

A PRODUÇÃO DA ARTE PLÁSTICA NA PERSPECTIVA DE CRIAÇÃO DE MERCADOS CULTURAIS EM ÁFRICA

MANZAMBI VUVU FERNANDO*

Introdução

O tema sobre o fenómeno da globalização interpela-nos a todos na medida em que ele procura estabelecer uma nova ordem social não só na perspectiva economicista, o que se vem verificando com o desenvolvimento da alta tecnologia de comunicação que sustenta os empreendimentos industriais e comerciais para a internacionalização e a mundialização da economia do mercado, mas também como processo que quebra as fronteiras, reduz as distâncias e procura estreitar as relações sociais e humanas. Prima hoje, a defesa dos interesses de uma globalização social chamada a contrabalançar a globalização económica e financeira que abala o mundo e desarticula o processo de desenvolvimento harmonioso das sociedades em geral e da África subsariana em particular. Neste último aspecto da globalização podemos verificar que, a sociedade contemporânea hoje, é confrontada com um duplo movimento; o da globalização e o dos contextos locais.

Esse duplo movimento corresponde, de um lado, na utilização dos instrumentos das ciências e da alta tecnologia de comunicações ao serviço de grandes instituições económicas e financeiras, considerados monopólio das sociedades tecnicamente avançadas e que ditam as regras do sistema económica e, de outro lado, no incremento das práticas socio-culturais que ultrapassam as fronteiras comunitárias ou mesmo nacionais na harmonização do processo de desenvolvimento sustentável como contribuição das identidades locais no fenómeno da globalização. Os mecanismos de grandes volumes de transacções financeiras e da circulação rápida da informação a nível internacional não parece equilibrar-se com as grandes zonas do Mundo. No contexto actual observa-se uma importante difusão cultural de formas e das expressões de África no mundo como contributo das identidades culturais de cada povo fundamentadas no recurso às culturas regionais ou locais. Essas identidades posicionam-se de forma assimétrica em relação às sociedades consideradas de alta tecnologia que possam vir a ser subjugadas pelos efeitos perversos da globalização.

* Centro de Estudos Africanos U.P.

Pensamos ser esse o fundamento que norteou a temática desse V Colóquio sobre a Globalização e Contextos Locais.

Até que ponto essas identidades que constituem o fundamento dos Contextos Locais podem contribuir para minimizar os efeitos perversos da globalização? Neste contexto questionam-se, ainda hoje, as implicações da internacionalização e da mundialização das economias do mercado face à integração e a adequação da racionalidade económica e da inovação tecnológica com a criatividade do desenvolvimento e dos sistemas normativos dos valores africanos, numa interacção construcionista e complementar da tradição e da modernidade. Que desafio se coloca para África perante o fenómeno da globalização tendo em conta o sistema económico no qual foi submetido a África subsariana? Será que a globalização tem algo de novo para dar, fora de contactos, conflitos e mudanças culturais que sempre acompanharam os contactos económicos provenientes do comércio e os contactos políticos provenientes da conquista, como o faz observar Linda Young¹?

Acerca do conceito de bens na produção cultural em África

A complexidade da produção cultural, tal como ela se apresenta nos seus diversos géneros na África subsariana, exige de nós o rigor científico para delimitar a nossa abordagem no domínio da produção plástica e mercados. Isto é, levantar o problema dos objectos de arte e os mercados na sociedade pre-colonial, a sua evolução no processo da colonização efectiva até à sociedade pos-colonial, bem como as suas consequências na economia de mercado. Antes de tudo, é preciso aclarar certos conceitos que irão nortear o nosso trabalho para que não fujamos do quadro da nossa abordagem. Assim, quando queremos tratar da produção cultural referimo-nos à noção de bens culturais. Esse conceito é, em certos casos, utilizado para designar um conjunto de objectos culturais recolhidos e colocados nos museus e conservados para os fins de investigação, educação e lazer.

Na nossa perspectiva, consideramos bens culturais todos os bens de consumo que veiculam ideias, valores simbólicos e modos de vida, que informam ou distraem, e que contribuem para edificar e difundir a identidade colectiva e, por consequência, influenciam as práticas culturais. Esses bens devem ser protegidos pelos “direitos de autor”, pois que eles resultam da criatividade individual e, ou colectiva que se transmite em suportes susceptíveis de serem reproduzidos e multiplicados manualmente ou por procedimentos industriais. Esses bens podem ser distribuídos e difundidos massivamente. Trata-se de livros, revistas, gravações sonoras, filmes, vídeos, telenovelas, produtos multimédia, produtos de artesanato e design e objectos dos museus que constituem oferta cultural, rica e diversificada, colocada à disposição do público.

¹ Maître de conférence, Gestion du Patrimoine culturel na Université de Canberra, Austrálie faz grandes reflexões sobre os museus e a globalização, assunto que consideramos ser de actualidade.

Definidos desta forma, os bens culturais, interessa-nos destacar uma das categorias de certos produtos culturais que são a da produção plástica. O procedimento da sua produção e reprodução leva-nos ao conceito das indústrias culturais que acresce às obras uma mais-valia de carácter económico que gera ao mesmo tempo novos valores. O que significa dizer que a dualidade cultural e económica dessas indústrias constituem o seu traço distintivo quer como produto, quer como serviço. Desenvolveremos esse quadro mais adiante. Por enquanto procuraremos abordar a produção plástica na essência da sociedade africana.

A ausência da actividade do comércio de objectos culturais nos documentos históricos do século XV ao século XVIII na África Central.

