

AS ARTES PLÁSTICAS NOS LABIRINTOS DA COLONIALIDADE

TERESA MATOS PEREIRA*

O papel da imagem enquanto dispositivo de medição comunicacional, integra uma “economia visual” que sobrevém não só aos domínios do conhecimento e do pensamento mas igualmente aos da acção.

Assim, a configuração daquilo que poderemos entender como uma «colonialidade visual», que decorre do estabelecimento dos sistemas coloniais, irá implantar-se ao nível de uma dimensão intersubjectiva, que dificilmente se desvanece com o desmantelamento político dos impérios coloniais. Foi acompanhada por um processo sistemático de «*calibragem, obliteração e simbolização*»¹ das expressões não europeias que, ao mesmo tempo que eram remetidas para os domínios da primitividade e do esvaziamento dos seus sentidos de uso e de representação simbólica (integrando práticas religiosas, lúdicas e instrumentais), serão alvo de apropriação por parte de artistas europeus como bandeiras de uma ruptura com um classicismo academizado.

Este controverso «primitivismo», debatido no perímetro do discurso plástico da modernidade, apesar de expor a claro um conjunto de estereótipos e/ou paradoxos que decorrem da leitura equivocada de expressões africanas, americanas, ou da Ocânia, não contribui para promover, por exemplo, a recepção da obra de

* Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas Artes.
e-mail: t.matos.pereira@sapo.pt; teresamatospereira@yahoo.com

¹ Terry Smith, in Nicholas Mirzoeff (ed.) (1998). *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge.

artistas africanos nos espaços artísticos do «Eurocentro» - independentemente de aqui residirem por períodos mais ou menos alargados - senão mesmo, para adensar a complexidade deste relacionamento.

Por conseguinte, o termo «arte africana», ao qual se associam, entre outros, os de «arte tradicional» ou «arte africana contemporânea», constitui-se, nas palavras de J-L. Amselle como um verdadeiro “nó conceptual” que conglomerava um conjunto de representações que cruzam, num mesmo plano, aspectos não só de natureza estética, plástica e cultural mas igualmente de natureza política, ideológica e social.

Considerando a complexidade do relacionamento entre arte e ideologia colonial, pretender-se-á, neste texto, referir brevemente alguns processos que integraram a construção e disseminação do discurso imagético em torno do *império colonial português*, durante o século XX, (que, em larga medida contribuiu para inculcar, por via da visualidade, um conjunto de ideias e conceitos acerca de África e dos africanos), e averiguando o papel das artes plásticas nesse processo, tendo em vista uma discussão das dinâmicas particulares que envolvem *arte, estética, história, ideologia e poder*. Por outro lado, a possibilidade de transpor para um domínio visual as representações do Outro, instiladas pela ideologia do Estado Novo, assegurou, em larga medida a sua sobrevivência muito após o desmantelamento do sistema colonial, enquanto entidade político-administrativa.

Neste sentido há que considerar uma série de factores implicados na construção de um *imaginário visual colonial* que conhece múltiplas faces, nomeadamente o prestígio e influência crescentes da fotografia – que começará a circular em publicações periódicas e álbuns fotográficos – bem como a partilha de códigos visuais de representação entre esta e o domínio das artes plásticas, nomeadamente o desenho e a pintura.

Atendendo às múltiplas dimensões que a problemática de um relacionamento entre arte e ideologia colonial poderá assumir, procurarei estruturar esta abordagem em quatro momentos, optando por uma visão transversal que desejará, contudo, manter alguma sequencialidade cronológica. Assim, num primeiro momento, serão analisados alguns dispositivos visuais que acompanham a teorização e divulgação de um feixe de ideias que contribuem para a construção de um campo específico da «arte africana», sobre a qual se cruzam estereótipos de natureza artística, cultural, estética e rática.

Num segundo momento, acompanhar-se-á o desenvolvimento de uma linha de exploração plástica, fomentada em larga medida pelo SPN/SNI e pela Agência Geral das Colónias, que, partindo de modalidades tradicionais da pintura europeia (paisagem e figura humana), irá propor um conjunto de imagens do território e das populações africanas, cujos códigos de representação são partilhados com a fotografia etnográfica.

Em terceiro lugar há que ter em consideração as modalidades de apropriação e interpretação que artistas portugueses como José de Guimarães operam a partir do contacto directo com as expressões plásticas angolanas ou através de referências visuais impressas.

Por fim, em quarto lugar, considerando a divulgação, no campo artístico português, da produção de artistas plásticos africanos e angolanos em particular, a partir da década de 80 do século XX, procurar-se-á perceber em que medida e, se expressa um confronto com esse passado colonial tomando como ponto de partida duas propostas plásticas de Dília Fraguito Samarth.

1. Uma Imagética do Império

A criação e afirmação de um «imaginário do império ultramarino português», alimentaram-se de recursos diversos com especial destaque para a literatura e para uma linguagem visual.

Neste último domínio não poderemos ignorar a importância desempenhada pela fotografia como veículo de comunicação de percepções, conceitos e fantasias imperiais a um público mais alargado, que conhece uma difusão mais abrangente, tanto em termos espaciais como temporais assumindo um valor que ultrapassa o imediato da sua divulgação. O mesmo acontece com outras imagens, a pintura, e o desenho incluídos que, tal como a fotografia – e até pelas relações complexas que estabelecem entre si – integram uma espécie de «economia visual» que congrega dispositivos de produção, de circulação, de usufruto, acervo e permuta.

