

**ERNEST MANCOBA E GERALD SEKOTO
SUBJETIVAÇÃO, UTOPIAS E FABULAÇÕES NO ENCONTRO DA
EUROPA COM A ÁFRICA ***

Célia Maria Antonacci Ramos – UDESC

Resumo

O modernismo estabeleceu os paradigmas da Arte Moderna e Contemporânea nas filosofias Iluministas sem levar em conta suas interfaces com os povos colonizados, outrora considerados “primitivos”. Desde os anos 1960, quando das primeiras lutas pela independência dos países africanos, revisões históricas e críticas das Artes Visuais têm contribuído para o debate em torno da formação dos códigos da Modernidade no encontro com as estéticas de povos colonizados, apontando subjetividades, fabulações e utopias desse encontro. Com vistas a contribuir para esse debate, este ensaio analisa a influência das políticas imperialistas e a experiência da diáspora no percurso dos artistas sul-africanos Ernest Mancoba e Gerard Sekoto.

Palavras-chave: África, Arte africana, colonização, diáspora, modernismo.

Abstract

Modernism established the paradigm of Modern and Contemporary Art in Enlightenment philosophies without regard to its interface with the colonized people once considered "primitive." Since the 1960s, when the first independence of African countries occurred, historical reviews and visual arts critiques have contributed to the debate on the formation of codes of modernity, pointing the subjectivities, fables and utopias from that meeting. To contribute to this debate, this study examines the influence of imperialist policies and the diaspora experience in the course of South African artists Ernest Mancoba and Gerard Sekoto.

Key-words: Africa, African art, colonization, diaspora, modernism.

Desde os anos 1960, quando historicamente registramos o pós-colonial, as pesquisas em torno de discursos coloniais e de metodologias de discriminação, inferioridade ou invisibilidade de povos colonizados se intensificaram. Especialmente intelectuais oriundos de países colonizados – que percebem a discriminação a partir de experiências pessoais, como Stuart Hall e Paul Gilroy, na Inglaterra, Homi Bhabha, Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu, nos EUA, Achille Mbembe, na África do Sul, entre outros – começaram a organizar um vasto campo de pesquisa que visa agregar aqueles que se propõem a uma reavaliação de nossas sociedades com vistas à integração e ao bem estar dos povos. Surgiram, assim, grupos de estudos pós-coloniais que investigam na história, na educação, na política ou na sociologia a

* Texto apresentado no 20º Encontro da ANPAP, Rio de Janeiro, 2011.

condição dos imigrantes, dos apátridos, dos sem terra, dos povos em diáspora e de grupos discriminados pela cor de pele, preferência sexual ou cidadania. Também o sistema das artes vem registrando um interesse em rever suas teorias estéticas e as práticas eurocêntricas propagadas nos regimes imperialistas.

Objetivando contribuir para esse debate, este ensaio analisa a influência das políticas imperialistas e a experiência de deslocamento no percurso dos artistas sul-africanos Ernest Mancoba e Gerard Sekoto e as interfaces de suas obras no movimento Modernista.

Segundo Elikia M'Bokolo (2004, p. 541), uma historiografia complacente com o regime do *apartheid* atesta que o território que hoje conhecemos como República da África do Sul era uma região vazia até a chegada de holandeses comandados por Bartolomeu Dias, em 1488. Entretanto, continua M'Bokolo, revisões históricas documentam a presença antiquíssima de povos de língua Banto, como os *Khoi* e *San*, que foram progressivamente marginalizados e eliminados por se oporem a trabalhar nas fazendas dos colonos, assim como os Xhosa, um povo opositor aos regimes coloniais. Além disso, pesquisas contemporâneas registram que por volta de 1790, um jovem habitante da região sul da África, conhecido por Tchaka, organizou a tribo Zulu.

Em 1775, os ingleses ocuparam a Cidade do Cabo e, a partir de 1867, com a descoberta de minas de diamante e ouro, houve uma imigração acelerada de ingleses para essa região. O confronto com os *bôeres*, colonos holandeses e franceses instalados nessa região desde 1500, provocou duas guerras entre os anos 1880 a 1889 e 1899 a 1902, respectivamente. A vitória dos ingleses na segunda guerra dos *bôeres* instituiu, em 1910, a criação da União Sul-Africana, um domínio dentro do império britânico, que determinou o *colour bar* nas minas e na indústria manufatureira, estabelecendo, assim, os fundamentos jurídicos e práticos das leis do *apartheid*¹, criadas oficialmente após a vitória dos nacionalistas em 1948. (idem, p. 544).

Importante observarmos que os fundamentos jurídicos e práticos dessas leis não se restringiam às minas e à indústria manufatureira para determinar o lugar dos “brancos” e dos “não brancos”. Os projetos encontravam-se também na política exercida pelas instituições culturais, como as academias de arte, que se restringiam aos brancos, e aos museus, que *confinavam as coleções consagradas às culturas*

africanas na seção etnográfica, como diz Nadja Vuckovic. (2004, p. 555). Completa a autora:

A comunidade científica, por sua proximidade com os meios políticos, colocava-se a serviço deles, veiculando através dos museus as ideologias patrióticas, incitando o ódio pelo outro, diferente do branco, celebrando os valores nacionais e religiosos africânderes, deixando deliberadamente de mencionar a política discriminatória dos bôeres, que excluía qualquer direito elementar, qualquer liberdade individual para o não-branco. (...) Negação da História, que consistia em descontextualizar os objetos não só culturalmente, mas também historicamente, a fim de mantê-los naquela categoria de “artes primitivas”.²

Nessa perspectiva, percebemos que arte era meio de classificação das pessoas e o museu um instrumento educador a serviço do Estado.

