



DO LADO DE CÁ DO MAR, O OUTRO MUNDO

Carla Dias

arte identidade
afro-brasileiro antropologia

A produção e a recepção de artefatos não ocidentais que foram investidos de uma qualidade estética, no caso, os artefatos africanos reunidos pelo colonialismo, apresentam inúmeras questões para o campo da antropologia da arte.

O pé porém não se abandona. Diante do mar e do vento ele permanece ereto, como se vigiasse, como se resistisse. Contra que, contra quem? Retesando-se, nunca relaxados, todos os músculos e todos os tendões estão a postos. A moleza da planta é aparente. Por dentro, os nervos se repuxam, os ossinhos e as cartilagens estão em seu lugar. Não há repouso. Nem sono.¹

ON THE OTHER SIDE OF THE SEA, THE OTHER WORLD | The production and reception of non-Western artifacts that have been invested of an aesthetic quality, in this case, African artifacts brought together by colonialism, present innumerable questions for the field of the anthropology of art. | **Art, identity, afro-brazilian, anthropology.**

De onde viemos ou para onde vamos

O que sabemos sobre a produção e a recepção de artefatos não ocidentais que foram investidos, pelos ocidentais, de uma qualidade estética? O conhecimento sobre a África continua distante da esfera do imaginário. Assim é também o conhecimento da produção material de artefatos, valorados esteticamente, mas que permanecem orientados pelo pensamento evolucionista difundido nas coleções dos grandes museus coloniais. A pluralidade é percebida como singular, o continente é apresentado como uma única imagem, sem história, sem pensamento, sem a complexidade da vida social e sem suas múltiplas formas de organização.

As conexões atlânticas brasileiras relativas ao continente africano estiveram envoltas pelo silêncio – rompido em alguns poucos momentos. Da segunda metade do século 19 ao início do processo de independência dos países africanos, na década de 1950, com algumas poucas exceções, o Brasil esteve de costas para a África, e a memória coletiva de grande parte de nossa população em relação àquele continente ficou refém de algumas poucas imagens, construídas em sua primazia, pelo preconceito e pelo distanciamento profun-

Acervo do museu D. João VI. Coleção Renato Miguez, autores desconhecidos, s/d
Foto: Carla Dias

do.² As ideias e as referências sobre o continente além-mar continuam distantes do olhar e também na esfera do imaginário, onde se situam as percepções da memória coletivamente partilhadas.

Há algumas décadas essas imagens difusas começaram a ganhar algumas linhas de contorno. Dois momentos podem ser apontados no desenho desses traços que aqui queremos esboçar. A década de 1980, com a nova Constituição, que incorporou no seu texto uma diversidade reclamada, que não podia mais ser negada. A ideia, até então régia, da unidade de um povo mestiço se desbota, e a intensidade de cores começa a ser incorporadas na paleta, que o censo começa a registrar. Novos sujeitos passaram a “existir” após o registro letrado de sua existência em direitos. A carta instituiu a diversidade tão clamada, permitindo novas possibilidades de reconhecimento, ao incorporar aquilo que se tentava esconder – os outros, os descendentes, os remanescentes, aqueles que foram tantas vezes apagados, esquecidos. Remanescentes de quilombos, povos indígenas, comunidades tradicionais, enfim, uma série de novas categorias de direitos é acionada, um conjunto de novos sujeitos que passam a ocupar os espaços também do imaginário. O multiculturalismo e a diversidade étnica passam a compor as pautas de discussão e compor-se como princípios para orientar políticas públicas e, de forma intensa, as políticas culturais.

Outro momento fundante do contexto deste texto é o que inaugura esse lugar de aproximação continental, que finca uma âncora do outro lado do mar. Em janeiro de 2003, depois de 20 anos de braçadas,³ o presidente da República recém-empossado sanciona a lei n.10.639, que modifica a Lei de Diretrizes de Base (art.26-A) ao tornar obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileiras, incluindo “o estudo da história da África e

dos africanos” nas escolas. O ensino da história e da cultura de matriz africana e das relações étnico-raciais se tornou projeto efetivo.

