

Com a apresentação deste texto pretende prosseguir-se algumas linhas de reflexão suscitadas pelo [ensaio de Mantia Diawara](#).

Neste ensaio, Sidney Kasfir interroga-se sobre os critérios utilizados para definir a 'autenticidade' da arte africana, conceito ainda determinante para galeristas, compradores e museus ocidentais (e africanos).

Subjacente a esta noção de 'autenticidade' encontram-se diversas questões que merecem reflexão, pesem embora formas alternativas de se classificar e expor 'arte africana', a saber: quem a classifica, qual a operacionalidade do conceito, como e por quem é ele legitimado; o que determina a sua 'autenticidade' ?

Estes debates, podem contudo, ocultar, como o demonstra este texto, uma dicotomia frequentemente inquestionada: a de que existe uma oposição entre modernidade/ mudança e tradição / imobilidade, oposição essa determinada pela divisão entre o 'Ocidente e o Resto'. Esta distinção continua a influenciar muitas abordagens, mesmo aquelas que pretendem reconhecer a inovação na 'arte africana', sem que isso equivalha a abandonar necessariamente a respectiva associação com a curiosidade exótica, mesmo quando inserida nos circuitos globais como 'arte africana contemporânea'.

Serve este texto assim para proporcionar pistas para a interrogação e discussão em torno dos critérios de classificação e canonização, incluindo aqueles que o visitante deste website encontre no Artafrica.

A Coordenação do Artafrica.

NOTA: Agradecemos a Sidney Kasfir a disponibilização das imagens que acompanham o texto.

Arte africana e autenticidade: um texto com uma sombra

Sidney Kasfir

Tradução de Marina Santos

Existem aqueles que querem um texto (uma arte, uma pintura) sem uma sombra, sem a 'ideologia dominante'; mas isso é o mesmo que querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril... Um texto precisa da sua sombra... a subversão tem de criar o seu próprio chiaroscuro.

Roland Barthes¹

Nos últimos anos, verificou-se uma acesa controvérsia acerca da arte africana e do seu papel como espelho da história colonial do Ocidente. A crítica despoletada pela exposição "O 'primitivismo' na arte do século XX" realizada no Museum of Modern Art de Nova Iorque² foi retomada e subvertida, em 1989, pela exposição "Magiciens de la Terre" no Centro Pompidou. Na primeira, a arte pré-colonial da África e da Oceania era apresentada como uma poderosa fonte de inspiração para os proto-cubistas, expressionistas e surrealistas. Na segunda, a natureza enigmática (para os ocidentais) da arte contemporânea africana, asiática e da diáspora era relacionada com a arte do feiticeiro [*magicien*] ao mesmo tempo que o acto de feitiçaria era equacionado (de um modo assaz equívoco) com a produção cultural de uma vanguarda ocidental. Ambas as exposições tentavam demonstrar a

existência de 'afinidades' entre 'o tribal e o moderno', entre o Terceiro e o Primeiro Mundo.

Os críticos pós-modernos serviram-se destas exposições (sendo a primeira um exemplo notável do paradigma modernista e a segunda uma tentativa falhada de quebrar com esse paradigma) para criticar a apropriação intelectual da arte africana e de outros países do Terceiro Mundo pelos museus e colecionadores ocidentais.³

Contudo, a maior parte das instituições *mainstream* e um número surpreendente de académicos continuam a pensar sobre a arte africana e a sua exposição ao público, como se este debate não existisse. Na maior parte das principais exposições de arte africana actualmente em exibição nos Estados Unidos são raras as tentativas explícitas ou implícitas de subversão da autoridade onisciente do curador.⁴ Talvez seja altura de questionar essa autoridade através de uma nova análise dos processos de que ela se serve para definir a arte africana, simultaneamente como mercadoria e como acto estético.

O Ocidente e o resto⁵

Há duas questões que são fundamentais neste debate: Quem constrói significados para a arte africana? E quem ou o quê determina a sua autenticidade cultural? A questão da autenticidade tem sido levantada por diversas vezes nas páginas da publicação *African Arts*⁶, mas quero analisá-la aqui especificamente à luz do actual debate acerca da apropriação cultural, uma vez que, no passado, a discussão se limitou às reproduções, falsificações e imitações – termos, em si mesmos, fortemente conotados com as concepções anteriores sobre a arte e a cultura africanas, nomeadamente a primazia da 'sociedade tradicional'. Para falar de autenticidade, é necessário libertarmo-nos, em primeiro lugar, dos significados atribuídos à 'sociedade tradicional' e, por acréscimo, à 'arte tradicional'.

Um dos principais suportes da minha presente argumentação é que a noção de 'sociedade tradicional' constitui uma herança do nosso passado vitoriano que deve tanto ao romantismo do século XIX e à ideia socio-evolucionista de culturas em extinção, como a qualquer realidade efectivamente verificada em África. Nos Estudos Africanos, o conceito continua a ser utilizado como uma versão mais benigna e eufemística do termo 'sociedade primitiva', esse artefacto recentemente descartado⁷. A ideia de que, num tempo anterior ao colonialismo, a maior parte das comunidades africanas viviam em isolamento relativo, sendo dotadas de coerência interna e caracterizadas por um elevado nível de integração, tem constituído um paradigma tão poderoso e fundamental para a compreensão da África pelo Ocidente,

que somos obrigados a tê-lo em conta, mesmo sabendo agora que se trata, em grande medida, de uma ficção simplista.

A combinação inquestionada de isolamento e estreita coerência interna deu origem ao pressuposto da singularidade das culturas materiais (o 'tribalismo' referido por William Fagg que terá conduzido à ideia de formas tribais singulares⁸), sistemas rituais e cosmologias. Esta visão ortodoxa e conservadora é mais que óbvia nos estudos sobre os dogon, em que estes são retratados de modo a parecerem únicos não só no Mali, como em toda a África.⁹ Estas ideias estão a perder terreno, embora o processo seja lento.

Nos estudos de arte africana, o pressuposto ocidental mais acrítico tem sido o que estabelece dois cenários distintos: antes e depois do colonialismo. De acordo com este critério, a arte anterior à colonização, que, na maioria das regiões, surgiu entre meados do século XIX e princípios do século XX, apresentaria características que a tornariam autêntica (ou seja, não contaminada pela influência ocidental). O facto de ser entendida como uma arte feita para ser utilizada pela sociedade que a produzia teria uma importância crucial. Assim sendo, a arte produzida num contexto colonial ou pós-colonial passa a ser objecto de uma estranha oposição binária: não é autêntica, porque foi criada posteriormente ao advento da economia monetária e das novas formas de patrocínio por parte de missionários, administradores coloniais e, mais recentemente, de turistas e da nova elite africana.

Apesar de actualmente ser questionada por muitos académicos, a concepção de autenticidade continua a ser firmemente defendida pelos mais importantes museus de arte, bem como pelos *marchands* e coleccionadores mais proeminentes. É essa concepção que funda necessariamente, ou quase, o critério implícito de selecção da arte exibida nas exposições temporárias, financiada por fundações com recurso a grandes orçamentos, como sucede com as recentes mostras "Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought" e "Gold of Africa", bem como com as exposições permanentes do National Museum of African Art (Museu Nacional de Arte Africana de Nova Iorque), na ala Rockefeller do Metropolitan Museum da mesma cidade e no National Museum (Museu Nacional) de Lagos. Esse tipo de arte, idealmente pré-colonial, mas datado geralmente do período inicial da colonização, é, além disso, o elemento dominante em quase todos os anúncios colocados pelos *marchands* de arte nas páginas da *African Arts* e da *Arts d'Afrique Noire*.

Ironicamente, aquilo a que poderíamos chamar arte africana canónica – as peças que são colecionadas e exibidas e, portanto, autenticadas e valorizadas como 'arte africana' – foi e é produzido apenas em condições que, só por si, deveriam interditar o próprio acto de coleccionar. Encarado de uma perspectiva ideológica

anti-colonial, coleccionar arte africana constitui uma actividade hegemónica, um acto de apropriação; de uma perspectiva histórica, pode ser considerado um empreendimento marcadamente colonial; e, de uma perspectiva antropológica, é a consequência lógica de uma concepção evolucionista do outro: o coleccionismo de espécimes como corolário da sua 'descoberta'. Mesmo sem reconhecer tudo isto, é impossível ignorar a contradição interna que existe na definição operativa de autenticidade – nomeadamente o facto de excluir a 'contaminação' (para continuar a utilizar a metáfora do espécime), ao mesmo tempo que precisa dela enquanto coleccionador.

Em circunstâncias ideais, é possível iludir, ou pelo menos neutralizar, esse coleccionador; um simples presente de uma autoridade local oferecido a um administrador colonial (Ruxton junto aos benuel), a um missionário (Sheppard na região dos kuba), ou a um explorador (Vasco da Gama na costa swahili) pode parecer não intervencionista.¹⁰ Mas sabemos pelos diários de Leo Frobenius como esse intercâmbio se podia tornar acrimonioso, ou mesmo hostil, no interior da teia de conflitos que o rodeava. A ideia de que nenhuma das partes era movida por motivos políticos ou económicos parece-nos hoje ridícula. No entanto, essa ideia constitui o pressuposto implícito na noção de 'coleccionador invisível' exigido pelo paradigma da arte 'autêntica'.

A segunda ficção relativa à construção do cânone é a de não terem ocorrido mudanças relevantes na produção artística durante o período de recolha das primeiras peças – ou seja, o estilo, a iconografia, o papel ou a posição do artista não terem sido afectados, de modo decisivo, pela presença europeia inicial. Trata-se de uma suposição igualmente perigosa e ingénua, como se pode verificar pela transformação radical ocorrida nas cerimónias guerreiras de máscaras em Cross River e nos territórios ogoja do Sudeste da Nigéria, com a chegada dos ingleses. A primeira documentação relativa a essas máscaras descrevem-nas como caveiras usadas na cabeça dos dançarinos.¹¹ Existem muito poucos exemplos destas máscaras em colecções, uma vez que não eram, de modo algum, consideradas 'arte' pelo imaginário colonial. Os raros exemplos que ainda existem consistem maioritariamente em crânios reais ornamentados com características miméticas, tais como cabelo postiço, olhos artificiais ou uma reconstituição do maxilar inferior.

Como a *pax Britannica* esgotou a reserva de crânios de inimigos, estes tiveram de ser substituídos por imitações em madeira esculpida que, em certas regiões (Cross River), eram cobertas de pele para obter um maior realismo e noutras (igede, idioma) eram pintadas de branco com motivos de cicatrizes a negro.¹² Foram estes crânios ornamentados, e não os verdadeiramente pré-coloniais, que foram integrados no cânone e que são muito procurados pelos coleccionadores como

exemplo de autenticidade. Neste caso, foi o gosto, e não a contaminação ocidental, que determinou o que era arte e o que não passava de espécime etnográfico.

Os tecidos tingidos dos yoruba constituem outro exemplo. Antes da importação dos tecidos manufacturados de Manchester, estes eram feitos de algodão fiado e tecido à mão, de textura demasiado rude, demasiado mole e demasiado grosseira, para que se pudessem desenvolver as técnicas e os padrões complexos do *adire*. No entanto, o aperfeiçoamento do *adire* na cidade profundamente marcada pela acção missionária de Abeokuta e o aumento da sua produção não foram, de forma alguma, considerados não autênticos pelos coleccionadores até aos anos 1960, ou seja, quando esse tipo de tecido começou a ser produzido, para um mercado composto pelo exército internacional de paz e o turismo, noutras cores que não o azul índigo. Tanto num caso como noutro, não foi a intervenção dos europeus e a subsequente alteração da tradição que determinaram as fases de 'autenticidade' ou 'não autenticidade' deste produto. A 'autenticidade' foi definida em termos do gosto dos coleccionadores.

