

Comunidades Imaginadas

Nação e Nacionalismos
em África



Coordenação

Luís Reis Torgal
Fernando Tavares Pimenta
Julião Soares Sousa

Comunidades Imaginadas

Nação e Nacionalismos
em África

Coordenação

Luís Reis Torgal
Fernando Tavares Pimenta
Julião Soares Sousa

Coimbra • 2008



COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PAGINAÇÃO
Paulo Oliveira
[PMP]

EXECUÇÃO GRÁFICA
????????????????

ISBN
978-989-8074-57-7

DEPÓSITO LEGAL
????????????????????

OBRA PUBLICADA COM A COLABORAÇÃO DE:



OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Apoio do Programa Operacional Ciência, Tecnologia, Inovação
do Quadro Comunitário de Apoio III

ARTES DA NAÇÃO
COLONIALIDADE, POLÍTICAS E MERCADOS DAS ARTES EM ANGOLA E CABO VERDE

Na edição de 1991 de *Imagined Communities*, Benedict Anderson inclui um capítulo dedicado aos *Mapas, Censos e Museus*, dispositivos que inclui no conjunto de produtos e tecnologias letradas integrantes dos processos de produção da nação como comunidade imaginada. Densificando o seu estudo de caso do Sudeste Asiático, Anderson identifica nesta trilogia totalizante – os mapas, os censos e os museus permitem materializar o território, a população que o habita e a respectiva cultura material num sentido lato (incluindo objectos que preenchem o intervalo entre ‘artesanato’ e a ‘arte’) – um potencial de referência de projectos da nação imaginada: os sujeitos que se identificam como membros de uma comunidade nacional situam-se em relação uns aos outros num território cartograficamente delimitado, inscrevem-se em categorias particulares da população que o habita, e reconhecem como ‘seus’ – por autoria e posse colectiva – determinados objectos expostos no museu. Nesta formulação, Anderson parece limitar-se a aplicar retrospectivamente, e para o caso em estudo, um conjunto de indicações convergentes sobre a relevância dos museus como tecnologias de produção de comunidade desenvolvidas a par da implementação de novas formas de governação colonial, que acompanham a transição de uma relação colonial baseada nas companhias comerciais para uma relação colonial baseada num projecto de Estado situado na metrópole política, de acordo com o qual o prestígio de um e de outro – colónia e metrópole – são mutuamente interdependentes (cf. Anderson 1991: 180). Com efeito, o desenvolvimento dos museus nas colónias inscreve-se no conjunto de tecnologias que dão forma a um ‘capitalismo de imprensa’ cujas formulações originárias – parafraseando o autor – entroncam num ‘colonialismo de imprensa’ de que os objectos expostos nos museus seriam variantes acessíveis a populações não-letradas. Uma consequência deste processo para os dias de hoje, terá sido a lenta constituição de ‘culturas locais’ materializadas, visíveis e partilháveis, nas colecções entretanto constituídas nos museus coloniais, quer fossem situados nas colónias, quer situados nas metrópoles políticas ou nas metrópoles culturais ou científicas.

Relacionados uns com os outros, portanto, os censos, os mapas e os museus iluminam o estilo colonial tardio do pensamento de Estado sobre o seu domínio. O invólucro desse pensamento era uma grelha classificatória total, que podia ser aplicada de modo indefinidamente flexível a qualquer coisa sob o controle real ou intencional do Estado:

pessoas, regiões, religiões, línguas, produtos, monumentos, e por aí fora. O efeito desta grelha era a capacidade permanente de dizer que uma coisa era isto e não aquilo; que pertencia aqui e não ali. Que era limitada, determinada e portanto – em princípio – contável. [...] O ‘argumento’ é aquilo a que se pode chamar serialização: a assunção de que o mundo era composto de plurais replicáveis. O singular era sempre um representante provisório de uma série e devia ser entendido dessa forma. É por isso que o estado colonial imaginava uma série chinesa antes de qualquer chinês, e uma série nacionalista antes da emergência de qualquer agente nacionalista (idem: 184).

Os objectos em exposição nos museus, nesta perspectiva, actuavam como exemplos de entidades culturais de outra forma invisíveis ou abstractas, ordenando – de uma forma muito literal no espaço e no trajecto do museu – os grupos identificados na colónia, que eram, aqui, materializados a partir dos seus objectos. Quanto mais completa e diversificada fosse essa colecção de objectos, em consequência, melhor conhecido seria o grupo. E quanto mais complexos – técnica ou esteticamente – fossem esses objectos, mais desenvolvido seria o grupo.

Trata-se de um processo que não é exclusivo do Sudeste Asiático. Na ocupação de África, o conhecimento das populações sob dominação colonial pelas diferentes metrópoles europeias baseou-se, em larga medida – e com variações significativas de caso a caso – na apropriação, recolha, classificação e ordenação da cultura material dos grupos indígenas (no sentido etimológico do termo), tendo a hierarquização das colecções constituído um dos elementos de hierarquização interna dos grupos na perspectiva colonial (cf. Ravenhill 1995). Um dos critérios centrais de diferenciação (entre objectos e, a partir destes, entre os seus autores) foi a separação entre arte e artefacto: entre o domínio de objectos excepcionais e transcendentais a um valor utilitário, e o domínio dos objectos de uso comum; entre agentes (os seus autores) capazes de juízo estético e agentes atavicamente reféns da solução técnica imediata e perecível.