O artista e crítico de arte Chica Okeke-Agulu (2002, p, 31) enfatiza que o estudo das normas do período da colonização é muito significativo para entendermos a história da arte africana, pois essas normas intensificaram a migração de artistas para as cidades da Europa, uma vez que a administração colonial, na maior parte dos países africanos, foi relutante em estabelecer um sistema de educação artística igualitário para africanos e europeus, forçando alguns artistas, ainda que com recursos próprios, emigrassem para a Europa em busca de educação. Chica Okeke-Agulu conta que, antes da Segunda Guerra Mundial, só havia escolas de arte no Sudão, Gana, Egito e África do Sul, mas as variadas formas de discriminação racial, especialmente na África do Sul, não permitiam que os artistas negros se beneficiassem da estrutura institucional das academias, e as instituições culturais não valorizavam seus trabalhos, forçando-os, assim, a emigrarem para o ocidente, notadamente Ernest Mancoba e Gerald Sekoto.

Ernest Mancoba nasceu em 1904 em Boksburg, uma cidade na fronteira de Joanesburgo, África do Sul. Filho de um mineiro e uma ceramista, seus pais eram de origem Zulu e haviam imigrado para a África do Sul fugindo da perseguição aos opositores à conquista militar de outras tribos pelo rei Shaka. Nessa fuga, refugiaram-se entre os Xhosas, um povo que reunia pensadores e ativistas africanos desde os anos 1880 e pensava que poderia unir a nação contra as invasões coloniais. Ainda que contrária às invasões coloniais, sua mãe, segundo Mancoba, era um fervorosa cristã, e assim Ernest Mancoba começou seus estudos numa escola cristã perto de Pietersburgo³, onde conheceu Gerard Sekoto. Seu

trabalho de escultura começou no Grace-Dieu, uma escola anglicana de treinamento de professores, onde aprendeu a técnica de esculpir com Sister Pauline, uma religiosa da congregação. Sob essa influência, realizou seus primeiros trabalhos de escultura religiosa, a *Madona Bantu*, uma das peças mais notáveis de sua carreira, que combina uma inspiração da concepção religiosa de uma Nossa Senhora cristã com algumas linhas estéticas de sua etnia Bantu.

Na juventude, Mancoba ingressou na Universidade de Fort Hare⁴, em Alice, uma pequena cidade ao leste da Cidade do Cabo. Essa Universidade, conta Mancoba (apud OBRIST, 2003, p. 544), seguia uma linha nacionalista e marxista e não assumia políticas discriminatórias aos negros, isto é, não considerava que os negros requeriam uma educação diferente, leia-se, inferior.

Após a Universidade, Mancoba mudou-se para a Cidade do Cabo, onde montou um atelier no 'District Six', um gueto exclusivo para negros que, por se localizar próximo ao centro da Cidade do Cabo, foi totalmente destruído durante o regime do *apartheid*. Nessa ocasião, conheceu o escultor dinamarquês Lippy Lipschitz, um imigrante do Leste Europeu. Foi através de conversas com Lipschitz que Mancoba decidiu emigrar para a Europa.

Em 1938, Mancoba foi primeiro para Londres e depois Paris. Considerado um ativista, foi preso pelo regime nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1948, fez parte dos grupos *Host* e, mais tarde, do grupo CoBrA.

Essa decisão de partir para a Europa, à primeira vista parece bastante polêmica, ainda mais se considerarmos que nessa época muitos ativistas exigiam a descolonização dos territórios africanos. Como comenta Chika Okeke-Agulu (op. Cit., p. 32),

Poderá parecer paradoxal a debandada dos artistas africanos para as capitais europeias, numa altura em que o Congresso de Manchester⁵ apelava à descolonização. Mas, dada a realidade da dominação colonial, esse fato não parece tanto uma capitulação perante a ingerência do poder imperial, como um processo necessário por parte dos artistas que assumiam o pleno significado de uma identidade em grande parte definida pelo encontro entre a África e a Europa. (tradução nossa).

As controvérsias dessa decisão aparecem em depoimentos do próprio Mancoba, quando, numa entrevista concedida ao crítico de arte Hans Ulrich Obrist (2003, p. 563), nos conta:

A primeira razão para eu ter deixado a África do Sul foi provavelmente quando entendi que eu não me tornaria nem um cidadão nem um artista na terra dos meus pais, especialmente depois do meu encontro com o Comissário para Assuntos Nativos, em Pretória, que, depois de ter visto algumas de minhas obras reproduzidas em papel jornal, (*The Star*, eu acho que era), decidiu que eu faria parte da próxima exibição Imperial, chamada *British 'Empire Exhibition'*, em Joanesburgo, 1936. A idéia dessa exibição era, primeiro, mostrar aos visitantes a produção folclórica de arte dos nativos, e, segundo, desenvolver todo um mercado de arte pseudotribal para os turistas. Ele me ofereceu um bom emprego e um bom salário, que agradaria jovens africanos a alimentarem esse tráfico. Eu fiquei chocado e, o mais educadamente possível, recusei a proposta. No meu dia-a-dia eu me sentia cada vez mais humilhado com as condições impostas ao meu povo, e tinha uma grande dificuldade em me conter diante de tais situações. Assim, logo que entendi que eu nunca seria capaz de me sentir livre o suficiente para me expressar abertamente como eu queria, decidi partir, pois eu sempre batia na minha cabeça contra as barreiras às quais o regime colonial tinha imposto ao meu país, não importa onde eu estivesse.(tradução nossa).

