

A Revista HISTEDBR On-line publica artigos resultantes de estudos e pesquisas científicas que abordam a educação como fenômeno social em sua vinculação com a reflexão histórica

Correspondência ao Autor

Nome: Fernando Porfírio

E-mail:

fernandoporfirio@aluno.ufrb.edu.br

Instituição: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Submetido: 13/07/2023

Aprovado: 02/12/2023

Publicado: 29/04/2024

 10.20396/rho.v24i00.8673979

e-Location: e024019

ISSN: 1676-2584

Como citar ABNT (NBR 6023):

PORFIRIO, F. Modernismo africano: questões, problemas e desafios para o ensino de história das artes africanas no contexto brasileiro. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, SP, v. 24, p. 1-18, 2024. DOI:

10.20396/rho.v24i00.8673979.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8673979>. Acesso em: 29 abr. 2024.

Distribuído Sobre



Checagem Antiplágio



MODERNISMO AFRICANO: QUESTÕES, PROBLEMAS E DESAFIOS PARA O ENSINO DE HISTÓRIA DAS ARTES AFRICANAS NO CONTEXTO BRASILEIRO



Fernando Porfírio*

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

RESUMO

Este artigo propõe um estudo crítico sobre os modos de leitura e ensino de história das artes e do modernismo africano aplicados à educação básica e superior brasileira, tendo como base os saberes da visualidade criados por artistas africanos. Em um primeiro momento, serão abordadas certas narrativas sobre o campo da história da arte no continente africano e sua relação com a produção modernista europeia, apresentando as fissuras e as violências epistemológicas que marcaram esse campo. Em seguida, serão discutidas as contribuições africanas para o debate sobre a modernidade artística, partindo da produção visual de alguns artistas modernos africanos, situando suas criações como coetânea e paralela a corrente principal do modernismo. Por fim, é apresentada uma análise crítica dos problemas e das possibilidades do ensino de história das artes africanas e suas culturas no contexto da rede de ensino brasileira, e como elas podem contribuir para a discussão sobre a importância de se reconhecer e valorizar a diversidade cultural e étnico-racial na educação.

PALAVRAS-CHAVE: História da arte africana. Ensino. Lei 10.639/2003.

AFRICAN MODERNISM: QUESTIONS, PROBLEMS AND CHALLENGES FOR THE TEACHING OF AFRICAN ART HISTORY IN THE BRAZILIAN CONTEXT

Abstract

This article proposes a critical study on the modes of reading and teaching of art history and African modernism applied to basic and higher education in Brazil, based on the knowledge of visuality created by African artists. In a first moment, certain narratives about the field of art history in the African continent and its relation with the European modernist production will be approached, presenting the fissures and the epistemological violences that marked this field. Next, the African contributions to the debate on artistic modernity will be discussed, starting from the visual production of some African modern artists, situating their creations as contemporary and parallel to the main stream of modernism. Finally, a critical analysis of the problems and possibilities of teaching African art history and their cultures in the context of the Brazilian education network is presented, and how they can contribute to the discussion about the importance of recognizing and valuing cultural and ethnic-racial diversity in education.

Keywords: African art history. Teaching. Law 10.639/2003.

MODERNISMO AFRICANO: CUESTIONES, PROBLEMAS Y DESAFÍOS PARA LA ENSEÑANZA DE HISTORIA DE LAS ARTES AFRICANAS EN EL CONTEXTO BRASILEÑO

Resumen

Este artículo propone un estudio crítico sobre los modos de lectura y enseñanza de historia de las artes y del modernismo africano aplicados a la educación básica y superior brasileña, teniendo como base los saberes de la visualidad creados por artistas africanos. En un primer momento, se abordarán ciertas narrativas sobre el campo de la historia del arte en el continente africano y su relación con la producción modernista europea, presentando las fisuras y las violencias epistemológicas que marcaron este campo. A continuación, se discutirán las contribuciones africanas al debate sobre la modernidad artística, partiendo de la producción visual de algunos artistas modernos africanos, situando sus creaciones como coetáneas y paralelas a la corriente principal del modernismo. Por último, se presenta un análisis crítico de los problemas y las posibilidades de la enseñanza de historia de las artes africanas y sus culturas en el contexto de la red de enseñanza brasileña, y cómo pueden contribuir a la discusión sobre la importancia de reconocer y valorar la diversidad cultural y étnico-racial en la educación.

Palabras clave: Historia del arte africano. Enseñanza. Ley 10.639/2003.

INTRODUÇÃO

O fato é que a civilização chamada “europeia”, a civilização “ocidental”, tal como foi moldada por dois séculos de regime burguês, é incapaz de resolver os seus dois principais problemas que sua existência originou: o problema do proletariado e o problema colonial. Esta Europa, citada ante o tribunal da “razão” e ante o tribunal da “consciência”, não pode justificar-se; e se refugia cada vez mais em uma hipocrisia ainda mais odiosa, porque tem cada vez menos probabilidades de enganar. A Europa é indefensável (Césaire, 2020, p. 09).

Segundo Mbembe (2014, p. 9), o acontecimento primordial de nosso tempo, deve-se ao fato de a Europa não mais ser o centro de gravidade do mundo. Entretanto, como o próprio autor aponta, essa compreensão carrega perigos, ao passo que abre possibilidades para o pensamento crítico. Quando Césaire (2020), nos diz que a Europa é indefensável, sua prerrogativa é justamente apontar o fracasso do projeto de modernidade ocidental. E alertar o mundo de que a Europa é um beco sem saída. E no fim, há Hitler.