Os processos de imaginação de nações independentes engendrados após a situação colonial em África incorporaram as colecções museológicas sob essa nova intenção. No quadro da ordem de relações emergente, os objectos e as classificações até então existentes assumiram novas intencionalidades de acordo com programas nacionais. Este processo contemporâneo é relevante para a compreensão da classificação como arte de parte da cultura material recolhida na situação colonial, sendo, simultaneamente, relevante para a compreensão do entendimento, nesse contexto, do que seja o campo da arte nos projectos nacionais em formação.

É a partir de dois casos em curso que este texto se estrutura, distribuído por três ordens de questões. A questão central é a questão da arte e ela é central a dois níveis: por um lado porque o termo, aplicado a objectos de colecções organizadas no período colonial como ‘etnográficas’, serviu como forma de habilitação à participação num mercado de valores universais (implícito na noção de arte) de um conjunto de objectos antes relevantes apenas como exemplos de formas culturais locais (e portanto substituíveis e intermutáveis entre si enquanto espécimes). Por outro lado, porque após a situação colonial, os exemplares ‘artísticos’ – referenciados como pré-coloniais – foram instituídos como as formas ‘mais verdadeiras’ das culturas, agora, nacionais. Este movimento será explorado a propósito de Angola, e do *Projecto Lunda-Tshokwe*

da *I Trienal de Luanda*, (2006-2007) e será colocado em contraste com o projecto *Guardar Águas*, da escultora Virgínia Fróis (FBAUL) desenvolvido no município do Tarrafal, Praia, Cabo-Verde (2006-08). A comparação destes dois projectos implica a percepção de diferentes escalas de observação e o concomitante inventário de redes de relações dos agentes envolvidos. No primeiro caso trata-se de uma organização que opera a uma escala transnacional enquanto, no segundo, se procura seguir a perspectiva do artista enquanto agente de produção cultural em planos distintos. Os casos em análise remetem para diferentes histórias coloniais no espaço do Império Português, e diferentes modalidades de envolvimento na imaginação da nação em curso nestes dois países.

Uma segunda questão decorre da instabilidade do próprio campo da arte contemporânea, que se tem vindo a definir como a-nacional – e portanto como sendo ou válido em qualquer contexto ou como sendo não-arte – ao mesmo tempo que tem deslocado o seu campo de identificação do produto (a obra de arte), para o processo de trabalho e o conceito que o sustenta (cf. Belting 2006). Esta segunda questão não é dissociável da primeira, na medida em que os processos de imaginação das nações após a situação colonial preconizam a sua identificação em paridade com ‘o resto do mundo’, enunciando fracturas repercutidas entre o campo das artes e da política. Ou seja, tanto as artes como os modelos de nação emergentes se instituem na refracção da *doxa*, convocando posições alternativas a narrativas dominantes que carecem, elas próprias, de modelos explicativos ou interpretativos capazes de lidar com as peculiaridades do momento presente.

Finalmente, a relação entre os dois elementos anteriormente enunciados, a criação artística e a contemporaneidade, permite recentrar sobre a questão cultural quer a questão colonial quer a questão nacional e admitir a possibilidade segundo a qual se possam registar recorrências entre os campos do político e do cultural. A hipótese de trabalho admite, assim, que o fecho formal da situação colonial não implica, necessariamente, o termo de relações coloniais quer no campo político quer no campo cultural.

1. A Trienal de Luanda

Enquadrado no ambicioso programa da primeira *Trienal de Luanda* (Dezembro 2006 a Março de 2007), o *Projecto Lunda-Tshokwe*, constitui um exemplo de um processo de imaginação da nação que coloca o Estado, neste caso angolano, na origem desse processo. Não há, nisto, nada de novo, na medida em que esta *Trienal de Arte Contemporânea* se constitui numa manifestação efémera de uma política cultural de identificação das especificidades nacionais que, no que concerne a cultura material, tem vindo a ser implementada desde a independência de Angola em 1975, com a fundação da Rede Nacional de Museus (cf. Porto 2001). O que é específico da *Trienal*, à semelhança, de resto, com outras mostras de arte contemporânea e, em particular, as que seguem o modelo do festival efémero¹, é uma colocação cosmopolita do país

¹ A *Bienal de Veneza*, (desde 1895) e *Documenta* de Kassel (1955) na Europa, a *Bienal de Arte Contemporânea Banto*, Libreville, Gabão, (1985) a *Dak'Art – Bienal de Arte Africana Contemporânea* de Dakar iniciada em 1992, ou a *Bienal de Joanesburgo*, iniciada em 1994-95.

anfitrião em função das obras e artistas seleccionados sob o propósito de identificar as tendências de trabalho futuro. Esta colocação, no entanto, e em função da sua localização geopolítica – África – não se faz sem consequências para a própria noção de arte em exposição, que é susceptível de explicitar características contemporâneas do campo da arte. É necessário tê-las em consideração antes de uma análise mais detalhada do *Projecto Lunda-Tshokwe*, e elas podem ser agrupadas em três níveis.