O cargo de “Comissário para Assuntos Nativos” em si mesmo já nos fornece pistas para entendermos a dimensão do *apartheid* e sua ingerência na cultura, pois atribuía a um funcionário público – instruído a olhar os “nativos” não como cidadãos, mas como subalternos à cultura europeia – as decisões sobre as políticas das exposições. Nessa perspectiva, as obras produzidas por artistas locais, como vimos acima, eram avaliadas pelos “comissários” e logo classificadas como objetos exóticos – que deveriam ser expostas em seções etnográficas, tanto para conduzir o público local a perceber a superioridade do homem branco, quanto para atrair turistas estrangeiros ávidos em adquirir esses objetos exóticos – o que trariam divisas para a coroa britânica, mas nunca valorizados como arte, pois, se assim fosse, seu autor poderia adquirir uma posição política igual à dos colonizadores. Para Chika Okeke-Agulu (op.Cit; 2002, p. 32), “se o desenvolvimento da arte moderna na África colonial parece ter sido bastante lento (...), isso se deve ao fato de a subjetividade artística moderna estar associada à independência política. A ideia de liberdade artística era a antítese do espírito do colonialismo”. (tradução nossa). A subjetivação é um discurso de afirmação de uma identidade contrária às imposições oficiais do nacionalismo do Estado, que visam unir o povo num pensamento único a partir de ideais promulgados nas leis políticas, sociais e religiosas elaboradas com fins de massificação do povo em um pensamento único, que não é outro senão o dos supremos governantes do Estado-nação.

Percebe-se, assim, que a gerência da administração colonial via na prática artística subjetiva um meio político de independência dos sistemas imperialistas,

que classificam os seres humanos desde as primeiras colonizações com fins de exploração trabalhista. Isso porque, como observa Mancoba (apud OBRIST, op. cit. p. 564), os colonizadores, apoiados pelos dirigentes das metrópoles, só viam no continente africano razões econômicas e, nos africanos, um sistema de mão-de-obra barata para explorar as minas de ouro e diamante, algo próximo ao regime escravocrata. E completa,

Eu senti que não teria mais tempo a perder com essa situação vexatosa com o qual muitos nativos eram de acordo. Mais ainda, percebi que não havia, basicamente, um público para receber o que eu tinha para me expressar na sociedade colonial, onde eu estava destinado a passar o resto da minha vida. Muitos dos meus trabalhos daquele tempo desapareceram, provavelmente porque as pessoas que os adquiriram não os consideravam como algo de valor a ser preservado. (idem). (tradução nossa).

A esse respeito, a historiadora e crítica de arte sul-africana Marilyn Martin (2002, p. 37) lembra que nas décadas 1920/30 os artistas já haviam sido expostos a influências europeias, conheciam novas formas de expressão e aspiravam por oportunidades educacionais, uma vez que os conceitos de arte da época consideravam o artista como um indivíduo não mais ligado às normas que guiavam as sociedades tradicionais. Nesse período, os artistas africanos eram sujeitos ao controle capitalista e a outras formas de patronagens, como esclarece Marilyn Martin,

Patronos e comissários existiam para os pioneiros do modernismo negro, mas eles eram acompanhados de prescrições que ainda reverberam. Os africanos eram incentivados a prosseguir nas artes plásticas, mas suas expressões deveriam refletir a arte nativa. Eles também não precisavam de professor, uma vez que deveriam ter habilidade natural e não deveriam receber influências externas. Muitos artistas rejeitaram essa prescrição de base racista e aspiravam estilos europeus de pintura. Essa situação ficou exacerbada através das políticas de manter os negros em uma educação separada e forçando-os a práticas de artesanato. Entre os anos 1920 a 1950, e até os dias de hoje, a distinção entre arte e artesanato era conceituada nas academias da África através de catálogos que classificam os trabalhos em madeira e cerâmica como sendo artesanato. (idem). (tradução nossa).

Entretanto, se por um lado, os colonizadores incentivavam os africanos a prosseguir nas artes plásticas “nativas”, por outro, segundo Olu Oguibe (2004, p. 49), a missão cristã condenava as práticas artísticas tradicionais como idolatrias profanas que destruíam a ordem catequista.