Como podemos explicar, a ausência das actividades comerciais de bens culturais na literatura sobre África durante quase toda época pré-colonial em relação às outras mercadorias? Entre outras razões, que podem justificar esse facto, gostaríamos de focar em primeiro lugar, o relacionamento conflituoso que se estabeleceu, no caso concreto do reino do Kongo, com os missionários logo nos primeiros contactos devido ao grande projecto da cristianização que fundamentava a sua presença em África. Baseando-se no relato de Rui de Pina, W.G.L. Randles explica como é que o Mani Soyo, por exemplo, depois da cerimónia do baptismo que o converteu num “bom católico” ordenou a entrega de todos os objectos da produção cultural às autoridades eclesiásticas e mandou queimar todos objectos de culto ordenando, também, a toda a população o abandono do seu fundamento religioso para abraçar a nova religião. W.G.L.Randles refere-se a uma das cartas do rei Dom Afonso I, datada de 5 de Outubro de 1514, na qual o rei convertido jurou o abandono definitivo das práticas religiosas locais ao dizer que ...“Quanto as pedras e pedaços de madeiras (pau) que vocês adoram, saibam que o nosso Senhor nos deu as pedras para construir casas e o pau (lenha) para queimar” (RANDLES, 1968).

Dos objectos de arte que eram mais entendidos por objectos com finalidade mágica foram levados para a Europa pelos missionários a fim de testemunharem o estado “primitivo” dos povos, ora descobertos, e que se deveria cristianizar. Contudo, e naquela época, os “objectos-feitiço” encontrados em África tinham a mesma força mística na Europa, aos olhos dos europeus que acreditavam nas forças maléficas.

Os objectos abandonados suscitaram o interesse dos missionários, cronistas, comerciantes e outros tendo em conta a capacidade criativa dos autóctones. O fenómeno foi-se verificando ao longo da costa marítima nos séculos XVI e XVII e, mais tarde, foi penetrando o interior do continente africano. Do Norte para o Sul, de uma maneira geral, os objectos encontrados não definem só o carácter religioso das esculturas mas as Artes africanas. Eles revelaram-se como documentos históricos de interpretação sociocultural do quotidiano das suas populações. Essa arte reflecte e exprime a noção do belo, a simpatia, a alegria, a tristeza e a contenção do segredo.

Assim, as efígies representando as esculturas comemorativas, os marfins esculpidos, narrando acontecimentos do reino e o dia a dia das sociedades, as placas com diversas cenas sociais, políticas, militares, rituais, as esculturas Yoruba, Akan, Bambara, Ashanti, Senúfo, Guro, Dogon, Bamoum, Baule, Kota, Fang, Mpongwe, Punu, Teke, Vili, Yombe, Woyo, Kongo, Yaka, Suku, Khanu, Luba, Kuba, Lunda, Zande, Cokwe, Songo, Luvale, Vié, Makonde e outras, caracterizam as grandes indústrias da produção plástica cujos mercados foram silenciados a favor de uma pilhagem que enriquecia a Europa. Esses objectos de curiosidades vão apetrechar as colecções particulares e, mais tarde, os “gabinetes de curiosidades”.

Uma outra razão que sustenta a ausência de produtos culturais no mercado africano, na altura, é a supremacia do negócio de escravos que monopolizou os interesses da Europa. Assim, os objectos culturais foram simplesmente relegados para segundo plano. O grande negócio era, fundamentalmente, baseado nos escravos que vinham de África cujo destino era as Américas. Esse comércio, da mais cobiçada mercadoria da época, levou, indiscriminadamente, consigo alguns dos melhores artistas do continente. O comércio de escravos predominou naquela época e suscitou mais interesse económico para a Europa que muitos dos recursos que a África possuía.

O conceito feitiço, tal como foi introduzido pelos missionários, vai prevalecer durante séculos apesar da persistência dos africanos em procurar valorizar e reafirmar a identidade da sua religião e da sua produção plástica de uma maneira geral. No concernente à produção plástica, e apesar da alta qualidade dessa produção e da sua prestigiosa indústria em muitos pontos de África subsaariana, os produtos culturais nunca suscitaram o interesse comercial que poderia incentivar os artesões e artistas a aumentar a sua produção e organizar o seu mercado. Contudo, os objectos de arte foram submetidos a uma espoliação sistemática da riqueza cultural que fundamentava a identidade dos povos africanos. O valor dessa produção cultural, os tecidos de luxo confeccionados em rafia com grandes motivos geométricos, fazia parte das ofertas luxuosas que eram enviadas ao rei do Portugal e ao Vaticano. Reflectindo bem sobre a situação no reino do Kongo, onde o cristianismo se implantou desde os finais do século XV, a sua doutrina foi utilizada como arma para converter as almas dos autóctones, os dez mandamentos da bíblia, que teriam sido impostos pelos missionários na sociedade kongo, contribuíram muito para o combate naquilo que se qualificou de feitiço. O quarto e quinto mandamento a que se refere no Êxodo: 20, da Bíblia sagrada fundamenta a proibição de esculpir ídolos ou qualquer outra figura que se pode adorar ou prestar culto. Caso fosse esse o fundamento que norteou as práticas dos missionários, poder-se-á compreender a violência com que foram combatidas as produções plásticas e, neste caso, os objectos de culto como acima nos referimos.

Ainda hoje, podemos observar o impacto da religião cristã no reino do Kongo e não só, na ausência total da produção plástica em muitas regiões de influência cristã. É o caso de Mbanza Kongo, a capital do Reino do Kongo, onde foi edificada uma das mais antigas igrejas de África a Catedral de Santa Sé em 1505, que foi a sede episcopal

de todo continente negro em 1597. Os núcleos da produção cultural, neste domínio, são localizados fora das regiões de alta influência cristã. Mbata, Nsundi, Yombe, Vili, Punu e outros. Até ao século XIX, na tentativa de silenciar a produção plástica e ignorar o seu mercado na África central temos como exemplo, Portugal e Itália, países que implantaram o cristianismo nessa área, que se apoderaram de “preciosidades” e “curiosidades” como “tesouros” levados dos países considerados “exóticos” para apetrechar as colecções privados. Durante esse período, os missionários ao serviço da Corte Real de Portugal e da Santa Sé, comerciantes, cronistas, “exploradores”, ganharam o gosto de apreciar objectos que testemunhavam a existência das populações ora encontradas.