Um primeiro nível é institucional enunciando a progressiva subalternidade da instituição museológica na definição do campo da arte. Trata-se de um percurso historicamente recente que tem deslocado do Estado e dos Museus Nacionais – em prol de agentes privados associados a redes de Galerias – a autoridade na definição do cânone. Este deslocamento institucional não é, em segundo lugar, alheio a transformações nas práticas artísticas na segunda metade do séc. XX, que assiste à progressiva erosão de uma noção de arte centrada na obra, e à consolidação de uma noção de arte centrada no conceito, nos processos de criação e no discurso em torno de ambos. Diversamente de outros casos de nações oriundas de relações coloniais, Angola não inscreveu no seu projecto nacional a constituição de um museu de arte contemporânea. No momento presente, tal possibilidade seria, em parte, anacrónica, na medida em que os propósitos de constituição de museus nacionais de arte – designadamente a sua afirmação de um projecto de estado assente na modernidade (cf. Duncan 1991) – foram, entretanto, transferidos para manifestações efémeras, como o são as bienais ou, no caso a *Trienal*. Parte deste processo de reformulação das artes contemporâneas implica a porosidade relativa de posições, antes estruturais, dos diferentes agentes situados no mercado das artes. Entre elas o desdobramento da actuação artística, por parte dos artistas plásticos, não apenas como criadores mas também como curadores de exposições (Cf. O'Neill 2007, Enwezor 2007). Este desdobramento mostra-se axial na *Trienal de Luanda*, organizada pelo artista plástico - curador Fernando Alvim, e Simon Njami, curador, crítico de arte e, desde de 2001, comissário da Bienal de Fotografia de Bamako².

Este processo de reformulação do campo das artes pode, ainda, ser entendido como expressão histórica da pós-modernidade, enunciando e ilustrando a ruptura com um mundo de centros, hierarquias e princípios de ordem unívocos, reclamando, pelo contrário, a complexidade, ambiguidade, inter-relação e multi-referencialidade de princípios, normas e valores que gerem o mundo contemporâneo e se consubstanciam, parcialmente, no discurso dos chamados estudos pós-coloniais. A chamada 'Filosofia Operacional' da *Trienal* é explícita quanto à sua colocação neste campo. Nas palavras de Simon Njami:

É tempo de fazer uma distinção entre África e os Africanos, entre identidade e nacionalidade, entre expressão e política. [...] podemos avançar que não se nasce africano, vamo-nos tornando. [...] Tornar-se significa exprimir um ponto de vista no mundo³.

² Acrescente-se – sem que esta questão seja objecto do presente texto – que as exposições da *Trienal* foram quase exclusivamente baseadas na colecção privada do empresário congolês Sindika Dikolo, colecção essa anteriormente organizada por Fernando Alvim para o colecionador alemão Hans Bogatzke, a quem o empresário congolês terá comprado a colecção (cf. Okeke-Agulu 2007).

³ Cf. Njami, S. *Contra a Ilusão Universalista, in* Conceitos / Filosofia Operacional, em <http://www.trienal-de-luanda.net> (acedido a 15/04/2008).

A articulação entre a declaração da identidade individual como escolha e a assunção de um lugar de locução (antes negados pela situação colonial) abre o espaço de uma terceira característica deste processo de reformulação da noção e práticas da arte contemporânea, que é o descentramento crítico – não apenas quanto à natureza do trabalho artístico (da obra para o conceito) e do papel fixo do artista (como criador conceptual, mais que artesão, passando a desenvolver a actuação artística enquanto curador) mas, sobretudo – em relação a um cânone que é denunciado como produto de relações de opressão e, por isso, rejeitado. Dito de outra forma: na perspectiva dos curadores da *Trienal*, o problema com a categoria de ‘arte africana’ – e o desajuste desta categoria no mercado contemporâneo – é o adjectivo nela contido. Os artistas africanos não precisam de abdicar da uma identidade que foram ‘tornando’ africana para produzir arte *tout court*, desprovida, portanto, da qualificação, neste caso, depreciativa e subalternizante como ‘africana’⁴. Liberta deste espartilho – prossegue Njami – o artista africano entrega-se à ‘magia de se descobrir como nunca se havia imaginado’ e, ao fazê-lo, envolve-se na criação de arte⁵.

É neste campo fragmentário das artes contemporâneas, enunciado em tom afirmativo a partir de Angola pós-situação colonial, que é necessário contextualizar o *Projecto Lunda-Tshokwe*, já que, na sua *Filosofia Estrutural*, os curadores assumem que a essência de Angola independente é uma combinação crítica de passado, presente e futuro.

