



W. H. 1993

A ÁFRICA NA ARTE DA AMÉRICA LATINA

Gerardo Mosquera

arte contemporânea América Latina
cultura africana cultura afro americana

O artigo analisa a presença da cultura africana na América Latina, em sua relação e diferenças com as culturas indígenas e europeia, e suas maneiras de exercer influência na produção artística da região. Para o autor o termo 'caribenho' define todo o subcontinente do ponto de vista etnogenético que ele descreve.

A presença cultural da África na América Latina é diferente daquela das culturas indígenas. Apesar de ambas serem culturas dominadas que fazem parte da sopa etnogenética latino-americana cozinhada pelo Ocidente, há uma diferença fundamental entre elas: os africanos foram, para citar Alejandro Lipschütz,¹ "aborígenes importados". O capitalismo, em outro de seus paradoxos, desenvolveu nas *plantations* das Américas um modo de produção com base na escravidão, que deslocou milhões de africanos de suas terras originárias em uma das maiores e mais brutais migrações humanas da história.

AFRICA IN THE ART OF LATIN AMERICA | The article analyzes the presence of African culture in Latin America, in its relationship and differences with European and indigenous cultures, and how it influences the artistic production of the region. The author believes that the term 'Caribbean' defines the whole subcontinent from the ethnogenetic viewpoint. | Contemporary art Latin America African culture Afro-American culture

Essa colisão, ou "choque" de culturas,² não implicou apenas a conquista de populações e de territórios nas Américas por um grupo hegemônico. O contínuo derramamento de sangue e o caos repercutiram à longa distância, atingindo até outro continente. Os traumas resultantes, portanto, se estenderam aos dois lados do Atlântico. Desenraizados, reduzidos à escravidão, tendo sua diversidade étnica e cultural homogeneizada sob uma construção racista (o termo 'negro'), os africanos, que eram usados como meios de produção, foram forçados a ocupar diferentes ambientes geográficos, sociais e culturais. Para eles, diferentemente dos indígenas americanos, aculturação significou a perda de suas comunidades, estruturas de parentesco e instituições culturais e sociais, e um amálgama que forçou a união de homens e mulheres com origem em variados contextos culturais, que na África viviam a milhares de quilômetros de distância uns dos outros.

Em regiões nas quais eles tinham considerável peso demográfico, esse desenraizamento resultou na participação ativa dos africanos e de seus descendentes no processo de formação das novas

Wifredo Lam, *Le Bruit*, 1943, óleo sobre papel sobre tela, 105 x 84cm

identidades latino-americanas. Além de expressar um impulso em direção à integração, foi uma resposta condicionada pela impossibilidade de reconstituição das comunidades africanas nas Américas, sendo a única exceção os quilombolas [*bush negroes*] multiétnicos das Guianas – sociedades de escravos fugidos [*cimarrones*] que sobreviveram até hoje protegidos pela densa floresta.³ A emancipação e a miscigenação racial, que ocorriam com frequência nas colônias ibéricas nas Américas, também facilitaram esse processo.

No entanto, mestiçagem cultural não necessariamente significa uma fusão balanceada e harmoniosa. Ao contrário, desenvolveram-se nas Américas novas culturas ocidentais com uma pequena dose de elementos não ocidentais, que são o resultado da dispersão dos grupos étnicos originais, seu acrioulamento e sua mestiçagem. Essa situação, porém, foi mais marcante em países em que havia grande presença indígena multiétnica, nos quais a diversidade foi disfarçada – e discriminada – por meio do uso de um discurso nacionalista de integração. Por outro lado, onde quer que tenha existido uma forte presença africana, seus elementos culturais e idiossincráticos modificaram as culturas nacionais do tipo “mestiço”, modelando, em nível considerável, seus aspectos particulares.

Tal é o caso do “caribenho”, termo que na prática vai além do meramente geográfico e refere-se a áreas muito mais ao sul e tão distantes quanto o Oceano Pacífico, como um modo de destacar a presença de características marcantes de origem africana em várias culturas da região. Nesse sentido, “caribenho” torna-se a referência para uma etnocultura geral que inclui vários grupos africanos: alguns constituídos como nações (como, por exemplo, a Jamaica), outros que são grupos com suas características específicas dentro de uma nação (como Barlovento na Venezuela) e outros ain-

da, entre eles a Martinica, que têm nacionalidades sem ser nações.⁴ A antropologia recentemente começou a usar o adjetivo “caribenho” para categorizar uma experiência contrária à narrativa monocultural.⁵ A questão do multinacionalismo, tão mascarada pelos desenhos integracionistas da burguesia crioula da América Latina, é inexistente no caso da presença subsaariana na América, por exemplo, simplesmente pelo fato de que os africanos, quando transplantados, foram privados de suas nacionalidades.

Podemos estender para todo o Caribe a famosa metáfora de Fernando Ortiz que define a cultura cubana como um *ajiaco*,⁶ uma sopa feita com ingredientes muito variados cujo caldo, que fica no fundo da panela, representa uma nacionalidade integrada, o produto da síntese. Teríamos então que considerar quais ingredientes cada grupo acrescentou e, depois, a quem corresponde a maior colherada. De qualquer modo, o *ajiaco* não constitui uma fórmula idílica, como é frequentemente considerado hoje em dia, algo distante das intenções originais do antropólogo cubano. E teríamos ainda que assinalar que, além do caldo de síntese, há ossos, cartilagens e grãos duros que nunca se dissolvem completamente, mesmo depois de terem contribuído com sua substância para o caldo.