Em muitas zonas africanas onde a cristianização não jogou o papel preponderante na implantação europeia, a produção plástica não deixou de ser considerada “curiosidade”. A produção plástica e os objectos de cultos de facto foram confundidos. Na sociedade kongo, os objectos de cultos não podiam ser confundidos com qualquer tipo de objecto esculpido pois, faz-se uma distinção entre objectos de encarnação de poder quer mpungu ou nkisi e os teke (biteke) que são objectos esculpidos, digamos estatuetas ou esculturas.

Para os cokwe, hamba, é o espírito de uma morte que se instala num parente (hamba wa usoko) ou numa outra pessoa qualquer (hamba wa cipwila) pode ser representado num objecto esculpido ou não, e wanga, considerado como feitiço, não pode ser confundido com (ka)phonya, termo genérico para designar uma escultura. Phonya (ka – tu) é uma escultura ou figura (de pessoa ou animal) esculpida em madeira ou moldada em barro; pode ser também uma imagem, boneco e, por extensão, pode-se referir, também, ao ídolo (A.Barrosa, 1989). A máscara, “mukixi wa phwo” prima mais pela beleza da mulher cokwe que ela representa que por uma outra função ritual. O cuidado que se toma na execução das estatuetas comemorativas cokwe são mais de interesse estético que ritual.

A Arte Negra como expressão da produção de arte plástica no discurso etnográfico.

Na literatura sobre a história das culturas africanas, a produção cultural revela-se, do domínio da etnografia, aquando dos primeiros contactos que se estabeleceram entre a Europa e o continente africano. A “descoberta” desse continente para os “exploradores europeus” suscitou um grande interesse sobre o conhecimento dos povos aí encontrados. O quotidiano dos africanos na sua maneira de gerir o destino dos seus estados, a organização social, política, económica e cultural, o seu ser e a sua maneira de pensar constituíram fontes que fundamentaram a elaboração de crónicas, monografias até que a etnografia se constituiu como disciplina para o melhor conhecimento dos povos ora “descoberta”. Os bens provenientes da sua indústria nas suas variadas matérias primas tais como: ferro, cobre, bronze, rafia, barro, cerâmica e madeira fabricados com as tecnologias apropriadas constituíram os argumentos de

base para questionar a anterioridade das culturas e das respectivas sociedades que, até ao momento, se consideravam ter atingido um determinado estado da evolução. Os instrumentos de trabalho, os utensílios domésticos, armas para se defender, para caça, instrumentos de pesca, meios de conservação e de transporte, vestuário, habitação e outros, que definem a cultura material, e as manifestações culturais entendidas por música, dança, arte, a literatura oral nos seus diversos aspectos; narrativa, fábulas, provérbios, cantos lendas e enigmas, eram considerados suficientes para conhecer a cultura material e espiritual dos africanos.

Interessa destacar, neste trabalho, o vasto campo da produção cultural relacionado, em uma boa parte, com o património cultural de um povo, ligado à escultura e que se considera mais como objectos rituais que profanos. Esses objectos de arte suscitaram um interesse particular ao ponto de serem tratados por feitiços, considerados como figuras ou objectos adorados aos quais se atribuem poderes sobrenaturais. Esse conceito foi, na maioria dos casos, fomentado pelos missionários eclesiásticos e que promoveram a sua mistificação. Assim, os objectos religiosos de alta qualidade estética foram considerados como objectos de curiosidade tendo em conta o que era visto na altura como uma curiosa capacidade criativa dos povos primitivos. Esse conceito foi perpetuado ao longo de séculos pela literatura etnográfica. Esses objectos considerados objectos-testemunho no olhar do "explorador" foram levados como provas de vista aos europeus para acreditar na existência de outros povos diferentes dos europeus. Os referidos objectos tornaram-se "documentos históricos" dos séculos XV e XVI, séculos de primeiros contactos.

Randles, W.G.L. mostra até que ponto, por exemplo, o reino do Kongo tinha uma grande e rica indústria cultural. Apesar do autor limitar essa indústria do foro da Corte Real, considerando os ferreiros e os que exerciam a tecelagem como sendo da nobreza e por consequência de classes privilegiadas, o autor procura saber se existiam artesãos que viviam, exclusivamente, da sua profissão. As enxadas, machados, lanças, flechas, tecidos de rafia, vasos, panelas e moringues de barro, mobílias, vestuário, instrumentos musicais e a escultura, forneciam um elenco de bens da produção cultural para a sociedade. Em toda a África subsariana, núcleos fortes são conhecidos sendo de grandes indústrias culturais. As ricas esculturas e máscaras em bronze do reino de Bénin, as produções culturais de Ifé, Yoruba, Senofu, Nok, Mbomu, Mpongwe; as esculturas e máscaras Cokwe, Kongo, Makonde, os adornos dos Kikuyu, Nyaneka e Kwanyama e os instrumentos musicais, cuja variedade está espalhada em toda África subsariana, demonstram a diversidade da produção cultural desta região de África.

A etnografia como disciplina não tinha interesse em promover as indústrias culturais existentes mas a sua descrição, no conjunto de trabalhos sobre o estudo das culturas dos povos considerados exóticos, eram determinantes. Foi assim que a produção cultural dos povos africanos constituíram os primeiros instrumentos de estudos das referidas sociedades.

No início de século XIX, exploradores e comerciantes europeus vão penetrar em muitas regiões do interior de África, ao contrário do que tinha acontecido durante os primeiros contactos entre europeus e africanos nos séculos XV e XVI, onde os contactos eram mais localizados nas costas marítimas e nas interlands. A partir dos fins do século XVIII, Angola tornou-se uma alternativa das oportunidades de negócios em relação ao Brasil e onde os europeus pensavam prosperar com os seus negócios. Serpa Pinto na sua obra, "Como eu atravessei a África", reproduz belos objectos de arte nas suas travessias. Pensamos que muitos desses objectos já estavam em posse de sertanejos que conseguiram despertar o seu interesse pela arte. E com certeza esses objectos foram levados para Europa.