1.1. O *Projecto Lunda-Tshokwe*⁶

O subtítulo do projecto é um programa tripartido em três acções: resgate, absorção e visibilidade. O projecto consiste na:

Edição de serigrafia electrónica sobre tela, das pinturas Lunda-Tshokwe a partir das ilustrações de José Redinha. A Trienal de Luanda propõe analisar o trabalho de investigação sobre a estética pictórica e filosófica dos povos da região Lunda, Nordeste de Angola, conforme referenciado em obra editada por José Redinha, em 1953. Esta retoma sobre uma obra previamente editada, reflecte o espírito do movimento cultural do qual a Trienal de Luanda se intui.

[...]

É urgente uma releitura do mesmo fenómeno numa perspectiva contemporânea e sem preconceitos.

⁴ O coleccionador declara ter pretendido estabelecer não uma colecção de ‘arte africana contemporânea’, mas uma colecção ‘africana de arte contemporânea’. Ver www.sindicadokolofoundation.org/manifesto (acedido a 15/04/2008).

⁵ Do mesmo modo que o artista europeu ou norte-americano se envolvem na produção de arte *tout court*, sem que arte que produzem careça da qualificação de ‘europeia’ ou ‘norte-americana’, respectivamente.

⁶ Cf. Lunda-Tshokwe, em <http://www.trienal-de-luanda.net> (acedido a 15/04/2008).

Como proposta de melhoria sobre este espólio, a Trienal apresenta este projecto ao grande público já com as referidas alterações e motivos, permitindo a cada um de nós descodificar esta proposta estética e a sua contemporaneidade da expressão artística no início do século XX em Angola.

Imprimimos 99 serigrafias de imagens representativas dos primeiros registos da pintura Lunda - Tshokwe produzidas sobre tela, na expectativa de que a obra intervenha e circule como referência histórica do imaginário Lunda. As obras terão a dimensão equivalente a três metros quadrados de superfície, respeitando as suas dimensões originais.

Por este projecto ser pioneiro na proposta de um reajuste cultural no registo das artes plásticas angolanas e pelo inegável valor do espólio, a Trienal de Luanda irá consagrar esta edição ao Estado Angolano, propondo integrá-lo no Tesouro Nacional como Coleção Oficial de Estado. O resultado da criação desta coleção será a constituição de um primeiro espólio representativo das Artes Primeiras de Angola. Acreditamos que esta interação não só realça a importância da cultura e das artes plásticas, permitindo sinergias positivas à vida da nação, como reajusta a proximidade intrínseca que deve prevalecer entre o mundo cultural e os espaços políticos e económicos em Angola.

Formalmente, o projecto consistiu na impressão de ‘out-doors’ de três metros quadrados de superfície destinados a ser distribuídos pelo espaço urbano da cidade, no que pode ser considerado um projecto de arte pública dirigido à população de Luanda. Ao fazê-lo, o curador da trienal pretendeu ‘resgatar’ – usando a sua expressão – a pintura Lunda-Tshokwe do ‘gueto’ etnográfico dignificando esta forma de expressão plástica como arte do séc. XX angolano. O resgate da pintura Lunda-Tshokwe assume, assim, uma dimensão fundadora da modernidade angolana visível nas suas artes plásticas, actuando, ao mesmo tempo, como antecessor, do início do séc. XX, da *Trienal* em curso. Por outras palavras, a Angola pré-colonial (a ‘ocupação efectiva das Lundas ocorreu nos anos 20), como o demonstram as pinturas Lunda-Tshokwe, era uma nação interessada nas artes plásticas sendo, portanto, natural – no âmbito da *Trienal* – a recuperação desse passado, resgatado, agora, como Artes Primeiras⁷, (supõe-se, no sentido de artes plásticas por oposição a ‘artes tribais’). Não é de excluir, que a selecção das *Paredes Pintadas da Lunda*, como objecto de resgate, provenha da confessada influência que estas pinturas tiveram na obra do pintor Joaquim Rodrigo, que introduziu a expressão plástica e conceptual Tshokwe na pintura contemporânea no decurso dos anos sessenta (cf. Miranda 2006), conferindo-lhes uma acrescida legitimação que vem a torná-las adequadas ao público alvo da *Trienal*: a elite de Luanda e suas conexões cosmopolitas que assim se estabelecem como guardiães e intérpretes da identidade nacional. Com o projecto, a *Trienal* produz património histórico no domínio das artes plásticas, ‘primeiras’, enquanto propriedade do Estado.

⁷ ‘Artes Primeiras’ é a designação adoptada pelo actual Museu do Quai Branly, (Paris, 2006) numa solução de compromisso para requalificar coleções constituídas por objectos recolhidos como etnográficos provenientes de diferentes museus parisienses (cf. Dias 2003). O uso desta expressão, neste contexto, não é, portanto, neutro.



1. Imagem do folheto do Projecto Tshokwe, a partir de gravura de José Redinha



2. Joaquim Rodrigo, Morte de Lumumba, 1962

1.2. *Paredes Pintadas da Lunda*, 1953, de José Redinha.

