

## Arte Contemporânea Versus Arte Africana

### Fronteiras e Reciprocidades

Célia Maria Antonacci Ramos

CEART/UEDESC

#### Resumo

As políticas colonialistas do século XIX provocaram alterações geopolíticas em todo o continente africano. Modificaram as estruturas e as concepções de fronteiras, as trocas econômicas e culturais, as relações sociais - os afetos e as emoções -, as crenças religiosas, as línguas e os processos educacionais. Aproximaram culturas e diversificaram olhares. As artes tanto dentro como fora do continente africano foram profundamente afetadas. Este ensaio cita dinâmicas colonialistas e salienta algumas reciprocidades estéticas desse encontro que permitem pensar os processos de pesquisa em arte no século XXI e o viver juntos no mundo multicultural.

Palavras-chave: arte africana, multiculturalismo, colonialismo.

#### Abstract

The nineteenth century political colonialism occasioned a geopolitical change throughout the African continent. It changed the structures and concepts of frontiers, the economic and cultural exchanges, the social relations - the affection and the emotions -, the religious beliefs, the languages and the educational processes. It got together diversified cultures and ways of seeing. The arts both within and outside the African continent have been deeply affected. This essay mentions some colonialists' dynamics and stresses some aesthetic reciprocities of this meeting, which suggest the processes of research in art in the XXI century, and the way of living together in the multicultural world.

Key words: African art, multiculturalism, colonialism.

Movidos por interesses econômicos, os países imperialistas do século XIX justificavam a ocupação do território africano nos debates filosóficos do século das Luzes. Os discursos coloniais afirmavam que a Europa deveria espalhar sua mensagem para os povos que ainda permaneciam na ignorância. Para Hegel, os africanos não tinham nem história, nem cultura. Os povos africanos constituem um grupo humano sem História, porque o seu continente é um país da infância que antes dos dias da história consciente é envelopado pela cor negra da noite<sup>i</sup> (Apud Somé. 1998: 20).

Somé comenta,

**Consideradas como culturas sem escrita alfabética e sem história datada, os objetos recolhidos dessas culturas foram expulsos do campo estético. Em resumo, as culturas aparecem como civilizações sem. Avaliados pelo viés negativo, foram classificados como selvagens ou semicivilizados. Nessa época, em meio a uma grande controvérsia, alguns políticos e intelectuais chegaram a sugerir a abertura no Louvre, museu do Estado, de uma ala para abrigar os objetos recolhidos dos povos selvagens. (2003: 25)**

**Submetidos à escravidão até meados do século XIX, os africanos eram facilmente classificados pelos europeus como povos selvagens. Sem realizarem um estudo sistemático da cultura e da arte africana, os colonizadores logo criaram definições verbais para classificar os africanos e suas expressões de linguagem. Nas definições verbais, como explica o sociólogo José Machado Paes, o que conta é a significação dos nomes. Elas traduzem uma notável capacidade de criar etiquetas. Esse processo de etiquetagem origina realidades representacionais, discursivas, mitificadas. Para o sociólogo, devemos ficar atentos ao que representam as palavras, as coisas e os conceitos (...) e não confundirmos conceitos com preconceitos (2004: 9/10).**

**Appiah lembra que**

**Antes do estabelecimento da raça como um conceito biológico, figuras influentes manifestaram suas dúvidas sobre a “capacidade do negro” de produzir literatura. Mesmo no Iluminismo, que enfatizou a universalidade da Razão, Voltaire, na França, Hume, na Escócia, e Kant, na Alemanha, assim como Jefferson no Novo Mundo, negavam a capacidade literária das pessoas de ascendência africana (2007: 84).**

**E Appiah comenta, como escreveu Hume, um filósofo nada desprezível:**

**Tendo a suspeitar que os negros sejam naturalmente inferiores aos brancos. Raramente houve uma nação civilizada com essa tez, nem tampouco qualquer**

