

GEOGRAFIAS DA ÁFRICA EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO

CÉLIA MARIA ANTONACCI RAMOS*

RESUMO

A partir de discussões do pensamento crítico da decolonialidade, especialmente em Okwui Enwezor, Frantz Fanon, Stuart Hall e Achille Mbembe, e os depoimentos e obras do artista visual William Wilson, este artigo propõe reflexões em torno de poéticas-políticas de ativistas dos anos 1960 aos dias de hoje, que vêm demarcando as geografias da África em tempos de globalização. Os textos aqui apresentados objetivam: a) perceber identidades de relação e não de raízes nas lutas políticas contra os racismos; b) que as manifestações ativistas respaldam linguagens de poesias, música e artes visuais; c) que através de poéticas-políticas percebemos não ser preciso ir muito longe para encontrar a África em nós.

PALAVRAS-CHAVE: África, diáspora, arte, globalização, decolonialidade.

ABSTRACT

From discussions on critical thinking about decoloniality, especially of Okwui Enwezor, Frantz Fanon, Stuart Hall and Achille Mbembe, and the talks and works of the visual artist William Wilson, this article offers reflections about the poetic-political of the activists from the 1960s to contemporary days, which are marking the Africa geographies in globalization times. The paper presented here aims to understand: a) realize relationship identities - but not roots identities - in the political struggle against racism b) that the activists manifestations supports the languages of poetry, music and visual arts; c) that through poetic-political expressions it is not necessary to go far away to find the Africa within us.

KEYWORDS: Africa, diaspora, art, globalization, decoloniality.

O discurso contemporâneo da globalização está na fronteira do tempo histórico da ascensão à modernidade ao fim do colonialismo, que divulga no discurso da democracia ocidental a igualdade de direitos humanos. Entretanto, apesar desse formato de pós-colonialidade historicamente narrada, a vida cotidiana de milhares de pessoas redefine-se nas ainda evidentes dicotomias eurocentristas da alteridade social, econômica, política, artística e social. Numa reflexão crítica ao momento contemporâneo, Okwui Enwezor argumenta que “pensar a África e os africanos modernos e livres é pensar num mundo no qual a noção de colonialismo está diametralmente oposta aquela da democracia europeia, a qual as instituições, há não muito tempo atrás, fizeram dos africanos e outros, sujeitos subalternos. Por mais que tentemos mudar essa posição, elas permanecem fortes na rede contemporânea”.¹

Este artigo percorre algumas manifestações ativistas e expressões da música, da literatura e das artes visuais, que desde os anos 1960 polemizam as instituições políticas, estéticas e sociais no reconhecimento da África e dos africanos nas geografias da globalização.

Das passeatas aos cantos blues

Em 2 de junho 2011, a comunidade da República Democrática do Congo (RDC), em diáspora a Paris, dirigiu-se à “Place du Trocadero”, Torre Eiffel, portando bandeiras em homenagem aos compatriotas Floribert Chebeya e Fidél Bazana,² assassinados um ano antes na cidade de Kinshasa, capital da RDC.³ Nesse mesmo dia, muitos congolezes em Kinshasa ocuparam as ruas protestando a morte e o simulacro de justiça a esses crimes e muitos outros praticados pelo Estado congolês. Ativista pelos direitos humanos, Floribert Chebeya era presidente da Associação dos Direitos Humanos e havia sido, em 1993, condecorado pelas Nações Unidas como “um campeão dos direitos humanos”. Organizara o projeto “Voix au sem Voix”⁴ e lutava por melhores condições do sistema carcerário da RDC. Em 2006, durante a campanha presidencial, Chebeya criticou severamente o sistema de corrupção de eleições na RDC e acusou interferências do Ocidente no processo eleitoral. Fidél

Bazana era um militante do projeto “Voix au sem Voix” e trabalhava como motorista da Associação.

Oito meses depois, no domingo 11 março de 2012, por ocasião do “Festival Internacional du Film des Droits de L’Homme de Paris”, a “Voz dos sem Voz” ecoou na sala de cinema “Latina”, Paris, durante a exibição do documentário “L’affaire Chebeya, um crime d’État?”,⁵ de Thierry Michel.

A atitude de solidariedade do povo congolês em Paris e Kinshasa nos direciona aos anos 1960, quando os afro-americanos se reuniam em torno do sonho de Martin Luther King, nas lutas dos “Panteras Negras” contra a violência policial nos guetos das grandes cidades norte-americanas,⁶ e em torno de ideias e ideais de Malcon X e de muitos outros, que lutaram pela oportunidade de falar e ser ouvido enquanto “condenados da terra”, lembrando Frantz Fanon.

A morte desses e de muitos outros ativistas assassinados nos últimos cinquenta anos⁷ e a de Floribert Cherbeya e Fidèl Bazana no começo deste novo século – bem como as sentenças a Rosa Parker, Angela Davis e Nelson Mandela, por desrespeito a leis segregacionistas no avesso da igualdade de direitos –, nos faz perceber que ainda no mundo contemporâneo, após o “fim oficial” do colonialismo, os que lutam pelos direitos humanos continuam na mira de fuzis ditatoriais, que tentam calar vozes dos “condenados da terra”; e os processos de execução são arquivados sem muita divulgação na imprensa internacional e as devidas incriminações aos assassinos e seus mandates. Essas e outras ocorrências nos reportam as palavras, já anteriormente citadas, de Okwui Enwesor sobre o que significa ser africano moderno e livre num mundo de democracia restrita e pós-colonial histórico e não de fato.

Esses acontecimentos recentes também ecoam as interrogações de James Baldwin, nos anos 1960. “Para que servem todas essas mortes? O que representam para mim (nós) essas mortes?”⁸ Atitudes de celebração e lamentos estão na perspectiva política-teológica da morte, no pensamento de Frantz Fanon, retomado por Achille Mbembe, na conferência “Entre Césaire et Fanon”.