O ano de 1885 é considerado como marco para a história contemporânea de África com a conclusão do processo da partilha do continente por parte das grandes potências colonizadoras. A partir deste ano vão-se intensificar as missões da exploração do interior de África. É o momento em que se vai multiplicar na Europa o número de curiosos pela arte africana aumentando, assim, os colecionadores. As ofertas, que eram tão aliciantes, provocaram o aumento de procura o que proporcionou o surgimento de um mercado de arte africana consubstanciado em escultura e máscara e objectos de culto, tudo confundido. Na fase efectiva da colonização muitos objectos vão apetrechar os colecionadores constituídos não só por missionários, comerciantes, agentes administrativos mas também por trabalhadores das grandes concessões de exploração de minerais e das grandes plantações capitalistas.

Paralelamente a esse fenómeno, exploradores europeus vão realizar recolhas sistemáticas e proceder à entrega dos objectos recolhidos aos museus. Ott H. Schutt durante a sua viagem em Angola entre 1878-79, recolhe uma série de objectos de arte que, com uma lista manuscrita, transmitiu e entregou ao Museu de Berlim em 1880. O Musée Royal de l'Afrique Centrale em Tervuren foi, na época, propriedade do rei Leopoldo II da Bélgica. Duas missões científicas suíças, na área da zoologia, foram realizadas em 1928, a primeira, e em 1932-33, a segunda, percorrendo o Sul de Angola e levaram para Suíça, uma série de objectos etnográficos que foram oferecidos ao Museu de Neuchâtel (DELACHAUX 1945). A segunda missão contou com a participação de cientistas desse Museu.

Um dos factos mais importantes que podemos reter dessa época relaciona-se com a Missão Dakar-Djibouti que inaugurou a era dos grandes inquéritos de campo da etnologia francesa. O facto desta missão etnográfica ter beneficiado de patrocínios de grandes organismos públicos (ministérios, governos gerais das coloniais) e instituições privadas (bancos, sociedades industriais e comerciais) dava já mostras das implicações na formação de um capitalismo periférico em África. A Sociedade de Geografia de Lisboa tem, em sua posse, uma enorme quantidade de objectos de Arte africana tendo em conta as relações privilegiadas que manteve com os exploradores e os oficiais militares que iam nas campanhas de conquista de territórios para África.

Como acontecia no sector económico com a exploração de recursos naturais, o fluxo das missões de recolha de objectos de arte e da cultura material constituía um

pontencial para os mercados culturais fora do continente. Embora as missões científicas tivessem como objectivo recolher material para os museus e, simultaneamente, para estudos antropológicos, verificou-se a emergência de mercados paralelos de vendas e compras de objectos de arte da África negra. Aliás, Adolphe Bastian lançou a palavra de ordem quando disse: "*Avant tout, achetons en masse, pour les [objets d'art africain] sauver de la destruction, les produits de la civilisation des sauvages et accumulons-les dans nos musées*" (VAN GENNEP, 1985). De facto, Bastian tinha a grande preocupação em proteger a produção cultural contra a pilhagem dos exploradores e outros negociantes. Infelizmente, esta palavra de ordem foi seguida, sobretudo na Alemanha, e certas missões, tais como as de Leo Frobenius, usaram-na como pretexto de pilhar milhares de objectos na África ocidental e no Congo o que implicou a destruição das indústrias indígenas. Significa dizer que, mesmo em nome da ciência, organizou-se, em certas alturas, pilhagens à força de dinheiro. Contudo, as missões científicas de recolha de produtos culturais, as campanhas ilícitas de compra de objectos de arte com dinheiro ou à troca, aliciaram os produtores (escultores e artesãos) para incrementar mercados de antiguidades e de produção artística para turistas. Por uma questão de necessidades sociais esse tipo de mercados informais proliferaram em África e alimentam os mercados de antiquários e o mercados ilícitos que encontramos, hoje, na Europa e nos Estados Unidos de América.

A produção de arte plástica e o mercado na sociedade tradicional

O ser humano, com inteligência e seu trabalho de organizar a sociedade para o sustento da sua vida material e espiritual, conseguiu fabricar objectos, utensílios domésticos, instrumentos de trabalho, meios de conservação, de transporte, de protecção e outros meios de sobrevivência para garantir a sua existência. A sua produção constitui os bens utilitários, de arte e os objectos rituais que ele consegue legar das gerações do passado às vindouras. A produção cultural, na sua essência, entende-se por um conjunto de bens, manifestações e serviços que são emanações da capacidade criativa e espiritual do ser humano para realizar esses bens dentro da comunidade e que assegura a sua vida sociocultural. Esses bens culturais são, ainda hoje, reproduzidos com as mesmas tecnologias milenárias transmitidas de gerações em gerações.

Na sociedade tradicional africana ao sul de Saará, os bens culturais, no seu conjunto, além de serem bens de uso pessoal, familiar ou comunitária, o seu excedente, tal como acontece na circulação de qualquer produto, rege-se por normas próprias de troca e de circulação às quais as comunidades devem obedecer. Entendido como actividade comercial, a troca e a circulação desses bens culturais realizam-se no mercado. Recorrendo a uma definição simplista, a de Cournot (1897) sobre o mercado, dizemos que o mercado é "uma região em que compradores e vendedores estão em intercâmbio uns com os outros, com uma tal frequência, que os preços dos mesmos bens tendem facilmente e com rapidez para a igualdade".² Essa frequência, no caso

da sociedade Kongo, realizava-se periodicamente segundo o ritmo cíclico definido pelo número de dias de mercado a que se refere a unidade da semana determinada por quatro dias.

