de clivagem entre o jugo e a dominação, expressa tanto em termos plásticos como em termos simbólicos. Esta dualidade é explorada ao longo dos quatro elementos que integram a composição onde a figura suporta o globo terrestre, alternadamente com as costas ou com as pernas numa troca de posições, simultaneamente formal e metafórica.

Associada a este Homem/Centro, metáfora do homem primordial - causa e efeito, princípio e fim, medida de si próprio, suporte de si mesmo - a imagem do continente africano assume-se simbolicamente como geografia «genesíaca» da humanidade, a partir do qual a civilização evoluirá de África para o resto do mundo.

Esta axialidade é explorada em outras obras que integram a série *Afro-Drama*, nomeadamente as peças intituladas *Afro-Drama, Homem suporte do Homem* de 1989 (Figs.264, 265). Nestas, a figura masculina inicial, suporta outras figuras, num equilíbrio contingente acentuado pelo sentido cenográfico de algumas das composições onde predominam as cores opacas e vibrantes, que definem a volumetria dos corpos.

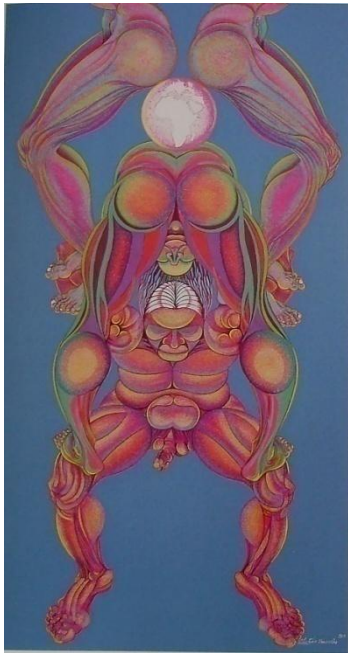


Fig. 264-Afro-Drama. Homem
Suporte do Homem. 1989

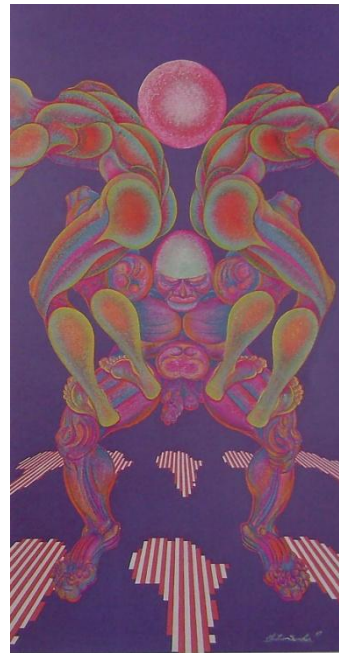


Fig. 265-Afro-Drama. Homem
Suporte do Homem. 1989

Em algumas das composições que integram este ciclo, a planimetria do fundo é quebrada pela simulação de uma dilatação espacial onde a perspectiva linear do plano onde assentam as figuras, desempenha um papel estruturante como recurso cenográfico. Aqui a referência a África é ainda visível no padrão do chão ou no globo sobre o qual as figuras superiores se equilibram e onde o continente aparece em lugar central e com uma escala desproporcional em relação aos restantes. A articulação entre um processo de criação e auto-conhecimento humano sempre em curso e a geografia simultaneamente real e afectiva de África enquanto espaço genésico de regressos cíclicos é estabelecida pelo pintor na sua reflexão:

«Sendo por outro lado, e neste caso concreto, a velha África o berço-mátria comum da Humanidade, ela é, conseqüentemente, o espaço fontal (sic.) por excelência, para a pesquisa ainda inacabada da emergência hominal (sic.) e das suas manifestações pioneiras»¹³³⁴.

Os regressos que estruturam o tempo cíclico da obra de Eleutério Sanches assumem múltiplas dimensões quando sujeitos a uma leitura abrangente não só das particularidades formais e temáticas da obra plástica (e da intertextualidade que esta estabelece com a produção poética) mas também da sua integração num cenário histórico e cultural onde começam a ser forjados um conjunto de paradigmas estéticos que, articulando linguagens modernistas e uma ressemantização dos arquétipos ancestrais, promovem a criação de um formalismo modernizante, não raras vezes

¹³³⁴ Eleutério Sanches, «Em Substância (Matinal) Universal da Arte», in *Universo-Transverso. Pictografias*, p.18

cristalizado em modelos plásticos e esquemas decorativistas, enaltecidos como modelos da africanidade.

A adopção e persistência destes modelos – que não deixam de ser datáveis – bem como a afirmação - que oscila entre a escala biográfica e a escala da história - das mestiçagens e transculturalidades envolvidas no seu processo de gestação, não exclui uma problematização das categorias simultaneamente históricas e críticas, envolvidas na definição de uma pós-colonialidade, onde (re)emerge o imaginário de uma *lusotopia* e ao qual nem o pintor nem a obra serão alheios.

Nas suas palavras:

«Fruir a ARTE no espaço plural da LUSOFONIA é dialogar directamente com os artistas de diversa e qualquer proveniência e que desse espaço fazem parte integrante. Não é preciso estar fisicamente presente. O Artista está directamente projectado no suporte (auto)grafado da sua ARTE. Tudo é o mesmo. Diferenças e analogias fazem o todo num Universo diverso, eloquente de complementaridades expressivas?!»¹³³⁵

Por fim, esta transversalidade inseparável da obra de Eleutério Sanches, que desenvolvendo um processo pictórico conduzido por uma linguagem de traços modernistas, e um rigor e domínio técnicos, reaviva conceitos e noções sob o signo de uma Arte, dilatada em ciclos de um perpétuo retorno, que transpõe os limites sócio - políticos desenhados pela história. Para si, a arte «(...) é assim um elo privilegiado para a reflexão estética do conhecimento do outro – que somos nós próprios – como lugar de ensaio e exercício contínuo de introspecção»¹³³⁶.

9.4.2. Dília Fraguito Samarth

Dília Fraguito Samarth nasceu em N'Dalatando, (Kwanza Norte) em 1956, onde realiza os primeiros estudos, vindo para Portugal em 1974. Na Universidade do Porto, frequentará, primeiramente o curso de Biologia e posteriormente a Licenciatura em Serviço Social que conclui em 1981. Entre 1983 e 1986, na então, Cooperativa de Ensino Superior Artístico Árvore (actualmente Escola Superior de Artes do Porto), tira o Curso Superior de Desenho e mais tarde (1986) na Cooperativa de Actividades Artísticas, (Árvore) faz formação em gravura. Nos anos de 1986 e 1987 irá exercer funções de docência na mesma instituição nas áreas do Desenho e Orientação Pedagógica.

¹³³⁵ Id.Ibid.p.19

¹³³⁶ Eleutério Sanches, «Em Substância (Matinal) Universal da Arte», in *Universo-Transverso. Pictografias*, p.19

A partir de 1989, cria, em Setúbal, um *atelier-escola*, onde tem vindo a desenvolver, desde então, um conjunto de projectos independentes que envolvem áreas como a criação artística, a reflexão estética a educação artística e a divulgação das artes plásticas e literatura angolanas junto da comunidade educativa, atendendo à perspectiva de uma formação global para a cidadania e interculturalidade, que combata a discriminação e a exclusão.

A sua actividade enquanto artista plástica, incidirá principalmente na prática do desenho, da pintura e, pontualmente, da instalação, destacando-se, por um lado, as imagens que fixam a memória de uma geografia feita de lugares e de afectos, filtrada pela distância da diáspora, embalada pelo som dos instrumentos musicais ou das palavras dos poetas angolanos. Por outro, destacam-se vários aspectos de uma investigação simultaneamente documental e experimental que envolve a história das relações entre Portugal e Angola, em particular e da Europa e África em geral, atendendo às inúmeras ambiguidades, bloqueios e mitos que integraram a natureza deste relacionamento e que ainda hoje emergem quotidianamente nas vidas que integram a tão celebrada diversidade cultural.

O processo criativo configura-se duplamente numa topografia da história que abrangendo uma dimensão auto-biográfica, assinalada pela deslocação e pela experiência na diáspora, convoca simultaneamente percepções e memórias que suportam a reinvenção constante (e contingente) de configurações identitárias (individuais e artísticas). Paralelamente, suscita a reapreciação de factos e acontecimentos de ordem política, histórica e cultural, convidando a uma revisão crítica das narrativas acerca do passado, analisando o presente (particularmente naquilo que ele conserva de um tempo transacto, não raras vezes, metamorfoseado em discursos de ordem diversa) e ambicionando contribuir para o delinear de um futuro possível.

A convivialidade com estudantes africanos durante o período de formação e/ou com artistas, professores, escritores, poetas, músicos dos vários países africanos, saídos então dos processos de independência, é recordada pela pintora como cenário de fundo de uma necessidade de conhecimento e aprofundamento, da história, do pensamento e da cultura não só do seu país, como de África em geral, que possibilitasse a compreensão de realidades omitidas e/ou mistificadas pela «*educação colonial*».

Paralelamente o contacto com intelectuais e artistas angolanos - a viver no país ou na diáspora - vai-se sedimentando na partilha de conhecimentos, leituras, ideias, integrando e complementando um processo mais alargado de estudo da história política e cultural de África e de Angola em particular, onde a poesia de Agostinho Neto ou as expressões plásticas e musicais se entrecruzam com acontecimentos político-militares do passado e do presente.

Nas suas palavras,

«(...) vou tomando conhecimento através de estudantes da Guiné, do nome de um Grande Homem Amílcar Cabral e os seus textos, assim como os de Sekou Touré; através da revista África – literatura, arte e cultura de Manuel Ferreira, vou continuando a compreender a importância de África no contexto Mundial. E nós que só conhecíamos Luís Vaz de Camões?! Afinal também havia poetas Angolanos/Africanos (...)O amigo e artista plástico Vítor Teixeira encarregava-se, desde 1979, de me enviar o Jornal de Angola, a Revista Lavra e Oficina, da União Nacional dos Escritores Angolanos, entre outros materiais de leitura».

E acrescenta,

«(...)Foi através do estudo persistente dos valores culturais e da compreensão da verdadeira História de Angola em particular e de África em geral, que fui compreendendo, o quanto nos mentiram e nos omitiram, durante a nossa “educação colonial”»¹³³⁷.

A desconstrução de uma narrativa histórica (relatada a partir do «eurocentro») que envolve os contactos mantidos entre a Europa e o Continente Africano e particularmente entre Portugal e Angola, a rememoração de uma temporalidade experienciada individualmente, as palavras dos poetas, a cadência dos sons musicais ou das armas que perpetuam a guerra, irão integrar o processo criativo da pintura e impregnar a densidade de uma obra, que não autorizando a amnésia ou a inocência, pode ser perspectivada no seu conjunto, como uma meta-narrativa visual. Aqui, o tempo de maturação, abstraído de modismos, é preenchido pelo estudo demorado (e indispensável) que sustenta a prática de uma pintura, entendida como suporte material de uma escrita palimpséstica que assinala, em simultâneo, um espaço de enunciação e reacção contra o esquecimento e realça a dimensão comunicacional da prática das artes plásticas.

A anamnese e denúncia das convulsões que pontuaram esta história partilhada assumem um sentido fulcral no contexto da sua produção, a partir dos quais podem ser ensaiadas algumas leituras possíveis que, perspectivadas a partir de uma óptica da criação, convocam não só os processos investigativos como os recursos plásticos, heranças culturais, cultura visual e artística mas igualmente realidades identitárias, que projectam modos de ser, actuar, reflectir, criar e intervir.

9.4.2.1. Cartografia da memória

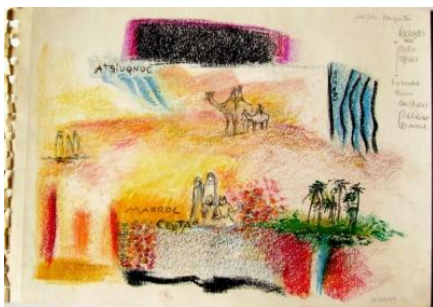
A cartografia da temporalidade histórica como base do processo criativo materializa-se plasticamente na acumulação de referentes espaço-temporais estratificados de acordo com os acontecimentos que marcaram o relacionamento entre europeus e africanos, agregando num mesmo plano, uma economia de predação, uma política de *cumplicidades contraditórias*, uma cultura

¹³³⁷ Dília F. Samarth, Entrevista dada pela pintora entre 16 e 20 de Março de 2008 [Vd. Apêndice V]

«necrótica» sustentada na língua e na religião – apostada na eliminação do património material que preserva a identidade cultural e artística - tuteladas pela eficácia mortífera das armas.

A hierarquização do saber e do conhecimento recobre a colonialidade das relações de poder que, sancionadas pela autoridade «espiritual» da igreja, legitimaram a exploração, apropriação (da terra, dos recursos e dos corpos) e a violência como formas justas de espalhar a fé e a civilização, a encoberto de um discurso da ausência e/ou do vazio (da terra, de cultura, de racionalidade) onde imperou o princípio da propriedade privada: *res nullius est primi capientis*.

Estas tópicas irão ser exploradas plasticamente pela pintora de forma sistematizada desde a década de 90 que, empreendendo uma pesquisa através da consulta de diversas fontes (documentais, iconográficas, testemunhais, etc.) nomeadamente em bibliotecas como a da Sociedade de Geografia de Lisboa e outros arquivos com documentação do período colonial, procura estabelecer um cruzamento/contraposição de perspectivas variadas com recurso a autores africanos, asiáticos, americanos e europeus. Todo este processo vai-se inscrevendo em inúmeros diários gráficos (Figs.266-269) e séries de desenhos que testemunham por exemplo, o conhecimento (real e/ou imaginário) que a Europa teria acerca dos reinos da costa ocidental de África, as rotas comerciais que teriam trazido ao continente europeu rumores acerca das terras do Oriente e alguns dos seus produtos, excertos de documentos (cartas, tratados, legislação, etc.), episódios e factos que marcaram os contactos iniciais entre europeus e africanos, o tráfico negreiro e as rotas de comércio transatlânticas, a implantação dos impérios coloniais, as lutas de libertação¹³³⁸ e a permanência de antigos modelos após a descolonização formal.



Figs.266, 267- Diários Gráficos



Figs.268, 269- Diários Gráficos

¹³³⁸ Vd. Anexo XVII, Figs. 1-3

Em sentido inverso, aborda igualmente um tempo pré-colonial no qual as sociedades africanas desenvolveram, tal como em qualquer parte do mundo, estruturas sócio-culturais e políticas, procurando desmontar um discurso que, relegando estas sociedades para um “presente etnográfico” lhes havia negado uma História própria, facto que é explicado pela pintora ao referir que,

«(...) algumas obras dizem particularmente respeito a sociedades africanas, antes de os europeus as terem contactado, para que as pessoas percebam que, quando se iniciam as relações entre a Europa e o continente Africano, este como qualquer outro tipo de formação social deste planeta, tinha a sua forma de organização social, política e cultural, própria daquele lugar, naquele tempo. A História de África em geral e de Angola em particular, não começa com a chegada dos europeus»¹³³⁹.

Na verdade, esta pesquisa simultaneamente histórica e plástica, é motivada segundo Dília Samarth, não só por razões de ordem particular, mas igualmente como um contributo para a reescrita crítica da história, explorando o sentido comunicacional da pintura e do desenho, com recurso a uma linguagem que visa tornar-se acessível a um público alargado¹³⁴⁰. Para tal, conjuga imagens, símbolos, emblemas, datas e inscrições verbais, propondo leituras cruzadas onde os factos se encadeiam numa sequência não linear, e, simulando a dimensão globalizante e tentacular do relacionamento entre a Europa e África, expõem as ambiguidades, paradoxos e arbitrariedades das categorias utilizadas para sinalizar e estigmatizar os indivíduos e as sociedades africanas, que dificilmente serão desmanteladas na totalidade

Nas suas palavras,

«Para além dos pais biológicos, sou igualmente filha do Colonialismo Português e da Independência de Angola. Desta forma, tive necessidade de perceber o sentido verdadeiro da História, na medida em que nos ensinaram foram Estórias.(...) Por outro lado, como a procura das verdades da História, geralmente permanece restrita a um número muito limitado e hermético de pessoas, resolvi trazer para as telas determinados acontecimentos, para que, desta forma pudesse colaborar para a mudança de mentalidades, tendo em vista a construção de um mundo melhor, mais justo»

e acrescenta,

«Utilizo as vantagens da suposta “superioridade” da cor da pele que reveste o meu corpo, para contribuir para demonstrar a sua irracionalidade. É preciso não esquecer que vivemos das profundas influências dos fundamentos deste modelo, ainda não desconstruído, cujas repercussões se fazem sentir»¹³⁴¹.

¹³³⁹ Dília F. Samarth - *Entrevista*.

¹³⁴⁰ A pintora refere igualmente que «A minha produção deverá ser entendida no seu espaço de realização (a Europa) e por isso também se dirige muitas vezes a esse público».[Id. Ibid.]

¹³⁴¹ Dília F. Samarth- *Entrevista*.

Atendendo às inúmeras modalidades que envolvem esta abordagem do discurso histórico, seleccionámos algumas obras que, incidindo sobre momentos distintos das relações entre a Europa e África e designadamente entre Portugal e Angola, documentam a complexidade e ambivalência das mesmas. «*Revolta da Casa dos Ídolos*», «*Em nome de Cristo*», «*Ambul'oo Mona Africa*», «*Yoruba-M'banza Congo*», «*zoos humanos*», «*1691-Kassange-1961*», são pois exemplos desta pesquisa que, sobrepondo vários estratos espaço-temporais procura reunir e articular fragmentos dispersos de uma narrativa histórica pontuada por muitos silêncios e omissões.

Uma obra de 1988, intitulada «*Revolta da Casa dos Ídolos*» (Fig.270), que integra a série *Descobrimentos e Salvação das Almas*¹³⁴², faz referência à destruição da *Grande Casa dos Ídolos*,¹³⁴³ por Afonso I, rei do Congo que, no século XVI, irá usurpar o poder de forma ilegítima, através do estabelecimento de uma aliança com os portugueses, cimentada com a sua conversão ao cristianismo. A eliminação, dos símbolos materiais da religião tradicional, - e, conseqüentemente dos seus opositores - através do fogo surge como forma de retaliar a resistência do povo em adoptar, a fé cristã imposta pelo rei.

Assinalando a repressão dos congolezes, a composição circular é formada pela acumulação informe de matérias, transformadas sob a acção do fogo (pedaços de madeira carbonizados, cascas, ossos, espinhas, velas derretidas, etc.) e, ao centro por uma “assemblagem” de elementos estruturados em forma de cruz. A densidade matéria e a estrutura concêntrica do suporte, contribuem para transformar a composição num memorial onde afloram ainda os indícios figurados da violência, mas onde a cruz aparece “africanizada” vislumbrando uma resistência às tentativas de aniquilação cultural (e física).

O pacto antigo que une poder religioso e poder político, legitimando a invasão, conquista e exploração das sociedades africanas com o alibi da propagação da fé cristã¹³⁴⁴ é recorrentemente evocado pela pintora ao longo da mencionada série, designadamente numa pintura intitulada «*Em nome de Cristo*» (Fig.271), de 2001. A composição, marcada pela sobreposição de imagens de máscaras africanas e de Cristo crucificado exhibe ainda um conjunto de elementos que simbolizam a morte, a tortura e a escravatura (pés, mão, um crânio).

¹³⁴² Esta série integra um conjunto de obras referentes aos primeiros contactos entre europeus e africanos a partir do século XV, o impacto do tráfico negreiro e o modo como a este foi legitimado pela igreja, em nome da fé cristã.

¹³⁴³ Este acontecimento é relatado numa carta de D. Afonso I, rei do Congo, dirigida a D. Manuel, rei de Portugal, datada de 5 de Outubro de 1514, mencionada no Capítulo II deste estudo.

¹³⁴⁴ Como sabemos, através de várias bulas papais como a *Dum Diversus* e *Romanus Pontifex* decretadas por Nicolau V em 1452 e 1455 respectivamente e *Inter Caetera* por Alexandre VI em 1493, foram concedidos direitos de exploração e apropriação das terras encontradas e/ou conquistadas durante a expansão marítima. Exortam igualmente à conversão de «serracenos, pagãos... e outros inimigos do culto», recorrendo, se necessário à escravatura.



Fig. 270- *Revolta da Casa do Ídolos*, 1988,
técnica mista s/ madeira, Ø 80



Fig.271- *Em nome de Cristo*, 2001,
acrílico s/ tela, 80 x 80 cm

Em «*Ambul'oo Mona Africa - Larga o filho África!*» (Fig.272), destacam-se vários elementos organizados sobre um mapa de África que estrutura toda a composição.

Sensivelmente abaixo da mediana horizontal destacam-se três elementos: uma espada, uma trompa em marfim (símbolo de poder na corte do reino do Congo), um machado e a figura de *Kalamba Kuku wa lunga* do cesto de adivinhação Tchokwe, conhecida como *O Pensador*¹³⁴⁵.

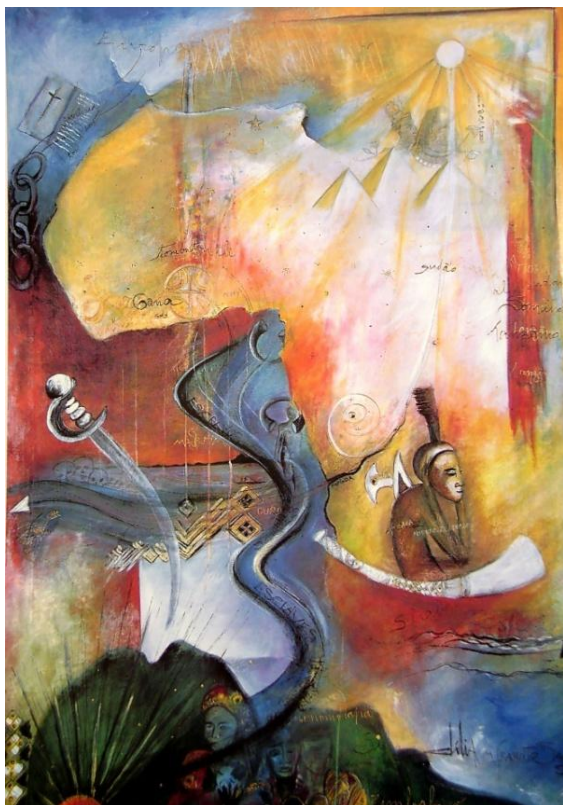


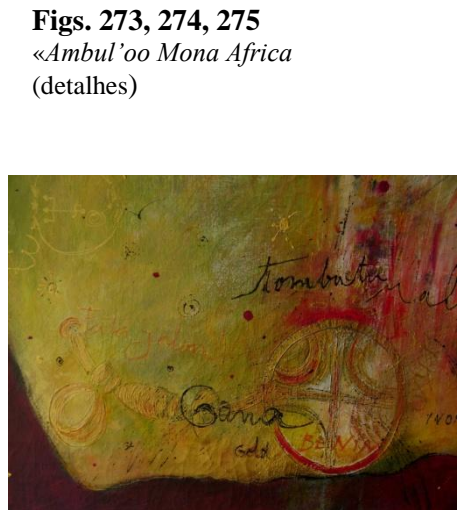
Fig. 272- «*Ambul'oo Mona Africa - Larga o filho África!*», técnica mista s/ tela, 1998

¹³⁴⁵ Vd Capítulo III, ponto 3.4.6.

Mas à medida que começamos a explorar a imagem surge uma série de outras formas reconhecíveis e inscrições. Assim junto ao limite superior do quadro, à esquerda a inscrição Europa marca o ponto de partida de linhas que guiam o nosso olhar até à representação sintética de um livro onde, na página esquerda se vê uma cruz e a referência às três bulas papais (*Dum Diversus* de 1452, *Romanus Pontifex* de 1455 e *Intercoetera* de 1456) e na página da direita se lê: «*Civilized, how it become*». Esta referência à missão civilizadora articula-se directamente à representação de um grilhão e mais abaixo da espada.

No lado oposto surge, junto ao limite superior um sol cujos raios iluminam parte da metade superior esquerda da composição (Fig.273). Logo em baixo a representação das pirâmides de Gizé, dois bustos e flores de lótus, assinalam uma «reposição» do Egipto em território africano, já que o discurso historiográfico europeu acerca deste continente, encenou sistematicamente uma separação entre a história da civilização egípcia, (cujo contributo dos povos daquilo que é o actual Sudão foi marcante, como sabemos), da história do restante continente¹³⁴⁶. De resto, a pintora lembra particularmente o modo como era abordada a civilização egípcia no contexto da história universal, ao afirmar,

*«Até nos fizeram pensar que o Egipto não era parte integrante de África! O Egipto tinha deixado de pertencer à África para formar um vago continente marginal possuindo, esse sim, uma cultura extraordinária»*¹³⁴⁷.



Figs. 273, 274, 275
«*Ambul'oo Mona Africa*
(detalhes)

¹³⁴⁶ Como vimos no capítulo VI, a historiografia proposta por autores como Cheik Anta Diop vem reclamar a ascendência negra da civilização egípcia.

¹³⁴⁷ Dilia F. Samarth-Entrevista

Como contraponto a esta zona superior iluminada, observamos, junto ao limite inferior da composição uma zona de verdes, azuis e vermelhos sombrios onde surgem rostos humanos destacando-se destes uma figura que ergue os braços e um sol de um vermelho alaranjado cortado ao meio por uma faixa negra que se ergue e estabelece uma ligação com a zona central da composição. Este sol poente, sombrio, encontra-se no canto inferior esquerdo da composição e surge como o reverso do sol radiante e luminoso do canto superior direito. A faixa negra que atravessa este sol prolonga-se sinuosamente agora num azul ultramarino até junto da zona central da composição. Nela podemos ler as inscrições «*escravos, slaves, esclaves*» e a representação de duas manilhas¹³⁴⁸ e de uma figura humana que representa o homem saudável que é feito escravo e transportado para a América (Fig.274).

Todo o percurso é assinalado, por fim, com inscrições onde se cruzam topónimos pré e pós-coloniais, como Tombuctu, Mali, Gana, Mpinda, Ambaka, Mpungu-Andongo e mais abaixo, Monomotapa e Zimbabwé, Zanzibar, Tanzânia, Somália, Etiópia e Sudão à direita, acompanhados de inscrições que enumeram produtos como o marfim, o ouro ou as especiarias, assinalando uma geografia predatória que se estenderá para a Índia, a Oriente e para a América a Ocidente (Fig.275).

Este transforma-se assim num mapa que denuncia a espoliação do continente africano não só em termos materiais e demográficos mas também em termos identitários, onde antigas e novas designações se sobrepõem numa geografia que é a da história dos contactos entre a Europa e a África.

À semelhança dos mapas que começam a surgir a partir do século XV, assinala através de inscrições¹³⁴⁹ e da iconografia, a localização de pontos estratégicos para a conquista ultramarina. Mas é igualmente um mapa que assinala através de símbolos a história violenta dessa relação entre a Europa e o continente africano, sublinhando uma série de interesses de natureza económica que se escondiam sob a capa de uma missão civilizadora: o ouro, o marfim, os escravos e as especiarias, onde os grilhões e a espada se associam à Bíblia. Estes elementos, encontram-se frente a frente com a figura do *Pensador* que assume um papel preponderante e multirreferencial, já que, sendo apropriado como símbolo de cultura nacional, assinala simultaneamente a localização de Angola, e assume uma simbologia de poder e resistência.

O mapa, como suporte gráfico que documenta as relações de posse e exploração é desta maneira resgatado pela pintora, como um plataforma imagética, precisamente no ano em que a Expo 98 (onde esteve exposto no pavilhão de Angola) vinha reavivar o mito dos Descobrimentos ao

¹³⁴⁸ As manilhas eram usadas como moeda de troca no negócio da compra de escravos sobretudo no Golfo da Guiné e costa da Nigéria.

¹³⁴⁹ Por vezes, as indicações dos portos e das distâncias incluídas nestes mapas estarão em mais do que uma língua nomeadamente em inglês, espanhol e holandês, já que estes eram as línguas faladas pelos três principais potências implicadas no comércio triangular)

associar este evento aos Oceanos, representados simbolicamente como elementos de ligação entre os povos, num discurso com alguns ecos lusotropicalistas como vimos anteriormente.



Fig. 276-«Mask from Zaire (Antuerpia), técnica mista s/ papel, 1993

A presença de formas que nos remetem para um universo da “arte africana” clássica ou tradicional não surge, na pintura de Dília Samarth como uma mera referência vazia, ou como elemento meramente «decorativo», ou “regresso” a quaisquer fontes, mas antes como um modo de denunciar, simbolizar ou documentar, os caminhos que marcaram a sua existência na Europa. Elas possuem uma espécie de dupla face onde, num lado, se assumem como signos identitários, e no outro, se reflectem os sentidos que lhes foram atribuídos num contexto europeu, e que as transformaram em figuras metafóricas.

Se nos seus contextos de produção estas formas se articulam com a existência de culturas particulares fundindo numa mesma peça arte/estética/vida, o facto é que a deslocação do seu lugar original e a sua musealização, acarretou, como vimos anteriormente, a transfiguração dos seus sentidos. Como faz notar Jean-Godefroy Bidima, o termo “arte africana” produzido no âmbito da etnografia colonial, não deixa de ser irónico já que se refere, antes de mais, à arte produzida por africanos, mas «*revista*», «*modelada*», «*editada*» e «*vendida*» «*pelos brancos*»¹³⁵⁰

Esta transformação, um dos sinais visíveis da espoliação a que o continente africano foi sujeito desde os primeiros contactos com navegadores, comerciantes, colonos e missionários europeus, constitui-se igualmente como um dos motivos de nortearam a pesquisa que a pintora empreendeu no sentido de perceber qual o trajecto sofrido por algumas peças africanas desde a sua saída de território africano até às vitrinas ou reservas dos museus da Europa, onde, ainda hoje são exibidas sob o rótulo de «arte primitiva». Este facto é visível, por exemplo na apresentação da colecção Barbier-Muller no *site* oficial do respectivo museu em Génève onde se pode ler:

¹³⁵⁰ Jean Godefroy Bidima. *L'Art Nègro-Africain*, Paris : PUF, 1997, p.6

«Cette collection compte aujourd'hui plusieurs milliers de pièces et comprend des œuvres d'art de l'Antiquité tribale et classique, ainsi que des sculptures, tissus, ornements provenant des civilisations dites "primitives" du monde entier»¹³⁵¹.

