

Nas últimas décadas, a relação arte-antropologia tem passado por transformações importantes que decorrem do deslocamento da análise da cultura material (Franz Boas, 1927) para o exame dos contextos sociais da arte, no que tange à sua produção, circulação e recepção (Gell, 1998). Um dos desdobramentos decorrentes desta nova fase é a análise do fenômeno artístico e suas inter-relações com as dinâmicas identitárias.

Em minhas últimas pesquisas (Leite, 2007), parto da idéia defendida por George Marcus & Myers (1995: 34-35) de que a arte é um dos lugares de transformação da diferença dentro do discurso sendo que sua análise nos permite uma maior compreensibilidade da ação e do pensamento de nossa época. Assim, os/as artistas podem ser visto/as como uma espécie de mediadores/as de linguagens estéticas e códigos visuais capazes de revelar uma parte significativa dos sujeitos contemporâneos e de seus mundos. É neste sentido que venho buscando apreender o campo artístico e as suas amplas correlações com os processos identitários, principalmente quando criatividade, comunicação e reflexão integram as práticas e discursos de seus produtores.

¹ Professora do Departamento de Antropologia- NUER/UFSC.

Torna-se necessário, neste contexto, um diálogo com a chamada teoria pós-colonial, por suas próprias premissas, dentre as quais se destaca o repensar a Arte como lugares de saber, poder e representação presentes nas relações entre nações e culturas posicionadas desde o processo de descolonização. De acordo com Stuart Hall (2003), as sociedades não são todas pós-coloniais da mesma forma. O “pós-colonial”, como conceito, torna-se útil na medida em que pode nos ajudar a pensar, dialogar ou descrever interpretativamente as mudanças nas relações globais que marcam a transição desigual da era dos impérios para a era pós-independências.

Se por um lado, devo concordar que é preciso considerar as sociedades colonizadas e colonizadoras, ambas, como afetadas pelo processo colonial, por outro, o termo “pós” não pode ser meramente descritivo de um marco cronológico, ou de uma temporalidade irreduzível. O debate que se instaurou pelo rótulo do “pós-colonial” torna-se interessante como forma de reler os processos de subjetivação, realçados pelos novos padrões transculturais de produção de imagens, descentradas e/ou diaspóricas que não apenas questionam as anteriores, mas procuram reler as novas narrativas sobre a nação, seja como inserem o cultural, seja como costuram o local e o global. É neste sentido que autores como Homi Babha, Stuart Hall, Paul Gilroy, Miguel Vale de Almeida e tantos outros insistem em demonstrar que o pós-colonial não é de modo algum uma periodização baseada em estágios, mas uma forma de ler e fazer perguntas sobre cultura e poder.

O prefixo “pós” visto desde a Arte, sobretudo nas artes plásticas contemporâneas (Dias, 2006), não conteria do mesmo modo a sua acepção cronológica, sendo muito mais uma crítica das estruturas hierárquicas de poder. Neste sentido é que, segundo Dias, há a busca de “conjugação do reconhecimento das posições ativas, de sujeitos, de pessoas provenientes de outras paragens na modernidade e no modernismo e a revisão de histórias que se mantêm hegemonicamente eurocêntricas ou ocidentalocêntricas”. Ainda segundo ele, o pós-colonial, neste sentido, seria “uma crítica da suposta autenticidade ou dos essencialismos (‘o ocidental’, ‘o primitivo’, ‘o africano’, etc.); o dualismo ocidente/‘o resto’ e os conceitos de híbrido, mestiço, crioulo como modos de pensar uma interdependência e constituição mútua dos processos culturais globais” (Dias, 2006: 322). A questão que permanece é até que ponto essas novas expressões utilizadas para

descrever o pós-colonial rompem com os dualismos e essencialismos introduzindo a desejada interdependência ou mutualidade nas novas análises que estão sendo feitas sob o rótulo do “pós-colonial”.