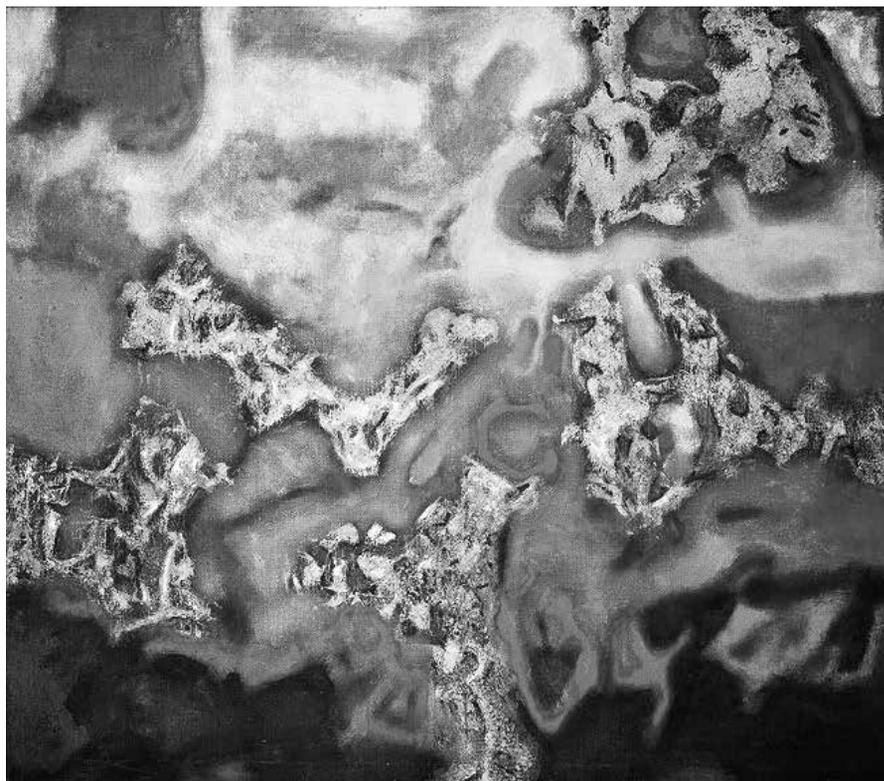
Esses ingredientes não dissolvidos são as sobrevivências e recriações das tradições africanas em complexos religioso-culturais. São também as características particulares dos negros como subgrupos entre os *ethnos* mestiços forjados como identidade das nações latino-americanas. Algumas dessas características foram determinadas mais pela situação sócio-histórica do que pela etnocultural. O debate Frazier-Herskovitz durante a década de 1940 baseou-se em grande parte na polarização entre esses dois aspectos. O sociólo-

go E. Franklin Frazier considerava o “negro” um resultado da aculturação por meio da escravidão e da marginalidade social.⁷ O antropólogo Melville Herskovitz, por sua vez, atribuía a resistência negra aos preceitos de uma cultura ancestral.⁸ E ambos estavam certos.

É fato que os negros foram ativamente integrados nas nacionalidades latino-americanas, mas também puderam desenvolver suas práticas religiosas e culturais com claras raízes africanas. Apesar da tendência em direção à miscigenação e à integração, alguns grandes grupos étnicos mantiveram certa coesão,

especialmente por meio dos *cabildos de nación*: associações religiosas, culturais e de assistência mútua criadas entre os grupos étnicos mais importantes e fundadas sob a proteção de um santo católico ou de uma virgem. Patrocinadas pelo regime colonial espanhol, essas instituições tinham como objetivo fomentar a divisão cultural e tornar ainda mais difícil a união entre os negros. Longe de propiciar uma afirmação das “minorias étnicas”, os *cabildos* facilitavam o processo de criouliização ao utilizar a seu favor certa tolerância à unidade cultural.

Nos *cabildos*, as religiões tradicionais eram praticadas sob disfarces, adaptadas às novas circunstâncias. Durante o período republicano do século



Aubrey Williams, *Carib Ritual IV*, 1973, óleo sobre tela, 103 x 120cm

19 e começo do 20, os *cabildos* aos poucos foram desaparecendo, mas as religiões – com seus rituais de música, dança, canções, literatura oral e expressões visuais – continuaram a se espalhar. Eles eram os principais veículos da preservação dos elementos etnoculturais que permaneceram bastante próximos de suas origens. Enquanto essas religiões passaram por processos de criouliização, mudanças e empréstimos entre si e também com o catolicismo e com o espiritismo popular, sua essência, filosofia, estrutura e liturgia permaneceram bastante próximas a algumas de suas raízes africanas. Mais do que um caso de sincretismo – ênfase encontrada em discursos centrados na mestiçagem como a solução balanceada e abran-

gente para a nacionalidade – elas constituíram o paradigma de uma adaptação dinâmica a um contexto histórico, cultural e social diferente, alcançada sob duras condições de dominação.

A ênfase no sincretismo deriva da narrativa da hibridização (considerada uma justa e feliz partilha da nação integrada latino-americana), enquanto, ao mesmo tempo, as contradições étnicas e culturais, assim como a estrutura hierárquica do processo de hibridização condicionado pelos grupos dominantes, continuam ocultas. Logo, a expressão “cultos sincréticos”, que foi oficialmente imposta em Cuba, é tão inaceitável quanto errada, pois implica uma discriminação inconsciente. Ela prioriza os elementos sincréticos acessórios em detrimento da essência: a verdadeira e efetiva evolução das religiões africanas nas Américas. Certamente, mudanças e adaptações não são inusitadas na história das religiões, do budismo tântrico aos cismas cristãos. De fato, o catolicismo ou as igrejas evangélicas seriam mais bem descritos pelo rótulo de “sincréticos” se considerarmos o sincretismo ontológico do cristianismo e os posteriores sincretismos pelos quais passou durante sua existência. Do mesmo modo, a palavra “cultos” parece implicar um medo em aceitar “a bruxaria dos negros” como uma religião. Quinhentos anos podem ter-se passado, mas o “encontro de culturas” continua a demonstrar os sinais de seu etnocentrismo, mesmo na retórica da Academia de Ciências de um país socialista como Cuba.

No mínimo, a expressão “cultos sincréticos” é pós-colonial disfarçada como erudita ou etnográfica. Fora dos grupos especializados de acadêmicos que estudam a cultura africana ou temas afins nas Américas, é comum que pesquisadores, críticos e ensaístas coloquem todas essas diferentes religiões sob um único rótulo, normalmente atribuído (com certo estremecimento) a um exo-

tismo hollywoodiano conhecido como “vodu”. De fato, esse termo tão abrangente deriva de uma falta de interesse em reconhecer a rica variedade cultural dos negros, sendo o resultado histórico de um desprezo. Esse erro vulgar, equivalente a colocar as Igrejas anglicana, metodista e ortodoxa russa, as Testemunhas de Jeová e até os maçons no mesmo saco, pode ser encontrado, aliás, em livros eruditos, como o catálogo publicado em 1984 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York para a exposição “Primitivismo na arte do século 20”, quando se refere a Wilfredo Lam.