Neste contexto, distingue-se dois tipos de mercado. A nível local, a circulação fazia-se entre as populações da mesma área e a nível regional intervinha, nessa actividade, uma organização de redes comerciais que era conhecida por comércio a longa distância tal como W.G.L.Randles se refere na sua obra. Neste caso concreto, as populações vindas da costa marítima angolana, nas províncias de Soyo e Mbamba, e as de regiões de Mbata ou Luango participavam no mercado de Mpumbu (Stanly-Pool). A feira de Kasanje tinha normas que a definia como sendo mercado.

Apesar da literatura histórica dedicar pouca atenção à actividade dos mercados locais de produtos artesanais, avançamos com a hipótese de que a produção cultural fornecia o excedente desses produtos que eram comercializados com as mesmas normas estabelecidas para a transacção de mercadorias. Na região de Bié, existiam postos alfandegários nas fronteiras entre regiões distintas e que era obrigatório o pagamento de *mukano* que é o “tributo de passagem” (DE CEITA MIGUEL, 2002) para a transição de mercadoria. Segundo o autor, a transacção de bens culturais, por via de permuta, fazia parte das instituições comerciais. Os objectos de uso pessoal, tais como bengalas, mitopa (cachimbo de cabaça), tabaqueiras, kisanji, pentes requintados com motivos estéticos ou esculpido; os utensílios domésticos, as enxadas, machados, lanças, flechas para a caça e agricultura; os vasos, moringues de barro, panelas, mobílias com motivos estilísticos, vestuário, instrumentos musicais, não podiam circular se não houvesse normas a reger a sua circulação.

A produção artesanal acima referida prova-nos que, de facto nos mercados, todos esses produtos culturais eram também comercializados. Aliás, em relação à sociedade cokwe, I. C. Henriques emite a hipótese da existência de mercado da produção de arte plástica na sociedade cokwe tendo em conta a presença da escultura e outros objectos que os lunda adquiriam aos seus vizinhos cokwe. De facto, como afirma Isabel Castro Henriques, a circulação de bens culturais solicitados, quer por práticas sociais como por razões de uso e de estética, não constituíam mercados próprios. Eles faziam parte da circulação não só no circuito que se pode verificar entre os lunda e os cokwe mas também, e sobretudo, entre os cokwe.

Na sociedade kongo, já no século XVI, a produção de arte plástica foi encontrada por cronistas e missionários que estabeleceram os primeiros contactos com o continente africano. Os kiteke (biteke) não deveriam ser confundidos com nkisi, objectos de culto utilizados na religião tradicional, pois os objectos esculpido e apreciados pela sua beleza diferenciam-se, na mesma categoria, com os objectos utilizados nos cultos. Significa dizer que há certos nkisi que são representados por esculturas (que são

² COURNOT(1897), citado por Geoffrey M. HODGSON, Economia e Instituições, Oeiras, Celta, p.174.

objectos de culto) mas nem toda a escultura é nkisi, o que não foi entendido logo aquando dos primeiros contactos entre a Europa e a África. A invasão do território Kongo pelos missionários e a imposição da religião cristã levou os missionários, nas suas campanhas, a confundir a produção de arte plástica com o que será chamado de feitiço. I.C Henriques refere-se a Duarte Lopez que confirma a existência em Mbanza Kongo de pedras raras com que se esculpiam estátuas e outras obras de singular beleza. O Ntota Nzinga a Mvemba (Nkuwu), Rei do Kongo, depois de ser baptizado com o nome de Dom Afonso I, (falecido em 1506), depois de se converter à nova religião, o cristianismo, vai renunciar as suas práticas religiosas e ordenar o abandono e a queimada de todas as esculturas que, doravante, vai designar por simples pedras e pedaços de madeira. Os dois casos que acabamos de referir, dão-nos a ideia da existência de uma rica produção de arte plástica no reino do Kongo bem como no reino Cokwe que, para além dos objectos religiosos e a escultura ligada ao poder político (insígnas e objectos memoriais), o excedente dos objectos de uso pessoal ou colectivo, esculpidos ou ornados de motivos geométricos e outros, apetrechavam os mercados.

Produção de arte plástica e mercados no período pos-colonial.

Nos anos 60, com o fim do sistema colonial, os países africanos, recém libertados, tomaram consciência do seu estado de pertencer ao bloco dos países subdesenvolvidos. Anos depois constatou-se que o seu engajamento no processo de desenvolvimento socio-económico não deu os resultados esperados tendo em conta o modelo económico que lhe é imposto pelo sistema colonial, o da economia de dependência. As implicações desse modelo não se fizeram retardar para se reflectir sobre os aspectos culturais. Mesmo depois da independência o “primitivismo”, no domínio de arte, parecia ser assumido pelos africanos ao ponto de proliferar em os mercados de arte nas grandes cidades (capitais de países e cidades portuárias) de formações sociais periféricas onde uma minoria de populações nativas é assalariada e a maioria vive das actividades liberais. Uma faixa dessas populações incrementou o negócio informal dos objectos de arte.

Na maioria das grandes cidades dos países africanos, essa actividade tinha-se intensificado com o fluxo do êxodo rural que obrigava as populações a se deslocarem para as capitais e cidades portuárias à procura de melhores condições de vida. Esses conhecedores de arte, que já praticavam a mesma actividade nas aldeias com os expatriados e turistas que os visitavam, eram os mais habilitados para desenvolver esse negócio.

Hoje, essa actividade é ainda mais desenvolvida em todas as capitais de países e nas cidades com grandes interesses turísticos. Em Luanda, por exemplo, apesar de existir uma legislação (que merece uma revisão) em matéria de protecção do Património cultural alarga-se em cada dia que passa o mercado informal de objectos de arte. As cidades africanas como Kinshasa, Matadi, Brazzaville, Pointe-Noire,

Libreville, Camarões, Douala, Abidjan, Lomé, Cotonou, Dakar, Lagos, Burkina-Faso, Lusaka, Harare, Maputu, Jouanesburg e outras são exemplos infinitos desses mercados que proliferam sob o olhar silencioso dos governantes.