Assistimos, nas últimas décadas, à intensificação das trocas econômicas e midiáticas globais, às aproximações inusitadas de grupos humanos que pareciam antes muito distantes entre si e também a novas formas de territorialização e distinção que passam a alterar substancialmente as próprias formas de conceber identidades sociais em contextos de reorganização do poder (Canclini, 2006). Nestes processos decorrentes das profundas alterações na ordem mundial, a África constitui um dos focos de análise. Segundo o historiador Joseph Ki-Zerbo, a exploração científica, comercial e cultural da África é parte indissociável na consolidação das identidades de outras culturas e nações.

É preciso perceber as formas de luta que, segundo ele, continuam em outros territórios, que buscam uma versão africanizada da modernidade. É isto que venho buscando entender em meu trabalho atual, quando decidi priorizar os discursos dos artistas sobre o que fazem e como fazem da arte um espaço de interpretação do presente. Neste sentido, é importante considerar além das expressões de africanidades advindas dos processos de descolonização recente, aquelas que intentam realçar a condição heterogênea, difusa ou des-territorializada frente aos processos de homogeneização e mundialização da cultura (Ortiz, 2005).

Em 1998, através da obra do artista plástico afro-americano Marcus Akinlana, um dos ativistas do CPAG- *Chicago Public Art Group*, tomei contato pela primeira vez com a forma desterritorializada dos movimentos artísticos e suas estratégias de dialogar com as imagens e visões de África, numa variedade de imagens e retóricas, seja para contestar significados já cristalizados ou mesmo para discutir os velhos estereótipos. Referências auto-identitárias postas em contato por artistas deste grupo conduziram a diversos fluxos de significados interligados, transmutando os próprios sentidos de “aqui” e “lá” dos africanos e seus descendentes no contexto norte-americano. Exílios traumáticos e histórias desfeitas pela escravidão em convergência com interesses que se expressavam desde uma consciência individual descentralizada e multifocada, noção referenciada como “dupla consciência” em W.E.B. Du Bois; processos coletivos, através de

mobilizações políticas que trespassam fronteiras de nações-estados, como as que metaforizam o “Atlântico Negro” de Paul Gilroy; processos de libertação colonial – todas estas formas que buscam inserir novas imagens e interpretações a estes processos identitários, consolidando o que vem sendo identificado por Stuart Hall (1996) como múltiplas identidades.

O termo “diáspora negra”, em foco nas discussões sobre o pós-colonial, vem rebater a necessidade de correlação entre narrativas e experiências dos africanos e seus descendentes em diversas partes do mundo, seja para onde foram levados no passado como escravos ou na atualidade, decorrentes da descolonização; ou ainda, pelos imperativos da migração em busca de trabalho, refúgio, repatriação ou viagem. Embora mais comumente associada a deslocamento forçado, vitimização, alienação e perdas, essas experiências incorporam e introduzem novas imagens, registradas em muitas obras de arte, sobretudo as que se encontram efetivamente inseridas nos diversos trânsitos que o mundo colonial criou. Estas imagens e narrativas traduzem-se em produções visuais que se posicionam desde um tipo de relação com a África, mesmo quando a intenção é questionar seu papel hegemônico na cultura ou contestá-la. Podem ser várias as Áfricas que servem de referência para os que almejam encontrá-las: seja as que despontam desde as trajetórias pessoais e familiares, seja através da constatação das novas percepções sobre as fronteiras culturais, ou até mesmo reificando os discursos da nação. Seus desdobramentos são visíveis no que se convencionou chamar “arte contemporânea” - insisto, não propriamente como acorrentada ao marco cronológico, mas, do mesmo modo que o “pós-colonial”, recortando e redesenhando o programa do modernismo. Nessas práticas artísticas, o mergulho em águas profundas faz interagir suportes, linguagens e formas de expressão as mais diversas. A arte chamada contemporânea como ética e estética perante o estado do mundo (Bhabha, 2007).