É tarefa nossa, enquanto sociedade, expor de modo contundente as raízes colonialistas que originam esse sistema, à medida em que, construímos um outro caminho, que escape ao eurocentrismo e possibilite imaginar novos projetos de sociedade, visando garantir a libertação da humanidade, a nível universal. O propósito do presente ensaio, desenvolve-se nesse caminho, pretendendo descortinar narrativas, muitas vezes desfiguradas, irreais e míticas de uma África imemorial e fora da história, apresentando uma perspectiva da história, que frequentemente é obliterada no sistema educacional brasileiro. Afinal, porque ainda é preciso insistir na ausência, se completamos neste momento, 20 anos da implementação da lei 10.639/2003, que instituiu a obrigatoriedade do ensino de história da África no currículo oficial da rede de ensino no Brasil? Com toda certeza, podemos afirmar que o cenário modificou-se exponencialmente, com relação a pesquisas e experiências no ensino de história, entretanto, nosso desafio é superar certo vislumbre com o discurso de “uma história única” apresentada por Chimamanda Adichie (2019), muito em consequência de um legado imposto pelo colonialismo, que escolheu encobrir a África do Brasil (Slenes, 1992), abrindo espaço para as ficções mais perversas inventadas pela Europa. Assim, faz-se necessário avançarmos na tarefa de reescrita ou reconstrução da história africana produzida em África e no atlântico, na ambição de ressuscitar imagens “esquecidas” ou perdidas, capazes de produzir uma nova consciência histórica (Ki-Zerbo, 2010, p. 32).

Partindo de uma perspectiva interdisciplinar da história, em dialogo com outras disciplinas, a história e historiografia da arte tem muito a contribuir nesse debate. Entretanto, é necessário começarmos afirmando o básico, nosso campo é extremamente movediço, pois a teorização da evolução dos objetos artísticos, é por vezes, uma “[...] história de contrastes, de conflitos, de hegemonias, de espoliações, de imposições, de ocultamentos e periferações como todas as histórias do homem” (Castelnuovo, 2006, p. 143). Ou seja, trata-se de um campo em construção e em disputa, mas que vale ressaltar, vem passando por transformações

significativas em nosso tempo. Uma delas deve-se ao fato de uma ampliação da possibilidade narrativa, em que se questiona e problematiza a narrativa hegemônica da arte, antes restrita a um cânone ocidental em que predominava o modelo genealógico (Cardoso, 2009). Nessa lógica, que muitas vezes, ainda circula em galerias e discursos acadêmicos, a tendência é incorporar a linguagem de artistas proveniente de diversas culturas, assimilando suas produções a uma ideia de arte muito específica – de um período histórico muito curto e de uma região bem delimitada, ora, como se todas as imagens pudessem ser lidas universalmente nessa chave tratadista da arte europeia. Assim, a virada da história da arte global (Belting, 2009), é a mudança de acento que possibilita ampliar ferramentas e metodologias para um alargamento do horizonte histórico, tendo em vista contextos mais abrangentes e multicêntricos. Além disso, a entrada de autores ligados as teorias pós-coloniais e decolonial tem evidenciado as relações de forças gestadas no interior da disciplina revelando-nos os conflitos, mas sobretudo, as violências do silenciamento sistêmico-epistemológico de uma história da arte autocentrada (Amancio, 2021).

Nesse texto, procuro tomar tais debates como ponto de partida para uma reflexão ainda inicial a respeito dos modos de leitura e ensino de história das artes e dos modernismos africanos aplicadas a educação básica e superior brasileira. Em um primeiro momento, abordarei as contribuições africanas para o debate sobre modernidade, a partir de perspectivas teóricas importantes da história da arte, hoje, com foco nos desafios que o campo apresenta para o contexto brasileiro. Em seguida, discutirei à luz de algumas experiências, como o campo pode nos oferecer métodos e estratégias a serem compartilhados entre a escola, a academia e o campo da arte, contribuindo para a renovação da historiografia sobre história da África e a aplicação da Lei 10.639/2003.

QUESTÕES FUNDAMENTAIS

Para diversos autores que tem se dedicado ao debate sobre modernismo africano nas artes plásticas, o paradoxo posto, é, como escapar de certas contradições ontológicas imposta ao campo da história da arte. Como afirmei anteriormente, o conceito de história da arte é formulado em solo europeu, portanto, é essencialmente um conceito que surgiu em resposta a fenômenos culturais próprios da Europa. Dessa forma, a pergunta que fica, é se ainda viável aplicar esse conceito as artes produzidas fora do Ocidente? Creio que tal pergunta só possa ser respondida diante a sua complexidade, ou seja, deve-se investigar as raízes que originam o problema dentro da teoria, e assim, desconstruí-la. Dessa maneira, teremos a possibilidade de repensar os conceitos da história da arte e avançar numa teoria da modernidade e do modernismo fora do ocidente.

No contexto africano essa experiência vem sendo elaborada por uma produção acadêmica bastante instigante. Nas últimas décadas surgiram diversas abordagens que tem articulado um conjunto de características genealógicas deste movimento, cada vez mais multifacetado. Entretanto, Hassan (2010, p. 276), aponta dois problemas que julgo

fundamentais para entender a difícil tarefa de teorizar uma modernidade africana e escapar as lógicas da metodologia eurocêntrica: a longa “história de marginalização” imposta a África e a “trincheirada fortaleza do eurocentrismo”, ambos se conectam a uma questão comum, o colonialismo que é o etnocentrismo armado, institucionalizado e globalizado (Shohat; Stan, 2006, p. 41). Nessa esteira, Mudimbe (2019), levanta uma complexa discussão a respeito dos fundamentos do discurso sobre a África e a formação das práticas colonialistas. A partir da análise de alguns objetos artísticos, Mudimbe vai demonstrando como a cultura colonialista construiu um sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação à África, montando o imaginário de uma raça inferior e desregrada.