Mesmo tendo preservado suas características populares, as religiões e práticas afro-americanas estiveram abertas a todas as raças há bastante tempo. Por volta do século 19, por exemplo, a Sociedade Secreta Abakuá já se havia tornado a “primeira sociedade integracionista”⁹ em Cuba, e pessoas de diferentes níveis sociais podiam participar de suas atividades. As emigrações de cubanos e brasileiros também estão tornando essas práticas internacionais, espalhando-as pelas Américas e pela Espanha.

Cabe aqui apresentar uma breve e simplificada lista das principais religiões e práticas religiosas afro-americanas: o palo monte (Cuba) e a macumba (Brasil), de origem congo; o shango (Trinidad), a *santería* (Cuba), o candomblé, o batuque e o xangô (Brasil), derivados do culto aos orixás iorubas; a regra arará (Cuba) e a casa das minas (Brasil) de origem ewe-fon; a sociedad secreta abakuá (Cuba), única recriação, em toda a diáspora, de uma sociedade secreta masculina, aquela dos homens-leopardo ejagham, efik, efut e de outras etnias de Calabar; vodu (Haiti), sistema sincrético com forte intervenção ewe-fon e congo; as religiões dos quilombolas [*bush negroes*] (Guianas), também sincréticas e com maior peso fanti-ashanti e ewe-fon; a umbanda

(Brasil) e o culto a María Lionza (Venezuela), que são religiões novas, crioulas, com inspiração e estrutura africanas apesar de seu sincretismo explícito. O grau de “africanidade” varia em cada caso.

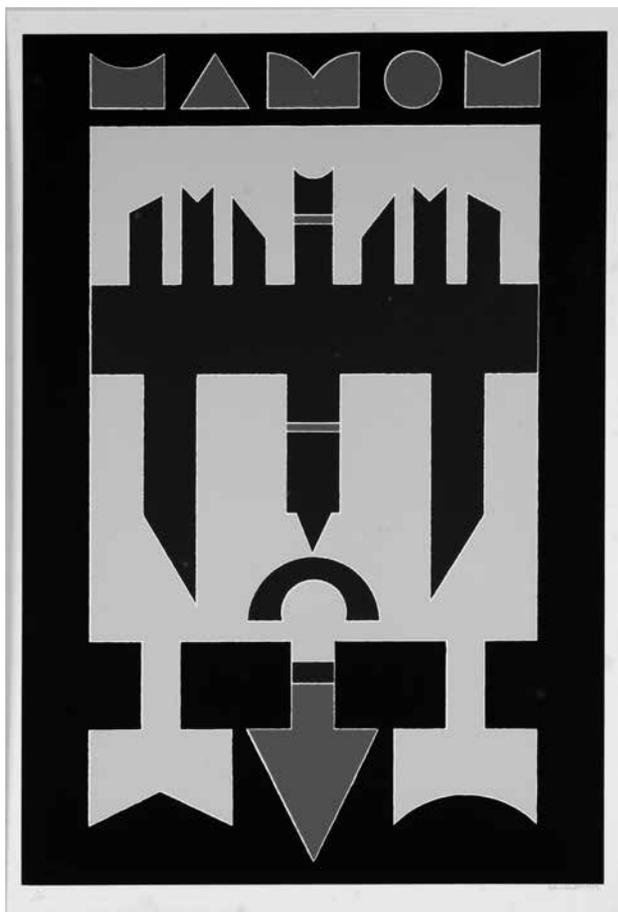
Os homens e as mulheres que desenvolvem essas tradições sentem-se brasileiros, dominicanos ou trinitários e atuam como tais. No entanto, eles mantêm vivos elementos da herança africana que não foram diluídos na nova cultura “mestiça” e que são usados como base para práticas, crenças, costumes e percepções da realidade. São os núcleos culturais que poderíamos chamar de afro-americanos em geral e de afro-brasileiros, afro-cubanos etc. em particular, para os diferenciar do que esquematizei como culturas caribenhas. O termo reconhece a sobrevivência africana com certa autonomia dentro do pertencimento às novas nacionalidades americanas.

A presença cultural da África nas Américas pode ser esquematizada, portanto, em três manifestações principais. Uma é a ação interna, constitutiva, sintetizada nos *ethnos* ou *subethnos* caribenhos. Nessas culturas, a identidade ocidental é modulada por componentes não ocidentais de considerável importância na formação da idiossincrasia, da cosmovisão (ou *Weltanschauung*), dos costumes e das práticas artísticas, independentemente da classe social ou da cor da pele. Outra manifestação, mais evidente, está nas características socioculturais dos diferentes grupos negros e mulatos na composição estamental da sociedade. E outra, ainda mais clara, pode ser encontrada nas características de origem africana que não desapareceram e ainda são inteiramente identificáveis. Claro que existem superposições e intercâmbios contínuos entre essas três manifestações. É preciso lembrar ainda que no Caribe, de maneira geral, a comunicação entre as classes sociais e culturais é relativamente fluida.

A ideologia da mestiçagem cultural nas Américas¹⁰ (empregada para ocultar as contradições etno-sociais sob uma suposta nação-síntese, que na verdade atua de maneira discriminatória) torna-se mais objetiva quanto à participação dos negros do que em relação à dos índios, dado o desenraizamento original daqueles e seu grau de integração maior e mais ativo. Ela também possui orientação mais popular. O conceito aparece no Caribe em torno das décadas de 1920 e 1930, com um sentido diferente daquele que tem nos países em que a presença indígena é mais marcante. Os negros – que, afinal de contas, não haviam construído pirâmides – eram vistos como desprovidos de valor, e suas obras eram consideradas bárbaras ou simplesmente ignoradas. Ser negro significava apenas ser atrasado. Escritores, artistas e antropólogos negros e brancos foram os primeiros a valorizar a contribuição africana, como no caso do movimento da “negritude” da década de 1930, que serviu como uma mudança necessária para assegurar uma identidade que sempre lhes havia sido negada.¹¹ Por outro lado, reconhecer que todos os caribenhos, por mais brancos que sejam, podem ser considerados mulatos culturalmente e que a aculturação “civilizatória” dos negros foi muito mais um toma-lá-dá-cá do que uma via de mão única,¹² representava uma tomada de posição radical como afirmação das classes mais discriminadas. Tratava-se de trazer para o primeiro plano “a doce sombra escura do avô que foge”, que havia encrespado para sempre a cabeleira loira daquela dama branquíssima de um poema de Nicolás Guillén. Mas o discurso da mestiçagem já se tornou um clichê, um coringa que esconde a real participação dos negros no *ajiaco* – tanto para cozinhá-lo quanto para comê-lo.