A fotografia, desde os seus primórdios surge associada às grandes expedições, trazendo para o ocidente, imagens de mundos longínquos, que começam a despertar uma grande curiosidade e exercer uma atracção entre aqueles, que não podendo viajar, viam assim correspondido o seu desejo de exotismo. Por outro lado, o seu nascimento é contemporâneo da emergência de campos especializados do saber como a etnologia, a antropologia ou a arqueologia que conhecem uma legitimação científica da sua autonomia. As características intrínsecas da fotografia bem como o seu aperfeiçoamento tecnológico, levam a que se transforme num instrumento operativo obrigatório na investigação, ao mesmo tempo que se assume como dispositivo indispensável para a demonstração e validação prática de cenários teóricos mais abrangentes que enquadram o desenvolvimento das ciências sociais e humanas.

Não será de estranhar então que o alargamento de conceitos como *raça*, *tribo*, *cultura*, etc., nas sociedades ocidentais, tenha sido mediado pela imagem fotográfica que descreve, primeiro, as particularidades físicas, e posteriormente o ecossistema, costumes, economia, a habitação, a religião, ou as expressões plásticas, musicais, etc., de um Outro tornado objecto de estudo e curiosidade.

A massificação da fotografia, através de publicações de carácter generalista, contribui para popularizar assim um conjunto de estereótipos rácicos e culturais, que, com base num pensamento evolucionista, reduzem as populações africanas a objectos longínquos, cujo acesso anteriormente reservado a determinados círculos de especialistas, é agora franqueado a um público alargado, que interpreta essas representações como verdades indiscutíveis, porque cientificamente fundamentadas.

Neste sentido, podemos perceber como um imaginário acerca do Outro, e da sua relação com a natureza irá extrair da ciência mas também da cultura popular, os seus dialectos visuais, assentes em categorias como o exótico, o pitoresco ou o fotográfico, transversais às artes plásticas e à fotografia.

Este discurso visual, irá constituir-se como uma espécie de substrato imagético onde se irão alicerçar modalidades pictóricas, gráficas e escultóricas, cuja iconografia se insere em géneros tradicionais da arte ocidental como a paisagem, os costumes, ou o retrato, facilitando assim, a sua circulação e consumo por parte do público.

Em Portugal, a consolidação política do Estado Novo, a partir da década de 30, incorporou, nos seus alicerces, uma ideologia imperialista, que se constitui como cerne de todo um sistema de representações (e práticas) políticas do regime.

O controlo de um conjunto de símbolos e imagens, que se coadunem com as percepções e ideias veiculadas a propósito dos territórios sob domínio colonial português, contribui decisivamente para legitimar as pretensões de um conjunto de interesses económicos em África, que assim vê reforçada a sua posição de prestígio, granjeando um consentimento e partilha de valores, que, em última instância, tornam válida a influência exercida na distribuição de riqueza e de poder.

Ao longo das décadas seguintes generaliza-se toda uma iconografia que coloca à disposição de um público alargado aquilo que seria o corpo «exoticizado» do Outro (através da semi- nudez e dos ornamentos que a enfeitam) dos seus hábitos, costumes e expressões artísticas. Este Outro, identificado como um dos sujeitos do império colonial - *o indígena* - irá povoar o imaginário daqueles que folheiam revistas como *O Século Ilustrado*, *O Mundo Português*, *O Ocidente*, entre outras, ou colecionam os fascículos de obras de Henrique Galvão como «*Outras Terras Outras Gentes*» e «*Ronda d'África*», distribuídos (numa 2ª edição) entre os anos de 1944 a 1948, e profusamente ilustrados com imagens de fotógrafos como Elmano Cunha e Costa e desenhos e pinturas de artistas como Eduardo Malta, Fausto Sampaio, Roberto Silva, José de Moura, António Ayres, Rui Filipe, Martins Barata ou Neves e Sousa. (Fig.1)

Ao mesmo tempo, começam a surgir os primeiros “estudos” e ensaios que visam aprofundar um conhecimento da «cultura material» das sociedades africanas, que desde os primeiros contactos entre a Europa e África foi envolto

em fantasias² e equívocos, decorrentes, por sua vez, dos processos de expansão, comércio escravagista, conquista territorial e colonização.