Se não houvesse colecções, se os processos de apropriação, reclassificação e exposição ao público não existissem, talvez fosse possível fazer remontar o cenário do antes e depois a um período muito anterior – digamos, ao advento do Islão na África Ocidental, ou o à chegada dos portugueses. Encarados estritamente em termos do seu impacto cultural, estes contactos mais antigos tiveram sem dúvida uma importância semelhante à do colonialismo. Mas, como um tal retrocesso reduziria a autenticidade a uma mão cheia de objectos coleccionados, deixando de fora quase por completo as esculturas em madeira, era pouco provável que fosse aceite no universo dos museus e coleccionadores. Assim, o 'antes' canónico foi originalmente definido em termos de uma ideologia vitoriana alimentada por uma combinação eficaz de desígnios imperiais, darwinismo social e zelo coleccionador.

Mas acontece que a África faz parte do mundo e tem uma longa história. Existem inúmeros 'antes' e 'depois' na sua história, pelo que eleger o advento do colonialismo europeu como o fosso intransponível entre a arte tradicional autêntica e a arte de um tempo posterior, poluída pelo contacto estrangeiro, é um procedimento extremamente arbitrário. Se bem que os séculos XIX e XX tenham sido indubitavelmente séculos de "rápido desenvolvimento", segundo George Kubler,¹³ seria ingénuo acreditar que não existiram outros períodos semelhantes na história da arte africana.

É bastante mais provável que tenham existido vários – alguns deles associados à divulgação de novas tecnologias (a fundição em bronze, a tecelagem, a manufactura de trajos, a introdução do cavalo), outros à divulgação de novas ideias

(o Islão, um deus criador que reside no céu, o uso de máscaras). O que pretendo sugerir é que não existe um momento preciso antes do qual se possa falar da ascensão da 'cultura tradicional' e após o qual se possa falar do seu declínio. O antigo modelo biológico do nascimento, florescimento, decadência e morte impõe à cultura não só uma ordem que raramente se verifica, mas também, como sucede neste caso, a forte tentação de identificar o início da sua decadência com o início do colonialismo. É este o erro historicista cometido no teste de autenticidade usado para estabelecer o cânone da arte africana.

A terceira ficção relativa à arte africana é a que lhe atribui um passado intemporal cujas formas permaneceram mais ou menos estáticas por vários séculos, durante o longo interlúdio que antecedeu a era colonial. Existem testemunhos ocasionais que corroboram este argumento, como a tábua divinatória encontrada em Ardra antes de 1659,¹⁴ e que foram extrapolados de modo a criar um universo mítico imutável em redor da arte canónica. O corolário lógico do 'passado intemporal' é o recurso à ficção do 'presente etnográfico' que fixou para sempre esse contacto primordial nas estruturas narrativas da etnografia contemporânea. Mesmo os académicos que reconhecem prontamente o carácter absurdo do primeiro, recorrem frequentemente ao segundo para estabelecer um suposto enquadramento temporal. Ao fazê-lo, privilegiam a construção artificial desses contactos primordiais, como se tudo o que veio depois fosse, por definição, menos relevante e (escusado será dizer) menos autêntico. Porém, só as sociedades cuja mudança se reduziu ao efeito devastador da penetração ocidental poderiam, porventura, ter deixado de existir a partir desse momento. Isto **sucede**, porque apenas se pressupõe a inexistência, em termos culturais, quando a mudança é interpretada como destruição de um modo de vida e não como transformação. E, na verdade, em muitos dos textos sobre arte africana, o período que se seguiu aos contactos iniciais corresponde apenas a um espaço em branco.

Assim, os catálogos típicos das exposições de arte yoruba informam-nos de que existem *orisas* e respectivos objectos rituais; no entanto, não fazem geralmente menção à maneira como estes se enquadram na complexa renegociação, ocorrida no século XX, entre os adeptos dos *orisas*, do Islão e do Cristianismo que caracterizam actualmente a vida religiosa yoruba. Em vez disso, o leitor é convidado a integrar-se num presente etnográfico ficcional, não perturbado por essas transformações radicais.¹⁵

Da mesma forma que a representação ambígua da arte africana, através do recurso ao presente etnográfico, lhe nega a historicidade, a insistência no anonimato do artista africano nega-lhe individualidade.¹⁶ Em vez de vermos este anonimato principalmente como consequência do modo como a arte africana é coleccionada –

roubada ou negociada por intermédio de comerciantes ou outros elementos estranhos – habituámo-nos a aceitá-lo como uma característica do estatuto canónico dessa arte. O anonimato do artista tem sido referido como condição indispensável à autenticidade, como uma nota de rodapé do conceito de um 'estilo tribal', a que o artista não consegue opor resistência, nem é capaz de mudar.¹⁷ Embora William Fagg, o principal arquitecto do conceito de estilo tribal, reconhecesse, apesar de tudo, que "a obra de arte é o resultado da dialéctica entre a tradição informante e o génio individual do artista",¹⁸ prevalece a ideia de que o artista está amarrado à tradição e é condicionado por ela.¹⁹

Para os *marchands* e coleccionadores franceses de arte africana, 'autêntico' significa muitas vezes 'anónimo', e o anonimato exclui quaisquer considerações sobre o acto criativo individual. Um coleccionador parisiense confessou a Sally Price: "Dá-me um grande prazer não saber o nome do artista. Uma vez descoberta a identidade do artista, o objecto deixa de ser arte primitiva".²⁰ Por outras palavras, o acto de atribuição da identidade elimina simultaneamente o mistério. Para ser 'primitiva', a arte tem de possuir, ou parecer possuir, uma certa opacidade no que respeita à sua origem e à sua intencionalidade. Quando estas condições prevalecem, o coleccionador ocidental tem a possibilidade de reinventar uma máscara ou estatueta e fazer dela um objecto digno do interesse de um perito. Porém, quando Price perguntou a um desses peritos se, em sua opinião, o criador de tais obras teria consciência dessas considerações estéticas, a resposta foi um enfático não.²¹ De acordo com a sua opinião, o artista 'primitivo' dessa África idealizada seria controlado por forças que o ultrapassam, pelo que ignoraria os sentimentos subjectivos inerentes à opção estética. Equacionando as coisas deste modo, o coleccionador ocidental constitui o factor indispensável para que o artefacto se transforme em arte.²² Num ensaio fundamental acerca das questões ligadas à autenticidade dos tapetes orientais,²³ Brian Spooner argumenta que um aspecto importante do fascínio que os ditos tapetes exercem sobre os coleccionadores ocidentais é a marcada distância cultural entre quem os faz e quem os colecciona e a correspondente falta de informação sobre os artistas que tal distância habitualmente implica. Em situações como esta, o coleccionador consegue idealizar um conjunto de atributos para descrever o 'objecto genuíno'. Ironicamente, a autenticidade dos objectos é garantida não pelo conhecimento sobre os mesmos, mas sim pela ignorância.

O corolário deste anonimato generalizado é o facto de a obra de um artista poder representar toda uma cultura, uma vez que essa cultura é considerada homogénea (mas ao mesmo tempo única). Embora se trate de uma tautologia, este tem sido um dos principais argumentos usados na definição do conceito de um estilo tribal:

um estilo identificável em termos culturais é uma componente fundamental para a definição da etnicidade, e um artista yoruba (idoma, kalabari, etc.) é precisamente aquele cujas obras apresentam esse estilo facilmente identificável. Num vídeo que acompanhava uma exposição, a voz agradável do narrador afirmava: "Os yoruba acreditam que...". Não pude deixar de perguntar: Que yoruba? Os muçulmanos? Os baptistas? Os aladura? Os que continuam a seguir os *orisas*? Os empresários de Lagos? Os utilizadores de ervas medicinais?²⁴ A autoridade curadora onisciente tem o poder de aplanar estas irregularidades. Mas será que o deve fazer? Será que o público é realmente incapaz de perceber que as culturas africanas e a arte por elas produzida não são monolíticas? Será que queremos mesmo 'um texto sem sombra'?

O colecionador distante reinventa também cada uma das máscaras ou estatuetas como objecto de desejo: como projecção da alteridade (em tempos mais remotos, o 'primitivo' colonizado), de acordo com as tendências intelectuais em voga. A estatueta congoleza com pregos transformou-se num 'fetiche', todas as imagens femininas transformaram-se em 'símbolos de fertilidade', e assim por diante. A identificação e a classificação constituem intervenções tão importantes como a análise por peritos. Geralmente, os catálogos das exposições estão divididos em duas rubricas: 'estilo tribal' e 'área cultural'. Se é verdade que os princípios classificatórios são necessários à organização de um vasto leque de material, não é menos verdade que eles obscurecem certas correspondências, enquanto que salientam outras. Apesar das notáveis semelhanças muitas vezes verificadas entre as máscaras gelede yoruba e as máscaras mapiko maconde, elas nunca são reconhecidas ou comentadas, porque aparecem em secções muito distintas de qualquer catálogo ou exposição: como nas relativas à Costa da Guiné e à África Oriental respectivamente.

As intervenções mais importantes em termos de classificação são os adjectivos 'tradicional' e 'autêntico' que passam a ser sinónimos de 'bom', e os seus opostos 'não tradicional' e 'inautêntico' que passam a ser sinónimos de 'mau'. De igual modo, uma máscara dogon, classificada por um perito reconhecido como 'peça de exportação', passa instantaneamente de objecto de desejo, com um elevado valor de mercado, a objecto insignificante, à deriva no mundo pós-colonial. A linguagem classificatória usada para canonizar ou excluir uma peça de escultura africana é poderosa, unilateral e geralmente definitiva. O valor de uma escultura como objecto estético, uma peça inventiva, uma resolução de um quebra-cabeças de sólidos, vazios e superfícies é completamente ignorado, a não ser que passe o teste da autenticidade. Nenhuma estatueta kamba, por mais brilhante e extraordinária que seja, consegue ser aceite em qualquer galeria conceituada de Nova-Iorque,

especializada em arte africana. Será acusada de 'falta de integridade', pretendendo com isso dizer que, de certa forma, os artistas não tradicionais se distanciaram das suas culturas, pelo que a sua obra não é autêntica.

Nos primeiros debates sobre a autenticidade na arte africana, grande parte da discussão centrava-se nas cópias, imitações e falsificações.²⁵ Podemos interrogar-nos sobre os pressupostos subjacentes a essas questões. O que está a ser falsificado? E aos olhos de quem? Por um lado, a construção do conceito de 'estilo tribal' pressupõe um grau bastante elevado de uniformidade nas obras de um determinado artista, tendo este argumento sido aceite como parte constitutiva do paradigma da 'arte tradicional'. Mas, quando um escultor contemporâneo pertencente a um grupo étnico (ou área de 'estilo tribal') diferente adota intencionalmente esse mesmo estilo, o objecto daí resultante é considerado uma falsificação, uma vez que existe alegadamente a intenção consciente de enganar. Essa acusação mantém-se, mesmo quando o escultor pertence à cultura 'tradicional' que produziu esse objecto, caso a tenha envelhecido artificialmente, ou induzido o comprador a considerá-la antiga. Dada a ausência de uma assinatura ou da mão de um artista conhecido, na maioria dos casos, a intencionalidade parece ser crucial para distinguir um trabalho autêntico de uma falsificação.