Desponta, nesta chamada arte contemporânea, a reconceitualização da “cultura da diáspora”, passando a significar um produto do movimento constante e de situações que não envolvem, segundo Orloff (1999) necessariamente deslocamento geográfico, pois devemos vislumbrá-lo a partir da definição deleuziana de “nômade”, que alude a alguém em constante reformulação e subversão de paradigmas culturais - um modelo que

se torna útil para examinar a circulação de idéias entre culturas diversas. É o caso citado por esta autora, do conhecido artista brasileiro Hélio Oiticica. Tendo vivido também em Nova York, Oiticica, já falecido, trilhou um caminho pioneiro na incorporação e subversão da estética modernista, engajando-a com a realidade do ‘subdesenvolvimento’, as tradições afro-indígenas brasileiras, transformando conhecimento e história em experiências codificadas no corpo, sendo este, inclusive, o principal suporte da sua expressão plástica.

Neste sentido é que Henry John Drewal (1999) em artigo publicado na coletânea intitulada “Dispora and Visual Culture”, organizada por Nicolas Mirzoeff (obra que reúne contribuições de autores como Stuart Hall e Moyo Okediji, entre outros) analisa a arte conjugada à idéia de diáspora. Para ele, diáspora pode servir para entender a dinâmica cultural interna desde a história dos encontros culturais que continuam a ocorrer, mas não apenas isto, que se expressam através dos mais variados meios e suportes, incluindo o corpo do artista, numa multidimensionalidade própria do mundo tecnológico em que vivemos.

Desde um quadro analítico dos estudos pós-coloniais, as conexões feitas por estes autores entre arte e diáspora tornam-se pertinentes não somente no sentido de diáspora como um movimento forçado, mas como um movimento voluntário de uma pessoa, grupos ou nação, desde terras reais ou imaginárias para outras e suas imagens na cultura visual. Enfocando os africanos e judeus, alguns trabalhos discutem a complexidade da cultura diaspórica e da arte produzida neste contexto, bem como do seu potencial para influir nos modos pelos quais olhamos nós mesmos e os outros.

Para compreender esse processo, o artista e historiador da arte nigeriano Moyo Okediji desenvolve o conceito de “metamodernismo” (“*metamodernism*”²) através dos trabalhos de três mulheres afro-ame-

² Este conceito é definido pelo próprio Okediji: “*Metamodernism may be read as metamythic modernism, inclusive of and transcending all forms of modern myths, such as metaphysical, geometric, gestalt, existentialism, postmodern, and late modern. While the modern scope covers a mere fraction of the activities of the twentieth century, the metamodern explores all forms of this era: for example, the physical and psychic relationships between the work of, say, the Yoruba sculptor Bamidele Arowoogun and Pablo Picasso, both of whom are temporal if not geographic contemporaries.*” (p. 162)

ricanas: Howardena Pindell, Adrian Piper e Renée Stout. O uso do mesmo suporte imagético e performático utilizado por Oiticica reaparece na proposta de expor um tipo de corpo pós-colonial fraturado, em uma dança diferente, uma metáfora de “descorporidade”, “acolonialidade” (“*of decorporeality, of acoloniality*”) das diásporas, que é, segundo Okediji, ao mesmo tempo parte de uma jornada para se realizar e para se curar. O metamodernismo fomenta, segundo ele, formas míticas, psíquicas e somáticas das diásporas. A “diáspora somática” envolve migração geográfica, enquanto a mítica e a psíquica dependem de imaginação e visualização. É uma forma de arte “metamoderna”, na qual padrões míticos embelezam e redefinem ícones e idéias contemporâneas, utilizando materiais votivos e estéticos não convencionais ou que transformam o convencional com técnicas e mediações originais. Moyo Okediji constata que normalmente se pensa em termos de diáspora negra ou judaica, embora os brancos na América não estejam em um estado menor de “diasporação” que os negros. Assim como Orloff, este autor procura ampliar o conceito de diáspora, perguntando: não estaria o mundo inteiro experimentando a idade da diáspora?

