

# O visto e o invisível

JASPER CHALCRAFT<sup>1</sup>

Universidade de Sussex, Brighton, Sussex, Reino Unido

ROSE SATIKO G. HIKIJI

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

**DOI** 10.11606/issn.2316-9133.v25i25p437-447

**resumo** Este ensaio resulta de colaborações entre o artista da República Democrática do Congo Shambuyi Wetu e nós, antropólogos. Em suas quimeras, Shambuyi materializa identidades alternativas para o imigrante e o refugiado africanos no Brasil. Com sua utopia crítica, promove uma narrativa decolonizadora acerca da escassez, da guerra, do sofrimento.

**palavras-chave** Imigração africana; Performance; Diáspora.

## The visa/visible and the invisible

**abstract** This essay is the result of a collaboration between the artist Shambuyi Wetu, from the Democratic Republic of Congo, and us anthropologists. In his chimeras Shambuyi materialises alternative identities for the African migrant and refugee in Brazil. Through his critical utopia, he promotes a narrative that decolonises scarcity, war and suffering.

**keywords** African migration; Performance; Diaspora.

---

<sup>1</sup> Jasper Chalcraft (Universidade de Sussex) e Rose Satiko Hikiji (Universidade de São Paulo) desenvolvem a pesquisa “Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo”, junto ao projeto temático “O Musicar Local: Novas Trilhas para a Etnomusicologia” (Processos Fapesp 2016/05318-7 e 2016/06840-9). Rose Satiko é pesquisadora do CNPq.



**crédito** Rose Satiko G. Hikiji

“Moi, je vien d’arriver ici... Vous habitez au Brésil?” Assim, a estranha criatura com a cabeça e a mala cobertas por sacos de juta se aproxima dos transeuntes. Em português, questiona-os: “Você não conhece um hotel para eu descansar?” Os interlocutores, ora assustados, ora sorridentes, tentam entender o acontecimento. A criatura sem rosto expõe sua questão com a voz calma aos interessados: “O país recebe o seu corpo, mas a cabeça não. A bagagem que eu trouxe aqui para o Brasil ninguém olha, não”.

Com poucas palavras e uma composição simples de objetos (mala, juta, corda, terno), o artista congolês Shambuyi Wetu realiza sua performance durante o VII Fórum Social Mundial das Migrações, ocorrido na cidade de São Paulo em agosto de 2016. Como em outras vezes, Shambuyi nos convidou a participar de sua obra, com nossas câmeras de filmar e fotografar. O visto e o invisível não constituem uma dicotomia tão simples como pode parecer. Shambuyi dá a ver o que a sociedade que o recebe invisibiliza. E o faz por meio de quimeras,<sup>2</sup> criaturas ambíguas, semiformadas, tão imperfeitas quanto as realidades que criticam.

Este ensaio resulta de algumas das colaborações entre o artista e nós antropólogos. Em uma pesquisa sobre o fazer musical dos africanos imigrantes e re-

<sup>2</sup> Como discutimos em Chalcraft, Hikiji e Segarra (2017), entendemos como quimeras as criaturas criadas por Shambuyi, compostas por coisas e seres diferentes. Lagrou e Severi chamam de quimera “toda imagem múltipla que, associando em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes [...], provoca uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando *ao mesmo tempo* a presença destes seres diferentes” (2013, p. 11). Quimeras resultam e expressam simultaneamente montagem e utopia, indicam esperança, sonhos, fantasia e o privilégio do imaginário.

fugiados em São Paulo, encontramos Shambuyi em um evento em homenagem ao músico congolês Papa Wemba, falecido em 2016. Semanas após esse primeiro encontro, o artista nos procurou solicitando ajuda para “fazer uma performance”. Surpreendida ao ser identificada como uma produtora artística, Rose Satiko explicou novamente ser uma antropóloga. Shambuyi, com poucas palavras, deixou clara sua compreensão: “Você tem um câmera e conhece gente, é do que preciso”.

Desde então, temos experimentado diferentes processos criativos colaborativos. Em geral, uma ideia “vem à cabeça” de Shambuyi, que nos convida a contribuir buscando materiais para a performance, filmando e fotografando. Os antropólogos também propõem soluções criativas: um local para exibição de um vídeo, a produção de uma narrativa para um filme, a sugestão de um espaço para uma performance.