No entanto, não é certo que as distinções desses colecionadores ocidentais tenham repercussões na mente do artista africano. Os escultores asante constituem um caso interessante, em que a atitude dos artistas em relação à cópia de formatos com sucesso no mercado está bem documentada.²⁶ Para os escultores asante (e muitos outros)²⁷, a imitação de modelos conhecidos não é considerada enganadora nem humilhante, mas sim vista como sendo pragmática em termos económicos e como uma forma de legitimar o talento de um antecessor (caso se trate de um modelo antigo) ou de homenagear um colega artista (no caso de uma inovação recente).²⁸

Esta atitude está directamente relacionada com o facto de a escultura ser encarada como um objecto animado. Embora esta visão seja amplamente conhecida, merece ser reiterada neste contexto: muitos artistas ocidentais consideram que a sua obra constitui em primeiro lugar uma forma de realização pessoal; no entanto, essa atitude é tão rara entre os artistas africanos, como na cultura africana em geral, a não ser que se trate de uma elite de artistas formados em escolas de arte do tipo ocidental. Tradicionalmente, a profissão de escultor, ou qualquer outra que resulte na criação de artefactos (moldes em metal, tecelagem, peças de olaria, etc.) é vista como uma actividade que não é muito diferente da agricultura, da reparação de rádios ou da condução de um táxi. Isto não significa que não seja uma actividade 'séria' – o trabalho é sempre sério – só que essa actividade é vista de um modo

pragmático, com o objectivo de satisfazer as exigências dos patronos. Faz-se o que é necessário, para se tornar um artífice com sucesso.



Ilustração 1: Jua Kali, ferreiro, mercado de Kamakunji, Nairobi, Quênia, 1987. Fotografia: Sidney Kasfir.

Além disso, nas relações pré-coloniais entre patronos e clientes era costume os artistas tentarem agradar abertamente àqueles, mesmo que isso significasse uma reformulação do trabalho. Não admira que esta atitude tenha prevalecido nas relações coloniais e pós-coloniais com os novos patronos, incluindo os estrangeiros. Não se percebe a razão por que fazer aquilo que o comprador prefere é considerado pelos colecionadores ocidentais como aceitável no passado, mas oportunista agora. Talvez seja porque consideram as formas de pagamento usadas nas antigas encomendas – inhames, cabras, barras de ferro – menos comerciais do que o pagamento em dinheiro: o motivo económico da transacção parece assim menos 'evidente'. Porém, a razão mais plausível é a incapacidade de o colecionador ocidental reconhecer que mesmo a arte africana pré-colonial procurava essencialmente 'satisfazer os desejos do cliente'.²⁹

A outra grande distinção entre o artista africano e o colecionador estrangeiro consiste na preferência deste por objectos antigos. A arte africana numa colecção ocidental (ou japonesa) adquire uma maior relevância, prestígio e valor de mercado, se for antiga. Embora a maioria dos africanos não partilhem esta visão da sua arte, estão dispostos a aceitar o facto de que os colecionadores preferem 'antiguidades'³⁰, pelo que não encontram mal algum na sua reprodução. A fraude

intencional (que ocorre regularmente) verifica-se mais frequentemente durante o processo de comercialização da obra pelos negociantes e, mais tarde, pelos *marchands* de arte. Geralmente, não se trata tanto de um conluio entre os artistas e os negociantes, como da diferença marcante entre as concepções africanas e ocidentais acerca da importância da originalidade e da peça única.

No que respeita à imitação e à sua relação com a fraude, poderíamos concluir, em primeiro lugar, que os coleccionadores ocidentais não têm nada contra a imitação de modelos consagrados – com efeito, uma máscara ou estatueta perfeitamente vulgar realizada num estilo 'tribal' bem documentado é habitualmente preferível a uma peça extravagantemente original e idiossincrática, uma vez que não existem critérios para avaliar o valor desta última. Em segundo lugar, o mesmo coleccionador ocidental (ou museólogo) manifesta um mal-estar evidente perante qualquer adulteração dos modelos prototípicos, seja pela tentativa de os fazer parecer mais antigos, seja pela imitação por um artista exterior ao grupo que se pensa ter criado o referido protótipo. Qualquer uma destas duas hipóteses serve para retirar autenticidade a uma peça, independentemente do seu mérito como obra de arte. Em terceiro lugar, a maior parte (trata-se, neste caso, de uma suposição minha, mas baseada numa experiência bastante ampla) dos artistas africanos, rurais ou urbanos, não pertencentes à elite, considerariam provavelmente estas ideias mais arbitrárias que evidentes, encarando com alguma perplexidade a sua aparente inconsistência no que respeita à imitação.

Se voltarmos agora à questão de saber o que é falsificado no caso das 'falsificações', talvez seja aconselhável encarar as coisas de forma mais ampla. Numa perspectiva da produção cultural em que o centro se opõe à periferia, é o centro que define a legitimidade dos meios e fins, aos quais a periferia só pode reagir. Partindo do princípio de que o coleccionismo se transformou numa actividade característica do colonizador, de admirar que os colonizados tenham replicado com a oferta voluntária daquilo que o centro parecia procurar? Ou que a 'antiguidade' tenha sido objecto de nova aceitação e retaliação, a subversão produzindo o seu 'próprio *chiaroscuro*'?

A autenticidade como ideologia do coleccionismo e exposição cria uma aura de veracidade cultural em torno de um certo tipo de arte africana (principalmente a arte pré-colonial escultórica). Mas as implicações da autenticidade são mais vastas, extrapolando para uma ideologia de registo das culturas, quer através da filmagem, quer através da escrita. O filme etnográfico é particularmente vulnerável a esta forma de percepção selectiva. Em 1978, em Ibadan, assisti à forma como um grupo perfeitamente idóneo de cineastas alemães eliminou sistematicamente as T-shirts com imagens de Jimmy Cliff, os relógios de pulso e outros objectos de plástico de

uma cena de multidão yoruba numa festividade egungun. Pretendiam apagar as marcas de ocidentalização da cultura yoruba, reescrevendo a respectiva etnografia, numa tentativa de reinventar um passado livre da intervenção ocidental – um tempo e um espaço puros e intemporais, um universo yoruba 'autêntico'.

Charles Keil relata a história da dança das mulheres tiv, denominada icough, e a forma como essa dança foi alterada por cineastas (apesar da considerável resistência por parte dos tiv), de modo a corresponder às exigências de autenticidade cultural e de capacidade de concentração de um público ocidental.³¹ Uma sequência de dança composta por oito partes, com mais de uma hora cada, foi reduzida para três horas; o público habitual de apoiantes entusiásticos, empurrando-se para conseguir ver ou participar melhor na dança ou para comprimir moedas contra sobranceiras transpiradas, foi totalmente obliterado. Porém, o mais grave é que a estética que domina a própria dança – aquilo que Keil refere como a grelha expressiva tiv – foi modificada por insistência dos cineastas, levando a que as mulheres trocassem os trajes de estilo ocidental, os vestidos com saia de balão e os capacetes protectores usados nessa dança, pelos panos 'nativos' mais tradicionais. Isto faz com que no filme se perca a interacção entre os trajes e o movimento, um aspecto fundamental desta dança:

Os vestidos usados na dança original, com as suas bainhas circulares rígidas por altura dos joelhos, conferiam-lhes um movimento circular que contrastava com as flexões do joelho, os movimentos do cotovelo e os ângulos do pescoço... A eliminação dos capacetes usados pelos coprotagonistas da dança parece insignificante, até ao momento em que nos apercebemos da falta dos dois capacetes principais que constituem uma parte integrante do espectáculo e um contraponto aos círculos formados pelas saias...

Estava-se não só a excluir e a reprimir os principais símbolos de um 'rito de modernização', mas também a negar o poder da tradição tiv para dominar esses símbolos e incorporá-los na metáfora tiv.³²

Depois de ver o documentário de David Attenborough intitulado *Behind the Mask* (1975), os meus alunos ficam sempre muito chocados por saber que algumas aldeias dogon são regularmente visitadas por turistas. O documentário apresenta, de forma engenhosa, os dogon como exemplo de uma cultura 'pura', não contaminada pelo contacto com estrangeiros. Num filme igualmente popular, realizado por Peggy Harper e Frank Speed e intitulado *Gelede* (c. 1982), a festa das máscaras dos yoruba ocidentais é realizada num espaço quase vazio, praticamente sem público, apesar de sabermos que, na realidade, ela ocorre numa mercado cheio de gente, no meio do barulho, do pó e da confusão.³³ Presumivelmente, os

ângulos de filmagem sem interferências **tiveram** precedência sobre os aspectos contextuais. Em termos rigorosos, estes filmes não podem ser definidos como documentários, uma vez que controlam e regulam os participantes. No entanto, são amplamente usados tanto nos museus como nas salas de aula de cursos universitários. Apesar das suas falhas, definiram e autenticaram a vertente performativa da arte africana para toda uma geração de estudantes.

Referi extensivamente o exemplo das filmagens da dança icough, porque ele nos fornece uma analogia notável com a redefinição de objectos como as máscaras, no que respeita ao processo da sua eliminação do cenário da sua produção e utilização originais e à sua instalação num museu. Essa redução e despojamento de sentido através da elisão de factos 'estranhos' – seja um traje decadente seja um vestido rodado e um capacete – parecem ter objectivos opostos nos dois casos. Na dança, conferem um carácter tradicional à actuação perante um público de cinema que espera ver o exótico; no caso da máscara colocada num museu, a eliminação dos trajes habituais reduz a peça a uma escultura descontextualizada que pode ser exposta, em linguagem modernista, como pura forma. Ambos os casos envolvem o mesmo acto de elisão e imposição de um novo sentido. E ambos são praticados com tanta frequência que nos parecem perfeitamente normais.

Arte e Artefacto: A criação de sentido

Isto conduz a uma questão extremamente inquietante: quem cria sentido para a arte africana? É difícil não concluir que, na maioria das vezes, são os curadores, coleccionadores e críticos (cujos conhecimentos são, como veremos, habilmente mediados por empresários africanos que se dedicam ao comércio de arte ao longo do processo) e não as culturas e os artistas que a produzem. Com isto não pretendo sugerir que a obra original esteja isenta de intencionalidade. O seu criador, bem como os patrocinadores conferem-lhe uma infinidade de intenções. Mas os sentidos sucessivamente atribuídos a um objecto são instáveis e negociáveis, frágeis e inteiramente passíveis de elisão, à medida que este vai passando de mão em mão, acabando, em última instância, por fazer parte de uma colecção estrangeira. Aí chegados, têm de ser reinventados, na maioria das vezes, no contexto de uma cultura museológica dominada por uma estética modernista que procura encontrar 'afinidades' com o Terceiro Mundo, ou por uma abordagem que a reduz potencialmente a um exemplo de 'cultura material'. Alguns museus encontraram outras formas de reinvenção da arte africana, procurando ser conscientemente anti-modernistas e anti-hegemónicos, como sucedeu na exposição "Magiciens de la Terre" no Centro Pompidou em 1989,³⁴ ou amplamente

contextualistas, como na exposição sobre os yoruba no Museum of Mankind, em meados dos anos 1970; apesar de tudo, não deixam de ser reinvenções, uma vez que se trata de um aspecto inerente à actividade museológica. Mesmo as abordagens contextuais conscientemente concebidas com o intuito de preservar a integridade das culturas representadas estão longe de ser neutras. Barbara Kirschenblatt-Gimblett lembra-nos que conceber uma exposição implica constituir o seu tema e que “as abordagens contextuais exercem um forte controle cognitivo sobre os objectos, afirmando o seu poder de classificação e organização...”³⁵