O resultado desta pesquisa tem vindo a materializar-se em obras como «Mask from Zaire (Antuérpia)» (Fig.276) , «Yoruba- M'banza Congo» (Fig.277) e «Barbier Muller- Genève»¹³⁵², ou «Mask from Zaire (Brussels), entre outras¹³⁵³



Fig.277- «Yoruba- M'banza Congo»,
técnica mista s/ cartão, 2000



Fig. 278-«Yoruba- M'banza Congo» (detalhe)

«Yoruba- M'banza Congo» denuncia a pilhagem sistemática de objectos que iriam enriquecer as colecções dos museus da Europa. Apoiada na representação de peças actualmente em colecções europeias, evoca, através do título, a espaços simultaneamente geográficos e culturais (cultura *yoruba* da Nigéria e *M'Banza Congo*, capital do reino do Congo em Angola) onde o comércio de escravos foi particularmente intenso entre os séculos XV e XVII.

A composição, apresenta-se, á primeira vista, estruturada segundo um esquema tripartido, onde, ao centro estão representadas 3 estatuetas e delicados desenhos que lembram a decoração das cabaças e a geometria *sona*. Porém, esta zona central é constituída por um suporte duplo onde a folha encobre outro painel onde se encontra a representação de um rosto estilizado que lembra as esculturas em marfim do antigo reino do Benin .

¹³⁵¹ <http://www.barbier-mueller.ch/genevefr.html>

¹³⁵² Vd. Anexo XVII, Figs. 4-6

¹³⁵³ Vd. Anexo XVII, Figs. 7, 8



Fig. 279- Zoos Humanos, 2000

Num momento em que se proclamam, na Europa, os ideais iluministas de «Liberdade, Igualdade e Fraternidade», a representação da alteridade foi marcada por uma *patologização da diferença* projectando-se sobre todos os outros Homens que não integram um padrão europeu de *normalização* corporal e cultural, a sombra da selvajaria, da bestialidade, da aberração, do paganismo, da antropofagia e da primitividade, sendo a diversidade exibida em jaulas nos *Jardins Zoológicos de Aclimação*.

Os *zoos humanos* que por toda a Europa apresentaram espectáculos onde se mostravam lapões, núbios, nativos da Samoa, senegaleses, índios, anões e liliputianos, corcundas e gigantes, fueguinos, gaúchos, tuaregues, malgaxes, ou Amazonas do reino de Abomey, popularizam um racismo que do interior das Sociedades de Antropologia, invade o espaço público, numa *mise en scène* da fronteira entre o civilizado (que observa) e o selvagem (que é mostrado, exibido, dissecado ...). Através de um dispositivo lúdico, são insinuados, simultaneamente o lugar de cada um – freaks, colonizados, exóticos - numa hierarquia evolutiva, ao mesmo tempo que se constrói uma cultura colonial poderosa que contamina a construção das identidades nacionais no ocidente, indissociáveis do relacionamento que este empreende com o resto do mundo, cujo modelo relacional não foi, ainda, totalmente desmantelado.

Estas questões são abordadas por Dília Samarth na série *Salvação das Almas*, em obras como «*Salvação das Almas II (zoo logique)*» e «*Zoos Humanos*» (Fig.279), onde trechos de textos datados e expressões que popularizaram o racismo, coexistem com datas ... que estabelecem um contraponto entre os discursos que celebram os direitos do homem e a igualdade entre todos os seres humanos e o fosso que se aprofundando entre a Europa e os *Outros*.

A evocação de acontecimentos através da justaposição de datas, símbolos, imagens, siglas ou inscrições, como marcadores espaço-temporais que selam a aliança entre a exploração económica e

a violência sobre os homens, encontra-se no epicentro de uma outra obra intitulada «1691-Kassange-1961» (Fig.280).



Fig. 280 -«1691-Kassange-1961»,
técnica mista s/ tela, 2003



Fig.281- «1691-Kassange-1961» (detalhe)

Tomando como referência central a zona do Kassange, um antigo reino que no final do século XVII estabelece uma aliança com Portugal que, tendo por base um tratado de obediência, obrigava ao estabelecimento de relações comerciais em exclusivo com a coroa portuguesa, vindo a alimentar largamente o comércio de escravos (que dali partiriam rumo à América, morrendo grande parte na viagem, ou sucumbindo ao trabalho nas plantações) e de matérias como o marfim. Do mesmo modo, o ano de 1691 ficou marcado pelo incremento do cultivo de arroz na Carolina do Sul, com base em mão-de-obra escrava (provocando um crescimento da procura e, conseqüentemente do desequilíbrio demográfico dos territórios africanos de onde provinham os carregamentos humanos que atravessavam o Atlântico) e pela morte de milhares de escravos que serão enterrados na baía do rio Hudson onde se encontra actualmente a cidade de Nova Iorque.

O território de Kassange iria estar, quase três séculos depois, no epicentro do deflagrar da guerra colonial em Angola, em 1961, quando na então zona de produção de algodão uma greve que reivindicava o aumento do preço do algodão, que era explorado pela companhia belga COTONANG foi reprimida com um bombardeamento aéreo utilizando *napalm*, provocando um elevado número de vítimas mortais entre os africanos.

Nesta obra, a pintora utiliza vários recursos plásticos e compositivos que denunciam todo um relacionamento entre europeus e africanos marcado a ferro, sangue e fogo.

Assim, o centro da composição é assinalado pelas figuras de uma mãe que segura o filho morto nos braços, pela alusão ao *napalm*, (responsável pela sua morte) e pela sigla *DY*, uma referência às iniciais de *Duque de York*, que, à semelhança de *RC (Royal Company)*, identificavam as companhias comerciais, envolvidas no tráfico negreiro - e que eram marcadas a ferro nos respectivos escravos.

Junto ao limite superior três barcos em posição invertida, identificados com a «*Real Companhia*» navegam com o seu carregamento de «*homens, mulheres e crianças devidamente marcadas com o ferro da Companhia*» (Fig.281). Junto ao limite inferior destacam-se as presas de marfim e à esquerda, emolduradas por uma cercadura onde é feita novamente referência à inglesa *Royal Company*, estão duas mãos mutiladas. A composição é complementada pela integração de tecido de algodão estampado como um padrão em voga nos anos 60 e 70, de algodão em rama no lado direito, iniciais de identificação dos comerciantes de escravos e elementos geométricos como a espiral onde se lê a sigla *COTONANG*.

Também aqui - à semelhança dos exemplos anteriores - a convocação e fixação dos acontecimentos históricos sobre o suporte plástico assumem um sentido plurifacetado onde a denúncia se concretiza numa narrativa visual, traçando os signos visuais um feixe de significações em seu redor, oscilando entre um registo de referencialidade ou de metaforização.

É simultaneamente uma reacção contra o esquecimento, onde a performatividade intrínseca de cada objecto-imagem, convoca paralelamente acções/memórias individuais e colectivas que vão impregnando as identidades traçadas na confluência de tempos e espaços.

9.4.3. Helga Gamboa

Helga Gamboa nasceu em Malange no ano de 1961 e, em Luanda, irá realizar os primeiros estudos artísticos entre 1978 e 1980, através do Curso de Instrutores de Artes Plásticas, promovido pelo Conselho Nacional de Cultura. Na década de oitenta irá participar em várias exposições não só em Angola como em outros países, nomeadamente Nigéria, Cabo Verde, Bulgária, República Checa e Brasil. Na década de noventa irá radicar-se no Reino Unido onde dá prosseguimento aos estudos, dedicando-se à cerâmica. Neste sentido realiza, entre 1996 e 1999, um bacharelato em cerâmica na *University of West England, Bristol*, e, na mesma instituição um mestrado em *Artefacts and Archives*. Em 2004 inicia um doutoramento em História da Arte na *University of Wales Aberystwyth*.

A sua pesquisa plástica enquanto ceramista cruza-se com uma indagação e investigação mais aprofundada acerca das raízes e identidade cultural, problematizando a condição angolana vivida no feminino onde a educação e o legado do período colonial se cruzam com as adversidades da guerra civil e a fragilidade humana (especialmente de mulheres e crianças) repercutidas em imagens que se disseminam através das redes de um mundo globalizado, onde a mensagem se dilui numa temporalidade efémera ou se banaliza pela contínua repetição.

Neste sentido, reinterpretando as técnicas e formas da cerâmica tradicional do sul de Angola nomeadamente Kuanhama e Nhaneca-Humbe, Helga Gamboa cria um conjunto de peças que servem de suporte plástico a inscrições e à impressão de imagens fotográficas reproduzidas em jornais ou revistas - que advertem para o papel da mulher na sociedade Angolana, a sua vulnerabilidade - conduzindo uma subtil articulação entre a exploração das contingências da identidade e raízes culturais transformadas e moldadas pelo ciclo vicioso da guerra e da violência que se repete nas imagens de mulheres e crianças mutiladas, e rostos que interrogam o observador.

A artista utilizará a cerâmica como um veículo não só de exploração plástica mas igualmente como um suporte simbólico que possibilita discutir e explorar questões como as dicotomias entre tradição e modernidade, arte e artesanato – pela recuperação quer de modelos tradicionais quer pela apropriação de tipologias ocidentais fabricadas industrialmente - e, acima de tudo avançar com uma abordagem crítica daquilo que são as contingências inerentes à criação e adopção de representações identitárias, que se confrontam com uma história (não só social e política mas sobretudo uma história de vida) marcada pelo colonialismo, pela revolução, pelo regime socialista pós-colonial e pela guerra civil. Estes factos (históricos) são afirmados por Helga Gamboa não só como dados biográficos mas igualmente como termos que definem as configurações com que a sua própria identidade (enquanto artista e cidadã angolana) se defronta. Refere a autora:

«I was raised in Luanda, the capital city during the colonial period and lived through times of revolution, post-colonial communism and civil war. During this era and earlier periods of pernicious colonialism, people were subjected to many injustices including the suppression of cultural identity. For example, the Portuguese colonizers did not allow the use of traditional names, clothes or even the Angolan languages and consequently people of my generation, especially those from urban areas, often have confused identities because they have lost much sense of their own cultural heritage»¹³⁵⁴.

A autora lembra ainda que esta vivência urbana durante o final do período colonial, e a subsequente acentuação de uma política de assimilação cultural, a impediu de contactar e vivenciar formas culturais endógenas, nomeadamente ao nível de um conhecimento prático dos modelos e funções da cerâmica nas sociedades autóctones. Neste sentido, o contacto e interesse pela cerâmica

¹³⁵⁴ Helga Gamboa, « An Angolan Heritage: the Ceramics of Helga Gamboa», in <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue010/articles/06.htm> (acedido em 6-11-2010)

angolana quer utilitária quer cerimonial, estabelece-se no espaço da diáspora, aquando dos estudos no Reino Unido e ironicamente, recorda, foi no plano de uma cultura exógena que aprofunda o conhecimento, ou “desvenda”, a própria cultura nativa do seu país¹³⁵⁵.

Na verdade, o contacto com a colecção de cerâmica Kuanhama no Powell-Cotton Museum – localizado em Birchington, Kent, a cerca de 120 km de Londres - recolhida, na década de trinta do século XX por Diane e Antoinette, filhas do Major Pierce Powell-Cotton no sul de Angola, surge como um momento relevante da sua pesquisa, que a leva a considerar as potencialidades deste conjunto como agente de um despertar da identidade cultural¹³⁵⁶. Posteriormente, procura, através de deslocações no região Kwanhama e Nhaneca-Humbe, comparar as modalidades contemporâneas de fabricação artesanal pelas mulheres ceramistas e os registos efectuados na década de trinta pelas irmãs Powell-Cotton, visando aprofundar os conhecimentos técnicos, as possíveis alterações decorridas ao longo deste intervalo de tempo sem esquecer os seus significados e usos particulares (quer funcionais e económicos, quer cerimoniais).

Ao mesmo tempo, esta procura confronta a artista com a complexidade da sua identidade angolana onde emerge uma duplicidade cultural vivida simultaneamente sob o signo da *vítima* e da *privilegiada*. Como menciona, o seu desconhecimento das culturas endógenas, das diferentes línguas nacionais – derivado da educação e da infância vivida durante o período colonial onde a língua portuguesa e os padrões europeus haviam sido impostos como marcas de superioridade – coloca-a face a um mundo “desconhecido” ao qual pertence enquanto cidadã angolana¹³⁵⁷. Mas por outro lado não deixa de se sentir privilegiada pelo facto de, através da investigação e pesquisa plástica poder reconstituir uma ligação (até então inexistente) com as raízes de uma cultura que lhe havia sido sonhada. Nas suas palavras:

¹³⁵⁵ Helga Gamboa refere que « *My urban upbringing in a Portuguese colonial environment meant that I did not come into contact with indigenous pottery and its everyday or ceremonial functions. I studied and developed as an artist in the UK and it is ironic that it is an outside culture that was instrumental in leading me to a greater understanding of my own native culture*». in <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue010/articles/06.htm> (acedido em 6-11-2010)

¹³⁵⁶ Recordando o impacto que a colecção de cerâmica Kuanhama do Museu Powell-Cotton, Helga Gamboa não deixa de observar: « *This valuable cultural collection is more substantial than any I have seen in Angola and I feel it holds the potential to play a major role in reawakening Angolan cultural identity*». Helga Gamboa, « An Angolan Heritage: the Ceramics of Helga Gamboa », in <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue010/articles/06.htm> (acedido em 6-11-2010)

¹³⁵⁷ Ao reflectir acerca do contacto com as comunidades rurais no sul de Angola e a sua identidade enquanto artista (e enquanto sujeita) a ceramista afirma: « *My own identity as an artist and researcher is complicated. (...) When I visit traditional communities in Angola the differences between my Angolan culture and theirs is striking. The fact that I need an interpreter, our different forms of dress, the life patterns and diet I encounter - all tell me how much more influenced by European culture my Angolan identity is than the people in rural communities in Angola* ». Helga Gamboa, « An Angolan Heritage: the Ceramics of Helga Gamboa », in <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue010/articles/06.htm> (acedido em 6-11-2010)

«More importantly the greatest privilege is the understanding I am gaining about my culture and identity through my art and my research. In a sense I am recovering, or excavating elements of Angolan culture previously hidden from me».¹³⁵⁸

Considerando o seu poder evocativo, pela ligação que estabelece com uma técnica e matéria primordial como a terra, a ausência ou dificuldade em obter alimentos, o simbolismo e labor feminino - tanto na confecção dos artefactos como na sua utilização - as peças cerâmicas de Helga Gamboa são pensadas não só numa perspectiva estritamente tecnológica mas procuram conjugar aspectos de ordem estética e plástica com uma vertente interventiva onde as consequências da guerra são conjugadas no feminino e na infância. A sua pesquisa tem por objectivo «*criar objectos que não poderiam ser vistos apenas como esteticamente agradáveis ou objectos de decoração, mas sim, chamar a atenção para a luta e dor que muitas mulheres suportam*»¹³⁵⁹.

Destacam-se obras como *Feeding, Infants* ou *Aftermath* (Figs. 282,283,285), que, utilizando uma técnica do rolo, recuperando e/ou recriando modelos tradicionais e reavendo uma técnica artesanal, em que as mulheres assumem uma importância como em nenhum outro lugar, Helga Gamboa conjuga o simbolismo matricial das bases arredondadas com o poder masculino da destruição - figurado nos gargalos alongados - a evocação da terra-mãe com a utilização de modelos europeus e peças de fabrico industrial como símbolos do colonialismo e da produção em série - inclusive de armas como as minas terrestres responsáveis por um número elevado de mortes e mutilações por entre a população civil.

Este simbolismo expresso nas formas e nas matérias que remete para um universo das raízes ancestrais da identidade cultural, contrapõe-se às referências a uma repetição em série da tecnologia ocidental, e à globalização através da repetição de imagens fotográficas a preto e branco que, compondo frisos, mostram vítimas da guerra - mulheres mutiladas pelo rebentamento de minas terrestres, crianças de rua, vítimas do abandono e da fome - e que igualmente povoam um imaginário trágico, mas banalizado nos meios de comunicação ocidentais. Estes dois últimos aspectos são denunciados em *Infants* (Fig.283) e numa outra peça não intitulada (Fig.284) onde uma figura de criança interroga o observador com o olhar. Na primeira, o uso do negro como símbolo da perda e de morte, cobre uma forma onde o fundo arredondado remete para o ventre materno, aspecto igualmente patente na segunda aqui reforçada pelos tons da terra.

¹³⁵⁸ Helga Gamboa, « An Angolan Heritage: the Ceramics of Helga Gamboa», in <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue010/articles/06.htm> (acedido em 6-11-2010)

¹³⁵⁹ Helga Gamboa, Apud. Augusto Nunes, «Helga Gamboa expõe obras de cerâmica» in <http://www.opais.net/pt/opais/?id=1787&det=12144&mid=> (acedido em 6-11-2010)

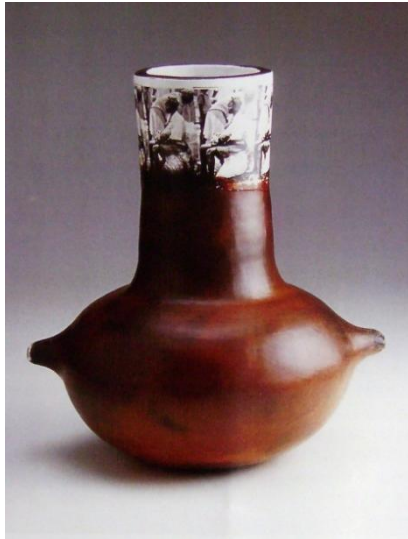


Fig.282 – *Feeding* (2003)



Fig. 283- *Infants* (2003)



Fig. 284- *s/título*

A luta pela sobrevivência travada pelas mulheres angolanas em meio rural é o tema da obra *Aftermath* (Fig.285). O contraste entre o preto – metáfora da morte e da perda - e o branco – metáfora do colonialismo - numa alusão ao legado do passado no presente, à dominação e subjugação, é complementado com a violência das imagens de mulheres amputadas em consequência do rebentamento de minas, apoiadas em muletas e denunciando os espantosos esforços da mulher/mãe angolana numa conjuntura trágica, de fragilidade e privações várias.

A relação entre passado e presente, marcados pela destruição, dominação, escravatura e morte, primeiro, provocados pelo colonialismo e posteriormente pela guerra civil são evocados num conjunto intitulado *Breakfast Thoughts* (Fig.286), onde a ceramista recorre ao uso de peças de loiça industrial habitualmente presentes numa mesa de pequeno-almoço europeia - uma chávena, um prato, uma taça – e símbolos do colonialismo e da produção em série - nomeadamente da indústria de armas, em especial de minas - onde imprime repetidamente a azul e branco, a imagem de uma mulher mutilada, apoiada numa muleta. O conteúdo politicamente interventivo é complementado através de inscrições também a azul (numa subtil alusão ao colonialismo português simbolizado pelas cores da azulejaria) que remetem para as histórias de vida destas mulheres num quotidiano marcado pela acção devastadora das minas terrestres, pela destruição e morte em massa – metaforizada no friso ininterrupto composto por uma fotografia de um grupo de mulheres¹³⁶⁰.

¹³⁶⁰ Sobre esta peça a ceramista afirma: «An example of my use of industrial ware is the piece *Breakfast Thoughts* where the plate, cup, saucer and bowl symbolize colonialism and mass production including the manufacture of war materials such as land mines. The images of women on crutches show the results of slavery, colonialism and civil war while the endless circle of images of women's faces is suggestive of mass destruction and death». Helga Gamboa, « An Angolan Heritage: the Ceramics of Helga Gamboa», in <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue010/articles/06.htm> (acedido em 6-11-2010)



Fig.285- *Aftermath* , 2003,(à esquerda)

Fig.286- *Breakfast Thoughts*, 2006 (em baixo)



A duplicidade ou contraste entre a elegância e fluidez das linhas das peças, o acabamento polido, a escala que adivinha uma possibilidade de manuseamento, a recuperação de técnicas e formas antigas, e o sentido político, a dimensão catastrófica dos conteúdos expressos ou indirectamente evocados, o jogo entre o trabalho manual e a produção industrial em série, a articulação entre o passado histórico e o presente dos quotidianos, transforma estes objectos em documentos plásticos que, numa referência directa a um universo particular da mulher – encarada como esteio familiar e simultaneamente um dos elos mais frágeis do tecido social, conjuntamente com as crianças – alcançam não só uma configuração testemunhal mas incorrem no campo das construções identitárias onde dimensão autobiográfica não deixa de ser omnipresente .

9.4.4. Fernando Alvim

A exploração da memória – quer esta se reporte a um passado mais ou menos longínquo ou a uma temporalidade mais próxima – os seus mecanismos de construção, transmissão e esquecimento, a indagação acerca das raízes, mestiçagens e sedimentações culturais de vários universos vivenciais, as mutações por que passam as sociedades – particularmente a angolana – ou a evocação e sublimação da catástrofe, são algumas das linhas condutoras de alguns projectos de Fernando Alvim.

Nascido em Luanda em 1963, de ascendência portuguesa, Fernando Alvim irá para Bruxelas em 1987, ano em que recebe uma Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Tendo iniciado o seu percurso artístico em Luanda onde expõe em 1979, numa casa privada e em 1984 e 1985 na sede da UNAP, cria em 1988, em Bruxelas o grupo *Sussuta Boé* e mais tarde o espaço *Camouflage* -

Satélite Europeu do Centro de Arte Contemporânea Africana – com vista à criação e divulgação de projectos de pesquisa artística de artistas africanos residentes em África ou na diáspora¹³⁶¹.

Desenvolverá a sua actividade quer como artista quer como curador de onde destacam projectos como *MIM:Memórias Íntimas Marcas* (1992-1997) a criação da Trienal de Luanda, ou a participação na 52ª Bienal de Veneza em 2007 onde comissariou, juntamente com Simon Njami a exposição «*Check List Luanda Pop*», integrada no primeiro Pavilhão Africano desta bienal.

Da sua obra plástica gostaríamos de focar dois projectos em particular – a exposição/instalação *Sircula Nius, de 1993* e *MIM: Memórias Íntimas, Marcas (1992-1997)* - atendendo às modalidades de exploração plástica que o autor desenvolve em torno da problemática da guerra, nomeadamente das suas consequências físicas e culturais. Em ambas, prevalece a tentativa de operar uma autópsia do esquecimento onde, o não-dito, é lembrado através de fragmentos de imagens, frases e expressões em várias línguas (designadamente, português, inglês, kimbundu, etc.), colagem de matérias e objectos, onde a fisicalidade das obras denota as marcas da violência.

Sircula Nius (circulam notícias - *news*), organizada na Fundação Calouste Gulbenkian em 1993, reuniu um conjunto de obras de natureza vária (instalação e pintura) e desenvolveu-se em torno da evocação das feridas abertas pela guerra em Angola não só no tecido social e cultural mas transportando igualmente para uma dimensão do individual onde a identidade se confronta com a «*esquizofrenia da dupla pertença*»¹³⁶².

As imagens que propõe, carregam uma responsabilidade mnemónica, que, por um lado se contrapõe ao esquecimento e ao abandono daqueles que directamente sofrem os efeitos da guerra e, por outro se assume como indício presentativo – em parte sublinhado pela sua fisicalidade - de uma realidade, banalizada nos ecrãs de televisão ou nas páginas dos jornais.

Neste sentido, as matérias pobres e desperdícios do quotidiano como latas e madeiras calcinadas, recortes de jornal, sapatos, facas, fotografias, *graffiti*, expressões verbais, etc., que, suprimidos à sua função inicial passam a integrar a estrutura compositiva das obras, apresentam-se como metáforas de processos de destruição que não podem ser ignorados ou remetidos para o território do silêncio, da omissão, ou pelo contrário da mera banalização. Transportam-nos para existências vividas sob o signo do desastre, da tragédia e da morte, reclamando uma voz como parte integrante do mundo.

O universo caótico que se vislumbra por detrás destes fragmentos do real, é apropriado como energia pulsional, materializando-se em obras de grandes dimensões como «*No Implica ker povo tipo rili rili*» (Fig.287), «*Protej xoro tipo imusiona súzinho*» (Fig.289), onde a gestualidade e a

¹³⁶¹ Numa entrevista a Christian Hanussek em 2004 lembra: «*When I created Camouflage in Brussels, I started it with the very clear idea of creating a satellite in order to experiment with projects by African artists from Africa, and projects by Africans from all over the world*».[Fernando Alvim, Interview with Fernando Alvim by Christian Hanussek (2004), in http://www.oozebap.org/text/fernandoalvim_engl.htm]

¹³⁶² Fernando Alvim, Apud. Adriano Mixinge, *Made in Angola*, p. 198

densidade matérica das manchas cromáticas - com predominância dos negros, ocre, vermelhos, cinzas e brancos – coexistem com uma sinalética onde abundam cruces, sinais de perigo, mapas de Angola, bonecas *Barbie* despedaçadas e carbonizadas, e a introdução de néons que recortam e acentuam formas de inscrições conferindo a cada obra uma luminosidade interna, que, em alguns casos, lembra o lugar sacralizado do relicário (Fig.288).

A evocação de uma cultura necrótica onde radicou o sistema colonial, como causa do enfraquecimento ou corrosão das culturas autóctones é igualmente abordada plasticamente pelo pintor, em peças onde os vulgares anúncios das páginas de necrologia são ocupados por imagens de esculturas e máscaras como símbolos das culturas ancestrais.

A cruz, que pode ser entendida como um signo do sacrifício – numa dupla e irónica alusão ao cristianismo – as bonecas carbonizadas que povoam algumas das obras, ora como vestígios de um processo de eliminação, simbolicamente “inventariado” pelo artista através da presença de inscrições numéricas, ora preservadas em pequenos relicários iluminados, ou a criação de artefactos de destruição que, tal como as bonecas calcinadas, integram um léxico plástico a partir do qual o autor desvela uma intrincada teia de narrativas que traduzem «*um dos modos possíveis de a realidade conturbada angolana ganhar voz, falando de si exclusivamente*»¹³⁶³.

Porém, a evocação da catástrofe não fica cingida a uma realidade, omnipresente nos quotidianos mas recua a uma temporalidade “passada” dos contactos entre a Europa e África. Este encontro é simbolizado numa instalação, intitulada «*Poza Kalarize*» (Fig.290) constituída por um disco voador que sobrevoa uma superfície negra onde estão impressas, a negativo, cabeças de africanos, remetidos ao anonimato. O disco, resplandecente, reflecte-se na superfície acrílica, negra, onde as figuras em negativo são igualmente iluminadas, como que absorvendo a luz emitida pelo objecto.

Metaforizando a disposição hierarquizada do discurso colonial através do jogo entre luz /opacidade, positivo/negativo, alto/baixo, não deixa de problematizar subtilmente a ambiguidade e alienação, decorrentes da assimilação cultural.

¹³⁶³ José de Sousa Machado, «Sinais de Fogo» in *Artes&Leilões*, nº19, ano 4, Abril/Maio, 1993, pp. 50

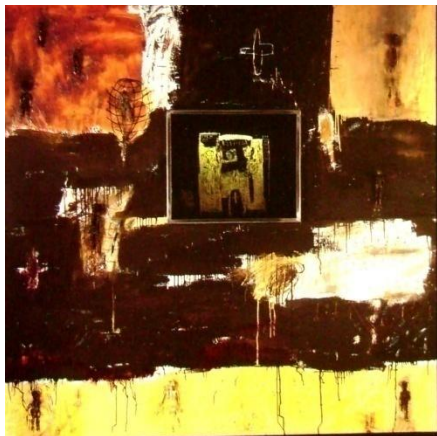


Fig.287- *No Implica ker povo tipo rili rili*
1992- técnica mista, 2000x200 cm

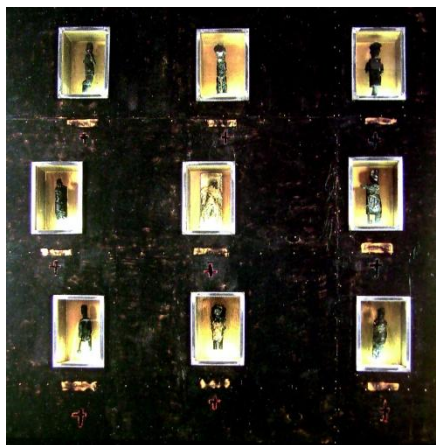


Fig.288- *News semitério ambula tipo mundu*, 1992,
técnica mista, 2000x200 cm

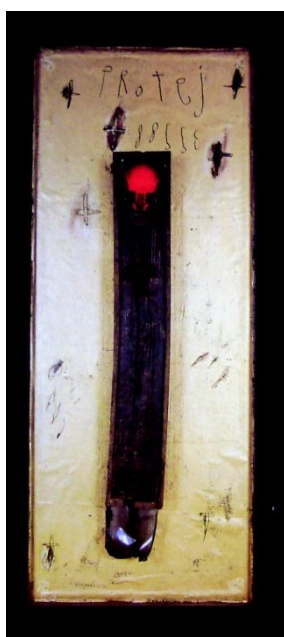


Fig.289- «*Protej xoro tipo imusiona súzinho*». Técnica mista,
250x100 cm

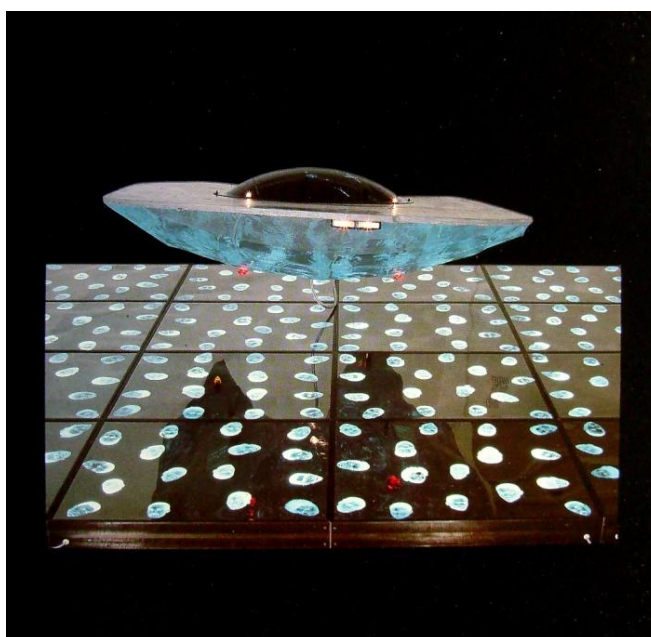


Fig.290- *Poza Kalarize*, (instalação) 1992,

O projecto *MIM: Memórias Íntimas, Marcas*, é descrito por Fernando Alvim como um ponto de viragem no seu percurso enquanto artista (e curador). Pensado a partir de 1992 mas só realizável a partir de 1996, após obtenção de financiamentos e a criação de estruturas que possibilitassem a sua concretização¹³⁶⁴. Neste sentido, durante o mês de Abril de 1997, os artistas Carlos Garaicoa

¹³⁶⁴ Na entrevista a Christian Hanussek o autor esclarece: «I had the original concept for the memórias íntimas marcas project planned for 1992-94, but it wasn't the right time to realise it, it was simply too early. And then in 1996 I had to spend nearly the whole year convincing the politicians to set up the structures in Luanda and that was essential because the first part of the project in Luanda had been funded completely by money raised from Angolan companies and institutions and, of course, the government. Then we also got support from the European union».». [Fernando Alvim, Interview with Fernando Alvim by Christian Hanussek (2004), in http://www.ozebap.org/text/fernandoalvim_engl.htm]

(cubano), Gavin Younge (sul-africano) e o próprio Alvim, permanecem na cidade de Kuito¹³⁶⁵ durante doze dias onde, desenvolvendo abordagens parciais, partem de uma espécie de arqueologia da guerra, através da recolha de vestígios, ou sinais do acontecimento – que seriam trabalhados já em Luanda-, assumindo no seu conjunto, uma dimensão catártica através do regresso simbólico de artistas dos países que ali se haviam digladiado anos antes. Ao mesmo tempo sugere a indispensabilidade do diálogo e de uma narrativa contada a partir de várias perspectivas¹³⁶⁶ surpreendendo paradoxos e desilusões e funcionando como um exorcismo que contribua para sarar as feridas (ainda) em aberto não só na sociedade angolana mas igualmente nos restantes intervenientes na batalha. Como afirma Simon Ndjami:

Memórias Íntimas Marcas was organized as collective psychodrama, an experience of exorcism in order to emerge from the trauma of the Angolan war»¹³⁶⁷.