**crédito** Rose Satiko G. Hikiji

Foi dos antropólogos a ideia de levar Shambuyi ao Museu Afro-Brasil, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Com mais de 6 mil obras de artistas brasileiros e estrangeiros, além de “peças etnológicas”, o acervo abarca “diversos aspectos dos universos culturais africanos e afro-brasileiros”, como religião, trabalho, arte, escravidão, apresentando as “contribuições dos afrodescendentes para a formação da identidade nacional”.<sup>3</sup>

Amanda Carneiro Santos, funcionária do setor de educação do museu, guiou Shambuyi em sua visita, questionando-o sobre sua leitura de algumas das obras.

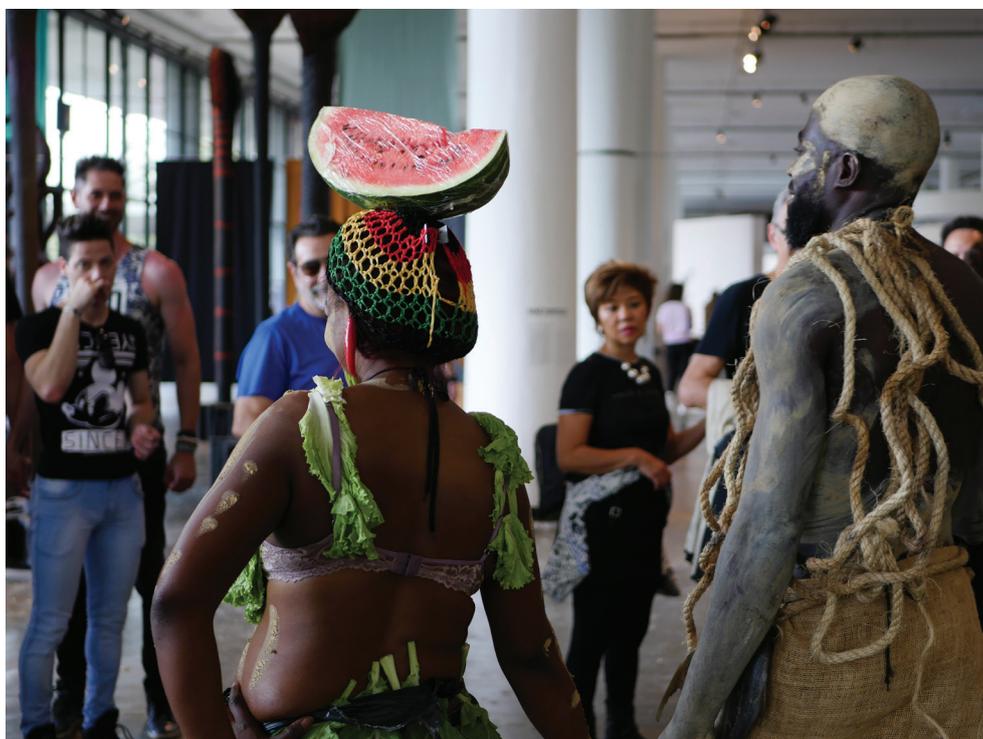
<sup>3</sup> Os trechos citados vêm do site do museu: <<http://www.museuafrobrasil.org.br>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

O congolês, que estudou Belas Artes na Universidade de Kinshasa, observou naturezas-mortas, interpretou instalações de artistas contemporâneos, surpreendeu-se com objetos que retratam a escravidão no Brasil.

Ao sair do museu, Shambuyi expressou seu desejo de realizar uma performance, uma “resposta ao sentimento de sofrimento” que percebeu em sua visita. Caminhamos, no mesmo parque, até o prédio onde estavam sendo concluídos os preparativos para a 32ª Bienal de São Paulo, intitulada “Incerteza Viva”, e decidimos que aquele seria o palco da próxima intervenção artística de nosso amigo.