Além dos preconceito e das divergências no campo das artes por parte de patronos, comissários e catequistas, logo Mancoba identificou outros, advindos de seus próprios conterrâneos anticolonialistas, que não entendiam a arte como uma via de contestação política. Mancoba (apud OBRITS, op. Cit., p. 564) conta:

Mesmo alguns dos meus amigos, líderes políticos adversos à colonização, me diziam que a atividade artística não era a coisa mais urgente para se trabalhar, enquanto o nosso povo era submetido a essa situação terrível, mas eu acreditava, ao contrário, que a arte era precisamente um meio para favorecer uma maior consciência no Homem, que, para mim, é parte da luta por qualquer libertação humana, e sem a qual qualquer realização prática, provavelmente mais cedo ou mais tarde, se afasta e perde o seu foco. Portanto, fazer arte, eu pensava, era tão urgente quanto trabalhar para a evolução política que, naquele momento, ainda parecia uma possibilidade distante. Então, eu decidi, vindo para a Europa, participar de um debate com artistas europeus. (...) Na África do Sul, eu não encontrava ninguém para discutir sobre arte, a não ser poucos colegas tradicionais e alguns artistas imigrantes, que mencionei anteriormente, os quais me encorajaram a ir para a Europa. (tradução nossa).

Com a ajuda de uma instituição missionária, que o acolheu em Londres, Mancoba partiu. Lá chegando, conta Mancoba que saiu às ruas vestindo um traje à moda de trabalhadores sul-africanos e com um boné na cabeça. Quando atravessava certas áreas, as crianças o seguiam nas ruas cantando: *'Nigger, Nigger go to hell. English, English ring the bell!*⁶. Percebendo a forte discriminação inglesa, país que ainda colonizava a África do Sul e promovia um *apartheid* político-social, Mancoba decidiu ir para Paris, onde ingressou na *École des Arts Décoratifs* e conheceu a artista dinamarquesa Sonja Ferlov, com quem se casou. Em 1947, para escapar das sequelas da Segunda Guerra Mundial e das discriminações com que enfrentavam por ser um casal birracial⁷, eles foram para a Dinamarca. Ferlov o introduziu no seu círculo de artistas e, em 1948, eles participaram na exposição *Host*, a manifestação inaugural do emergente grupo CoBrA, um coletivo que incluía artistas de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã. O grupo oficialmente terminou em 1951 e Macoba e Sonja retornaram a Paris, mas seus nomes raramente aparecem na historiografia do grupo CoBrA. A pesquisadora Laura Smalligan (2010, p. 264) cita que investigando numerosos textos sobre o grupo CoBrA raramente encontrou alguma menção à participação de Mancoba, mesmo nas mais detalhadas pesquisas sobre o grupo⁸, mas ocasionalmente sua presença está registrada numa fotografia do grupo de 1948. Segundo Smalligan,

Pode-se pesquisar minuciosamente a história do CoBrA, mas nunca se sabe que Mancoba foi um dos membros originais do grupo, que ele expôs no "Host", primeira exposição oficial do grupo CoBrA, que um dos seus desenhos a tinta foi utilizado para a capa do catálogo do grupo num show de 1949 e que ele foi convidado a participar numa exposição comissariada por Willem Sandberg no Stedelijk Museum em Amesterdã.(idem). (tradução nossa).

Segundo Chika Okeke-Agulu (2005, ARTAFRICA),

Apesar de sua obra ser muitas vezes omitida da literatura CoBrA, Mancoba pôs o grupo em contacto com material etnográfico africano, e proporcionou-lhes visitas guiadas ao museu do Trocadéro, em Paris, uma experiência que viria a ter um impacto de grande alcance na obra de Jorn e de Eljer Bille. Além disso, a escultura de Ferlov e de Erik Thommesen parece ter sido diretamente influenciada pelas esculturas do período inicial de Mancoba, que possuem uma simplicidade monumental e primordial. A sua ligação com o grupo CoBrA pode ter contribuído, por seu turno, para dar forma ao seu estilo abstrato, à sua paleta e, nos desenhos, à sua exploração daquilo a que Elza Miles chama "a relação entre a autonomia de uma imagem e o poder que lhe está associado".

A esse respeito, Mancoba (apud OBRIST, op.cit., p. 568) conta que logo percebeu alguns mal-entendidos, que nunca eram discutidos abertamente, entre os artistas do CoBrA em referência a ele e Sonja Ferlov. Por exemplo, os convites para participar de exposições nunca os incluía. Diz Mancoba:

Acho que houve uma certa irritação em relação a Sonja por repetidamente insistir na circulação e, também, tendo em conta a situação dos povos ainda colonizados pela Europa, embora nem todos fossem contrários à nossa participação. (...) Jorn escreveu uma carta para nós, logo após o fim do movimento, manifestando a sua solidariedade com a nossa atitude e sua compreensão ao nosso afastamento - parece que o tempo, 1950, ainda não era adequado para a questão a ser colocada claramente. O constrangimento que minha presença causou - ao ponto de me fazer, em seus olhos, uma espécie de 'Invisible Man', ou me considerarem apenas o consorte de uma artista mulher europeia - era compreensível, pois nunca houvera, a meu conhecimento, qualquer homem negro que tenha participado nas artes visuais 'avant-garde' do mundo ocidental. (idem). (tradução nossa).

Sobre sua invisibilidade no grupo e na História da Arte ocidental oficial, Mancoba (idem, p. 568) comenta:

Pessoalmente, proveniente de uma colônia onde as pessoas eram segregadas por lei, mas ainda eram economicamente vitais para a Europa, o meu *status* não era claro. E, provavelmente, era também a nossa própria concepção de humanidade e de arte que não só contribuiu para o

isolamento de alguns no grupo, mas que também nos mantinha invisíveis ao mundo da arte oficial, especialmente, mais tarde, aos olhos e à avaliação dos alguns críticos e historiadores de arte. Alguns deles obliteraram totalmente a minha participação no movimento, considerando, como é certo que tenha sido, em razão de que meu trabalho era suspeito de não ser suficientemente europeu e, em outras palavras, "traindo (minhas) origens africanas". (tradução nossa).

