

A CLASSIFICAÇÃO E DESCLASSIFICAÇÃO DOS OBJECTOS ARTÍSTICOS AFRICANOS

M. L. RODRIGUES DE AREIA*

1. Os equívocos da expressão "arte africana"

No âmbito do tema genérico «Produção Cultural e Mercados» tratado no V Colóquio Internacional sobre «Globalização e Contextos Locais na África Subsariana» propus-me trazer à discussão o modo como hoje lidamos com objectos africanos da mais diversa proveniência e cuja procura tende a crescer nos meios ocidentais, sobretudo se tivermos em conta o êxito das exposições ditas de «arte tribal», principalmente aquelas que têm nos objectos africanos o suporte principal.

O discurso sobre estes objectos, vistos como exóticos, tendo sido considerados primeiro como «arte primitiva» e mais recentemente como «artes primeiras», afirma-se em contraponto com o olhar sobre a alteridade africana, não de todo liberto da perspectiva naturalística que iniciou a recolha dos primeiros objectos.

Eles eram produto da indústria humana, mas do *Homo naturalis*, do habitante da selva (bom ou mau selvagem conforme o ponto de vista), fazendo parte de um mundo que o naturalista quer revelar. Assim, estes objectos, ainda que *artificilia* (por oposição aos *naturalia*) são, também, classificados em géneros, espécies, variedades, tal como as plantas e os animais. Esta naturalização marcou definitivamente, e até hoje, os museus etnográficos, quaisquer que tenham sido os seus percursos. As leituras mais esteticistas ou mais etnológicas destes objectos africanos nunca ultrapassaram o pressuposto naturalístico de uma hipotética homogeneidade dos «primitivos», todos por igual homens silvestres. Por isso, quando sobre esses objectos se lançam «olhares civilizados» (PRICE, 1988), o efeito é necessariamente perverso e os equívocos multiplicam-se.

Se hoje os visitantes dos museus de etnografia africana olharem para uma peça, isso representa para a maioria, apenas o primeiro passo para receber a explicação do

* Universidade de Coimbra.

«perito» que sabe dar as informações correctas. Daí a mais valia do intérprete relativamente ao objecto. Ainda que subsista o pequeno grupo dos visitantes «marginais» que querem apenas ver, sem explicações, não permitindo que a informação etnográfica perturbe a experiência mística das emoções profundas do subconsciente perante um objecto de «arte primitiva» (PRICE, 1988).

Outro fantasma perturbador do olhar sobre os objectos africanos foi a divisão, de tradição filosófica Kantiana, entre objectos artísticos e objectos utilitários. Esta é uma questão que fez o seu percurso e esteve muito em voga quando se olhava a peça de arte como algo que se libertou da condição inferior do utilitário. Transposto este critério para objectos africanos poder-se-ia dizer que boa parte dos objectos que hoje designamos como peças de arte africana seriam automaticamente despromovidos da categoria arte. Por outro lado, a produção de objectos africanos para funções concretas, nomeadamente para desempenhos rituais, além de marcar o seu carácter utilitário, permitiu inovar o conceito de arte, por tradição um conceito de algo estático que se pode observar, transpondo-o para uma realidade estruturalmente diferente como é o caso, por exemplo, de uma máscara actuando num ritual de iniciação. Aqui a realidade é muito diferente porque se o objecto é o mesmo, a referida máscara, ela é vista de modo diverso quando guardada na casa do bailarino ou na vitrine de um museu, ou em acção na cabeça de um executante. A «performance» é muito mais que o objecto, e o que ele faz vale mais do que aquilo que mostra. Daí que se justifique plenamente o conceito de «african art in motion» (DREWAL, 1990) em que o «performer» vale mais do que o objecto e em que o processo que fez aparecer a máscara, para um ritual de iniciação por exemplo, é muito mais que o produto (máscara) que podemos observar muito para além do processo. E tudo isto é «arte africana».