Neste sentido, a partir da década de 30, multiplicam-se os textos publicados em revistas como *O Mundo Português* e os estudos acerca das expressões africanas, primeiramente a partir das coleções existentes em Portugal como a da Sociedade de Geografia de Lisboa – com destaque para o álbum de Diogo de Macedo e Luis de Montalvor, *Arte Indígena Portuguesa* - e mais tarde tendo como ponto de partida a observação e recolha directa no terreno, de que as campanhas patrocinadas pela Diamang e a fundação do Museu do Dundo em Angola são um exemplo. Sobressaem deste contexto, as publicações patrocinadas pela Diamang, sobretudo nas décadas de 50 e 60 e que eram oferecidas a várias bibliotecas e instituições das quais se notabilizam as obras de Marie-Louise Bastin (*Art Decoratif Tshokwe*) ou José Redinha. Deste último destaca-se o célebre álbum *Paredes Pintadas da Lunda*, cuja circulação das suas imagens ultrapassa em muito o suporte inicial como poderemos ver na decoração do espaço português na *Exposição Internacional de Bruxelas* em 1958 (Fig.2)

A tensão e hesitação entre o reconhecimento de um sentido estético intrínseco às produções materiais (ainda que inseridas num contexto onde desempenham funções precisas) e a sua restrita funcionalidade e dependência de premissas culturais e religiosas, serão transversais em muitos destes escritos, continuando a constituir-se, em larga medida, como um assunto em aberto, onde são esgrimidos argumentos a favor de uma inclusão entre os objectos de arte e o seu reenvio para o campo de uma produção artesanal com funções religiosas e sociais pré-determinadas.

2. Arte e Propaganda

A larga divulgação de imagens fotográficas, a partir da década de 30, que incidem sobre a representação do ambiente natural, fauna, flora africanas bem como do homem e as suas culturas, e que contribuem largamente para cimentar e perpetuar, estereótipos rácicos, culturais e artísticos, prepara um terreno propício a uma exploração plástica dessas temáticas.

A arte não permanecerá assim intocada pela ideologia colonial, sendo que, a par das dimensões plásticas e estéticas de algumas obras, acrescenta-se um proselitismo que emana para além de uma adesão mais ou menos consciente,

² O conhecimento europeu das culturas e sociedades africanas, construído sobre um substrato que reúne experiência e efabulação, não deixa de levantar inúmeras questões acerca da inclusão do seu património material na categoria de arte, dos desígnios heurísticos na base das proposições acerca da “arte africana”, da colonialidade que envolveu as suas formulações e da sua obrigatoria descolonização.

por parte do artista. Numa crítica a propósito da exposição de Jorge Barradas, intitulada *Motivos de S. Tomé*, Artur Portela declara categoricamente:

«Não há mais bela nem mais eficaz propaganda colonial do que a propaganda feita através da literatura e da arte»³

A obra de Albano Neves e Sousa (1921-1995) constitui-se um exemplo incontornável do processo de afirmação de um imaginário colectivo acerca do território, fauna, flora, povos e culturas angolanas através da imagem pintada ou desenhada, que sobrevive num reduto da nostalgia.

Albano Neves e Sousa, nascido em Matosinhos e vivendo em Angola desde os 7 anos, começa por desenvolver a sua actividade como desenhador, no início da década de 40, integrado na Missão de Estudos Etnográficos do Museu de Angola, sob a direcção de António Figueira, e da qual fazem igualmente parte Álvaro Canelas e António Campino.

A experiência formadora no âmbito do desenho etnográfico ficará marcada na obra do pintor não só ao nível da temática mas igualmente no sentido documentalista com que é interpretada. A dimensão documental, apontada à sua obra, através da crítica mas também defendida pelo próprio artista, irá concorrer com uma apreciação de natureza plástica e estética colocando-a num espaço flutuante entre a representação verídica de um mundo em desaparecimento acelerado, e uma poética individual do artista plástico.

Neves e Sousa irá enveredar por um conjunto de linhas temáticas desenvolvidas tradicionalmente pela pintura europeia como sejam: a paisagem, os costumes e a figura humana. Apesar de algumas tímidas experiências abstractas, (ainda enquanto estudante na escola de Belas Artes do Porto, na exposição dos Independentes em 1948 e mais tarde, em Luanda em 1961), o pintor irá privilegiar a linguagem de pendor naturalista que melhor expressa a sua experiência no contacto com um mundo diferente do europeu, o qual percorre como viajante, ao recordar que «ninguém tinha tido a coragem de se dispor a percorrer aquele mundo (...) em que cada pormenor era cheio de significado»⁴

A opção pela figuração naturalista, baseada na observação directa, cujo centro gravitacional é a verosimilhança, permite integrar na textura da obra, uma suposição de autenticidade que confirma a existência real do que imagem mostra, nos moldes em que é apresentado, onde o prazer da beleza equivale à verdade da representação, adensada pelo prestígio peculiar da pintura, pela sua «aura» singular.

³ Artur Portela, «Motivos Coloniais. Ante-crítica à exposição de pintura de Jorge Barradas», in *Diário de Lisboa* de 6-12-1931.

⁴ Albano Neves e Sousa (depoimento manuscrito) in *Albano Neves e Sousa*, Oeiras, Galeria Livraria Verney, 2005, pp. 17-19.