O terceiro tempo desse espaço garimpado com suor pingado foi a afirmação da ação, a afirmação da presença. Os e as estudantes negros e negras começaram a se aproximar de um lugar até então negado por muitos, o lugar da afrodescendência, o lugar da identidade, o lugar da universidade. Essa mudança mais recente vivida com a política de acesso às universidades públicas modificou de forma contundente todas as camadas da instituição.⁴ Esse processo tornou a universidade mais negra, indígena, diversa, múltipla. Esse processo de tons e texturas lhe alargou também a imagem, bem como sua dimensão artística, e é ela que queremos considerar, uma vez que o que se constitui hoje como afro-brasileiro na arte tem referência num remoto tempo, num tempo em que artefatos eram contrabandeados para ser cultuados, festejados, memorados, transformados.

Foi também em 2012, que a Escola de Belas Artes recebeu uma nova coleção para compor o acervo do Museu D. João VI. Uma coleção bastante diversa daquelas que o Museu abrigava, uma coleção que provoca outra narrativa, nova temporalidade. Composta por 1.366 peças, a coleção⁵ chegou nesse novo tempo, e, apesar de “antigas”, “tradicionais”, “primitivas”, as peças de diversas origens, materiais e técnicas traziam o ruído da contemporaneidade. Formada em sua maior parte por peças de cerâmica popular nordestina, arte popular europeia (Rússia e Espanha, por exemplo), alguns artefatos indígenas, mais especificamente dos Karajá, além de duas esculturas africanas, pontua a abrangência e a diversidade e configura um novo mapa perceptivo. Como grande parte dessas coleções, suas peças não possuem qualquer informação sobre proce-

dência, artista ou ano de produção, ou possuem informações limitadas.

A arte além-mar, para quem?

O século 19 havia terminado com a Conferência de Berlim, em 1885, quando o continente africano foi dividido pelas potências europeias, que buscavam expansão de seu mercado. O evolucionismo era a ciência que dava suporte à empresa colonial. A descoberta das artes ditas primitivas se deu, segundo Tzara,⁶ quando Henri Matisse comprou uma escultura africana, em 1907. Picasso e Derain seguiram Matisse na apreciação da estatuária negra, sendo que o primeiro “soube tirar partido da nova descoberta introduzindo na pintura os princípios da simplificação dos planos e da construção do quadro com ajuda de volumes e de massas sobrepostas”.⁷ O autor destaca a descoberta, a capacidade dos artistas, sua sensibilidade plástica particular que lhes permitiu ver as possibilidades virtuais da estética negra. Lagrou⁸ chama atenção para o fascínio que os surrealistas nutriam pelos “fetiches” dos “outros”, os não ocidentais ou “primitivos”, como eram chamados na época.

Em 1915 Carl Einstein⁹ publica *Negerplastik*, obra inaugural, considerada “o primeiro livro a apresentar de modo livre de preconceitos racistas artefatos provenientes da África como obras de arte”,¹⁰ e em 1930, junto com Paul Rivet e Michel de Leiris, se tornou um dos primeiros titulares da Sociedade de Africanistas de Paris. Roberto Conduro¹¹ destaca a importância da obra no contexto histórico e na recusa do autor em assumir o “falso conceito de primitivismo”, predominante no período e ainda acionado.

O privilégio da apreciação da forma por aqueles que atualizam a disposição estética é marcado

por um afastamento da necessidade. As classes dominantes investem na percepção, em primeiro lugar, da forma, porque possuem os meios para apreender as propriedades distintivas do modo e do estilo que lhe advêm em sua relação com outras formas (quer dizer, pela referência ao campo das obras e à sua história).¹² A negação do valor de uso é acionada como um pré-requisito para admitir aquilo que tem potencial para ser útil no âmbito da estética, criando-se assim um distanciamento, necessário para a criação de valor pela percepção da estrutura de classes que envolve consumo e apreciação.

As relações que envolvem o objeto num contexto social são geralmente ignoradas pelos que enfatizam em seus estudos a “natureza” estética dos objetos; quando muito, as relações sociais aparecem como dados ilustrativos. A beleza é uma categoria construída, portanto, pelo olhar de quem exerce sobre o objeto classificado como arte o poder de torná-lo mercadoria, dotado de valor de troca. Como nem sempre permanecem no contexto para o qual foram destinados nem na região em que foram produzidos, considera-se que um objeto tenha uma vida social, cujos valor, espírito e significado mudam ao longo do tempo.¹³ Os grupos sociais que manipulam essas categorias não atribuem valor aos objetos de uso nem ao uso em si, não reconhecem o valor atribuído pelo grupo ou sociedade que os produz.