O autor levanta o tema da “diasporação múltipla”, provocada pelo trabalho de uma artista proveniente de uma geração mais jovem, Renée Stout. Ela usa a arte como um meio de atenuar sua identidade de diáspora, desenhando “nas” (“*on the*”) imagens de seus ancestrais reais ou imaginários. Seu simulacro de auto-representações distancia seu corpo em rituais fetichistas de “auto-diasporação” (“*self-diasporation*”). Retornando simbolicamente à África através da apropriação da iconografia “Kongo Nkisi”, Stout transporta a imagem de seu próprio corpo para o reino metafísico da estética africana. Ela parece dizer, de acordo com o autor, que a existência na diáspora é bela e deve ser incorporada. Ela, portanto, incorpora-a como mulher e seu trabalho sugere não somente temas de gênero e sexualidade, mas visam ultrapassar o determinismo racial contido nestas abordagens. Em sua obra “*Fetish # 2*”, retrata seu corpo nu mascarado em fetiches; a “diasporação” causa um distanciamento desorientador. Em uma junção de seu próprio corpo com o fetichismo “Kongo Nkisi”, Stout se desloca, mostra todas as partes de seu corpo

sem revelar nenhum aspecto carnal. Ao contrário, a nudez se traduz em uma forma mascarada, ocultando ao invés de expor sua carne, confrontando-nos com sua “metapsique” (“*metapsyche*”) mesmo quando olhamos para seu “metacorpo”. “Metacorpos” significam, de acordo com Okediji, o sentimento de perda natural que acompanha a normalização, portanto o falecimento, do pós-modernismo e da mitificação, causado pela migração psíquica, deslocamento e realocamento de figuras metamodernas – da “diasporação”. Ao mesmo tempo, a arte resulta e beneficia-se desta condição da diáspora.

Neste processo de se representarem como formas de “metacorpos”, as artistas afro-americanas Pindell, Piper e Stout analisada por Okediji, revelam e ampliam, através de suas estratégias “diaspóricas”, outros aspectos de si mesmas que ficam invisíveis em seus próprios corpos. “Diasporação”, nesta perspectiva, torna-se uma estratégia que liberta as artistas para se reconstruírem conforme desejam. Esta liberdade criativa contradiz a percepção convencional da diáspora como um lugar de dor, descontentamento, angústia e confinamento. A “diasporação” celebra o modo como as artistas podem expandir-se e transcender os seus limites. É uma condição de estranhamento, porém, ultrapassa a desorientação pós-moderna e introduz as dimensões míticas e góticas do metamodernismo. Neste sentido, Okediji afirma que o que resta da cultura negra da diáspora, é incapaz de retornar do pós-moderno para o moderno. É, portanto, **metamoderno**, inculcado com o drama dos dilemas pós-coloniais e com sua “quase-religiosa” devoção à estética da salvação.

A chamada “arte lusófona”, produzida no entrocamento da experiência colonial, assiste hoje a um fluir de diálogos entre produções culturais envolvendo artistas e trajetos marcados pelos trânsitos entre fronteiras, por vezes contestadas, por vezes reafirmadas, num movimento em que a ambigüidade parece predominar. Trata-se de pensar que no campo artístico, acontece o que Homi Bhabha, chama de **entre-lugar**, ou seja, condições discursivas de enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e até que os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo. Ele constata:

“É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou pureza inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo.” (Bhabha, 1998: 87).