Foi enquanto Conservador do Museu do Dundo que José Redinha efectuou a pesquisa sobre a pintura (então, e nesse contexto) *quioca*, entre os anos de 1938 e 1944. Recorde-se que o Museu do Dundo, projecto e propriedade da *Companhia de Diamantes de Angola*, fora fundado a partir de colecções do próprio Redinha, em 1936, sob um programa de salvação cultural estabelecido pela *Companhia* e materializando uma cisão que o tempo viria a agravar com a doutrina colonial do Estado Novo, sob o pressuposto de que a acção colonial conduziria à extinção das práticas e formas culturais dos nativos da região (cf. Porto 2002). É sob esse propósito e conduzindo-se sob modalidades investigativas de campanha (cf. Cohn 1996:5) que tem início um trabalho essencialmente destinadas à recolha de objectos para o Museu. Em 1938, a campanha percorreu a região do Sombo, onde a escultura – principal objecto de recolha das campanhas – não era uma actividade muito praticada:

Em contrapartida notou-se ali, entre o indígena, uma interessante tendência para a pintura – para a decoração das palhotas com frisos, a cores, representando danças, combates, cerimónias da vida oculta do gentio; retratos de europeus, artefactos, animais e figuras convencionais do sol e das estrelas.

Destas pinturas murais foram extraídos apontamentos que se destinam a um álbum colorido, já bastante adiantado, e que ficará sendo uma das melhores curiosidades etnográficas do nosso Museu. (RA 1938: 4)

Na campanha de 1940

[...] foram os documentários gráficos, sobretudo, o fim principal desta campanha, tendo sido executados 177 desenhos de pinturas indígenas, 96 de habitações, 150 de tatuagens e 39 diversos, além de outros subsídios de interesse para a colecção. (RA 1940: 6)

As recolhas prosseguem e, em 1943, os documentários gráficos são ampliados:

De 19 de Julho a 20 de Agosto do ano findo realizou-se uma campanha para recolha de pinturas murais dos indígenas, assunto este que fora recomendado pelo Senhor Administrador-

Delegado [o Comandante Ernesto de Vilhena, aquando da sua missão à Lunda em 1942]. Assim, o número dos apontamentos já existentes, foi aumentado com mais de 40 páginas, onde se encontram dezenas de motivos, coloridos, dessas pinturas (RA 1943: 3).

Em 1947, o Conservador relata encontrar-se pronto “(...) um volume acerca das paredes pintadas da Lunda” (RA 1947: 7). O projecto fora, entretanto, validado pelo próprio Administrador-Delegado da Companhia e viria a ser publicado em 1953. Nele se qualificam as pinturas murais como ‘arte de amadores’, sazonal – ‘época seca ou do cacimbo’ (Redinha 1953: 9), efémera ‘desaparecem irremediavelmente lavadas pelas primeiras chuvas’, na sua maioria com valor de crónica da ‘vida diária, reflectindo, como um jornal ilustrado, incidentes notáveis, modas, preocupações e alegrias’ (idem: 10). Na análise formal e estilística destas pinturas, Redinha diferencia entre a pintura decorativa e a pintura figurativa, passando em análise os recursos formais, convencionais e cromáticos dominantes, bem como as técnicas pictóricas usadas para ‘representação do volume’, domínio no qual este ‘povo de escultores’ ‘não vai além de tantos outros povos primitivos’. Outro tanto dirá sobre a profundidade e a perspectiva concluindo que esta ‘pobreza de interpretação plástica (...) é de regra entre os povos primitivos’ (idem:12). Mais adiante na introdução, lidando com a questão das origens desta arte, Redinha escreve:

Na sua forma actual de pintura de parede argilosa, a pintura mural parece ser relativamente recente entre os povos da Lunda. Dando crédito à tradição dos naturais, a introdução ou vulgarização das paredes de argila nas habitações foi devida ao exemplo da construção europeia. Não temos dados seguros para confirmar esta versão. Todavia, temo-la escutado muitas vezes, e acontece encontrar-se grande número de indígenas que não gostam das casas com paredes de argila, nem consideram o seu uso conveniente “Entre paredes de terra, só os mortos, dizem”. Alguns sobas não consentem mesmo que se construam paredes de argila [...] por motivos de superstição (idem: 13).

A metáfora do processo colonial em curso como aprisionamento – ou mesmo assassinio – não poderia ser mais explícita: são as habitações de inspiração europeia – próprias para mortos na ‘superstição’ indígena – que se prestam a esta arte. Dada a colocação de Redinha, aquando das campanhas, no processo colonial em curso, as pinturas são tomadas por ‘curiosidade’ e constituídas, por processos canónicos, em objectos de etnografia (cf. Kirchenblatt-Gimblett 1991): a excisão do seu contexto por mediação documental e sua deslocação, a redução de escala e transubstanciação noutra suporte, todo o processo de classificação, ordenação e comparação interna, transformam estas pinturas numa “das melhores curiosidades etnográficas do nosso Museu” (RA 1938:49). Dado este posicionamento, os propósitos da recolha, e a configuração colonial em que é efectuada, a possibilidade especulativa de qualificar esta como uma pintura de resistência, de quem, sendo ‘enterrado vivo’ entre paredes de argila, expressa uma vitalidade *anti-colonial*, não é susceptível de se colocar ao Conservador do museu. Cinquenta anos depois, contudo, traduzindo a pintura em – agora – ‘arte primeira’, o processo de resgate para o campo das artes é, em tudo, idêntico ao da sua canonização colonial na etnografia.