Ao ter contanto com produção visual do continente africano no final século XV, os europeus organizavam os objetos em gabinetes de curiosidades, nesse contexto, os artefatos eram lidos como coisas misteriosos, exóticas e detentores de magia, só a partir do século XVIII que esses objetos, até então, incompreensíveis, passam a ter interesse científico e posteriormente a adquirirem o estatuto de arte africana, ocupando, agora, os museus etnográficos da Europa. É fundamental esclarecer, sobretudo ao leitor iniciante no tema, que essas obras (máscaras ou estatuetas) no contexto africano, muitas vezes são agentes no mundo, e, portanto, não seriam meros objetos artísticos, como tem sido historicamente descontextualizado pela linguagem modernista, em verdade, são obras que possuem significado e função social no cotidiano das suas comunidades de origem. É a constituição de uma narrativa sobre o “outro” surgida no período pós-iluminista que atribui um caráter estético a essas obras, e as tornam arte “[...] à luz do modelo do pensamento e da imaginação ocidental” (Mudimbe, 2019, p. 21).

Partindo disso, percebemos que a tradução ocidental da arte africana cria um espaço intermédio com duas problemáticas que vão persistir como estereótipos na visão de grande parte do público no ocidente. A primeira delas está relacionada com a questão da “autenticidade” que é atribuída esses objetos. Segundo Kasfir (1999), a definição da arte africana é determinada por uma linguagem classificatória unilateral, que ora canoniza uma peça, ora exclui definitivamente por não corresponder o sentido da narrativa que convencionou o “autentico” como aquilo que seria primitivo, ou seja, aquilo que todos conhecemos como as “artes tradicionais” africanas. Tal classificação é implicada por uma combinação que entrelaça desejos imperiais, darwinismo social e o gosto dos colecionadores ocidentais, constituindo assim, uma narrativa dominante que se alinha ao discurso de uma África idealizada, configurando as obras como uma afirmação de dominação e poder (Kasfir, 1999, p. 05).

Desse modo, o segundo problema parte dessa estrutura que define o que é autentico ou não na arte africana e elabora o que Okeke-Agulu (2002, p. 02), identifica ser um paradoxo que funciona no interior da arte moderna africana. Ou seja, muito se fala nas múltiplas influências na renovação plástica da arte moderna ocidental, do cubismo ao surrealismo, a partir do momento em que os artistas europeus se confrontam com as produções artísticas africanas, entretanto, o que fica camuflado, é a constituição de uma

modernidade africana simultâneo a esse momento, em que os artistas africanos também descobrem a arte europeia e se apropriam das suas técnicas para construir novas expressões artísticas. O que ocorre nesse processo é que acusam erroneamente artistas africanos modernos e contemporâneos de mimetismo, em que se produz uma arte “não autêntica”, segundo a narrativa dominante. Esse projeto epistemológico que foi imposto aos artistas africanos, vem perdendo cada vez mais o sentido, pois sendo resultado de uma ficção, não dialoga em nada com a modernidade africana, que embora esteja ligada à experiência colonial, é o rompimento com esse sistema e a luta por libertação e descolonização que irão gerar diferentes modalidades de modernidades artísticas nos diversos países do continente africano.

A CONSCIÊNCIA MODERNA NA OBRA DE ARTISTAS AFRICANOS

Achei interessante localizar o leitor aos paradoxos em torno da arte moderna africana, para então, avançarmos de maneira muito breve nas narrativas que vem sendo traçada pela historiografia da arte africana, partindo de alguns artistas que seriam os pioneiros desse modernismo. Ressalto novamente, que os estudos sobre modernismo africano são ainda bastante recentes, e vem sendo discutida por um grupo ainda diminuto de autores africanos na diáspora. No Brasil, o cenário é ainda mais desafiador, pois temos um número bastante reduzido de traduções a respeito do tema, e por consequência disso, ou não, os autores brasileiros ainda relutam a discutir o assunto. Uma autora que tem produzido notadamente sobre o tema é a pesquisadora Sandra Salles, que em (Salles, 2019), consegue sintetizar o debate que vem sendo desenvolvido no campo da historiografia da arte, no que diz respeito a aplicação da categoria analítica “modernismo” ao contexto africano. Tal discussão é interessante, pois sua análise aponta que é impossível homogeneizar o debate sobre modernismo, pelo contrário, é uma narrativa complexa, plural em sua essência e multifacetada. Qualquer narrativa que vá na direção contrária está fadada ao fracasso, um exemplo disso, é o que ocorreu na história da arte brasileira. É reconhecido que a questão do modernismo por aqui está ligada com a ideia da criação de uma visualidade e uma consciência nacional – o que vai ocorrer em vários contextos, inclusive no africano, no entanto, errou-se severamente ao pensar a modernidade artística brasileira em um bloco monolítico branco e com recorte cronológico e geográfico restrito, onde nosso cânone deriva quase que exclusivamente das esferas elitistas. A consequência disso, é a imposição do silenciamento, esquecimento e o apagamento histórico de artistas afrodescendentes e indígenas (Amancio, 2021), que só recentemente, com os estudos decoloniais, vem tendo suas obras e trajetórias artísticas revistas e reposicionadas na história.

De algum modo, o que vem ocorrendo na historiografia da arte africana é algo bastante similar ao caso brasileiro, sobretudo com relação a relutância em reconhecer complexidade na produção artística negra e os limites estabelecidos pelo sistema para esses artistas. Hassan (2010), pensando o modernismo africano e a narrativa excludente da história

da arte, ressalta o caso emblemático do artista Ernest Mancoba. Nascido em 1904, Mancoba é um artista sul africano que morou grande parte da sua vida no continente europeu. Em 1938 partiu para Paris, muito por conta do sistema do *apartheid* que o forçou a sair de seu país. Foi preso pelos nazistas na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial e viveu em diversos países da Europa. Mas o fato de grande relevância é o artista ter sido um dos membros fundadores do grupo de arte modernista CoBrA, entretanto, curiosamente, obra de Mancoba muitas vezes omitida da literatura sobre o grupo, sendo que o artista é personagem fundamental que coloca o grupo europeu em contato com a estética africana, além de influenciar diretamente alguns membros, por meio de sua produção.