Encontramos na obra de Fanon uma dimensão teológica no momento em que Fanon reflete sobre a dimensão política da morte, da morte dos insurgentes, dos que lutam contra o colonialismo. Uma morte que,

segundo Fanon, é produtora de uma certa forma de comunidade, que no passado, na ocasião da morte de um correligionário, se expressou na agonia e na lamentação e, depois, passa da lamentação à celebração, porque a morte vem a ser o canal pelo qual a vida da comunidade une-se num ato ressurrecional, num senso de ressurreição, de retorno à vida e que é, para Fanon, a eclosão do mundo, central dentro de um pensamento crítico de origem africana.

(...) Essa eclosão do mundo deve partir de questões tais como “o que é o mundo? Quem faz parte dele? Como habitar o mundo e ser reconhecido como um habitante desse mundo? Como lhe criar e quais são as condições que nós podemos fazer do mundo um todo, todos juntos? Nós podemos nos constituir como herdeiros de um mundo que nos é comum e que é único, já que não há outro que esse mundo? No fundo é isso, tal tem sido o pensamento crítico africano. As respostas são diversas, mas Fanon e Césaire dizem que afim de habitar o mundo, fazer parte de sua criação contínua, os negros, como era o termo utilizado na época, devem sair da condição de raça e colonização.⁹

O desejo de habitar o mundo enquanto cidadão político, social e cultural, e participar da criação deste mundo, “já que não há outro”, vem sendo o *leitmotiv* de expressões políticas e de diferentes poéticas no contexto da arte e da vida cotidiana de africanos e outros povos colonizados.

Fanon já percebera que “sem opressão e racismo não haveria blues. (...) O fim do racismo soarà a sentença de finados da grande música negra. (...) Para muitos homens, continua Fanon, mesmo os de cor, a música de Armstrong não teria um verdadeiro sentido que nessa perspectiva”.¹⁰ De Muddy Waters, passamos por Louis Armstrong, BB King, Fela Kuti, Youssou N'Dour e muitos outros, chegamos aos roqueiros e raps contemporâneos com suas palavras-canto. Entre lamentos e protestos, presenciamos a eclosão do mundo em sua dimensão ressurrecional dos “condenados da terra”.

Num retorno à vida dos “condenados da terra”, ainda nos anos 1960, também os ventos do Mar do Caribe sopravam vozes de poetas e intelectuais engajados nos discursos de denúncias políticas e sociais e contestavam perspectivas dicotômicas em curso no ocidente desde nada menos que as colonizações das Américas. Da Martinica, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant ou, de Guadalupe, Daniel Maximin, entre outros, escreveram em suas poesias, romances, teatros e filosofias um pensamento de protesto ao racismo, colonialismo, *apartheids* sociais e políticos, já anteriormente registrados em Senghor e Césaire, na França dos anos 1940, quando afirmavam a

“Negritude” como identidade cultural em oposição à alteridade racial, expressão retomada pelo movimento negro dos EUA, quando proclamavam “Black is beautiful”.

Esses textos e movimentos marcaram a luta pela independência das colônias e a conquista de igualdade de direitos civis. Mas não só a comunidade africana pronunciava-se na cena internacional para reivindicar o fim da colonização e os direitos políticos de marginalizados – ex-escravos, homossexuais e mulheres, por exemplo. Outros intelectuais, artistas e o público em geral percebiam as discriminações, os racismos e engajavam-se nos movimentos de protesto. Vale lembrar a “Great March on Washington”, que reuniu, em 28 de agosto de 1963, mais de trezentas mil pessoas de diferentes nacionalidades na esplanada do “Lincoln Memorial”, onde ecoou o discurso Martin Luther King Jr. “I Have a Dream”.

Em 1979, quando da morte em prisão do ativista sul-africano Stephen Biko, o inglês Peter Gabriel, fundador da banda Genesis e apaixonado pela música soul de Nina Simone, registrou a partir da música seu protesto à morte desse líder e escreveu um poema-canção em sua homenagem. Nas palavras da canção, Gabriel advertia: (...) “Oh, Biko, Biko, Por que Biko? Yihla Moja, Yihla Moja - O homem está morto. E os olhos do mundo agora estão vigilantes”.¹¹

Vigilantes, outros músicos logo se manifestaram. Indignados com a morte de Biko, o regime do apartheid e o prolongado encarceramento de Nelson Mandela, um grupo de roqueiros londrinos organizou uma série de shows chamado “Rock Against Racism”. O mais significativo foi o de junho de 1988, quando o estádio de Wembley, em Londres, foi o palco da festa de aniversário de setenta anos de Nelson Mandela, um evento de onze horas transmitido para seiscentas milhões de pessoas em sessenta países. Ao comentar o potencial da música popular na promoção de mudanças sociais, Mandela enfatizou: “Sua mensagem alcança lugares que não estão, necessariamente, interessados em política; esta mensagem, então, pode ir mais longe do que nossos políticos são capazes de empurrá-la.”¹²

Em outubro desse mesmo ano, a Anistia Internacional, entidade mundial pró libertação de presos políticos, organizou a turnê “Human Rights Now!”. Em fevereiro de 1990, dois anos depois, após vinte e sete anos em prisão pela

causa antiapartheid, Nelson Mandela foi libertado e, em 1994, eleito o primeiro presidente negro da África do Sul.

As passeatas, que agregam ativistas de todas as nações pelo fim das discriminações raciais e pelos direitos humanos, assim como as performances de músicos ingleses naqueles anos, são exemplos que fazem perceber, por um lado, que na contemporaneidade as identidades são de relação e não de raiz, conforme Mbembe já expressou;¹³ e, por outro, fazem soar as palavras de Martin Luther King, quanto a conquista dos direitos humanos:

Nós não somos o que gostaríamos de ser.
Nós não somos o que ainda iremos ser.
Mas, graças a Deus,
Não somos mais quem nós éramos.