Hoje, sessenta anos após o fim desse grupo, as obras ainda preservam os traços da influência desse artista africano nas expressões dos artistas do grupo CoBrA, e as estéticas presentes também na obra de Mancoba nos indicam caminhos para uma reavaliação da História do Modernismo no encontro com estéticas anteriormente consideradas "primitivas". São elas hoje testemunhas inegáveis da interação estética dos jovens "revolucionários" da arte moderna, que se posicionavam contra o racismo do regime nazista, embora estivessem eles mesmos despreparados para a interação das sociedades. Para Rasheed Araee (2010, p. 277), "a questão da autêntica voz africana no modernismo, ou na modernidade, só pode ser resolvida na História". (tradução nossa).

Porém, se Mancoba interagiu até certo ponto com artistas europeus, influenciando-os e sendo influenciado por eles, seu conterrâneo Gerard Sekoto – que se dirigiu à Europa logo após a promulgação das leis do *apartheid* e do fim da Segunda Guerra Mundial seguiu os artistas e poetas do movimento da Negritude, uma agitação político-cultural que em meio a uma segregação política, estética e cultural acirrada propagava, nas lutas pelo fim das colônias, reunir os africanos em uma sociedade distinta.

Gerard Sekoto nasceu em 1913 numa localidade de missão Luterana, próximo de Transvaal, na África do Sul. Nos anos de 1930 a 1934, estudou na escola cristã Grace-Dieu, uma Diocese próxima a Pietersburgo, ao norte de Transvaal, onde conheceu Mancoba.

Segundo Khaiso Foursome (apud EYENE, p. 427), Mancoba foi a pessoa que mais exerceu influência em Sekoto. Ele apreciava sua arte e o encorajou a procurar um estilo próprio. Além disso, Mancoba também costumava discutir política, literatura e arte com Sekoto. Foi também ele quem o instigou a seguir para Paris.

Entretanto, antes de emigrar para a Europa, Sekoto viveu em Sophiatown, um bairro de Joanesburgo (1939-1942), e, na Cidade do Cabo, (1942-1945), no District Six (o mesmo bairro de negros segregados em que Mancoba havia residido) e em Eastwood e Pretória (1945-1947).

No texto *Appropriation as Nationalism in Modern African Art*, Olu Oguibe (2004, p. 56) narra que, nessa época, Sekoto apreciava os Expressionistas e os Fauvistas europeus e via em suas cores e pinceladas uma forma estética própria para contestar as normas impostas aos artistas africanos, de quem os colonizadores – como também anteriormente mencionado neste texto por Marilyn Martin – esperavam técnicas de entalhe em madeira e objetos em cerâmica elaborados dentro da tradição africana.

Inspirado em Van Gogh e Gauguin, isto é, com técnicas de pintura do impressionismo, Sekoto criou os bairros suburbanos de Sophiatown e District Six, exemplos dos *townships* para negros de Joanesburgo e da Cidade do Cabo, respectivamente. Em entrevista ao psicanalista Chabani Manganyi (1996), autor do livro *A Black Man Called Sekoto*, Sekoto contou que nessa época, antes de partir para Paris, ele queria penetrar nas raízes de sua cultura ancestral, porque ele não acreditava que as tradições de seus pais fossem ruins. *Ao contrário*, diz Sekoto, *eu sinto que eu encontrarei certos elementos que completam meu viver*. (tradução nossa).

As “townships” como Sophiatown e District Six eram bairros específicos de *apartheid* para os sul-africanos, lugares onde era “permitido” morar grupos de pessoas sob as leis separatistas. Para Sekoto (apud Manganyi, 1996):

A questão de estar em Sophiatown não me incomodava, pelo contrário, a vitalidade da área era um grande estímulo. Era como uma cena teatral ver todas essas pessoas diferentes, as mulheres com cestos de compras, carregando alguma bagagem sobre as cabeças ou ombros. Homens de vários estilos de andar e de vestir, alguns ciclistas andando de bicicleta e outras pessoas dirigindo carros .. Havia também as crianças de aparência variada, de vestuário e de expressão diferente. (tradução nossa).

Assim, tal como Mancoba, Sekoto começou a pintar na África do Sul, representando as situações de sua cultura, as tradições e os jogos de infância. Nessa época, pesquisou estéticas e técnicas europeias como forma de contestação às imposições colonialistas, mas certamente também instigado pela possibilidade da pintura a óleo para dar cor à representação da vida cotidiana das “townships”.

Em 1947, após a oficialização do *apartheid* em forma de Lei, Sekoto decidiu partir para a Europa. Emigrou primeiro para Londres e, pelas mesmas razões de Mancoba, seguiu para Paris. Entretanto, logo que chegou a Paris, Sekoto percebeu a realidade de ser um estrangeiro africano no pós-guerra e sem domínio da língua

francesa. Em seus textos, Sekoto menciona a indiferença dos críticos da época à sua arte e remarca o eurocentrismo da cena parisiense. Como disse a Manganyi, “Eu sentia muito que o público não era entusiasmado com a arte que não era deles... eles não a queriam, não queriam ver porque ela não pertencia à raça deles”. (apud Eyene, op.Cit., p. 468) (tradução nossa).