James Clifford lembra-nos também que, antes do século XX, os artefactos africanos não eram ‘arte’, nem aos olhos dos africanos, nem aos olhos dos europeus.³⁶ Jacques Maquet já avançara o mesmo argumento³⁷, referindo-se à arte africana como “arte por metamorfose”. Nos museus ocidentais, estes objectos foram sujeitos a uma dupla mudança taxonómica – primeiro de espécimes exóticos para espécimes científicos, quando os antigos ‘gabinetes de curiosidades’ deram lugar aos recém-criados museus de história natural em finais do século XIX; e, após a sua ‘descoberta’ por Picasso e seus amigos nas primeiras décadas do século XX, deu-se uma segunda promoção desses objectos, desta vez, para os museus e galerias de arte onde foram recontextualizados como objectos de arte.³⁸

Esta migração dos objectos mediante sistemas de classificação pode ser mapeada tanto em termos topológicos como diacrónicos. O visitante de museus experiente sabe que a política de exposição dos museus de arte, segundo a qual uma máscara ou estatueta isolada é enclausurada numa vitrine ou iluminada por holofotes, pretende veicular a informação de que o objecto deve ser apreendido como ‘arte’; integrado no diorama repleto de um museu de História Natural, o mesmo objecto destina-se a ser lido de maneira diferente, como um texto cultural. No primeiro caso, salienta-se o seu carácter único, no segundo, a sua (con)textualidade. No entanto, como museus, conferem, em ambos os casos, autenticidade cultural aos objectos expostos, cuja canonização está patente nos títulos de obras de sucesso sobre arte africana destinadas a um público lato, tais como *Tesouros dos ...*

O facto de esses objectos, vistos de uma perspectiva africana, não serem considerados arte no sentido ocidental comum é tão conhecido que não merece ser aqui discutido. Por outro lado, as colecções dos nossos museus regem-se por critérios determinados por nós, e não por eles. A constatação de que os diversos termos lexicais idoma (alago, etc.) para ‘máscara’ não contemplam a sua estética não perturba nem o mais inexperiente docente de museologia. Porque não identificar a arte, como sugere Maquet,³⁹ com os objectos expostos ao longo das paredes dos museus?

Cada máscara e cada estatueta colecionada é definida e condicionada pelo seu contexto: o santuário da aldeia (onde é envolvida em serapilheira e pendurada fora do alcance da formiga branca, quando não está a ser utilizada), o quiosque de venda de rua numa cidade africana (onde é exposta no meio de centenas de outros objectos des/recontextualizados e onde, pela primeira vez, lhe é conferido o estatuto de 'arte', a galeria na Madison Avenue (onde passa pelo crivo qualitativo e é estetizada com outros objectos de 'qualidade') e, finalmente a casa do colecionador abastado (onde é reintegrada num ambiente doméstico, mas, ao contrário do que acontece na aldeia, está constantemente em exposição, sendo 'consumida' visualmente pelo colecionador e pelos seus amigos). Encaradas em sequência, as suas definições sobrepõem-se, pelo menos parcialmente, mas, entre o primeiro e o último, verifica-se uma reinvenção quase total do significado dos objectos.

A arte turística e a autenticidade

De entre todas as variedades de arte africana que despoletam o desagrado dos peritos e subvertem a questão da autenticidade, a chamada arte turística constitui, sem dúvida, o pior cenário. Segundo o modelo biológico da evolução estilística, ela exemplifica a 'decadência' ou mesmo a 'morte'; nas discussões acerca da qualidade, ela é rejeitada como sendo tosca, produzida em massa e abertamente comercial; nas metáforas da antropologia simbólica, ela é impura, poluída; no paradigma antropológico da conservação das culturas, já está perdida. O Center for African Art em Nova Iorque decidiu omiti-la da sua exposição supostamente definitiva sobre arte contemporânea "Africa Explores", presumivelmente por algumas ou todas as razões apontadas.

Ao mesmo tempo, a arte para turistas constitui um exemplo manifesto de como o Ocidente reinventou (ou, neste preciso caso, negou a autenticidade) à arte africana. Sem o patrocínio do Ocidente, ela não existiria. Trata-se do pesadelo marxista da apropriação hegemónica elevada a loucura desenfreada. Mas em que é que 'ela' consiste, na realidade? A rubrica 'arte turística' parece incluir toda a arte feita para ser vendida que não se integra convenientemente noutras classificações. É mais fácil afirmar o que ela exclui: a 'arte internacional' feita por artistas africanos profissionais e vendida nos circuitos das galerias, a arte 'tradicional' feita para uma comunidade indígena e a arte 'popular' não tradicional, mas que também é vendida, representada ou exposta para 'o povo'.

Para uma pessoa com um conhecimento apenas superficial do ambiente urbano africano, essa definição pode parecer deixar de fora apenas as curiosidades – a

'arte de aeroporto' -, ou seja, as estatuetas de girafas e elefantes, à venda em qualquer armazém Woolworth ou à porta de qualquer Hilton dos trópicos. Na verdade, deixa de fora muito mais que isso; desde **as** peças engenhosas (helicópteros bordados ou peças de joalheria feitas a partir de partes recicladas de motores) até às inevitáveis (pulseiras de missangas Samburu), bem como diversos tipos de pintura e escultura. Porém, ao subsumir os objectos a um único rótulo classificativo, inevitavelmente pejorativo, os museus e galerias de arte ocidentais tornam invisíveis todas as outras formas que não se integram nesses parâmetros, impedindo-as de passar pelo crivo canónico. A elisão é tão completa como a reconstrução cinematográfica da dança *icough* ou da festividade *gelede*.

Por outro lado, o facto de um grande número de turistas comprar um determinado tipo de arte não faz dela arte turística, de acordo com a definição corrente. A arte *osogbo* é vendida principalmente a turistas e a expatriados residentes na Nigéria, mas, como foi considerada arte contemporânea autêntica nos anos 60 do século passado, a maioria dos críticos não a vê como arte para turistas.⁴⁰ As estatuetas *yoruba ibeji* feitas originalmente em homenagem a gémeos mortos, mas transformadas frequentemente em objectos de arte em galerias de Abidjan a Nairobi, também são vendidas em grande número a turistas (por serem pequenas e mais baratas do que as máscaras), mas ninguém as considera arte turística. As razões subjacentes aos dois casos são diferentes. A arte *osogbo* escapa à classificação de arte turística por consistir no trabalho de diversos artistas conhecidos individualmente, cada um dos quais com um estilo próprio. O mais famoso deles, *Twins Seven-Seven*, participou na exposição "Magiciens de la Terre" em 1989. Quando se tornou célebre nos anos 1960, o mundo da arte brindou-o com o mesmo apreço e adulação que manifesta hoje em relação a *Chéri Samba*. Mas o que dizer das imitações que a obra de *Twins* gerou e que são vendidas nas ruas de Lagos e Ibadan? À maioria delas falta talento e criatividade, mas algumas são quase tão boas como as obras de *Twins*. Será que são arte para turistas? Nem o patrocínio, nem a qualidade parecem ser factores cruciais.



Ilustração 2: Missangas à venda num mercado de Nairobi, 1991. Fotografia: Sidney Kasfir.

No caso dos *ibejis*, esta despromoção estatutária é evitada pela intenção do artista: as peças foram feitas para ser usadas por um patrono yoruba num contexto religioso. O facto de actualmente serem vendidas a turistas não chega para lhes tirar o seu lugar no cânone. No entanto, mesmo a intencionalidade não constitui um critério fiável de admissão ou exclusão do cânone. Tomemos como exemplo o caso muito citado dos marfins afro-portugueses. Embora sejam claramente feitos para consumo externo, essas estatuetas não merecem qualquer censura, nem são classificadas como arte para turistas pelos museus e colecionadores de arte.⁴¹ Uma das razões para tal prática é que se trata de peças pré-coloniais, pelo que não se enquadram na percepção da arte turística como fenómeno colonial e pós-colonial. A tendência dos museus e colecionadores para valorizar antiguidades predispõem-nos a admitir essas peças no cânone devido à sua antiguidade. Mas existe outra razão igualmente importante: trata-se de obras de grande virtuosismo técnico e esculpidas em marfim, um material considerado dispendioso e raro pelo gosto ocidental. A arte para turistas é considerada tosca e barata. Aparentemente, os referidos objectos escapam a esta classificação por serem antigos, muito caros ou revelarem grande complexidade técnica.⁴²

Verifica-se assim que na 'arte para turistas' não é o termo 'turista' que constitui o factor determinante para a sua exclusão do cânone por parte das autoridades ocidentais. O ser considerado barato, tosco e produzido em massa é muito mais decisivo. Porém, em termos de mercado, toda a arte africana é barata antes de

chegar ao ocidente. Muita da arte 'autêntica' tem formas toscas – as máscaras *kanaga* dos dogon, por exemplo –, mas isso parece não interferir com a sua popularidade entre os colecionadores. E no que respeita à sua produção em massa? Qualquer curiosidade, por mais humilde que seja, é feita à mão. A produção em massa implica a utilização de técnicas de standardização e de linhas de montagem – o que dificilmente constitui uma descrição adequada daquilo que se passa numa oficina de escultores. O que o perito ocidental imagina, com óbvio desagrado, é uma eficiência maquinal, uma percepção que ignora inteiramente o facto de a relação de trabalho entre estes escultores não diferir fundamentalmente, por exemplo, da de um grupo de aprendizes yoruba numa oficina ife, que realiza todo o tipo de encomendas, desde máscaras epa até a presépios.⁴³ Mesmo em grandes cooperativas kamba, como a de Changamwe, nas imediações de Mombaça, as centenas de escultores são divididas em diversos grupos de doze homens ou menos que mantêm os laços ancestrais, que formam novos aprendizes e que podem até ser parentes, oriundos da mesma aldeia em Ukambani, a região natal dos kamba.

Nestas cooperativas, os aprendizes aprendem com os mestres escultores e têm uma dívida constante para com eles, tal como acontecia no passado. Os kamba não eram escultores de madeira na era pré-colonial; eram conhecidos como ferreiros, escultores de marfim e, em finais do século XIX, como artífices de trabalhos com missangas. O seu talento para a escultura de curiosidades reproduzidas em grande escala não surgiu de um dia para o outro, mas resultou da sua longa experiência colectiva como artesãos.



Ilustração 3: Escultor a trabalhar na Cooperativa de Escultores de kamba , Changamwe, Kenya, 1991. Fotografia: Sidney S. Kasfir.

Os comentários de John Povey sobre os escultores kamba são característicos da forma deturpada como as cooperativas de escultores são encaradas. O seu sistema de produção em linha de montagem impede qualquer sugestão sobre a possibilidade de elas oferecerem opções de carreira aos artistas locais. Precisam é de operários.⁴⁴ Verifica-se uma especialização, em muitas cooperativas, que conduz a uma repetição de certas formas, em resposta à procura do consumidor. Por outro lado, existem excelentes escultores neste grupo, bem como alguns falsificadores – nem todos atingem o mesmo nível técnico. Este aspecto está bem documentado em relação aos kamba,⁴⁵ asante,⁴⁶ kulebele,⁴⁷ e maconde.⁴⁸ Ao lado de um jovem aprendiz que apenas faz colheres, pode estar um mestre escultor, como Lawrence Kariuki (o único membro kariuki da cooperativa kamba de Nairobi) que é capaz de trabalhar durante semanas na mesma peça e só trabalha à comissão. Mas, mais uma vez, o que parece é que o anonimato forçado, resultante de uma identidade de grupo colectiva – o ‘estilo tribal’ –, faz com que os críticos ocidentais reúnam sob a mesma rubrica o bom, o mau e o indiferente.