Daqui resultou uma exposição multimédia, exibida pela primeira vez em Luanda (Centro Cultural Português) em 1997 e cuja itinerância a levaria a Cape Town (no *Castle of Good Hope*) ainda em 1997 e posteriormente, à Bienal África do Sul em Joanesburgo, a Lisboa no ano de 1998 ao MUKHA (Antuérpia) em 2000.

Precisamente aquando da passagem pela África do Sul iriam juntar-se a este projecto um conjunto mais alargado de artistas¹³⁶⁸ que trabalhando em redor de questões como a experiência/amnésia/ memória da violência vão contribuir, com os seus projectos pessoais para uma percepção de um imaginário transnacional onde a guerra e a crueldade tingem as identidades nacionais (e individuais) e a sombra da culpa assume uma omnipresença. Como refere Fernando Alvim:

« (...) they were creating projects and art works linked to this idea of nation guilt, really operating through the idea of a nation»¹³⁶⁹.

¹³⁶⁵ A batalha de Kuito Kuanavale (1987-1988) foi a mais prolongada em solo africano desde a II Guerra Mundial. Nos arredores da cidade de Kuito (província de Cuando-Cubango) defrontaram-se os exércitos angolano (FAPLA-Forças Armadas Populares de Libertação de Angola), e cubano, contra a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), apoiada pelo exército sul-africano. Embora ambas as partes tenham reclamado vitória, o facto é que esta batalha significou uma reviravolta não só na guerra civil angolana como igualmente na correlação de forças nesta zona do continente africano levando a África do Sul a assinar os Acordos de Nova Iorque, abrindo caminho à independência da Namíbia (1990) e ao culminar do regime de *Apartheid*.

¹³⁶⁶ Cf. Adriano Mixinge, «Arte y Guerra en Angola. Respuestas estéticas para un conflicto de siempre» in www.adrianomixinge.com/ (Acedido em 13 /12 /2006)

¹³⁶⁷ Simon Ndjami- «Fernando Alvim. The Psychoanalysis of the World», in Laurie Ann Farrel. *Looking Both Ways. Das Esquinas do Olhar: arte na diáspora africana contemporânea*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 45

¹³⁶⁸ Apesar de o número de artistas da linha curatorial, e, conseqüentemente, da fisionomia da exposição irem sendo alteradas, a exposição no MUKHA incluía, Fernando Alvim (Angola), Kendell Geers (África do Sul), Carlos Garaicoa (Cuba), Bili Bidjocka (Camarões), Willem Boshoff (África do Sul), Gast Bouschet (Europa), Abrie Fourie (África do Sul), Kay Hassan (África do Sul), Aimé Ntakiyica (Burundi), Toma Luntumbue (Congo), N'Dilo Mutima (Angola), Colin Richards (África do Sul), Jan van der Merwe (África do Sul) e Minette Vári (África do Sul)

¹³⁶⁹ Fernando Alvim, Interview with Fernando Alvim by Christian Hanussek (2004), in http://www.ozebap.org/text/fernandoalvim_engl.htm (acedido em 4-6-2009)

Alvim apresenta, nesta última exposição, uma instalação multimédia intitulada *Difumbe* (Fig.291) composta por aquários cheios de formol no interior dos quais figuram objectos compostos por bonecos dissecados e reunidos em corpos híbridos e grotescos que remetem para um imaginário da tortura e da experimentação “científica ” com humanos. A hibridez, a deformação e a mutação são aqui exploradas como operações integradas num cenário mais vasto, pontuado por uma estética da violência e da crueldade, onde as categorias do feio e/ou do horrível, ajudam a detonar a memória recalcada.

A quebra dos silêncios em torno da guerra e das ausências que provoca, a reconstituição de um imaginário que não pode ignorar um passado sangrento, as transformações violentas e mutilações ou, nas palavras de Adriano Mixinge, a «*sublimação da guerra e dos mortos*»¹³⁷⁰ surge por fim, como uma espécie de psicanálise colectiva, conduzida através das imagens e narrativas propostas pela arte.



Fig. 291-*Difumbe*, instalação multimédia

¹³⁷⁰ Adriano Mixinge, *Made in Angola*, p. 80

9.4.5. António Ole.

« (...) ao contrário do que acontece com o futuro, não podemos “escolher” o nosso passado cultural ou biográfico; podemos esquecê-lo num gesto de amnésia histórica; podemos desconstruí-lo de modo a que se adeque aos nossos interesses presentes; ou podemos condensá-lo no presente, a fim de demonstrar a continuidade da tradição cultural como parte da confluência de uma história partilhada.»¹³⁷¹

António Ole nasce em Luanda em 1951 e ainda enquanto aluno do Liceu Salvador Correia, recorda todo um fervilhar de ideias, leituras, imagens, nomeadamente a exposição *Angola 63* como um momento em que se «lança a confusão» sobre uma visão da pintura, fortemente ligada a valores naturalistas, (de que a obra de Neves e Sousa é um exemplo por excelência como vimos anteriormente). Ainda durante este período contacta com a figura de José Redinha, com os seus estudos sobre a cultura Cokwe e lembra como o então director do Museu de Angola lhe desvendou as obras que se encontravam no Museu - especialmente aquelas que não se encontravam acessíveis ao público - decifrando os seus significados e condição de utilização, naquilo que o artista recorda como um «verdadeiro baptismo»¹³⁷².

Nesta cidade começa a expor desde o final da década de sessenta, nos Salões de Arte Moderna organizados pela Câmara Municipal, (nomeadamente em 1967 e 1969) e individualmente em 1968, despertando a atenção não só de críticos mas igualmente da sociedade luandense com a realização de obras que, baseadas numa estética *pop*, abordam de forma irónica e ácida, temáticas sociais. De resto, o crítico de arte Rocha de Sousa escreveria, em 1968, a propósito da sua obra:

*«António Ole - um jovem desconhecido – é o ângulo de actualidade mais singular em Luanda. Porque os seus trabalhos apontam um caminho de ironia e de sátira, com base no esquema das histórias aos quadradinhos e na mitologia que aí se inscreve. O que não impede que os seus símbolos e as suas representações alcancem a vida quotidiana e o seu lado secreto. (...) António Ole desbrava já com uma certa desenvoltura um caminho de nova figuração extremamente ácido e incisivo»*¹³⁷³.

¹³⁷¹ Homi Bhabha, «Ética e Estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial» in AAVV. *A Urgência da Teoria*. Lisboa: Tinta-da-China, 2007, pp. 29,30

¹³⁷² António Ole recorda em conversa com José António Fernandes Dias este contacto próximo com José Redinha: «Tive o privilégio de conhecer o José Redinha. Eu era colega de um dos seus filhos e estudávamos muitas vezes na sua casa (...) e aí tive acesso, pela mão do Redinha, àquilo que estava escondido no Museu de Angola. Não só o que estava exposto, mas tudo o resto. E então ele, perante a minha curiosidade, e apercebendo-se do meu interesse, começou logo a explicar-me as peças, o que cada uma representava, como eram usadas, em que tipo de rituais. Isto estimulou muito o meu interesse em ler as suas coisas e outros trabalhos sobre a mesma matéria. Foi um verdadeiro baptismo. Isso é uma coisa que devo ao Redinha» [«Conversando com António Ole», (entrevista a José António Fernandes Dias), in *António Ole, Marcas de um Percurso (1970/2004)*. Lisboa: Culturgest, 2004, p.14]

¹³⁷³ Rocha de Sousa, «II Salão de Artes Plásticas» (publicado inicialmente na revista *Notícia*, Agosto de 1968), in *António Ole*. Luanda: Banco Espírito Santo de Angola, 2007, p. 22

Data do ano de 1970 uma obra intitulada «*Sobre o consumo da pílula*»¹³⁷⁴ que causou polémica, tendo sido proibida a sua exposição – ainda que o autor tenha sido premiado no *IV Salão de Arte Moderna* desse ano – dado que mostrava o papa Paulo VI a tomar a pílula, facto que levaria a pressões por parte do Movimento Nacional Feminino junto do Governador-geral.

O interesse pela arquitectura leva-o a Lisboa e à Escola de Belas Artes onde tenta ingressar, mas a situação «*confusa*» da instituição e a sua incorporação no serviço militar em 1971, afasta-o desta via que, contudo se irá manifestar de outras maneiras ao longo do seu percurso enquanto artista plástico como veremos.

Em 1975, ingressa na Televisão Popular de Angola, onde cobre, a 11 de Novembro, a declaração de independência pelo governo do MPLA, numa Luanda cercada pelos exércitos da FNLA de Holden Roberto e da UNITA de Jonas Savimbi, apoiada por forças sul-africanas.

Entre 1974 e 1982, António Ole irá fazer um parêntesis na sua produção pictórica e uma dedicação à televisão e ao cinema com a possibilidade de contactar com a realidade social e cultural angolana deslocando-se ao interior do país e convivendo localmente com as expressões culturais Tchokwe de que havia vislumbrado fragmentos no Museu de Angola. A convite do então Ministro da Cultura, visita a Lunda e o Museu do Dundo e aí, a observação das «*paredes pintadas e os tais desenhos na areia que os velhos fazem ao mesmo tempo que vão acrescentando pedrinhas*» foi para si «*uma verdadeira revelação, uma abertura enorme*»¹³⁷⁵. Mais tarde será a vez do sul em 1979 onde visita o Namibe, contactando de perto com a arte funerária Mbali.

Esta dedicação ao audiovisual permite o desenvolvimento de trabalhos cinematográficos com a realização de alguns documentários onde se destacam em 1978 *O Carnaval da Vitória* e *O Ritmo do N'Gola Ritmos* que viria a ser «*congelado*» durante onze anos uma vez que o maestro deste grupo musical, comprometido no combate anticolonial – Liceu Vieira Dias – viria mais tarde a simpatizar com a *Revolta Activa* no seio do MPLA. De 1980 será um outro filme sobre a poesia de Agostinho Neto intitulado *No Caminho das Estrelas* que viria a ganhar o prémio Gauber Rocha no Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz no ano seguinte.

No início da década de oitenta, face ao desgaste que o processo angolano começava a evidenciar e querendo aprofundar os conhecimentos de realização cinematográfica, frequenta primeiro a Universidade da Califórnia- Los Angeles como estudante visitante e mais tarde o American Film Institute (Los Angeles) onde obtém o diploma de realizador no Center for Advanced Film Studies em 1985. A incursão pelo cinema permite-lhe igualmente um contacto com a cultura afro-americana e, no domínio das artes plásticas, a visita aos museus de arte e um conhecimento não só dos precursores da *pop art* – que influenciaram as suas primeiras experiências em Luanda - mas

¹³⁷⁴ Vd. Anexo XVIII, Fig. 1

¹³⁷⁵ António Ole, «Conversando com António Ole», (entrevista a José António Fernandes Dias), in *António Ole, Marcas de um Percurso (1970/2004)*. Lisboa: Culturgest, 2004, p. 27

igualmente artistas que tomam o meio urbano como cenário e suporte da sua expressão – como Jean-Michel Basquiat ou Keith Haring.

A partir de 1982 reinicia a sua actividade pictórica com obras que reflectem a experiência americana, dando continuidade a uma pesquisa de raízes pop onde a exuberância cromática e o carácter sintético da forma não deixam de perseguir o universo da tradição oral angolana. Esta linha de continuidade iria desenvolver-se ao longo da década de oitenta onde, novamente em Angola se irá dedicar às artes (pintura, escultura, fotografia e instalação) como *freelancer*.

Desenvolve então um conjunto múltiplice de processos de apropriação (e reapropriação) de elementos culturais angolanos que transpõe para um plano pictórico, por via de linguagens que integram um vocabulário plástico da pós-modernidade (Pop, informalismo, assemblagem/instalação, etc), e usadas livremente pelo pintor como plataformas exploratórias que possibilitam a criação de uma identidade singular onde o local, o ancestral, o universal e as vivências do presente se fundem, tal como sublinha por exemplo, Ruy Duarte de Carvalho a propósito da sua obra:

«(...) Certas referências que aqui vejo, significam profundidades muito ligadas ao que reconhecemos como voz herdada, antiga. E no entanto é nova. A identidade, realizada hoje, é obra da História, é coisa moderna»¹³⁷⁶.

Neste sentido, a sua pintura começa a ser povoada de referências iconográficas às expressões culturais ancestrais, desenhando uma complexa relação com essas *fontes* que não ficaria circunscrita a uma mera repetição ou reactualização plástica mas que serviram, antes de mais, como «*estímulo*» e como «*motor para desbloquear pesquisas formais que levam a outras coisas, para tentar equacionar um discurso contemporâneo e adequado ao meu tempo*»¹³⁷⁷.

Pertencem a esta pesquisa obras como «*Máscara Submersa*» (Fig.292) ou «*Vórtice*» (Fig.293), onde à representação da máscara, de figuras humanas e animais se vem juntar um conjunto de motivos geométricos e simbólicos (signos retirados quer da escultura, pintura parietal, desenhos na areia, etc...) que convocam o legado cultural angolano, destilado numa pesquisa plástica à qual não são alheias as próprias vivências e experiências do autor¹³⁷⁸, e a procura de

¹³⁷⁶ Ruy Duarte de Carvalho, «Tenho para mim que o António ...» (1985) [texto de catálogo de exposição de pintura de António Ole, no Banco Nacional de Angola, de 14 de Agosto a 14 de Setembro de 1985], in *A Câmara, a Escrita e a coisa dita...* p.370

¹³⁷⁷ António Ole, «Conversando com António Ole», (entrevista a José António Fernandes Dias), in *António Ole, Marcas de um Percurso (1970/2004)*. Lisboa: Culturgest, 2004, p. 29

¹³⁷⁸ A experiência vivencial luandense e os modos como se reflecte neste diálogo entre o local/particular e o universal são sublinhados pelo crítico de arte Adriano Mixinge quando afirma, a propósito da obra pictórica desenvolvida por António Ole durante a década de oitenta: «*Nas suas pinturas dos anos 80, António Ole oferece uma visão das possibilidades pictóricas e interpretativas de um artista que nasce e se desenvolve em e desde o contexto étnico angolano, filtrado em Luanda, ao situar-se no nó dinâmico do tradicional, das culturas étnicas que ali se interrelacionam constantemente e o diálogo com o universal, Ole apropria-se de umas e de outras e as*

simbioses entre singularidades culturais e uma dinâmica universalizante da linguagem pictórica, num processo de apropriações/recontextualizações e mestiçagens tal como afirma:

«O meu trabalho (no fundo, eu próprio) resulta do encontro de duas culturas — a cultura africana e a cultura europeia. Isso é uma evidência de que não posso, de maneira alguma, abstrair-me, e que não posso negar. Não, eu sou produto desse encontro de culturas. Isso é enriquecedor, nunca achei que reduzisse qualquer capacidade. Nem constitui nenhum dilema existencial, porque, no fundo, além desse facto de ser angolano e de viver em Angola, eu sinto-me um cidadão do mundo, e ao sentir-me cidadão do mundo estou sempre permeável a muitas coisas que estão a passar-se noutros pontos do globo e não só, necessariamente, ao que me atinge ou me toca no meu aquário, no meu bairro. Nunca gostei de ver as coisas de um ponto de vista regional. Felizmente, pensei sempre as coisas de uma maneira mais ampla, mais diversa, e nesse sentido o facto de ser mestiço enriquece-me e, definitivamente, não me limita»¹³⁷⁹.

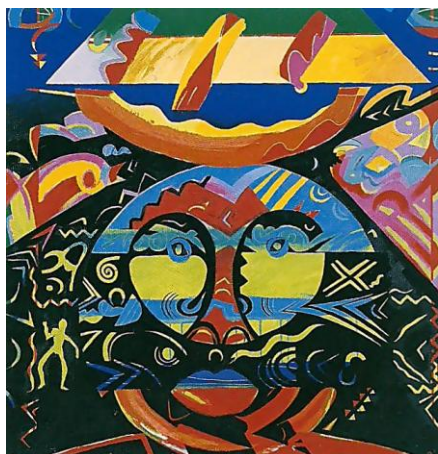


Fig. 292- *Máscara Submersa*, 1986

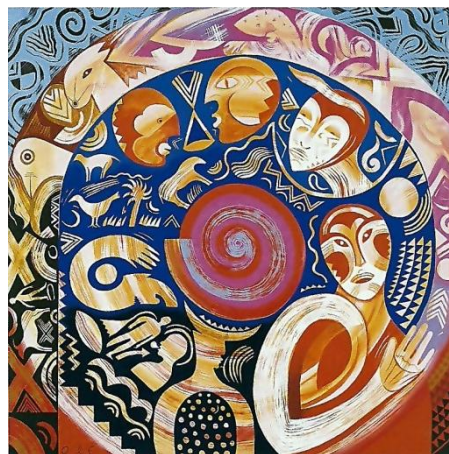


Fig.293- *Vórtice*, 1988

Porém, as múltiplas conexões que António Ole vai esboçando no âmbito da sua prática artística com a herança cultural angolana não se circunscrevem ao mero domínio da iconografia, mas avançam para um domínio físico da materialidade, ampliando as possibilidades expressivas e performativas, quer da imagem, dos materiais, do espaço ou das memórias que convocam. A acumulação, sobreposição de elementos visuais e materiais como fibras, mapas, imagens fotográficas, pigmentos, transformam-se em metáforas dos percursos seguidos pelo pintor e da fluidez dos confrontos imagéticos que vai propondo entre vários universos de vida que sedimentam o seu tempo.

*recontextualiza. A partir dos contornos do tradicional estabelece uma relação sujeito/objecto de estudo, relação que se repete face aos procedimentos e às técnicas pictóricas contemporâneas, convertendo a sua obra num espaço, centro e janela nos quais convergem, e desde os quais se reformulam, as fontes.» [Adriano Mixinge. *Made in Angola*, p.188]*

¹³⁷⁹ António Ole, «Conversando com António Ole», (entrevista a José António Fernandes Dias), in *António Ole, Marcas de um Percurso (1970/2004)*. Lisboa: Culturgest, 2004, p. 11

No final da década de oitenta e, no âmbito de um workshop em Bulawayo no Zimbabwe, António Ole visitará um conjunto de pinturas rupestres na zona de Matopos que lhe desperta a atenção para as matérias corantes que os seus criadores usaram e que possibilitaram a sua conservação durante tanto tempo. Este contacto levaria a uma recolha de terras desta zona e à exploração de uma gramática pictórica marcada por um forte apelo matérico, uma gestualidade e por vezes um informalismo até então ausentes da sua obra. *Tríptico de Matopos*¹³⁸⁰ inaugura este ciclo que, embora não abandone totalmente a figuração e a apropriação de simbologias, introduz os valores matéricos e a exploração de texturas num plano da pesquisa pictórica e que se materializa em obras como *Mapa* (Fig.294) e *Viajantes* (Fig.295), de 1990 e 1991 respectivamente. Este apelo matérico bem como uma maior libertação do gesto, alcançadas neste momento, não serão totalmente abandonadas reflectindo-se em obras posteriores como *Espíritos da Terra I* (Fig.296), e *Espíritos da Terra II* ou *Espaços de África* (Fig.297), nas quais a figuração retoma a iconografia das máscaras, das pinturas parietais e rupestres, articulando um jogo de sobreposições e transparências que contrasta, no caso da última obra, com a superfície opaca ao centro onde as silhuetas de figuras humanas e animais remetem para a plasticidade das pictografias inscritas nas superfícies rochosas.



Fig. 294 - *Mapa*. 1990

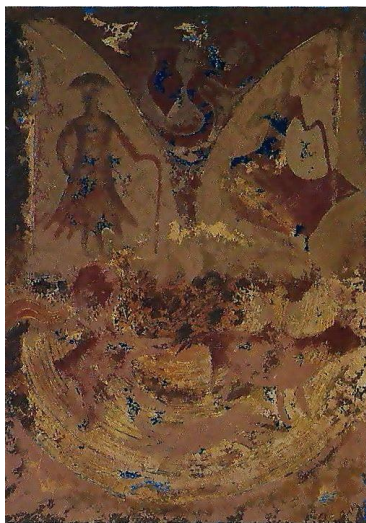


Fig. 295- *Viajantes*. 1991

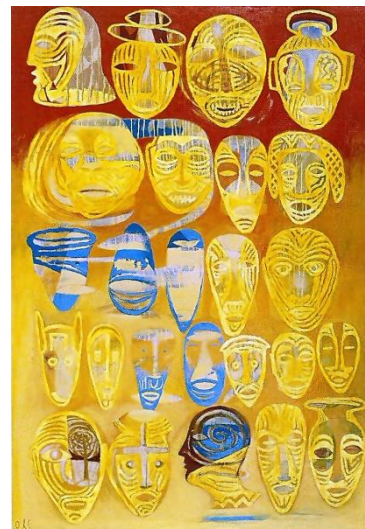


Fig.296- *Espíritos da Terra*. 1992-1998

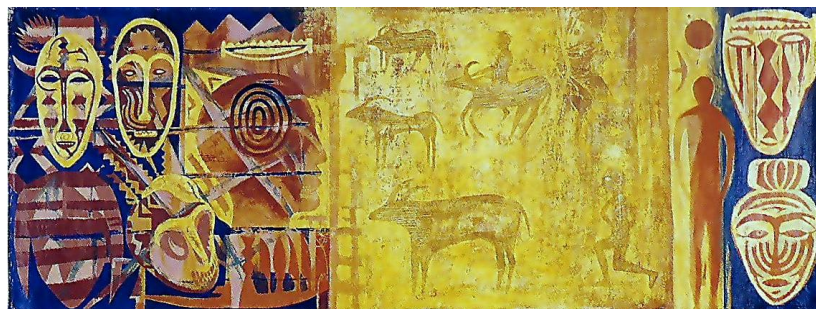


Fig.297- *Espaços de África*. 1999

¹³⁸⁰ Vd. Anexo XVIII, Fig. 2

9.4.5. 1. Arqueologias do quotidiano e da memória

A materialidade da pintura procurada na década de noventa será transposta para um outro nível por António Ole na *série N/S*, (Fig.298,299), onde a colagem de objectos e fragmentos do quotidiano (como pedaços de metal, latas, pedaços de cartão, talheres, fotografias, etc.), vestígios orgânicos (como espinhas de peixe, conchas, madeiras etc.), desenhos, fotografias, mapas, etc., devidamente gravados pela acção do tempo e/ou do homem, configura uma imagética que, situada na confluência de universos vários, remete para a invasão do real no plano da obra plástica onde o processo criativo mimetiza a sondagem arqueológica.

Primeiramente iniciada em 1994 a partir de materiais que o autor recolhe nas deambulações diárias pela praia do Mussulo, esta prática de prospecção da realidade irá incluir outros estratos de significado que abrangendo não só a dimensão do quotidiano, estender-se-á à memória histórica de Angola, e incluirá na sua gramática o próprio método criativo entendido como recolha, confronto - e por vezes hibridação e codificação - de ideias e imagens que, na plasticidade da obra, estabelecem uma discursividade figurada.

Remote Connections – Fragments of a Diary de 1996 inscrever-se-á igualmente neste processo onde a transfiguração de elementos residuais da sociedade, da história e da natureza, como fragmentos de madeiras, chapas de zinco, ferro, ossos, conchas, mapas, textos, etc., propõem uma reflexão cruzada sobre os mecanismos de apropriação pela arte - o *objet trouvé* de que fala Alfons Hug a propósito da sua obra¹³⁸¹ - ou da condição angolana, que se prologará, em escalas e modalidades distintas, pela instalação, fotografia, colagem e pintura desde a última década do século XX, apelando a uma interdisciplinaridade estruturante.



Fig.298- N/S (XVI), 1995



Fig. 299- N/S (X), 1994

¹³⁸¹ Esta questão foi levantada pelo texto de Alfons Hug intitulado «António Ole e o novo *objet trouvé* em África», in *António Ole*. Luanda: Banco Espírito Santo de Angola, 2007, (inicialmente publicado no catálogo da exposição Dak'Art 98)

A escavação no terreno sedimentar da memória irá constituir-se como motor de um projecto intitulado «*Hidden Pages, Stollen Bodies*» (Figs.300, 301), imaginado pelo autor ainda durante o período nos Estados Unidos, mas apenas concretizado durante os anos de 1995-1996 no contexto de uma bolsa de criação artística do Centro Nacional de Cultura. Este projecto incidirá sobre a escravatura e o trabalho forçado em Angola, um assunto sobre o qual pesava ainda um silêncio da historiografia.

Envolveu um processo de gestação que congrega uma pesquisa em arquivos históricos em Lisboa e Luanda, onde o artista recolhe documentação escrita e iconográfica, que servirá de base à sua reflexão plástica. Como o próprio afirma, não pretendeu substituir-se ao trabalho do historiador, mas sim evocar um passado encapotado, abrindo um espaço, por via da investigação plástica, para a sua revisão crítica¹³⁸².

A este material documental juntar-se-ão outros registos, objectos e matérias que irá recolhendo no dia-a-dia e que ampliam a leitura das obras, imprimindo-lhes uma feição multirreferencial¹³⁸³.

O autor lembra assim parte do processo de trabalho que desenvolveu e culminou em 2001 com a apresentação no Wide World Video Festival, em Amesterdão:

«Aí tive, de facto, um espaço muito interessante onde todo esse material se pôde encaixar: os objectos encontrados com a sua carga simbólica e forte plasticidade, imagens emblemáticas que recuperara, documentos e vídeos. Nesse deambular pelos arquivos acabei por encontrar imagens de Benguela – o grande pólo angolano do tráfico de escravos – que fazia sentido integrar: uma série de postais de Benguela, de fotógrafos portugueses dos inícios da fotografia, do Tavares ou do Morais, e entre eles, um retrato de um trabalhador forçado bailundo que me impressionou muito, com os braços cruzados numa posição de submissão e contenção. Fotocopiei-a para poder trabalhá-la, ampliei-a, e retirei-lhe o rosto para preservar o anonimato da figura. Com ela fiz uma, série de assemblages, com fotocópias também de documentos e vários objectos.»¹³⁸⁴

¹³⁸² Vd. Anexo XVIII, Figs. 3, 4

¹³⁸³ Vd. Anexo XVIII, Figs. 5-7

¹³⁸⁴ António Ole, «Conversando com António Ole», (entrevista a José António Fernandes Dias), in *António Ole, Marcas de um Percurso (1970/2004)*. Lisboa: Culturgest, 2004, p. 26



Figs. 300, 301- «*Hidden Pages, Stollen Bodies*»

Os diálogos múltiplos que António Ole vai travando com o tempo, assinalado nas suas ambiguidades, bloqueios, e expectativas, irão continuar a materializar-se em estratos múltiplos ao longo do seu percurso artístico, perfazendo uma espécie de «*arqueologia do presente*» onde a imagem assume um sentido performativo, convocando a percepção da obra como uma unidade complexa, aberta e flexível.

A evocação mais ou menos indirecta, de um legado colonial que não deixou as suas marcas na textura da história angolana através de fragmentos visuais e textuais, num processo de justaposição com outras narrativas da contemporaneidade é visível em vários momentos da sua obra nomeadamente através das colagens dos seus «*Cadernos de Bordo*» (Fig. 302), ou através de instalações como «*Margem da Zona Limite*». Em ambos, os vestígios de temporalidades cruzadas originam leituras múltiplas transformando a obra numa entidade multirreferencial que possa contrariar o esquecimento através de um exercício de anamnese.



Fig.302- *Cadernos de Bordo (X)*, 2008

A instalação «*Margem da Zona Limite*» (Fig.303) começa por integrar uma construção formada por chapas metálicas, tábuas, fragmentos arquitectónicos (portas, janelas...), etc., que

evoca a arquitectura dos musseques, onde a precariedade dos materiais contrasta com a capacidade de resistência e improviso. Sendo o espaço urbano o cenário de fundo que preside a grande parte da pesquisa plástica de António Ole durante sobretudo a década de noventa, a aparição destas fachadas de musseque, bem como o seu «*tecido social*», revelam-se na sua obra fotográfica e cinematográfica já durante os anos setenta, conhecendo aqui uma consistência e um amadurecimento de ideias buriladas ao longo do percurso e integrando precisamente a dimensão temporal como matéria plástica palpável. Na verdade, as sucessivas *towship walls* que irá construindo ao longo da última década, vão testemunhando, através dos acidentes, cicatrizes e texturas impressas na sua superfície, as convulsões sofridas não só pela cidade mas também pelo país, como uma espécie de cenário vazio que reúne os vestígios de um trânsito e acção humana que deixaram sequelas ou indícios presenciais irremediáveis e temporalmente estratificados.