2. A morte da «arte africana» e a indústria dos falsários

A maneira como os objectos artísticos africanos entraram no mundo ocidental e as vicissitudes que sofreu a sua apreciação face aos conceitos de obra de arte que então se definia introduzem o factor tempo como elemento valorativo por excelência. O uso, o deixar de usar e a recolha são elementos que marcam o movimento ideológico que valoriza ou desvaloriza esses objectos africanos. Ao factor tempo há que acrescentar o espaço étnico, outro elemento altamente valorizado, sobretudo a partir da ocupação colonial, e que continua a condicionar a construção social do objecto artístico africano. Este constrangimento revelou-se particularmente perturbador quando nos apercebemos do modo como a etnização (multiplicação e visão estática das etnias) se articulou com o processo de dominação colonial (RODRIGUES DE AREIA, 2000).

Num sistema de recolha em que o autor não conta (ou não interessa a sua referência na comunidade de origem) (LAGAMMA, 1998) a identificação étnica substituiu a autoria. Mas a ambiguidade do contexto, sobretudo quando transposto para as fichas dos museus, não facilita a ligação do objecto ao espaço africano que o produziu, a menos que a etnia passe a ser vista como uma realidade flexível, permanentemente negociada e entendida mais como um espaço ou área cultural (L. de HEUSCH, 2001).

Estas rigidez étnica e perspectiva estática, em boa parte fixadas nos estudos de «arte africana», contribuíram para a ideia de extinção da referida arte e consequentemente favoreceram o aparecimento de cópias e de falsos, já que a procura, que nunca deixou de existir, se foi acentuando cada vez mais (DEFORGE, 1984). A ideia do desaparecimento da «arte africana» foi em boa parte difundida por coleccionadores e estudiosos e repercutiu-se nos valores comerciais altamente especulativos do mercado de «peças africanas».

Esgotada a fonte e permanecendo a procura, surgiram as cópias a partir de originais das colecções dos museus ou das imagens de livros. Dentro desta proliferação de uma «arte africana» que persiste, apesar de extinta, permito-me questionar a experiência do Museu do Dundo (Angola) que pude observar em 1974/75 e que passo a descrever de forma sucinta.

Tendo a antiga Companhia de Diamantes de Angola (1917-1975) criado um Museu de carácter regional (Lunda como região, *Cokwe (Tshokwe)* como grupo étnico dominante) este incluía no seu espólio magníficas peças feitas por escultores tradicionais e recolhidas, sobretudo, de prestigiados chefes de aldeia a partir de 1937. Foi para mim surpreendente ver que em 1974, integrado no Museu do Dundo, funcionava um atelier em que trabalhavam, sob regime contratual e no horário da instituição, um grupo de escultores cuja tarefa consistia em reproduzir peças do Museu, sobretudo as consideradas de maior excelência, nomeadamente cópias de *Cibinda Ilunga* (fundador dinástico dos Lunda) e de *mwana pwo* (jovem mulher), uma das máscaras femininas de mais prestígio. Estas peças não se destinavam a integrar colecções de museus e muito menos a ser comercializadas no mercado. Elas constituíam uma reserva para fazer ofertas aos visitantes ilustres que passavam pelo Museu.

Tratando-se simplesmente de cópias encomendadas a especialistas que até poderiam criar originais (estas ou outras peças), pode parecer que estão desclassificadas à partida enquanto objectos de «arte africana» mas isso talvez seja um juízo de formulação precipitada. Estas peças são executadas segundo a tecnologia ancestral, utilizando a madeira das árvores indicadas para o efeito, trabalhadas com a tradicional enxó dos *Cokwe* e coradas com tintas obtidas pelo processo adequado.

Mais que tudo isto, cada escultor marca a sua peça com um sinal que lhe é exclusivo (MARTINS, 1995, p. 75). A história das colecções de muitos museus etnográficos de proveniência africana mostra que inúmeras peças foram adquiridas através de encomendas feitas por europeus a escultores africanos que, em muitos casos, repetiram umas quantas vezes a primeira peça que interessou ao europeu. Estou convencido de que muitas destas cópias hão-de figurar, ou até já figuram, como peças de colecções africanas.

Esta questão leva-nos a considerar uma outra que lhe é afim e que nos remete para a muito frequente «contaminação» da «arte africana» por influências estranhas que seria para alguns puristas um elemento fatal para o desaparecimento da dita «arte africana».