Para Hassan (2010, p. 271), Mancoba é uma figura intelectual revolucionária e um dos grandes pilares da arte moderna africana, tendo influenciado significativamente artistas mais jovens sul-africanos, além de outros países do continente. Com isso, o autor aponta algo já examinado anteriormente por Araeen (2005, p. 418), que evidencia que grande parte dos estudos sobre Mancoba, até o momento, tem sido bastante limitado, não indo além do reconhecimento de sua importância histórica para o modernismo, do movimento CoBrA e a injusta exclusão e desvalorização das contribuições do artista para o referido grupo. Desse modo, Araeen questiona que ninguém ofereceu uma análise ou leitura crítica a obra de Mancoba, capaz de compreender significativamente a sua importância histórica. E porque o autor aponta essa necessidade? A crítica de Araeen se bem compreendido, é bastante perspicaz e pode propiciar um avanço importante para o modernismo africano, pois, ela aponta que a compreensão da obra de Mancoba, se revista de maneira crítica por intelectuais africanos, pensando sobretudo as inovações formais, pode ser fundamental para a compreensão da posição da África no modernismo global. E uma ruptura histórica dentro do modernismo dominante (Araeen, 2005, p. 419-423).

Uma pista para esse caminho seria uma releitura da obra *Composition* (Fig. 1). Uma obra que durante muito tempo ficou esquecida pela história e que só recente (2001-2002), em sua aparição na exposição *The Short Century*, passa a atrair atenção de curadores e pesquisadores. Araeen entende que até o momento as análises sobre a tela reduzem-se a pensá-la como uma mistura da iconografia africana e técnicas modernista do ocidente, como se o artista fosse incapaz de criar algo original e distinto. Essa leitura parte essencialmente de um olhar enviesado, ainda refém das epistemologias eurocêntricas, e que, portanto, vê o modernismo africano como uma sombra do modernismo europeu. Assim, o caminho numa direção contrária, seria ir além dessa leitura simples que vem sendo produzido sobre obra de Mancoba e aventarmos em um estudo mais crítico, tendo como foco uma leitura formal do quadro, da sua estrutura, dos volumes, das superfícies, a disposição dos elementos na tela, as relações geométricas, a gama cromática etc., questionando se estes resultados indicam uma nova e radical inovação na pintura, vista como uma tela modernista nos anos 1940? Essa análise permitirá uma aproximação da obra, a ponto de compreendermos que *Composition* não é apenas um encontro banal com o modernismo, mas um dos que produzem

uma forma cuja significância está além da sua “africanidade”, mas, mais importante, em sua temporalidade e historicidade (Araeen, 2005, p. 415).



Figura 1 – Composition.
Fonte: Ernest Mancoba (1940).

Como salienta Castelnovo (2006), é fundamental enquanto historiadores, recuperarmos tudo que é possível saber sobre o ponto de partida. Assim, ao rever a obra de Mancoba em complexidade, tanto Araeen (2005), quanto Hassan (2010), apontam para mesma direção, discutindo a contrapelo da narrativa histórica dominante que tentou reduzir o artista a signos de etnicidade. Ao contrário, os autores evidenciam que *Composition* pode ser vista como uma obra que transgrediu estratégias das vanguardas europeias, tornando-se percussora do expressionismo abstrato norte-americano, que só emergiu nos EUA nos anos 1950, com isso, promovem um verdadeiro avanço na genealogia histórica eurocêntrica do modernismo.

Nesse mesmo horizonte, repensando o lugar dos artistas africanos no circuito da arte global, é possível pensar a obra de Gerard Sekoto (1913-1993), artista sul-africano, que emigra para Europa em 1948, o nigeriano Ben Enwonwu (1918-1994), que estudou na Inglaterra, onde destacou-se como artista, obtendo uma carreira proeminente, o senegalês Iba Ndiaye (1928-2008), que migrou para estudar em Paris 1949, retornando na década de

1960 ao Senegal, quando assume um dos departamentos da *École Nationale des Arts*, entre muitos outros, que tiveram suas obras mal interpretadas pela história da arte, e, tendo esses artistas desafiado o paradigma colonial de suas subjetividades e o que era esperado deles em suas produções artísticas, sofreram o mesmo destino. O silenciamento, que fez com que esses artistas, em diversos momentos desaparecessem da história (Araeen, 2005, p. 414).

Novamente fazendo um paralelo com a realidade brasileira, constata-se que o que ocorreu com os artistas africanos não é incomum, um exemplo típico seria o caso de Emmanuel Zamor (1840-1917), artista brasileiro nascido em Salvador (BA). Com cerca de 6 anos de idade mudou-se com os pais adotivos para a França, viveu grande parte de sua vida em Paris, onde estudou pintura na Academia Julian. Por volta de 1962 regressou a Bahia, fixando-se por apenas dois anos. Até a década de 1980, Zamor era um caso completamente desconhecido no Brasil, sendo “descoberto” pela arte brasileira somente em 1985, quando foi exposto no Museu de Arte Assis Chateaubriand – MASP, ainda assim, foi exibido o pouco que restou de sua produção pictórica (Araújo, 2001).

Contudo, Zamor continuou sendo um caso “singular” na historiografia nacional, ignorado e excluído da história, “[...] os registros mais concretos de sua existência permanecem ancorados no que restou de suas pinturas” (Silva, 2020, p. 989). Ainda assim, não dispomos de um discurso crítico que nos permita medir a eficácia de sua obra. Sabemos apenas que o artista dialogou com diferentes correntes artísticas na França, como o realismo e romantismo da Escola de Barbizon e o impressionismo dos pintores do fin-de-siècle. Mas faz-se necessário olhar a obra de Zamor para além de referências óbvias, dando-lhe o tratamento devido. Acredito que um caminho possível, estaria na pintura intitulada *Camarões* (Fig. 2).

No quadro, visualizamos uma paisagem de natureza morta, com o elenco de camarões secos sobreposto ao centro da imagem. Com pinceladas aparentes, o artista constrói a forma, sugere brilho, equaciona luz e sombra, compondo uma textura equilibrada entre o fundo e os camarões, situando-os em um contexto abstrato, indefinido quanto à sua ambientação, ao meu ver, isso reforça um enaltecimento de seu elemento representativo, configurando uma rara aparição deste fruto do mar na pintura da época.