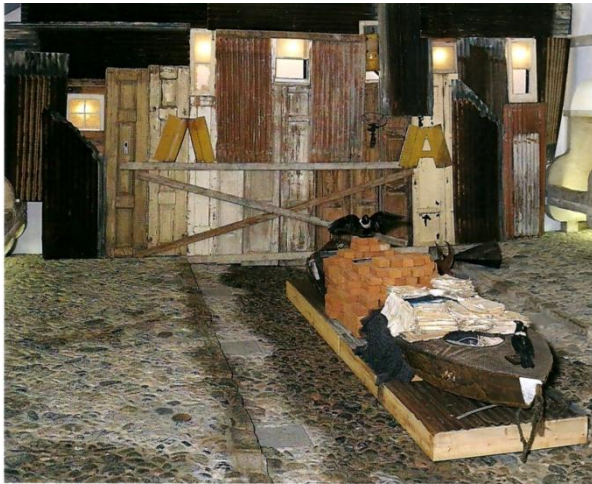


Fig. 303- *Margem da Zona Limite*. Instalação (vista parcial), 1995

As fachadas de musseque servem como um enquadramento urbano de uma outra peça, intitulada «*Canoa Quebrada*», que, conjuntamente com retratos fotográficos a preto e branco de habitantes destes bairros pobres integra esta instalação exposta pela primeira vez em Luanda no ano de 1994 e posteriormente seria mostrada em Lisboa no espaço *Oikos* no ano seguinte (Figs.304, 305, 306).

Esta peça assume-se como um elemento icónico dos impasses e perplexidades dos rumos ensaiados pela história. O conjunto é composto por um barco quebrado ao meio, tijolos, dois corvos embalsamados, molhos de documentos pertencentes à antiga polícia colonial e dois monitores de televisão com imagens do mar. Estes elementos surgem, para o artista, como símbolos de contrariedade e tolhimento, contrabalançados pelas imagens das águas calmas que produzem um plano de cisão na obra, facto que é apontado pelo mesmo,

«Depois há o barco quebrado, um barco encalhado que já não vai a lugar nenhum – a história bloqueada, interrompida. E os corvos embalsamados também paralisados no tempo. A canoa carrega ainda tijolos, que não serviram para construir nada, e molhos de papéis. São documentos da polícia colonial que foram deitados ao lixo e que estavam a ser utilizados por vendedoras de legumes e de frutos como papel de embrulho. (...) Eu queria fazer uma peça que falasse directamente às pessoas dessa história de uma violência permanente, mas também queria encontrar uma possibilidade de esperança, de um caminho qualquer. Introduzi os monitores com os vídeos do mar, de uma grande tranquilidade, para apaziguar um pouco todo esse lado tétrico, necrófilo, da nossa situação.»¹³⁸⁵

A obra de António Ole tem conhecido, a partir da segunda metade da década de noventa uma divulgação cada vez maior no panorama artístico português com a realização de uma exposição antológica na Culturgest em 2004 (intitulada *Marcas de um Percurso*), ou a realização de uma outra individual na Galeria 111, quatro anos depois. Porém, esta visibilidade – iniciada com a exposição promovida pela *Oikos*, demorou a dar os seus passos, por vezes hesitantes. No catálogo de uma exposição de Ole realizada no atelier “*Troufa Real*” em 1991, intitulada «*Terra Parda, Terra Mista*», Leonel Moura queixa-se de África ser o «*elo mais forte, e também o mais desprezado*» e igualmente «*aquele que, no domínio cultural, mais tem sofrido de uma indesculpável falta de atenção e solidariedade*»¹³⁸⁶.

Esta opinião é mais tarde corroborada pelo pintor que aponta para uma omissão das expressões da contemporaneidade africana por parte de Portugal, que negam a interculturalidade que, apesar das circunstâncias em que foi forjada, esteve contemplada pelos encontros (e desencontros) que estabeleceu ao longo de cinco séculos com países africanos como a actual Angola. Este afastamento português surge num sentido oposto a um interesse crescente por parte do circuito artístico internacional apontado pelo autor que exemplifica com exposições como «*Les Magiciens de la Terre*», sem deixar de alertar para os riscos de um neocolonialismo que se poderá afirmar pela hegemonia exercida pelos países capitalistas sobre «*produção periférica*»¹³⁸⁷.

Por outro lado, Ole procura negar uma imagem estereotipada que foi sendo construída (e assumida) a propósito da arte africana contemporânea, pautada por modelos etno-antropológicos, no âmbito da qual sobressaem as ligações entre a tradição e a modernidade, mediadas pela apropriação de um simbolismo de raízes religiosas. Para o pintor, o recurso a estes símbolos (que não deixam de se assumir como elementos identitários) tem estado no cerne de um conjunto de equívocos que insinuam a produção africana contemporânea, presa por vezes a clichés de uma arte destinada ao

¹³⁸⁵ António Ole, «Conversando com António Ole», (entrevista a José António Fernandes Dias), in *António Ole, Marcas de um Percurso (1970/2004)*. Lisboa: Culturgest, 2004, pp. 34,35

¹³⁸⁶ Leonel Moura, (texto do catálogo) «*Terra Mista, Terra Parda*» s/p.

¹³⁸⁷ António Ole, entrevista a Carlos Alberto Alves, «Entrevistas a quatro músicos e artistas angolanos». (acedido em 4-8-2008).

Disponível em <http://multiculturas.com/angolanos/quatroentrevistas.htm>

consumo de um turismo em busca de artesanato ou do exotismo. Neste sentido, recusa, circunscrever o seu trabalho a uma «cozinha artística» limitadora de uma autonomia expressiva e que dimensiona a sua obra a uma escala local.

Ao invés propõe uma visão transversal acerca das múltiplas temporalidades que se entrelaçam, formando um tecido simultaneamente histórico e social, onde o presente condensa todos os vestígios dessa travessia onde convivem a manualidade, a tecnologia, o cosmopolitismo e as heranças culturais endógenas.



Figs. 304, 305, 306- *Canoa Quebrada*. 1995

CONCLUSÃO

A temporalidade difusa de uma *colonialidade do ser* (e do *poder*), que sobrevém para lá do colonialismo e do imperialismo - nas suas acepções político-administrativas - assenta, antes de mais, numa camada intersubjectiva que congrega pensamento, conhecimento, acção e ideologia, transitando entre a esfera colectiva e a esfera das vivências particulares. Gradualmente forjada pela propaganda colonial e recorrendo a uma diversidade de meios onde a imagem assume uma preponderância indesmentível - como forma de ilustração e/ou corroboração do discurso escrito, ou assumindo, durante o século XX, uma autonomização enquanto veiculo comunicacional – congregando áreas como a gravura, o desenho, a fotografia, a pintura, escultura, o cinema a literatura; todos estes meios irão, em última análise, integrar essa economia visual que suportou a construção de um imaginário colonial que não deixará de contaminar as relações entre ex-colónias e ex-metrópoles e incorporar as respectivas construções identitárias.

O empenhamento das potências europeias na ocupação dos territórios africanos está na origem da criação de métodos de reconhecimento das populações autóctones com o fito de agilizar a exploração económica, para os quais concorreram decisivamente ciências instrumentalizadas ideologicamente, como a etnologia e a antropologia que viriam legitimar a dominação colonial através de uma inferiorização e aviltamento dos indivíduos e sociedades locais, criando para tal um conjunto de fórmulas racistas onde biologia e cultura são fundidas numa peça.

A apropriação do território através das armas, da dissolução de estruturas sociais, do acantonamento e obliteração cultural, contando com estratégias de resistência mas igualmente com solidariedades contraditórias, foi acompanhada da criação de novas entidades geopolíticas a partir das quais será configurado um sistema hierarquizado que comportará espaços centrais e periféricos, acompanhado de todo um conjunto de representações, organizadas em torno das dicotomias colónia/metrópole, selvagem/civilizado, primitivo/tradicional/moderno, economia de subsistência/capitalismo, oralidade/escrita, ou subdesenvolvimento /desenvolvimento.

De acordo com Nelson Maldonado-Torres¹³⁸⁸ esta '*Colonialidade do Ser e do Poder*' foi talhada numa íntima reciprocidade entre a ideia de 'raça', capitalismo, e Estado. A primeira, centro fulcral de uma tipificação integrada num sistema de diferenciação biológica entre dominadores e dominados, o segundo, um modelo de controlo dos recursos naturais e humanos, que previa, na sua base, a divisão hierarquizada de uma geografia do trabalho - nomeadamente da exploração de trabalho escravo - bem como o estabelecimento de reciprocidades entre mercado local e mundial, de

¹³⁸⁸ Nelson Maldonado-Torres, «A Topologia do Ser e a Geopolítica do Conhecimento: modernidade, império e colonialidade», in Boaventura Sousa Santos; Maria Paula Meneses (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009

que o comércio atlântico é um exemplo; por fim, o terceiro como eixo central a ambos e garante da produção de um conhecimento orientado para auxiliar na dominação. Esta última relação entre Poder e Conhecimento está, em última análise, directamente implicada na noção de ‘colonialidade do Ser’, que congrega a experiência colonial, a experiência da racialização, bem como toda uma geopolítica eurocentrada do conhecimento. Esta geopolítica surge, até certo ponto, como substrato da manutenção de um império pós-colonial. Quer dizer, um império sem colónias mas no âmbito do qual se reimprimem algumas das relações de poder de natureza colonial e/ou imperial.

No caso português, os primeiros contactos com África, América do Sul e Ásia serão reformulados pela propaganda do Estado Novo como componentes de uma epopeia marítima, a qual, enquanto *imperativo histórico*, impele à manutenção e consolidação da permanência portuguesa nestes continentes, a pretexto de uma vocação colonial e de uma missão civilizadora que, iniciada quatro séculos antes, difundiu a fé cristã e a língua portuguesa. Esta mística do império, adocada a partir da década de cinquenta, pelas teses lusotropicalistas de Gilberto Freyre, irá radicar numa auto-representação de Portugal como nação de navegadores, imbuídos tanto do espírito heróico de aventura como de uma fraternal disposição para a convivência com os outros povos, que, excluindo a conflitualidade cria laços de *cordialidade* e de afecto – mas não pela fraqueza – de onde resulta a criação, nos trópicos, de sociedades *mestiças* e *multirraciais* e a disseminação geográfica de uma *nação pluricontinental*.

Ao mesmo tempo esta imagem de Portugal e dos portugueses é simétrica da imagem das sociedades africanas, criada com base em noções de primitividade ou de barbárie e das quais emana todo um conjunto de terrores culturais como a antropofagia, o canibalismo ou a feitiçaria sendo que, em última instância, a inferiorização biológica e cultural justifica a exploração económica e a permanência, *ad eternum*, da presença portuguesa como garante de pacificação e progresso. Estas representações foram coadjuvadas por um discurso visual onde a imagem fotográfica ganhará uma preponderância crescente já que, transformada num instrumento de demonstração e validação daquilo que é observado e descrito, irá apresentar as paisagens, as *raças*, as *tribos*, e respectivas costumes, *batuques*, *manipansos*, e *mascarados* provocando um misto de fascínio e repulsa e popularizando um conhecimento anteriormente reservado aos especialistas que será tomado como verdadeiro já que possui o carimbo científico. Do exotismo da imagem impressa para uma recriação dessas realidades distantes em território europeu vai uma distância que medeia entre a divulgação dos álbuns de Cunha Morais - e de outros pioneiros da fotografia etnográfica em Angola e Moçambique - ou de Henrique Galvão, e a 1ª Exposição Colonial do Porto em 1934 ou a Exposição do Mundo Português em 1940 onde o protagonista do território colonial, *o indígena*, é apresentado diante do olhar da Metrópole, na sua semi-nudez, nos seus costumes e quotidiano das suas aldeias e, à hora planeada, exibindo *o frenesim* das suas músicas e danças...

Em contrapartida a promoção de um verdadeiro *espírito colonial* entre os diversos sectores da sociedade portuguesa – por vezes hesitantes quanto ao préstimo e validade da colonização – não deixará de parte o domínio das artes plásticas, convocado pelos ideólogos do regime, através das páginas d’ *O Mundo Português*, *Ocidente* ou *Panorama* – órgãos da AGC e do SPN/SNI – para integrar uma mitografia do império, contribuindo com as suas criações para a fundação de uma *arte imperial* ou *colonial* capaz de evocar a unidade da Nação – disseminada por vários continentes – e ao mesmo retratar a diversidade paisagística e humana projectando uma aura de verosimilhança e prestígio.

Algumas respostas a este chamamento virão da parte de pintores como Jorge Barradas, Fausto Sampaio, Eduardo Malta e sobretudo Albano Neves e Sousa que se irá destacar, em Angola, como impulsionador de uma pintura que, não obstante as suas raízes naturalistas, destacar-se-á por uma coloração modernizante que incute às suas representações tipificadas de africanos – onde a *tribo* e a *etnia* substituem a identidade individual, ainda que sejam apresentados com o retrato – ou às suas paisagens, pontuadas por florestas luxuriantes, extensões desérticas e queimadas.

Porém, se o desenvolvimento desta pintura se coaduna com as premissas ideológicas do colonialismo português, respondendo a um desejo de exotismo e de afirmação social, o facto é que, pela mesma época, não deixarão de se vislumbrar alguns sinais que através da subversão dos discursos dominantes, irão revelar uma contra-imagem da colonialidade – e da própria identidade portuguesa forjada pelo regime de Salazar. De entre estes, destacam-se as figuras de Ernesto de Sousa, Joaquim Rodrigo, mas sobretudo Cruzeiro Seixas que, vivendo catorze anos em Angola, denunciara através da poética surrealista, a vertente social da colonização portuguesa, causando escândalo com duas exposições que realiza em Luanda, respectivamente em 1953 e 1957.

Ao mesmo tempo este confronto colonial vem desencadear, da parte dos africanos, uma necessidade de melhor compreender a realidade envolvente e aprofundar o conhecimento da memória histórica com vista a estabelecer as bases de uma consciencialização que, partindo da ideia de uma comunidade diaspórica, contudo, irmanada pela origem africana, escravatura e discriminação racial, irá ser debatida no perímetro de movimentos nativistas, pan-negristas, pan-africanos ou negritudistas. A reivindicação de direitos cívicos, a afirmação da diferença – enredada, no caso da negritude, nas teias da raça – a reclamação de uma identidade, cultura e história próprias, a alienação provocada pelo colonialismo, e finalmente o direito à independência e à libertação do jugo colonial marcarão os discursos de figuras como Booker Washington, W.E.B. Du Bois, Aimé Césaire, Leopold Senghor ou Frantz Fanon.

Ainda que em Angola no final do século XIX já se fizessem ouvir os clamores nativistas dos *filhos da terra*, ou a criação das primeiras agremiações de naturais nas primeiras décadas do seguinte, as vozes destes intelectuais e activistas africanos, afro-americanos e antilhanos, irão

chegar, durante a década de dez, às páginas da imprensa portuguesa onde o jornal *O Negro* não deixará de se fazer ouvir – e por isso mesmo prontamente silenciado após a euforia inicial da 1ª República – mais tarde à *Mocidade Africana* (na década de trinta), e, sobretudo ao interior da Casa dos Estudantes do Império em Lisboa - e o respectivo boletim *Mensagem*, - ou à congénere coimbrã - e às páginas de *Momento* - às quais se juntarão as dos jovens estudantes angolanos, moçambicanos, guineenses, indianos, são-tomenses e cabo-verdianos que iriam protagonizar os movimentos independentistas das então *províncias ultramarinas*.

Assim, deste movimento amplo de consciencialização que, de uma esfera da cidadania e da cultura não tardará a passar para o domínio político, vendo, em alguns casos, substituída a palavra pelo som das armas, destacar-se-ão algumas figuras como Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade e Amílcar Cabral em cujo discurso é delineado o paralelismo entre cultura e resistência e/ou luta armada.

Afirmamos que algumas das premissas, alimentaram o combate político nacionalista, serão retomadas, e/ou reformuladas após a independência nacional mas integradas agora, numa necessidade de afirmação de uma endogeneidade que aspira a uma refundação de modelos sociais, políticos, e económicos que se contraponham ao colonialismo. No caso angolano a reflexão em torno da cultura nacional, assume neste período um sentido programático onde a esfera cultural assume uma dimensão identitária e capaz de promover a consciência de unidade nacional. Ao mesmo tempo, as propostas de Agostinho Neto, Henrique Abranches e sobretudo Vítor Teixeira, não deixarão de procurar um compromisso entre passado e presente ou diluir dicotomias como *tradição e modernidade*, através do resgate de valores e expressões culturais endógenas e da sua releitura por parte de escritores e artistas, consolidando uma *angolanidade* literária e artística.

Este apelo terá repercussões múltiplas no domínio das artes plásticas, desenvolvidas em território angolano ou nas diásporas onde se cruzam as imagens das paisagens urbanas do musseque de Amílcar Vaz de Carvalho, o resgate dos mitos e dos arquétipos de Vítor Teixeira (Viteix), Jorge Gumbe, Van e Eleutério Sanches – ao qual se soma o pitagorismo das geometrias ou os traços modernistas de um Almada Negreiros. A reflexão plástica em torno do passado e do presente irá ocupar os projectos e percursos de António Ole, Dília F. Samarth, Fernando Alvim ou Helga Gamboa que, em Angola ou na diáspora, não deixarão de problematizar e lembrar a complexidade das relações entre Angola/África e Portugal/Europa bem como as contingências, bloqueios e privações causadas pela guerra civil.

Reconhecemos que a experiência africana, forjada quer no combate das ideias e dos preconceitos quer no combate militar, iria marcar indelevelmente as dinâmicas sociais, culturais e económicas não só das sociedades do Sul mas igualmente causar um impacto no Norte, nas suas múltiplas dimensões cívicas, culturais, éticas, estéticas, ideológicas, académicas, etc. Neste sentido

a emergência de uma crítica pós-colonial que procura desmontar uma colonialidade que se foi instalando e perpetuando sob os mais variados disfarces, não deixará de incorrer em alguns equívocos designadamente uma compartimentação temporal que poderá ser confundida com uma sucessão histórica cristalizada no prefixo “pós”.

Foi instaurado um relacionamento complexo de quase cinco séculos não se dilui com o desmantelamento do império colonial, mas deixa um lastro que será explorado posteriormente quer em termos diplomáticos quer económicos, identitários, culturais, estéticos, etc., afluindo amiúde na celebração ritualizada das “Descobertas” ou da Lusofonia, bem como na sublimação da mestiçagem como projecto plástico.

Paradoxalmente, ao invés de uma equidade entre as diferentes expressões artísticas/culturais, esta crítica pós-colonial, escorada em conceitos de multiculturalidade ou interculturalidade não deixam de evitar um distanciamento entre a arte ocidental e a arte proveniente de outros continentes (com claras repercussões ao nível criativo mesmo quando os artistas desenvolvem a sua actividade nos espaços das antigas metrópoles) através de um reforço das diferenças que, em última instância, contribuiu para a confirmação da primeira como referência no estudo e apreciação crítica das restantes, naquilo que Jean-Loup Amselle designa por *geo-política do Belo*¹³⁸⁹.

Esta, radicada num discurso dominante que não deixa de impor uma hegemonia monoculturalista, confronta-se, não raras vezes, com uma segmentação do território social por via da afirmação de espaços de alteridade, polarizados por princípios de género, nacionalidade identidade cultural/”étnica” onde, finalmente, modalidades de conhecimento, pensamento e criação interpelam as múltiplas dimensões do visível e do dizível, apelando, como contraponto a uma geopolítica do conhecimento, uma ecologia do saber, baseada num diálogo e partilha horizontal de ideias, experiências e imagens.

Temos a certeza de termos contribuído para a revisão de alguns pressupostos sobre os quais assenta a análise do discurso pictórico tanto em Portugal como em Angola, atendendo ao cruzamento entre os domínios da visualidade, da plasticidade, da ideologia e das identidades, ambicionando, finalmente, a abertura de um espaço de reflexão acerca das reciprocidades implicadas nestes discursos plásticos, e que, convocam as presenças africanas em Portugal, consignadas nas suas rotas diaspóricas, heranças culturais e linguagens críticas.

¹³⁸⁹ Cf. Jean- Loup Amselle - *L'Art de la Friche. Essai sur l'Art Africain Contemporain*. Paris : Flammarion, 2005

BIBLIOGRAFIA GERAL

ACTO COLONIAL. Lisboa; Imprensa Nacional de Lisboa, 1935

AAVV. *A Urgência da Teoria*. Lisboa: Tinta-da-China, 2007

AAVV. *Diamang. Estudo do património Cultural da Ex-Companhia de Diamantes de Angola*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 1995

AAVV. *Escultura Africana em Portugal*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Museu de Etnologia, 1985

AAVV. *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (ACARTE), 1987

AA.VV. *Nova História de Portugal* (Vol XII). Lisboa: Editorial Presença, 1990

AAVV. *O Estado Novo. Das Origens ao Fim da Autarcia 1926-1959*. (Vol.II) Lisboa: Fragmentos, 1987

AAVV. *O Estado do Mundo*. Lisboa, Temas & Debates, 2006

AAVV. «O Imaginário do Império», in *Penélope*. Lisboa, Edições Cosmos, Nº 15, (1995)

AAVV. *The Colonial Experience in Education*. s/l.: GENT.C.S.H.P., 1995

ALEXANDRE, Valentim - «África no Imaginário Político Português (séculos XIX-XX)», in *Penélope*. Lisboa, Edições Cosmos, nº15, (Junho de 1995), pp.39-52
- *Velho Brasil, Novas Áfricas. Portugal e o Império (1808- 1975)*. Porto: Edições Afrontamento, 2000

ALMEIDA, A. Chaves de «Um Pintor de Além-Mar. Fausto Sampaio», in O Mundo Português, Lisboa, Vol. VII, nº73 (1940) pp. 43-45

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *A Pintura Portuguesa no século XX*. Porto: Lello & Irmãos editores, 1993

ALMEIDA, Virgínia Castro e - *A Cultura Portuguesa e o Estado*. Lisboa: SNI, 1946
- *Catorze Anos de Política do Espírito*. Lisboa: SNI, 1948

ALVES, Carlos Alberto - «Entrevistas a quatro músicos e artistas angolanos». Disponível em <http://multiculturas.com/angolanos/quatroentrevistas.htm> (acedido em 2-5-2008)

ALVIM Fernando, MUNDER Heike, WUGGENIG Ulf (edited by). *Next Flag. The African Sniper Reader*. Zurich: Migros Museum for Gegenwartskunst, 2005

- AMES, Michael M. - *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums* Vancouver: UBC Press, 1992
- AMSELLE, Jean-Loup; M'BOKOLO Elikia - *Au Cœur de l'Ethnie. Ethnie, Tribalisme et État en Afrique*. Paris : La Decouverte, /Poche, 1999
- AMSELLE, Jean-Loup - *Logiques Métisses. Anthropologie de l'Identité en Afrique et Ailleurs*. Paris : Payot, 1990
 - *L'Art de la Friche. Essai sur l'Art Africain Contemporain*. Paris : Flammarion, 2005
- ANDRADE, Fernando Costa - *Poesia com Armas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1975 - *Literatura Angolana (Opiniões)*. Lisboa: Edições 70, 1980
- ANDERSEN, Benedict - *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005
- ANDRADE, Mário Pinto de- *Origens do Nacionalismo Africano*. Lisboa: Publicações D.Quixote, 1997
- ANDRÉ, João Maria- *Diálogo Intercultural, Utopia e Mestiçagens, em Tempos de Globalização*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005
- ANSELMO, Manuel - «A Ideia Portuguesa de Império», in *O Mundo Português*, Lisboa, Ano II, Vol. II, (1935), pp. 57-59
- ANTÓNIO, Mário - *Luanda, «Ilha» Crioula*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968
- APPADURAI, Arjun - *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Teorema, 2004
- APPIAH, Anthony Kwame- *In my father's House. Africa in the Philosophy of Culture*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992
 - *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2005
- ARCHER-STRAW, Petrine - *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London: Thames & Hudson, 2000
- AREIA, M.L. Rodrigues de; MIRANDA M.A. (orgs); *Perspectivas sobre Angola*. Coimbra: Departamento de Antropologia, Universidade de Coimbra, 2001
- AREIA, M.L. Rodrigues de - «Para Novas Relações com África: uma nova Responsabilidade sobre o Património Cultural Africano», in HENRIQUES, Isabel Castro (Coord.) *Novas Relações com África: que Perspectivas?* (Actas do III Congresso de Estudos Africanos no Mundo Ibérico). Lisboa: editora Vulgata. 2003, pp.122-132
- ARAEEN, Rasheed - *Modernidade, Modernismo e o Lugar de África na História da Arte da nossa Época*. Disponível em <http://www.artafrica.gulbenkian.pt> (Acedido em 23-5-2007)
- ARRIAGA, Lopes - *Mocidade Portuguesa. Breve História de uma Organização Salazarista*. Lisboa: Terra Livre, 1976
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen - *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London, 1989
 and New York, Routledge.

- ATTALI, Jacques -1492. Lisboa: Teorema, s/d
- BAAZ, Maria Eriksson; PALMBERG, Mai (edited by) - *Same and the Other. Negotiating African Identity in Cultural Production*. Stockholm, Nordiska Afrikaninstitutet, 2001
- BANCEL, Nicolas [et.alt] (Dir.) - *Zoos Humaines Au Temps des Exhibitions Humaines*. Paris: La Découverte, 2004
- BARRADAS, Ana. *Ministros da Noite. O livro Negro da Expansão Portuguesa*. Lisboa: Antígona, 1995
- BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1998 -
Elementos de Semiologia, Lisboa: Edições 70, 1989
- BAUDELAIRE Charles - *Curiosités Esthétiques*. Paris : Michel Lévy Frères Editeurs, 1869
- BAUMAN, Zygmund - *Liquid Modernity*. Cambridge/Malden: Polity, 2000
- BAURET, Gabriel - *A Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2000
- BAYARD, Jean-François - *Les Études Postcoloniales. Un Carnaval Académique*. Paris: Éditions Khartala, 2010
- BELL, Michael - *Primitivism*. London: Methuen & Co.Ltd., 1972
- BELO, João «Discurso de encerramento da Semana das Colónias», in *Boletim da Agência Geral das Colónias*, nº 25, (Julho de 1927), p.23
- BENDER, Gerald J. - *Angola sob o Domínio português. Mito e Realidade*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1980
- BENOT, Yves [1969] - *Ideologias das Independências Africanas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1981
- BERGER, John - *Sobre o Olhar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003
- BHABHA, Homi K. - *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990
- *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 2006
- BIDIMA, Jean Godefroy - *L'Art Nègro-Africain*, Paris : PUF, 1997
- BIRMINGHAM, David - *Portugal e África*. Lisboa: Vega, 2003
- BITTENCOURT, Marcelo - *Dos Jornais às Armas. Trajectórias da Contestação Angolana*. Lisboa : Vega, 1999
- BOURDIEU, Pierre - *O poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989

- BRETON, André. *L'Art Magique*. Paris: Phébus, 1991 -
Manifestos do Surrealismo. Lisboa: Salamandra, 1993
- BRITO E NASCIMENTO (Ruy de Sant'Elmo) - «Arte Colonial. A mulher na Arte Gentífica (macondes)», in *O Mundo Português*, Lisboa, Ano III, Vol. III, (1936), p. 135-139
- BRITO, Regina Helena Pires de; BASTOS Neusa Maria Oliveira Barbosa- «Dimensão semântica e perspectivas do real: comentários em torno do conceito de lusofonia» in MARTINS Moisés de Lemos, SOUSA Helena, CABECINHAS Rosa (eds) - *Comunicação e Lusofonia. Para uma abordagem crítica da cultura e dos media*. Porto: Campo das Letras, 2006, pp.65-77
- BRUCKNER, Pascal - *O remorso do Homem Branco*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1990
- BUSCA, Joëlle- *L'Art Contemporain Africain. Du colonialisme au Postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan, 2000
- CABECINHAS, Rosa, CUNHA, Luis (eds.) - *Comunicação Intercultural. Perspectivas, Dilemas e Desafios*. Porto: Campo das Letras, 2008
- CABRAL, João de Pina - *Os Contextos da Antropologia*. Lisboa: Difel, 1991
- CABRAL, Morais. O Cinema ao Serviço do império, in *O Mundo Português*, Lisboa, Ano V, Vol V, (1938), p. 143-145
- CANCLINI, Néstor García - *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005
- CARREIRA, Iko - *O Pensamento Estratégico de Agostinho Neto. Contribuição Histórica*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1996
- CARRILHO, Maria. *Sociologia da Negritude*. Lisboa: Edições 70, 1975
- CARVALHO, Augusto da Silva. *Comemoração do Centenário da Fotografia. Subsídios para a História da Fotografia em Portugal*. Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa (separata das «Memórias»), 1940
- CARVALHO, Clara; CABRAL, João Pina (2004) *A Persistência da História. Passado e Contemporaneidade em África*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- CARVALHO, Ruy Duarte - *Actas da Maianga ... dizer das guerras em Angola*. Lisboa: Edições Cotovia, 2003
 - *A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008
- CASTANHEIRA, Ana -«Fausto Sampaio. O pintor do Império», in *Aquanativa. Revista de Cultura da Região da Bairrada*. Anadia, nº27, Dezembro de 2004
- CASTELO, Cláudia. *O Modo Português de estar no mundo. O luso- tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933- 1961)*. Porto: Edições Afrontamento, 1999 - «Memórias

- Coloniais: práticas políticas e culturais entre a Europa e a África», in *Cadernos de Estudos Africanos*, Lisboa : Centro de Estudos Africanos/ISCTE, n^{os} 9/10, (Julho 2005/Junho 2006), pp. 9-21
- CASTRO, Norberto de - *Ano de Kassanji*. Luanda: Cooperativa Editorial Mulemba ua xá Ngola, 1996
- CHABAL, Patrick - *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996
- CHICÓ, Mário Tavares, SANTOS Armando Alves, FRANÇA, José-Augusto (Org.). *Dicionário da Pintura Universal. Pintura Portuguesa e Brasileira*, [III Vol.] Lisboa: Edição Estúdios Cor, s/d
- CIDADE Hernani - «O Mundo português», in *O Mundo Português*, Vol. VII, n^o 82-83, (Out-Nov. 1940), p. 421- 424
- CLASTRES, Pierre. *La Société contre l'État*. Paris : Les Éditions du Minuit, 1974
- CLIFFORD, James - *The Predicament of Culture: twentieth century ethnography, literature and art*. Cambridge; Mass: Harvard University Press, 1988 - A
Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998
- Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG)- Breve notícia sobre o Museu do Dundo*. Lisboa: Serviços Culturais da Companhia de Diamantes de Angola, 1963
- CONCORDATA COM A SANTA SÉ E ESTATUTO MISSIONÁRIO. Lisboa: Sociedade Astória Lda, 1941
- Congresso do Mundo Português. Programas, discursos e mensagens*. Lisboa: Bertrand, 1940
- Construindo o Passado Angolano: as fontes e a sua interpretação* (Actas do II Seminário Internacional sobre a História de Angola, Luanda, 4 a 9 de Agosto de 1997). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000
- Continuar Cabral*. [Simpósio Internacional Amílcar Cabral, Cabo Verde, 17 a 20 de Janeiro de 1983]. s/l: Grafedito/Prelo/Estampa, 1984
- Convergência de Raças e Culturas. Biologia e Sociologia da Mestiçagem*. [Actas do Encontro Internacional, 16, 17 e 18 de Junho de 1980]. Évora: Universidade de Évora, 1983
- COOMBES, Annie E. - *Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination in late Victorian and Edwardian England*. New Haven and London: Yale University Press, 1994
- COOTE, Jeremy; SHELDON, Anthony (ed). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Claredon Press, 1992
- CORREIA, Alberto Carlos Germano da Silva. *Os Euroafricanos de Angola*. Porto, 1^a exposição Colonial Portuguesa, 1934