A África na arte popular

Na América Latina, e sobretudo no Caribe, é frequente o vínculo entre as esferas “cultas” e as



Rubem Valentim, *Sem título*, 1989, serigrafia a cores sobre papel, 100 x 70cm
Fonte Pinacoteca do Estado de São Paulo

populares. Mais ainda, muito do que de melhor a arte e a literatura “cultas” do Caribe têm, extrai sua fundamentação diretamente do folclore, bastante ativo e forte. Se poderia dizer, até certo ponto, que vêm dele, como se constituíssem uma versão “cultivada” do popular que desenvolve seus valores, conteúdos e pontos de vista, com diferentes públicos e níveis de leitura. Daí vem o caráter “carnavalesco” que os bakhtinianos apontaram na literatura latino-americana atual¹³ – e às vezes na arte –, indicando um sentido paródico, uma “multitonicidade” e uma presença vertebral do grotesco como traços “tipologizantes”.

Podemos, então, dividir a presença africana na cultura popular da América Latina em duas vertentes principais: a caribenha e a afro-americana, para seguir com nosso esquema.¹⁴ Na primeira, essa presença age internamente sobre numerosas manifestações do folclore “mestiço”. Nas artes visuais, isso se faz notar em um grande número de artesanatos e tem sua expressão mais deslumbrante na parafernália do carnaval, com seus trajes, máscaras, decorações e carros alegóricos, talvez a criação visual mais rica e original do Caribe.

Não é por acaso que essa exuberante e inventiva expressão visual está diretamente ligada à música e à dança, áreas nas quais a presença africana foi marcante desde muito cedo, muito mais do que o foi na criação visual. Até certo ponto, ocorre o contrário nas regiões nas quais prevalece a cultura indígena. Podemos apontar diferentes razões para essa situação. A demografia africana nas Américas se concentra na costa, vinculada às plantações para exportação. Sempre foi maior o uso de produtos importados na região costeira, onde as pessoas trabalhavam

para exportar e importavam a maioria dos bens de consumo básicos e de luxo. Um motivo ainda mais preponderante é o fato de que a maior parte da população africana vivia encarcerada nas senzalas, o que lhe dificultava a realização de qualquer trabalho artesanal. Os mulatos e negros livres, perdidos os vínculos com suas comunidades de origem, se acrioulavam muito rapidamente e desempenhavam ofícios que os brancos deixavam de lado devido às deformações do sistema escravocrata, que enxergava todo trabalho manual como ocupação inferior. As tradições africanas eram, portanto, rompidas não apenas pelas condições de

vida e de trabalho, mas também pela imposição dos padrões europeus.

A vertente afro-americana também foi muito afetada pelo catolicismo colonial, sempre pronto para reprimir qualquer produção de “ídolos”. Os objetos rituais deviam, portanto, ser camuflados, e eram adotadas imagens católicas que tinham suas representações de santos e virgens sincretizadas com os panteões ioruba e ewe-fofon, algo bem coerente com o politeísmo encoberto na devoção à Virgem Maria e aos santos, resultado da expansão do cristianismo primitivo entre os “bárbaros”. Se Santa Bárbara estava vestida de vermelho, levava uma arma e era associada ao trovão, era evidente que representava Xangô, o viril deus ioruba do trovão. E a contradição sexual se justificava pela afirmação de que Xangô era a versão masculina de Santa Bárbara – uma explicação que teria agradado enormemente a Derrida. Até os dias de hoje é comum que nas casas de fiéis cubanos exista um altar “católico” na sala de estar, enquanto os objetos religiosos africanos ficam restritos aos quartos. De qualquer modo, os altares são estruturados semântica e formalmente para corresponder aos significados africanos protegidos nos quartos.

O mesmo não ocorria com a música, os cantos e as danças africanos. Como os europeus não dançavam nem tocavam tambores em seus rituais litúrgicos, consideravam que os africanos não estavam praticando atos “pagãos” ao fazê-lo. Eram, aliás, vistos como uma diversão tolerável e até mesmo conveniente para manter os negros contentes. Isso possibilitou a expansão de uma atividade do ritual no profano com profundo impacto, dando lugar à manifestação mais forte da cultura africana nas Américas. Na música e na dança a cultura africana pôde manifestar-se com grande riqueza, tanto nas práticas religiosas afro-americanas quanto em bares, casas de dança e de es-

petáculos, até o ponto extremo de ser conhecidos ritmos com essa origem desde o século 16.

Mesmo diante de todas as dificuldades, houve o desenvolvimento de uma visualidade afro-americana que, apesar de pobre quando comparada a seus antecedentes africanos, foi muito fértil na inventividade crioula.¹⁶ Sua principal característica é a adaptação dos cânones originais e sua recriação de acordo com as novas condições e materiais, às vezes em um exuberante desdobramento. Existe, assim, toda uma tradição gráfico-emblemática original de símbolos afro-americanos derivados de grafismos congo e que incorporam elementos ocidentais para criar uma elegante profusão de linhas de estilo único, que varia de acordo com suas manifestações particulares. Elas incluem os *vèvè* do vodu, as assinaturas de palo monte, os pontos riscados da umbanda e da macumba, o sistema *ereniyó* dos abakú – que tem origem também na escrita ideográfica *nsibidi* dos *ejagham* – e os desenhos no chão dos *shouters* de Trinidad.

Os numerosos objetos rituais, produzidos em barro, metal, madeira, contas, tecido e muitos outros materiais, vão de uma relação formal bastante estrita com seus antecessores africanos a uma reinvenção que conserva apenas os significados e funções, muitas vezes também recondicionados à nova situação à qual devem servir e que chegam até a pura invenção crioula, sobretudo nas religiões sincréticas, como a umbanda. Muitos desses objetos participam da espetacular cenografia dos altares, talvez a mais alta expressão estético-ritualística das artes visuais afro-americanas. Os altares estão presentes nas diferentes práticas religiosas e alcançam seu maior grau de desenvolvimento na *santería*, no *candomblé* e na umbanda. Constituem verdadeiras instalações “pós-modernas” de objetos os mais diversos, alguns confeccionados especialmente para os altares, outros apro-

priados como “readymades” e ressemantizados com grande liberdade para estruturarem um discurso simbólico e estético muito complexo, em que os cânones religiosos não impedem uma nova criação vernacular que integra o tradicional e o contemporâneo.