Não é minha intenção aprofundar nos aspectos formais da obra, mas uma leitura simples já nos traz elementos suficientes para evidenciar que o artista conscientemente decompõe o paradigma mimético estabelecido pela arte acadêmica da época, afastando-se progressivamente das aparências do mundo. Suas pinceladas ainda que contidas, expressam gestualidade e um cromatismo cada vez mais vibrante, desnudando assim, uma viva sensibilidade e individualidade na forma de compor (Silva, 2020).

Acredito uma análise pormenorizada dessa obra, levando em conta um olhar atento ao seu contexto artístico e histórico, mas também olhando outras direções, conseguirá conjecturar que “*Camarões*” antecipa algo praticado exaustivamente pelo modernismo paulista, que é se apropriar de elementos de raízes africanas e indígenas do Brasil e eleva-

los ao patamar de emblema da identidade nacional. Em sua originalidade, Zamor escolhe um elemento extremamente popular na Bahia, entretanto, não muito obvio aos artistas da época.

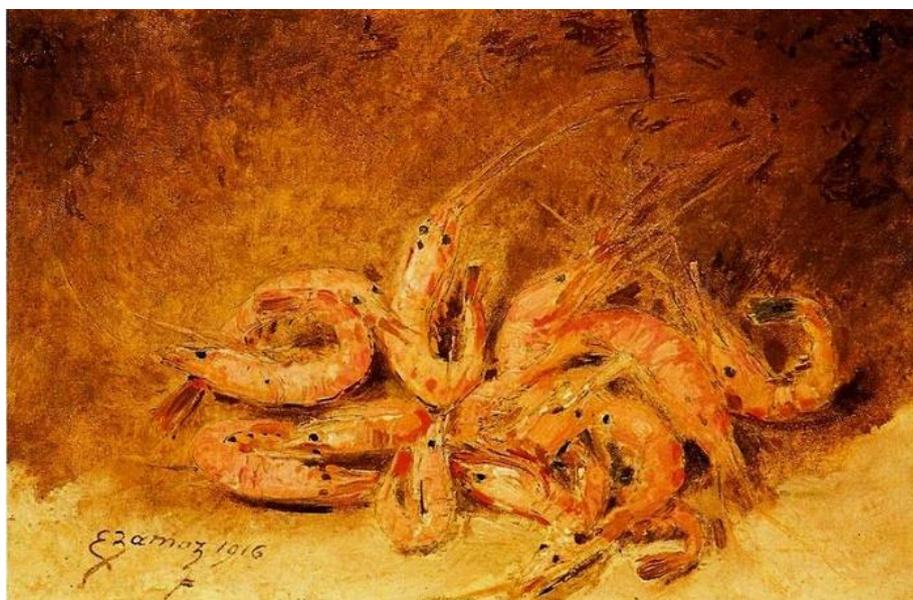


Figura 2 – Camarões.

Fonte: Emmanuel Zamor (1916).

Talvez, nesse momento você se pergunte o porquê traçar esse paralelo? Não seria tal movimento arriscado? Acredito que dessa maneira, o diagnostico nos seja bastante interessante, veja bem, o que estou apontando nesse horizonte, são os fundamentos em que assentam a supremacia do Ocidente sobre os “outros”. A história dominante do modernismo ocidental construiu-se dissimuladamente ao longo do tempo, como narrativa autocentrada, na qual “[...] os discursos são encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações” (Shohat; Stan, 2006, p. 44). Assim, é sumariamente comum que as conquistas de Mancoba e Zamor não recebam da crítica o reconhecimento devido, a despeito de seus inquestionáveis papéis na expansão de uma linguagem modernista transnacional. Portanto, ao colocar em perspectiva distintas trajetórias, os casos parecem-me convergir para uma questão comum, o racismo.

Como salientado por Munanga (2004), em diferentes partes do mundo contemporâneo, a elaboração racista como produto histórico, caracteriza-se como fato implícito, isso significa que, embora a opressão social seja factualmente perceptível, as atitudes que o precedem são mais complexas. No sistema artístico global, é possível depreende-lo em uma configuração que sistematiza institucionalmente políticas de visibilidade e invisibilidade. Sua lógica funciona em tentáculos, nesse caso, os museus, galerias, curadores, colecionadores, críticos e a história da arte, constituem um sistema social branco, que em vários níveis, é mediado por um mercado. O conjunto dessa estrutura controla a narrativa, e, portanto, constrói significados para a arte, determina o que é autêntico

ou não, o que é arte ou não, e assim por diante, edificando os cânones da arte a partir de uma percepção eurocentrada.

Portanto, não estamos a falar de uma entidade neutra e imparcial, do contrário, não seria natural vermos recorrentemente histórias como as de Mancoba e Zamor, que foram vilipendiados, ignorados e eliminados da história. Contudo, tais artistas enfrentaram o legado do colonialismo em seus países de origem, e mesmo migrando para Europa, enfrentaram as instituições que os concebia como "primitivos" ou "outros", rompendo com o esperado de suas produções pelo sistema dominante.

Acredito que essa necessidade de liberdade apontada em suas obras ou em suas escolhas no âmbito pessoal, evidencia uma constante negociação de identidades que devem ser compreendidas em termos de significado, observando o tecido interno da história. Isso complexifica a experiência social desses sujeitos e impõe desafios ao observarmos às construções que influenciaram o seu olhar de artista e o manejo de seu pincel (Amancio, 2016). Diante do historicismo eurocêntrico, é tarefa nossa reescrever a história, assumindo a postura ousada e livre que esses artistas exploraram em seus limites. É essencial problematizarmos os conceitos, os cânones, sobretudo desconstruir a questão do cânone partindo de uma perspectiva anticolonialista, crítica ao eurocentrismo e ao racismo estrutural no âmbito da história da arte, para enfim, reposicionar o cânone da arte moderna.