Até mesmo a originalidade, essa condição *sine qua non* para a arte ocidental ‘relevante’, surge com a mesma frequência tanto na arte para turistas, como em outros tipos de arte. No fundo, a inovação é um aspecto fundamental de um género cuja aceitação por parte de um patrono estrangeiro depende da sua novidade. No entanto, essa mesma inventividade é considerada ofensiva pelos peritos em arte africana. Porquê? Talvez por violar o modelo canónico de um passado intemporal e

destituído de acontecimentos. Num incisivo estudo comparativo sobre a arte turística e as línguas *pidgin*, Paula Ben-Amos defendeu a existência de outra distinção importante entre as artes tradicionais e a arte para turistas: um conjunto diferente de regras para a manipulação da forma.⁴⁹ Enquanto que a escultura africana pré-colonial se caracterizava pela 'simetria e frontalidade rígidas', o desvio dessa norma patente na arte para turistas resulta numa 'distorção surrealista' ou uma tendência para o naturalismo. Esta última é vista frequentemente como 'grotesca' pelos peritos em arte tradicional – um juízo normativo assente na preferência pelos estilos pré-coloniais mais 'clássicos' e auto-contidos. Isto conduz-nos à questão do gosto, um aspecto importante que muitas vezes é negligenciado no debate sobre a autenticidade e que abordei noutro texto.⁵⁰

Por detrás e na base das diversas tentativas de negar a autenticidade da chamada arte para turistas, está a sua incapacidade de resistência à comercialização. Nenhum colecionador gosta de ver uma peça idêntica à sua numa montra, uma vez que, na cultura ocidental, não se atribui grande prestígio (ou potencial de investimento) à posse de uma peça que não seja única. Spooner chama a atenção para a 'obsessão pela diferença' que motiva muitos colecionadores de tapetes orientais.⁵¹ Kirschenblatt-Gimblett regista os mesmos problemas de comercialização generalizada a respeito do colecionar de arte tradicional americana e relaciona-os com a doutrina modernista definida pelo crítico Frederic Jameson: "O modernismo vê como sua vocação formal a resistência às formas de comercialização, o não ser um artigo comercial, a descoberta de uma linguagem estética incapaz de oferecer satisfação a nível comercial...".⁵² É difícil não ter em conta a relevância destes argumentos face aos receios dos colecionadores ou para os critérios de aquisição dos museus de arte.⁵³

As esculturas maconde⁵⁴ que, desde 1959, têm sido realizadas segundo dois sub-estilos distintos, um naturalista (*binadamu*, 'seres humanos') e outro anti-naturalista (*shetani* ou *jini*, 'espíritos') ilustram de forma exemplar a distinção entre a contida simetria pré-colonial e o expressionismo pós-colonial. De um modo geral, são rejeitadas pelos museus de arte e adquiridas por pessoas que não colecionam arte africana canónica.⁵⁵ Contudo, nem todos os museus estão preocupados com o carácter canónico das suas peças. O Smithsonian's National Museum of Natural History adquiriu uma colecção de arte maconde, como testemunho do papel desempenhado pela estética nos processos de transformação cultural. Os organizadores da exposição "Magiciens de la Terre" no Centre Pompidou, cujas tendências ecuménicas eram evidentes, também ignoraram os precedentes e incluíram na mostra as obras de John Fundi, um escultor maconde. No catálogo, cita-se uma única afirmação sua: "*Toutes mes oeuvres ont une histoire*" (Todas as

minhas obras têm uma história).⁵⁶ Esta história constitui mais uma violação às regras do cânone, uma vez que a escultura 'tradicional' não tem um carácter narrativo.

Com efeito, a arte de Fundi é 'grotesca', segundo os critérios de gosto vigentes, gerados pela arte pré-colonial. Também é um acto de *bricolage*. Talvez seja mais fácil entender o que isto significa, se começarmos pelo nome do artista, mais uma "subversão que cria o seu próprio *chiaroscuro*". Em KiSwahili, *fundi* significa artesão,⁵⁷ mas também 'aquele que arranja coisas'. Se a corrente da minha bicicleta se partir, levo-a ao *fundi* das bicicletas. É importante referir ainda que o dito termo pode referir-se a uma pessoa com uma aptidão ou um talento especial para "conseguir coisas".⁵⁸ Essa pessoa é o equivalente na África oriental ao *bricoleur* de Claude Lévi-Strauss⁵⁹ que repara as peças avariadas com os materiais disponíveis. No Terceiro Mundo, tudo o que pode ter utilidade é recolhido e reciclado: pneus velhos são transformados em sandálias, caudas de vaca são transformadas em enxota-moscas, alfinetes-de-ama e fechos de correr são transformados em jóias. Esta capacidade inventiva, que exige uma constante mobilidade no que respeita aos meios e aos fins, faz com que o produto da actividade *fundi* esteja em constante fluxo.

A mentalidade que transforma a necessidade numa virtude é tão verdadeira em relação ao escultor de madeira, como ao homem que repara bicicletas. A primeira escultura *shetani* feita pelos maconde é atribuída pelos próprios escultores a Samaki Likonkoa que, em 1959, ao transportar uma vulgar estatueta *binadamu* para a loja do comerciante Mohamed Peera em Dar es Salaam, partiu um dos seus braços.⁶⁰ Desconsolado, Samaki voltou a casa, onde, nessa noite, sonhou com o seu falecido pai. No sonho, o pai aconselhou-o a disfarçar a base do ombro partido e a sublinhar os olhos. De modo, a estatueta passaria a representar um espírito do mato, um *djinn*⁶¹.

O facto de, até então, nenhum dos imigrantes maconde de Dar-es-Salaam, ter feito um *shetani*, era irrelevante, uma vez que a estatueta não se destinava à comunidade maconde. Seria vendida por Peera a uma pessoa qualquer que entrasse na sua loja e gostasse dela. O acto de *bricolage* de Samaki foi-lhe sugerido num sonho, durante o qual a tradição (seu pai) sancionou a inovação, relacionando-a novamente com a tradição (os espíritos do mato constituem uma parte integrante das crenças maconde). Este despoletar de novas formas terá sido bastante mais difícil na era pré-colonial. Mas, a situação radicalmente diferente, introduzida pelo patrocínio estrangeiro, abriu as portas à inovação. Na arte pré-colonial, o objecto, o símbolo e a função foram representados em estreita ligação entre si, num sistema altamente estruturado que deixava pouca margem à

subversão ou à multiplicação dos significados.⁶² Mas os novos géneros que floresceram na era do colonialismo (e incluo nesta categoria tanto a arte 'popular' como a 'arte para turistas') alimentam-se das condições de mercado voláteis e altamente situacionais da cidade africana, e não das necessidades mais previsíveis dos sobas, grupos etários e clãs. Essa cidade encontra-se, por sua vez, ligada ao antigo centro colonial, com os seus administradores estrangeiros e a sua cultura exótica, e às aldeias a que os habitantes regressam regularmente e a que devem uma parte importante da sua identidade.⁶³

Paula Bem-Amos corrigiu a afirmação de Lévi-Strauss de que a função semântica da arte tende a desaparecer no processo de transição do 'primitivo' para o moderno.⁶⁴ Na arte moderna (ou, mais precisamente, a arte europeia desde o Renascimento até ao século XIX), essa função é substituída por uma função mimética. A entrevista de Bem-Amos a Samson Okungbowa mostra que o mesmo sucedeu no Benin com a arte para turistas: "A cabeça comemorativa (feita por uma associação tradicional de artesãos) representa a cabeça de um espírito, não de um ser humano. O seu objectivo é instilar o medo e destina-se a um santuário. Jamais alguém teve medo de uma cabeça de ébano!". Este exemplo estabelece uma relação entre a arte para turistas (a cabeça de ébano) e as línguas *pidgin*, conclui Paula Bem-Amos, uma vez que, em ambos os casos, se verifica um nível semântico restrito e um leque de temas limitado.⁶⁵

Esta limitação foi questionada por Bennetta Jules-Rosette que argumentou que a dimensão semiótica da arte para turistas não desaparecia, ficando apenas oculta.⁶⁶ Embora utilizem um número reduzido de modelos e um estilo de representação mais ou menos 'genérico', tanto a pintura popular como a que é feita para turistas "recorrem à metáfora, à metonímia e à alegoria, para assinalar um nível de significação não expresso, que está implícito no trabalho do artista".⁶⁷ É significativo que neste caso se fale de pintura e não de escultura. A pintura tem um carácter mais literário, mais susceptível de 'conter uma mensagem' do que as artes plásticas e constitui também um maior artifício, ao plasmar as três dimensões numa superfície plana. Como tal, presta-se melhor à análise semiótica do que a escultura. Partindo do sistema de classificação de Ilona Szombati-Fabian e Johannes Fabian,⁶⁸ Jules-Rosette estende-o à arte para turistas, bem como à arte popular. Na sua opinião, tanto a pintura para turistas como a pintura popular feitas no Zaire (Congo) exprimem a memória e a consciência colectiva através do recurso a temas estereotipados, tais como paisagens idílicas ('temas ancestrais'), pinturas do tipo *colonie belge* ('temas do passado') e cenas da vida urbana ('temas do presente').⁶⁹ Deste modo, uma questão interessante que se coloca é a de saber até que ponto estas classificações se aplicam a outras formas da chamada arte para

turistas. Se adoptássemos esta tipologia em relação à escultura maconde, poderíamos classificar as estacas *ujamaa* (árvores genealógicas de família) e a Mama Kimakonde (“Mãe dos Maconde”, uma derivação de um antepassado matrilinear) como ‘temas ancestrais’, as conhecidas caricaturas de europeus, especialmente de padres, como ‘temas do passado (colonial)’ e peças como a que representa um barbeiro fazendo um corte de cabelo como ‘temas do presente’.

Infelizmente, as esculturas mais inovadoras, as estatuetas *shetani*, são demasiado complexas para se adaptarem a um esquema cronológico deste tipo. Num enquadramento assente na memória, elas representam uma dimensão qualitativamente diferente, ou seja, a persistência do ‘passado no presente’. No entanto, excepto no que respeita aos ‘temas ancestrais’, essas esculturas constituem o exemplo mais relevante da memória colectiva na escultura maconde, uma vez que se referem a um conjunto de crenças sobre os espíritos da natureza, os *nmandenga*, baseadas nas tradições orais e nas danças de máscaras dos maconde. Ao mesmo tempo, as estatuetas *shetani* constituem invenções destinadas a um público moderno de estrangeiros. Por mais eficaz que seja este esquema, no sentido de trazer à tona as ‘mensagens’ das pinturas populares e turísticas no Zaire (actualmente República Democrática do Congo) e na Zâmbia, ele requer uma reformulação consentânea com a questão da escultura maconde. O meu argumento é que o tema da memória colectiva tem um papel fundamental no repensar destas questões, embora de uma forma um pouco diferente da que vigora em relação aos patronos da pintura popular zairiana.

Os escultores maconde de Dar-Es-Salaam e arredores são imigrantes vindos da província de Cabo Delgado em Moçambique. Reinventam a sua cultura no ambiente que lhes é estranho da Tanzânia, habitualmente em aldeamentos dispersos nas imediações de Dar e Mtwara. No início dos anos setenta, gozavam ainda de uma reputação de ferocidade entre os habitantes locais, em parte porque preferiam viver isolados, em parte, porque eram os únicos que continuavam a marcar os seus rostos com cicatrizes e a limar os dentes: os mesmos actos de inscrição cultural que caracterizam as suas máscaras iniciáticas *mapiko*. Esta visibilidade elevada está patente nas suas figuras *shetani* que se distinguem radicalmente dos artigos de uma loja típica de curiosidades. Poder-se-ia dizer que o mal-estar sentido pela população local de Dar-Es-Salaam é equivalente ao desconforto dos ‘verdadeiros’ coleccionadores de arte, uma vez que ambos encaram os maconde como um povo estranho à cultura local. Como deveremos então entender o trabalho artístico dos maconde? E porque razão é esse trabalho rejeitado pelas instituições culturais europeias como sendo não autêntico?