**indivíduo que fosse eminente na ação ou na especulação (idem: ibidem).**

A partir dessa concepção, os processos de colonização ignoravam ou desconsideravam as expressões artísticas dos africanos e impunham códigos ocidentais em todos os domínios. Por exemplo, as pesquisas de Maria José Ragué revelam que os documentos da historiografia oficial do Senegal registram que o teatro moderno na África nasce oficialmente em 1930, com a escola normal William Ponty do Senegal; nos países árabes, diz-se que o teatro apareceu quando Marun Al - Naqqash trouxe de sua viagem à Itália sua obra Al-Bakil, que teve sua estréia em 1847 inspirada em El Avaro, de Molière. Além disso, a ópera Ya'qub Sanoua foi considerada a primeira representação moderna no Egito, em 1870. Para Ragué, essas afirmações naturalmente comportam concepções de teatro baseado unicamente na tradição ocidental, que parte da tragédia grega e que em sua evolução nos leva à pièce-bien-faite do século XIX. Questiona a autora, podemos olvidar os mistérios de Osiris, os Abydos, originados no Egito a mais de 4.000 anos? Ou se recuarmos mais, podemos esquecer as pinturas rupestres de Tassilino, no deserto Argelino? E o teatro na Mesopotâmia? O teatro, continua Ragué, nasce com a humanidade, nasce com a relação do homem com a vida e a morte. Tem suas origens na origem da civilização. Quando o homem tem consciência de sua morte como algo próprio (Quimera, 1996: 23).

Percebe-se, assim, que na colonização do território africano as encenações teatrais dos rituais locais foram sistematizadas em projetos e concepções ocidentais e em temas de interesse da política colonial -, e apenas essas encenações reconhecidos e registradas historicamente como teatrais. Mas não só o teatro foi instrumento de interesse e domínio colonial. Num primeiro momento, a serviço do Estado, isto é, financiados pelo próprio Estado, os etnólogos franceses partiram em expedições exploratórias com fins “científicos”. Com status de pesquisadores, recolheram sem autorização estatuetas e objetos da cultura africana e os armazenaram na

França sob a custódia do “Museu do Homem”, fundado para esse propósito em 1938. Financiados especialmente pelo governo<sup>ii</sup>, os pesquisadores tinham uma grande afinidade com a política e alguns etnógrafos passaram a classificar os objetos recolhidos a partir de implicações políticas, que nada mais são do que as próprias relações dos países da Europa com a África, diz Somé (2003: 47). Acumuladas e classificadas pelas expedições etnográficas, esses objetos deveriam logo ser preservados para posterior estudo, diga-se: conhecer para colonizar. Projetado como uma instituição científica e não estética, esse Museu nunca foi considerado um museu de arte, e as obras ali depositadas nunca valoradas como arte. Em razão disso, o olhar dos europeus aos objetos de outras culturas foi e continua a ser etnográfico. “Dentro da perspectiva de um estudo histórico antropológico, as artes não-européias escapam à teoria da estética ocidental, que é historicamente determinada por uma visão eurocêntrica” (Idem: 36).

Importante aqui lembrar que, antes de recolher objetos africanos para fins de estudos etnográficos, o território africano foi arbitrariamente dividido na conferência de Berlim, em 1885, e resultou em fronteiras políticas<sup>iii</sup> de interesse comercial. As fronteiras, diz Joseph Ki-Zerbo, são bombas-relógios, no sentido em que há conflitos em perspectiva. (...) É preciso partir daqui para compreender o caráter absurdo das fronteiras transportadas da Europa para a África – fronteiras rígidas, geométricas, artificiais e por vezes imaginárias (2006: 39/ 41).

O projeto colonialista impôs politicamente fronteiras físicas, mas também fronteiras econômicas, artísticas e ideológicas e, sobretudo, imaginárias. Imaginárias no sentido de que os povos não têm a mesma capacidade de assimilação do conhecimento, por exemplo; de que há um padrão estético, isto é, um modelo de arte, e de que as culturas africanas estavam na infância da humanidade. Todas essas afirmações, provadas “cientificamente” nas academias francesas no começo do século passado, deram origem a novas palavras como raça<sup>iv</sup> e etnia, mas não ofereceram nenhuma alternativa de integração social. Bem ao contrário, a partir daí a