MODERNISMO AFRICANO: POSSIBILIDADES APLICADAS A EDUCAÇÃO BRASILEIRA

Propor uma reflexão sobre as relações entre o modernismo africano e a educação brasileira torna-se bastante desafiador, primeiro por que na própria historiografia africana o debate sobre modernismo nas artes visuais, embora em seu estágio avançado, é incompleto, e por este motivo vem sendo reconfigurada em suas dinâmicas. Segundo que na educação brasileira, por sua vez, a história da África é ensinada constantemente de maneira distorcida e preconceituosa, enquanto a história da Europa é apresentada como história da humanidade.

Com isso, perdurou-se na formação de nossa população a miragem de uma falsa democracia racial, que ao longo do tempo, trouxeram consequências perversas aos afrodescendentes, pois enquanto grupo étnico foram inferiorizados e restringidos de acessar a sua identidade no campo da cultura, o que os impossibilitou de vivenciarem uma ampla e plena cidadania. É essencial apontarmos a invisibilidade dos africanos e seus descendentes no contexto educacional brasileiro, pois como bem sabemos, a estrutura didático-escolar vigente ainda é um dos principais agentes propagadores de uma ideologia colonizadora, que em suas tramas histórico se transmutam em violências como a subcidadania e a sub-representação. Portanto, é papel nosso enquanto educadores romper com um olhar desfigurado e mutilado que marginalizou pessoas, culturas e histórias africanas.

Nesse sentido, a Lei 10.639/2003 que insere a obrigatoriedade do ensino de história da África no currículo oficial da rede de ensino brasileiro, é um norte para combater o racismo e reposicionar a população negra no processo de formação da identidade nacional. Como salienta Munanga (2015, p. 28), reconhecer que a África tem história é o nosso ponto de partida para discutir uma história negra da diáspora que insira os afrodescendentes como participantes e agentes ativos da realidade brasileira. Para isso, entendo que refletir sobre a temática racial requer dos profissionais da educação um olhar atento ao cotidiano escolar.

Como bem informa Cavalleiro (2001), o relacionamento do educador com seus alunos é um elemento fundamental para a efetivação de uma educação antirracista. Digo isso porque o educador frequentemente poderá se deparar com estereótipos e ideias pré-concebidas, advindas tanto de materiais didáticos e de apoio, quanto de atitudes do corpo docente e discente. Portanto, é fundamental que o educador assuma um olhar crítico, pois só assim poderá reconhecer e enfrentar de maneira contundente o racismo, o preconceito e a discriminação no espaço escolar (Cavalleiro, 2001, p. 150).

Estou atentando a estes detalhes, por que estamos a falar de equidade no ensino, mas especificamente no ensino de história, diante disso, nosso pensamento proposto até aqui, converge para uma possibilidade em pensar a história da arte por um viés antirracista. Obviamente essa dificuldade aumenta, se pensarmos o ensino sobre as artes africanas, porém, mesmo tendo uma carência de pesquisas, bem como de materiais didáticos críticos sobre o tema, é possível pavimentar caminhos que potencialize ideias nesse sentido. É o que argumentarei daqui em diante, a partir do modernismo africano.

Começaremos por uma premissa básica, o trabalho com e sobre imagens requer de nós uma primazia do olhar. Pelo que tenho observado, o tema pode ser um desafio para profissionais instruídos em interpretar apenas documentos e narrativas escritas, pois quando se trata de um objeto pertencente à história da cultura material, os métodos são específicos e distinto de outras fontes. Nosso trabalho é conferir complexidade aos objetos e entender minimamente seus protocolos narrativos (Amancio, 2016), dessa forma, a intenção não é centrar-se no significado das imagens, mas sobretudo em como elas significam (Hernández, 2007). Nesse caso, pensar as imagens de maneira antirracista, requer do educador uma percepção crítica da cultura visual capaz de romper com o olhar hegemônico da história da arte, possibilitando assim, repensarmos as narrativas dominantes sobre o passado.

Desse modo, é importante perceber as imagens como instrumento educacional para além da ilustração, levando em conta seus aspectos formais e práticos, mas também correlacionando suas dimensões históricos e sociais munidos de fontes outras. Esse movimento nos permite avançar numa proposta de ensino que ofereça aos educandos uma diversidade de práticas educativas com formas alternativas de interpretar essas produções, considerando sempre o seu papel de sujeito no processo de interpretação (Hernández, 2009, p. 206). Dito isto, discutiremos em nossas propostas sobre as inteligências, inventividades e estéticas de artistas africanos, até então pouco discutido em nossas escolas. Afinal, como

o modernismo africano pode inspirar práticas educativas que estimulem a criatividade, a autonomia, a criticidade e a cidadania de nossos estudantes brasileiros?

Primeiramente acho que o mais importante é pensar uma proposta de ensino sobre a produção artística africana que possa ser aplicada de maneira integrativa em nossas salas de aula, não basta propormos atividades apenas durante o mês da consciência negra, é preciso transgredir essa concepção e trazer os saberes africanos para o centro da educação. Pelo que venho observando, as propostas extensionistas tem sido bastante feliz nessa ambição. Na Unilab por exemplo, realizou-se em 2021, o curso de extensão sobre arte moderna africana, com enfoque no contexto da Nigéria. Ministrado pela aludida pesquisadora Sandra Salles, o curso apresenta um panorama bastante interessante sobre as artes visuais nigeriana, e consegue explorar questões sociais, como as lutas, tensões e transformações vivenciadas por esses artistas no final do período colonial até a sua independência política.

Esse enfoque é bastante propositivo, pois consegue um aprofundamento, que em narrativas mais amplas não seria possível, além disso, possibilita fazer um contraponto das produções artísticas nigeriana com a de outros países do continente africano ou mesmo em outras regiões do mundo, pois como constata Hassan (2010), o experimento modernista africano é claramente nacionalista, mas também, o é transnacional por definição.