As mídias de longo alcance

No contexto da África, a globalização e a diáspora atestam os processos de mobilidade de massa; a migração, a mediação, as tecnologias de informação, o pós-colonialismo e a dependência econômica. Esses processos afirmam, em nossas contínuas tentativas de autodefinição, novas relações entre a casa e o outro lugar, o global e o local, a tradição e a modernidade. (..) Com a circulação e a divulgação de novas ideias e produções contemporâneas de artistas africanos, novas estratégias, outras linguagens visuais e instituições também surgiram. (...) Não só há um grande número de artistas que trabalham hoje, mas também surgiram curadores, historiadores da arte, pesquisadores e departamentos universitários dedicados ao estudo da arte contemporânea africana, bem como novos espaços.

Ogube e Enwesor¹⁴

Os assassinatos, encarceramentos e as consequentes manifestações – passeatas, concertos, atitudes de resistência conjunta ou individual –, que desafiavam governos autoritários, começaram a ser noticiadas mais amplamente via TV, a partir dos anos 1960. Com as notícias circulando, muitos jovens afrodescendentes passaram a melhor compreender que as discriminações e os efeitos do racismo, sofridos desde a infância, não eram eventos isolados. Tinham uma dimensão política mais ampla, eram infligidos a outros grupos de pessoas em diferentes lugares do mundo a propósito de certas características

corporais – cor de pele, formato do cabelo e nariz –, e que tais fenótipos os excluíaam de diretos políticos e sociais e necessitavam ser combatidos num contexto político-social mais universal. Conforme depoimento do artista plástico William Adjété Fred Wilson- Bahoun:

Para mim, historicamente, as primeiras imagens de negros que eu vi na TV foi dos negros norte-americanos na década de 1960. Então, era o período dos Direitos Civis e havia imagens na televisão francesa. Era o auge dos Jogos Olímpicos na Cidade do México, havia Muhammad Ali,¹⁵ por exemplo. Foram as primeiras imagens positivas, porque não havia nada perto de mim, na minha vida diária. Mas justamente, essas pessoas que foram assassinadas me fizeram perceber a importância da coisa; que havia pessoas que se sacrificavam por essa causa. Eu, particularmente, não gostava dessa ideia de sacrifício, mas essas pessoas que iam a fundo em suas ideias, não queriam morrer, a ideia não era de sacrifício, enfim, era de ir a fundo em suas ideias. O que me parecia simples e justo. Então, para mim, isso muito me ajudou enquanto jovem adolescente a me construir também. Exatamente essa parte de mim que, aliás, de fato, eram os outros que diziam que eu era negro.

Isso começou na escola maternal. As crianças reparavam; nós temos um nariz grosso, o que era suficiente para a gente ter uma diferença; sem que isso tenha um sentido particular, em todo caso, quando somos jovens. Depois, isso se complicou, e então essa coisa marcou meu destino. Curiosamente, fora a cor de pele, não há nenhuma diferença essencial. Eu era um menino pequeno do vale do Loire, e não há diferença em essência. Essas lutas me fizeram compreender o que era a diferença, a segregação, que estava na história, mas era também um combate contemporâneo, que não foi só de Toussaint Louverture¹⁶ ou de outras pessoas, mas era contemporânea.¹⁷



William Adjété Fred Wilson-Bahoun nasceu na França, em Tours, no Val-de-Loire, e cresceu em Orléans, no sul da França. Filho de pai togolês/beninense e de mãe francesa de origem escocesa, seu nome resume uma filiação de mundos em cruzamentos. Aos vinte anos decidiu mudar-se para Paris e seguir os estudos de filosofia e antropologia; “queria fazer alguma coisa de intelectual”, conta Wilson. Em Paris, encontrou alguns artistas que despertaram sua atenção e logo se interessou pela arte africana, as máscaras, mas também tudo que vinha de índios das Américas ou o que na época era considerada *Art Brut*. No contexto da arte europeia, conta que se interessou pelos surrealistas, especialmente o artista de origem romena Victor Brauner, que havia se instalado em Paris no entre-guerras. Diz William:

Agora, evidentemente, há toda uma geração de estudos pós-coloniais, eu li muito. A sensação que tenho é que tudo vai ao encontro da minha opinião. Mas na década de 1960,70, mesmo 1980, era muito pobre. A França ainda estava presa no etnocentrismo e os artistas conhecidos eram os impressionistas Cézanne, Van Gogh... Foi frequentando os cursos de filosofia, os discursos de Lacan, Deleuze, Foucault, bom, era a grande época também dessa geração. Barthes nos anos 1970. Também as exposições me permitiram compreender o mundo de forma transversal. O pós-colonial vem de Fanon, há o colonizador, mas há também o colonizado. Há um trabalho a fazer, mas quando eu saí da escola há vinte anos, eu tinha muitas coisas a dizer, mas não encontrava um meio. Quando eu li Edward Said, isso me deu muito prazer. Me parecia muito evidente, mas eu não conseguia escrever, então, de repente, isso fez reforçar em mim o que eu pensava e me permitiu ir mais rápido, porque esse isolamento, na França, eu era sempre um simples pequeno negro na sala de aula.¹⁸

Autodidata, William Wilson coloca-se através de linguagens das artes visuais no debate contemporâneo da decolonialidade. Sua obra e seu pensamento atravessam técnicas e teorias nas fronteiras da modernidade/tradição, África/Ocidente, mito/história para situar a África no mundo da globalização. Desafiando conceitos estéticos de uma modernidade europeia, William Wilson expressa, em suas esculturas, desenhos, pinturas, colagens e bordados – técnicas da ancestralidade africana e da contemporaneidade ocidental –, a transversalidade de culturas contemporâneas que se criolizam nas histórias da vida cotidiana e nas lutas políticas pelos direitos humanos.