No Brasil é notável a fantasia carnavalesca dos trajes rituais que pouco ou nada têm a ver com os possíveis modelos africanos, a não ser em seu aspecto simbólico – que é o fundamental para os efeitos religiosos. Na *santería* encontramos os tronos dos iniciados, uma fantasia crioula que ativa o mesmo caráter cenográfico que uma apresentação de *cabaret*. Os abakúa, por sua vez, mantiveram quase puros os paramentos de seus mascarados, único caso em toda a diáspora de preservação da máscara como encarnação real de um ente místico – como na África –, dentro de cerimoniais “pré-dramáticos” estritamente africanos.

Outros objetos dos abakúa, assim como do candomblé, da *santería*, do palo monte, da casa das minas, da regra arará e dos quilombolas [*bush negroes*], se aproximam bastante da tipologia africana de origem, mesmo que quase sempre reinterpretada. Tambores cerimoniais decorados com relevos, figuras entalhadas e pinturas, ou então adornados com penas ou panos bordados com contas podem ser encontrados de acordo com o caso. Também há cetros, colares, mata-moscas e leques, todos para uso ritual, e ainda objetos que são depositários da força mística nos quais se preserva algo da extraordinária figuração africana original. Até sobram por aí alguns “deuses quilombolas” [*dioses cimarrones*] que, apesar do sincretismo, conseguiram preservar alguma das imagens às quais estavam associados, como as esculturas para o culto de Xangô no candomblé. O sincretismo não pode, portanto, ser visto

como uma concessão, mas sim como uma ação afirmativa do que lhe é próprio: a ideologia religiosa imposta pelos colonizadores ganha homologias africanas como uma forma de apropriação. Não há nada mais eloquente do que algumas impressionantes figuras que podem ser encontradas em Alagoas, no Brasil: virgens cristãs com emblemas de um deus africano; certamente um sincretismo reverso.

Toda essa imagética de raiz africana passou por um natural relaxamento de suas regras originais, assimilou elementos e técnicas diferentes, se abriu à fantasia pessoal e acabou tendendo a se converter em esculturas ingênuas, como as realizadas por artistas populares. Essa expressão ingênuo caracteriza também algumas criações próprias, como as pinturas murais do vodu e do palo monte ou os desenhos ilustrados dos abakúa, desvinculados de qualquer tipologia de origem, mas não dos conceitos religiosos tradicionais que buscam expressar.

Vejamus um exemplo emblemático. Na África, a visão congo do cosmo se resume em um cosmograma geométrico que representa “os quatro momentos do Sol” ao percorrer a esfera terrestre povoada pelo vivos, em cima, e, embaixo, pelos mortos.¹⁷ Em Cuba, o cosmograma é decodificado literalmente em murais ingênuos nos quais se pintam paisagens pela manhã, ao meio-dia, ao entardecer e à noite, como fundo para o espaço sagrado nas casas-templo do palo monte. Na umbanda e no culto de María Lionza, religiões sincréticas, a profusão de imagens em gesso, plástico e barro já é pura invenção contemporânea a partir dos panteões africanos e de outras origens. O vodu, religião sincrética de fontes exclusivamente africanas, também inventa sua parafernália, como pode ser observado nas bandeiras bordadas, nas esculturas feitas em latão e nas garrafas decora-



José Bedia, *Nsusu*, 2010, acrílica e pastel a óleo sobre papel, 120 x 240cm

das. Finalmente, há também um exemplo único de arquitetura africana nas Américas. São as casas de planta circular com teto cônico de palha de Costa Chica, no México, que mantêm a estrutura semelhante à das casas dos mandé, de Mali. Com essa casa que viajou na memória, do Atlântico ao Pacífico, encerro esta incompleta enumeração. Acontece que a presença africana nas artes visuais latino-americanas ainda está por ser estudada,¹⁸ em contraste com a atenção recebida, por um lado, pela música, pela dança, pela mitologia e pela religião da diáspora, e, por outro, pelas artes visuais propriamente africanas.

Ao que parece, o caráter “inautêntico” de suas produções, mais do que sua humildade, deve ter contribuído para subvalorizá-las. No entanto, é justamente seu antimonismo, sua resposta antidogmática às complexidades da situação que tiveram que contornar, o que as torna mais instrutivas e apreciáveis neste fim de milênio, neste “grande

tempo de híbridos” – como cantava um roqueiro mexicano.

A África na arte “cultas”

Se os africanos participaram na integração de muitas das culturas latino-americanas, muitas manifestações suas – ainda que não vinculadas com tradições ou temas africanos, nem diretamente com as camadas populares nas quais os negros e seus costumes predominam – podem ter algum cromossomo africano que plasme traços e gostos particulares, modelando a identidade peculiar do “caribenho”. Nas expressões artísticas “cultas” podemos ver a recorrência de certos ritmos, cores, linhas, sotaques e estruturas naquelas obras em que o caráter caribenho é mais insistente. É muito provável que no surgimento desses traços tenha havido um papel ativo da matriz africana. Não apenas por uma ação estilística, mas pela presença substancial de componentes culturais

de origem africana nas profundezas de sua conformação. Menos pelo desenvolvimento de uma tradição de manifestações materiais dessas culturas e mais pela intervenção prometeica de sua consciência. Isto é, pela gestão direta da cultura espiritual da África – com suas cosmovisões, seus valores, orientações, modos de pensamento e costumes – na etnogênese do Caribe e, portanto, nas formas pelas quais se identifica e se reconhece a nova cultura.

Dentro do panorama tão diverso oferecido pela arte moderna na América Latina encontram-se artistas em cujas obras a presença africana aparece em primeiro plano, como fator decisivo da expressão. Não me refiro apenas a uma presença temática, e aqui se faz necessário estabelecer uma importante distinção. Adicionar uma máscara ou um batuque a uma pintura não faz dela uma obra de matriz criativa africana. Muitos artistas latino-americanos se utilizaram casualmente de algum tema africano como motivo formal ou anedótico, sem o interiorizar, sem o tornar parte da concepção da obra. Tampouco é o africano um agente definidor quando situado chamativamente em primeiro plano dentro de uma visão exotizante, turística. Nesses quadros e esculturas estereotipadas, o afro-americano é prostituído, deformado, transformado em um postal de aeroporto. Esse é o problema do “caribenhismo” buscado a todo custo, que afetou boa parte da produção das artes plásticas da região. Quando mais forçadamente se pretende que a África apareça na superfície é quando menos ressonância ela tem em profundidade.