Foi em meio a outros africanos em diáspora que Sekoto encontrou apoio, o que o conduziu a conhecer os líderes do movimento da *Negritude*.

Se em 1947, na África do Sul, os ingleses apoiados pelos EUA, promulgaram oficialmente as leis do *apartheid*, em 1945, dois anos antes, na Inglaterra, em Manchester, africanistas ex-combatentes de guerra, com objetivo de exigir o fim das colônias, realizaram o quinto Congresso Pan-Africano. Esses congressistas encontravam apoio na França, especialmente junto a intelectuais, poetas e artistas que propagavam a *Negritude*, uma filosofia que celebrava os negros através da arte e cultura – dança, música e poesia –, e instigava-os a retornar à África. Nessa linha de pensamento, o poeta Aimé Césaire publicou, em 1939, *Cahier d'un Retour au Pays Natal*. Em 1945, o também poeta Léopold Sédar Senghor publicou a coletânea de poemas *Chants d'Ombre*; e três anos depois, em 1948, *Hosties Noires* e em 1950, *Chants pour Nâet*. Mas o evento mais polêmico foi a publicação, em 1948, da obra *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, organizada por Léopold Sédar Senghor, com o prefácio *Orphée noir*, de Jean-Paul Sartre. (OGUIBE, 2004, p.62). Essa antologia abalou os conceitos de superioridade dos conservadores da França, uma vez que um dos mais conceituados filósofos franceses afirmava no prefácio que “A poesia negra de língua francesa é, atualmente, a única grande poesia revolucionária”. (apud OLIVEIRA, 2001, 415).

Sobre a enorme repercussão dessa antologia no mundo inteiro, Oliveira (idem) diz que

Todos a reconheceram como um marco decisivo para a consolidação do conceito de “negritude” e para a garantia de que, dali por diante, não mais seriam exclusivamente os poetas brancos de língua francesa que deveriam ser apontados como grandes expoentes da poesia na França. E se muitos poemas nela incluídos chocaram o chamado bom-gosto de numerosos críticos e foram considerados grosseiros e ofensivos, será conveniente aqui recordar as palavras iniciais do prefaciador, quando perguntou — “O que esperáveis que acontecesse, quando tirastes a mordida que tapava essas bocas negras? que vos entoariam louvores?”

Também nessa mesma época, a revista *Presence Africane*, coordenada pelo intelectual senegalês Alioune Diop, propunha um fórum aberto para os discursos intelectuais e a construção do africanismo num clima de autodefinição. Foi em meio a esse ambiente político, poético e ativista que Sekoto chegou a Paris; e, naturalmente, os efeitos de todas essas manifestações contribuíram para agregar novas sensibilidades às poéticas de Gerald Sekoto. Segundo Eyene (op.cit. p.429),

Sekoto nunca se posicionou explicitamente como um advogado da Negritude, mas ele era certamente um admirador de seus filósofos. Contribuiu para a revista *Presence Africane* e participou da Sociedade da Cultura Africana: Primeira e Segunda Conferência de Negros Escritores e Artistas, em Paris, 1956, e, em Roma, em 1959, bem como no Primeiro Festival Internacional de Arte Negra em Dakar, em 1966. (tradução nossa).

Eyene, lendo Sekoto, aponta ambiguidades nas ideias de Sekoto quanto ao movimento da Negritude. Segundo Eyene, para Sekoto a arte não aceitava “uma linha de cor”, mas ele adotava um tom paralelo ao do movimento da Negritude recomendando aos africanos e aos membros da diáspora que retornassem agora e sempre à África para desenharem suas inspirações a partir de fontes espirituais que não tivessem sofrido a influência da cultura do ocidental. (idem). Sekoto participou de muitas conferências do movimento da Negritude e algumas vezes até elaborou cartazes para essas conferências, como, por exemplo, o da *Segunda Conferência de Escritores e Artistas Negros da Sociedade da Cultura Africana*, ocorrido em Roma, de 25 de março a 1º de abril de 1959.

Em abril de 1966, por ocasião do I Festival de Artes Negras, em Dakar, organizado por Léopold Sédar Senghor, então presidente do Senegal, Sekoto foi convidado a expor nesse evento. Voltando à África, depois de quase vinte anos, Sekoto teve um reencontro com as tradições africanas e lá permaneceu por algum tempo. Acompanhado de Wilson Tibério, um artista brasileiro também em diáspora, visitou Casamansa, uma região do povo Diola, ao sul do Senegal.

Entretanto, foi em Setembro de 1977, após a inesperada morte em prisão de Stephen Bantu Biko, um dos grandes ativistas sul-africanos, membro fundador e líder do *Movimento da Consciência Negra* (Black Consciousness Movement), que Sekoto autenticou sua subjetividade africana na elaboração do retrato desse líder morto pela intolerância fascista e racial que dominava sua pátria e feito dele um exilado. No ano seguinte, 1978, a obra intitulada *Homage to Steve Biko* foi exposta na Guy Piazziani's Galerie Art Premier, em Paris.