L'Océano Noir é sua obra mais significativa. Para essa obra, William Wilson foi buscar no Benin, no reino de Abomey, a história da região e de sua família nas diásporas transoceânicas. Procurou perceber expressões e técnicas desenvolvidas e conservadas na região pelos moradores. Seu *Ocean Noir* envolveu, em todas as etapas – ato de contar a história, tingir e bordar os tecidos –, a participação da população, que ainda guarda no fazer cotidiano, algumas mitos e tradições do antigo reino. Diz William Wilson:

A história que eu conto é de quando os portugueses chegaram na África nos anos de 1480 e eles começaram a fazer o comércio. As pessoas que eles conheceram vivendo lá, os pescadores, eram da minha família. Era da etnia da minha família. (...) *L'Océano Noir* é uma síntese de todo esses anos, esse é o livro que eu teria gostado de encontrar quando eu tinha quinze anos, precisamente porque ele conecta tudo que parecia completamente separado. As imagens, eu fui buscar no Benin, no reino de Abomey.¹⁹ Pensei em fazer isso com uma técnica tradicional ... da região do antigo reino de Daomé, que era muito importante na história dessa região que eu conto. Pensei em usar uma técnica, que na tradição serve para contar uma história, e como eu também conto uma história, a ideia era conectar. Como artista é a chance que eu tenho de encontrar os artistas e ter acesso ao saber universitário, com os meus pequenos meios. Eu não sou um especialista, mas tudo isso me permitiu reconstruir um sentido da minha existência, mas também do mundo de hoje, porque *eu me encontro na encruzilhada de todos os envolvidos nessa história*.²⁰ Eu sou metade francês, metade Africano e, ainda, minhas famílias africanas foram grandes famílias de Togo e Benin. Obviamente, eles fizeram acordos com a escravidão e enriqueceram com isso ... e minha avó, que é uma de Almeida, é descendente de ex-escravos retornados do Brasil para a costa de Angola e Benin. Lá tem de Almeida, de Souza, da Silva, todos a aristocracia portuguesa, por isso sou tanto um descendente dos senhores de escravos como de escravos, e, depois ... África e Europa, então eu estou realmente na encruzilhada ...²¹



L'Ocean Noir – conjunto de dezoito tapeçarias de 1,60 por um metro –, narra a história da diáspora negra a partir do ponto de vista de alguns moradores atuais da região do Benin, nas interpretações de William Wilson, artista descendente de uma família que se cruzou na história da diáspora tanto como beneficiários do tráfico, como eles mesmos vítimas do comércio de pessoas ao longo dos séculos. Percorrendo a história de sua família, desde o reino de Abomey, século XV, quando do comércio de escravos com a chegada dos portugueses na região, passando pelos conflitos dos abolicionistas no além mar e o retorno à África de escravos da segunda ou terceira geração, libertos nos conflitos abolicionistas, William Wilson cruza o oceano num ir e vir e chega às lutas contemporâneas e aos debates que contestam os racismos e suas cicatrises. Na tapeçaria doze, *Black and Proud*, homenageia alguns líderes – Malcon X, Mohammed Ali, Rosa Parks, Angela Davis e muitos outros –, que nos anos recentes, incentivaram o orgulho de ser negro. Na catorze, *África Unite*, Wilson cita diferentes líderes nas lutas pelos direitos humanos – Martin Luther King Jr., Nelson Mandela, Fela Kuti e muitos outros, e, na última, *A Humanidade sem conflitos*, William Wilson expressa a síntese da luta contemporânea pela decolonidade integral.

Nesses painéis eu misturo tudo, escritores, músicos, políticos ... bem, a ideia era a unidade da África, não sei se isso vai acontecer um dia e nem sei se é desejável. De qualquer maneira, a África é muito grande e existem muitas diferenças. (...) o que eu quis dizer foi que havia pessoas que estavam lutando às suas maneiras, e é isso que eu queria mostrar com Mohammed Ali, Cassius Clay, Nelson Mandela ou Fela Kuti. Pessoas completamente diferentes, que fizeram coisas completamente diferentes, mas que por trás disso há essa vontade e mesmo uma esperança para superar essa história de discriminação e, finalmente, não mais pensar no combate. (...) uma vez bem sucedido, dizer: bem aqui está, podemos fazer outra coisa de outra forma. ²²



A obra *Ocean Noir*, no seu conjunto de dezoito tapeçarias, é uma arte/livro, que conta, de forma linear, a história/mito da diáspora africana no Ocidente e reivindica os direitos humanos de uma África globalizada. Seguindo, por um lado, a lógica ocidental de tiragens dos livros e, por outro, os mitos do artesanato que se repetem, William Wilson já elaborou seis séries do conjunto *Océan Noir*. Entretanto, ele rompe sutilmente com esses conceitos ao produzir diferentes versões via pequenos detalhes em cada série, tornando-as uma peça de arte única. As dezoito tapeçarias também ilustram um livro pedagógico com o mesmo nome.²³



Essa obra-história da diáspora e muitos outras pinturas, esculturas e tapeçarias de Wilson cruzam conceitos de diáspora de nossa contem-

poraneidade criolizada e portam reflexões atuais de culturas, políticas e poéticas, que se hibridizaram no transcorrer dos cinco últimos séculos. Entretanto, William Wilson, um artista africano nascido na França, na diáspora, de pai togolês com uma francesa, conta que, ainda hoje, muitos críticos e curadores do sistema que legitima as artes, seguem classificações eurocêntricas e procuram definir, classificar e catalogar obras e artistas segundo parâmetros de raça, nacionalidade, tradicionalismo e, naturalmente, “autenticidade”. Diz William Wilson:

Eu não sou um artista Africano! Isso é besteira ... Será que um artista negro americano é chamado de artista africano? Bem, eles dizem que é um artista afro-americano. Tudo isso é ridículo. Eu me irrita tremendamente, enfim, me dá nos nervos, eu estou velho demais para ficar irritado com essas coisas. Mas é tão ridículo. (...) Mas, ao mesmo tempo, bom ... além disso, é extremamente perverso. Eu comecei a expor aqui em Paris, nos anos 1970 e, principalmente, nos anos 80. Na época, diziam que não havia nenhuma arte contemporânea africana e que só havia a arte antiga, tradicional. Em seguida, houve algumas grandes exposições no Beaubourg, especialmente “Magiciens de la Terre”. Então, de repente, tudo mudou.