Em minha opinião são duas grandes linhas – mescladas usualmente em suas diferentes vertentes – que podem ser traçadas para isolar a presença da África como fator conclusivo de obras da “alta cultura” latino-americana. A primeira tem a ver com o predomínio de características próprias da

consciência africana: suas filosofias religiosas e cosmovisões, seu pensamento mitológico, suas etnopsicologias... Traços dessa consciência africana interiorizados e dissolvidos devem participar na conformação da sensibilidade e do imaginário caribenhos, com seu mundo simbólico particular. Já foi apontada, por exemplo, a naturalidade com a qual, no Caribe, o pensamento mitológico atua sem contradições dentro da consciência moderna. A discussão vai do *principe de coupure* de Roger Bastide ao “realismo mágico”.¹⁹ Não se trata de uma sobrevivência de mitos, mas de uma naturalidade para a mitologização semelhante à dos “primitivos”, mas realizada por criadores contemporâneos “cultos”, capazes de focar o mundo por meio de estruturas próprias do pensar mitológico e de refletir uma realidade na qual a magia e o mito são muito ativos dentro da problemática contemporânea.²⁰ Nesse grupo podemos encontrar tanto artistas figurativos quanto abstratos como os cubanos Wilfredo Lam, Roberto Diago, Augustín Cárdenas e Mateo Torriente; René Louise e Louis Laouchez, da Martinica; Paul Giudicelli, da República Dominicana; e Aubrey Williams, da Guiana.

Nas artes plásticas essa presença ativa de elementos da consciência africana se torna evidente em uma diversidade de formas e conteúdos: das linguagens e preocupações correntes às tradições ancestrais. Poderia estar, por exemplo, na fabulosa visão do cubano Angel Acosta León sobre os objetos da vida cotidiana nos bairros marginalizados, onde não há nada que se refira diretamente à África, mas muito da existência dos negros nas grandes cidades, mesmo que bastante interiorizado. Talvez possa ser encontrada nos detalhes de uma obra incontestavelmente “branca”, como nessa espécie de conspiração dos objetos realizada por Hervé Télémaque,²¹ que lembra aqueles

verdadeiros debates com utensílios de cozinha que a folclorista cubana Lydia Cabrera²² observou entre as empregadas domésticas negras. Poderia também aparecer embrionariamente na pintura de Tarsila do Amaral e de Antonio Henrique Amaral, do Brasil, e possivelmente também na violenta fantasia de Jean-Michel Basquiat, estudado por Robert Farris Thompson a partir de sua descoberta de que Nova York é uma “cidade secretamente africana”.²³

Do lado das tradições, a presença interiorizada da consciência africana determina conteúdo, linguagem e direção no trabalho de artistas muito diferentes que vão desde Lam até Mario Abreu (Venezuela). Em seu ponto extremo é consubstancial de obras baseadas por completo no afro-americano, como se dá com o cubano Manuel Mendive. Mas ambas as vertentes, com todas as suas gradações, estão relacionadas porque provêm de uma visão interiorizada e não do mito ou da “magia” exteriormente usados como instrumentos de laboratório para a pesquisa artística.

Um artista do Caribe pode ser capaz de falar sem muito sotaque a língua visual africana – mesmo que seu discurso seja diferente –, porque essas formas não brotam do nada: materializam aspectos de uma consciência que em alguma proporção ele compartilha. Nenhum exemplo é tão claro quanto o do “primitivo” Agnaldo Manuel dos Santos que, inspirado pela escultura ritual afro-brasileira e alguma peça africana vista em uma coleção ou em um livro, “reviveu” a partir de dentro a escultura africana na América. Na verdade, o que ele fez foi valer-se com inteira familiaridade e inconscientemente de uma linguagem que se ajustava com perfeição a sua sensibilidade formada no ambiente tradicional de Salvador, no Brasil.

Muitos artistas do Caribe podem também tomar

formas africanas de “fora”, que não existem especificamente dentro de sua cultura, e interiorizá-las com fluidez, sem exotismo. Uma máscara africana, mesmo que vista dentro de uma *vitrine* em Paris, será assimilada por alguém que leve algo da África dentro de si. Mas ele a reelaborará a partir de sua própria originalidade, a “hibridará”, a “ocidentalizará”, ao transformá-la em um signo artístico autônomo para um museu ou uma galeria. Ao mesmo tempo, porém, ele “deseurocentralizará” um pouco a cultura ocidental – entendida como a cultura internacional do mundo contemporâneo –, ao modelá-la a partir de dentro segundo visões, sensibilidades e conteúdos não ocidentais. As contradições multifacetadas desse processo pós-colonial tornaram-se evidentes para mim há muito tempo, durante uma entrevista com Lam. Ao me mostrar uma reprodução de um quadro seu de franca aparência africana, comentou: “é preciso ter visto muito Poussin para fazer isso!”.

Se ao longo de toda essa primeira linha que tentei esquematizar os elementos africanos atuam marcadamente a partir do interior, como espinha dorsal das obras, a segunda direção se manifesta no que poderíamos chamar de plano fenomênico. Essa linha é a de obras baseadas em tradições afro-americanas que fazem uso orgânico de formas, temas, mitos, práticas e convenções africanas. Pode abarcar de elementos formais que carregam significados a traduzir, como a recorrência da imagem do deus Eleggua em Lam, até criações completamente centradas na tradição afro-americana, como nos primeiros Mendive e em parte da obra de Santiago Rodríguez Olazábal (Cuba). O espectro de possibilidades é muito amplo. Artistas como Hélio de Souza Oliveira (Brasil) e Jorge Severino Contreras (República Dominicana) praticamente reelaboram ambientes rituais, enquanto outros utilizam algum elemento de modo ins-

trumental, sem relação temática alguma, como quando Leandro Soto (Cuba) emprega estruturas de altares domésticos, aproveitando suas possibilidades construtivas e suas conotações em obras que nada têm a ver com eles. As colagens de Carlos Zerpa (Venezuela) representam uma posição intermediária nessas reconstruções que usufruem de técnicas e recursos tomados diretamente das religiões populares. Às vezes, esses expedientes são utilizados de maneira muito indireta e “tropológica”, integrados dentro de um código que mais do que denotar busca eludir toda uma cosmovisão geral, à maneira de Juan Francisco Elso (Cuba) e José Luis Rodríguez (Porto Rico).