- CORRÊA, Mendes - *Os Mestiços nas Colónias Portuguesas*. Porto 1ª exposição Colonial Portuguesa [comunicação ao I Congresso nacional de Antropologia Colonial], 1934
 - «Nota sobre a fotografia aplicada à Antropologia em Portugal» in Separata das *Memórias*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1940
 - O Mestiçamento nas Colónias Portuguesas. Lisboa: Agência Geral das Colónias (separata do nº 239 do Boletim da AGC), 1945
 - «*Cultura e Culturas*» in Separata de *O Lar do Médico*, Porto: nº 13, (s/d), s.p.
- COSME, Leonel - *Cultura e Revolução em Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 1978
 - *Agostinho Neto e o seu Tempo*. Porto: Campo das letras, 2004
- COSTA, Alda Maria - *Arte e Museus em Moçambique. Entre a Construção da Nação e o Mundo sem Fronteiras (c.1932-2004)*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005. Tese de doutoramento.
- COSTA, Correia da - *Eduardo Malta. Pintor de Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1942
- COUTO, Mia - «Esta África que não é», in *Expresso*, 25 de Junho de 2010
- COWAN, Jane K.; DEMBOUR, Marie-Bénédicte; WILSON, Richard A - *Culture and Rights. Anthropological Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- CRISTÓVÃO, Fernando (Dir. e Coord); AMORIM, Maria Adelina; MARQUES, Maria Lúcia Garcia; MOITA, Susana Brites. *Dicionário Temático da Lusofonia*. Lisboa: Texto Editores, 2005
- CRUZ, Elizabeth Ceita Vera - *O Estatuto do Indigenato e a Legalização da Discriminação na Colonização Portuguesa – o caso de Angola*. s/l: Novo Imbondeiro, 2005
- CUCHE, Denys. *La Notion de Culture dans les Sciences Sociales*. Paris : Editions La Decouverte, 1996
- CUNHA, J. da Silva- «Colonização, Colonialismo, Descolonização», in Separata da Revista *Rumo*, (Dezembro de 1960)
- CUNHA, Luis. *A Nação nas Malhas da sua Identidade. O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*. Porto: Edições Afrontamento, 2001
- DARWIN, Charles. *A Origem do Homem*. Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1917
- DAVINDSON, Basil. *Mãe Negra*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978
 - *O Fardo do Homem Negro. Os efeitos do Estado- Nação em África*. Lisboa: Campo das Letras, 2000
- DEEPWELL, Kate (edicted by) - *Art Criticism and Africa*. London : Saffron, 1998
- DELANEY, Victoria - « Still the Primitive?: Myths and Resistance of the Ethno-Spirito in African Representations» in *Ijele: Art eJournal of the African World* vol. 1, nº5, (2002). Disponível em <http://www.ijele.com> , (Acedido em 6-3-2008)

- DIAGNE, Souleymane Bachir. *Léopold Sédar Senghor: L'Art Africain comme Philosophie*. Paris : Riveneuve Editions, 2007
- DIAS, José António Fernandes - *Encontros Africanos*. (Jornal de exposição) Lisboa: Culturgest, 1995
- *Das Esquinas do Olhar*. Disponível em <http://www.artafrica.gulbenkian.pt>, Acedido em 22-2-2006.
- DIETZ, Gunther. *Multiculturalismo, Interculturalidad y Educación: una Aproximación antropológica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003
- DORFLES Gillo, LE BOT Marc, ALMEIDA Bernardo Pinto de. *José de Guimarães*. Porto: Edições Afrontamento, 1991
- DUARTE, Alice - «Antropologia Portuguesa. A opção Etno-Folclorista e o Estado Novo», in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Vol. 32, n^{os}3-4, (1999)
- DUBOIS, Philippe - *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992
- DUPUIS, Jules-François¹³⁹⁰ - *História Desenvolta do Surrealismo*. Lisboa : Antígona, 2000
- DURAND, Gilbert - *Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989
- ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa Edições 70, 1989
- ENWEZOR, Okwui (edicted by) - *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1956-1994*. Munich, London, New York: Prestel, 2001
- *Onde, o quê, quando: Algumas notas sobre o conceptualismo africano*. Disponível em <http://www.artafrica.gulbenkian.pt>; Acedido em 22-2-2006.
- ENWONWU, Ben [1956] - «Problems of The African artist today» in *Ijele: Art Journal of the African World*, vol. 1, n^o2, (2000).Disponível em <http://www.ijele.com>, (Acedido em 6-3-2008)
- [1968] « The African View of Art and Some Problems facing the African Artist» in *Ijele: Art eJournal of the African World*, Vol. 1, n^o2,(2000), Disponível em <http://www.ijele.com>, (Acedido em 6-3-2008)
- ERRINGTON, Shelley - « *What Became Authentic Primitive Art?*», in *Cultural Anthropology*; s/l: American anthropological Association, n^o9, (May 1994), pp.201-206
- *The Death of Primitivism and other tales of Progress*. Los Angeles: University of California Press, 1998
- FAGG, William. *Afro-Portuguese Ivories*. Londres, 1959 - *The Art of Western Africa. Tribal Masks and sculptures*. Paris : Editions Recontre, 1968
- FAÏK-NZUJI, Clémentine M. - *Symboles Graphiques en Afrique Noire* Paris ; Louvain-La-Neuve :Éditions Karthala et Ciltade, 1992
- FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane (dir.) – *Angola. Figures de Pouvoir*. Paris : Editions Drapper, 2010

¹³⁹⁰ Pseudónimo de Raoul Vaneigem

- FALL N’Goné, MARQUES, Irene, GUMBE, Jorge. (coord.). *Revue Noire. Art Contemporaine Africain- Angola*. Nº29, Juin-Juillet, 1998
- FALL N’Goné ; PIVIN Jean Loup (dir.) - *Anthologie de l’Art Africain du XX^e Siècle*. Paris : Éditions Revue Noire, 2001
- FANON, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. S/L, Editions du Seuil, 1971 [1951]
 - *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Editora Ulisseia, (s/d) [1961]
 - *Em Defesa da Revolução Africana*. Lisboa: Sá da Costa, 1980[1969]
- FARIA, Miguel. «O Desenho em Viagem» in *Oceanos*, nº 9, Janeiro de 1992, pp. 65-79
- FARREL, Laurie Ann (edicted by) - *Lookng Both Ways. Das Esquinas do Olhar: arte na diáspora africana contemporânea*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005
- Fausto Sampaio. Pintor do Ultramar Português*. Lisboa : Agência Geral das Colónias, 1942 [Colectânea das conferências. Realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, durante a Exposição do pintor Fausto Sampaio]
- FERNANDO, Manzambi Vuvu - *Estudo das colecções etnográficas nos Museus de Angola: Desconstruir o Pensador Cokwe a partir do cesto Ngombo Ya Cisuka*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Centro de Estudos Africanos), 2001. Dissertação de Mestrado
- FERREIRA, Bethencourt - *Acêrca da Tatuagem em Relêvo*. Porto: Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934
- FERREIRA, Eduardo de Sousa; LOPES, Carlos M.; MORTÁGUA, Maria João- *A Diáspora Angolana em Portugal: caminhos de Retorno*. Cascais: Princípia, 2008
- FERREIRA, Vicente - «Alguns aspectos da política indígena de Angola» in *Antologia Colonial I*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1946, [1934]
- FERRONHA, Luis Alves (Org). *As cartas do «Rei» do Congo D. Afonso*. Lisboa, Comissão dos Descobrimentos Portugueses, 1992
- FIGUEIRA, Luis. *A arte, os Artistas e a Civilização*. (debate no dia 20 de Maio de 1948, no Jardim Universitário de Belas artes, sobre arte e filosofia, na Casa do Alentejo), Lisboa, 1948
- FIGUEROA, Eugenio Valdés- «Excavaciones en la Periferia de la Historia. Angola, Aproximaciones a las obras de Fernando Alvim y Antonio Ole», in *Atlantica: Internacional Revista de las Artes*. Las Palmas: Centro Atlantico de Arte Moderno, nº21, (Otoño 1998), pp.108-114
- FINKIELKRAUT, Alain. *A Humanidade Perdida*. Lisboa: Edições Asa, 1997
- FLAM, Jack; SHAPIRO, Daniel -*Western Artists/African Art*. New York, Museum for African Art, 1994
- FOSTER, Hal - *Compulsive Beauty*. Cambridge, London: MIT Press, 2000

- FOUCAULT, Michel - *As palavras e as Coisas*. Lisboa: edições 70, 1991
- FRADE, Pedro Miguel. *Figuras de Espanto*. Porto: Edições Asa, 1992
- FRANÇA, José-Augusto (et. Alt.) - *José de Guimarães na Arte Portuguesa dos anos 90*. Porto: Edições Afrontamento, 1999
- FRIEDMAN, Jonathan - *Cultural Identity and Global Process*. London: SAGE Publications, 1994
- GALLO, Donato - *Antropologia e Colonialismo. O Saber Português*. Lisboa: Heptágono, 1988
- GILROY, Paul- *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993
- GOLDWATER, Robert- *Le Primitivisme dans l'Art Moderne*. Paris, PUF, 1988
- GOMES, F. Matos - *Trinta Anos de Estado Novo*. Lisboa, Editorial Império, 1957
- GONÇALVES, António Custódio - *Tradição e Modernidade na (Re)Construção de Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2003
- GREEN, Renée (org.) - *Negociações na Zona de Contacto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003
- GRUZINSKY, Serge - *El Pensamiento Mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000
- GUILLAUME, Marc - *A política do Património*. Porto: Campo das Letras, 2003
- GUIMARÃES, José de. *Arte Perturbadora*. Porto: Edições Afrontamento, 2000
- GUIMARÃES, José Marques. *A Difusão do Nativismo em África. Cabo Verde e Angola, Séculos XIX e XX*. Lisboa: África Debate, 2006
- GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de - *Os Filhos da África em Portugal. Antropologia, Multiculturalidade e Educação*. Lisboa: ICS, 2004
- GUYOT, David. *Destins Métis*. Paris: Éditions Karthala, 2002
- HADJINICOLAOU, Nikos- *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HALL, Stuart, GIEBEN, Bram (eds.)- *Formations of Modernity*. Cambridge: Open University, 1992
- HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, Tony (eds.) - *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Open University, 1992
- HENRIQUES, Isabel Castro e MARGARIDO, Alfredo. *Plantas e Conhecimento do Mundo nos Século XV e XVI*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989
- HENRIQUES, Isabel Castro. *Território e Identidade. A construção da Angola Colonial (c.1872-1926)*, Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa (Cadernos Clio), 2004
- *A Herança Africana em Portugal*. Lisboa: CTT, 2009

- HILLER, Susan (edited and compiled) - *The Myth of Primitivism*. New York: Routledge, 1991.
- HILY, Marie-Antoinette; LEFEBVRE Marie Louise (direction) - *Identité Collective et Altérité*. Paris : L'Harmattan, 1999
- História de Angola*. Porto: Afrontamento, 1975
- HUGGAN, Graham- *The post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*. London and New York: Routledge, 2001
- IFEKWUNIGWE, Jayne, O. (edicted by) - '*Mixed Race*' *Studies*. London and New York: Routledge, 2004
- JORGE, Manuel. «Nação, Identidade e Unidade Nacional em Angola. Conceitos, Preceitos e Preconceitos do Nacionalismo Angolano», in *Latitudes. Cahiers Lusophones*. Paris, N°28, (Decembre de 2006), pp. 3-10
- KANH, Joel S. - *Culture, Multiculture, Postculture*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 1995
- KANDJIMBO, Luis- *Apologia de Kalitanji. Ensaio e Crítica*. Luanda: INALD, 1997 -
Ideogramas de Nganji- Lisboa: Novo Imbondeiro, 2003
 - *A crítica da Arte Contemporânea Angolana -Tópicos para um debate no contexto africano*. (Texto cedido pelo autor em 5 de Setembro de 2008)
- KAPUSCINSKI, Ryszard. - *Angola 1975. Mais um dia de vida*. Porto: Campo das Letras, 2000
 - *Ébano. Febre Africana*. Porto, Campo das Letras, 2001
- KASFIR, Sidney Littlefield- *Contemporary African Art*. London: Thames & Hudson, 1999
- KYMLICKA Will, NORMAN Wayne [eds.] - *Citizenship in Diverse Societies*. Oxford: Oxford University Press, 2000
- KRAUSS, Roselind - *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002
- LABAN, Michel. *Angola. Encontro com Escritores* (vol. I e II). Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991
 - *Mário Pinto de Andrade. Uma entrevista*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1997
- LAPA, Pedro. *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*. Lisboa: Museu do Chiado, 1999
- LAPA, Rodrigues - «Ares da Serra», in *Seara Nova*, nº 635, (14-10-1939), p. 296
- LAPLANTINE , François; NOUSS, Alexis - *A Mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002
- LARANJEIRA, José Luis Pires - *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995
- LAUDE, Jean - *La Peinture Française et l'art nègre 1905-1914*. Paris : Editions Minuit, 1980
- LEGISLAÇÃO ULTRAMARINA (Diplomas Fundamentais) [1954]. Lisboa: Separata do

- LAVIE, Smadar; SWEDENBURG Ted (Edited). *Displacement, Diaspora and Geographies of Identity*. Durhan & London: Duke University Press, 1996
- LEIRIS, Michel - *L'Afrique Fnatôme*. Paris: Gallimard, 2008 [1934]
- LEYTON, Harry; DAMEN, Bibi (ed). *Art, Anthropology and the Modes of Re-presentation*. Amesterdão: Royal Tropical Institute, 1992
- LÉVY-STRAUSS, Claude - *Raça e História*. Lisboa: editorial Presença, 2003
- LIMA, Antónia Pedroso; SARRÓ, Ramon (organização). *Terrenos Metropolitanos*. Lisboa: ICS, 2006
- LIMA, Augusto Mesquitela - *A Etnografia Angolana. Considerações acerca da sua problemática actual*. Luanda, 1964
- *Tatuagens da Lunda*. Luanda: Pvblicações do Mvseu de Angola, 1965
 - «Apontamentos sobre a Escultura negro-africana. A propósito de uma reunião da AICA e de uma exposição», in *Colóquio Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº30,(Dezembro, 1776)
 - «A África ex-Portuguesa, a Antropologia e a Museologia» in FILHO, João Lopes. *Cabo Verde – Subsídios para um Levantamento Cultural*. Lisboa: Plátano Editora, 1981, pp.3-26
- LIMA, Augusto Mesquitela, MARTINEZ Benito, FILHO João Lopes. *Introdução à Antropologia Cultural*. Lisboa: Editorial Presença, 1982
- LIMA, Fernando Castro Pires de- *Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar (3 vols)*. Lisboa: Verbo, 1968-1975
- LIMA, Raul de - *Manual das Administrações dos Concelhos e Circunscrições da Colónia de Angola*. 2ªed, Luanda, Imprensa Nacional, 1951
- LIVINGSTON, Jane - *Black Folk Art in America 1930-1980*. Baltimore: University Press of Mississippi, 1983
- LOURENÇO, Eduardo- *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.
- LOOMBA Ania - *Colonialism/Postcolonialism*. London & New York: Routledge, 1998
- LOPES, Norberto. Motivos Brasileiros - «O Rio de Janeiro e Pernambuco na Exposição de Jorge Barradas», in Diário de Lisboa, Lisboa, (30-5-1924), p.3
- LUCENA, Armando de - «A Iconografia do negro na Arte portuguesa», in *O Mundo Português*, Lisboa, Ano XIII, IIª serie, nº1, (1946), pp.3-7
- «Diogo de Macedo» in Separata de *BELAS – ARTES*. Lisboa, nºs 13-14, (1959, s.p.
- LUIS, Eunice Maria Rodrigues Costa Marques - *O Selvagem e o Exótico – Contribuição para uma reorganização crítica da leitura histórica das populações do sudoeste de Angola*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidades de Lisboa, 2001. Dissertação de Mestrado

- MACHADO, José de Sousa - «Sinais de Fogo» in *Artes&Leilões*, nº19, ano 4, (Abril/Maio, 1993), pp. 48-52
- MACHAQUEIRO, Raquel Sofia Rodrigues Rosa. *Tropicalidade e Lusofonia. Imagens e Representações Identitárias num Contexto Pós-Colonial*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2003. Dissertação de Mestrado
- MADEIRA, João - *Os Engenheiros de Almas. O Partido Comunista e os Intelectuais*. Lisboa: Editorial estampa, 1996
- MAGNIN André, SOULILLOU, Jacques (edited by) *Contemporary Art of Africa*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1996
- MAQUET, Jacques. *The Aesthetic Experience. An anthropologist looks at the Visual Arts*. London, Yale University Press, 1986
- MARCUM, John [1969] *The Angolan Revolution (vol I) The Anatomy of an Explosion (1950-1962)*. Cambridge, M.I.T. Press
- MARGARIDO, Alfredo - *Poemas para uma Bailarina Nega projectando-se no meio*. Porto: Edições Folhas de Poesia, 1958
- *Negritude e Humanismo*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1964
- *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980
- *A Lusofonia e os Lusófonos. Novos Mitos Portugueses*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2000
- «Os Africanos nas Literaturas de Língua Portuguesa», in *Latitudes.Cahiers Lusophones*, nº 7, (Décembre/Janvier 2000), pp.12-18
- «La rencontre de l'Europe avec les arts africains», in *Latitudes.Cahiers Lusophones*. Nº24, (Septembre de 2005), pp. 3-6
- «Alfredo Margarido et l'historien Marc Ferro», *Latitudes. Cahiers Lusophones*. Nº24, (Septembre de 2005), pp.20-23
- «La Peinture Angolaise de Viteix» in *Latitudes. Cahiers Lusophones*. Nº28, (Decembre de 2006), Pp. 62-66
- MAROUBY, Christian. *Utopie et Primitivisme. Essai sur l'Imaginaire anthropologique à l'âge classique*. Paris, Editions du Seuil, 1990
- MARQUES, Mário - «Sistemas Coloniais», in *O Mundo Português*. Lisboa, Vol.IX, nº99, (1942a). pp.117-120
- «A Escravatura e a Servidão». *O Mundo Português*. Lisboa, Vol. IX, nº 101 (1942 b), pp. 215-219
- MARTINS, João Vicente - *Crenças, Adivinhação e Medicina Tradicionais dos Tutchokwe do Nordeste de Angola*. Lisboa: ICT, 1993
- *Os Tutchokwe do Nordeste de Angola*. Lisboa, Instituto de Investigação Científica e Tropical, 2000
- MARTINS Moisés de Lemos, SOUSA Helena, CABECINHAS Rosa (eds) - *Comunicação e Lusofonia. Para uma abordagem crítica da cultura e dos media*. Porto: Campo das Letras, 2006

- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70, 1989
- MATA, Inocência, PADILHA, Laura (Org.) - *Mário Pinto de Andrade. Um intelectual na Política*. Lisboa: Edições Colibri, 2000
- MATEUS, Dalila Cabrita- *A Luta pela Independência*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 1999
- *Memórias do Colonialismo e da Guerra*. Lisboa: ASA, 2006
- MATOS, Patrícia Ferraz de - *As Côres do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2006
- M'BOKOLO, Elikia - *África Negra. História e Civilizações* (Tomo I, II). Lisboa: Editora Vulgata, 2003
- «Culturas Políticas, Cidadania e Movimentos Sociais na África Pós-colonial», aula inaugural do Programa «Pós-Colonialismos e Cidadania Global», Centro de Estudos Sociais/Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, 3 de Fevereiro de 2006, in *Cabo dos Trabalhos – Revista electrónica dos Programas de Mestrado e Doutoramento do Centro de Estudos Sociais*. Coimbra: Universidade de Coimbra, nº 2, 2006, Disponível em (<http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n2/entrevistas.php>), (acedido em 17-6-2008)
- McCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the colonial Context*. New York: Routledge, 1995
- McCLINTOCK, Anne; MUFTI, Aamir; SHOBAT, Ella. [editors] - *Dangerous Liaisons. Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997
- MEDEIROS, António - «Pintura dos Costumes da Nação : Alguns Argumentos», in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Vol. 32, nºs 3-4, (1999), pp.131-169
- MENDES, Carlos Jorge Branco. *Manipulações e Batuques. Recepção da cultura material africana e da música afro-americana em Portugal nas décadas de 1920 e de 1930*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002. Dissertação de Mestrado
- MEMMI, Albert - *Retrato do Colonizado precedido de Retrato do Colonizador*. Lisboa: Mondar Editores, 1974
- *O Homem Dominado*. Lisboa: Seara Nova, s.d.
- MIRZOEFF, Nicholas (ed.) - *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge, 1998
- MIXINGE, Adriano (1999) «António Ole - La Travesía desde Angola» in *Lapiz*, Madrid, nº155, (Julho de 1999), pp. 61-67
- *Elefantes Imaginados, elefantes posibles: La percepción del arte Africano en Europa*. Disponível em <http://www.adrianomixinge.com> (acedido em 13/12/2006)
- *Para uma História das Artes Plásticas Angolanas*. Disponível em <http://www.adrianomixinge.com>, (acedido em 13/12/2006)
- *Metaphores Angolaises (1990-2001). Un Panorama des arts Plastiques*. Disponível em <http://www.adrianomixinge.com/images/metaphoresAngolaises.pdf>, (acedido em 25/5/2007)
- *Made in Angola. Arte Contemporânea, Artistas e Debates*. Paris: L'Harmattan, 2009

- «António Ole, un artiste en constant renouvellement», in *Angola. Figures de Pouvoir*. Paris : Musée Dapper, 2011, pp. 269-271
- MÓNICA, Maria Filomena. *Educação e Sociedade no Portugal de Salazar*. Lisboa: Editorial Presença, 1978
- MONTEIRO, Maria Rosa da Rocha Valente Sil - *C.E.I. Ceileiro do Sonho. Geração da «Mensagem»*. Braga: Universidade do Minho - Centro de Estudos Humanísticos, 2001
- MOREIRA, Adriano, VENÂNCIO, José Carlos (org.) - *Luso-Tropicalismo. Uma teoria social em questão*. Lisboa: Vega, 2000.
- MORIN, Edgar - *O Método (IV)*. Mem Martins: Pub. Europa- América, 1992 -
Introdução ao Pensamento Complexo. Lisboa, Instituto Piaget, 1995
- MORALES, Mario Roberto - «Modernidade periférica e mestizaxe diferencial en América Latina» in *Tempo Exterior*, nº13 (segunda época)- xullo/decembro 2006. Disponível em http://www.igadi.org/te/pdf/te_se13/te25_13_131mario_roberto_morales.pdf, (Acedido em 12-1-2008)
- MOTA Maria João - *Entre Artes, em Lisboa. Estudo Antropológico sobre Artistas Plásticos Africanos numa ex-metrópole colonial*. [Texto Policopiado]. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do trabalho e da Empresa, 2008. Tese de Doutoramento
- MOUTINHO, Mário - A Etnologia Colonial Portuguesa e o Estado Novo in *O fascismo em Portugal (Actas do Colóquio realizado na Faculdade de Letras de Lisboa em Março de 1980)*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1982, (pp. 415-442)
- *O Índigena no pensamento Colonial Português-1895-1961*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2000
- MUDIMBE, V.Y. - *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988
- NAPIER, A.David - *Foreign Bodies*. Los Angeles, University of California Press, 1992
- NDIAYE, Iba Diadji - *La Critique d'Art en Afrique. Repères Esthétiques pour Lire l'Art Africain*. Paris: L'Harmattan, 2007
- NEVES, Fernando - *Negritude e Revolução em Angola*. Paris: Edições ETC, 1974
- NEVES, Tiago - «Surrealismo e Etnografia. Relações Antigas, Debates Actuais», in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, vol 38 nº 3-4, (1998)
- NÓVOA, António; DEPAEPE, Marc ; JOHANNINGMEIR, Erwin; ARANGO, Diana Soto (eds.). *Para uma História da Educação Colonial*. Porto e Lisboa: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, 1996.
- NUNES, Augusto Nunes, «Helga Gamboa expõe obras de cerâmica», Disponível em <http://www.opais.net/pt/opais/?id=1787&det=12144&mid=> (acedido em 6-11-2010)
- NUNES, Maria Helena Duarte Souto. *Arte, Tecnologia e Espectáculo. Portugal nas Grande Exposições 1851-1900*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1999. Tese de Mestrado

- NZEGWU, Nkiru (ed.) - *Issues in Contemporary African Art*. New York: International Society for the Study of Africa, 1998
- O Fascismo em Portugal*. Actas do Colóquio realizado na Faculdade de Letras de Lisboa em Março de 1980, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980
- Ó, Jorge Ramos do - *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito»*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999
- OGUIBE, Olu, ENWEZOR, Okwui,(edited by) - *Reading the Contemporary. African art from Theory to the Marketplace*. London: InIva, 1999
- OKEKE, Chika. *Arte Africana Moderna*. Disponível em <http://www.artafrica.gulbenkian.pt>, Acedido em 22.2.2006.
- OLIVEIRA, José Osório - «Necessidade de uma arquitectura portuguesa nas colónias», in *O Mundo Português*, Vol. V, Ano V, 1938, p. 173- 175
- A suposta inferioridade do mestiço. in *O Mundo Português*, nº62, Vol. VI, (1939), p. 57- 60
- OLIVEIRA Mário de - «Assuntos da Índia de Fausto Sampaio», in *Diário Popular* (16 de Novembro de 1954)
- OLIVEIRA, Mário de - «A Riqueza Etnográfica de Angola», in *Jornal de Artes e Letras*, ano XV – nº 867, (16 de Setembro de 1971)
- ORGANIZAÇÃO NACIONAL MOCIDADE PORTUGUESA - LEGISLAÇÃO APLICÁVEL AO ULTRAMAR. Ministério do Ultramar - Direcção Geral do Ensino. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1954
- OSÓRIO, João de Castro, (1944). «A Acção Cultural da Agência Geral das Colónias». *O Mundo Português*. Lisboa, 128, 129 (Vol. XI): 375-380
- PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (Orgs.) - *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008
- PAMPLONA, Fernando de - «Exposição de Pintura de Fausto Sampaio», in *Diário da Manhã*, Lisboa (8 de Dezembro de 1939)
- «Paisagens e Tipos da Índia Portuguesa na Pintura de Fausto Sampaio», in *Diário da Manhã*, (11 de Novembro de 1954)
- PANKRATZ, David B. - *Multiculturalism and Public Art Policy*. Westport: Bergin & Garvey, 1993
- PAREKH, Bhikhu - *Rethinking Multiculturalism. Cultural Diversity and Political Theory*. New York: PALGRAVE, 2000
- PATTON Jr, Adell - *Physicians, Colonial Racism and Diaspora in West Africa*. Gainesville: University Press of Florida, 1996
- PAULO, Heloísa - *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994

- PAULO, João Carlos Duarte - «*A Honra da Bandeira*». *A Educação Colonial no Sistema de Ensino Português*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1992. Dissertação de Mestrado
- PEFFER, John. *A Diáspora como objecto*. Disponível em <http://www.artafrica.gulbenkian.pt>, Acedido em 22- 2 - 2006
- PELAYO, Jorge. Necessidade da Criação de uma arte moderna imperial, in *O Mundo Português*, Vol.VI, nº69, (1939), p.359-361
- PELLIZZI, Francesco. *Adventures of the Symbol: magic for the sake of Art*. New York: The Irwin S. Chanin School of Architecture of The Cooper Union, 1986
- PEREIRA, Paulo (direcção). *História da Arte Portuguesa* (Vol III). Lisboa: Circulo de Leitores 1995
- PERNES, Fernando. José de Guimarães. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984
- *José de Guimarães. Identidade e Universalidade* Lisboa: Caminho, 2006
- PICHOT, André - *A Sociedade Pura. De Darwin a Hitler*. Lisboa : Instituto Piaget, 2002
- PIGAFETTA, Filippo, LOPES Duarte - *Relação do Reino do Congo e Terra Circunvizinhas*. Lisboa, Publicações Alfa, 1989.
- PIMENTA, Fernando Tavares. *Branços de Angola. Autonomismo e Nacionalismo (1900-1961)*. Coimbra: Minerva, 2005
- PINTO, Alberto Oliveira - «Tradição e Colonialismo» in *Artes & Leilões*, nº7, (Maio 2008), pp. 22-26
- PINTO, José Filipe - *Do Império Colonial à Comunidade de Países de Língua Portuguesa: Continuidades e Descontinuidades*. Covilhã: Colecção Biblioteca Diplomática MNE, 2005
- PINTO, Serpa. *Como Eu Atravessei a África*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998
- PIRES, Raul Saturio - «Motivos Coloniais na Pintura Portuguesa», in *O Mundo Português*, Vol. XI, nº123, (Março de 1944), pp. 328-330
- PORTELA, Artur - «Motivos Coloniais. Ante-crítica à exposição de pintura de Jorge Barradas», in Diário de Lisboa, Lisboa (3-12-1931), p.5
- «A Paisagem e os Costumes de S. Tomé vistos por Jorge Barradas», in Diário de Lisboa, (4-12-1931), p.4
- «Fausto Sampaio, o Pintor do Oriente expõe nas Belas Artes», in Diário de Lisboa, Lisboa (4 de Dezembro de 1939)
- PORTO, Nuno - *Angola a Preto e Branco. Fotografia e Ciência no Museu do Dundo*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 1999
- POWELL, Richard J. - *Black Art and Culture in the 20th Century*. London: Thames&Hudson, 1997