Hoje, como salienta Oliveira (op. cit. 2001, 419), “muitos intelectuais pensam o movimento da Negritude em novas perspectivas. O tempo decorrido desde o seu surgimento fez com que muitas idéias mudassem de forma e que muitos conceitos tivessem de ser revistos”. Mas, na época, reconhece Oliveira, “esse movimento teve significativa importância, pois rompeu preconceitos e fez com que o homem negro nascido em qualquer lugar do mundo, e escrevendo em qualquer língua se orgulhasse de si mesmo”.

Para Olu Oguibe (2004, p. 63),

Através da intervenção dos artistas da Negritude, emergiu uma estética que, apesar de políticas vagas, constituiu um momento decisivo na história do modernismo; uma entrada apropriada dos negros na história cultural da Europa. Isso encorajou um olhar decisivo para a cultura Africana. Ao mesmo tempo, um fator positivo na seleção de trajetórias e elementos para os intelectuais do ocidente. (tradução nossa).

Ernest Mancoba e Gerald Sekoto não voltaram a viver na África do Sul; as condições desse país sob o regime do *apartheid* desaconselhava o regresso dos artistas negros. Mancoba morreu em 1992, ano do fim desse regime segregacionista, e Sekoto, um ano depois, 1993, ambos em Paris.

Neste começo do século XXI, a História da Arte sul-africana⁹ registra Mancoba e Sekoto como artistas modernistas, mas mal se fala neles na historiografia da arte europeia. Entretanto, o percurso desses artistas, suas obras e depoimentos são fontes indiscutíveis da modernidade europeia e africana, indissociáveis da experiência colonial. Mas não só Mancoba e Sekoto representam esse encontro, enfrentaram as utopias colonialistas e são ainda silenciados na História da Arte ocidental. Como lamenta o artista e crítico Rasheed Araeen (op. cit., p. 412),

Não tem sido fácil para os artistas africanos modernos. Primeiro, eles enfrentaram a condições do colonialismo e, em seguida, após a independência, o legado do colonialismo, a falta de estruturas de apoio moderno ou de instituições dentro da África. E, quando eles migraram para o Ocidente, eles enfrentaram as instituições que ainda os percebem como "primitivos" ou os "outros". Quando desafiam essa percepção, eles são ignorados da escrita da História. Todos os artistas da África, Ásia e Caribe, que desafiam a predeterminação colonial de suas subjetividades, o que era esperado da produção de arte deles, tiveram a mesma sorte. (tradução nossa).

As expressões de arte Moderna refletem o encontro da África com a Europa, como também com o resto do globo. Como lembra Okeke-Agulu, (op. Cit., 2002, p. 30), artistas de todos os cantos do mundo convergiram para a capital da França no

período do entreguerras para partilhar filosofias e posições estéticas. Num clima de arte e intelectualidade, Picasso, James Joyce, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Aimé Césaire, Leopold Sédar Senghor, Frantz Fanon, pessoas imigrantes de todo mundo, de diferentes áreas intelectuais, condições coloniais e desavenças políticas da descolonização associaram ideias e estéticas.

Entretanto, após cem anos desse encontro, percebemos a recorrência das dicotomias modernistas, o que nos leva a concordar com Breckenridge (apud OGBECHIE, 2008, p. 170), quando diz:

O que distingue uma sociedade não é o fato ou a extensão da sua modernidade, mas sim o debate sobre a modernidade, as trajetórias históricas e culturais que moldam a sua apropriação dos meios de modernidade e sociologia cultural, que determinam quem vai jogar na modernidade e o que define as regras do jogo. (tradução nossa).

¹ Essa constituição foi extinta em 1992, mas sabemos que os códigos socioculturais de longa duração imprimem nas pessoas referenciais também de longa duração.

² A esse respeito ver também o livro *Le Musée à L'ère de la Mondialisation, pour une anthropologie de l'altérité*, de Roger Somé, Paris, L' Harmattan, 2003.

³ Uma pequena cidade no interior da África do Sul hoje renomeada Polokwane.

⁴ Segundo Mancoba (apud Orbrist, 2003), Nelson Mandela também estudou nessa Universidade.

⁵ O congresso de Manchester foi o quinto Congresso Pan-Africano ocorrido na cidade de Manchester, na Inglaterra, quando, imediatamente ao fim da Segunda Guerra Mundial, africanos e indianos ex-combatentes de guerra, apoiados por estudantes e comerciantes, abertamente contestaram o direito da Europa em regular os países do continente africano e das colônias. Nessa Conferência, os congressistas exigiam, entre outras coisas, o imediato autogoverno para a África e o oeste da Índia e das outras colônias.

⁶ Negros, Negros vão para o inferno, Ingleses, Ingleses toquem os sinos.

⁷ Entre as Lei do apartheid, havia a proibição do casamento entre brancos e negros.