É raro o caso de um bom artista que se concentre em um trabalho morfológico com o afro-americano, como o faz Rubem Valentin no Brasil, em suas estilizações dos signos de origem banto e dos símbolos ioruba do candomblé e da umbanda, que dão lugar a uma surpreendente e originalíssima expressão africana dentro do concretismo, um “neo-geo” escandalosamente novo e descolonizador. Bertin Nivor (Martinica) também emprega signos, mas de origens múltiplas, para estruturar uma espécie de código ideográfico de conceitos morais, religiosos e filosóficos da humanidade, em composições nas quais prevalece um decorativismo geométrico. As elaborações meramente formais têm sido um dos traços do “caribenhismo”. Entre os criadores mais importantes, o apoio estrito nas formas afro-americanas é normalmente mínimo. Alguns artistas, como José Bedia e Mendive, inventaram eles mesmos imagens para os deuses, forças e personagens dessas tradições. Uma diferença entre o “caribenhismo” e a arte caribenha na qual os elementos africanos são um núcleo diretor encontra-se no fato de que, nesta última, a utilização de formas e recursos afro-americanos não busca uma proclamação exotizante, senão

criar uma atmosfera – por exemplo, em Eligio Pichardo – de uma expressão que vá mais além do anedótico, como nos *Objetos mágicos* de Abreu, ou alguma “leitura” mitológica, como em Bedia. O interesse se dirige normalmente aos conteúdos, que muitas vezes se projetam a um alto nível de generalidade – Bedia, Elso, Mendive, Olazábal, Ricardo Rodríguez Brey –, em uma dimensão filosófica – Bedia, Elso, Olazábal –, ou então servem de base para colocações de índole social – Grupo Etsedrón, Sonia Rangel.

A pintura “ingênua” haitiana e os artistas autodidatas da Jamaica manifestam de um modo muito espontâneo as duas grandes linhas que tentei esquematizar. Quer se trate ou não de obras diretamente inspiradas na cultura afro-americana – como ocorre com frequência naquelas criadas pelos sacerdotes africanos Héctor Hyppolite e André Pierre, do Haiti, e Kapo ou Everaldo e Clinton Brown, da Jamaica –, sempre haverá, em geral, uma força mítica, a natural exuberância da fabulação que, mais do que nutrir-se da magia real e das lendas populares, delas nasce, dando a essa arte sua particular personalidade. Nota-se uma marca africana evidente que, no entanto, não provém do reemprego de formas africanas ou de uma alusão a elas, mas sim de uma elaboração interna original, fruto de uma realidade diferente.

O que de mais interessante vem ocorrendo, no entanto, une as duas vertentes, as ultrapassa e anuncia uma perspectiva possível para a arte contemporânea do chamado Terceiro Mundo.²⁴ Refiro-me aqui ao trabalho de vários dos protagonistas do movimento da nova arte cubana, que reabriu a cultura do país nos anos 80. Um sistema nacional de ensino gratuito de arte tem permitido a formação completa de qualquer criança ou jovem com aptidões, seja qual for a sua posição social ou geográfica. Isso faz com que a maioria

dos novos artistas seja oriunda das camadas populares, nas quais continuam imersos. Contando com formação de nível superior e também portadores do folclore vivo de seus meios sociais, eles estão generalizando uma produção “cultura” em cuja constituição intervém, a partir de dentro, a cultura vernacular. Vários são praticantes de religiões afro-cubanas, têm origem em famílias com grande tradição nessas religiões ou então cresceram e vivem em contextos em que elas possuem presença marcante. Eles fazem uma arte muito “de seu tempo” no que diz respeito aos aspectos formais e metodológicos, mas conscientemente dentro de uma cosmovisão baseada nos valores e no pensamento dessas tradições, dinamizadas em vistas a uma interpretação do mundo de hoje. A esses artistas interessa muito menos as formas do que os pontos de vista e os fundamentos filosóficos. Os elementos africanos atuam aqui completamente do interior para fora, como presença ativa *dentro* da arte contemporânea: algo como uma visualidade africana “pós-moderna”, às vezes sem rastro de “primitivismo” e no extremo oposto da moda da alteridade que faz com que muito da produção artística latino-americana se “alterize” para satisfazer à nova necessidade ocidental de exotismo. Bedia, Brey, Elso, Luis Gómez, Marta María Pérez e Olazábal tiram as tradições de seus meios tradicionais para colocá-las em ação nas esferas da “alta cultura”, dando um passo em direção a uma cultura ocidental transformada por valores e interesses não ocidentais, feita a partir do sul.

Em resumo, podemos diferenciar a presença da África na arte latino-americana em diversos níveis. Como componente genético da cultura caribenha,



Mario Abreu, *Objeto mágico ritual*, 1988, assemblage, 112 x 79cm

caracteriza toda obra que expresse, no específico, a identidade dessa cultura. No campo do folclore, aparecerá com grande peso na composição de manifestações “mestiças”, sobretudo quando vinculadas à visualidade cerimonial, menos hibridizada, daquilo que defini como afro-americanismo, em que conservará com maior pureza sua estrutura africana de origem. Na arte “de galeria” irá figurar como agente definidor de algumas criações por duas vias principais. Uma, pelo papel desempenhado nas obras, qualquer que seja seu tema, por fatores dominantes da consciência africana que atuam dentro da cultura caribenha. Outra,

por uma estruturação afro-americana interiorizada que pode variar de centro temático a recurso instrumental e a visão do mundo. Todas as vertentes que “tipologizei” se comunicam e se sobrepõem e foram isoladas apenas para tornar mais claras as direções dessa dinâmica cultural nas artes plásticas.

Um ponto de reflexão útil a cinco séculos da “colisão” [encontronazo] de culturas nas Américas – como diz Adolfo Sánchez Vázquez – é que em um bom número de artistas e manifestações artísticas latino-americanas, o elemento africano foi decisivo para a criação. E isso não é casual, já que muito de sua importância tem sido criar algo próprio de valor, para o qual tem tido ação decisiva o lado não ocidental, dominado e popular de nossas culturas. Grande parte da originalidade enriquecedora da cultura da América Latina passa pelo não ocidental. E nisso a África colocou seu axé.