Dias depois da visita ao Museu Afro-Brasil, Shambuyi Wetu e sua companheira, Clarisse Muijinga, entravam em um dos principais eventos da cena artística mundial, com seus corpos cobertos por frutas, verduras, argila e sete quilos de peixe fresco. A *ocupação* dos artistas congolezes foi observada com interesse e voracidade por centenas de pessoas que visitavam a Bienal num domingo, e por cerca de duas horas as criaturas foram registradas em *selfies* enquanto caminhavam pelos corredores do prédio.

Ocupados com a produção de *selfies*, os espectadores da Bienal talvez não tenham lido a mensagem de abundância que literalmente vestia os corpos de Shambuyi e Clarisse. A intenção de Shambuyi era produzir uma resposta direta ao sofrimento do *homme noir* que percebeu em sua visita ao Museu Afro-Brasil. Ele queria mostrar uma outra imagem da África Central, marcada pela abundância, pelo potencial natural e humano, um potencial roubado pelo colonialismo.



**Crédito** Jasper Chalcraft

As quimeras de Shambuyi não são criaturas cautelosas, que se escondem nas sombras, fora do palco, nos limites da *mise-en-scène*. Ele posiciona suas ideias no centro do palco, convidando o público a uma clara inspeção e a um encontro visceral. Assim, Shambuyi também brinca com a herança da imagem visual, na qual a fotografia já foi uma forma de poder colonial, de representar e narrar o outro.<sup>4</sup> Aqui, ele controla a imagem. Ou ao menos nós pensávamos que ele o fazia, até que encontramos o tsunami de *selfies* que acompanharam sua performance na Bienal.

Nesse evento da arte contemporânea, disposto num prédio modernista no interior do maior parque público da cidade de São Paulo, oferecido gratuitamente à população, como entender o apetite pela imagem desses africanos seminus cobertos com alimentos tropicais, expresso nas centenas de *selfies* produzidas durante a performance? Seria tão diferente daquele evidenciado no consumo de cartões postais de povos exóticos no início do século passado?<sup>5</sup>

E aqui encontramos a ambivalência na agência da autorrepresentação e nas novas tecnologias. Como antropólogos já um pouco velhos demais para sermos nativos digitais, tendemos a ver as *selfies* instintivamente como forma de apropriação, uma resposta ignorante a uma intervenção artística. Diferentemente, Shambuyi e seus amigos entendiam (mesmo antes dessa performance) essa produção imagética como validação de seu próprio trabalho. Fazer uma *selfie* não é apenas um ato de consumo, mas também o reconhecimento do valor de uma experiência visual. Daí a satisfação de Shambuyi e Clarisse ao fim da performance na Bienal.

Cabe notar que a produção de *selfies* e o uso constante das redes sociais como forma de autonarratividade são práticas bastante comuns no cotidiano do artista congolês e de seus amigos.<sup>6</sup> Celulares de última geração e redes de internet com alta velocidade são itens obrigatórios para esses congolese cosmopolitas, que não medem esforços para garantir sua satisfação, mesmo que isso pese em seu orçamento apertado. Shambuyi e seus amigos, que chegaram recentemente ao Brasil, apesar da formação universitária, conseguem apenas trabalhos braçais e mal remunerados.

<sup>4</sup> David MacDougall (1997, p. 280) mostra como o visual foi explorado pela antropologia que se desenvolveu no contexto do colonialismo como meio de organizar, comparar e classificar tipos humanos. A fotografia servia ao projeto imperial de tipificar o mundo.

<sup>5</sup> MacDougall (1997, p. 279) mostra como a cultura popular cria seus próprios selvagens: os cartões postais são uma febre na primeira década do século XX, com quase 1 bilhão de postagens na Grã-Bretanha em um ano. Um dos gêneros de postais eram fotografias de povos autóctones (africanos, australianos) em trajes tradicionais.

<sup>6</sup> Shambuyi e seus amigos são curadores cuidadosos de suas *identidades digitais*. Nesse contexto da imigração, a produção de narrativas da *selfie* tem usos específicos, desde a comunicação com parentes e amigos que ficaram nos países de origem até o engajamento com novas redes diaspóricas, e – nesse caso – também mobilizam antropólogos como produtores culturais e assistentes em seus projetos artísticos.