Com efeito, o *Projecto Tshokwe* – que, como se viu acima, configura um projecto urbano de arte pública – alicerça-se, novamente, na transformação do objecto por

deslocação (para exposição em *outdoors*) que implica uma mudança de suporte para tela (electronicamente serigrafada) e processos de classificação, ordenação e comparação interna com base em valor estético. Em segundo lugar, ao dedicar a nova edição ao Estado Angolano, os curadores da *Trienal* obliteram a sedimentação do Museu do Dundo como museu de comunidade das populações Lunda-Tshokwe⁸, deslocando para o centro político, a capacidade – discutida, do ponto de vista cultural – de representar o Leste. Em terceiro lugar, não será excessivo recordar que o carácter excepcional do Museu do Dundo no árido panorama de museologia colonial do Império Português, terá contribuído para a transição para o período pós situação colonial, das categorias coloniais de autenticação desses objectos como pré-coloniais. Finalmente, e segundo o próprio Redinha, a pintura resgatada pela *Trienal* como ‘arte primeira’ é, quando muito, uma pintura de resistência colonial, que existiu na sequência de um processo de ocupação que forçou as populações a habitar casas próprias para mortos. Pelo que o ‘resgate’ a que o *Projecto Tshokwe* se propõe alcançar acaba por substanciar um exercício de colonialismo interno, nacionalizando o que é específico do Leste e, pelas suas autoridades tradicionais, como tal, reivindicado, e purgando essas artes da configuração política que as engendrou, remetendo-as para um passado que nem o próprio Redinha supôs. As artes, agora como há cinquenta anos em Angola, são indissociáveis da política.

O incontestável sucesso da *Trienal* pode aferir-se pela posterior selecção desta mesma colecção (de Sindika Dikolo) para representar, por concurso, África, na Bienal de Veneza de 2007⁹. Em termos internacionais, Angola estabeleceu-se como um actor axial no mercado das artes contemporâneas em África.

2. *Guardar Águas*

‘Guardar Águas’ é o título do projecto de Virgínia Fróis, Professora da Faculdade de Belas Artes de Lisboa e escultora, iniciado em 2006 em Trás-di-Monti, município do Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, dedicado à exploração dos recursos plásticos da ‘olaria tradicional de mulheres’ para a produção de objectos de arte contemporânea. É no âmbito da obra de Virgínia Fróis que o projecto foi desenvolvido. Tendo por material plástico o barro, o objectivo do trabalho em Trás-di-Monti consistia, inicialmente, em associar a matéria final – obtida por processos tradicionais – aos conceitos sob exploração. Dessa matéria final Virgínia Fróis pretendia explorar a plasticidade e permeabilidade, patentes na relação desta matéria com o seu uso mais nobre: a função de guardar água. Consoante a composição do barro, o comportamento dos potes de água é diferente, absorvendo mais ou menos água e transmitindo-lhe paladares específicos.

⁸ Veja-se, por exemplo, a alocação de Muatchissengue wa Tembo no colóquio “O Papel do Cidadão na Gestão dos Recursos do País”, organizado pela Open Society, onde exemplifica o abandono a que o Leste tem sido votado com o seguinte afirmação: “Basta verificar que o Museu do Dundo, que era um grande símbolo cultural do Leste do país, e de Angola em geral, está abandonado”.

⁹ Originando uma das mais politizadas polémicas sobre os processos de selecção dos organizadores da Bienal, motivada, em grande parte, pelo facto do coleccionador ser genro do Presidente de Angola (cf. Davis 2007).

Da noção de contentor, a escultora começou a explorar a metáfora do útero (o pote de água como contentor que transmite vitalidade, a água, um bem raro neste contexto) associando ambos à condição da mulher rural em Trás-di-Monti. As peças resultantes deste trabalho incorporam, finalmente, problemas de densidade, peso e equilíbrio, constituindo-se num comentário ao lugar simultaneamente frágil e ,também, de centro de gravidade da vida familiar, da mulher cabo-verdeana. Neste sentido, o projecto estético foi estruturado no decurso da relação com as populações locais, numa prática relativamente marginal da investigação conducente à criação artística.

Foster identifica esta prática do ‘artista como etnógrafo’ como uma corrente de arte comprometida, cuja genealogia radica na reacção à ‘capitalização da cultura’ consubstanciada em movimentos artísticos nas primeiras décadas do séc. XX. Na sua base, identifica uma oposição entre arte como ‘estética’ e ‘arte como política’ reverberando a oposição clássica entre forma e função, que re-emerge nos anos 70 na configuração das políticas neoliberais norte-americana e europeia (os anos Reagan, Thatcher, Kohl) (cf. 1996:173). Neste processo, a emergência do artista como etnógrafo, impõe a deslocação do problema de classe e exploração capitalista, para a questão da raça e da opressão colonialista, trazendo para a fundamentação do trabalho artístico processos criativos silenciados pela desigualdade das relações de poder global (cf. idem: 177). No trabalho de Virgínia Fróis um terceiro eixo – o da condição feminina transversalmente subalterna – é central, sendo as peças produzidas no decurso deste trabalho uma reflexão sobre esse estatuto, incorporada no processo de execução e resultando numa rede colaborativa estabelecida a diversos níveis.