Os mercados de arte constituem, ainda hoje, fonte de apetrechamento das galerias da Europa e dos Estados Unidos da América. Para a África, esta é uma fonte de riqueza que escapa aos países de proveniência desses recursos culturais. Esses mercados que se foram implantando, criaram autênticos mercados de exportação de bens culturais através de expatriados, turistas e, mais tarde, através de um vandalismo de pilhagem de bens culturais. Apesar desses mercados existirem em África, o mercado interno dessa produção cultural não se faz valer pois o poder de compra das populações não permite ao africano assalariado adquirir os produtos da sua própria cultura no mercado. Isto obriga as populações a terem um comportamento tímido naquilo que lhes pertence.

Tendo em conta o rigor da lógica exposta, qual seria o lugar da produção de arte plástica no mercado em África. Podemos falar da existência do mercado cultural na África subsariana?

Da análise feita, pensamos que, dificilmente, poderemos falar de mercados se não promovermos e incrementarmos a produção cultural. A actividade artesanal fundamenta-se, hoje, no produto turístico, situação herdada do capitalismo periférico que faz de África a periferia do mercado europeu. Envolvido num modelo de desenvolvimento que condiciona a dependência económica de África, sobretudo ao Sul de Saará, a instabilidade da economia africana e do seu mercado reflecte-se na produção cultural. É o caso do artesanato com a produção de arte plástica que, no processo do seu desenvolvimento, continua a marcar os passos para o mercado cultural.

Por actividade artesanal entendemos uma parte da indústria local dedicada à produção de bens culturais. Baseado na ingenuidade popular, a actividade artesanal faz intervir a tecnologia tradicional geralmente sumária ou rudimentar e com o seu desenvolvimento pode vir a transformar-se numa indústria moderna. Isto só é possível com a intervenção das novas tecnologias para o crescimento dos seus rendimentos quantitativo e qualitativo. Tal como se realiza hoje, a actividade artesanal, apesar de ser uma manifestação das capacidades criativas e de invenção das comunidades, ela não nos apresenta indicadores que nos permita avaliar o seu mercado interno e externo.

Devemos reconhecer que a capacidade manual de bens produzidos não permite a sua competição perante a indústria moderna apesar de conservar o seu valor comercial. O negócio das antiguidades provenientes da produção plástica tradicional e levadas, ilicitamente, para fora do continente monopoliza um mercado ilícito que concorre com a indústria moderna na base de valores económicos aleatórios impostos pelo referido mercado. Significa dizer que a produção proveniente da actividade artesanal organizada num mercado pode gerar, ao mesmo tempo, as mais-valias económicas e culturais para o desenvolvimento social. Os artesãos africanos, conhecidos pela sua capacidade criativa no mundo e dos produtos que inurdam os

mercados culturais exteriores, acusam um atraso no seu desenvolvimento local por ausência de políticas nacionais e subregionais que não os permitem evoluir.

Em África, a produção cultural, em geral, e a produção de arte plástica, em particular, é acessível não só aos que a produzem como também aos seus consumidores. As máscaras, estatuetas, temas e técnicas decorativas de objectos de uso, as figurinhas e outros objectos de culto, a música e a dança, e as diferentes formas de artesanato são totalmente integrados nas crenças, na maneira de viver e de festejar digamos no dia a dia da colectividade. A arte, vista desta maneira na sociedade tradicional, é uma expressão integrada da vida social, política, económica, religiosa e cultural da comunidade, ao contrário da arte europeia que, parece-nos, ser ainda minoritária tanto a nível dos que a produzem bem como a nível dos consumidores.

A economia do mercado, a produção de arte plástica e as perspectivas do mercado africano.

Actualmente, a arte africana, digamos, moderna, muito expressiva e diversificada inspira-se profundamente nas suas raízes culturais e desenvolve-se num sector mais autónomo que integra as novas tecnologias. É prova irrefutável que hoje as grandes escolas e os grandes mestres de arte moderna africana, bem como, todos os artistas africanos da produção de arte plástica, quer os que estão em África quer os que estão fora do continente, inspiram-se nos traços plásticos herdados das suas tradições.

É do nosso conhecimento a maneira como a arte negra marcou, e continua a marcar, o universo da produção de arte plástica do mundo, visível nas galerias de arte na Europa e nos Estados Unidos da América que estão inundadas com as obras desta arte. Significa dizer que, se a actividade artesanal foi no passado a indústria mais desenvolvida das sociedades africanas, ela permanece, ainda hoje, como potencial de genuidade que lhe dá a sua etiqueta de autenticidade a nível mundial. Essa promoção da arte africana não se enquadra no processo da indústria cultural moderna mas sim, fundamentada no património do Saber e da Habilidade africana pois, qualquer que seja o fundamento que suscitou o seu interesse para o apetrechamento das galerias fora do continente, deve-se reconhecer que esse património reafirma, hoje, o lugar que cabe à África no concerto das culturas. Contudo, nota-se a carência de escolas de belas artes, o que não possibilita a formação dos que devem assegurar a continuidade do saber tradicional no domínio da arte. As poucas escolas que existem neste domínio, não formam o número suficiente de artistas para assegurarem uma produção para o mercado africano.

Quais são as políticas culturais que se desenvolvem no continente africano para as perspectivas de criação dos mercados de bens culturais que possam contribuir neste processo da globalização?

Em 1979, a OUA realizou um colóquio para reformular os termos de estratégia de desenvolvimento. Tratava-se de uma mudança radical na análise e método de

estratégia e da abordagem do desenvolvimento. Esse colóquio, realizado em Moróvia, deveria tratar das “Perspectivas do Desenvolvimento de África no Horizonte 2000”. Segundo o fundamento dessa estratégia, a explosão demográfica, a dependência económica, a tutela ideológica, a anomia social são vícios menores em relação ao verdadeiro perigo que é, antes de tudo, cultural. “O objectivo primeiro do desenvolvimento não pode ser outro senão a criação de um ambiente material e cultural favorável à emancipação e à participação criativa”. Foi nesta conformidade que se começaram a suscitar e organizar os esforços na concepção e na elaboração dos planos nacional, subregional e continental com vista a criar esse ambiente material e cultural.