Sem nos alongarmos muito neste tema, lembremos apenas os muito conhecidos bronzes de Benin que representavam cavaleiros europeus ou, simplesmente, objectos utilitários encomendados por portugueses e holandeses. Posteriormente as cadeiras de soba na África Central (com ampla representação nos povos da Lunda) são outra indicação de cópia de realidades com que os africanos entraram em contacto no curso da história. Mais recentemente apareceram cachimbos representando um comboio (a exemplo de uma peça do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, número de inventário 79.66.21) ou outras realidades novas para o africano.

Uma forma de «contaminação» mais curiosa verifica-se quando uma peça africana é re-interpretada por leituras ocidentais que acabam por prevalecer sobre o significado original da peça. O caso do «pensador» *cokwe* (*kalamba kuku*) é paradigmático (MANZAMBI, 2001). Os antepassados são venerados e vistos como força activa e interveniente na vida social. Daí que essa realidade se exprima em rituais, sacrifícios de animais e alimentos, marcas na árvore dos antepassados, etc. Os escultores *cokwe* representam, também, a figura do antepassado masculino sob forma humana, mãos na cabeça e cotovelos sobre os joelhos; o modelo é mais frequente como miniatura no cesto de adivinhação sendo lida pelo adivinho no contexto de uma consulta e ditando normalmente alguma exigência dos antepassados (RODRIGUES de AREIA, 1985). Acontece que um dos primeiros estudiosos europeus que descreveu esse objecto simbólico do cesto do adivinho (DELACHAUX) entendeu chamar-lhe «pensador» pela semelhança que encontrou com peças de escultura europeia (lembraria a escultura de Rodin!) (DELACHAUX, 1946, p. 139).

3. A nova «arte africana»

Se tomarmos um objecto (todo o objecto) como emergência socioeconómica torna-se claro que a genética desse objecto não pode ser limitativa do seu percurso. Pode

observar em Junho de 2000, no Musée Royal de l'Afrique Centrale (Bruxelas), filhos de emigrantes marroquinos que descobriam com manifesto deleite objectos provenientes do seu país; sendo na maioria pessoas de cultura ocidental, educadas na Bélgica, para quem, em boa parte, estes objectos eram estranhos, olhavam as colecções de modo manifestamente diferente de outros visitantes, como eu. Descendentes de negros africanos, em França, ensaiam uma nova abordagem às velhas colecções africanas dos museus etnográficos.

A tomada de conhecimento da existência de peças amazónicas em Coimbra e Lisboa, por parte de alguns líderes de nações indígenas brasileiras, em Manaus (1997), encheu-os de auto-estima e orgulho pelos objectos de seus antepassados, de tal forma preciosos que os brancos os guardaram religiosamente durante séculos e só agora os mostraram.

A classificação ou desclassificação dos objectos artísticos africanos tem, até agora, resultado mais da intervenção dos colecionadores e antiquários do que de um olhar africano capaz de recriar, para o nosso tempo, o que os antepassados produziram noutros tempos. O enclausuramento nos museus se, por um lado, salvou em muitos casos de total desaparecimento muitos objectos culturalmente preciosos, por outro, cercou com um muro de silêncio a voz e a vida que dava sentido a esses objectos.

Hoje, o vazio de conhecimento «faltante» aos africanos relativamente a esse património, situado em grande parte fora de África, é substituído por um discurso estruturalmente estático de marca primitivista (primitivismo e autenticidade são construções ocidentais).

Esta hegemonia de uma «arte africana» supostamente extinta lança uma suspeita generalizada sobre toda e qualquer expressão de arte que não se encaixe nos padrões ditos oficiais.