- PRAKASH, Gyan (ed.) (1994). *After Colonialism. Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. New Jersey: Princeton University Press, 1994
- QUINTINHA, Julião - «Exposição de Pintura de Fausto Sampaio» in República, (22 de Novembro de 1953)
- RAMALHO, Maria Irene ; RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2001
- RAPOSO, Hipólito - « Sobre Telas do Ultramar», in A Voz, Lisboa (7 de Dezembro de 1939)
- RAPOSO, Paulo - «Artistas, Primitivos e Antropólogos: à descoberta da universalidade das performances artísticas ou a modernidade do primitivismo» in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, vol 38, nº1-2, 1998
- READ, Alan (edited by) - *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation*. Seattle: Bay Press, 1996
- REBELO, José - *Formas de Legitimação do Poder no Salazarismo*. Lisboa: Livros e Leituras, 1998
- RESTANY Pierre. *José de Guimarães. Le Nomadisme Transculturel*. Paris: Editions la Différence, 2006
- RHODES, Colin. *Primitivism and Modern Art*. London, Thames & Hudson, 1995 -
Outsider Art. Alternativas Espontâneas. Barcelona: Ediciones Destino, 2002
- RIBEIRO, Margarida Calafate e FERREIRA Ana Paula. *Fantasmas, Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003 - *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004
- ROCHA, Edmundo. *Angola. Contribuição ao estudo da génese do nacionalismo moderno angolano (Período 1950-1964)*. Lisboa : Edição do autor, 2003
- ROCHA, Hugo «Crónica da tarde : os brancos preferem ver os pretos», in *O Comércio do Porto*, 22 de Julho de 1934
- ROCHA, Jainina, «O Impacto da arte africana no imaginário de José de Guimarães», in *Bien'Art*, S. Paulo, A.1., nº6 (Abr.2005), pp.20-23
- RODRIGUES, António - *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.
 - *Jorge Barradas*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995
- ROSA, Manuel Ferreira - *Quatro Comunicações sobre Ensino Indígena*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1954
- ROSA Victor Pereira da; CASTILLO Susan (Orgs) - *Pós-Colonialismo e Identidade*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998
- ROSAS, Fernando- *O Estado Novo nos Anos Trinta 1928-1938*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

- ROSENGARTEN, Ruth - «Out of Africa. Um olhar sobre as relações entre a arte Contemporânea em Portugal e África». In *Belém. Revista Cultural*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, nº3, (Outono/Inverno de 1998), pp.219-239
- «Procedente de África. Una Mirada a los lazos entre el arte contemporáneo en Portugal y África». In *Arco Noticias*, nº 12, Madrid, (1998 a)
- RUBIN, William (ed)- *Primitivism in the 20TH Century Art – Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: Museu of Modern Art, 1984
- RUIVO, Cândida Teresa – *As artes gráficas na cultura nacionalista do Estado Novo Português. Pensar, projectar, fazer (Revista Panorama, 1ª Série 1941-1949)*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011. Tese de Doutoramento em Design de Comunicação
- SAID, Edward - *Orientalismo*. Lisboa: Livros Cotovia, 2004 [1978] -
Culture and Imperialism. London: Vintage, 1993
- SANCHES, Manuela Ribeiro (Organização). *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005
 - *Portugal não é um País Pequeno. Contar o “Império” na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006
- SANTOS, Boaventura Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.) - *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009
- SANTOS, David. *Vespeira*. Lisboa: Museu do Chiado, 2000
- SANTOS, Eduardo dos - *A negritude e a luta pelas independências na África Portuguesa*. Coimbra: Minerva, 1975
- SANTOS, Maria Emília Madeira- *Viagens de Exploração terrestre dos portugueses em África*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga, 1988
- SARDO, Delfim (ed.) – *Abrir a Caixa*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos- Culturgest, 2009
- SARTRE, Jean-Paul- *Reflexões sobre o Racismo*. S. Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960
- SCHWARTZ Henry ; RAY, Sangeeta- *A Companion to Postcolonial Studies*. Malden/Oxford: Blackwell Publishers, 2000
- SEGAL, Ronald - *The Black Diaspora. Five Centuries of the Black Experience Outside Africa*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1995
- SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. São Paulo: EDUSC, 1999
- SENGHOR, Léopold Sedar. *Lusitaneidade e Negritude*. Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1975 - *Du Métissage Biologique au Métissage Culturel*. In *Convergência de Raças e Culturas. Biologia e Sociologia da Mestiçagem*. Évora: Universidade de Évora, 1983 pp.15- 29
- SEQUEIRA, Matos - «A exposição do Pintor Fausto Sampaio», in *O Século*, Lisboa (5 de Dezembro de 1939)

- SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. Oliveira (Dir.) - *Nova História da Expansão Portuguesa. O Império Africano* [Vols. IX, X, XII], Lisboa, Estampa, 1986
- SICARD, Harald de- *Contos dos Quiocos*. Luanda: Publicações Culturais Diamang, nº83, 1971
- SILVA, Fernando Emygdio da - «A Acção Colonial dos Portugueses» in *O Mundo Português*. Lisboa, Vol. VIII, nº86, (1941) pp. 57-90
- SILVA, Maria Alice Duarte - *Coleções, Antropologia. Uma relação variável segundo as estratégias de objectivação do saber*. Braga: Universidade do Minho, 1997. Tese de Doutoramento
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org) ; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn - *Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005
- SIMPSON, Moira G. - *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*. London, New York: Routledge, 1996
- SIZA, Teresa- «Do Estatuto da Fotografia», In *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Vol. 40 nº1-2, 2000
- SOARES, Amadeu Castilho -«Universidade em Angola: A sua criação em 1962» in *EPISTEME*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, ano IV, 2ªsérie nºs 13-14,(2004) p.58-69
- SONTAG, Susan- *On Photography*. London: Penguin Books, 2002
- SOROMENHO, Castro - «O Significado dos Penteados Africanos». *O Mundo Português*, Lisboa, Vol. IX, nº 99 (1942), pp.127-130
 - *Terra Morta*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008
 - *Viragem*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008
 - *A Chaga*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008
- SOUINDOULA, Simão - «La culture angolaise hier et aujourd'hui» in *Latitudes. Cahiers Lusophones*. Nº28, (Decembre de 2006), pp. 26-29
- SOUSA, P^o. Avantino de - «O Comunismo entre os Pretos de Angola» in *Portugal em África*, 2ª Série, Vol. VI, (1949)
- SOYINKA, Wole "This Past Must Address Its Present," Nobel Lecture, December 8, 1986, Disponível em http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1986/soyinka-lecture.html , (acedido em 30- 11-2008)
- SYLVAN, Fernando (pseud.). *A Instrução de Base no Ultramar*. Lisboa, 1973
- TAFFIN, Dominique [Org.] (2000). *Du Musée Colonial au Musée des Cultures du Monde*. (Actes du colloque organisé par le musée national des arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Georges-Pompidou, 3-6 Juin 1998). Paris : Maisonneuve et Larose, 2000

- TAMAGNINI, Eusébio. *Os problemas da mestiçagem*. [comunicação apresentada ao I Congresso Nacional de Antropologia Colonial]. Porto: 1ª exposição Colonial Portuguesa, 1934
- TAPADAS, Sandra Eugénia Teixeira Alves. *Desenho de História Natural. Análise Comparada de Desenhos de Animais Produzidos nas Viagens ao Brasil de Frei Cristóvão de Lisboa (Séc. XVII) e do Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira (Séc. XVIII)*. (Texto Policopiado), Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006. Dissertação de Mestrado em Desenho
- TAQUELIM, Mara. *Desenhando em Viagem. Os cadernos de África de Roberto Ivens*. (Texto Policopiado), Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Dissertação de Mestrado em Desenho
- TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo. *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Séc. XX e a Sociedade Nacional de Belas Artes*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999. Tese de Doutoramento
- THIESSE, Anne –Marie - *A criação das Identidades Nacionais*. Lisboa: Temas e Debates, 2000
- THOMSON, Oliver - *Para uma História da Propaganda*. Lisboa: Temas&Debates, 2000
- THORNTON, Lynne - *Les Africanistes Peintres Voyageurs. 1860-1960*. Paris: ACR, 1990
- TINHORÃO, José Ramos - *Os Negros em Portugal. Uma presença Silenciosa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997
- TODD, Emmanuel. *Le Destin des Immigrés. Assimilation et Ségrégation dans les démocraties occidentales*. Paris : Editions du Seul, 1994
- TODOROV, Tzvetan - *Nous et les Autres*. Paris : Editions du Seuil, 1989
- TOGGOVNIK, Mariana - *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The Chicago University Press, 1990
- TOMÁS António - *O Fazedor de Utopias*. Lisboa: Tinta –da–China, 2008
- TORRES, Adelino- *O Império Português, entre o Real e o Imaginário*. Lisboa, 1991
- TOURAINÉ, Alain- *Iguais e Diferentes. Poderemos Viver Juntos?* Lisboa: Instituto Piaget, 1998
- *Un Nouveau Paradigme pour Comprendre le Monde d’Aujourd’Hui*. Paris, Fayard, 2005
- TOURAINÉ, Liliane. «Les Arts de l’Afrique Noire en Occident. Consecrations et malentendus» in *Colóquio Artes*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, II nº84, (Março de 1990), pp. 22-25
- TRIGUEIROS, Luiz Forjaz. Consciência Imperial, in *O Mundo Português*, Ano II, Vol.II, (1935), pp.195-197
- TUCHERMAN, Leda. *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*. Lisboa, Vega, 1999

- TYTHACOTT, Louise (2003) *Surrealism and the Exotic*. London and New York : Routledge
- VALA, Jorge (Org.) - *Novos Racismos*. Oeiras: Celta, 1999
- VALVERDE, Paulo Jorge. *Antropólogos e Missionários*. [texto policopiado]. Lisboa ISCTE, 1992
 - *Viagens no País das Crianças e dos Diabos*. [texto policopiado], Lisboa, ISCTE, 1992
- VANSINA, Dirk - *Art History in Africa*. New York: Longman Group Limited, 1984
- VAZ, José Martins. «*Filosofia Tradicional dos Cabindas*» (Vol. I, II). Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1969
- VELOSO, Francisco - «As Vocações Coloniais e os Cruzeiros Escolares», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, (1935), pp. 229 – 241
- VENÂNCIO, José Carlos - *A Dominação Colonial. Protagonismos e Heranças*. Lisboa: Editorial Estampa, 2005
 - «De Artista Nacional em Cabo Verde a Outsider em Portugal. A Experiência do pintor Manuel Figueira», in *Actas do VI Congreso de Estudios Africanos en el Mundo Ibérico* (CD-ROM) Depósito Legal: GC- 247-2009
 - *O Fato Africano. Elementos para uma Sociologia de África*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009
- VERTOVEC Steven, COHEN Robin [eds.] - *Migration, Diasporas and Transnacionalism*. Cheltenham : Edward Elger Publishing, 1990
- VILLANOVA, Roselyne de; VERMÈS, Geneviève - *Le Métissage Intercultural. Créativité dans les relations Inégalitaires*. Paris, L'Harmattan, 2005
- VOGEL, Susan (ed) - *Africa Explores. 20th Century African Art*. New York and Munich: The Center for African Art and Prestel, 1991
- WATSON, C.W - *Multiculturalism*. Buckingham : Open University Press, 2000
- WIEVIORKA, Michel - *A Diferença*. Lisboa: Fenda, 2002
- WOODWARD, Kath (edicted by) - *Questioning Identity: gender, class, ethnicity*. London and New York, Routledge, 2000
- YOUNG, Robert J.C.- *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London and New York: Routledge, 1995
- ZAHAR, Renate - *Colonialismo e Alienação. Contribuição para a teoria política de Frantz Fanon*. Lisboa, Ulmeiro, 1976

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- ABRANCHES, Henrique - *Reflexões sobre cultura nacional*. Lisboa, edições 70, 1980
- *Identidade e Património Cultural*. Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1989
- *Sobre os Basolongo. Arqueologia e Tradição Oral*. Luanda: Fina, 1991
- ALMEIDA, A. Chaves de - «Um Pintor de Além-Mar. Fausto Sampaio» in *O Mundo Português*. Lisboa, Vol. VII, nº 73, (1940), pp. 43-45
- AMORIM, Fernando Bayolo Pacheco de - Guia do Coleccionador de Objectos Etnográficos. Separata de *Garcia de Orta*, Lisboa, Vol.5, nº 3 (1957)
- *Três Caminhos da Política Ultramarina*. Coimbra: Edição do autor, 1962
- ANDRADE, Mário Pinto de, TENREIRO, Francisco José (Org). *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Lisboa, 1953
- «Poesia Negra de Expressão Portuguesa» in *África- Literatura, Arte e Cultura*, Lisboa, 1982
- ARCHER, Maria - «A Carta», in *O Mundo Português*, Lisboa, Ano II, Vol. II, (1935), pp.7-12
- *Roteiro do Mundo Português*. Lisboa, Edições Cosmos, 1940
- «A Alma do Negro Selvagem», in *O Mundo Português*, nº138, Vol. XII, Junho de 1945, pp. 263-268
- ASSIS JUNIOR, António de - *Relato dos Acontecimentos de Dalatando e Lucala*. s/l. : União dos Escritores Angolanos, 1985
- AZEVEDO, Alves de- «Os Portugueses e a Arte Negra», in *O Mundo Português*, Lisboa Ano II, Vol. II, (1935), pp. 329-331
- BASTIN, Marie – Louise - *Art Decoratif Tshokwe*. Lisboa: Diamang Publicações, Culturais, nº55, 1961
- *Escultura Tshokwe*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999
- BRÁSIO, P^{de} António - «A arte nas Missões» in *O Mundo Português*, Lisboa, Ano I, Vol. I, nº 12, (Dez. de 1934), pp.387-393
- CABRAL, Amílcar. «O Papel da Cultura na Luta pela Independência», in *O Correio da Unesco*. Paris (Janeiro 1974)
- *Obras Escolhidas. A Arma da Teoria. Unidade e Luta I*. Lisboa: Seara Nova, 1976
- *Obras Escolhidas. A Prática Revolucionária. Unidade e Luta II*. Lisboa: Seara Nova, 1976
- *Documentário (Textos Políticos e Culturais)*. Lisboa: Edições Cotovia - Biblioteca Editores Independentes, 2008
- CAETANO, Marcelo. *Tradições, Princípios e Métodos da Colonização Portuguesa*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1951
- *Somos todos portugueses iguais à face da Pátria e iguais à face da lei*. Lisboa:

- Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1969
- *Factos e Figuras do Ultramar*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1973
- *Razões da Presença de Portugal no Ultramar*, Lisboa: s.n., 1973
- CARRISSO, L. Wittnich, *Ocupação Científica das Colónias Portuguesas*. s/l. : Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934,
- CASTRO Augusto de - «A Exposição do Mundo Português», in *O Mundo Português*, Lisboa, Vol. VII, nº 82-83, (Out-Nov. 1940), p. 413- 416
- CAYOLA Julio - «O Pavilhão da colonização», in *O Mundo Português*, Lisboa, Vol. VII, nº 82-83, (Out-Nov. 1940), p. 425- 428
- CÉSAIRE Aimé - *Discurso sobre o colonialismo*. Porto: Cadernos para o Diálogo, 2, 1971
- CÉSAR, Amândio - *Elementos para uma Definição de Cultura Angolana*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1965
- «Recordando António Ferro», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, Luanda, nº32, (Jul-Set.1971), pp.28-30
- CHAVES, Luis - «Museu Etnográfico do Império Português - Sua necessidade - Um plano de organização» in *Trabalhos do 1º Congresso de Antropologia Colonial*. Porto: 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934(a)
- «A coleção demonstrativa da Secção Ultramarina, no Museu Etnológico. Notas e comentários» in *Trabalhos do 1º Congresso de Antropologia Colonial*. Porto: 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934(b)
- CORREIA, Miguel Anacoreta (coord.).(2008). *Neves e Sousa. Pintor de Angola (1921-1995)*. Lisboa: Sextante Editora
- CORREIA, Alberto Carlos Germano da Silva. *A Necessidade do estudo antropológico das populações coloniais*. [comunicação ao I Congresso nacional de Antropologia Colonial], Porto: 1ª exposição Colonial Portuguesa, 1934
- COSTA, Elmano Cunha e - *Catálogo da Exposição de Etnografia Angolana*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1946
- CUNHA, Augusto - «Propaganda Colonial» in *O Mundo Português*. Lisboa, Vol. XI), Nºs. 128,129, (1944), pp. 419 – 424
- «Panorama africano», in *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, Ano III, nº21, (Junho de 1944), s.p.
- DIAS, Gastão de Sousa (1944). «Casa dos Estudantes». *O Mundo Português*. Lisboa, 128, 129 (Vol. XI):381-383
- DIAS, Jorge - *Conflitos de Cultura*. Lisboa: JIU (nº51), 1961 (a)
- *Ensaios Etnológicos*. Lisboa: JIU (nº52), 1961 (b)
- ERVEDOSA, Carlos - *Arqueologia Angolana*. Lisboa: Edições 70, 1980
- ESTERMANN, Carlos. *Etnografia de Angola.(2 vols)* Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983

ESTERMANN, Carlos; COSTA, Elmano Cunha e - *Negros*. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d

FERRO, António (1923). *A Idade do Jazz Band*. S. Paulo : Officina Graphica Monteiro Lobato & C.

- *Viagem à Volta das Ditaduras*. Lisboa: [s/n], 1927

- «Portugal 1940» in *O Mundo Português*, Vol. VII, nº 82-83, (Out-Nov.1940), p. 417- 420

- *Arte Moderna*. Lisboa: SNI, 1949

- *Artes Decorativas*, Lisboa: SNI, 1949

- *Dez Anos de Política do Espírito (1933-1943)*. Lisboa: SNI, 1943

- *A Fé e o Império*. Lisboa: SPN, s.d

- *A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa*, Lisboa : SNI, s.d.

- *Salazar. O Homem e a Obra*. Lisboa: Editorial Fernando Pereira, 1982

FONTINHA, Mário, VIDEIRA, Acácio - *Cabaças Gravadas da Lunda*. Lisboa: Diamang- Publicações Culturais, 1963

FONTINHA, Mário - *Desenhos na Areia dos Quiocos do Nordeste de Angola*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical (Col. Estudos, Ensaios, Documentos, nº 143), 1983

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Lisboa, Livros do Brasil, 2001

- *Arte, Ciência e Trópico. Em Torno de alguns problemas de Sociologia da Arte*. S. Paulo: Livraria Martins Editora, 1962

- *Vida, Forma e Cor*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962

GALVÃO, Henrique. *A Função Colonial de Portugal. Razão de ser da Nacionalidade*. s/l. : Edições da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934

- *Primeira Exposição Colonial Portuguesa. Relatório e Contas* . Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1935

- *O Império*. Lisboa: edições SPN, 1936

- *Exposição do Mundo Português - Secção Colonial*, Lisboa: [s/n] 1940

- *Outras Terras Outras Gentes*. 2 vols. Porto: Empresa do Jornal de Notícias, s/d

- *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*. Porto, Ed. da Litografia Nacional, 1934

- *Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*. Porto, Litografia Nacional, s/d.

- *Em Terra de Pretos (Crónicas d'Angola)*. Lisboa, edição do autor, 1929

- *Ronda d'Africa*. 2 Vol, Porto, ed «Jornal de Noticias», 1948

- *Antropófagos*. Lisboa: Jornal de Notícias, 1947

- *O Assalto ao «Santa Maria»*. Lisboa: Edições Delfos, 1974

GAMBÔA Helga - « An Angolan Heritage: the Ceramics of Helga Gamboa». Disponível em <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue010/articles/06.htm> (acedido em 6-11-2010)

GONÇALVES, José Júlio - «*Escultura dos Negros da Guiné Portuguesa*», in Separata da Revista do Gabinete de Estudos Ultramarinos. Lisboa, nº 11-12 (1956)

LACERDA, Aarão de - «Arte Negra» in *Trabalhos do 1º Congresso de Antropologia Colonial*. Porto: 1ª Exposição Colonial portuguesa, 1934

- MACEDO, Diogo de - «Arte Indígena I (Guiné)», in *O Mundo Português*, Ano I, Vol. I, nº1, (1934), pp. 45-48;
- «Arte Indígena II (Angola)», in *O Mundo Português*, Ano I, Vol. I, nº 2, (1934), pp. 93-96;
 - «Arte Indígena III (Congo Português)», in *O Mundo Português*, Ano I, Vol. I, nº3, (1934), pp. 125-12
 - «Arte Indígena IV (Moçambique)», in *O Mundo Português*, Ano I, Vol. I, nº 5, (Maio de 1934), pp. 205-208
 - «Arte Indígena V (Benin)», in *O Mundo Português*, Ano I, Vol. I, n^{os} 7 e 8, (Julho-Agosto de 1934), pp. 301-304;
 - «Notas a Propósito da Arte Colonial», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, (1935), pp.33-36
 - «Arte das Colónias Portuguesas», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, (1935), pp.77- 79
 - «Carta de Diogo de Macedo, dirigida a Augusto Cunha, a propósito da organização de cruzeiros ao ultramar pela revista Mundo Português», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, (1935), s/pag.
 - «Arte Indígena. Artistas Portugueses nas Colónias», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, (1935), pp. 243-246
 - «Arte Negra. Particularidades da nossa Arte Colonial», in *O Mundo Português*, Vol. III, Ano III, (1936), p. 231-234
 - «Arte Negra. Particularidades da nossa arte colonial»(a). in *O Mundo Português*, Vol. III, Ano III, (1936), p. 325-327
 - «Arte Colonial. Duas lendas e o Mistério dos povos Primitivos», in *O Mundo Português* Vol. III, Ano III, (1936), p.493-496
 - «Arte da Índia Portuguesa» in *O Mundo Português* , Vol. IV, Ano IV, (1937), p. 147, 148
 - «A Escultura Africana», in *Ocidente*, Vol. II, nº5, (1938), p.121-123
 - «Museu de Arte Indígena, in *Ocidente*, Vol V, (1939), p. 415
 - «A Arte dos Negros de Portugal» In *Panorama*, Ano I, nº9, 1942, pp. 32-34
 - «Em redor da Arte dos Portugueses. As Esculturas Quinhentistas do Benin», In *Panorama*, nº18, Ano I, (1943)
 - « Um problema nacional na arte do Benin», separata da revista *O Mundo Português*, (Março de 1944)
 - «Em defesa da arte dos negros», in *O Mundo Português*, Ano XIII, IIª serie nº1, (1946), pp.12- 16
 - «Um Álbum de Desenhos sobre Angola» in *O Mundo Português*, Ano XIII, IIª serie nº1, (1946), p.17-21
 - «A Arte e os Artistas de Luanda», in *A Provincia de Angola*, (Agosto de 1948
 - *Exposição de Arte Negra* (Catálogo). Lisboa: SNI, 1949
 - «Arte Católica dos Negros», in *Panorama*, IIª Série, nº2/3, (1951), s.p.

MACEDO Diogo de; MONTALVOR, Luis - *Arte Indígena Portuguesa*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1934

MALTA, Eduardo - *Vários Motivos de Arte*. Lisboa: Portugália, 1952

MELLO, Lopo Vaz de Sampaio e - «Arte Colonial. A Arte ao Serviço do Império», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, (1935), pp.430, 431

- MONTEIRO, Armindo. [prefácio ao 1º número] in *O Mundo Português*, Ano I, Vol. I, 1934, pp.1-6
- «Anotações á margem da exposição Colonial do Porto», in *O Mundo Português*, nº 11, Ano I, Vol. I, Novembro de 1934, pp. 353-361
 - *Reconstrução do Império. O pensamento do Ministro das Colónias, dr. Armindo Monteiro*. Lisboa: Edições SPN, 1934
 - *Para uma Política Imperial. Alguns discursos do ministro das colónias Doutor Armindo Monteiro*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, s/d
 - *Discurso do Dr. Armindo Monteiro, Ministro das Colónias de Portugal*. Lourenço Marques: Typographia Minerva Central, 1933
 - *Da Governação de Angola*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1935
 - *Directrizes duma Política Ultramarina*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, s/d
 - *As grandes directrizes da governação ultramarina no período que decorreu entre as duas guerras mundiais*. Lisboa, 1942
- MORAES, J. A. da Cunha, *Africa Occidental. Album Descriptivo e Photographico*. Lisboa: David Corazzi, 1885-1888
- MORAES, Cunha. *Viagens em Angola*. Coimbra: Casa Museu Bissaya Barreto, IIº Encontros de Fotografia, Novembro de 1991.
- MOREIRA, Adriano. «A revogação do Acto Colonial» in Separata da *Revista do Gabinete de Estudos Ultramarinos*, Lisboa, nº3, (1951), s.p.
- *A Conferência de Bandung e a Missão de Portugal*. Luanda- Lourenço Marques-Lisboa: Editorial Ultramar, 1955
 - *Ensaios*. Lisboa: Edições Panorama, 1961
 - *Política de Integração*. Lisboa, 1961
 - *O Sentido do Anticolonialismo Moderno*. Coimbra, 1972
- NETO, Agostinho - *Quem é o Inimigo? Qual é o nosso Objectivo?* s/l: Edições Maria da Fonte, 1974
- *Sobre a Cultura Nacional*. Luanda: Lavra & Oficina, s.d.
 - ... *Ainda o Meu Sonho... Discursos sobre Cultura Nacional*. Lisboa, Edições 70
 - *Sobre a Libertação Nacional*. Luanda: Cadernos Lavra & Oficina nº51, 1985
- OLE, António; SOUSA Rocha de; DIAS, José António Fernandes – *António Ole*. Luanda: Banco Espírito santo de Angola, 2007
- OLIVEIRA, António - *Mahamba. Tentativa de Interpretação Artística e Psicológica de Documentos de Arte dos Negros Africanos*. Lisboa: JIU, 1959
- OLIVEIRA, José Osório - *Uma acção cultural em África*. Lisboa, 1954
- *El Arte Negro como Expresion humana y como valor cultural*. Madrid, Índice, 1956
 - *Novas Considerações sobre o Museu do Dundo*, Braga, 1956
 - *Flagrantes da Vida na Lunda*. Luanda: Publicações Culturais nº37, Diamang, 1958
- PACHECO, Rui Preto. A Liberdade Criadora na «Arte do Nosso Tempo», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*. Nº27, (Abr-Jun. 1970), pp.69-74
- «O Instinto de Beleza e a “Arte do Nosso Tempo”», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº29, (Out-Dez. 1970), pp. 24-26
- PINO, José Manuel de Carvalho - «Esboceto duma Resenha histórica da pintura em Angola», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº9, Out-Dez, 1965, pp. 23-33

Portugal 1940. *Álbum comemorativo da fundação: festas de Guimarães, Cortejo do Mundo Português, Secção Colonial da Exposição do Mundo Português*. Porto: Litografia Nacional, 1940

PRÉSENCE AFRICAINE. Le 1^{er} Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs (nº spécial). Vol. VIII-IX-X, Paris-Sorbonne- 19-22 septembre 1956

PRÉSENCE AFRICAINE. Le Deuxième Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs (nº spécial). Vol. XXIV-XXV, Rome 26 mars-1^{er} avril, 1959

REDINHA, José - «Cabaças Gravadas», in *Mensário Administrativo*, nº 7, Março de 1948, pp.23-28

- «Costumes Religiosos e feiticistas dos kiokos de Angola», in *Mensário Administrativo*, nº 8, 20-21, Abril-Maio de 1949, pp. 27-43

- «As Máscaras Africanas (Esboço)». Separata da *Revista do Gabinete de Estudos Ultramarinos*, Lisboa, nº 7-8, (1952)

- *Paredes Pintadas da Lunda*. Luanda: Publicações Culturais Diamang, nº18, 1953

- *Subsídios para a História, Arqueologia e Etnografia dos Povos da Lunda*. Luanda, Publicações Culturais nº19, Diamang, 1953

- *Subsídios para a História, Arqueologia e Etnografia dos Povos da Lunda*. Luanda, Publicações Culturais nº26, Diamang, 1955

- *Máscaras de Madeira da Lunda e Alto Zambeze*. Luanda, Publicações Culturais nº31, Diamang, 1956

- «Alguns elementos de arte indígena», in *Boletim Cultural do Museu de Angola*. Luanda, nº1, (1960), pp. 61-67

- «Dumba-ua Tembo, régulo do Tchiboco», in *Boletim Cultural do Museu de Angola*. Nº2, (1960), pp.51-58

-*Subsídios Etnográficos. Esboço de classificação das máscaras angolanas. Um esquema Evolutivo da escultura antropomorfa angolana*. Luanda, Centro de Informação e turismo de Angola, 1964

-*Insígnias e Simbologias do Mando dos Chefes Nativos de Angola*. Luanda, Centro de Informação e Turismo de Angola, 1964

- «Folclore Angolano (nota sobre variedades e ecologia)» in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº2, (Jan-Mar, 1964), pp. 3-8

- «Coexistência Cultural» (Conferência pronunciada no palácio do Comércio aquando da Semana do Ultramar), in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº5, (Out- Dez. 1964), pp.55-65

- «Arte e Artesanato angolanos», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº8, (Julho-Setembro 1965), pp.47-50

- *Etnossociologia do Nordeste de Angola*. Braga: Editora Pax, 1966

- «A cestaria angolana», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*., nº14, (Fev-Mar. 1967)

- «A velha arte dos penteados», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº15,(Abr-Jun 1967), pp.5-10

- *O fenómeno Económico e a Etnografia*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola, 1968

- «O Carnaval de Luanda», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº22, (Jan-Mar. 1969), pp.21-22

- «A famosa rainha Ginga», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº24, (Jul-Set. 1969), pp. 12-16

- «Cuanza, O Rio dos Muene-Ngolas», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº29, (Out-Dez), 1970

- «Carnaval de Luanda. Curiosa manifestação a manter e a valorizar», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº30, (Jan-Mar, 1971)
 - *A habitação Tradicional Angolana. Aspectos da sua Evolução.* s/L, CITA, 1973
 - «O Humanismo na Obra de Jorge Dias», in *In Memoriam Jorge Dias. Vol II*, Lisboa, 1974
 - *Escultura Angolana- Esboço de Classificação.* Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola, 1974
 - *Etnias e Culturas de Angola.* Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, com a colaboração do banco de Angola, 1974
 - *Álbum Etnográfico.* s/L, Fundo de Turismo e Publicidade, s/d.
 - *Instrumentos Musicais de Angola. Sua construção e Descrição.* Coimbra: Instituto de Antropologia, 1984
- RODRIGO, Joaquim - *O Complementarismo em Pintura: contribuições para a ciência da arte.* Lisboa: Livros Horizonte 1982
- SALAZAR, Oliveira. *Discursos e Notas Políticas* (6 Vol).Coimbra: Coimbra Editora. 1935-1967.
- *Salazar 1909-1953. Discursos, Notas, Relatórios, Teses, Artigos, Entrevistas.* s/l: Editorial Vanguarda, 1954
- SEIXAS, Artur do Cruzeiro - *Viagem Sem Regresso.* Lisboa: Tiragem Limitada, 2001
- *Obra Poética* (3 vol). Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2002
- SILVA, Ricardo Espírito Santo - *Eduardo Malta.* Lisboa: A. de Albuquerque, 1932
- SOUSA, Neves de. ... *Da Minha África e do Brasil que eu vi...* Luanda : Lello, s/d
- TEIXEIRA, Vitor Manuel. (Sous la Direction de M.Frank Popper) *Pratique et Théorie des Arts plastiques Angolais (de la Traditions a une Nouvelle Expression).* [Texto Policopiado], Paris, Université de Paris VIII, 1983
- VASCONCELOS, Mário Cesariny, - *A Intervenção Surrealista.* Lisboa: Editora Ulisseia, 1966
- *Cruzeiro Seixas.* Lisboa: Editora Lux, 1967
 - [1963] *Surrealismo, Abjeccionismo. Antologia seleccionada por Mário Cesariny de Vasconcelos.* Lisboa: edições Salamandra, 1992
- VIERVE, Ulf; HOSSFELD Johannes (eds.) *António Ole. Hidden Pages.* Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2009