O interesse pela olaria de mulheres iniciado em 2006 conduziu, de imediato, à constatação da sua recente extinção enquanto mercadoria local. Essa extinção é explicada, localmente, como resultado da abertura de Cabo Verde à introdução de comércio a retalho de organizações chinesas, mas a introdução de olaria de barro produzida por meio de roda teria vindo a competir com os métodos tradicionais nas últimas décadas. A situação de facto, não obstante, era a da extinção desta prática. O primeiro momento no desenvolvimento desta rede colaborativa será, portanto, um momento de identificação de oleiras disponíveis para estabelecer uma ‘Oficina de formação’ em Trás-di-Monti, que virá, posteriormente, a relançar a actividade ao nível local. Para o efeito, três oleiras da localidade (Isabel Semedo, Pascoalina Borges e Saturnina Tavares) assumem o papel de formadoras, sendo deslocado para este quadro de aprendizagem formal uma prática local de transmissão de saberes, sendo as vinte formandas recrutadas nos próprios grupos familiares ou na vizinhança local.

Entretanto, no decurso deste trabalho, a rede de investigação vai sendo alargada. O trabalho da escultora é complementado com uma equipa de recolha de imagens para a produção de um documentário sobre o processo; uma segunda equipa de recolha da expressão musical daquela área específica e, finalmente, uma terceira equipa que realizará um projecto de educação artística na escola primária de Trás-di-Monti. Na sequência do primeiro ano de trabalho é montada, em Janeiro de 2007, uma exposição sobre a ‘Olaria de mulheres’ de Trás-di-Monti, no Palácio da Cultura Ildo Lobo, na cidade da Praia, uma instituição central para actividades culturais em Santiago.



3. e 4. Virgínia Fróis, Guardar Águas, Palácio da Cultura Ildo Lobo, Praia, Janeiro de 2007

A exposição foi constituída por quatro núcleos, ocupando cada um uma das salas do palácio da cultura. Num dos núcleos expunha-se o trabalho de Virgínia Fróis, enquadrado por ampliações fotográficas do processo e do contexto de realização do seu trabalho. Num segundo núcleo exibia-se uma primeira montagem do documentário em vídeo relativo a este processo de trabalho, que acompanha o curso de formação dado pelas mestras e a cadeia de produção das peças desde a recolha do barro até à selecção das peças após a cozedura. Um terceiro núcleo foi dedicado a peças antigas, produzidas pelas mestras, acompanhadas de peças resultantes do projecto de trabalho e de natureza expressiva e não funcional. Com efeito, no decurso da relação com as oleiras, sob incentivo e em diálogo com a escultora, estas elaboraram peças excêntricas ao repertório comercial com base nos materiais e técnicas usadas para a produção de venda. Estas peças, cuja apresentação pública era totalmente nova para as mestras, foram expostas como objectos expressivos e valorizados pelas suas propriedades plásticas. Finalmente, um último núcleo, de exposição-venda, era constituído por peças utilitárias produzidas quer pelas mestras quer pelas formandas, que haviam sido seleccionadas para venda ao público. Esta exposição, aparentemente simples, teve por propósito conciliar a mostra do trabalho de investigação plástica, com a valorização do saber endógeno necessário à produção de objectos de uso comum.



5. Pormenor da sala de exposição de venda de olaria utilitária.



6. As oleiras assistem ao vídeo sobre o projecto.



7. Peça não utilitária de Isabel Semedo.

De um modo explícito, o trabalho da escultora expunha as suas fundações numa arte de mulheres cabo-verdeanas qualificando-o como produto nacional, quer em termos de matéria-prima, quer de conhecimento, quer de história. Esta

qualificação, ocorrendo num momento em que o turismo constitui um dos eixos de desenvolvimento de Cabo Verde, estabelece um novo mercado eventual – baseado na exclusividade e na tradição – para estes produtos, ao mesmo tempo que incentiva as oleiras a retomar, sob a perspectiva de um mercado mais sofisticado que o de consumo interno, uma actividade até há pouco central na participação destes grupos na economia monetarizada mas, entretanto, caída em desuso. Neste processo, a prática artística desenvolve-se em acordo com a atribuição de poder aos sujeitos na base da organização da nação, delegando neles os processos elementares da sua imaginação.