história oral foi suplantada pela escrita, e as línguas locais foram rapidamente substituídas pelas línguas européias, únicas “compreensíveis” e “legítimas”. Saussure, ao discutir as relações entre língua e espaço, dizia que não é o espaço que define a língua, mas a língua que define o espaço (Apud Pierre Bourdieu 1998: 31). Rogé Somé, ao se reportar à arte da cultura Lobi e Dagara, de Ghana, antigo Império do Mali, hoje Costa do Marfim, assinala que esses povos não eram organizados segundo modelos ocidentais de sociedade e nem como algumas sociedades africanas que tinham um Estado soberano que assumia a coesão do grupo. A partir disso, os Lobi e Dagara foram classificados segundo um conceito antropológico como sociedades segmentadas, e, assim sendo, eram consideradas “anárquicas” pelos administradores coloniais. O princípio de organização dessa comunidade era religioso e, portanto, submetido à regra do segredo. A terra, por exemplo, era percebida como um ser divino perante a imagem do rio, da montanha e do bosque, o qual era presenciado por um altar-mor, que na maioria das vezes era uma árvore plantada nas proximidades da casa do fundador da vila. Ao pé dessa árvore eram colocadas pedras e potes de água. Quando havia uma transgressão, o autor deveria se reportar ao ancião que lhe determinaria um castigo.

Os mercados não eram prioritariamente lugares de vendas ou trocas materiais, mas lugares sociais, de encontro, ocasião em que diferentes comunidades se conheciam e trocavam bens materiais e simbólicos. O mercado era vigiado por seres divinos, cuja presença aí instalada conferia a esse lugar um status de terra sagrada. Nos períodos de guerra, os dias do mercado eram considerados períodos de trégua (Somé: 1998, 66/67). Eram, assim, unidos sob uma mesma e única autoridade divina que regravava a ordem social através de rituais religiosos, sociais e lingüísticos. Em 1898, um acordo franco-inglês dividiu esse povo. O território à esquerda ficou para o domínio dos ingleses e, à direita do Rio Mouhoun, dos franceses. Assim, uns passaram a falar inglês, outros francês (Somé, 1998: 32). Além disso, após a colonização, os Lobi e os Dagara foram convertidos ao cristianismo

e, a partir daí, não vão crer mais na Terra como um deus supremo, e o curandeiro passando a ser considerado um ser diabólico (idem, ibidem). Em conseqüência, também a literatura oral logo enfrentou situações gramaticais que nada mais eram que teorias da expressão da cultura dominante. Assim, também outros paradigmas culturais e de linguagem desclassificaram as expressões estéticas, os processos de comunicação e os ritos religiosos praticados pelos africanos, impondo uma crença ocidental e formas de comunicação e arte de domínio europeu.

Esses preconceitos não se limitaram ao século XIX. Com o intuito de legitimar e manter a colonização e a soberania política e econômica, no século XX ainda circulava pela Europa a idéia utópica de uma África desprovida de qualquer cultura. O poeta senegalês Léopold Sedar Senghor, nos anos 30, estudando em Paris, fundou o movimento Negritude. Diz Senghor:

Nos anos de 32 a 35, estávamos imersos em uma espécie de terrível desesperança. O horizonte aparecia fechado. Nenhuma reforma em perspectiva e os colonizadores legitimavam nossa dependência política e econômica pela teoria da “tabula rasa”. Nós, segundo suas avaliações, não havíamos inventado nada, nada tínhamos criado, nem esculpido, nem pintado, nem cantado.... Para assentar uma revolução eficaz, o primeiro que tínhamos de fazer era desembaraçarmos nossas roupas emprestadas, as da assimilação, e afirmar nosso ser, nossa negritude. (Quimera, 1992: 39)

A partir desse movimento, artistas e intelectuais negros residentes na Europa elaboraram, em 1956, a 1ª Conferência Internacional de Escritores Negros e Artistas Negros. No final do discurso lemos: Consideramos que o desenvolvimento da cultura está condicionado ao final das vergonhas do século XX: o colonialismo, a exploração dos povos mais fracos, o racismo. (Quimera, 1992: 39) Anos mais tarde, em 1966, na abertura do I Festival Mundial das Artes Negras, Senghor, já como primeiro presidente do Senegal, declarou:

Sentimo-nos honrados com tantos talentos vindos dos quatro continentes, dos quatro horizontes do pensamento. Mas o que nos honra, acima de tudo, e o que constitui o seu maior mérito é que terão participado de uma ação ainda mais revolucionária do que a exploração do cosmos: a elaboração de um novo humanismo, que incluirá, desta feita, todos os homens de nosso planeta Terra. (...) Se assumimos a terrível responsabilidade de organizar esse Festival, foi em defesa e para a ilustração da Negritude. Pois, continua-se, aqui e ali, pelo mundo afora, a negar a Arte negra com a Negritude, quero dizer, os valores negros da civilização. E, quando não se pode mais negá-la, essa Arte negra, de tanto que é manifesta, tenta-se retirar-lhe a originalidade: sua verdade humana. (...) não podemos negar ainda por muito tempo a Arte negra. Ainda mais porque foram os próprios europeus que primeiro a descobriram e a definiram. Os negros africanos preferiam vivê-la.