ESPÓLIOS PARTICULARES

- **Albano Neves e Sousa**

«A Arte Moderna e a Pintura Abstracta de Neves e Sousa», in Diário de Luanda, Luanda (14-10-1961)

«A Arte portuguesa no Museu de Arte com Albano Neves», in Correio da Bahia, S Salvador (20 de Agosto de 1986)

«Actividade artística de Neves e Sousa», in Diário de Noticias, Lisboa (2 de Dezembro de 1986)

Acuarelistas de España Y Portugal. S/l: Cuadernos de relaciones culturales, nº1, 1947

«A exposição de Neves e Sousa no estúdio do SPN», in Diário de Notícias, Lisboa (5-5-1944)

«A exposição de Neves e Sousa no SPN», in Novidades, (30-4-1944)

«A Exposição de Neves e Sousa», in *Diário de Luanda*, Luanda (5 de Setembro 1952)

«A Exposição de Neves e Sousa Constitui um grande acontecimento artístico», in A Província de Angola, Luanda, (7 de Setembro de 1952)

«A Exposição de Neves e Sousa. Passo firme na evolução do artista», in A Província de Angola, Luanda (1 de Julho de 1958)

«A propósito de uma crítica», in O Comércio de Angola, Luanda (20 de Setembro de 1955)

«A Etnografia Ultramarina revelada na obra de Neves e Sousa », in Diário Popular, Lisboa (5-4-1964)

«A Exposição do Momento. Como Neves e Sousa fala das suas experiências “num género de pintura a que se chama abstracta”», in O Comércio, Luanda, Luanda (3-10-1961)

«A temática africana no trabalho do português Albano Neves e Sousa», in Jornal da Bahia, S. Salvador, (13-12-1977)

«África Portentosa numa Exposição de Neves e Sousa», in Dário de Noticias, Lisboa (16-4-1964)

«África Vista por um artista», in Jornal de Notícias, Lisboa (4 de Julho de 1944)

AGOSTIHO Artur - «Neves e Sousa, Angolano», in *Gazeta*, Lisboa, nº 7, (Março de 1977), p.30

«Albano recorda sua Angola», in A Tarde, S. Salvador da Bahia, (25 de Agosto de 1986)

A. *Neves e Sousa*. Luanda, Museu de Angola, 1961 [Catálogo com texto de Cochat Osório, datado de Fevereiro de 1961]

«Albano Neves e Sousa, de Angola à Bahia», in Diário do Paraná, (9-12-1976), p.8

Albano Neves e Sousa. Exposição de Aquarela e Óleo. Silves: Salão nobre dos Paços do Concelho, 21 a 29 de Agosto de 1964

Albano Neves e Sousa. Curitiba, Paraná: Galeria de Arte Cimo, 21 a 28 de Janeiro de 1977

«Albano Neves veio mostrar Angola e pintar o Brasil», in Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, (10 – 5 -1965)

Albano Neves e Sousa, (catálogo). Oeiras, Galeria Livraria Verney, 2005

AMORIM, Roby - «Uma Grande exposição de pintura de Neves e Sousa», in O Comércio, Luanda , (26 - ?- 1963)

Angola (Africa Portuguesa) en las Acuarelas de A. Neves e Sousa. Madrid: Salones Macarron, 1959

Angola, Etnografia, Historia, Paisagem pelo pintor Neves e Sousa. Luanda: Museu de Angola, 1956

«Angola em Lisboa O grande pintor Neves e Sousa, expõe no SNI a partir de 14 do corrente», in A Comarca de Arganil, Arganil (7-3-1959)

Angola. De Cabinda ao Cunene. A. *Neves e Sousa*. Malange, 10 de Junho de 1960

Angola, Moçambique, S. Tomé por Neves e Sousa – Ovar: Museu de Ovar, Novembro de 1964

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig - «A Dança da Zebra», In *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Ano 3, nº 30, Março de 2008, Pp. 14-21

BERMUDES, Nuno - «Encontro com Neves e Sousa, Pintor Angolano» in Notícias de Moçambique, Lourenço Marques, (18 de Julho de 1958)

BOBELA DA MOTA Alfredo - « A exposição de Neves e Sousa – nem oito nem oitenta», in O Comércio de Angola, Luanda (29 de Set. 1955)

- «Das caricaturas do «Kirikiki» às pinturas de Neves e Sousa e Roberto Silva», in ABC, Luanda (11-6-1961)

BRANDÃO, Alípio - «Ainda sobre a Exposição de Neves e Sousa», in O Comércio de Angola, (28 de Setembro de 1955)

- CAMACHO, Medina – «Exposição de óleos e aguarelas de Neves e Sousa», in Notícias de Lourenço Marques, Lourenço Marques (10 de Dez de 1950)
- CAMPINO, António - «Carta Aberta a Neves e Sousa», in Diário de Luanda, (13 de Out. 1955)
- CÉSAR, Amândio - «Dois Álbuns de Neves e Sousa ou quando se pode escrever com desenhos», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº39, Abril-Maio-Junho, 1973
- CHELA João da -«Um Excelso Poeta da paisagem e da cor», in, Jornal de Benguela, (Dezembro de 1952)
- CRUZ, Tomás Vieira da - «Angola em Madrid, na Exposição de Neves e Sousa» , in O Século Ilustrado, Lisboa (11 de Julho de 1959)
- DIAS, Gastão Sousa - «Arte e Nostalgia» in O primeiro de Janeiro, Porto (Fevereiro de 1949)
- «Encontro com Neves e Sousa. Um olhar a Moçambique» ,in Noticias da Beira, (10-2-1962)
- ERVEDOSA, Carlos - «Comentário Breve à Obra de Neves e Sousa», in ABC, Luanda (9-8-1963), pp.3, 6
- «Exposição de Homenagem ao Pintor Neves e Sousa no Salão Nobre do Clube do Niassa», in Diário de Moçambique, Lourenço Marques, (2 de Setembro de 1952)
- Exposição de Neves e Sousa*. Porto, Junho de 1944
- Exposição Independente*. Porto: Salão do Coliseu do Porto, 7 a 18 de Dezembro de 1944
- Exposição da Primavera de 1944*. Lisboa: Galeria A. Molder, 21 de Março 1944
- «Exposição de Neves e Sousa no estúdio do SNI», in Diário Popular, (28-4-1944),
- Exposição Independente*. Coimbra, Dezembro de 1944- Janeiro de 1945.
- «Exposição Independente», in Jornal de Noticias, (23 de Janeiro de 1946)
- «Exposição Independente», in O Primeiro de Janeiro, Porto, (30 de Janeiro de 1946)
- «5ª Exposição Independente», in O Comércio do Porto, (4 de Fevereiro de 1948)
- « Exposição de Neves e Sousa no SNI, in A Voz, (7-8-1949)
- 6ª Exposição Independente*. Galeria Portugália, Junho de 1950
- IIIª Exposição de Arte Moderna dos Artistas do Norte*. Porto: SNI, Maio de 1947
- VIª Exposição de arte Moderna dos Artistas do Norte*. Porto, SNI, Maio de 1950

VIIª Exposição de arte Moderna dos Artistas do Norte. Porto: SNI, Maio de 1951

VIIIª Exposição de arte Moderna dos Artistas do Norte. Porto: SNI, Maio de 1952

Exposição de Neves e Sousa. Lisboa: SNI, Abril de 1952 [Prefácio de Rodrigues Matias].

Exposição de Pintura com motivos de Angola, Moçambique, S. Tomé, Cabo Verde, Guiné, pelo pintor Neves e Sousa no Ateneu Comercial do Porto. Porto: Câmara Municipal do Porto, 15 a 23 de Março de 1972

FERREIRA FERNANDES - «As Cores da Pátria Perdida», in Diário Popular, Lisboa (28 de Novembro de 1986), pp.18, 19

FONSECA, Arthur da - «Neves e Sousa, Pintor Africano» in Diário do Norte, Porto, (12 de Dezembro de 1949)

GALVÃO, Henrique - «Angola Também Produz ... Artistas! », in Jornal de Noticias, Lisboa (28 de Junho de 1944)

GARZA, Lorenzo - «Neves e Sousa, pintor de la vida Tropical», in Ahora, Madrid, s/ d

GUIMARÃES, Valdemar de Castro - «No Rescaldo de uma Exposição...», in Lourenço Marques Guardian, Lourenço Marques, (16 de Dezembro 1950)

«Independentes» in O Sempre Fixe, (12 de Fevereiro de 1948)

KNOFLI, Rui - «Encontro com Neves e Sousa», in Diário da Manhã, Lourenço Marques, (18/7/1958)

KUNTZE, Reinhold M. - «A Exposição de Neves e Sousa», in Diário de Luanda, 15 de Outubro de 1950

LARA (Filho), Ernesto - «Sobre a Exposição de Neves e Sousa», in O Comércio de Angola, Luanda (19 de Setembro de 1955)

LEAL, Cruz - «Sobre a Exposição de Neves e Sousa», in O Comércio de Angola, Luanda (24 de Setembro de 1955)

LEMOS, Gouvêa - «Neves e Sousa, Pintor africano», in Moçambique Ilustrado, Lourenço Marques (15-5-1962)

LIMA DE CARVALHO, Nuno - «Neves e Sousa. O Pintor de Angola vive no Brasil», in Correio da Manhã, [Suplemento de Domingo] Lisboa, (7/12/1986)

- «Neves e Sousa» in *Casa & Jardim*, ano XIV, nº 162, Setembro de 1991 pp.19-25

- MADUREIRA, João - « Carta aberta ao pintor Neves e Sousa, a propósito da sua exposição em Malange», in Notícias de Angola, Luanda (30 de Junho de 1958)
- MOREIRA, João Mimoso- «A Exposição de Neves e Sousa no Secretariado de Propaganda Nacional» , in A província de Angola, Luanda (28 de Maio de 1944)
- Mulheres de Angola*. Lisboa: Casino do Estoril, 11 a 17 de Dezembro de 1973
- NEVES E SOUSA, A. - «Motivos Angolanos», in Cadernos das Nove Musas (Separata de «Portvcale»), 2ª série , Vol. III, Dez de 1948
 - «Há que empreender uma recolha criteriosa de material etnográfico», in A Província de Angola, Luanda, (16 Setembro de 1954)
- NEVES E SOUSA, Albano – Mahamba. Poesias 1943-1949. Luanda, [edição de autor], 1949
 - *Batuque* [poesia]. Luanda: ABC, 1961
 - ... *Da minha África e do Brasil que eu vi...* .Nova Lisboa: Serviços culturais da Câmara Municipal de Nova Lisboa, Novembro de 1966.
 - *Muêho* [Poesia]. Braga: Editora Pax, 1968
 - *Angola a Branco e Preto*. Luanda: Lello, 1972
 - *Angola Minha Terra*. Estoril: Galeria de Arte do Casino do Estoril, 1986
 - *Macuta e Meia de Nada*. Lisboa, 1991
- «Neves e Sousa e Silva Campino dois artistas angolanos em Lisboa», in O Século Ilustrado, Lisboa, (8 de Agosto de 1944)
- Neves e Sousa*. Porto: Galeria Portugália, 1949
- Neves e Sousa*. Lisboa: SNI, 1949
- Neves e Sousa*. Porto: Salão Silva Porto, Fevereiro 1952
- «Neves e Sousa vai enriquecer o património de Angola com Trabalhos etnográfico», in A Província de Angola, Luanda (25 de Setembro, de 1952)
- Neves e Sousa*. Benguela: Salão da Câmara Municipal de Benguela, Novembro de 1952
- Neves e Sousa*. Salão do Clube do Niassa, Agosto/ Setembro de 1952
- Neves e Sousa. Exposição de pinturas*. Luanda: Museu de Angola. Luanda, 1958 [Prefácio do Engº A. Da Silva Pinto]
- «Neves e Sousa fez , ontem uma brilhante palestra sobre pintura na sessão do Rotary Club», in O Comércio, Luanda, Luanda (12-11-1960)

«Neves e Sousa expõe 64 óleos, a partir de hoje no salão nobre dos paços do concelho», in Diário de Moçambique, Lourenço Marques, (9-5-1962)

«Neves e Sousa no "Banco dos Réus" », in Notícia, Luanda, (3-8-1963), p.31

Neves e Sousa. Sá da Bandeira, 5 a 15 de Agosto de 1967

Neves e Sousa. Angola, S. Tomé, Guiné, Cabo Verde. Luanda, 1969 [Catálogo]

Neves e Sousa. Lourenço Marques: Sociedade de Estudos de Moçambique, 1974 (?)

«Neves e Sousa no Estoril com Angola nos Olhos», in Correio da Manhã, Lisboa (10-3-1982)

«Neves e Sousa expõe no Casino do Estoril. A Arte Lusíada e Tropical», in O Dia, (15-12-1984)

«Neves e Sousa, cinquenta anos de pintura», in O Diabo, Lisboa, (Dezembro de 1986)

NEVES, João Alves das - «Encontro em S. Paulo com o pintor Neves e Sousa», in O Português na Austrália, s/l, (26-7-1978), p.14

NOBREGA, Luis Manuel da - «Pintura abstracta ou simples decorativismo. Crítica à exposição de pintura abstracta de Neves e Sousa», in Notícia, Luanda (7-11-1961), pp.15, 28

«Nostalgias Africanas», in Diário de Notícias, Lisboa (3-4-1982)

OLIVEIRA, F.de - «A propósito da última exposição de Neves e Sousa», in *Cultura*, Luanda (Setembro de 1958), pp. 2,4

OLIVEIRA José Osório de - «No Catálogo de Neves e Sousa», in A Província de Angola, Luanda (28 de Maio de 1944)

OLIVEIRA, Mário de - «As Províncias Ultramarinas Vistas por Neves e Sousa no seu significado Etnográfico e Humano», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº33, Out-Dez, 1971, pp. 21-23

«O Pintor Neves e Sousa fala-nos da sua vida e da sua próxima exposição em Lourenço Marques» in Noticias de Lourenço Marques, Lourenço Marques (10 de Novembro de 1950)

«Os 50 anos de arte de Albano Neves e Sousa no Museu», in Tribuna da Bahia, S. Salvador (20 de Agosto de 1986)

PAMPLONA, Fernando de - «Aquarelas, quadros , Pastéis e desenhos de Neves e Sousa», in Diário da Manhã, Lisboa (8 de Maio de 1944)

- « Urge que se Lancem à descoberta dos Tesouros do nosso Ultramar os Pintores portugueses», in Diário da Manhã, Lisboa, 19 de Outubro 1952

- «Angola- de Cabinda ao Cunene- em óleos e aquarelas de Neves e Sousa no S.N.I.», in Diário da Manhã, (28 de Março de 1959)

- PORTELA Artur- «África Revelada na exposição de aguarelas de Neves e Sousa», in Diário de Lisboa, (4 de Maio de 1944)
- «Pintura de Neves e Sousa sobre “Angola – de Cabinda ao Cunene”», in Diário de Notícias, Lisboa, (15de Março de1959)
- Portrait of Angola. Neves e Sousa. S/l, S.A. Association of Arts, s/d*
- «Público apreciou Neves e Sousa no Casino do Estoril», In Correio da Manhã , Lisboa, (2/1/1985)
- RICARDO, Augusto - «Exposição de Neves e Sousa no Palácio Foz», in República, Lisboa (18 de Março de 1959)
- ROCHA DE SOUSA, J. - «Neves e Sousa não resiste a qualquer crítica informada», In Noticia, Luanda, (10-8-1963), p.25
- SARMENTO, Alexandre - «Viagem Maravilhosa por Angola fora...» in Diário da Manhã, Lisboa, (16 de Novembro de 1956).
- SILVA, Roberto - «Maçã com Açúcar», in Diário de Luanda, Luanda, (20 de Setembro de 1950)
- «Continuação o Número de Ontem por Roberto Silva», in Diário de Luanda, Luanda (21 de Setembro de 1950).
 - «Continuação do número de ontem por Roberto Silva», in Diário de Luanda, Luanda (22 de Setembro de 1950).
 - «Doa a quem doer. A III Exposição de Artes Plásticas», in Diário de Luanda, 23 de Setembro de 1950
 - «A Lira Pornográfica», in O Diário de Luanda, Luanda (29 de Outubro de 1950)
 - «À volta da Exposição de Neves e Sousa» in O Comércio de Angola, Luanda (11 de Outubro de 1950)
 - «Resposta a quem não entendeu», in O Diário de Luanda, Luanda (27 de Dezembro de 1950)
 - «Sobre a Exposição de Neves e Sousa», in O Comércio de Angola, (23 de Setembro 1955)
 - «Ainda sobre a Exposição de Neves e Sousa», in O Comércio de Angola, Luanda (26 de Setembro 1955)
- SYLVAN Fernando – «A Exposição de Neves e Sousa», in O Correio do Porto, Porto, (3 de Julho de 1944)
- «Exposição independente no Porto», in A República, (30 de Janeiro de 1946)
- SIMÕES (Filho), Carlos -«Neves e Sousa, o profano , das florestas virgens de Angola», in *Sempre Fixe*, (4 de Maio de 1944)

SIMÕES, João Gaspar - «A Noite é Cúmplice» , de Noel de Arriaga e «Batuque», de A. Neves e Sousa», in Jornal de Artes e Letras, Lisboa (6-2-1963), pp. 3, 14

TORRES, Adelino -« Neves e Sousa e a Arte Abstracta», in Jornal ABC, Luanda, (11-1-1961)

«Tradições do Brasil em telas de Angola», in O Globo, Rio de Janeiro, (12 de Maio de 1965)

TRIPODI, Aldo - «Albano Neves: Retratista de Angola», in A Tribuna da Bahia, S. Salvador, (29-10-1985)

- «Albano: O Coração de Moçambique na Bahia», in A Tribuna da Bahia, S. Salvador, (9-2-1985)

«Um pintor do sertão e dos batuques no estúdio do SPN», in Diário da Manhã, Lisboa (28-4-1944)

«Um angolano bem português que mora na Bahia», In Voz de Portugal, Rio de Janeiro, (8 de Outubro de 1976)

«Uma Exposição que será um grande acontecimento artístico», in Jornal de Benguela, Benguela, (27 de Novembro de 1952)

«Uma escola de Belas Artes figura entre as pretensões dos artistas plásticos de Angola», in ABC, Luanda (9-8-1963) pp. 1, 7

«Veio expor na Bahia e fixar tipos humanos» , in A Tarde, S. Salvador da Bahia, (10-7-1965)

VENTURA, Reis - «Aquele Moço Pintor Cresceu... Apontamentos sobre a exposição de Neves e Sousa», in A Província de Angola, Luanda, (14 de Setembro de 1952)

- «Angola Recupera o seu pintor», in, A província de Angola, Luanda (5 de Outubro 1952)

- «Vida Artística em Angola, Neves e Sousa, Pintor Angolano» in Diário Ilustrado, Lisboa, (19 de Janeiro de 1957)

- «Imagens da etnografia angolana numa exposição de quadros do pintor Neves e Sousa», in Notícias de Angola, Luanda (24 de Março de 1958)

- «O Rumo e os passos», in Novo Século, Lisboa (1 de Abr. 1982), p.11

- **Amílcar Vaz de Carvalho**

A. *Vaz de Carvalho*. Luanda , Museu de Angola, 1960. [Catálogo com texto assinado por Cruz Leal]

MATOS, Mário Rui da Rocha, «Da Pintura à beleza do Mundo que nos rodeia», in *Jornal de Angola (Suplemento Cultural)*, nº 155, 8 de Julho de 1984

«Musseques» in *África Hoje*, nº 24, Junho de 1987

PINTO NOGUEIRA, C.- «Reconhecido mérito do pintor Vaz de Carvalho, in A Província de Angola, Luanda, 18-6-1960 p.5

TADEU Marina, «Pintura Angolana em Portugal. Vaz de Carvalho: O Lirismo dos Musseques» in *África Hoje*, nº 24, Junho de 1987

- **Artur do Cruzeiro Seixas**

AA.VV. *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: SOCTIP, 1989

AAVV. *O Surrealismo Abrangente. Coleção particular de Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda- centro de estudos do surrealismo, 2004

AMORIM Jayme de - «A Propósito de uma exposição. Deambulando pela lixeira...» in O Comércio de Angola, Luanda (23 de Janeiro de 1957), p. 1,5

«A “escandalosa“ exposição super-realista de Cruzeiro Seixas constituiu um teste esplêndido e oportuno para os alfenins da falsa intelectualidade», in Jornal de Benguela, (7 de Fevereiro de 1957), pp.1,3

AZEVEDO, João de - «Manifestação do sr. Cruzeiro Seixas num pardieiro da Av. dos restauradores de Angola», in O Comércio de Angola, Luanda, (17 de Janeiro de 1957), p. 2

BLANC DE PORTUGAL, José - «A Propósito de uma exposição. Mais uma carta sobre a exibição do sr. Seixas», in O Comércio de Angola, Luanda (24-1-1957)pp.1, 4

BOBELA DA MOTA - «Mensagem da Desilusão – Carta ao sr. F. Furtado de Mendonça, in O Comércio de Angola. Jornal de Propaganda e Defesa da Actividade Económica Luanda, (13 de Dezembro de 1953), p.1, 3

BOUNURE Vincent - «O surrealismo e o coração selvagem (excertos)», in Jornal de Letras e Artes, ano VII, nº 258 Dezembro de 1967[trad. de Sérgio Lima]

Artur Cruzeiro Seixas [carta] Lisboa, 13 de Novembro de 1991 [a] João Pinharanda. Disponível na Biblioteca Nacional, Lisboa, Espólio Cruzeiro Seixas, (N38), Cx.19

Alfredo Margarido [carta] Lisboa, 1967 [a] Artur Cruzeiro Seixas. Disponível na Biblioteca Nacional, Lisboa, Espólio Cruzeiro Seixas, (N38).

Manuel Vinhas [carta] Lisboa, 23 de Maio de 1962 [a]Cruzeiro Seixas. Disponível na Biblioteca Nacional, Lisboa, Espólio N38 /101.

«Carta do Dr. José Blanc de Portugal a propósito da Exposição de Cruzeiro Seixas...», in A Província de Angola, Luanda (23-1-1957), p.2

«...E outra carta de Adulcino Silva a despropósito da mesma exposição », in A Província de Angola, Luanda (23-1-1957),

CRUZEIRO SEIXAS, Artur - Texto para catálogo de exposição de instrumentos musicais Museu de Angola [Manuscrito] 1964 (?). Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa. Espólio de Cruzeiro Seixas N38, Cx. 19, doc.1064

- «Cruzeiro Seixas : Precisa-se pintores em Angola» [Entrevista], in Jornal de Letras e Artes, Lisboa , (2 de Setembro de 1964)
- «As Térmitas e os Homens», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº16, Julho-Setembro de 1967, pp.41-56
- «Columbano em África», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda*, nº 15, Abril- Junho de, 1967, pp.58-63
- «Reconhecer-me como um erro», in Expresso - Suplemento Artes, Letras e Ciências, Lisboa (25 de Janeiro de 1975), p. 1
- *Memória de um Caçador de Elefantes*. Exposição e homenagem a João Teixeira Pereira de Vasconcelos. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Estoril, Janeiro de 1981
- «O que eu faço não é pintura mas poesia desenhada» [entrevista a Bernardo Pinto de Almeida], JL, Lisboa, (25 de Setembro de 1984)
- Texto para exposição de homenagem a Mário Henrique Leiria realizada em Março de 1995 (Texto dactilografado). Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa. Espólio de Cruzeiro Seixas N38, Cx.15, Doc. 679
- *Nota Biográfica*. (Texto dactilografado), n.dat. Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa. Espólio de Cruzeiro Seixas N38, Cx. 26, Doc. 1677
- *Desaforismos* (texto manuscrito) Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa. Espólio de Cruzeiro Seixas N38, Cx.31, Doc. 2184
- Viagem Sem Regresso*. Lisboa, Tiragem Limitada, 2001
- *Obra Poética* (3 vol). Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2002, (organização de Isabel Meyrelles)

- CRUZEIRO SEIXAS, Artur – [carta] datada de 13 de Novembro de 1991 a João Pinharanda. 1991. Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa. Espólio de Cruzeiro Seixas N38, Cx.19, Doc. 1032
- «Cruzeiro Seixas Cedeu á CUCA a sua Colecção de Arte Humilde», in *Notícia*, Luanda, nº 221, (29 de Fevereiro de 1964), pp. 39-41
- Cruzeiro Seixas expõe 24 desenhos*. Lisboa, Galeria S. Mamede, 1972
- «Cruzeiro Seixas Expõe em Tomar», in Cidade de Tomar, Tomar (25 de Fevereiro de 1977)
- «Cruzeiro Seixas», in Diário de Notícias, Lisboa (17 de Junho de 1980)
- Cruzeiro Seixas*. Coimbra, Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, Junho de 1981.
- «Cruzeiro Seixas prémio “Artista do Ano”», in *O Diário*, (secção de Cultura/espectáculos), Lisboa (14/3/1989)
- «Cruzeiro Seixas é “Artista do Ano”» in Diário Popular, Lisboa, (31 de Março de 1989)
- Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda-Centro de Estudos do Surrealismo, 2000
- «De Luanda escreve-nos J. Charula de Avedo» in Sul, s/1 (2-2-19570), pp 3, 5
- «Ecos e Comentário», in O Comércio de Angola. Luanda (14 de Dezembro de 1953)
- Entrevista de Cruzeiro Seixas à Rádio de Angola e retransmitida nos dias 17 e 18 de Outubro de 1953, (texto dactilografado). Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa. Espólio de Cruzeiro Seixas N38, Cx.30, Doc. 2150
- Entrevista de Mário Cesariny irradiada em 17-1-1954 no Programa «Voz do Império» [texto dactilografado]. Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa. Espólio de Cruzeiro Seixas N38, Cx.17, Doc. 904
- «Escultura Angolana Viva», in Jornal de Letras de Artes. Ano III, 2 de Setembro de 1964
- Exposição de Desenho/Colagem/Objecto (1946-82)*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 28 de Maio a 17 de Junho de 1982 (Catálogo)
- FARIA, Diamantino - «Ver, Ouvir e Falar...», in Diário de Luanda, (23 de Janeiro de 1957), pp. 6,8
- Folha Volante da Exposição de Cruzeiro Seixas em Luanda em 1953 (impressa). Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa. Espólio Cruzeiro Seixas, N38, Cx.15, Doc. 677

Folha volante da exposição «10x3» em Luanda em Junho de 1963 (impressa). Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa. Espólio Cruzeiro Seixas, N38, Cx. 26. Doc. 1660

Folha Volante (dactilografada e fotocopiada) do Jornal, O Gato, Nº. 2, Fevereiro de 1975, (tiragem especial), folha única. Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa. Espólio Cruzeiro Seixas, N38, Cx. 14, Doc. 623

FRANÇA, José-Augusto - «Brevíssimas notas sobre o Surrealismo», in O Comércio do Porto, (25 de Setembro de 1956), p.6

«Furtado de Mendonça depõe no inquérito sobre a exposição de Artur Cruzeiro Seixas» in A província de Angola, Luanda (21-1-1957), p. 2

GONÇALVES, Eurico «*Máquinas infernais ou celestes*» in Diário Popular, Lisboa (22 de Setembro de 1977)

- «Artes Plásticas 77. 50 Exposições Significativas», in Diário Popular [Suplemento Letras e Artes, Lisboa (29-12-1977), p.1

- «Cruzeiro Seixas: Um autor mal visto ou a costela romântica e primitiva do Surrealismo», in Diário Popular, Lisboa, (17 de Junho de 1982)

- «O 25 de Abril e as Artes Plásticas», in Diário de Notícias, (26 de Abril de 1992)

GONÇALVES Rui Mário -« Quatro Pintores Surrealistas» , in JL, Lisboa(29-5-1990)

- «Anos 50, As Propostas Modernas», in JL, Lisboa (7 de Dezembro de 1992), p.19, 20

- «A arte dos anos sessenta. Um balanço crítico» in Diário de Notícias, Lisboa (6 de Maio de 1990), pp. 5,6

«Guaches de Cruzeiro Seixas em Exposição na Galeria da Emenda», in Jornal do Comércio, Lisboa, (23-3-1975)

40 *Guaches: África 1954/58*. (Catálogo). Lisboa, Galeria da Emenda, 1975 [Texto de Hellmut Wohl]

HELDER Herberto (prefácio de catálogo) - *O atelier de CS*. Lisboa, Galeria de S. Mamede, junho-julho 1980

- «Importantes afirmações do Sr. Governador-geral», in Diário de Luanda, Luanda, (16 de Fevereiro de 1957), p. 9
- JOSÉ VEIGA, padre - «A propósito de Arte. Carta aberta a Alfredo Margarido e a todos quantos a lerem», in O Apostolado, Ano XXI, Luanda, (16 de Fevereiro de 1957)
- MARGARIDO, Alfredo - «Artur Seixas Volta a expor em Luanda», in Diário Popular, ano XV, Lisboa, (24 de Janeiro de 1957), pp.1,10
- MARTINHO Fernando - «Cruzeiro Seixas: Um surrealista Português em Angola». Texto dactilografado e fotocopiado, 1985. Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa, Espólio N38, Cx. 14, Doc. 617
- «O Nosso Colaborador Sr Santos Moraes Também depõe no inquérito aberto por este jornal», in A Província de Angola, Luanda (24-1-1957), pp.2,6
- «O problema da imaginação (ou da falta dela) no depoimento de Alfredo Margarido sobre a exposição de Cruzeiro Seixas» in A Província de Angola, Luanda (22-1-1957), pp.2,6
- OLIVEIRA Mário de - «Na galeria S. Mamede, Cruzeiro Seixas», in O País, Lisboa (27 de Junho de 1980)
- «Pedro Oom fala do Surrealismo em Portugal», in Jornal de Letras e Artes, Lisboa (6 de Março de 1963)
- PINHARANDA, João - «Cruzeiro Seixas: um nome do surrealismo», in Público, (4 de Novembro de 1991)
- «Pintar, Expôr», in Diário de Angola, Luanda (4-1-1963), pp. 3, 6
- Postal com gravura representando da mão de Dumba [D]embo, régulo do Tciboco. [Gravura retirada da obra *De Angola à Contracosta* de Capello e Ivens]. Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa, Espólio N38, Cx. 18, Doc. 961
- Primeira Exposição do Surrealismo ou não*. Lisboa, Galeria de S. Mamede, Julho- Outubro, 1994, [Catálogo com texto de Ernesto Sampaio]
- ROCHA DE SOUSA – «Exposição de Cruzeiro Seixas», in *Noticia*, Lisboa, 16 de Dezembro de 1967
- «Cruzeiro Seixas. Perfil de uma atitude», in *Ao Km Zero, Artes/Letras/espectáculos*, nº 8, Castelo Branco, Outubro de 1969, [suplemento do jornal Reconquista], pp.1-2