Analisando a arte contemporânea em Portugal, José Fernandes Dias (2006) discute obras de dois artistas da nova geração: Francisco Vidal e Ângela Ferreira. O primeiro, filho de mãe cabo-verdiana e pai angolano, nasceu em Portugal, mas declara-se crioulo, mulato e africano. Segundo Dias, na obra de Vidal está sempre presente uma articulação entre a africanidade, a experiência na sociedade portuguesa, a formação em arte contemporânea e a leitura de autores que tratam dos temas da negritude, das diásporas, das identidades pós-coloniais e da tradução cultural. Dias destaca de sua obra um trabalho denominado “*Ação tradução: Black Panthers in America Vs Pantera Negra em Portugal*”, que confronta a luta pelos direitos dos negros protagonizada pelos *Black Panthers* nos Estados Unidos com a luta de um jogador de futebol negro, Eusébio da Silva Ferreira, o Pantera Negra português, para “conquistar globos, tornando-se símbolo nacional de um país colonial” (Dias, 2006:334). Conversando com este artista em seu atelier em Lisboa, ele me descreveu a continuidade deste trabalho em um caderno de moda comprado em recente viagem a Nova York, no qual tem registrado seus desenhos, colagens e anotações, suas vivências e lembranças, como o encontro com a tia cabo-verdiana, uma certa pessoa que conheceu no avião, e até o nosso encontro! Desde a recusa da idéia de tela em branco, mas de algo que sempre vem se sobrepor e somar, ao invés de fazer desaparecer o Outro, o caderno de Francisco Vidal é um labirinto de experiências e registros que convivem e dialogam entre si (veja uma de suas “páginas/telas” na fotografia). Nele, o tempo e o espaço se abrem à simultaneidade e à multiplicidade. O efeito visa propositalmente anular os princípios de classificação e hierarquização do mundo, levando o observador a olhar em qualquer direção, a desconsiderar como marcas o que já veio impresso no papel.



Francisco Vidal e o caderno, em seu atelier em Lisboa

Já para Ângela Ferreira, artista de origem portuguesa que nasceu em Moçambique e estudou na África do Sul, tendo vivido seu período de formação entre Lisboa e Cape Town, há um experimentalismo que visa realçar o duplo, ou aquilo que ela própria descreve como “entre-lugar”. Um de seus trabalhos mais conhecidos e comentados, “*Double Sided*”, é feito em duas etapas relacionadas entre si e tem como ponto de partida dois artistas que trabalham em espaços muito distantes geograficamente, mas próximos pelas paisagens – Helen Martins, que vive em uma pequena aldeia na África do Sul chamada Nieu Bethesda, no deserto de Great Karoo, numa casa conhecida como “*Owl House*”; e Donald Judd, que vive e trabalhou em Marfa, uma pequena cidade no deserto de Chihuahua no Texas, onde criou a *Chinati Foundation*. A artista inicialmente criou duas instalações, uma em 1996 na Fundação Chinati, pensada e construída a partir da obra e do interior da “*Owl House*” de Helen Martins; e outra em 1997 no Ibis Art Center em Nieu Bethesda, concebida a partir da obra e do interior do gabinete de trabalho de Donald Judd. O objetivo de

“*Double Sided*” não foi fazer um estudo comparativo das duas obras, mas apresentá-las em simultâneo com o intuito de criar um espaço abstrato entre elas, que apesar de algumas poucas semelhanças, como a própria paisagem onde se inserem, separam-se em quase todos os aspectos: “*uma mulher e um homem, a África e a América, as artes decorativas e as Belas Artes, a pobreza e a opulência*” (Dias, 2006: 335). O conteúdo autobiográfico é, sem dúvida, a condição deste projeto artístico, mas ao mesmo tempo trata-se de uma retórica não-linear que visa refletir sobre os laços passados e presentes entre Portugal e África.

A “diáspora africana”, portanto, nomeia e expressa o que é comumente identificado com discursos e lugares que se tornam **entre-lugares** e cujas relações da cultura com o lugar (“*ecologies of belonging*”) integram análises e comparações de experiências desses artistas em várias partes do mundo (Gilroy, 2001). É importante, no entanto, considerar que, para estes artistas, o marco histórico-cronológico do colonialismo não parece definitivamente estar encerrado. Seus efeitos se estendem e prolongam-se nos dias atuais como uma forma de reflexividade, em éticas e estéticas muito próprias.