Seguindo esse discurso lemos:

Foi preciso que Rimbaud invocasse a Negritude, que Picasso fosse abalado por uma “mascará baoulé”, que Apollinaire cantasse os fetiches de madeira, para que a arte do Ocidente Europeu desse seu aval, após dois mil anos, ao abandono da physeos mimesis: da imitação da natureza (site palmares).

Participando desse I Festival Mundial das Artes Negras, como Ministro da Cultura do Governo Francês, o ativista e escritor André Malraux substituiu o antigo conceito de arte negra por arte africana. A partir desse marco, os africanos começam oficialmente a se introduzir no sistema oficial da arte contemporânea ocidental. A primeira em Londres, em 1967, depois Chicago e Berlim, em 1977/9, respectivamente. Mas o grande marco da inserção da arte africana no circuito das artes plásticas ocidentais só foi acontecer com a exposição “Magiciens de La Terre”, organizada pelo Centro Pompidou, em

Paris, 1989. E, recentemente, em 2004, quinze anos depois, esse mesmo Centro organizou uma segunda grande mostra sob o nome “África Remix”.

O encontro da arte ocidental com a africana, já iniciado por Picasso, Rimbaud, Apollinaire e seus contemporâneos, está às vésperas de completar seu centenário. Há nesse século uma constante seqüência de investigações, desde as formas até a condição espacial e a percepção da obra. Passamos pelo surrealismo, expressionismo, minimalismo, arte conceitual, performance, body art e o site specific dos anos 70. A partir desse percurso, o sistema das artes - pintura, escultura, cinema, vídeo, teatro, música e dança - não pode ser mais descrito simplesmente em termos de estilos específicos e de espaços físicos como os estúdios, as galerias e os museus. Hoje é também um discurso das mídias, das ruas e de outras práticas e instituições, subjetivas ou comunitárias. Com as performances, por exemplo, não podemos mais classificar as linguagens em seus domínios de teatro, música, dança ou plásticas. As categorias se contaminam, se interpenetram.

Quer o colonialismo tenha ou não inadvertidamente plantado as sementes da arte moderna africana, à medida que os artistas africanos contracenam com os ocidentais - e vice versa -, ambos trilham novos caminhos não só para a arte, mas para a vida em sociedade multicultural.

Para Appiah,

Também no plano da cultura popular, a moda corrente não é um remanescente de um fluxo contínuo de tradições; na verdade, como a maioria das culturas populares na era da reprodução em massa, ela dificilmente chega a ser nacional. A cultura popular da África abrange os norte-americanos, como Michael Jackson e Jim Reeves; e quando colhe produções culturais cujas fontes são geograficamente africanas, o que ela colhe não costuma ser tradicional em nenhum sentido plausível. A música da alta sociedade tanto é reconhecidamente africana ocidental quanto nitidamente não pré-colonial; e os sons de Felá Kuti teriam estarrecido os músicos da última geração de músicos palacianos de Ioruba. À medida que desenvolveram

novas formas de música, recorrendo a repertórios instrumentais e idéias musicais de estonteante ecletismo, os músicos da África também fizeram coisas assombrosas com a língua que costumava ser o inglês (2006: 92).

No mundo contemporâneo, as estéticas ocidentais e as africanas silenciosamente se interpenetram e começaram a estabelecer diálogos intermitentes, subvertendo a lógica colonialista que se pretendia superior e auto-suficiente, tanto na sua técnica quanto nos seus discursos e modos de apresentação do texto artístico.