(...) Nos anos 1980, quando queriam ter um pouco de diversidade em uma exposição, eles me chamavam. Então era fácil. Eu morava aqui, eles podiam pegar as coisas de carro. Quando as pessoas começaram a sentir o novo mercado de arte contemporânea africana, eles não me colocaram dentro, porque eu não era autêntico, não vivia na África, eu não era africano, eu falava francês com as pessoas. É isso, eu sou francês, isso é tudo tão ridículo. (...) Eu nunca reivindiquei nem um, nem outro. Mas, às vezes, eu sou obrigado a ceder. Por exemplo, houve um leilão este ano em Casablanca, “Arte Contemporânea Africana”. Essas pessoas são comerciantes, eles precisam de rótulos, não existe um produto sem rótulos. Deve ter algo escrito em cima... e lá, eles compraram uma série do Ocean Noir, que eles venderam há dois dias. É uma notícia, super bom para mim. Agora eu me encontro em uma venda de arte africana contemporânea.²⁴

O mito da originalidade, do “verdadeiro”, do “autêntico” e do retorno às origens vem baralhando muitos estudos e pesquisas, tanto nas academias quanto no mercado de arte das galerias e exposições, que ainda conservam o interesse pelas culturas exóticas no contexto da colonização, que seguiam filosofias positivistas classificando nós e os outros. Jean- Hubert Martin, em

1989, na ocasião da exposição “Magiciens de la terra”, em entrevista a Buchloh, já assim se pronunciava:

Alguns etnógrafos têm a impressão que as comunidades tribais perderam suas purezas originais, mas eu não acredito que alguma sociedade tenha jamais possuído tal pureza, até porque os fluxos culturais sempre foram constantes. Bem entendido, o mundo ocidental exerce uma influência particularmente forte nesses contatos.²⁵

A ancestralidade a que foi submetida a cultura africana foi registrada nas artes e na história e permanece. Também Dominique Malaquais lembra que ainda hoje professores e filósofos, às vezes, galeristas, fotógrafos e jornalistas, mais frequentemente, estão a procura do paraíso perdido, da “tribo”, onde nós não somos que o “Outro”. A procura desse objeto, que serviu à história da arte africana “pura”, ou algo que seja autêntico a coisa que foi empregada nos rituais ou nos utensílios – móveis ou arquiteturas –, e que foi de longo uso, de forma que o objeto tenha adquirido uma parte, ou uma superfície, que prove que ele tenha sido feito “por um africano e para um africano”, nos leva com entusiasmo a nos lançamos sobre esses objetos e a coletá-los. Entre as publicações sobre a África, percebe-se anualmente um número significativo de obras sobre os usos e os costumes da África rural, ilustradas por fotos de camponeses e pastores, que são solicitados a remover seus tênis Nike e seus relógios Timex para fazer uma história mais autêntica.²⁶

Esses exemplos nos levam de volta às categorias de raça já suficientemente contestadas e completamente desinformadas sobre a África contemporânea. Em outras palavras, esses pesquisadores, galeristas, fotógrafos e jornalistas não percebem os africanos – também índios ou aborígenos – como sujeitos sociais construtores de nossa própria história contemporânea.

A África como mito de origem e de mistério, expresso ainda nas políticas de muitas exposições e pesquisas acadêmicas, impede a integração de artistas africanos em diáspora no sistema das artes contemporâneas e a África e os cidadãos africanos na globalização. Espera-se deles e de suas estéticas uma complexidade ancestral, que talvez nunca tenha existido e, provavelmente, tenha sido registrada nas fantasias coloniais. Esquecemos que, como disse

Okwui Enwerson, também a tradição muda, não está registrada na lápide mortuária das culturas.

Africanidades em globalização

A mestiçagem nós a observamos quotidianamente em todos os cantos. Ela é, em grande parte, a origem de nossa sociedade multicultural, que se constrói sob nossos olhos. Essa forma entrecruzada de relações fez nascer maravilhas, assim como provocou catástrofes. Ela revela o melhor e o pior de nós, o que fazemos de bom, e descreve o que nós somos, e o que nós faremos.

William Wilson²⁷

As expressões estéticas das artes visuais, os cantos e lamentos e as manifestações ativistas fazem eclodir, dentro e fora dos limites geográficos físicos da África, as lutas políticas dos africanos para sair dos impasses da colonização e das teorias de raça impostas no período colonial. Com suas diferentes formas de conceber e contestar a cultura, a política, a religião, os espaços de exclusão e as práticas artísticas eurocêntricas, os “condenados da terra” nos surpreendem com seus tambores, saxofones, cantos, poesias, pincéis e sprays. Com esses instrumentos, os africanos transformam a condição de raça em cultura e nos obrigam a abrimos mão de nossas “certezas” epistemológicas e percebermos os espaços descontínuos onde são negociados as novas poéticas de exílio.