Face a isto não é de estranhar que a obra de Neves e Sousa seja apontada repetidamente como a expressão fiel de um sentimento profundo daquilo que é a natureza de Angola, plasmada, por exemplo, nas suas paisagens, nas suas figuras de mulher ou nos grupos de bailarinos. A imagem redutora e essencialista de África e dos africanos encontra assim um poderoso suporte de materialização e um meio prestigiado de difusão, colocado ao serviço da propaganda colonial. Este facto é bem visível na apreciação que é feita da sua obra, gráfica e pictórica de que o comentário de Henrique Galvão a propósito de uma exposição do pintor no SNI em 1944 é um exemplo. Refere este que,

«Neves e Sousa trouxe-nos uma expressão fiel de Angola. E os portugueses que ainda não foram a esta colónia encontrarão na sua obra, em manchas originais de rara beleza (...) esses elementos de assunto, de cor e movimento que não encontram na literatura nem (...) na fotografia e na escultura, e que tão poderosamente reflectem a alma e o carácter da terra e das gentes de Angola.»⁵

Para além daquilo que é imediatamente visível, poderemos dizer que existe uma espécie de «intervisualidade» que acompanha a obra gráfica e pictórica de Neves e Sousa largamente reforçada pelas características formais.

Neste sentido e a título de exemplo iremos tomar como referência a representação da figura humana, um assunto central da sua obra e que em muitos casos é confundida com o retrato. De facto muitas das suas composições como *«Mulher Macubal»* (Fig. 3), entre inúmeros outros exemplos, não são propriamente retratos, mas representações tipificadas, dado que a sua identidade particular é suprimida em função do todo, seguindo um modo de classificação do Outro, desenvolvido no final do século XIX, no campo da antropologia física e largamente auxiliado pelo discurso fotográfico.

Apesar de utilizar preferencialmente o desenho como meio auxiliar da pintura e não a fotografia, o facto é que há uma proximidade entre muitas das composições de Neves e Sousa e um género de fotografia etnográfica bastante divulgada a partir do final do século XIX onde se destacam fotógrafos como Cunha Morais e Elmano Cunha e Costa. A fotografia desenvolvida por estes fotógrafos, com destaque para a representação de grupos humanos, obedece a uma classificação que funde numa peça, natureza e cultura, originando daí a noção de *tribo*, como um todo colectivo onde as características somáticas e os hábitos culturais estabelecem uma relação unívoca. Assim, à paisagem vêm juntar-se, nas palavras de Elmano Cunha e Costa, os «tipos humanos», *habitações*, *penteados*

⁵ Henrique Galvão, «Angola Também Produz... Artistas!», in *Jornal de Noticias*, 28-6-1944.

e adornos, vida doméstica, artes, indústrias, agricultura, ritos de passagem, cerimónias fúnebres, medicina e cirurgia, feitiçaria, etc.»⁶

Estes são igualmente alguns dos assuntos explorados pela pintura de Neves e Sousa que partilha com o discurso fotográfico adoptado pela etnologia e antropologia ainda certos códigos visuais de representação. São exemplo desta afinidade, o enquadramento das figuras, o recurso à pose, o domínio das vistas de frente e de perfil, (consideradas mais objectivas no reconhecimento de particularidades de natureza física, e por isso vulgarmente utilizadas na fotografia antropométrica e criminal) ou a importância conferida a aspectos como o traje e os adornos (verdadeiros « indicadores culturais » da diferença), cuja minúcia é acentuada pelos fundos abstractos.

Para o pintor, o interesse deste género de representação reside na ameaça do desaparecimento das especificidades culturais de cada povo em rápido declínio devido à assimilação da cultura europeia. Em 1954, escreve um artigo no jornal *A província de Angola* onde lança o repto para que seja realizada uma «*recolha criteriosa de material etnográfico*», em virtude das rápidas transformações que transformam os modos de vida do homem africano que «*assim vai também arrastado na roda lenta e segura da acção civilizadora portuguesa, perdendo o seu carácter tribal, ao mesmo tempo que dele desaparece o interesse etnográfico característico, para ser mais um português consciente da sua pessoa.*»⁷

Como exemplos desta perda de «*um estado de civilização negra que (...) se transforma*» o autor refere a habitação, a ocupação do tempo, o trabalho, a economia, mas especialmente o traje, aquele onde mais se faz sentir a influência europeia, e justifica com a descrição do traje feminino:

«Tomemos por exemplo a quissâma. Há alguns anos atrás, as mulheres usavam por vestuário uma tanga tingida de tacula, ornamentada de conchas e búzios e bordada a missanga, e sobre ela, um avental triangular inteiramente bordado a contas. Ao pescoço havia uma profusão de colares que marcavam, pela sua beleza e número, a importância social de quem as usava. Na cabeça, o toucado de bordado de contas era uma garridice em azul, branco e vermelho – duma originalidade rara e duma beleza autêntica.

Hoje, a mulher quissâma usa, como a de Luanda, lenço na cabeça, blusa curta e vestido ou panos! Mais limpo? Sem dúvida, mas indubitavelmente muito menos pitoresco.»⁸

⁶ Elmano Cunha e Costa, *Catálogo da Exposição de Etnografia Angolana*. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1946.

⁷ Albano Neves e Sousa, «Há que empreender uma recolha criteriosa de material etnográfico», in *A província de Angola*, 16 Setembro de 1954.

⁸ Albano Neves e Sousa, «Há que empreender...», op.cit.

A pintura de Neves e Sousa integra-se igualmente uma linha defendida pela política cultural do Estado Novo, representada pela acção de António Ferro que, propondo o desenvolvimento de uma arte moderna, acaba por incentivar a reactivação de um naturalismo academizante, travestido de formas modernas, onde a pintura assumiu um cunho essencialmente decorativo e propagandístico.