Os objetos só adquirem um conteúdo estético quando destacados do contexto de uso, em que seu significado é modificado. A estética do objeto, então, não é pensada ou apreciada na combinação da forma do recipiente com o que nele é contido. Sua contemplação se dá como se os objetos utilitários existissem por si, simplesmente para estar expostos e não para ser usados, manuseados e experimentados no cotidiano.

A estética ocidental atribui valor aos objetos excepcionais, àqueles que carregam excepcionalidades além da dimensão da função. A arte, enquanto elaboração de códigos e signos culturalmente compartilhados, não pode ser lida da mesma forma por aqueles que não manipulam esses códigos. Dessa maneira, o reconhecimento de conteúdo estético só se torna possível a partir de um desprendimento. A arte exige, assim, um deslocamento.¹⁴

O modo como o mercado esconde e mitifica o trabalho humano que envolve os objetos, ou melhor, as mercadorias expõe uma cumplicidade dos consumidores, que acaba por destituir a humanidade contida no objeto, como se ele também existisse por si. Dessa forma, o trabalho de arte torna-se socialmente reprimido, pois os comerciantes e os consumidores retiram do objeto os traços de sua produção e assim atribuem ao objeto um valor que não reconhecem.¹⁵ Steiner¹⁶ discute a dicotomia na arte africana e ressalta o desprezo dos consumidores pela origem dos objetos, alegando que o valor estético seria superior, pois dispensa ou exclui o sentido social de sua produção. Expõe como os comerciantes de arte africana fazem a mediação, somando valor econômico por meio da interpretação dos valores culturais dos diferentes mundos. Menciona intervenções no material empregado na arte africana, para que pareça antiga e adquira maior valor comercial, bem como o enegrecimento de madeiras naturalmente claras, para satisfazer a expectativa do mercado em relação à cor dos objetos africanos. Ao discorrer sobre o significado que o Ocidente atribui às categorias “uso” e “beleza”, o autor afirma: “uso e beleza não são fios de um mesmo tecido de significado, mas são vistos mais comumente como elementos separados de valor, concorrendo para fins radicalmente diferentes”.¹⁷

Objetos rituais, cerimoniais ou cotidianos são avaliados por seus signos visuais, desde que possam ser identificados pela sociedade que os adota e classifica como “objetos de arte”. O processo de assimilação do objeto é facilitado pelo entendimento de sua forma, quando guarda algum grau de conformidade com as convenções estilísticas ou temáticas que possam ser culturalmente reconhecidas.¹⁸ Portanto, os artefatos que representam algo identificado pelos consumidores são mais facilmente absorvidos. Os objetos figurativos costumam ser eleitos, pois reúnem atributos de comunicabilidade, ao mesmo tempo que podem ser contemplados. Os objetos, artefatos que habitam as reservas técnicas e as galerias de importantes museus, identificados como arte africana ilustram essa ideia. Máscaras têm rostos, esculturas têm corpos, bancos, colheres, relicários, tambores, enfim, a quase totalidade dos acervos museológicos e particulares de arte africana se caracteriza pela figuração. Cabe perguntar se a totalidade da cultura material dos povos do continente africano, que foi adquirida (comprada ou roubada)¹⁹ pelos europeus na primeira metade do século 20, era constituída por máscaras ou se essas foram o que foi possível ser reconhecido pelos colecionadores, que identificaram ou se identificaram nessas formas.

Descontextualizados nas estantes de museu, espécies e objetos eram fundamentalmente inadequados para retratar realidades culturais.²⁰ Classificar é principalmente estabelecer hierarquias, distinguindo, estipulando gradações. Em relação aos objetos, artefatos materiais de cultura, as classificações operam em diferentes níveis, que podem ser apontados tanto no contexto social a que os objetos pertencem quanto no nível do consumo, da sociedade que atribui valor a partir de classificações estabelecidas por leis de mercado

principalmente. Da produção popular é exigida a vinculação a tradições que a legitimem com atributos de autenticidade. O caráter da autenticidade dessa mesma produção precisa estar associado a critérios que atestem a autenticidade do objeto.