De qualquer forma, as quimeras de Shambuyi materializam, aos olhos do público brasileiro, identidades alternativas para o imigrante e o refugiado africanos no país. Com sua exuberância e utopia, promovem uma outra narrativa acerca da escassez, da guerra, do sofrimento. Em um lugar marcado por outra história colonial, Shambuyi produz um discurso decolonizador, talvez como aquele promovido por seu ídolo, Papa Wemba, que difundiu o luxo nas vestimentas como prática cultural entre congoleses cosmopolitas.<sup>7</sup>

A história do país que o recebe não é ignorada pelo artista congolês. Nossos continentes estão conectados pela escravidão. Em novembro de 2016, Shambuyi comunicou seu desejo de produzir uma performance no Dia da Consciência Negra em frente ao Museu Afro-Brasil, revelando, mais uma vez, como a visita a essa instituição o marcou profundamente. Prendeu-se a uma árvore. Tinta vermelha fazia as vezes do sangue. Com os olhos vendados, Shambuyi não tinha acesso a seu público.

Para a quimera criada para narrar o sofrimento do povo negro, o mundo é invisível. Shambuyi não vê, durante a performance, sua apropriação pelos visitantes do parque – crianças, jovens, senhoras e senhores que aproveitam um dia ensolarado no feriado. Quando ele assistiu conosco às imagens gravadas, ficou impressionado com a reação do público, que produzia novamente dezenas de *selfies*, em poses condizentes com a de turistas que encontram um personagem num parque de diversões, e não um homem amarrado a uma árvore, com sangue jorrando de suas mãos e seus pés. Como nós, antropólogos, Shambuyi também não tem o controle pleno de sua imagem, da vida de suas quimeras na imaginação de seu público. Vale notar que nem todos sorriam ao lado da criatura. Crianças curiosas perguntavam a seus pais se ele era um índio – e por que estava preso. Uma mulher negra explicou a sua filha de cerca de seis anos que o homem representava o passado escravocrata da sociedade brasileira. O performer vendado é visto e faz ver.

As quimeras de Shambuyi incorporam múltiplas narrativas: fazem referência às similaridades de poder e opressão que exploraram corpos negros dos dois lados do Atlântico, mas também a aspectos específicos das políticas congolese e brasileira contemporâneas, como nessa performance no lançamento da Frente Independente de Refugiados e Imigrantes (Firi), em junho de 2016, em uma via pública no centro de São Paulo.

---

<sup>7</sup> O músico congolês Papa Wemba ajudou a popularizar o movimento dos *Sapeurs* na República Democrática do Congo, nos anos 1970. La Sape é o acrônimo para La Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes, um movimento cultural que surge em Kinshasa (RDC) e Brazavile (República do Congo), caracterizado pelo uso de vestimentas elegantes como marca identitária. Jorgensen (2014) discute esse estilo como prática decolonizadora.



**Crédito** Rose Satiko G. Hikiji

Assim, complicam um desejo anacrônico de engajamento com o passado: representam um corpo político estendido, como na performance “Não à guerra no Congo”, na qual o Coltan e as enormes desigualdades sociais e conflitos que sua mineração catalisaram ganham o centro do palco, na criatura composta por celulares ensanguentados, calada por uma tira de saco plástico preto.

O silêncio dessa performance só é rompido pelo discurso político proferido por Pitchou Luambo, ativista da RDC, que empresta palavras para a criatura de Shambuyi, e pela música de Yannick Delass, seu contrerrâneo, intitulada Biliwe, “abra os olhos”.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> A performance pode ser vista no álbum do projeto Afro-Sampas, disponível em: <<https://vimeo.com/lisausp/biliwe>>. Acesso em: 29 abr. 2017.



**Crédito** Rose Satiko G. Hikiji

Além do político, Shambuyi também explora as complexidades individuais de sobreviver em um mundo desafiador. Os vícios pessoais que ele investiga estão também relacionados ao mundo das mercadorias.



**Crédito** Rose Satiko G. Hikiji

Suas quimeras são mercadorias, como os cigarros que são consumidos e consumem, como os corpos escravizados no período colonial ou no trabalho braçal contemporâneo, como os espaços da arte que mercantilizam e classificam artistas e seus trabalhos.

As quimeras de Shambuyi trazem o invisível à consciência de sua nova audiência. “Liberdade para todos”, grita o homem amarrado à árvore em frente ao museu. Liberdade do quê? Da forma mercadoria que definia e continua a definir os destinos humanos?