A impressão que tenho é que eles estão empenhados num complexo processo de renegociação da identidade maconde, em particular da identidade do artista, neste novo cenário cultural. É isto que confere às estatuetas *shetani* o seu carácter “emergente” referido por Karin Barber como a principal característica distintiva das artes populares (que ironicamente são rejeitadas pelos museus de arte e pelos coleccionadores por essa mesma razão).⁷⁰ Em Dar-Es-Salaam, os escultores maconde esforçavam-se por distinguir-se dos escultores zaramo locais que produziam pequenas curiosidades. Ao contrário dos zaramo, os escultores makonde não podiam receber encomendas de um negociante para produzir um determinado número de estatuetas num determinado prazo. Para consternação dos negociantes, consideravam-se ‘artistas’, o que significa que faziam o que lhes apetecia fazer nesse dia, nessa semana, ou nesse mês. Também viajavam frequentemente para lá e para cá, atravessando o rio Rovuma e subindo o planalto maconde, no Norte de Moçambique.

Esta atitude aparentemente descontraída em relação à escultura não poderia ter beneficiado a sua condição financeira, uma vez que uma produção irregular e imprevisível só poderia contribuir para tornar mais precárias as já pobres condições de vida. O que estava em causa era mais a percepção que os escultores maconde tinham de si mesmos. A escultura é trabalho, mas é também uma forma de mediação entre o modo de vida antigo, ainda muito presente na memória colectiva (“Vimos de Mueda, todos nós vimos de Mueda”) e o novo, fora da pátria maconde. Alguns escultores continuam a fazer máscaras *mapiko* para os rituais de iniciação, ao mesmo tempo que criam estatuetas *binadamu* ou *shetani* para vender aos estrangeiros. Entre estes dois tipos de transacção não se verifica qualquer sobreposição em termos de estilo, conteúdo ou clientela.

No entanto, seria errado concluir, como fez Vogel,⁷¹ que somente as máscaras *mapiko* são expressões culturais autênticas. Aos olhos dos artistas, todas elas o são: faz-se “o que as pessoas querem”, de acordo com os sistemas de apoio indígenas ou estrangeiros.⁷² O exemplo de Barber acerca das bandas da África Ocidental, que gravam tipos de música distintos para o mercado estrangeiro e o mercado local, constitui uma analogia excelente.⁷³ Por um lado, como comenta Jean Comaroff, num cenário de valores contraditórios, resultantes de uma mudança social radical, os rituais ‘tradicionais’ (neste caso, a arte) funcionam cada vez mais como símbolo de um universo de ordem e controlo que se perdeu.⁷⁴ Mas podemos também colocar a hipótese de as novas formas de expressão cultural funcionarem como uma âncora para a experiência dos imigrantes, perante uma série de mediações exigidas pela cultura adoptada e o seu ambiente.

As estatuetas *shetani* conseguem-no com grande sucesso, uma vez que são alvo de grande procura por parte de uma nova clientela e também servem para legitimar um conjunto de crenças sobre o mundo selvagem que engloba tanto a antiga como a nova pátria. As estatuetas constituem "sinais ... desligados dos seus contextos anteriores", que, através de novas associações, adquirem significados diferentes (concretos em termos visuais)".⁷⁵ Em suma, o artista continua a desempenhar o papel de *fundi* ou de *bricoleur*.

As razões que levam os peritos ocidentais a classificar este papel como não autêntico prendem-se talvez com o facto de, até agora, a autenticidade ter sido estreitamente associada ao 'universo de ordem e controlo que se perdeu', mas não às renegociações culturais resultantes dessa perda. Em primeiro lugar, precisamos de reconhecer que o passado pré-colonial, visto do presente, constitui uma idealização tanto para europeus como para africanos; em segundo, é fundamental redefinir a noção de autenticidade na mente daqueles que produzem arte e não dos que a colecionam do outro lado do Atlântico.

O contexto é tudo: a rua, o negociante e o mercado

Os diferentes significados atribuídos à arte africana não são apenas reinventados nas exposições museológicas e nas casas dos especialistas na matéria. Até agora, centrei-me no artista contemporâneo e no colecionador. Mas, se não se tiver em conta o intermediário entre estas duas entidades, o estudo permanece incompleto num dos seus aspectos básicos. Em dois ensaios fundamentais e no seu livro *African Art in Transit* (1994), Christopher Steiner chamou a atenção para a mediação do conhecimento por parte dos negociantes de arte africana,⁷⁶ referindo como exemplo os negociantes hausa, mande e wolof na Costa do Marfim. Tentarei ampliar este universo, de modo a incluir os seus semelhantes em Nairobi.

Ao contrário da maior parte das cidades da África Ocidental, Nairobi está repleta de turistas ao longo de todo o ano.⁷⁷ Tem muito mais lojas e galerias do que qualquer outra capital típica da África Ocidental, e estas correspondem, por sua vez, aos diversos graus da escala económica. É de referir que em Nairobi se encontra à venda quase tanta arte da África Ocidental e do Zaire (Congo), como arte proveniente do Quênia, da Tanzânia, do Uganda e da Etiópia. No entanto, as diferenças entre elas são apenas superficiais: subjacentes estão os mesmos princípios que vigoram em Abidjan, em Douala, ou em Kano. O negociante, quer se trate de um mercador kamba, de um lojista gujarati, ou do dono expatriado de uma galeria, desempenha o mesmo papel no enquadramento, na contextualização e autenticação dos artefactos à venda.

Existe, por exemplo, um comércio intenso de estatuetas maconde, bem como de cópias dessas peças. Os maconde não vivem no Quênia, mas continua a ser lucrativo levar as suas obras de Dar es Salaam para o outro lado da fronteira que separa a Tanzânia do Quênia. Em primeiro lugar, por causa do tratamento diferenciado que as galerias conferem às obras mais importantes dos escultores maconde consagrados. Estas são expostas isoladamente, à luz dos holofotes, e autenticadas pelas histórias sobre os mitos de origem relacionados com a imagem de Mama Kimakonde, a 'primeira mulher'.⁷⁸ À semelhança do que sucede com a pintura zaireana, os vendedores perceberam que o aspecto narrativo é importante para os compradores ocidentais. Consequentemente, abundam hagiografias inventivas sobre este ou aquele *shetani* (o "*shetani* responsável pelos acidentes rodoviários", "o *shetani* que se esconde nas latrinas e causa a disenteria", etc.). Todos ficam satisfeitos: o dono da galeria faz a sua venda, o comprador considera que comprou um artefacto autêntico e o escultor maconde pode preservar a sua cultura. Existe também um mercado activo de livros sobre a escultura maconde. A sua criatividade não tem limites e a pilha de obras ficcionais romanceadas (principalmente de autores alemães) sobre os maconde cresce de dia para dia.

Embora uma pessoa experiente consiga perceber a diferença, os vendedores de rua, tanto em Nairobi como em Mombaça, conseguem vender estatuetas 'maconde' feitas por escultores não maconde, que trabalham na área industrial das duas cidades. É possível fazer com que muitas madeiras exóticas passem por ébano, por meio de uma cuidadosa aplicação de graxa preta para sapatos. (Os maconde não costumam utilizar outras madeiras, mas o ébano é mais raro no Quênia que na Tanzânia). De tamanho e preço mais reduzidos, para além de mais facilmente comercializáveis, são estas estatuetas 'maconde' que muitas vezes acabam por chegar às lojas americanas. Todas estas estratégias de *marketing* são muito semelhantes às observadas por Steiner acerca da apresentação, descrição e alteração dos artefactos por parte dos negociantes da Costa do Marfim.⁷⁹

Não apenas/**só** estatuetas maconde e pseudo-maconde, mas também outro tipo de artefactos populares podem ser comprados, a preços e qualidade variáveis nas galerias e lojas perto dos grandes hotéis internacionais, aos *dukawallahs* (pequenos comerciantes) em pequenas lojas indianas perto do centro, no mercado da cidade ou num dos mercados apinhados dos subúrbios e, finalmente, aos vendedores ambulantes. Entre o vendedor de rua e a loja ou galeria recomendada, a diferença de preço pode ser dez vezes maior. Mas a qualidade técnica também pode variar muito, uma vez que as lojas especializadas estão dispostas a pagar mais ao artista do que um vendedor ambulante. Por exemplo, as mulheres maasai das colinas de Ngong, nas imediações de Nairobi, deslocam-se à cidade uma vez por semana para

vender os seus colares e brincos de missangas. Primeiro, levam as suas peças à African Heritage Gallery (Galeria do Património Africano) de Alan Donovan, onde são avaliadas e só as melhores são adquiridas. As sobras são vendidas aos vendedores ambulantes que as compram a um preço consideravelmente mais baixo (e as vendem por menos dinheiro). Finalmente dirigem-se ao estabelecimento de Lalji and Sons, a loja de missangas que se encontra em actividade desde o início do século XIX, na rua Biashara. Aí, renovam o seu *stock* de missangas para a semana seguinte, após o que regressam a Ngong.⁸⁰



Ilustração 4: Artesãos vendendo as suas peças à African Heritage Gallery, Nairobi, 1987 (em primeiro plano: cestos núbios; baskets, no meio: cabaças de leite maasai decoradas). Fotografia: Sidney Kasfir.

A partir do momento em que são adquiridas pela African Heritage, uma combinação de técnicas de marketing sofisticadas com a ideia de que se trata de um artigo de qualidade superior transforma essas peças num maná irresistível tanto para os colecionadores de joalheria étnica, como para os colecionadores de arte.⁸¹ As criações originais de Ângela Fisher,⁸² bem como as missangas, antigas e recentes, dos maasai, samburu, rendille e turkana são vendidas num ambiente de autenticidade e chique/**sofisticação** não-convencional. As lápides mijikenda povoam os jardins ao lado do café local. A escultura da África Ocidental, desde a mais estritamente canónica (*ibejis* yoruba) até à mais recentemente concebida

(grandes máscaras akan), ocupa outra secção. Cabaças decoradas e cestos intrincadamente entrançados desafiam a fronteira entre arte e artesanato. No piso de cima, encontram-se panos batik e roupas de safari. Tal como um anúncio de Ralph Lauren, a African Heritage evoca o estilo característico do colono/caçador queniano de Karen Blixen ou Denys Finch-Hatton. Lembra-nos que os objectos têm a capacidade de criar personalidades não só para quem os concebe, mas também para quem os possui. E ninguém tem mais consciência disto que o negociante intermediário. Não é apenas a mulher maasai que renegoceia a sua própria identidade artística, ao vender o seu trabalho a uma loja; a mulher que o compra e o usa está também a inventar uma nova *persona* para si. O facto de os maasai estabelecerem diferenciações subtis entre as cores e padrões das peças feitas para estrangeiros e as que se destinam ao uso próprio não está aqui em causa. O que interessa é a assunção de novas identidades por ambas as partes.



Ilustração 5: Esteiras de palha confeccionadas à mão, African Heritage Gallery, Nairobi, 1987. Fotografia: Sidney Kasfir.

Num passado não muito distante (digamos, há cerca de quinze anos), ter-se-ia afirmado que, em termos culturais, ambas as renegociações eram espúrias e que só uma mulher maasai que faz trabalhos em missangas para si e para outros maasai poderia reivindicar autenticidade cultural: todo o resto serviria apenas para

ilustrar o tema da 'decadência e morte' de determinada cultura, que inevitavelmente se seguem ao contacto colonial.⁸³ Só que estes ornamentos nómadas, actualmente muito procurados, existem simultaneamente em quatro ou cinco cenários culturais, e isto apenas em Nairobi. Contrariamente ao que acontece com a escultura africana pré-colonial, que, com o passar dos tempos, passou dos gabinetes de curiosidades para os museus de história natural e, em seguida, para os museus de arte, com a correspondente alteração de estatuto, neste caso, apercebemo-nos, num só dia, desta situação e não só. Começando pela galeria etnográfica do Museu Nacional de Nairobi, podemos ver missangas maasai ou samburu, dispostas como pertencentes a uma típica colecção funcionalista de 'história natural', com cabaças, lanças e artigos do género.