Contudo, formas modernas de arte chamada neo-funcional começam a ter alguma aceitação nos meios oficiais, até porque em muitos casos resultam de encomendas feitas por instituições ou organismos do Estado; mas outras formas de criatividade africana, pejorativamente chamadas «arte turística» (ou «arte de aeroporto» ou «arte urbana») são geralmente vistas de forma negativa. De algum modo persiste a ideia, ainda que implícita, de um estatismo primitivo que recusaria à África e aos africanos formas novas de criatividade artística. A expressão mais recente deste enclausuramento no passado pode hoje concretizar-se num quadro algo caricatural: um jovem africano, estudante na Europa, manda fazer um objecto a um especialista escultor africano segundo modelo copiado de um belo catálogo de «arte africana». O objecto é perfeito. Mas precisa de ser autêntico! Organiza um ritual, para o efeito, na sua aldeia africana e para que não haja dúvidas regista o acto num vídeo para

documentar o uso da peça. Chegado à Europa, este objecto africano estará perfeitamente apto a enriquecer as colecções de um exigente museu de «arte africana» que só aceita peças comprovadamente autênticas. Uma eventual entrevista com um dos anciãos da aldeia explicará o significado do objecto, do ritual em que se insere e dos símbolos que o acompanham. A «arte africana», mesmo que puramente decorativa, quando vista do Ocidente, é sempre simbólica e quanto possível sensual!

Alargadas as perspectivas do mundo globalizado, as hipóteses de transformação positiva dos museus etnográficos (que poderia superar a crise existencial em que se debatem), passam pela descoberta de formas novas de cooperação, reforçando a descoberta dos traços de continuidade do génio africano que produziu «obras de arte» outrora e que continua a produzi-las hoje.

Abrindo-se à produção criativa actual, os museus de etnografia africana deveriam multiplicar as interacções técnicas e científicas com as novas instituições africanas estimulando a produção e circulação das suas obras de arte.

Apesar das muitas limitações impostas pelo sistema colonial, foi o enquadramento mais amplo em espaços coloniais (tais como a África Ocidental francesa) que permitiu uma maior circulação de objectos, não só nos espaços africanos, como da África para o exterior. É no contexto desse complexo processo de exogamia cultural que ocorre a descoberta da «arte negra» pelos europeus, nomeadamente os «Fauves» e Cubistas (Gauguin, Matisse, Braque, Picasso) (AMSELLE, 2002), que a colonização artística (com uma nova e muito mais abrangente definição de arte) se processa no sentido inverso da dominação militar e económica. Já tínhamos visto os gregos dominados a fazer valer o seu génio cultural. A África, oficialmente primitiva, degenerada, colonizada, dava um ar da sua graça inspirando génios ocidentais nos princípios do séc. XX. Quem disse que a força criadora da «arte africana» se extinguiu?

Bibliografia

- AMSELLE, J.L., 2000 – Doit – on exposer l’art africain? in : *Le musée cannibale*, eds M.O. GONSETH, J. HAINARD, R. KAEHR, p. 131-152, Musée d’Ethnographie, Neuchâtel.
- DELACHAUX, 1946 – Méthodes et instruments de divination en Angola, *Acta Tropica*, 3, 2, p. 41-149.
- DEFORGE, Y., 1984 – L’Objet sur la sellette, in: *Objets prétexte, objets manipulés*, p. 95 – 120, Musée d’Ethnographie, Neuchâtel.
- DREWAL, H.J., 1990 – African art studies today, in: *African art studies: the state of the discipline*, p. 29-62, Smithsonian Institution, National Museum of African Art, Washington, D.C. .

- LAGAMMA, A., 1998 – Authorship in african art, *African Arts*, october, p. 18-23.
- HEUSCH, L. de, 2000 – L'ethnie. The vicissitudes of concept. *Social Anthropology*, 8, 2, p. 99-115.
- MANZAMBI, V.F., 2001 – Coleções etnográficas nos Museus de Angola: uma perspectiva centrada na desconstrução do exótico e na afirmação da identidade cultural, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- PRICE, S., 1988 – Arts primitifs, regards civilisés, *Gradhiva*, 4, p. 19-27.
- RODRIGUES DE AREIA, M.L., 1985 – *Les Symboles Divinatoires*, Publicações do Centro de Estudos Africanos, nº 5, Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra.
- RODRIGUES DE AREIA, M.L., 2000 – A etnização da África no contexto das políticas coloniais, in: *A África e a instalação do sistema colonial (C. 1885 – C. 1930)*, p. 377-384.
- MARTINS, M.R., 1995 – Coleções Etnográficas in: *Diamang: Estudo do Património Cultural da Ex-Companhia de Diamantes de Angola*, p. 29-97, Publicações do Centro de Estudos Africanos, nº 41, Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra.