Maria José Ragué, em seu ensaio *Rito y Modernidad*, enfatiza que hoje o teatro ocidental olha o continente africano para trilhar os caminhos que lhe permitam restabelecer o contato com o rito e a tradição. Um teatro que desde suas raízes luta pelo progresso político, social e artístico. E, ao falar em teatro contemporâneo na África, Ragué afirma que temos que nos remeter a um teatro ritual tradicional, a um teatro oral tradicional e a um teatro moderno que em seus melhores aspectos bebe de ambas as fontes e que em outras ocasiões provém de um teatro colonizado mimetizado do teatro ocidental. Para Ragué, o melhor teatro moderno une as raízes tradicionais aos temas contemporâneos. Ela cita o argelino Oued Abderraman Kaki, que se inspira no modo brechiano de arte popular, mas também cita o teatro europeu de Peter Brook, que na obra *L'os de Morlan* dialoga com o poeta ativista senegalês Birago Diop, do movimento da Negritude nos anos 30 (Quimera, 1992: 23).

Mas não só o teatro registra intercâmbios. Outras linguagens e também as novas mídias oferecem aos artistas africanos e europeus oportunidades de expressão e comunicação que colocam em cheque as avaliações da arte na era da reprodutibilidade técnica, como já salientava Walter Benjamin, e nos fazem repensar as teorias da arte no século XXI. O teatrólogo nigeriano Wole Soyinka assim se pronuncia: Houve um momento de auge, mas ultimamente a televisão tem prejudicado o teatro. Os atores fazem televisão ou cinema sensacionalista. A ópera Yoruba também baixou

de quantidade e qualidade. Seus atores formaram grupos que fazem parte de seriados televisivos (Quimera, 1998: 35).

O mesmo ocorre nas artes no ocidente. As novas mídias televisivas atraem os atores e as ruas atraem os pintores da nova geração. Com os grafites, a arte se tornou também urbana. Esses canais relativizam a estabilidade da arte exposta nos museus, galerias e bienais, mas também eles são criticados. Como é o caso dos grafites que muitas vezes são avaliados como pichação e vandalismo, mas logo que inseridos nas galerias e bienais são considerados arte. Haja vista os primeiros trabalhos da turma “Matuck, Vallauri, Zaidler”, que em 1987 foram parar na Bienal de São Paulo e, recentemente, os trabalhos do grafiteiro baiano, Marcos Costa, que já estão expostos na galeria da Caixa Econômica, em Salvador. Hoje, como cita Paes, parece que os artistas estão no limiar dos ritos de passagem a que se referia Victor Turner, isto é, vivem uma fase entre “separação” e “agregação” de um rito de passagem (2004: 17).

Nos processos de colonização e no desenvolvimento dos meios de comunicação, tanto as informações quanto as pessoas passaram a circular intensamente de um continente ao outro e a tramar redes culturais. Muitos artistas não se dizem mais europeus ou africanos. Estão entre os dois mundos. Percebem diferentes línguas, estilos de vida, a diversidade. Trocam informações. A arte hoje tem num sentido quase-antropológico, como salienta Hal Foster (1995: 307). Nessa perspectiva, podemos hoje falar em autenticidade? Haverá algo genuinamente autêntico na África ou no ocidente?

Para estabelecermos pesquisas e debates contemporâneos em artes devemos, em primeiro lugar, analisar as noções de nacionalismo, os conceitos que criaram e criam identidades imaginadas e as intenções de superioridade de algumas culturas sobre as outras. Depois nos afastar dos conceitos eurocêntricos tradicionais, que estabelecem fronteiras estéticas imaginárias que delimitam os territórios artísticos em contraposição às encenações etnográficas. Por fim, reconhecemos que os diálogos

intermitentes vêm propiciando reciprocidade às novas formas estéticas e abolindo as fronteiras. Não esquecendo que as novas tecnologias ampliam os meios de comunicação e as formas de apresentação e recepção da arte.

Algumas publicações e colóquios já manifestam a necessidade de irmos além das Teorias Estéticas do século XX, mas ainda estamos longe de uma sistematização desse conhecimento. A dicotomia entre a filosofia, ciência que estuda a estética e a antropologia, ciência dedicada à etnografia, deve soar como texto do passado. Pertence ao tempo da colonização. A arte do século XXI não pode mais ser avaliada de acordo com os interesses políticos e econômicos do Estado, mas de acordo com políticas de reciprocidade das culturas. Não podemos continuar prisioneiros das fronteiras que os colonizadores instalaram, diz Ki-Zerbo. Mas como não é possível destruir as atuais fronteiras, continua Ki-Zerbo, podemos superá-las. Será necessário tornar as fronteiras atuais o mais leve possível, fazendo delas linhas pontilhadas em vez de muros de concreto, e transformá-las, de estruturas belígenas, em fontes de prosperidade e locomotivas de novas configurações (2006: 82).