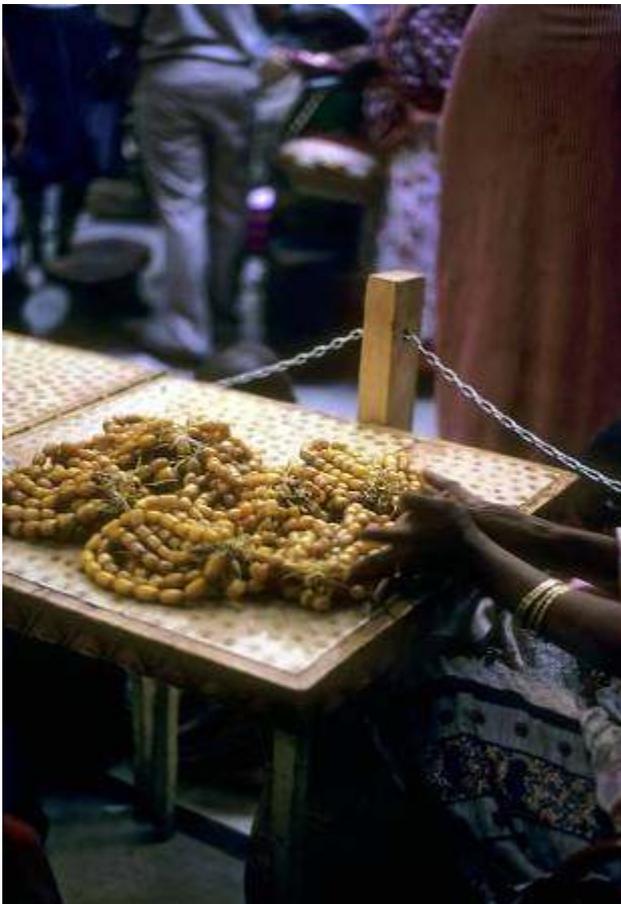


Ilustração 6: Comerciante etíope vendendo missangas, Nairobi, 1987. Fotografia: Sidney Kasfir.

Perto da entrada principal, a loja do museu faz um negócio lucrativo vendendo ornamentos pastoris como souvenirs, em especial, brincos. Na African Heritage, assistimos não só à venda destes objectos como artigos estéticos, mas também (às terças-feiras de manhã) à sua venda directa por parte de mulheres maasai que também os usam. Ou então, podemos ver estes artefactos em dançarinos que se apresentam nas aldeias turísticas próximas de Nairobi, como os bomas do Quénia. Por último, todas as livrarias de Nairobi têm à venda obras como *Maasai* de Tepilit

Olé Saitoti e Carol Beckwith, *Vanishing Africa* de Mirella Ricciardi, *Africa Adorned* de Ângela Fisher, *Last of the Maasai* de Mohamed Amin e *Samburu* de Nigel Pavitt, nas quais as fotografias dos mesmos objectos e dos seus utilizadores são reinterpretadas como evocações de um 'eldorado' em vias de desaparecimento.⁸⁴ (Com efeito, reconhecemos que livros de mesa deste género constituem os 'gabinetes de curiosidades' do século XX.)

Todas essas realidades – artefactos funcionais, objectos de arte, souvenirs, peças de vestuário e exemplos de *body art*, refraccionados pela lente da máquina de filmar – existem em simultâneo, numa relação dialógica com outras realidades, cada uma delas com o seu próprio fragmento de verdade.

Mas os artefactos mais representativos desta visão estática são os próprios maasai. Em 1987, um proprietário empreendedor de uma loja de curiosidades de Mombaça contratou um *moran* (guerreiro) maasai para andar pela loja trajado a rigor a fim de atrair clientes potenciais. O turismo é em si uma forma de coleccionar e a fotografia é talvez o acto de apropriação mais agressivo de todos. Por fim, o parlamento queniano sentiu-se forçado a promulgar uma lei que proibia os turistas de fotografar os maasai, uma forma de auto-defesa semelhante à que fora adoptada há bastante tempo pelas assembleias tribais do Sudoeste da América.



Ilustração 7: Mondo, um guerreiro samburu, trabalhando num revestimento de missanças para uma lança, próximo de Mombaça, 1991. Fotografia: Sidney Kasfir.

Mas onde fica a 'autêntica' cultura maasai no meio de tudo isto? Tal como acontece com as estatuetas *shetani* dos maconde, se transferirmos o *locus* da autenticidade do espírito dos colecionadores para o dos criadores, a questão tem de ser reavaliada. O *morán* na loja de curiosidades é real; não é David Byrne a fingir que é um rei do mambo,⁸⁵ nem o 'índio' folclórico de algumas tabacarias americanas. Viveu em regiões de criação de gado e cumpriu com os rapazes do seu grupo etário os ritos de iniciação à condição de *morán* que geralmente não incluem um emprego remunerado. Mas talvez precise do dinheiro para pagar as propinas escolares ou uma multa. O facto de estar postado à entrada de uma loja de curiosidades transforma-o efectivamente num símbolo vivo de si mesmo.⁸⁶



Ilustração 8:Guerreiros samburu na costa swahili: Kirati, James and David, guerreiros samburu, com lanças turísticas na praia, em Mombaça, Quênia, nos anos 1980. Fotografia: Sidney Kasfir.

Iniciei este artigo, procurando saber quem cria significado para a arte africana e o que determina a sua autenticidade cultural. De certo modo, estas questões são retóricas, uma vez que presumimos de antemão a sua resposta. Se a 'arte para turistas', que constitui o mínimo denominador comum daquilo que os ocidentais consideram não autêntico na arte africana, pode ser desconstruída de modo a revelar as inúmeras contradições presentes na definição de autenticidade, então o mesmo tipo de perguntas é ainda mais pertinente em relação a outras categorias não canónicas, tais como 'elite' ou arte 'internacional'. Chegados aos últimos anos do século XX, talvez seja altura de alinhar, de forma mais harmoniosa, o cânone com o corpus, com base na obra efectivamente realizada por artistas africanos, e de abandonar um sistema classificatório bastante míope, assente fundamentalmente numa África idealizada.

¹ Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trad. de Richard Miller [Nova Iorque, Hill & Wang, 1975], p. 32.

² William Rubin (ed.), *Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vols. I e II (Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1984).

³ Rasheed Araeen, "Our Bauhaus, Other's Mudhouse", *Third Text*, nº 6 (Londres: Primavera de 1989), pp. 3-14; James Clifford, *The Predicament of Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1988); Thomas McEvilley, "Doctor Lawyer Indian Chief", *Artforum* (Nova Iorque: Novembro de 1984), p. 59; McEvilley, "Marginalia", *Artforum* (Nova Iorque: Março de 1990), pp. 19-21; Yves Michaud, "Doctor Explorer Chief Curator", *Third Text*, nº 6 (Londres: Primavera de 1989), pp. 83-88.

⁴ Uma excepção parcial a esta regra é constituída pela exposição de arte contemporânea "Africa Explores", organizada por Susan Vogel para o Center for African Art em Nova Iorque. Procurei abordar os problemas um pouco diferentes que esta exposição levantou num outro artigo intitulado "Taste and Distaste: The Loaded Canon of New African Art", *Transition*, vol. 2, nº 3, edição 57 (Cambridge, MA: Oxford University Press, 1992), pp. 52-70.

⁵ Chinweizu, *The West and the Rest of Us* (Nova Iorque: Nok Publishers, 1978).

⁶ Ver em especial o simpósio in *African Arts*, vol. 9, nº 3 (Los Angeles: 1976).

⁷ Adam Kuper, *The Invention of Primitive Society* (Londres: Routledge, 1988).

⁸ William Fagg e John Pemberton III, *Yoruba Sculpture of West Africa* (Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1982).

⁹ Um importante trabalho de Walter E. A. Van Beek intitulado "Dogon Restudied: A Field Evaluation of the Work of Marcel Griaule", *Current Anthropology*, vol. 32, nº 2 (Chicago: Abril de 1991), pp. 139-67 tenta devolver os dogon ao mesmo universo de outras culturas sudanesas da África Ocidental.

¹⁰ De uma perspectiva gramsciana, a oferta destes presentes serve apenas para salientar a relação hegemónica do colonizador sobre o colonizado.

¹¹ P. Amaury Talbot, *Peoples of Southern Nigeria*, vol. 3 (Londres: Oxford University Press, 1926), pp. 788-89.

¹² Sidney L. Kasfir, "Celebrating Male Aggression: The Idoma Oglinye Masquerade" in Sidney L. Kasfir (ed.) *West African Masks and Cultural Systems* (Tervuren: Musée Royal de L'Afrique Centrale, 1988).

¹³ George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven: Yale University Press, 1962), pp. 84-96.

¹⁴ Jan Vansina, *African Art History. An Introduction to Method* (Nova Iorque: Longman, 1984), p. 2.

¹⁵ Os estudos sobre a diáspora constituem naturalmente uma excepção. Neles, a mudança é condição indispensável para a actividade estética de todo o tipo e é considerada axiomática.

¹⁶ Kasfir, "One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art", *History in Africa*, nº 11 (Waltham, MA 1984), pp. 163-93; Sally Price, "Our Art, their Art", *Third Text*, nº 6 (Londres: Primavera de 1989), pp. 65-72.

¹⁷ Kasfir, *op.cit.*; Kasfir, "Apprentices and Entrepreneurs" in Christopher Roy (ed.), *Iowa Studies in African Art*, vol. 2 (Iowa City: 1987), pp. 25-47.

¹⁸ Fagg and Pemberton, *op.cit.*, pp. 35.

¹⁹ Daniel Biebuyck, *Tradition and Creativity in Tribal Art* (Berkeley: University of California Press, 1969), p. 7. O anonimato é uma questão sobre a qual os académicos (que em muitos casos fizeram também trabalho de recolha em campo) tendem a discordar dos *marchands* e dos coleccionadores, grupos que estão longe de ser homogéneos de ambos os lados do Atlântico. Alguns coleccionadores americanos esforçam-se por descobrir os autores das peças que possuem, enquanto que as conversas relatadas por Sally Price parecem reflectir uma sensibilidade mais europeia (e mais romântica) em relação à arte dos povos 'exóticos'.

²⁰ Price, *op.cit.*, p. 69.

²¹ *Ibid.*, p. 70.

²² Price cita o conhecido *marchand* Henri Kamer que tem uma opinião precisa sobre este assunto: "O objecto feito em África só se transforma em objecto de arte quando chega à Europa", (*ibid.*, p. 70).

²³ Brian Spooner, "Weavers and Dealers: The Autenticity of an Oriental Carpet", in Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 199, 222.

²⁴ Trata-se de uma questão histórica e ao mesmo tempo sociológica: a ideia de que 'ser yoruba' corresponde a uma identidade cultural generalizada data apenas do século XIX. Ver Michel R. Doortmond, "The Invention of the Yorubas: Regional and Pan-African Nationalism Versus Ethnic Provincialism", in P.F.de Moraes Farias e Karin Barber (eds.), *Self-Assertion and Brokerage: Early Cultural Nationalism in West Africa* (Birmingham University African Studies, Série 2, 1990) p. 102.