Neste último caso, o grau de eficácia e persuasão, está dependente da capacidade mimética e mnemónica da pintura, implicadas na plausibilidade da figuração e na capacidade de alcançar a heterogeneidade do público. Este facto é, de resto, apontado como um factor chave no que respeita às potencialidades e eficácia das artes plásticas em servir a propaganda imperial pelo Prof. Lopo Vaz de Sampaio e Melo numa conferência lida na Sociedade Nacional de Belas Artes, significativamente intitulada «*A arte ao serviço do império*», aquando da exposição de pintura de Fausto Sampaio em 1941. Diz-nos este autor que

«A pintura atingindo o espírito do indivíduo e da colectividade, qualquer que possa ser o respectivo grau de cultura artística e de receptibilidade anímica, é arte que fica e que exerce, no psicós do agregado social, uma influência não só maior em extensão e em profundidade, como incomparavelmente mais constante e perdurável.»

Para além disto, refere o mesmo autor que as restantes artes plásticas, nomeadamente a escultura não exercem sobre o «*indivíduo médio*» o efeito «*enfeitiçante*» da pintura, especialmente quando esta se dirige a um público de «*latinos meridionais, sempre embriagados pelos néctares da luz e da côr.*»⁹.

Tendo em por base este conjunto de considerações acerca do efeito psicológico exercido pelas artes plásticas, acrescenta que estas, e especialmente a pintura «*devem prestar inestimáveis serviços à idéia imperialista em Portugal e à causa do Império*» adoptando um vocabulário formal onde o sentido decorativo é incrementado por «*motivos de policromo e adorável exotismo*» dando como exemplo de inesgotável fonte de motivos pictóricos, o «*meio humano (...) pela raridade dos tipos somáticos, pelas curiosas particularidades de indumentária, e pela exteriorização de pitorescos usos e costume*»¹⁰.

Evidencia-se assim uma sintonia entre a obra desenvolvida por Neves e Sousa e outros pintores da mesma época, e as orientações defendidas por um poder dominante, que facilitam a criação de imagens consensuais em torno da diversidade e amplitude do império português, de África, dos africanos e das

⁹ Lopo Vaz de Sampaio e Melo, «A arte ao serviço do Império», in *Fausto Sampaio. Pintor do Ultramar Português*. 1942. Agência Geral das Colónias, Lisboa, p. 18.

¹⁰ Lopo Vaz de Sampaio e Melo, «A Arte...», op. cit.

suas culturas, da acção portuguesa em Angola e da relação entre europeus e africanos.

De facto são recorrentes afirmações acerca da sua obra que deixam transparecer precisamente o conjunto de estereótipos alimentados pela antropologia e etnologia e largamente divulgados a propósito de África e dos africanos. É exemplo disso um artigo que saiu no *Diário de Lisboa*, aquando da sua exposição no Palácio Foz, então sede do SNI, onde o jornalista afirma que, para além de Neves e Sousa conseguir expressar visualmente as «*figuras e o ambiente de África*» demarcou-se para além do que o visível e traduziu «*o mistério da alma negra com os seus fetichismos milenários, as suas danças infernais, os seus ritos perturbantes, os seus sortilégios e encantamentos, nos quais, se por vezes, há dolência, êxtase, outras, um diabólico e trágico frenesim (...) de tal maneira que sentimos que tudo aquilo é verídico, arrancado do natural (...)*»¹¹.

3. Apropriações e Mestiçagens

As sucessivas apropriações e leituras selectivas realizadas por artistas, teóricos (quer dos domínios da estética, história da arte ou da antropologia e etnologia) e colecionadores, integram igualmente a complexa teia que envolve uma colonialidade do ver, pela forma como pressionaram, por um lado, à criação de uma espécie de modelos canónicos africanos¹² - firmados sobre critérios essencialistas e que, rejeitando os sinais de modernidade, condicionaram a percepção destas expressões como entidades estáticas – e por outro, produziram uma leitura estetizante de formas e expressões inicialmente incluídas em modalidades práticas de uso cultural (religioso, funcional ou lúdico).

Daqui resulta a sua representação enquanto manifestações da primitividade, que, por seu turno serão alvo de interesse dos artistas das vanguardas europeias, sedentos de novidade e sentindo a necessidade eminente de uma renovação das próprias linguagens artísticas.

Ainda que a apropriação não seja determinada por um conhecimento exacto das funções primordiais que ditaram a criação e usufruto dos artefactos africanos, elegem a “arte negra”¹³ como símbolo dessa renovação, atribuindo-lhe valores estéticos e plásticos universais (modalidades de representação, tratamento formal dos volumes, uso de materiais e cores, etc.) passíveis de serem analisados à luz de grelhas e critérios que guiavam qualquer expressão artística.

¹¹ Anónimo, «Exposição de Aguarelas de Neves e Sousa», in *Diário de Lisboa*, Abril 1952.

¹² Cf. Susan Vogel. *Africa Explores. 20th Century African Art*. New York and Munich: The Center for African Art and Prestel, 1991, p. 52.

¹³ A obra *Negerplastik* de Karl Einstein, publicado em 1915, é um marco importante deste novo interesse pelas expressões africanas, bem como da atribuição de valores artísticos universais que as incorporam no âmbito dos objectos de arte.