Nas cidades contemporâneas, o imaginário poético africano escreve sua presença nos muros e prédios, cruza as fronteiras da moda, dos utensílios, do corpo. Dos grafites às tatuagens, logo vestimos estampas de oncinhas e zebrinhas; e dos sabores da culinária aos odores da perfumaria – creme de Karité, por exemplo – criolizamos nosso corpo. E, no Brasil, nosso Joãozinho Trinta e outros carnavalescos, com humor e estética, desfilam nas ruas de grandes urbes nossas africanidades e críticas aos sistemas, sem esquecer nosso candomblé, orixás e outras missas; todo nosso cotidiano é criolizado! “Quer queiramos ou não, nossa identidade sempre em movimento, como toda identidade, comporta também uma parte da África, no imaginário das artes e da literatura, na música e nos ritmos, nos rostos e nas ruas”, lembra Chrétien.²⁸

Da presença de congoleses na “Place du Trocadero”, das homenagens e protestos à morte de Stephen Biko às entonações de blues e à palavra canto dos raps; das músicas do mundo entoadas nos teatros europeus aos ateliês de artistas africanos em cidades europeias, norte-americanas e brasileiras; dos grafites nos muros à presença dos hip hops nas cidades; do carnaval às missas Candomblé, ou dos sambas aos funks, percebemos que, na modernidade, a experiência de deslocamento significa que não precisamos viajar muito longe para experimentarmos o que é ser africano. Hoje, a África contemporânea é um território disperso no mundo globalizado, criolizado.

“Todos os homens são como os outros, como homens, homens entre outros homens”, tal é o pensamento central na obra de W. E. B. Dubois, C. L. R. James, Stuart Hall, Paul Gilroy, Frantz Fanon e muitos outros, que no conjunto formam uma política de pensamento com base crioulização.²⁹ Para William Wilson:

(...) o que é interessante em relação a isso é que a história criou esta situação para dispersar milhares de africanos ao redor do mundo ... e então, criou a América e a situação atual ... Eu, pessoalmente, não acredito que haja um povo negro, eu não sou essencialista. A cor da pele, não podemos lamentar por um lado e, depois, dar-lhe um significado que não há. Mas por outro lado, se há algo de comum é a discriminação que somos vítimas, quer seja um negro brasileiro, africano ou norte-americano. (...) isso é semelhante, mesmo se a discriminação se traduza de forma diferente no dia-a-dia, mas basicamente é a mesma. Há essa discriminação que nasceu dessa história associada aos escravos como negros. Bom, escravos havia a milhares de anos. A palavra escravo vem do "eslavo", escravo "em Inglês vem da "Slovenia", que se situa ao norte da Europa. Numa época, os árabes estavam comprando eslavos para os escravizar ... a palavra vem daí e que não tinha uma conotação de preto; só que agora eles dizem que escravo significa preto e por aí vai... nesse mundo, quando isso é descentrado, então há uma possibilidade completamente transversal, transnacional de criar uma solidariedade e, porque não, uma rede.

É isso que se tem feito em outros lugares, quando vemos o Brasil; na verdade o que me parece de uma diáspora é que, eventualmente, mesmo as pessoas que estão distantes da África... Veja, minha posição é muito estranha, porque eu me sinto tanto longe quanto perto da África. Eu cresci aqui, na Europa, eu não conheci a África na minha infância, eu não falo nenhuma língua Africana, etc., mas ao mesmo tempo, a África está muito perto de mim, porque quando eu vou lá, há meus primos, minhas tias, eu tenho um nome, uma história. Só o que pode ser

observado na diáspora é que é uma espécie de nostalgia, que de uma forma pode ser perigosa. Mas, na verdade, se nós a utilizamos bem, exatamente esse desejo de escapar do determinismo da história com a colonização, escapar disso criando novas redes, eu acho que isso é o que está sendo feito, eu penso.³⁰

Pensar a África é compreendê-la “como uma família ampliada – como rede e local de memória – que tem mantido vivo no exílio” (mas também dentro do continente africano) “um forte senso do que é a terra de origem”, Stuart Hall.³¹ Continuando com Hall, “na situação de diáspora, as identidades se tornam múltiplas, compartilhadas”; entretanto, ainda que os locais de origem não sejam mais a única fonte de identificação, a África ainda representa, no imaginário dos africanos, um cordão umbilical que os liga à terra mãe num senso de comunidade já descrito por Benedict Anderson, quando nos diz: “É imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão”.³² Sobretudo no pensamento africano disperso no mundo e nele reencontrado e criolizado nada menos que desde o período da escravidão. Vale reter que para Stuart Hall,

A África é uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas, cujo principal ponto de origem comum situa-se no tráfico de escravos. No Caribe, os indianos e chineses se juntaram mais tarde à África: o trabalho semiescravo entra junto com a escravidão. A distinção de nossa cultura é manifestadamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus.³³

A globalização está na temporalidade pós-colonial e a África é uma construção política temporal,³⁴ ela é a configuração da África no mundo colonial que permanece no mapa imaginário pós-colonial. Hoje não podemos pensar a África contemporânea desassociada dos processos de escravidão, colonialismo, imperialismo, lutas anticoloniais e do regime de *apartheid* imposto oficialmente à África do Sul, ou das leis segregacionistas norte-americanas, bem como dos códigos raciais dissimulados em outros países – exemplo o Brasil –, ou das atuais condições dos países africanos neocolonizados, que mais uma vez

recebem sanções que subvertem suas riquezas, cultura e o bem estar das pessoas.