Assim, os museus assumiram o papel de educadores públicos e árbitros do gosto e do conhecimento. Neles a diversidade conceitual transparece, assim como a das formas. São, por isso, espaços privilegiados para a alfabetização visual. Os museus são espaços totalizadores, em que vários discursos podem ser construídos a partir do que se guarda ou do que se expõe.

Finalizando

O conhecimento da história é fundamental para a constituição de identidades. A experiência dos últimos anos mostra que conhecer a arte africana, e não apenas a hegemônica produção europeia, pode se tornar referência importante não só para estudantes negros, mas também para os “brancos”, que podem repensar suas identidades ao ampliar seu conhecimento sobre as realidades africanas e afro-brasileiras, a diversidade cultural, étnico-racial e social do país. As políticas de ações afirmativas estão contribuindo para a democratização da universidade, para a ampliação da percepção estética. Antes era um universo controlado, detentor de um capital cultural e social partilhado por muitos docentes; agora se transforma no palco da diversidade manifestada em múltiplas expressões e linguagens.

Ao ingressar no museu, o objeto adquire valor simbólico, e objetos cotidianos tornam-se ícones de um determinado segmento social. Objetos tradicionais são, então, aqueles que permanecem em museus nacionais e antropológicos, sobretudo os consagrados às manifestações populares,

ainda que só nos armários de suas reservas técnicas. Esses critérios, além do vínculo a uma tradição cultural, devem com ela estar comprometidos de forma imutável. Não basta simplesmente estar remetido a uma prática ancestral ou a uma origem remota; é preciso que essa prática ainda esteja operando. Na arte moderna, a exigência opera no sentido oposto. O objeto pode estar remetido, mas jamais associado diretamente a uma prática social. Os materiais são também um pressuposto de operacionalidade, de modo que, ao contrário da permanência, o valor está na experiência, enquanto experimentação pictórica e formal. Na arte moderna o diálogo em relação aos mecanismos da arte, isto é, aquilo que lhe é próprio, sua materialidade, dimensão, textura, cor e densidade, opera valores cujas representações estabelecem rupturas constantes. A inventividade é um atributo do artista, aquele ator social reconhecido pelas esferas legitimadoras, que lhe apresentam as demais instâncias de consumo. Esses, sim, possuem nome, são identificados, reconhecidos, e sua produção adquire valor no mercado. Aos grupos não comprometidos com a inventividade moderna.

A ignorância ocidental relativa à identidade dos artistas é aceita, por alguns críticos, como premissa para desconsiderar sua individualidade, reproduzindo o princípio de que a arte é produzida pela comunidade como um todo. O Ocidente estabelece a norma, os padrões. Assim, o anonimato permite que se elabore um discurso sobre o outro que não existe individualizado, que é um coletivo. As peças dos museus europeus que inspiraram os nossos foram, na sua maioria, pilhagens do colonialismo, conquistas ou recolhimentos realizados com o objetivo de ilustrar uma diversidade exótica. Anônimo é, assim, designação de quem coleta, de quem não registra por não considerar individualizado o autor, o artesão, o artífice.

Este texto pretendeu apresentar algumas questões que permeiam o estudo da arte em contextos de mediação. Um deslocamento do sensível, de modo a, minimamente que seja, tratar o preconceito em relação à África e ao que a ela se refere no Brasil, aos afrodescendentes, suas práticas culturais e produções artísticas. Desse modo, a coleção tem significado para além dos objetos. A inserção no conjunto do acervo da Escola de Belas Artes posiciona esses objetos num estatuto diferenciado de valoração, posiciona os sujeitos também nesse mesmo lugar. Constrói-se, assim, a possibilidade de um sentimento de pertença mais ampliado, para além dos cânones europeus hegemônicos da arte.

NOTAS

1 Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *História do pé e outras fantasias*. São Paulo: Cosac Naify, 2012: 10.

2 No final do século 19 e início do 20, os debates acerca da questão racial eram intensos. No período da Primeira República, o país vivia um grande impasse em busca de uma solução para as questões que envolviam sua formação racial e seu povo mestiço cheio de “primitivismos”. Uma das maneiras foi transformar esses “primitivismos” em emblemas, em riqueza cultural que a elite intelectual e a ciência legitimassem. Desse modo, os cientistas assumiram o compromisso de tornar viável e palpável a nação, pensando e reinventando o “povo” como imagem e representação.