Um dos exemplos que, em Portugal, se evidencia pela importância que o contacto com outras expressões plásticas e artísticas desempenhou para o desenvolvimento de uma poética individual é o de José de Guimarães (n. 1936)

O contacto com as expressões plásticas de algumas culturas angolanas, conduziu-o à exploração de um vasto leque de formas e motivos iconográficos que irão povoar grande parte da sua obra plástica. O artista, com formação militar esteve em comissão de serviço em Angola por duas vezes, primeiro entre 1967 e 1969 e depois entre 1970 e 1974, sendo que em Luanda irá realizar uma primeira exposição individual. Porém, este contacto, in loco, será complementado através do coleccionismo de objectos africanos oriundos de várias culturas.

A linguagem ideográfica que serve de veículo comunicacional, a riqueza simbólica e plástica das manifestações artísticas africanas tradicionais, abriu ao pintor um campo de possibilidades expressivas que irá explorar sob múltiplas dimensões, que surgem ciclicamente ao longo do seu percurso artístico. Os planos de intersecção que a sua obra estabelece com o universo africano são múltiplos, a começar pela adopção, aquando da segunda passagem por Angola de um alfabeto composto por símbolos gráficos onde ecoam aproximações a uma linguagem visual com a qual teria contactado directamente. Contudo, segundo as palavras do autor, esta apropriação parcial faz-se, sobretudo, ao nível « (...) *do seu ritual do que dos seus próprios significados*»¹⁴ revelando aqui o predomínio da visualidade sobre a significação, no âmbito de um complexo processo relacional que envolve sistemas visuais diferentes. De facto, através do discurso do autor é possível vislumbrar os modelos em que foi sendo gradualmente forjada uma imagem da chamada «arte africana», como um duplo negativo da arte ocidental. O seu olhar é condicionado por um discurso onde «arte africana» é sinónimo de uma certa ideia de «primitividade» senão vejamos como o pintor refere o impacto da experiência angolana no seu percurso artístico, em entrevista ao crítico de arte Fernando Pernes

« (...) a minha vivência angolana foi de extrema importância para o que a seguir eu viria a realizar. Como sabe, a minha formação de europeu ocidental conferia-me a uma tendência estética ligada à narração e ao descritivo, onde o intelecto predominava sobre o instintivo, o discurso sobre o mito. (...)

A estética africana pressupunha, também, um sentido de utilidade; para além da sua carga mítica, os fetiches serviam à veneração e ao ritual, e encarnavam qualidades mágicas, de significantes que eram, as artes plásticas condensavam uma carga mágica-religiosa. (...)

A partir de um certo momento a minha pintura começou a preencher-se de sinais e códigos (...) e de certa maneira a ganhar um sabor popular, “naif”,

¹⁴ José de Guimarães in Fernando Pernes. *José de Guimarães*, Lisboa, INCM, 1984.

nalguns casos assemelhando-se a certas inscrições ou “graffiti”, noutros a certas paredes pintadas da “Lunda”, cujo suporte eram as cubatas feitas de adobe ou pau a pique, que emprestavam àquelas pinturas uma textura natural, lembrando também, de certo modo, as inscrições das grutas pré-históricas. (...) Experimentei várias soluções, desde o gesso à cal, à areia, etc., mas todas me pareciam bastante artificiais. Resolvi então estudar o processo de fabricar papel a partir de métodos artesanais (...) e fui aperfeiçoando o processo que já pratico desde 1975 (...)»¹⁵.

Estas afirmações testemunham a presença que uma imagem da «arte africana», carregada de estereótipos pode constituir mesmo após o desmantelamento do império colonial português nomeadamente, pelo estabelecimento de uma associação directa ao que designa por «fetiches», ao seu carácter instintivo (e não racional) bem como uma subtil ligação com a arte das «grutas pré-históricas» revelando o modo como algumas sombras continuam a ser projectadas do passado sobre o presente.

As «*convergências e mestiçagens culturais*» que o pintor procura empreender através da experimentação e pesquisas plásticas são reveladas em inúmeros momentos do seu percurso nomeadamente através das séries intituladas «fetiches» e «máscaras». Esta relação é sublinhada em algumas peças dos anos 90 intituladas «relicários» onde o autor recorrendo à assemblagem de materiais e objectos variados, propõe essa «miscigenação» através da introdução de pequenas estatuetas que convivem ao mesmo nível com elementos como penas, pedaços de cartão, fragmentos de crustáceos, pedaços de pano, etc., que nas palavras do se constituem como uma «*mistura de ingredientes físicos e mentais que fazem a ideia visível e a obra mágica*»¹⁶.

De resto, estas aproximações entre a sua obra e peças provenientes de contextos africanos, que sustentam uma ideia de mestiçagem visual/cultural foram recentemente inquiridas numa exposição intitulada *África Diálogo Mestiço. Colecção de Arte Tribal de José de Guimarães*, patente na Galeria do Pátio da Galé, em Lisboa entre 15 de Julho e 30 de Setembro de 2009, onde são exibidas, lado a lado a obra plástica do autor e os objectos coleccionados (Fig. 4).