Em 1980, foi elaborado o “Plano de Acção para o Desenvolvimento Económico de África”, adoptado pelos Chefes de Estado de OUA em Lagos, Nigéria. Infelizmente, a “Crise económica” que abalou o mundo desviou o continente africano dos seus objectivos para se estagnar no diagnóstico tradicional da situação do “Subdesenvolvimento”. Nota-se que no Plano de Acção de Lagos não se tinha tomado em conta os factores culturais para o desenvolvimento económico e o próprio desenvolvimento cultural.

Em 1984, na Conferência de Chefes de Estado e do Governo da OUA, realizado em Addis Abeba, na sua XX sessão ordinária, considerou-se urgente uma acção colectiva de África e da Comunidade Internacional com vista a ultrapassar as dificuldades económicas que se consideravam ser imediatas e de reunir as condições favoráveis ao desenvolvimento das economias dos respectivos estados. É nesta conferência que foi decidida a realização de uma cimeira em 1985, para examinar as “questões económicas” do continente. “Entre outros aspectos, a reunião deverá analisar o estado de aplicação do Programa de Acção de Lagos (PAL) e decidir novas medidas que possam permitir a aceleração da realização dos objectivos de plano”.

Os Dirigentes africanos tinham consciência da importância dos factores culturais neste plano e que a omissão dos mesmos na concepção e elaboração dos projectos estaria na base do fracasso da execução dos projectos que devem contribuir para o desenvolvimento endógeno local e regional. Assim, surgiu a urgência da revisão do Plano de Acção de Lagos tendo em conta a dimensão cultural de desenvolvimento e refenciando o intercâmbio cultural, a cooperação cultural, o património cultural, a sensibilização dos agentes de desenvolvimento para os aspectos culturais da suas funções. Não havia dúvida para acreditar que os factores culturais baseados na educação e alfabetização, no turismo, nas indústrias culturais, no artesanato no intercâmbio cultural e no fomento de mercados são condicionantes dos factores sociais e económicos para o sustento do desenvolvimento. O Plano de Acção de Lagos (PAL) não podia ser promovido como um plano de desenvolvimento sustentável, endógeno e africano se não fosse identificado com o seu próprio patente cultural que lhe dá uma alma e uma personalidade, diz um perito africano numa das sessões da conferência. Os mercados culturais devem sustentar a dimensão económica do desenvolvimento cultural. Torna-se imprescindível o incremento dos mercados

culturais para o consumo das produções locais o que permitirá a reafirmação das identidades africanas, preceitos a ter em conta, para uma contribuição de África no processo da globalização e no convívio digno na Aldeia que se quer planetária.

Hoje em dia, é um luxo pedir a um intelectual africano para adquirir no mercado uma obra de arte se não for para oferta. Não há normas que proteja o mercado. Aqui os mercados não devem ser entendidos só por sua definição evasiva como acima foi referenciado mais sim, são trocas organizadas e institucionalizadas. Significa dizer que nos mercados se trocam bens e serviços. O processo de troca implica o estabelecimento e divulgação de preços, implica informar os clientes potenciais acerca dos bens e serviços produzidos pelas empresas que estão disponíveis para a venda; implica informar os fornecedores de que existe uma procura dos produtos; implica o transporte de mercadorias e recursos para que os fornecedores prestem serviços aos clientes (HODGSON:1994, p.174). No domínio da cultura, o mercado inclui todas as normas que se referem, mais acima, e estabelece as normas de troca e de circulação de bens e serviços culturais tendo em conta a lei de procura e de oferta desses bens.

Como se pode explicar o silêncio das autoridades africanas perante essa situação? A opção economicista do desenvolvimento socio-económico do continente africano relegava a vertente cultural para segundo plano até fim dos anos 70, momento em que se começou a reflectir sobre as causas de insucesso dos modelos de desenvolvimentos ensaiados em África. Essa reflexão levou dirigentes africanos a concluir que não se pode falar do desenvolvimento sem a vertente cultural e que cada sector de vida socio-económica possui uma dimensão cultural para o desenvolvimento.

Quatro décadas depois das independências dos países africanos e da desarticulação das suas economias, apesar de estar sempre nas agendas de grandes foruns das instâncias máximas dos estados, a situação económica permanece num beco sem saída. A nível das políticas nacionais procuram-se as estratégias de vias endógenas para o desenvolvimento harmonioso. No concernente à cultura, a vertente económica torna-se difícil de materializar em África talvez por ter herdado sistemas económicos coloniais dos quais África está ainda dependente até neste início do século XXI.

Observamos, ainda hoje, que os artistas e artesãos são desprezados e marginalizados enquanto que o produto do seu trabalho é considerado como sendo uma mercadoria de luxo pois, o grande público, não acede com facilidade ao seu mercado quer dentro do continente e, pior ainda, fora dele. Não há políticas com legislação bem definidas para o incentivo ao profissionalismo que pode levar o artista, e o seu produto, a atingir a qualidade que lhe permite competir no mercado internacional.

Neste ponto, os poucos que conseguem penetrar no mercado internacional provêm das escolas de belas artes o que não é suficiente para o continente tendo em conta as razões da carência dos estabelecimentos de formação que acima referimos. Para o restante dos artistas a sua competição não deixa de se caracterizar por um

exotismo africano com que a Europa olha a arte africana, consequência do olhar do modelo de produção de arte plástica que se encontra nos museus.