3 Demanda antiga do movimento negro argumentando que um país com quase metade de sua população composta por “pretos e pardos” (IBGE) deveria conhecer a história do continente que deu origem a grande parte do brasileiro. Em 1983 Abdias Nascimento, único parlamentar negro no período, foi o autor da primeira proposta legislativa de polí-

ticas afirmativas, sintetizadas no projeto de lei n. 1.332/1983 apresentado à Câmara dos Deputados (Nascimento, Elisa. Sankofa: a política da boa esperança. In: Paiva, Ângela R. (Org.). *Ação afirmativa em questão*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013).

4 A adesão da UFRJ às Políticas de Ação Afirmativa (cotas sociais), em 2012, e, a partir do concurso de acesso de 2013, a adoção das cotas raciais. As cotas sociais utilizadas pela UFRJ nos processos de acesso são para estudantes provenientes de escolas públicas, estudantes de renda inferior a 1,5 salário mínimo e estudantes pretos, pardos e indígenas. A cota para estudantes ingressantes provenientes de escolas públicas é de 50% do total de vagas oferecidas a cada semestre. No texto da resolução n. 21/2012, passou-se a “III – Destinar 51,8% (cinquenta e um vírgula oito por cento) das vagas de cada um dos grupos resultantes após a aplicação do percentual definido no inciso II [referente aos 15% de vagas em 2013 e 25% de vagas a partir de 2014] para estudantes com renda per capita menor ou igual a 1,5 salário mínimo, por curso/opção, aos autodeclarados pretos, pardos e indígenas, de acordo com a Lei n. 12.711, de 29/9/2012, o Decreto n. 7.824, de 11/10/2012 e a Portaria Normativa n. 18-MEC, de 11/10/2012”.

5 A coleção foi reunida pelo professor da Escola de Belas Artes Renato Braga de Miguez Garrido e foi doada por suas irmãs Merisa e Irene B. de Miguez.

6 Tzara, Tristan. *Découverte des arts dits primitifs*. Paris: Editions Hazan, 2006.

7 Tzara, op. cit.:12.

8 Lagrou, Els. A arte do outro no surrealismo e hoje. *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, ano 14, n.29, jan.-jun. 2008, p. 217-230.

9 Einstein, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

10 Conduru, Roberto. Uma crítica sem plumas – a propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein. *Concinnitas* ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

11 Conduru, op. cit.

12 Bourdieu, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: Ortiz, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

13 Clifford, James; Marcus, George (Org.). *A escrita da cultura – poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro: Eduerj/Papéis Selvagens, 2016.

14 Appiah, Kwame Anthony. Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial? In: Na casa do meu pai – *a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

15 Diawara, Manthia. A arte da resistência africana. In: *In search of Africa*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. Disponível em: <http://www.casadasafricanas.org.br/wp/wp-content/>. Acessado em: 2012. O autor fala a respeito de seu amigo escultor Sidimé Laye, que permaneceu na Guiné e foi impedido de fazer suas esculturas de máscaras pela revolução que expulsou os franceses do país e atacou fortemente as instituições tradicionais – danças tribais com máscaras, adoração de ídolos, estrutura de clã –, acusando-as de reacionárias. Hoje, elas ressurgem como uma vingança, segundo o autor. Aparecem no mercado como mercadoria e como tal competem por um comprador que possa restaurar seu caráter único, como máscara Baule, Fang ou Dogon. O autor aborda o sentido e a dimensão social e simbólica do mercado para os africanos.

16 Steiner, Christopher B. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press. 1994: 160.

17 Lawal, Babatunde. A arte pela vida: a vida pela arte *Afro-Ásia*, n. 14, 1983.

18 Gell, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. Gell propõe

pensar os objetos de arte a partir de ideias de agência, intenção, causalidade, resultado e transformação. O conceito de agência é relacional: “para qualquer agente, existe um paciente, e, por outro lado, para qualquer paciente, existe um agente” (p. 51).

19 Price, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

20 Clifford, James. Coleccionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, 1994, p. 69-79.

Carla Costa Dias é professora do curso de graduação em história da arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ). Coordena o Núcleo de Arte, Antropologia e Patrimônio – NAPA/CNPq e integra o Laboratório em Cultura, Etnicidade e Desenvolvimento do Museu Nacional/UFRJ.