4. Ideogramas da História

A controvérsia em torno da recepção e visibilidade da obra produzida por artistas africanos em contextos europeus, entronca, em parte, na percepção genérica e essencialista que se foi desenvolvendo em torno das expressões artísticas africanas, realinhando, no tecido da pós-colonialidade, algumas modalidades de

¹⁵ José de Guimarães in Fernando Pernes, op. cit.

¹⁶ José de Guimarães, entrevista a José Luis Porfírio, 1998.

pensamento que informaram a presença colonial, projectando-as igualmente, sobre a produção e recepção da sua obra.

Um dos espectros que, persiste em pairar sobre a recepção da arte africana contemporânea nos meios artísticos europeus, deriva, em parte, de uma noção de «arte africana», estruturada em torno de dicotomias como *tradição/modernidade*, *genuinidade/imitação* ou *originalidade/aculturação/hibridação*.

Por outro lado, e assumindo um ponto de vista da criação, não podemos ignorar que a imutabilidade e a autoridade de um tempo passado, implicado na construção das noções de autenticidade e originalidade se tornarem, por outro lado, motivos de discussão/exploração plástica sendo confrontados com propostas que integram na textura das obras, a fluidez das trocas culturais que cada vez mais ocorrem em territórios híbridos.

Através da variedade dos processos e linguagens que vão irrompendo do espaço da criação artística, estruturam-se conteúdos e sentidos que resultam de um saber simultaneamente vivencial, estético e plástico.

O encontro com esse saber é proposto pela obra da artista plástica angolana Dília Fraguito Samarth, (n. em N'Dalatando, Angola em 1956) que, vindo para Portugal, aqui fez a sua formação académica e tem desenvolvido uma actividade nas artes plásticas, (incidindo especialmente na prática do desenho, pintura e na instalação) e na educação artística.

A distância espacial e temporal surge como um substrato que assiste a uma permanente reedificação da memória e imaginário individual, enquadrado por uma dialéctica entre o herdado, o adquirido e o imposto.

Este acto de constante reciprocidade, não pode ser confundido com uma nostalgia romântica, mas um acto vital de sobrevivência, que questiona incessantemente aquilo que são os conceitos e estereótipos enraizados. Propõe, como alternativa, uma identidade que se vai construindo através de um longo processo de apropriações, rejeições, mestiçagens, convocando a criatividade e a capacidade de recriação, e expressando na textura das obras, a fluidez das trocas culturais, que cada vez mais ocorrem em territórios multiculturais. Como nos refere João Maria André:

Se o Multiculturalismo é um facto incontornável das nossas sociedades e dos nossos tempos, todos somos, de algum modo, mestiços, por isso, todos tendemos, no futuro, a navegar nos labirintos das nossas mestiçagens»¹⁷.

A partir deste território fluído é possível reler e reexaminar a história colectiva, assumindo um sentido multifacetado onde a anamnese se funde com

¹⁷ João Maria André, *Diálogo Intercultural, Utopia e Mestiçagens, em Tempos de Globalização*, Coimbra: Ariadne Editora, 2005, p. 64.

uma denúncia das convulsões que pontuaram a história das relações entre a Europa e o Continente Africano em geral, e entre Angola e Portugal em particular.

O resultado desta pesquisa tem vindo a materializar-se em inúmeros diários gráficos ou em obras como «*Revolta da Casa dos Ídolos*» (Fig. 5), de 1988, ou «*Ambul'oo Mona Africa*» de 1998 (Fig.6).

A primeira composição remete para a destruição da *Grande Casa dos Ídolos*,¹⁸ por Afonso I, rei do Congo (que aliando-se aos portugueses e convertendo-se ao cristianismo, assume o poder de forma ilegítima). A aniquilação, através do fogo, dos símbolos materiais da religião tradicional, (e dos seus opositores), surge como forma de retaliar a resistência do povo em adoptar, por imposição do rei, a fé cristã.

Aludindo a esta vaga de repressão, a composição circular apresenta, ao centro, uma “assemblagem” de elementos organizados em forma de cruz; assume uma dimensão metafórica, onde se pressentem os indícios desse episódio, na acumulação informe de matérias, transformadas sob a acção do fogo (pedaços de madeira carbonizadas, cascas, ossos, espinhas, velas derretidas, etc) que contrasta com a racionalidade do formato do suporte.

Em «*Ambul'oo Mona Africa*» A base da composição é um mapa do continente africano. À semelhança dos mapas que começam a surgir a partir do século XV, assinala através de inscrições (*Tombuctu, Mali, Gana, Mpinda, Ambaka, Mpungu-Andongo, Monomotapa, Zimbabwé, Zanzibar, Tanzânia, Somália, Etiópia e Sudão*) e da iconografia, a localização de pontos que se mostraram estratégicos na conquista ultramarina. Mas é igualmente um mapa que denuncia, através de símbolos a história violenta dessa relação entre a Europa e o continente africano, sublinhando uma série de interesses de natureza económica que se escondiam sob a capa de uma missão civilizadora: o ouro, o marfim, os escravos e as especiarias, onde os grilhões e a espada se associam à Bíblia.