Perante a situação difícil na qual se encontra a produção cultural, de um modo geral, e a produção de arte plástica nos países africanos desde as independências, a OUA recomendou, no quadro da criação de uma Comunidade Económica Africana que inclui o Protocolo sobre a cultura, a materialização de um quadro jurídico e institucional destinado a desenvolver a produção de bens culturais e de assegurar o sua livre circulação em todos os países africanos, no âmbito da criação de um mercado cultural africano.

Que mercado cultural para África?

Por ter sido constatada a inexistência dos mercados nacionais e regionais culturais em África, o relatório da reunião dos peritos, organizado pela OUA e UNESCO, em Nairobi, Kenya de 20-24 de Janeiro de 1992, baseado no Plano de Acção de Dakar (1985) recomendou que, no sector de Artesanato e Obras de criatividade endógena, se proceda ao apoio dos estados membros para a organização desses mercados e o assegurar a qualidade dos seus produtos para um maior e melhor acesso nos mercados estrangeiros.

Podemos dizer, desta forma, que já existem os instrumentos necessários, digamos um quadro jurídico, que permite aos governantes criar mercados estáveis que possam contribuir, cultural e economicamente, para o processo de desenvolvimento de cada país de África e entrar no mercado internacional. Nesta conformidade, cabe aos dirigentes africanos, agentes de desenvolvimento, comunidades artistas, sector público e ao sector privado, incrementar a produção de arte plástica e participar na criação de mercados culturais. Contudo, a condição principal será a profissionalização de criadores e a sensibilização dos detentores do poder político e económico. O melhoramento das condições da vida das populações parece ser vital para criar o poder de compra a fim de dotar a sociedade de potenciais compradores que farão face à oferta do mercado interno. É assim que as populações podem participar na vida cultural do país e assumir a reafirmação da sua identidade cultural e não só.

As orientações do documento estratégico sobre as indústrias culturais e o desenvolvimento de África conforme o PAL, assinalam:

- Deve-se convencer os potenciais agentes económicos das indústrias culturais com vista à sua integração nas estratégias de desenvolvimento.
- Criar um mercado comum cultural africanos e desenvolver a cooperação interafricana.
- Reforçar o papel do sector privado.
- Desenvolver a cooperação Norte-Sul ao mesmo tempo que a cooperação Sul-Sul, como uma verdadeira parceria.
- Promover a organização e a protecção dos criadores.

A estratégia é de promover e desenvolver progressivamente o que já existe com uma abordagem realista, tendo em conta os recursos disponíveis melhorando os métodos de informação, de organização, de gestão, e do desenvolvimento de redes de cooperação. Integrarão essas redes todas as instituições concernentes quer públicas ou privadas a partir dos respectivos países bem como a nível subregional, regional e internacional. Infelizmente, a estratégia da Nova Parceria para o Desenvolvimento da África aborda com timidez o sector da cultura no que diz respeito a Produção e o Mercado cultural. Os objectivos e as acções não são claramente definidos quer a nível africano tão pouco a nível internacional o que pode obstaculizar a nova visão do desenvolvimento de África.

Bibliografia Geral

- CHIVA, I., 1997, "l'Objet d'exposition: témoigner pour les uns, signifier pour les autres", *Dire les autres. Réflexions et Pratiques ethnologiques*, Publié sous la direction de J. Hainard et Kaehr, Lausanne, Éd. Payot, p. 359-361.
- DE CEITA, MIGUEL, C., 2001, A vida e a obra do Portuense Silva Porto no Reino Ovimbundu-Bié (1839-1890), Tese do Mestrado, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- DELACHAUX, Th., 1946, Méthodes et Instruments de Divination en Angola, *Acta Tropical* III, nº 2.
- DELANGE, J., 1967, *Arts et Peuples de l'Afrique noire*, Paris, Ed. Gallimard.
- GAUGUE, A., 1997, *Les États africains et leurs Musées, la mise en scène de la nation*, Paris, Ed. L' Harmattan.
- GONÇALVES, A.C., *Kongo. Le Lignage contre l'État*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical.
- GOUVEIA, H.C., 1983, *As Coleções Etnológicas de origem ultramarina no contexto de uma política do Património Cultural*, Museu e Laboratório da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- HENRIQUES, I.C., 1997, *Percurso da Modernidade em Angola. Dinâmicas Comerciais e Transformações Sociais no Século XIX*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical.
- HODGSON, G. M., 1994, *Economia e Instituições*, Oeiras, Celta.
- JAMIN, J., 1985, "Des Objets trouvés. Des Paradis perdus. A propos de la Mission de Dakar-Djibouti", *Collection Passion*, Neuchâtel, Musée d' Ethnographie.
- NDEFFO FONGUÉ, J., 2000, *Perspectives de développement sur l'heritage culturel en Afrique. Les biens culturels africains*, Paris, L' Harmattan.
- NEPAD., 2001, A Nova Parceria para o Desenvolvimento de África (Documento policopiado)

- OUA, 1985, "Stratégies, methods et moyens en matière de politiques culturelles, Rapport élaboré par Basil T. Kossou sur la Dimension culturelle du développement en vue d'intégrer les facteurs socio-culturels dans le Plan d'Action de Lagos", Paris, *Unesco*.
- OUA, 1992, Les industries culturelles pour le Développement de l'Afrique. Plan d'Action de Dakar, Paris, *Unesco*
- PINTO, S, 1998, *Como eu atravesssei a África*, Mira-Sintra, Eds. Publicações Europa-América.
- RANGLES, W.G.L., 1968, l'ancien Royaume du Congo. Des origins à la fin du XIX siècle, Paris-La Haye, Eds Moutons & Co.
- VAN GENNEP, A., 1985, "Quelques lacunes de l'ethnographie", J. Hainard et R. Kaehr, *Temps perdu, Temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie.
- YOUNG, L., "Les Musées et la Mondialisation", Paris, *Nouvelles de l'ICOM*, Conseil International des Musées, n° 1, vol. 55.