ROSA, António Ramos - «O Princípio Criador», In JL- Jornal de Letras Artes e Ideias, Lisboa, (28-3-1989)

SALVADO Isabel - «Cruzeiro Seixas ao JF: África foi o meu grande mestre» in Jornal do Fundão , Fundão (17 de Dez de 1972),p.4

TAVARES, Cristina Azevedo - «Cruzeiro Seixas: O Universo da Alma na Palma da Mão», in JL, Lisboa (2-1-1990)

«Um Inquérito de “A Província de Angola” sobre a exposição de Cruzeiro Seixas em que depõe em primeiro lugar o dr. Blanc de Portugal», in A Província de Angola, Luanda (19 de Janeiro de 1957), p.2

Uma Ferida que Dança - notas autobiográficas de Cruzeiro Seixas [Manuscrito]. s/d. Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa, Espólio Cruzeiro Seixas N38

- **Eleutério Sanches**

SANCHES, Eleutério. *Universo, Transverso. Picto – grafias*. Luanda, Editorial Nzila, 2003

Ciclos. Exposição Antológica de Eleutério Sanches. Lisboa, Palácio Galveias (exposição patente de 14 a 30 de Setembro de 2004)

- **Ernesto de Sousa**

Carta de Ernesto de Sousa a Eduardo Calvet de Magalhães. 13 de Janeiro de 1944. Acessível na Biblioteca Nacional / Espólio de Ernesto de Sousa, D6, Cx. 74

SOUSA Ernesto de - « A Escultura Negra e a Escola de Paris» , texto manuscrito da palestra proferida a 1 de Abr. 1946, integrada na Semana de Arte Negra, na Escola Superior Colonial (27 de Mar/ 3 de Abril 1946). Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa Espólio Ernesto de Sousa, D6 – Cx 42, Doc. 1.5-57

- «I Semana de Arte e Folclore Africano no Clube Universitário de Jazz», (texto dactilografado), Janeiro de 1961. Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa Espólio Ernesto de Sousa, D6 – Cx 42

- «Rosa Ramalho Expõe», Lisboa, Galeria Divulgação, 21-7-1962

- *O Ingénuo e o Popular, O primitivo e o Selvagem: Ensaio de Definição e Método*, Texto manuscrito, n. dat. . Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa Espólio Ernesto de Sousa D6- Cx.1

Semana de Arte Negra – programa dactilografado. Acessível na Biblioteca Nacional, Lisboa Espólio Ernesto de Sousa D6, Cx. 42

«Um grupo de Estudantes Angolanos deu uma audição de folclore da sua província no Clube Universitário de Jazz», in Primeiro de Janeiro, Porto, (18 de Janeiro de 1961)

«Uma Interessante exposição de arte africana no Clube Universitário de Jazz», in Republica, (17-1-1961)

CATÁLOGOS

África, Diálogo Mestiço. Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães . Lisboa: Câmara Municipal/Sextante Editora, 2009

África e Africanias de José de Guimarães. Espíritos e Universos Cruzados. S. Paulo: Museu Afro Brasil, 2006

Além da Taprobana. A Figura Humana nas artes Plásticas dos Países de Língua Portuguesa. Lisboa, Rio de Janeiro: SNBA/ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dez 1994-Jan. 1995

Álvaro Canelas. Exposição retrospectiva. Luanda: Museu de Angola, Abril 1954, [texto de Albano Neves e Sousa]

Alvim. Liste de Prix. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993

Angola, 16 anos/16 artistas. Exposição comemorativa do 16º aniversário da Independência da República Popular de Angola. Lisboa: Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, 11 a 30 de Novembro 1991 [Texto de Fernando de Azevedo]

Angola. Tons e Texturas da Angolanidade. Lisboa, Fórum Picoas, 2003

António Ole – Retrospectiva 1967/1997. Luanda: Centro Cultural Português - Instituto Camões, 1997

António Ole -Terra Parda, Terra Mista. Lisboa: Atelier Troufa Real, Dezembro de 1991

Art Contemporain Bantu - Deuxième Biennale du CICIBA. Kinshasa : Centre International des Civilisations Bantu, Juillet 1987 [Texto de Badi-Banga Né Mwine]

Art Contemporain Bantu- Cinquième Biennale du CICIBA. Libreville- Centre International des Civilisations Bantu, 1994

Arte da África Negra. Setúbal: Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal, Maio-Agosto de 1978 [Texto de Mário Varela Gomes]

Artes Plásticas-87. Luanda: União Nacional dos Artistas Plásticos - UNAP, Setembro de 1987

Carlos Páez Vilaró. Aquarelas. Luanda: Museu de Angola, 1956

Cinco exposições Individuais de Cargaleiro, Cruzeiro Seixas, Nikias, Pomar, Vespeira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Acta Médica Portuguesa, 1980

Colecções de África Etnografia /Arte Contemporânea (Museu Municipal de Lagos /Caixa Geral de Depósitos. Lagos: Centro Cultural de Lagos, Outubro a Dezembro de 2004

*Desenho Etnográfico de Fernando Galhano. África (II).*Lisboa: IICT/ Museu de Etnologia/INIC/Centro de Estudos de Etnologia, Dezembro/ Março 1985/1986

Desenhos Surrealistas em Portugal 1940-1966. Lisboa: Ministério da Cultura -Instituto de Arte Contemporânea, 1998

Escultura Angolana. Memorial de Culturas. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1994

Estêvão Soares. Óleos e Aquarelas. Luanda: Museu de Angola, Fevereiro- Março, 1961

IV Exposição de Arte Contemporânea de Aquarela e Desenho. Lisboa : SNI/ Palácio Foz, Maio de 1952

8ª Exposição de Arte Moderna. Lisboa: Estúdio do SPN/Edições SPN, Janeiro de 1944

Exposição de Arte Gentílica – África Portuguesa. Lisboa: Sala Portugal da Sociedade de Geografia de Lisboa, 19 a 26 de Abril de 1936 [Texto do conde de Penha Garcia]

Exposição de Arte Negra. (Colecção do Administrador de Circunscrição da Colónia de Angola, António Augusto Gonçalves' de Melo). Lisboa: Secretariado Nacional da Informação/Agência Geral das Colónias, 1949

Exposição de Eduardo Malta. Porto, Salão Silva Porto, 1935

Exposição de Eduardo Malta. Lisboa: Editorial Império, 1940

Exposição Eduardo Malta. Lisboa, Fundação Ricardo espírito Santo Silva. 1994

Exposição da Vida e da Arte Portuguesas. Lourenço Marques: Agência Geral do Ultramar, 1956

2ª Exposição de Pintura Moderna. Luanda, Grupo Desportivo e Cultural da CUCA, 1960

Exposição Geral de Artes Plásticas Angola-63. Luanda , Museu de Angola, 1963

Fausto Sampaio. Anadia: Câmara Municipal de Anadia, 1993

Fausto Sampaio (1893-1956). Viagens no Oriente. Lisboa: Fundação Oriente, 2009

Fernando Alvim. Contaminas Sankemente. Interventions Multimedia. Bruxelles. Novembro 1994- Janeiro 1995

Jorge Gumbe. Mitos e Sonhos (Pintura, gravura, cerâmica, instalação). Luanda: SIEXPO- Salão de Exposições do Museu Nacional de História Natural, 2005

José de Guimarães. Exposição de pinturas e objectos. Luanda: CITA, 1972

José de Guimarães. Porto: Galeria Dinastia, 1974 (Prefácio de Mesquitela Lima).

José de Guimarães. Lisboa, Porto: Galeria Dinastia, 1975

José de Guimarães. Dez anos de pintura, 1968-1978. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 1979

José de Guimarães. Esculturas e Pinturas. Almancil: Centro Cultural S. Lourenço, 1985 (Prefácio de Salette Tavares)

José de Guimarães, 1962-1992. Lisboa: CAM, (18 de Março a 3 de Maio) e Porto: Fundação de Serralves (16 de Julho a 30 de Agosto de 1992)

José de Guimarães. Relicários. Porto. Galeria Atlântica, 1993

José de Guimarães. Exposição de Pintura. Macau: Galeria de Exposições temporárias do Leal Senado de Macau, 1994

José de Guimarães. Novas Relíquias. Lisboa: Galeria João Graça, 1999

José de Guimarães. Novos Relicários. Paris: Instituto Camões, 2000

José de Guimarães. Retrospectiva 1960-2001. Lisboa: Quetzal Editores, 2001

José de Guimarães - Africânia. Almada: Casa da Cerca, 2006

La Naissance de la Peinture Contemporaine en Afrique Centrale (1930-1970). Tervuren : Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1992

“Les Fetiches”. José de Guimarães. Angoulême: ACAPA, 1993

Mais a Sul. Obras de Artistas de África na Colecção da Caixa Geral de Depósitos. Lisboa: Culturgest, 2004

Manuel Castelo. Pintura. Luanda: Museu de Angola, Junho - Julho de 1956.

Manuel Castelo. Óleo. Luanda: Museu de Angola, 1959

Maria Manta- Guaches. Luanda: Museu de Angola, Outubro de 1954

Modernismo e Arte Negro – Africana. Lisboa: Museu de Etnologia, 1976 [texto de Fernando de Azevedo]

Mundos Locais. Espaços, visibilidades e fluxos transculturais . Lagos: Centro Cultural de Lagos, 2008

Museu de Etnologia do Ultramar. Povos e Culturas. Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna, Abril -Junho de 1972

O Rosto da Máscara. Auto-Representação na Arte Portuguesa. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

Os Novos Primitivos. Os grandes Plásticos. Porto: Cooperativa Árvore, Janeiro de 1984. [Coordenação e apresentação e Bernardo Frey Pinto de Almeida]

Surrealismo em Portugal 1934-1952. Lisboa: Museu do Chiado, 2001

Outras Plasticidades. Maputo: Instituto Camões, 1999

Ponte Sobre os Mares. Lisboa: Mosteiro dos Jerónimos, 20 de Dezembro de 1988 a 31 de Janeiro de 1989, [Exposição integrada no 1º Congresso da Cooperação - texto de Sílvia Chicó].

Réplica e Rebelião: artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique. Lisboa: Instituto Camões, 2006

Segunda Exposição de Arte Moderna. Lisboa: Sala de Exposições do SNI, Palácio Foz, Novembro de 1947

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

A Mocidade Africana. Órgão Mensal de Propaganda Colonial e defesa dos Interesses Africanos. Lisboa, nº1 – nº 35 (Janeiro de 1930-Novembro 1932)

África. (Dir. Manuel Ferreira) Revista trimestral, Lisboa, nº1- nº14 (1978-1986)

Angola- (Revista mensal de doutrina e propaganda educativa. s/l, nº1. Ano XL- II série, (Maio de 1972)

AQUAnativa (nº dedicado ao centenário do nascimento de Fausto Sampaio). Anadia: Associação Cultural de Anadia, nº4, Junho de 1993

Boletim Cultural. Luanda: Museu de Angola. nº1 e nº2, 1960

Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda. Luanda, nº1, (Outubro-Dezembro de 1963) a nº28, (Julho- Agosto de 1970)

Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola. Ano I, nº 1, (Abril de 1945) a nº 7 (Nov. de 1945)

Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola. Ano III, nº 10, Fev. 1947

Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola. Ano IV, nº 14, Jan-Nov. 1948

Cvltvra. Mensário da Sociedade Cultural de Angola. Ano V, nº 15 (Dez. 1948 a Mar. 1949) a nº18 (Junho a Dezembro de 1949)

Cultura . Luanda, Edição da Sociedade Cultural de Angola, IIª Série, Ano 1º Novembro de 1957

Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethographie. (edição facsimilada), Vol.1, Vol.2, Gradhiva, Paris, 1991

Ilustração de Angola – Revista de Propaganda e Actualidade da Colónia. Luanda, nº18 –19 (Julho-Agosto, 1937)

Mensagem. Boletim da Casa dos Estudantes do Império (edição fac-similada). Lisboa: ALAC (África, Literatura, Arte e Cultura), 1996

O Mundo Português. Revista de Cultura, Propaganda, Arte e Literatura Coloniais. Lisboa, Agência Geral das Colónias; Secretariado de Propaganda Nacional, Ano I, Vol. I, nº1 (Janeiro de 1934) a Ano 14, nº8 (1947)

Ocidente. Revista Portuguesa. Lisboa, Vol. I (1938) a Vol V (1939)

O Negro. Órgão dos Estudantes Negros. Lisboa, nºs 1-3, (Março- Outubro, 1911)

Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo. Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional, Vol. 1, nº 1 (Junho de 1941) a série IV, nº47, (Setembro de 1973)

Portugal em África. Revista da Cultura Missionária. Lisboa, 2ª série, 1944- 1950

Revista do Ultramar. Lisboa, Ano IV, nº39, (Janeiro de 1952)

ARTIGOS DE IMPRENSA

«A Índia e a África Portuguesa em Pinturas de Portugueses de Além-Mar», in Diário da Manhã, (19-1-1949)

- «A Índia Portuguesa numa bela exposição de Fausto Sampaio», in Diário de Lisboa, (8-11-1954)
- «A primeira portuguesa que faz quadros de África expõe hoje no SNI», in Diário Popular, (30-6-1946)
- «Arte Negra. Arte do Império», in Diário da Manhã, Lisboa (11-6-1949)
- «Assuntos da Índia de Fausto Sampaio, in Diário Popular, (16-1-1954)
- «Como o Alemão Reinhold Kuntze interpreta as terras e as gentes de Angola», in Diário da Manhã (2-6-1951)
- «É notável a exposição de fotos de costumes angolanos e moçambicanos, inaugurada no SNI», in Diário da Manhã, Lisboa (24-6-1951)
- «Eduardo Malta, pintor da Beleza Feminina, expõe no S.P.N.», in Diário de Lisboa, Lisboa (25-4-1940)
- «Exposição de Álvaro Canelas e Álvaro Perdigão no Estúdio do SPN», in Diário de Notícias. (10 de Abril de 1941).
- «Exposição de Arte Negra», in Diário da Manhã, Lisboa (1-6-1949)
- «Exposição de Etnografia Angolana, in Diário de Notícias, Lisboa (28-12-1946)
- «Exposição de Fotografias de Angola», in Diário da Manhã, Lisboa (5-7-1938)
- «Exposição de Fotografias sobre motivos de Angola», in Diário de Notícias, Lisboa (3-7-1938)
- «Exposição de Isabel Areosa no Estúdio do SNI», in Diário da Manhã de 2-7-1946
- «Exposição de Pintura de Carlos Carneiro - Modernismo e Arte Negra», in Diário da Manhã, Lisboa (17-1-1936)
- «Exposição Fotográfica da Lunda e Alto Zambeze» in Diário de Notícias, Lisboa (25-6-1951)
- «Exposição de Pintura e desenho de Eduardo Malta», in Diário da Manhã, Lisboa (29-4-1940)
- «Exposição de Pintura de Eduardo Malta, foi ontem inaugurada, no Salão do SPN pelo sr. Ministro da Educação Nacional», in O Século, Lisboa (26-4-1940)
- «Exposição de Pintura de Eduardo Malta», in Diário da Manhã, Lisboa (17-11-1942)
- «No S.P.N. A exposição de fotografias do sr.dr Elmano da Cunha e Costa sobre motivos de Angola», in O Correio do Porto, (6-7-1938)

- «No S.P.N. O chefe de Estado inaugurou ontem uma interessantíssima exposição de fotografias de Angola, in A Voz, Lisboa (5-7-1938)
- «No Secretariado de Propaganda foi inaugurada uma exposição de costumes coloniais da autoria do dr. Elmano da Cunha e Costa», in O primeiro de Janeiro, Porto (5/7/1938)
- «No S.P.N. Exposição de Fotografias do snr. Dr. Elmano da Cunha e Costa sobre motivos de Angola, foi ontem inaugurada pelo snr. Presidente da República», in Diário de Notícias, Lisboa (3-7-1938)
- «O chefe de Estado inaugurou ontem uma notável exposição de fotografias de Angola no Secretariado de Propaganda Nacional», in O Século, Lisboa (5-7-1938)
- «Reinhold Kuntze expõe no Palácio Foz», in Novidades de (27-5-1951)
- « Vão ver como se penteiam e adornam as beldades da província de Angola na exposição que, por iniciativa da Agência Geral das Colónias se inaugura esta tarde no Secretariado Nacional de Informação , in O Século, (3-3-1951)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abranches, Henrique: 252, 359, 418-425
Abrantes, José Mena: 422
Afonso, Nadir: 227
Alaoui, Brahim: 404
Alvim, Fernando: 14, 405, 484, 510-515, 530
Amorim, Fernando Bayolo Pacheco de: 56
Amselle, Jean-Loup: 384, 394, 397, 407, 410, 531
Anderson, Benedict: 396
Andrade, Mário Pinto de : 345, 363, 364, 426, 530
António, Lino: 194, 196
Appadurai, Arjun: 383, 400
Appiah, Kwame Anthony: 388
Araeen, Rasheed: 402
Archer, Maria: 29, 92
Artaud, Antonin: 302
Azeredo Perdigão, José Henrique: 53, 438
Azevedo, Fernando : 273, 312
Ayres, João : 93, 199, 203

B

Baker, Josephine : 17
Bandeira, Françoise: 55
Bandeira, Vitor: 55
Barata, Martins: 93, 204
Barradas, Jorge: 194, 203, 204-208, 213, 252, 529
Basquiat, Jean Michel: 518
Bastin, Marie-Louise : 475, 182-187
Bataille, Georges: 268
Baudelaire, Charles: 142, 308
Bhabha, Homi : 398, 483
Bidima, Jean-Godefroy: 70, 127, 130, 336, 407, 411, 501
Blyden, Edwar Wilmot: 327
Boas, Franz: 36
Bobela da Mota, Alfredo: 284
Boden, Pamela: 273
Botelho, Carlos: 251
Brancusi, Constantin: 132
Brandão, Alípio: 114, 199, 203, 256
Braque, Georges: 132
Brásio, António: 153, 154
Breton, André: 132, 265, 268, 275, 276, 283, 289,
Breyner, Gonçalo de Melo: 114
Broca, Paul: 85

Bronze, Francisco: 320
Bual, Artur: 312
Busca, Joëlle: 407

C

Cabral, Amílcar : 332, 335, 364, 371-376, 440, 530
Cabral, Pedro Álvares: 460
Caetano, Marcello: 34, 41, 42, 353
Calvet, Carlos: 274
Camarinha, Guilherme: 227
Campbel, Sarah: 405
Campino, António: 227, 237, 252
Canclini, Nestor Garcia: 379
Candeias, Gracinda: 13, 463, 474-478
Canelas, Álvaro: 203, 224, 225, 227, 237, 351
Capello, Hermenegildo: 73, 79- 81, 276
Caraça, Bento de Jesus: 355, 356
Carneiro, Carlos: 227
Carvalho, Amílcar Vaz de: 14, 252, 359, 432, 434-437, 530
Carvalho, Dorindo de : 252
Carvalho, Ruy Duarte: 91, 427, 428, 454, 518
Castelo Branco, Emílio: 51
Castelo, Manuel: 311, 351
Castro, Augusto de
Cesáire, Aimé : 131, 267, 283, 331, 337, 340, 530
Cezaryny, Mário : 273, 275, 276, 279, 280, 283, 285
Chaves, Luis: 111, 112
Collaert, Adriaen : 64
Cordeiro, Luciano: 84
Correia, Alberto Germano da Silva: 28
Costa, Eurico da : 274
Crummel, Alexander: 327
Cruz, Cristiano: 194
Crux, Tomaz Vieira da : 351, 367
Cruz, Viriato da : 350, 352
Cunha e Costa, Elmano: 50, 81, 87-89, 93, 114 , 151, 211, 244

D

Dacosta, António: 273, 289
Damas, Léon: 331
Delchaux, Theodore: 188

Deleuze, Gilles. 390
Delgado, Humberto (general): 320
Deliss, Clementine: 404
Derain, Andre: 308
Dias, António José Fernandes : 479, 481
Dias, Gastão de Sousa: 362
Dias, Jorge: 40, 55
Dias, “Liceu” Vieira: 517
Dias, Margot: 55
Diniz, Ferreira: 27,28
Dionísio, Mário: 355
Diop, Alioune: 331, 336
Domingos, António : 273
Dorfles, Gillo: 467
Dover, Cedric: 337
Du Bois, William Edward Burghard: 327,
387, 530
Ducasse, Isidore, ver também,
LAUTRÉAMONT, Conde de: 283

E

Ebong, Ima: 402
Einstein, Carl: 269
Eloy, Mário: 312
Enwezor, Okwui:404, 405, 407
Enwonwu, Ben:337
Ervedosa, Carlos: 446, 475, 476
Estermann, Carlos : 50, 465

F

Fanon, Frantz: 332, 337, 338, 340-345, 372,
396, 530
Fernando, Manzambi Vuvu: 188, 427
Ferreira, Carlos : 256
Ferreira, Francisco Salles
Ferro, António: 49, 50, 53, 55, 133-135, 205,
242, 352
Figueira, Manuel Pereira :227, 236
Filipe, Rui: 93
Fonseca, Henrique Quirino da:99
Fontinha, Mário:175- 178, 187
França, José-Augusto: 53, 273
Francisco, Fernando José : 274
Freitas, Lima de : 305
Frazer, James: 272
Freud, Sigmund: 272, 277
Freyre, Gilberto: 21, 35,36, 43-47, 461, 463,
528
Frobenius, Leo:122

G

Galhano, Fernando: 55
Galvão, Henrique:26, 31, 51, 87, 93- 98, 105,
113, 114, 151, 217, 234, 243, 322, 367
Gama, Vasco da: 112, 460
Gamboa, Helga: 14, 432, 484, 505-510, 530
Garaicoa, Carlos: 511
Gauguin, Paul: 46, 125
Gilroy, Paul: 393
Ginga (rainha):420
Gomes, Dórdio: 194, 195, 227
Gonçalves, Eurico: 298
Gonçalves, Rui Mário, 370
Griaule, Marcel : 271
Gruzinsky, Serge: 394
Guillaume, Paul
Guimarães, José de : 13,463, 464-474
Gumbe, Jorge : 14, 432, 434, 451, 453-458,
530

H

Hall, Stuart: 392
Haring, Keith: 518
Hassan, Salah: 404
Hollanda, Francisco de : 484
Huggan, Graham: 400, 407
Huxley, Thomas Henry: 85

I

Inglês, João: 432
Ingres, Jean- Auguste Dominique: 355
Ivens, Roberto: 73, 79- 81, 276

J

Jacinto, António: 350, 352
Joans, Ted: 276
Jung, Carl Gustav: 272, 277

K

Kahlo, Frida: 266
Kandjimbo, Luis: 426
Kasfir, Sidney: 407, 409, 410
Kebelev, Victor: 432
Koloane, David: 404
Kuntze, Reinhold: 252

L

Laban, Michel: 420
Lacerda, Aarão de: 140, 141
Lam, Wilfredo: 266
Lampert, Catherine: 404
Lanhas, Fernando: 227
Laplantine, François: 394
Lara, Alda: 365
Lautréamont, Conde de : 283, 285, 308
Leiria, Mário Henriques: 306
Leiris, Michel : 125, 270, 271, 272
Léro, Etienne: 267, 330
Levy-Bruhl, Henry: 272, 277
Lévy- Strauss, Claude: 404
Lima, Augusto Mesquitela: 465, 475
Lino, António
Lisboa, António Maria: 274, 275
Lods, Pierre: 128, 129
Lumumba, Patrice: 321
Lupi, Miguel Ângelo: 191, 252

M

Macedo, Diogo de: 139, 142-148, 153, 154, 191, 192, 193, 200, 259, 353, 354, 355
Macedo, Israel: 227, 252
Magalhães, Eduardo Calvet de : 259
Malangatana Valente Ngwenya: 306
Maldonado-Torres, Nelson: 379
Mallarmé, Stéphane: 308
Malta, Eduardo: 93, 110, 153, 194, 203, 209-214, 251, 529
Manta, Maria : 252
Margarido, Alfredo: 286, 288, 290, 291, 292, 362, 370, 426, 445
Marques, Bernardo: 194, 195
Marques, Guilherme de Oliveira : 252
Martin, Jean Hubert: 402, 404
Mata, Inocência: 482
Mata, Roberto: 266
Matos, José Maria Ribeiro Norton de : 22, 24, 27, 28, 346
Mauss, Marcel : 271
M'Bokolo, Elikia: 18, 68, 380
Mbemba-a-Nzinga. Ver também D. Afonso I, rei do Congo: 118, 497
Melo, Lopo Vaz de Sampaio e: 197
Menez : 312
Menil, René: 267, 331
Mixinge, Adriano: 407, 412, 515
Mobutu Sese Seko: 321

Modigliani, Amadeo: 132, 260, 308
Monerot, J.M. : 267, 331
Montalvor, Luis de: 142
Monteiro, Armindo: 24, 25, 31, 34, 105
Moraes, José Augusto da Cunha: 81, 82- 86, 244, 528
Moreira, Adriano: 38
Moura, José de: 93, 97
Mudimbe, Valentim Yves: 378, 395

N

Negreiros, Almada: 196, 252, 260, 484, 530
Neto, Agostinho: 332, 352, 369, 414-418, 426, 429, 440, 493, 517, 530
Neves e Sousa, Albano: 93, 199, 203, 226-251, 252, 256, 306, 367, 434-451, 516, 529
Nicodemus, Evelyn: 404
Njami, Simon: 405, 511, 514
Nkrumah, Kwame: 332
Nouss, Alexis: 394
Nyachae, Wanjiku : 404
Nzegu, Nkiru: 407
Nzinga Mbandi, ver também GINGA, rainha: 420, 474, 475, 476

O

Oguibe, Olu: 404, 407
Okeke, Chika: 404
Ole, António: 14, 484, 516-526, 530
Oom, Pedro: 274
Olbrechts, Frans
Oliva, Achille Bonito: 473
Oliveira, António: 55, 181, 182, 187
Oliveira, Ernesto veiga de : 55
Oliveira, José Osório: 233, 234, 178-181
Oliveira, Manuel de: 113, 114
Oliveira, Mário António Fernandes de: 47
O'Neil, Alexandre : 273

P

Pacheco, Rui Preto: 203, 253, 254
Palla, Vitor: 227
Palmeiro, Vasco
Pavia, Ribeiro de : 252
Pedro, António : 273
Pereira, Benjamim Enes: 55
Pereira, Henrique Risques : 274
Pereira, João Moniz: 273

Picasso, Pablo: 132, 253, 254, 268, 308, 409
Pimentel, Rui : 227, 228
Pinto, Cândido Costa : 273, 289
Pomar, Júlio: 227, 228, 252, 312
Portela, Artur:207
Portinari, Candido: 228, 261
Portugal, José Blanc de : 287, 291
Possoz, Milly: 251
Príncipe, Tito: 252

Q

Quintinha, Julião: 51
Quirino de Jesus : 23

R

Ramalho, Rosa: 264
Redinha, José: 99, 39, 158- 175, 187, 252,
296, 319, 321, 465, 516
Resende, Júlio: 227
Rodin, Auguste: 188
Rodrigo, Joaquim: 319-323, 529
Rodrigues, Manuel Maria Sarmento
Reis, Soares dos : 192
Resende, Júlio: 227, 228
Rimbaud, Arthur: 283, 284, 308
Rivera, Diego: 266
Rivière, Georges Henry : 268
Roberto Holden: 517
Romain-Defossés, Pierre:128
Rocha, Arlindo: 227

S

Sá Nogueira, Rolando: 312
Said, Edward: 382
Salazar, Abel: 227
Salazar, António de Oliveira:19, 20, 24, 48,
49, 313
Samarth, Dília Fraguito: 14, 484, 492-505,
530
Sampaio, Carlos: 114, 150, 218
Sampaio, Fausto: 93, 194, 199, 215-223, 529
Sanches, Eleutério: 14, 484-492, 530
Saraiva, José António : 355, 356, 357
Sartre, Jean Paul: 335, 342, 363
Savimbi, Jonas: 517
Secco, Carmen Lúcia Tindó: 455
Seixas, Artur do Cruzeiro : 252, 274, 275,
279, 280-318, 438, 529
Senghor, Leopold Sédar : 122, 129, 131,330,
331, 334, 484, 530

Sidibé, Kalifala: 270
Silva João Santos: 51
Silva, Roberto: 93, 252, 256, 311, 354, 355,
367
Skapinakis, Nikias: 312
Soromenho, Fernando Monteiro Castro: 48,
51, 52, 367
Sousa-Cardoso, Amadeo: 260
Sousa, Ernesto de:258-264 , 529
Sousa, João Rocha de : 244, 293, 516
Soyinka, Wole:123
Sy, El Hadji: 404

T

Tenreiro, Francisco José: 367
Tomaz, António Paulo: 274
Topinard, Paul: 85
Touraine, Alain: 389, 391
Touré, Sékou: 332
Toussand, Denise: 252
Tshombé, Moisés: 321

V

Van-Dúnen, Francisco (Van): 14, 432, 434,
451-453
Venâncio, José Carlos: 482
Vespeira, Marcelino: 273, 280, 281, 312
Vlaminck, Maurice: 132
Videira, Acácio:175
Vilhena, Ernesto de (Comandante): 114
Vinhas, Manuel: 280, 312
Viteix (Vitor Teixeira): 14, 432, 434, 437-
451, 530
Vitor, Geraldo Bessa: 366
Vogel, Susan: 402

W

Washington, Booker T. : 327, 530

Y

Younge, Gavin: 514
Yoyote, Pierre: 267