O mapa como suporte gráfico que documenta as relações de posse e exploração é desta maneira resgatado pela pintora, como um plataforma imagética, precisamente no ano em que a Expo 98 (onde esteve exposto no pavilhão de Angola) vinha reavivar o mito dos Descobrimentos ao associar este evento aos Oceanos, representados simbolicamente como elementos de ligação entre os povos, num discurso com alguns ecos lusotropicalistas.

¹⁸ Este acontecimento é relatado numa carta de D. Afonso I, rei do Congo, dirigida a D. Manuel, rei de Portugal, datada de 5 de Outubro de 1514, onde o primeiro a dada altura refere que, «*determinámos queimarmos todos aqueles ídolos o mais secretamente que pudémos (...) e que sendo azo que a gente do nosso reino se tornasse a erguer contra nós e nos matassem, que nós receberíamos aquela morte com paciência para salvar nossas almas, então começámos a queimar todos os ídolos quando a gente isto viu, começaram todos a dizer que éramos mau homem (...)*» Extraído de *As Cartas do “Rei” do Congo D. Afonso* [Introdução, notas, comentários e modernização do texto por António Luis Alves Ferronha] Lisboa, 1992.

Neste sentido, a problematização e o desmantelamento de uma história, relatada a partir do “eurocentro”¹⁹ assumem, quando encaradas numa perspectiva de conjunto, a configuração de uma meta-narrativa visual, na qual se entrelaçam os fios que vão urdindo as texturas da identidade, facto que é referido em vários momentos por Dilia Fraguito Samarth:

«Para além dos pais biológicos, sou igualmente filha do Colonialismo Português e da Independência de Angola. Desta forma, tive necessidade de perceber o sentido verdadeiro da História, na medida em que nos ensinaram foram Estórias.(...)»

Esta busca foi necessária não apenas para compreender a minha inserção no contexto histórico, como de igual forma ia constituindo matéria-prima para a realização da minha obra plástica. Também a situação de guerra prolongada, [em Angola] contribuiu para que me mantivesse, no silêncio do meu atelier-kilombo-bunker com profunda tristeza e revolta, canalizando a energia destes sentimentos, para o estudo e reflexão.

Por outro lado, como a procura das verdades da História, geralmente permanece restrita a um número muito limitado e hermético de pessoas, resolvi trazer para as telas determinados acontecimentos, para que, desta forma pudesse colaborar para a mudança de mentalidades, tendo em vista a construção de um mundo melhor, mais justo.»²⁰

¹⁹ Lavie, S. e Swedenburg T. [1996] *Displacement, Diaspora and Geographies of Identity*.

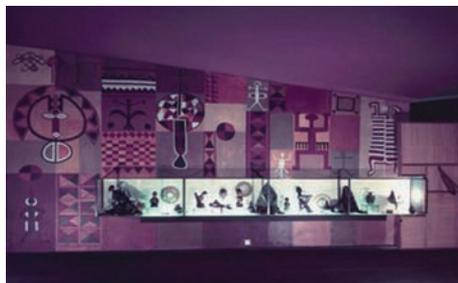
²⁰ Entrevista dada pela pintora entre 16 e 20 de Março de 2008.

BIBLIOGRAFIA

- AMSELLE, Jean-Loup, *L'Art de la Friche. Essai sur l'Art Africain Contemporain*. Paris, Flammarion, 2005.
- ANDRÉ, João Maria, *Diálogo Intercultural, Utopia e Mestiçagens, em Tempos de Globalização*. Coimbra, Ariadne Editora, 2005.
- CORREIA, M. A. (coord.), *Neves e Sousa. Pintor de Angola (1921-1995)*. Lisboa, Sextante Editora, 2008.
- GALVÃO, H. (s/d)., *Outras Terras Outras Gentes*. Porto: Empresa do Jornal de Notícias, s/d «Angola Também Produz... Artistas!», in *Jornal de Notícias*, 28-6-1944.
- LAVIE, Smadar; SWEDENBURG, Ted (eds.), *Displacement, Diaspora and Geographies of Identity*. Durhan & London, Duke University Press, 1996.
- MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *The Visual Culture Reader*. London and New York, Routledge, 1998.
- OGUIBE, Olu; ENWEZOR, Okwui (eds.), *Reading the Contemporary. African art from Theory to the Marketplace*. London, InIva, 1999.
- PERNES, Fernando, *José de Guimarães*. Lisboa, INCM, 1984.
- PORTELA, Artur, «Motivos Coloniais. Ante-crítica à exposição de pintura de Jorge Barradas», in *Diário de Lisboa* de 6-12-1931.
- RIBEIRO, J. S., *Antropologia Visual. Da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Porto, Edições Afrontamento (Biblioteca das Ciências Sociais), 2004.
- SAMPAIO E MELO, Lopo Vaz de, «A arte ao serviço do Império», in *Fausto Sampaio. Pintor do Ultramar Português*. Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1942.
- VOGEL, Susan, *Africa Explores. 20th Century African Art*. New York and Munich, The Center for African Art and Prestel, 1991.



◀ FIG. 1- Desenho de José de Moura publicado em *Outras Terras Outras Gentes*, com a designação «*Tipo Cuanhama*».



▲ FIG. 2



◀ FIG. 3



▲ FIG. 4



▲ FIG. 5



▲ FIG. 6