⁸ A pesquisadora Laura Smalliga, em seu texto *The Erasure of Ernest Mancoba: Africa and Europe at the Crossroads*, menciona nove publicações sobre o grupo CoBrA que se referem ao nome de Mancoba. São elas: Mirella Bandini, *L'Esthétique, le politique: De Cobra à L'Internationale Situationniste, 1948 1957* trans Claude Galli, Sulliver/Via Valeriano, Arles, 1998; Iris Besselink, *Cobra en later: 25 Jaar verzamelen, 50 jaar kunst Beeldrecht*, Amsterdam, 1995; Willy van den Bussche and Freddy de Vree, *Cobra Post Cobra: 7 Juli–14 Oktober 1991* Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende, 1991; *Cobra: The Hollaender Collection: May 31–July 25, 1981*, Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin The Museum, Madison, Wisconsin, 1981; Michel Draguet, *Cobra En Fange: Vandercam–Dotremont: Dessin, Ecriture, Matière (1958–1960)*, Université Libre de Bruxelles, Groupe de recherche en art moderne, Brussels, 1994; Guy Dotremont, *Aberration D'Une Biographie: De 'Christian Dotremont, L'Inventeur De Cobra'*, par Françoise Lalonde, Devillez, Brussels, 2000; E Freitag, Jens Christian Jensen and Johann Schlick, *Gruppe Cobra Und Andere Maler Aus Nordjyllands Kunstmuseum in Aalborg: Ausstellung Zur Kieler Woche 1974, 7 Juni–14 Juli*, Kunsthalle Zu Kiel & Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kiel, 1974; Edouard Jaguer, *Cobra: au coeur du xxe siècle*, Galilée, Paris, 1997; M Josephus Jitta, *Cobra: Il Contributo Olandese*; Mostra, Firenze, Istituto Universitario Olandese Di Storia Dell'Arte, 4 Aprile– 12 Maggio, 1985; Catalogo a Cura Di Mariette Josephus Jitta, Istituto universitario olandese di storia dell'arte, Florence, 1985; Virtus Schade, *Cobra – Fra Hoved Til Hale*, DBK, Copenhagen, 1971.

⁹ Barbara Lindop's biography of Sekoto (1988), Lesley Spiro's exhibition catalogue *Gerard Sekoto: Unsevered Ties* (1989), and Noel Chabanyi Manganyi's books *A Black Man Called Sekoto* (1996), seguido da revisão da edição *Gerard Sekoto: I am an African* (2004), todas elas obras importantes sobre Sekoto.

Referências

EYENE, Christine. **Sekoto and Négritude: The Ante-room of French Culture**, Revista Virtual: Third Text, 24: 4, 423 – 435 To link to this Article: DOI:

- 10.1080/09528822.2010.491373. Disponível em:
<<http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2010.491373>>. Acesso 24 de mar. 2011, 16:30.
- MANGANYI, N. Chabani. A Black Man Called Sekoto. In: RADITHHLO, Sam (Org.) **Forgotten Son**. Issue 46, November/December 1996. Disponível em:
<http://web.uct.ac.za/depts/sarb/X0008_Radit.html>. Acesso em: 23 de mar. 2011.
- MARTIN, Marilyn. Independence and Liberation Movements. In: ENWEZOR, Okwui (Org.). **The Short Century, Independence and Liberation Movements in África – 1945- 1994**. Munich, London, New York, Prestel, 2002
- OGUIBE, Olu. Appropriation as Nationalism in Modern African Art. In: Olu Oguibe. (Org.) **The Culture Game**, Minneapolis, University of Minesota Press, 2004.
- _____. Nationalism, Modernity, Modernism. In: Olu Oguibe. (Org.) **The Culture Game**, Minneapolis, University of Minesota Press, 2004.
- OKEKE, Chika. Modern Africa Art. In: ENWEZOR, Okwui (Org.). **The Short Century, Independence and Liberation Movements in Africa – 1945- 1994**. Munich, London, New York, Prestel, 2002
- _____. **Arte Africana Moderna**. Revista Virtual: ARTAFRICA. 30-05-2005. Disponível em <<http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=2>>. Acesso em 12 de jan. 2009.
- OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. The Perils of Unilateral Power: Neomodernist Metaphors and the New Global Order. In: Smith, Trrry, Okwui Enwezor e Nacy Condee (Orgs). **Antinomies of Art and Culture**. Dike University Press. 2008.
- OLIVEIRA, Waldir Freitas. Leopold Sedar Senghore, A Negritude. Disponível em <www.casadasafricanas.org.br/site/img/upload/706275.pdf>. Acesso em 28 de mar. 2011.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Interviews**. Edizione Charta, 2003.
- SMALLIGAN, Laura M.. The Erasure of Ernest Mancoba: Africa and Europe at the Crossroads. **Third Text**, 2010, ps. 263 — 276.
Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1080/09528821003722264>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2011, às 10:17.
- VUCKOVIC, Nadja. Do museu etnográfico ao museu do Apartheid, hoje. In: FERRO, Marc (Org.) **O Livro Negro do Colonialismo**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.
- M'BOKOLO, Elikia. As práticas do Apartheid. In: FERRO, Marc (Org.) **O Livro Negro do Colonialismo**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.
- ARAEEN, Rasheed. Modernity, Modernism and Africa's Authentic Voice, **Third Text**, 24: 2, 277 - 286, 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/09528821003722272>>. Acesso em 20 February 2011, às 10:14.

Célia Maria Antonacci Ramos

Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP

Professora do PPGAV/ CEART/UDESC – Florianópolis – SC

Coordenadora da pesquisa “As Expressões artísticas africanas e afro-descendentes” e do projeto “Poéticas do Urbano” www.ceart.udesc.br/poeticasdourbano