Mas as *selfies* que acompanham as performances de Shambuyi talvez não sejam simplesmente um ato de consumo e narcisismo. Seguimos Shipley (2015) em sua ideia de que a *selfie* é um tipo de *mémoire*, um meio de (re)fazer o *self* através do controle da memória. Diferentemente de nós, Shambuyi compreende essa realidade, ela faz parte de sua prática pessoal cotidiana. Tirar *selfies* pode ser visto como uma espécie de produção de patrimônio (*heritage-making*): os produtores de *selfies* documentam suas vidas, capturando visualmente momentos do presente que são significativos para suas identidades. Ao contemplar as *selfies* como parte integral de seu trabalho, Shambuyi age nesse processo de construção de uma história coletiva. Assim, a deliberada autoapresentação e o compartilhamento dos produtores de *selfies* ajudam a refazer as histórias visíveis e invisíveis da produção identitária imigrante.

Visíveis ou invisíveis, há três formas de fazer imagético nas performances de Shambuyi: quimeras, *selfies* e imagens etnográficas. As quimeras vivem por meio de sua capacidade de manipular o seu mundo social em São Paulo e os espaços institucionais do mundo da arte contemporânea brasileira. O artista depende das *selfies* como meio de difusão de suas criações, mas apropria-se do fazer imagético dos antropólogos para dar vida a suas quimeras. Se as *selfies* miram o rosto, o sorriso, o alto corporal, outros olhares tornam visíveis os pés ensanguentados do homem negro desenraizado, atado a uma árvore, e o invisível mostra sua face.

## Referências bibliográficas

- CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko G.; SEGARRA, Josep Juan. Baggagem desfeita: a experiência da imigração por artistas congolese. *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, n. 2, 2017.
- JORGENSEN, Kaja Erika. *Sapologie: performing postcolonial identity in the Democratic Republic of Congo*. Dissertação (Mestrado). Toronto, Ontario, OCAD University, 2014.
- LAGROU, Elsje; SEVERI, Carlo (Eds.). *Quimeras em diálogo, grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- MACDOUGALL, David. The Visual in Anthropology. In: MORPHY, H.; BANKS, M. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1997.
- SHIPLEY, Jesse Weaver. Selfie Love: public lives in an era of celebrity pleasure, violence, and social media. *American Anthropologist*, v. 117, n. 2, p. 403-13, jun. 2015.

**autores**     **Jasper Chalcraft**

Pesquisador associado do Departamento de Sociologia da Universidade de Sussex em projetos na área de patrimônio e identidades. Suas publicações incluem *The Making of Heritage: Seduction and Disenchantment*, coeditado com Camila del Mármol e Marc Morell; “Decolonizing the Site: the Problems and Pragmatics of World Heritage in Italy, Libya and Tanzania”, em D. Berliner e C. Brumann (Eds.): *World Heritage on the Ground: Ethnographic Perspectives*; e (com P. Magaudda) “Space is the Place: the Global Localities of the Sónar and WOMAD music festivals”, em L. Giorgi et al. (Eds.): *Festivals and the Cultural Public Sphere*.

**Rose Satiko Gitirana Hikiji**

Professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. Coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia e do PAM (Pesquisas em Antropologia Musical), vice-coordenadora do Gravi (Grupo de Antropologia Visual), membro do Napedra (Núcleo de Antropologia, Performance e Drama). Autora dos livros *Imagem-violência, A música e o risco, Lá do Leste*, coorganizadora de *A experiência da imagem na etnografia, Bixiga em Artes e Ofícios, Antropologia e performance, Escrituras da imagem e Imagem-conhecimento*. Codiretora de *Violão-canção: uma alma brasileira, The Eagle, Fabrik Funk, A arte e a rua*, entre outros filmes etnográficos.