Um exemplo do que estou me referindo, pode ser abordado em uma análise do quadro “Tutu” do artista Ben Enwonwu. A tela é a terceira de uma série de três retratos que o artista produziu sobre a jovem princesa Adetutu Ademiluyi, da cultura Ioruba. Por ser pintada em 1974, em contexto após a Guerra Civil Nigeriana, e sendo Enwonwu um artista da cultura Igbo de grande prestígio, a tela curiosamente tornou-se símbolo da reconciliação nacional entre os povos “Iorubas” e os “Igbos”, apropriado pelo discurso do governo nigeriano oficial como uma obra que simboliza esse emblema nacional.

Para além desse contexto histórico que situa a imagem como uma simbiose política, mas que pode ou não ser intenção motivadora a tornar a obra um dado material, também é importante uma abordagem em que se priorize uma leitura formal. Por exemplo, colocando em perspectiva os três retratos da série “Adetutu Ademiluyi” é possível perceber um estudo em que o artista explora o perfil de uma mulher negra em complexidade e sensibilidade. As faces de sua personagem parecem alterar-se levemente em seu ângulo, apresentado expressões, ora introspectiva, ora emotiva, enfim, uma ambiguidade. A iluminação é experimentada até chegar no resultado pretendido, primeiro temos a personagem sob uma luz suave vindo da esquerda, as sombras são uniformes e proporciona uma atmosfera esverdeada que envolve a figura. Na segunda imagem a iluminação é mais orgânica, proveniente de um feixe de luz vindo da parte superior do quadro que realça a figura e a preenche com uma pigmentação minuciosa em tons mais vibrantes. Enquanto no último caso, a face da moça situa-se parcialmente em uma penumbra, algo similar ao efeito praticado por Rembrandt em seus autorretratos. Contudo, o fundo é tão bem trabalhado no uso de luz e sombra que eleva o olhar da moça a uma tradução verossímil e expressiva. O resultado parece ser a representação pretendida. Uma jovem princesa elegante, representada

por seus próprios méritos e não pela cor da pele. É indistintamente, uma obra que definiu a Nigéria em uma época em que a população buscava sua independência, por tal representação desafiar os estereótipos ocidentais da época, dialoga diretamente com as aspirações do povo nigeriano na luta contra o colonialismo.



Figura 3 – Retratos de Adetutu ‘Tutu’ Ademiluyi.

Fonte: Ben Enwonwu (1974).

Essa é apenas uma das muitas possibilidades de leitura desta imagem, pois a outros elementos que podem ser trazidos para uma melhor compreensão. Por exemplo, colocar a imagem em perspectivas com outras obras pode ser um caminho para complexificar a sua construção. É possível coloca-la em diálogo com o retrato “A Moça com Brinco de Pérola” (1665), do pintor holandês Johannes Vermeer, o “Retrato da enfermeira Sisi” (1922), do pintor nigeriano Aina Onabolu, ou mesmo a “Feiticeira” (1890), do pintor brasileiro Pinto Bandeira, nesse sentido, a comparação se daria mais em termos estilísticos e compositivo, destacando seus elementos em uma leitura crítica a narrativa da arte canônica. Ou seja, as possibilidades mostram-se infindas.

Como havia aludido sobre a extensão, as disciplinas acadêmicas também podem pensar essa integração. Na Unicamp por exemplo, as professoras Sabrina Moura e Patrícia Meneses, que integram o Núcleo de Pesquisa em Arte Não Europeia (NEANE), ministraram a disciplina “Arte africana moderna e contemporânea”, que também fora aplicada na UFRB, UNILA, e outras instituições parceiras do projeto. Embora o curso se interesse por uma narrativa mais ampla, consegue oferecer perspectivas teóricas importantes para temas cruciais da história da arte, embasados por sua metodologia prático/teórico, focando sobretudo nas oportunidades e desafios do campo de estudo, o que propicia uma proliferação de novas pesquisas em contexto brasileiro.

Ainda nesse contexto, a professora Emi Koide (*et al.*, 2021), nos apresenta um importante relato de suas experiências em ensino e pesquisa no campo das artes africanas na

UFRB. Por meio do grupo de pesquisa e extensão “Áfricas nas Artes”, o qual a aludida professora coordena, podemos encontrar desdobramentos elucidativos para uma inovação metodológica no ensino de história da arte. O grupo é composto majoritariamente por alunos da graduação, atuantes em diferentes áreas do conhecimento, o que favorece seu caráter transdisciplinar. Além disso, seus participantes tem acesso a uma ampla formação, em que visualizam questões, problemas e desafios sobre a história da arte africana, de maneira tal, que consigam ampliar espaços de reflexões e formulação de novas ideias, por meio de um ensino pautado pela criticidade e liberdade criativa. É partindo dessa perspectiva que os estudantes assumem seu protagonismo e propõem ferramentas metodológicas¹ inovadoras ao ensino-aprendizagem, a exemplo de materiais educativos como jogos (Game Quiz Arte em África), mapa (Mapeamento de artistas modernos e contemporâneos do continente africano) e vídeos (Resenhas Visuais), que poderão ser de grande estímulo no engajamento de estudantes da educação básica, para uma compreensão crítica e prazerosa das artes africanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto procurei apontar fissuras que de longa data tem assombrado o campo da história da arte, sobretudo com relação a produção modernista africana e sua interação com a produção modernista europeia. Contudo, o desenvolvimento de uma história da arte africana tem propiciado discussões salutares para a renovação da disciplina, ampliando as possibilidades narrativas, para além das artes europeias e norte-americanas. O modernismo africano foi um movimento artístico e cultural que expressou as aspirações e as identidades dos povos africanos no contexto das lutas anticoloniais e pós-coloniais. As artes africanas, em suas diversas manifestações, revelam a riqueza, a diversidade e a complexidade das culturas e das histórias desse continente.