Não podemos tampouco pensar a África como um território geograficamente delimitado, homogêneo, ou fixo nos cinquenta e quatro Estados-nação. A África contemporânea é um território geopolítico e cultural transnacional, contaminando e contaminado por culturas moventes em globalização. A “África é uma multiplicidade de espaços culturais, formado pelas forças sociais, políticas e condições econômicas, que não privilegia uma única conceitualização de identidade africana”, como dizem Okwui Enwezor e Chika Okeke-Angulu.³⁵ Ela está espalhada na globalização e no imaginário ocidental, africano e oriental. “Hoje os vodus não se praticam apenas no Senegal ou no Brasil, mas também no Brooklin e em Paris”, lembra Homi Bhabha.³⁶

Se o passado reuniu a África na “fornalha da sociedade colonial”, ela hoje reúne-se na diáspora, na fornalha da globalização neoimperialista. Se antes o ponto de origem foi a escravidão, hoje, ela pertence a um imaginário coletivo disperso nas diferentes problemáticas contemporâneas, e a arte africana contemporânea é uma manifestação estética-política que confirma a presença dos africanos no mundo contemporâneo globalizado. “Hoje em dia, o artista circula com nome próprio, mas sem indicações nacionais”, lembra Geraldo Mosquera.³⁷ Os artistas, independente de nação ou filiação, denunciam as assimetrias da formação dos conceitos modernos e apontam as rupturas, as disjunções, as expropriações de territórios físicos, simbólicos e imaginários, e os atuais genocídios e a contínua escravidão neoliberal e pós-moderna, ou a “longa tutela da dependência colonial”, como já apontou Stuart Hall.³⁸

Pensar as geografias da África contemporânea significa, por um lado, pensar a partir de políticas que impõem a “longa tutela da dependência colonial” a todos os povos colonizados na era da globalização, e, por outro, salientar as poéticas-políticas de culturas em suas “Intensa (s) Proximidade (s)”³⁹ independentes de antigos conceitos eurocêntricos e fronteiras nacionais ou geografias estabelecidas, mas como espaços políticos, estéticos, sociais, religiosos e culturais de proximidade. Tal é o desafio da “Triennale de Paris”, 2012, sob a responsabilidade do curador Okwui Enwezor.

A primeira ambição desse projeto é ir além da noção de espaço como fronteira nacional geográfica estabelecida e ir em favor de um espaço cuja morfologia está constantemente mudando e que ultrapassa as categorias habituais de local, nacional, transnacional, da geopolítica e da desnacionalização. (...) A criação será abordada em termos de trocas de riqueza num contexto onde a arte está emergindo como um fenômeno global resultante de uma trama complexa de relações que são liberadas a partir de distâncias geográficas. O título desta edição, "Intensa Proximidade", incide sobre os atritos e tensões que animam a atividade humana heterogênea. Ele pretende questionar o lugar do indivíduo de suas origens, sua trajetória intelectual e de vida no contexto mais amplo de uma sociedade cuja linhas estão provocando cada vez mais mudanças.⁴⁰

A história dos anos 1960 arquiva a documentação das grandes manifestações ativistas em torno dos direitos humanos e a simpatia de muitos roqueiros, poetas e artistas visuais, e de grande parte da população civil, no engajamento de grupos excluídos ou minorizados em seus direitos pela condição de imigrantes, escravizados, homossexuais e mulheres. Entretanto, a história do presente não cessa de nos surpreender com manifestações de xenofobismo e eliminação política levada às últimas consequências, o que nos faz perceber, que apesar das evidentes criolizações de nosso cotidiano, as violências coloniais ainda persistem e estabelecem fronteiras políticas, econômicas, religiosas, sociais, culturais e ideológicas nas cidades mundializadas. No tempo do aqui e agora, perguntamos: como reconciliar geografias de um África globalizada – mas também de outras culturas colonizadas e dispersas na globalização – com as sociedades hospedeiras, não há muito tempo, escravagistas e colonialistas? Ou ainda, neoescravagistas e neocolonialistas?

NOTAS

* Célia Maria Antonacci Ramos é doutora em Comunicação e Semiótica, PUC/SP e professora do PPGAV/CEART/UEDESC. Realizou entre 2011/2012 estágio de pós-doc no CNRS/CEMAf, Paris, com bolsa CAPES, processo nº 1113-11-9. E-mail: celia.antonacci@udesc.br

¹ ENWEZOR, Okwui. Apresentação catálogo da exposição *The Short Century, Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, 2002. P. 11.

² O corpo de Fidêl Bazana nunca foi encontrado e há suspeitas que tenha sido dado aos cães da corporação de polícia. (comentário apresentado no debate após a exibição do filme documentário “L’affaire Chebeya, um crime d’État?”.

³ <http://www.youtube.com/watch?v=6PEFZvHkXg4>

<http://www.youtube.com/watch?v=9oZpjedBdqg&feature=related>

⁴ “Voz aos sem Voz”

⁵ “O caso Cherbeya, um crime de Estado?”

⁶ As brigas com a polícia levaram a tiroteios em Nova York e Chicago e, entre 1966 e 1970, pelo menos quinze policiais e trinta e quatro "panteras" morreram em conflitos urbanos. Esses escândalos, associados à dura perseguição do FBI (em 1968, o diretor do órgão classificou os Panteras Negras como "a maior ameaça à segurança interna americana"), fizeram o movimento perder militantes e cair em descrédito.

<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/quem-foram-os-panteras-negras> (consultado em 28/03/2011. 18:00h).

⁷ Para lembrar aqui alguns nomes – a lista é enorme e às vezes anônima –, cito Patrice Lumumba, também da RDC, assassinado em 1961; Malon X e Martin Luther King em 1965 e 1967, nos EUA; Amílcar Cabral, em luta pela independência de Guiné Bissau e Cabo Verde, assassinado em Conacri em 1973; Stephe Biko⁷, assassinado em prisão na África do Sul em 1977, e Samora Machel, que morre numa sinistra queda de avião entre Moçambique e África do Sul, em 1986.

⁸ Falas do documentário “I heard it through the grapevine”, de Dick Fontaine, 1980, exibido durante o “Festival Internacional de Films Documentaires”, “Cinéma du Réel”, Centre Pompidou, Paris, março, 2012, 21hs.

⁹ Conferência pronunciada no anfiteatro da EHESS, Paris, 21 de março, às 10hs.

¹⁰ Frantz Fanon. *Pour la évolution africane*. Paris, La Découverte, 2006, p. 45. (tradução de minha responsabilidade).

¹¹ <http://letras.terra.com.br/peter-gabriel/66084/traducao.html> (consultado em 05/03/2012, 10:45).