**Recebido em 07/04/2017**

**Aceito para publicação em 07/04/2017**



**Crédito** Jasper Chalcraft



Crédito Jasper Chalcraft



Crédito Jasper Chalcraft



Crédito Jasper Chalcraft



Crédito Jasper Chalcraft



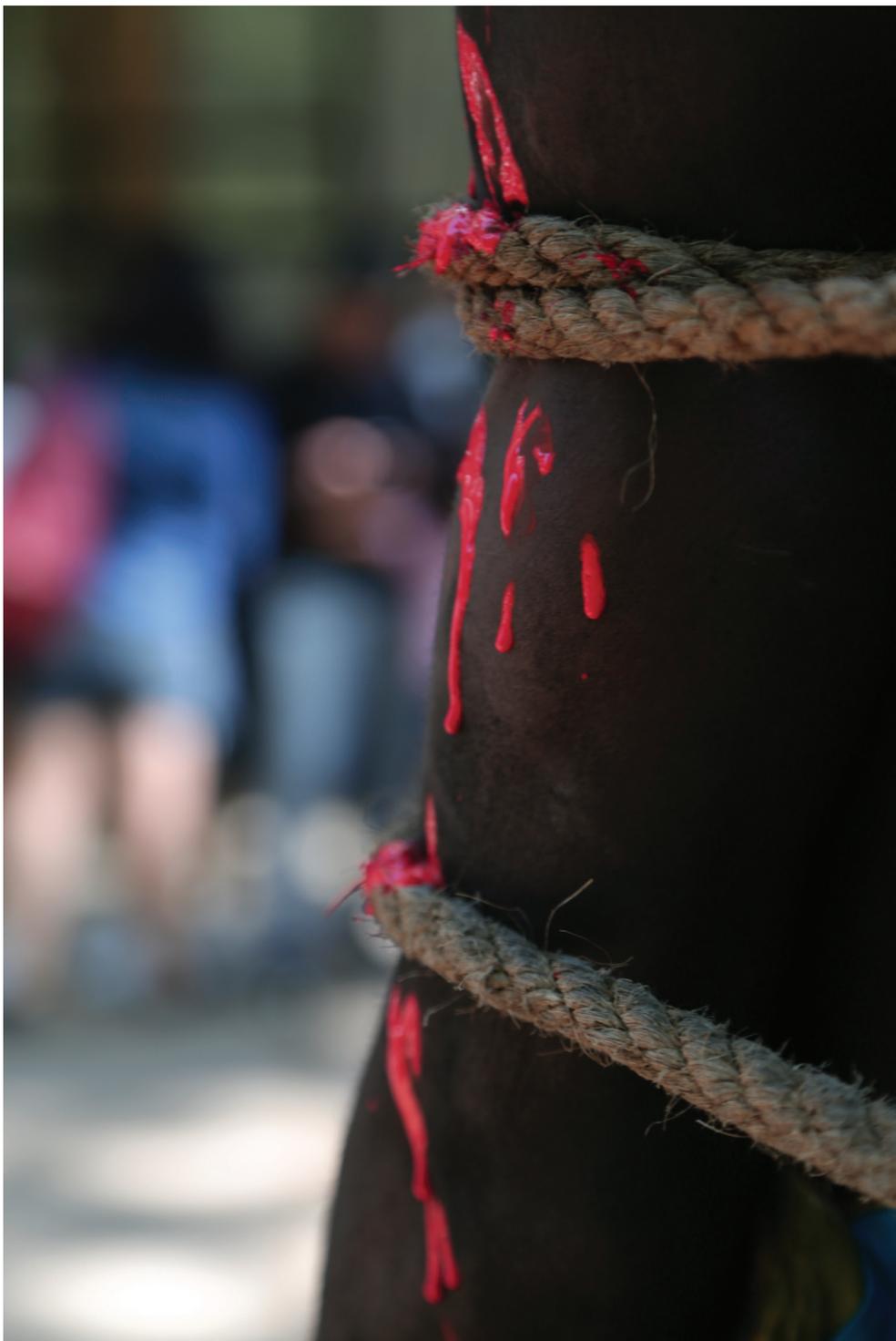
Crédito Jasper Chalcraft



Crédito Jasper Chalcraft



Crédito Jasper Chalcraft



Crédito Rose Satiko G. Hikiji



Crédito Rose Satiko G. Hikiji



**Crédito** Rose Satiko G. Hikiji



**Crédito** Rose Satiko G. Hikiji



Crédito Rose Satiko G. Hikiji