Os territórios de fronteiras são zonas de atrito, onde a ordem dominante sente-se afrontada, questionada, transgredida. Nenhum domínio é mais próprio para isso do que a arte, que em sua essência já é transgressora, mas ao transgredir enuncia outras formas de expressão. É nesse sentido que, como diz Homi Bhabha, a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente ( 2003: 24).

---

<sup>i</sup> Esse pensamento de Hegel foi desenvolvido no século XVIII, período do triunfo da racionalidade, época dos humanistas Rousseau e Montesquieu, que, paradoxalmente, afirmavam a existência da razão entre os Negros, mas lhe negavam a condição humana e lhes destinavam à submissão. Isto porque, em lhe negando a condição humana, sentiam-se mais livres para destiná-los a executar trabalhos pesados nas plantações de açúcar na América. Lembra Somé que o próprio Hegel afirmava que a filosofia é filha de seu tempo e ele mesmo se fez prisioneiro de seu século (1998: 21).

<sup>ii</sup> Segundo Roger Somé, em meados do século XX o governo francês decidiu apoiar uma expedição de pesquisadores franceses ao continente africano. O percurso estipulado compreendia do oeste à costa da Somália, passando pela África Central, e a finalidade era conhecer esse território e sua cultura. Em 7 de agosto de 1931, um decreto convida os governos do Mali, Nigéria, Senegal e Burkina Faso a favorecer a ação dessa Missão. Graças a um fundo público e privado, que contou com uma enorme soma de dinheiro, 7 000 000 e 3 000 000 francos respectivamente, estabeleceu-se uma parceria entre empresa e universidade e foi possível arrecadar de 3000 a 3600 objetos, que deram origem à

inauguração do “Museu do Trocadero”, também chamado “Museu do Homem”, fundado em 1938 (2003: 36).

<sup>iii</sup> Atualmente 54 países.

<sup>iv</sup> t. razza (sXV) 'conjunto de indivíduos de uma espécie animal ou vegetal com características constantes e transmitidas aos descendentes'; tradicionalmente considerado ora do lat. generatio,ónis 'geração', com aférese, ora do lat. ratio,ónis 'natureza; motivo, causa etc.', no sXX foi levantada a hipótese de o voc. se der. do fr.ant. haraz (sXII), fr. haras 'estabelecimento destinado à reprodução de cavalos'; ver rat-(dicionário Houaiss).

## Referências Bibliográficas

- APPIAH, Kwame Anthony. Na Casa do Meu Pai. Rio de Janeiro, Contraponto, 2007.  
BHABHA, Homi K.. O Local da Cultura. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.  
BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1998.  
FOSTER, Hal. The artist as Ethnographer? In The traffic in Culture, George Marcus e Fred Myers, California, University California Press, 2004  
Ki-Zerbo. Joseph. Para Quando África? Entrevista com René Holenstein. Rio de Janeiro, Pallas Athenas, 2006.  
LUGAN, Bernard. Solutions for a community in Crisis, African Legacy. New York: Carton, 2003.  
SOMÉ, Roger. Le Musée à L'Ère de la Mondialisation. Paris: L'Harmattan, 2003.  
\_\_\_\_\_. Art Africain et Esthétique Occidentale, La Statuaire Lobi et Dagara au Burkina Faso. Paris: L'Harmattan. 1998.

## Catálogos, Apostila e site

### África Remix, Catálogo 2004

RUBIN, William (org.) “Primitivism” in 20<sup>th</sup> Century Art – the Museum of Modern Art, New York. Volume I e II. Boston: Little Brown and Company, 1988.

Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro- Brasileira e Africana. Brasília, DF, 2005.

<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/revista3/revista3-05.pdf>.

## Currículo resumido

Nome: Celia Maria Antonacci Ramos

Titulação: Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP

Professora no CEART/UEDESC – Florianópolis – SC

Coordenadora dos projetos

“Poéticas do Urbano” [www.ceart.udesc.br/poeticasdourbano](http://www.ceart.udesc.br/poeticasdourbano)

As Expressões Artísticas Africanas e Afro-descendentes na Contemporaneidade.