4. Mercados das artes: política, colonialidade e nação

A comparação entre dois processos circunscritos e parciais de imaginação da nação em Angola e Cabo Verde, com as diferenças de escalas que lhes são próprias, enuncia, não obstante, o facto desses processos decorrerem tendo um contexto global de relações económicas e de poder desiguais, face ao qual cada um destes casos coloca práticas artísticas em actuação, mobilizando-as como elemento material de identidade. A estratégia angolana pauta-se pelo propósito de se auto-definir como um centro na África Austral, mobilizando um património – estabelecido como tal na situação colonial – como sendo uma manifestação pré-colonial, capitalizando, nesse processo, uma história no campo das artes visuais que havia já deslocado esse património para o campo cosmopolita das artes. Visto do espaço nacional, este movimento constitui-se num processo de colonialismo interno, por um lado, e baseia-se, por outro, na reificação colonialmente produzida de uma manifestação, muito provavelmente, efémera e reactiva à situação colonial em curso. Evitando o confronto crítico das condições coloniais de produção da categoria de ‘pintura Lunda-Tshokwe’, a *Trienal* mais não faz que re-instalar – no presente e sob uma nova legitimidade – o discurso e o processo colonial que o sustentou. Mediante essa re-instalação, a ‘pintura Lunda-Tshokwe’ é, novamente, projectada para um momento prístino, quintessencial, da nação angolana, que urge hoje ‘resgatar’ com uma urgência em tudo análoga à urgência da recolha colonial, que temia a sua extinção por parte do processo colonial então em curso.

Decorrente de um processo de trabalho com as populações, alicerçando-se no saber local e na sua valorização, o projecto e a exposição ‘Guardar Águas’ assumem-se, à partida, como um exercício fragmentário e efémero, pretendendo – como projecto artístico contemporâneo – comentar as condições de vida de uma franja da população de Cabo Verde, as mulheres, colocando sob visibilidade o seu papel na reprodução económica dos grupos locais. No conjunto, ao explorar e dar a conhecer um recurso local (a olaria de mulheres) intimamente ligado a um recurso ausente (a água), o projecto insiste na procura endógena de soluções criativas para problemas correntes, articulando-se com um mercado local existente ameaçado pela concorrência de bens produzidos no mercado global, bem como com um mercado prospectivo relacionado com a actividade turística, estabelecendo o campo da arte como uma via de resistência da nação.

Bibliografia

- ANDERSON, Benedict, [1983] 1991, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, New York.
- DAVIS, Ben, 2007, *Reply to Storr*, in <http://www.artnet.com/magazineus/news/davis/davis7-17-07.asp> (acedido a15/04/2008).
- BELTING, Hans, [1995] 2006, *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*, Cosacnaify, São Paulo.
- COHN, Bernard S., 1996, *Colonialism and its forms of Knowledge, The British in India*, Princeton, Princeton University Press.
- DIAS, Nélia, 2003, “Éthnographie, art et arts premiers: la question des designations”, in *Les Arts Premiers – Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris*, pp. 3-13.
- DUNCAN, Carol, 1991, “Art Museums and the Ritual of Citizenship” in Karp, Ivan & Lavine, Steven, (eds.) *Exhibiting Cultures, The Politics and Poetics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, pp. 88-101.
- ENWEZOR, Okwi, 2007, “Curating Beyond the Cãnon – an interview by Paul O’Neill”, in O’Neill, Paul (ed.), *Curating Subjects*, Open Editions, London, 109-122.
- FOSTER, Hal, 1996, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, MA.
- MIRANDA, Carlos, 2006, *O Índice Certo: uma abordagem antropológica da obra de Joaquim Rodrigo*, Tese de Mestrado em Antropologia na Universidade do Minho, Braga, Policopiado.
- MUATCHISSENGUE WA TEMBO, 2003, “O impacto das riquezas naturais nas comunidades locais – o caso do Leste”, alocação no colóquio *O Papel do Cidadão na Gestão dos Recursos do País*, organizado pela Open Society, Março.
- OKEKE-AGULU, Chika, 2007, “Venice and contemporary African art”, in *African Arts*, September.
- O’NEILL, Paul, 2007, Introduction – Paul O’Neill interviewed by Anne Fletcher, in O’Neill, Paul (ed.), *Curating Subjects*, Open Editions, London, pp. 11-19.
- PORTO, Nuno, 2001, “The Arts of the Portuguese Empire: the emergence of Cokwé Art in the Province of Angola”, in Shelton, Anthony, (ed.), *Collectors – Expressions of Self and Other, Contributions to Critical Museology and Material Culture*, Horniman Museum and Gardens & Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, pp. 225-247.
- 2002, *Modos de Objectificação da Dominação Colonial – o caso do Museu do Dundo, 1940-1970*, Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, Policopiado.
- RAVENHILL, Philip L., 1996, “The passive Object and the Tribal Paradigm Colonial Museography in French West Africa”, in Arnoldi, Geary & Hardin, (eds) *African Material Culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, pp. 265-282.
- REDINHA, José, 1953, *Paredes Pintadas da Lunda*, Lisboa, Publicações Culturais do Museu do Dundo – Companhia de Diamantes de Angola, nº 18.

websites

<http://www.trienal-de-luanda.net>

www.sindicadokolofoundation.org/manifesto

Fontes não publicadas

Museu do Dundo - Relatórios Anuais - 1936-1947.