Tradução André Leal

Revisão Técnica Patrícia Corrêa

NOTAS

A presente tradução foi realizada a partir das versões em inglês e espanhol gentilmente cedidas pelo autor. A versão em inglês foi publicada no *Art Journal* v. 51, n. 4 (New York: College Art Association, inverno de 1992) sob o título Africa in the art of Latin America. A versão em espanhol por sua vez foi publicada no *Anales del Caribe*, n. 12 (La Habana: Casa de las Americas, 1992), com o título Africa en las artes plásticas del Caribe.

1 Lipschütz, Alejandro. *Perfil de Indoamérica de nuestro tiempo*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1972: 90-91.

2 Vázquez, Adolfo Sánchez. Un espacio más amplio para la democracia. *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento do *El Nacional* (México), n.336, 30 de

julho de 1989:3.

3 O termo espanhol *cimarrones*, utilizado no texto original, refere-se aos escravos fugidos cujos assentamentos eram situados nas regiões montanhosas das ilhas do Caribe. *Maroon* tem origem na expressão do termo em créole derivado do francês. A expressão em inglês *bush negroes*, utilizada em relação aos afro-americanos do Suriname e das Guianas, foi substituída por autores como Robert Farris Thompson e Sally e Richard Price pela expressão *maroons*. Aqui optamos por utilizar o termo “quilombolas” em português, pois é a tradução que mais se aproxima da expressão *bush negroes* usada tanto no texto em inglês quanto em espanhol. Também não há correspondência direta entre o termo *cimarrones* em espanhol e *marrons* em inglês, tendo sido traduzidos para “escravos fugidos”, como usualmente utilizado em português. [N.T.]

4 A Martinica é oficialmente um Departamento Ultramarino da França. [N.E.]

5 Ver Clifford, James. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

6 Ortiz, Fernando. Los factores humanos de la cubanidad. In: Ortiz, Fernando. *Orbita*. Havana: Ediciones Unión, 1973:154-157.

7 Frazier, E. Franklin. *The negro in the United States*. New York: Macmillan, 1949.

8 Herskovitz, Melville J. *The myth of the negro past*. Boston: Beacon Press, 1941.

9 Castañeda, Israel Moliner. *Los ñañigos. Del Caribe*, 5, n.12. Santiago de Cuba: Editorial del Caribe, 1988:14.

10 Ver: Batalla, Guillermo Bonfill. Sobre la ideología del mestizaje (o como Garcilaso Inca anunció, sin saberlo, muchas de nuestras desgracias). Coloquio Garcilaso y las civilizaciones de América, Universidad de la Rábida, 1990, palestra mimeografada.

11 O termo “negritude” foi formulado na década de 1930 por três poetas francófonos quando eram estudantes em Paris: Aimé Césaire, da Martinica, Léopold Sédar Senghor, do Senegal, e Léon Damas, da Guiana Francesa. Eles reivindicavam a importância de suas heranças africanas. [N.A.]

12 Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana*. Havana: Cárdonas y cia., 1955, v. 5:198.

13 Ver, por exemplo, Kuteischikova, Vera; Ospovat, Lev. La nueva novela latinoamericana: una nueva visión artística. *América Latina*, n.4, Moscou, 1975:216; Zemskov, Valeri. La novela latinoamericana contemporánea. *Ciencias Sociales*, n.4, Moscou, 1983:54-72; Zemskov, Valeri. Con René Portocarrero. Meditaciones después de la charla. *América Latina*, n.1. Moscou, 1979:171-187; Zemskov, Valeri. Un nuevo continente literario: notas sobre la novela latinoamericana. *Temas*, n.8, Havana, 1986:131-138.

14 O termo “popular” como aqui usado não tem a conotação em inglês de arte ou cultura “de massa” ou “consumista”. Ele está mais próximo de “raízes” ou “com base em comunidades”, mas geralmente sem as conotações políticas ou paroquiais muitas vezes presentes no inglês. Nas culturas pré-capitalistas, o popular pode ser indicado como um conjunto de práticas vividas, possivelmente todo um modo de vida. Nas sociedades urbanas contemporâneas ele pode ser usado para descrever os níveis de cultura que têm origem nas ruas, em vez de na academia. [N.T. inglês]

15 Derrida, Jacques. *Of grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1974.

16 A única apresentação sistematizada do assunto foi realizada por Robert Farris Thompson em *Flash of the spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York: Random House, 1983.

17 MacGaffey, Wyatt. *Religion and society in central Africa. The Bakongo of Lower Zaire*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1986:42-51.

18 A única pesquisa geral continua sendo a de Ro-

bert Farris Thompson, op. cit., e no Brasil há a de Mariano Carneiro da Cunha: *Arte afro-brasileira*, em: Zanini, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, vol. II:974-1033.

19 Bastide, Roger. Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien. *Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas*. São Paulo, 1955.

20 Ver: Mosquera, Gerardo. Introduction. In: *New Art from Cuba* (catálogo de exposição). Old Westbury: SUNY College, 1985:1-3; Mosquera, Gerardo. Primitivismo y ‘contemporaneidad’ en jóvenes artistas cubanos. *La revista del Sur*, 2, n.11, 1985:52-55.

21 Mosquera, Gerardo. La sombra oscura de Hervé Télémaque. *Casa de las Americas*, Havana, ano XX-VII, n.161,, mar.-abr. 1987:112-116.

22 Ver: Lydia Cabrera, *Ayapá: cuentos de Jicotéa*. Miami: Ediciones Universal, 1971:16.

23 Thompson, Robert Farris. *Activating Heaven: The Incantory Art of Jean-Michel Basquiat*. New York: Mary Boone/Michael Werner Gallery, 1985.

24 Mosquera, Gerardo. New Cuban art: indentity and popular culture. *Art Criticism*, n. 6, 1989:57-65; Mosquera, Gerardo. The new art of the Revolution. In: *The nearest edge of the world: art and Cuba now* [catálogo de exposição]. Brookline: Polarities, 1990:8-11.

Gerardo Mosquera é crítico de arte, curador independente e historiador. Foi cocurador das duas primeiras edições da Bienal de Havana (1984 e 1986), cocurador da 2ª Bienal de Johannesburgo (1997), na África do Sul, cocurador da Bienal de Liverpool (2006), na Inglaterra, curador do New Museum of Contemporary Art, em Nova York, e curador do 28º Panorama da Arte Brasileira (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003). Vive em Madri e Havana.