No entanto, o ensino de história das artes africanas no contexto brasileiro enfrenta vários desafios, como a falta de materiais didáticos, a escassez de fontes e de pesquisas, o preconceito e a invisibilidade das contribuições afro-brasileiras para a formação da cultura nacional. Nesse sentido, é necessário que os professores de história se apropriem dos referenciais teóricos e metodológicos que valorizem as africanidades e as diversidades no ensino de história, bem como que utilizem as orientações da Lei 10.639/03, e das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Essas normativas visam promover o reconhecimento, o respeito e a valorização da história e da cultura afro-brasileira e africana, bem como combater o racismo e a discriminação na escola e na sociedade. Assim, o ensino de história das artes africanas pode contribuir para a formação de uma consciência crítica e cidadã dos estudantes, provocar o exercício da autonomia crítica e política, de maneira que reconheçam a pluralidade e a interculturalidade como elementos constitutivos da nação brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. **O perigo de uma história única**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AMANCIO, K. A História da arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. **FAROL**, Vitória, v. 1, p. 27-38, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/36351/23932>. Acesso em: 26 fev. 2024.
- AMANCIO, K. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2016.tde-05082016-143537>. Acesso em: 26 fev. 2024.
- ARAEEN, R. Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age. **Third Text**, v. 4, n. 19, 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/09528820500123943>. Acesso em: 26 fev. 2024.
- ARAÚJO, E. **Para nunca esquecer**: negras memórias/memórias de negros. Catálogo exposição. São Paulo, 2001.
- BELTING, H. **O fim da história da Arte**. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 10 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 21 jul. 2023.
- CARDOSO, R. A história da arte e outras histórias. **Cultura Visual**, Salvador, n. 12, p. 105-113, out. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3393>. Acesso em: 26 de fev. 2024.
- CASTELNUOVO, E. **Retrato e sociedade na arte italiana**: ensaios de história social da arte. Tradução Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAVALLEIRO, E. Educação antirracista: compromisso indispensável para um mundo melhor. In: CAVALLEIRO, E. (org.). **Racismo e anti-racismo na educação**: repensando nossa escola. 5. ed. São Paulo: Summus, 2001. p. 141-160.
- CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.
- ENWONWU, B. **Retratos de Adetutu ‘Tutu’ Ademiluyi**. 1974. Óleo sobre tela, 83,5 × 103,5 cm.

HASSAN, S. M. African modernism: beyond alternative modernities discourse. *South Atlantic Quarterly*, v. 109, n. 3, p. 271-284, jul. 2010.

HERNÁNDEZ, F. **Catadores da cultura visual**. Proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HERNÁNDEZ, F. Da alfabetização visual ao alfabetismo da cultura visual. *In*: MARTINS, R; TOURINHO, I (org.). **Educação da cultura visual**: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: UFSM, 2009. p. 189-212.

KASFIR, S. Arte africana e autenticidade: um texto com uma sombra. Trad. Marina Santos do original: African Art and Authenticity: A Text with a Shadow. *In*: ENWEZOR, O.; OGUIBE, O. (ed.). **Reading the Contemporary**. African Art from Theory to the Marketplace. London: Institute of International Visual Arts; Cambridge, MA: MIT Press, 1999. p. 88-113.

KI-ZERBO, J. Introdução geral. *In*: KI-ZERBO, J. (org.). **História geral da África**: metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO: Secad/MEC: UFSCar, 2010. v.1.

KOIDE, E.; SILVA FILHO, F. R.; LEME, S. S. B.; COSTA, T. C.; LUZ, N. Relato de experiências no desenvolvimento de materiais didáticos e atividades educativas no campo de arte africana pelo grupo de estudos e extensão Áfricas nas Artes (CAHL - UFRB). **Capoeira - Revista de Humanidades e Letras**, v. 7, p. 154-180, 2021. Disponível em: <https://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-3.3.0-10/index.php/capoeira/article/view/43>. Acesso em: 26 fev. 2024.

MANCOBA, E. **Composition**. 1940. Pintura, óleo sobre tela, 59,5 × 49,5 cm.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução Marta Lança. Lisboa, PT: Antígona, 2014.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África**. Gnose, filosofia e ordem de conhecimento. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

MUNANGA, K. Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 62, p. 20-31, dez. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/107184/105723>. Acesso em: 26 de fev. 2024.

MUNANGA, K. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira. Niterói: EDUFF, 2004.

OKEKE-AGULU, C. **Arte africana moderna**. Portal Artafrika, 2002. Tradução do original publicado em Enwezor, O. (ed.) *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*. Munich: Prestel Verlag, 2001. Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e7bcb5b9d.pdf>. Acesso em 26 jun. 2023.

SALLES, S. M. Narrativas do “moderno” na historiografia da arte africana. *In*: MATTOS, C.; DALCANALE, P. (org.). **Arte não europeia** - Reflexões historiográficas a partir do Brasil. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Nayf, 2006.

SILVA, F. S. Emmanuel Zamor: um artista entre coleções. *In*: CHILLÓN, A.; CAVALCANTI, A.; VALLE, A.; PITTA, F.; NETO, M.; MALTA, M.; PEREIRA, S. (org.). **O artista em representação**: coleções de artistas. 1. ed. Rio de Janeiro: NAU, 2020.

SLENES, R. W. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**, n. 12, p. 48-67, 1992. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i12p48-67>. Acesso em: 26 jun. 2023.

ZAMOR, E. **Camarões**. 1916. Pintura, óleo sobre madeira, 28 × 36 × 4,5 cm.

AUTORIA:

* Graduado do Bacharelado em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Mestrando do Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Contato: fernandoporfirio@aluno.ufrb.edu.br

COMO CITAR ABNT:

PORFIRIO, F. Modernismo africano: questões, problemas e desafios para o ensino de história das artes africanas no contexto brasileiro. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, SP, v. 24, p. 1-18, 2024. DOI: 10.20396/rho.v24i00.8673979. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8673979>. Acesso em: 29 abr. 2024.

Notas

¹ As ferramentas pedagógicas podem ser encontradas na página oficial do grupo “Áfricas nas artes”. Disponível em: <https://africanasartes.wordpress.com/>.