¹² *Apud* FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll, uma história social*. Record, Rio de Janeiro: 2004, p. 375.

¹³ Achille Mbembe. L’instaurissable puits aux fantômes. In CHRÉTIEN, Jean-Pierre (org.). *L’Afrique de Sarkozy, un déni d’histoire*. Paris, Kartala, 2008, p.130. (tradução de minha responsabilidade).

¹⁴ OGUIBE e ENWESOR (orgs.) *Reading the Contemporary, African Art from Theory to the Marketplace*.

¹⁵ Nas Olimpíadas do México, 1968, os atletas americanos Tommie Smith, medalha de ouro, e John Carlos, medalha de bronze, subiram ao pódio erguendo

o braço direito com a mão cerrada e vestida com uma luva negra, em apoio ao movimento dos Panteras Negras. Também Muhammad Ali, em 1968, aliou-se a Malcolm X e mudou seu nome de Cassius Clay para Cassius X e, depois, para Muhammad Ali.

¹⁶ Toussaint Louverture foi o maior líder da Revolução Haitiana, na época conhecida por Saint Domingue, que promoveu a independência do Haiti, primeira colônia a declarar ela mesma sua independência e com participação maciça dos negros escravos, que defendiam a liberdade, a igualdade e o direito à propriedade de terras. <http://pt.abolitions.org/index.php?IdPage=1182260433> (consultado em 6/04/2012, 9:30hs.).

¹⁷ William Adjété Fred Wilson- Bahoun é artista plástico e assina William Wilson. www.williamwilson.fr

Entrevista realizada em 27 de março 2012, 10:30hs. (tradução de minha responsabilidade).

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Abomey é uma cidade do departamento Zou do Benim, antigamente a capital do reino de Dahomey. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Abomey> (consultado em 06/04/2012, às 9:30hs). Abomey foi dombada pela UNESCO e diversas artes ligadas à corte desenvolveram-se ali, como as « Tentures en appliqué ». Tapeçarias históricas fabricadas em tecidos de algodão pintado. Sua vó, Hélène Kokwe d'Almeida era comerciante em tecidos em Cotonou. (informações do site do artista, consultado em 06/04/2012).

²⁰ Grifo meu.

²¹ *Op.Cit.* Entrevista realizada em 27 de março 2012, 10:30hs. (tradução de minha responsabilidade).

²² *Idem.*

²³ WILSON, William. *L'Océan Noir*, Paris, Edition Gallimard, 2009.

²⁴ *Op. Cit.* Entrevista realizada em 27 de março 2012, 10:30hs. (tradução de minha responsabilidade).

²⁵ BUCHLOH, Benjamin H. D. e MARTIN, Jean-Humbert. “Entretien”, Les Cahier du musée d'At moderne, n° 28 (été 1989), p. 5-14. In *Intense Proximité, une anthologie du proche et du lointain*. Paris, Palais de Tokyo, Artlys, 2012, p. 341.

²⁶ MALAQUAIS, Dominique; YAMGUEN, Hervé; YOUNBI, Hervé; ou Les REBELLES, Masques. In BLIN, O.M. (org.) *Arts et cultures africains. Vers une anthropologie solidaire?* Paris, L'Harmattan, 2007, s.p.. Esses objetos recolhidos, muitas vezes vão aos leilões da Sotheby, da Christie ou Drouot. (idem Malaquais). Em janeiro de 2007, 669 peças do neolítico maliense, provenientes de uma pilhagem entre outras, foi pega no aeroporto de Roissi, Paris. *Le Monde*, 24-25 março 2007, apud Jean-Pierre Chrétien, idem, p. 18.

²⁷ WILSON, William. *L'Océan Noir*. Paris, Gallimard Jeunesse, s/d. p. 16.

²⁸ CHRÉTIEN, Jean-Pierre. Par delà un discours précidenciel. In *L'Afrique de Sarkozy, un déni d'histoire*. Jean-Pierre Chrétien (org.), Paris, KARTHALA, 2008, p. 12.

²⁹ MBEMBE, Achille. *op. Cit.*, 2008, p. 129.

³⁰ *Op. Cit.* Entrevista realizada em 27 de março 2012, 10:30hs. (tradução de minha responsabilidade).

³¹ HALL, Stuart. Pensando a Diáspora, reflexões sobre a terra no exterior, *In: Da Diáspora, identidade e mediações culturais*. Liv Sovik org. Belo Horizonte, Humanitas, 2003, p.27/28.

³² ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa, Edições 70, 2005, p. 25.

³³ *Op.cit*, p.30.

³⁴ Mas não só a África. Clifford cita James Boon, que em sua pesquisa sobre os Balineses, publicada sob o nome “Affinities and Extremes”, adverte que o que vem sendo chamado de cultura Balinese é uma invenção de muitos autores, uma formação histórica, uma construção política, uma mudança de paradoxo, um processo de tradução, um emblema, uma negociação não consensual de identidade contrastante e mais. James Clifford. *Routes, Travel and translation in the late twentieth century*. Havard University Press, Cambridge, Massachusetts, London. 1997,p.24.

³⁵ ENWEZOR, Okwui e OKEKE-AGULU, Chika. *Contemporary African Art Since 1980*.

DAMIANI, Bologna, 2009, p.4.

³⁶ BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*, Belo Horizonte, Humanitas, 1998, p. 15.

³⁷ Desiré Vidal: entrevista con Gerardo Mosquera. A Magazine n° 39, 24/04/09 <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article239>. (consultado em 22 de abril, 2012, às 9:11hs).

³⁸ *Op. cit.*, p. 30.

³⁹ Tema da “La Triennale”, Paris 2012.

⁴⁰ ENWEZOR, Okwui. editorial de “La Triennale”, Paris 2012. Dossier de presse. (tradução de minha responsabilidade).

Data de envio: 01/05/2012

Data do aceite: 28/05/2012