²⁵ Herbert M. Cole, *et al.*, "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, vol. 9, nº 1 (Los Angeles: 1976), pp. 20-31, 48-74.

²⁶ Harry R. Silver, "Calculating Risks: The Socioeconomic Foundations of Aesthetic Innovation in an Ashanti Carving Community", texto apresentado no 23º Encontro Anual da Associação de Estudos Africanos, Filadélfia, 1980; Doran H. Ross e Raphael Reichert, "A Modern Kumase Workshop", in Doran H. Ross e Timothy F. Garrard (eds.), *Akan Transformations* (Los Angeles: UCLA Museum of Cultural History, 1983).

²⁷ O meu próprio trabalho de campo foi baseado em muitos escultores idoma, alguns tiv, afo e outros na Nigéria, imigrantes maconde, provenientes de Moçambique, na Tanzânia e escultores kamba no Quênia. todos eles apoiam os dados sobre os asante.

²⁸ Silver, *op.cit.*, p. 6.

²⁹ Susan Vogel, *et al.*, *Africa Explores: 20th Century African Art* (Nova Iorque: The Center for African Art, 1991), p. 50.

³⁰ Como a Nigéria tinha uma lei respeitante a antiguidades e um considerável tráfico ilegal de esculturas, o termo "antiguidade" tornou-se o sinónimo local de qualquer artefacto ilegalmente transaccionado.

³¹ Charles Keil, *Tiv Song* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), pp. 249-50.

³² *Ibid*, p. 250 (sublinhados meus).

³³ Henry John Drewal e Margaret Thompson Drewal, *Gelede* (Bloomington: Indiana University Press, 1983).

³⁴ McEvelley, *op.cit.*

³⁵ Barbara Kirschenblatt-Gimblett, "Objects of Ethnography", in Ivan Karp e Steven Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures* (Washington DC: Smithsonian Press, 1991), pp. 389-90.

³⁶ James Clifford, *The Predicament of Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), pp. 226-29.

³⁷ Jacques Maquet, "Art by Metamorphosis", *African Arts*, vo. 12, nº 4 (Los Angeles: 1979), p. 32.

³⁸ Clifford, *op.cit.*, pp. 227-28.

³⁹ Maquet, *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts* (New Haven: Yale University Press, 1987), p. 15.

⁴⁰ O historiador de arte nigeriano Babatunde Lawal chegou a defender esta posição, mas tratava-se mais uma vez de uma tentativa de negar a sua autenticidade.

⁴¹ Foi incluída, por exemplo, na exposição "Circa 1492" (1992), na National Gallery em Washington uma mostra das obras-primas do mundo inteiro.

⁴² Os quebra-cabeças chineses de marfim intrincadamente trabalhados constituem um exemplo similar; apesar de destinados ao mercado de exportação, são actualmente encarados como obras de arte por direito próprio.

⁴³ Kasfir, "Apprentices and Entrepreneurs", *op.cit.*

-
- ⁴⁴ John Povey, "The African Artist in a Traditional Society", *Ba Shiru*, vol. 11, nº 1 (Madison, WI: 1980), p. 5.
- ⁴⁵ Bennetta, Jules-Rosette, "Aesthetics and Market Demand: The Structure of the Tourist Art Market in Three African Settings", *African Studies Review*, vol. 19, nº 1 (Waltham, MA: 1986), pp. 41-59.
- ⁴⁶ Silver, *op.cit.*
- ⁴⁷ Dolore Richter, *Art, Economics and Change* (La Jolla: Psych/Graphic Publishers, 1980).
- ⁴⁸ Kasfir, "Patronage and Maconde Carvers", *African Arts*, vol. 13, nº 3 (Los Angeles: 1980), pp. 67-70, 91.
- ⁴⁹ Paula Ben-Amos, "Pidgin Languages and Tourist Arts", *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 4, nº 2(1977), pp. 130, 132.
- ⁵⁰ Kasfir, "Taste and Distaste", *op.cit.*.
- ⁵¹ Spooner, *op.cit.*, p. 200.
- ⁵² Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Mistaken Dichotomies", *Journal of American Folklore*, vol. 101, nº 400, (Bloomington, In: Abril-Junho de 1988, p. 148.
- ⁵³ Para uma abordagem incisiva da temática dos colecionadores e da mercadorização na arte africana, ver a recensão de K. Anthony Appiah de *Perspectives: Angles of African Art* (catálogo da exposição, The Center for African Art, Nova Iorque, 1987), in *Critical Inquiry*, nº 17 (Chicago: Inverno de 1991), pp. 338-42.
- ⁵⁴ Utilizo aqui a versão ortográfica 'maconde', a fim de estabelecer uma distinção entre os escultores moçambicanos imigrantes e os nativos makonde tanzanianos cuja produção cultural é diferente e que só marginalmente se dedicaram à escultura.
- ⁵⁵ Os colecionadores típicos das esculturas maconde são académicos e jornalistas, ou seja, pessoas que não se podem dar ao luxo de coleccionar arte africana 'tradicional'. Existe, portanto, uma distinção de classe implícita na aquisição e exposição de peças pertencentes a um cânone estabelecido e as peças pertencentes à 'arte para turistas'. É mais fácil ser-se proprietário da última, porque mais barata.
- ⁵⁶ "All my works have a story", *Magiciens de la Terre*, catálogo da exposição (Paris: Centre Pompidou, 1989), p.137.
- ⁵⁷ Em Dar es Salaam, a língua dominante é o KiSwahili. O termo KiMaKonde é *puundi*. Ver J.A.R. Wembah-Rashid, *Makonde Art: The Mask and Masked Dance Tradition* (Nairobi: Institute of African Studies, University of Nairobi, 1989), p.5.
- ⁵⁸ Agradeço a Allen Roberts este segundo significado. A utilização deste termo na África Oriental e no Zaire parece ser similar neste aspecto, embora não idêntica. Ver também a abordagem de Roberts da *bricolage*, no seu artigo, "Chance Encounters, Ironic Collage", in *African Arts*, vol. 25, nº 2 (Los Angeles: Abril de 1992), pp. 54-63, 97-98.
- ⁵⁹ Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind (La Pensée sauvage)* (Londres: Weidenfeld & Nicholson, 1966), p. 16ff.
- ⁶⁰ Kasfir, "Patronage and Maconde Carvers", *op.cit.*
- ⁶¹ *Jini* ou *shetani* em KiSwahili.
- ⁶² Ver, por exemplo, Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 26. Esta formulação é necessária à argumentação de Lévi-Strauss, mas é exagerada. Como referi anteriormente, a sensação de singularidade relativa à arte pré-colonial é não só uma predisposição ocidental para idealizar a sociedade primitiva, como um facto comprovável.
- ⁶³ Agradeço ao meu colega David Brown ter-me levado a reexaminar o conceito de *bricolage* neste contexto. 'John Fundi' foi, naturalmente, uma feliz coincidência. Relativamente a uma abordagem da *bricolage* no contexto da diáspora afro-cubana, ver a descrição de Brown do estilo cultural afirmativo dos *negros curros* no início do século XIX em Havana, "Garden in the Machine: Afro-Cuban Sacred Art and Performance in Urban New Jersey and New York", tese de doutoramento, Yale University, 1989, pp. 35-38.

⁶⁴ Bem-Amos, *op.cit.*, p. 131.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁶ Bennetta Jules-Rosette, "What is 'Popular'? The Relationship Between Zairan Popular and Tourist Paintings", (Texto apresentado no workshop sobre pintura popular ubana do Zaire, Smithsonian Institute, Washington DC, 1987), p. 3; "Rethinking the Popular Arts in Africa", (comentário), *African Studies Review*, vol. 30, nº 3 (Waltham, MA: 1987), p.93.

⁶⁷ Jules-Rosette, "What is 'Popular'?", *op.cit.*, p. 3.

⁶⁸ Ilona Szombati-Fabian e Johannes Fabian, "Art History and Society: Popular Painting in Shaba, Zaire", *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 3, nº 1 (1976), pp. 1-21.

⁶⁹ Jules-Rosette, *op.cit.*, p. 4.

⁷⁰ Karin Barber, "Popular Arts in Africa", *African Studies Review*, vol. 30, nº 3 (Waltham, MA: 1987), pp. 1-78. A tipologia de Barber não reduz a arte para turistas a uma categoria inferior, mas menciona-a como arte popular com motivações comerciais, "produzida, mas não consumida pela população local", (p. 26).

⁷¹ Vogel, *et al. op.cit.* pp. 41-42, 238.

⁷² Vogel defende este argumento no mesmo texto (p. 50). Parte das dificuldades devem-se ao facto de muito poucos historiadores de arte terem feito entrevistas aos escultores que produzem arte para turistas.

⁷³ Barber, *op.cit.*, p. 27

⁷⁴ Jean Comaroff, *Body of Power, Spirit of Resistance* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), p. 119.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁶ Christopher B. Steiner, "African Art in Movement: Traders, Networks and Objects in the West African Art Market", in *Discussion Papers in the Humanities*, nº 3 (Boston: Boston University African Studies Center, 1989); Steiner, "Worlds Together, Worlds Apart: The Mediation of Knowledge by Traders in African Art", ensaio apresentado no 32º Encontro Anual da Associação de Estudos Africanos, Atlanta, 1989. Ver também. Steiner, *African Art in Transit* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

⁷⁷ O turismo substituiu entretanto o café como a maior fonte de rendimento no mercado estrangeiro.

⁷⁸ Embora esta história tenha sido publicada várias vezes, nunca consegui encontrar um escultor maconde que a conhecesse.

⁷⁹ Steiner, "Worlds Together, Worlds Apart", *op.cit.*, p. 3.

⁸⁰ Agradeço a Donna Klumpp, perita em arte maasai, pelas numerosas informações acerca do comércio de missangas em Nairobi, e a Melania Kasfir, que na altura era apenas uma aluna do secundário, por me ajudar a determinar o círculo do comércio de missangas, delineado por Klumpp. Desde a publicação original deste artigo, a empresa Lalji and Sons abandonou o comércio de missangas, mas os seus concorrentes continuam em actividade.

⁸¹ Donovan encontra-se numa posição susceptível de agradar a ambas as partes: tem formação em *marketing* e também é um coleccionador no terreno e um perito em das artes pastoris. Ver o seu ensaio "Turkana Functional Art", *African Arts*, vol. 21, nº 3 (Los Angeles: 1988), pp. 44-47.

⁸² Autora de *Africa Adorned* (Nova Iorque: Abrams Publishers, 1984).

⁸³ O debate paralelo que se verificou nos estudos de cultura popular/ folklore studies ("folklore/folclore versus fakelore/ falsificação") abordava sensivelmente os mesmos temas, embora com uma tónica diferente: tratava-se de destringar entre os puristas e os defensores da popularização e não entre os seus textos. Ver Richard M. Dorson, *Folklore and Fakelore* (Cambridge: Harvard University Press, 1976), pp. 1-29.

⁸⁴ Tepilit Olé Saitoti, *Maasai*, com fotografias de Carol Beckwith (Londres: Elm Tree, 1980); Mirella Ricciardi, *Vanishing Africa* (Londres: William Collins, 1971); Angela

Fisher, *op.cit.*; Mohamed Amin et al., *Last of the Maasai* (Londres: Bodley Head, 1987); Nigel Pavitt, *Samburu* (Londres: Kyle Kathie, 1991).

⁸⁵ Donald J. Cosentino, "First World", *African Arts*, vol. 23, nº 2 (Los Angeles: 1990), p. 1.

⁸⁶ Relativamente à discussão do mesmo fenómeno no festival cultural subsidiado, ver Kirschenblatt-Gimblett, "Objects of Ethnography", *op.cit.*, p. 388.