Outra condição diaspórica, nos termos de Orloff, pode ser percebida através da experiência dos artistas que romperam o vínculo colonial, mas continuam a depender culturalmente da “metrópole”, como acontece em Moçambique. O fato deste país ter passado pelo processo político de independência e socialismo de Estado não permite que o vejamos isolado das condições decorrentes do padrão de subalternidade advinda do período colonial, desdobrando-se em situação marginal persistente na atualidade. As narrativas que abrangem os países, por vezes chamados “lusófonos”, pautam-se por estratégias que fazem parte das novas relações pós-independências. A sua cartografia registra um caminho de volta ao modelo que reafirma condições de humanidade diversas, mas não propriamente inseridas nos clichês habituais. É o lugar da experiência de des-individualização, do restabelecimento e resgate dos vínculos com o passado, por onde ocorrem as inúmeras possibilidades de contatos e vínculos emoldurados pelos significados conferidos à vida coletiva. Neste sentido, é que é importante recuperar a noção de diáspora de Paul Gilroy, como um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e históri-

ca do pertencimento, que altera o poder fundamental do território para determinar a identidade, ao valorizar os parentescos sub e supranacionais, histórias pós-coloniais, trajetórias e sistemas de trocas transculturais (Gilroy, 2001: 30). Diria ainda que é um procedimento analítico que abre nova possibilidade para se pensar o papel da arte na consolidação de novos processos identitários.

Em minha pesquisa recente, anoto que em Moçambique esta diáspora se dá desde dentro, do sentir-se dissociado, arrancado de seu lugar de procedência que não é visto como “lá”, mas como “aqui”. Trata-se de uma resposta que surge para aclarar a singularidade de vetores, citando o artista Idasse Tembe, nas “mais verdades que a África testemunhou”. Idasse é artista que se reconhece desde pertencente a vários mundos, mas principalmente ao mundo dos ronga, etnia que aparece subsumida no discurso nacionalista atual. Ao narrar sua trajetória e vivência artística, considera que cada família ronga tem uma “Mdomba”, que é o lugar onde vivem os mortos de cada família. Quando surge uma dúvida ou problema qualquer, é ali onde cada uma vai buscar as respostas. Nesta busca por suas raízes negadas nos novos contextos identitários, ele se declara um ávido leitor de antropologia, como uma fonte que o ajudou no processo de descolonização, de se situar melhor. Durante a última guerra, todo o legado cultural ronga foi considerado “obscurantismo”, “curandeirismo” e os que eram identificados como “obscurantistas” eram todos exilados, mais freqüentemente enviados para os “campos de reabilitação” em Niassa (norte de Moçambique), verdadeiros campos de concentração dos quais muitos nunca retornaram. Neste período, sua carreira de dançarino foi inviabilizada e teve que ser abandonada. Foi quando ele voltou-se principalmente para o desenho e a pintura. Referindo-se sempre à África como “a grande casa negra”, como “uma maternidade que aconteceu como um rico e diverso celeiro”, Ídasse dedica-se hoje à recolha da tradição oral ronga com o objetivo de incorporar esses elementos em seu trabalho. No desenho encontrou sua expressão mais intensa:

Aqui em África o desenho foi uma das expressões mais antigas da arte e através dele o povo africano encontrou uma forma de exprimir aquilo que lhe ia na alma. Portanto, eu peguei nessas sombras, nesse jogo de

luzes para aclarar certas coisas e explicar os tabus, os mitos. Para mim o desenho tem sido uma forma urgente de encontrar a África (Panguane, 1999).

Seus desenhos apresentam figuras humanas que são ao mesmo tempo lagartos “*nossos parentes*”. Lagartos dançarinos de grande leveza, figuras flutuantes entre mundos diversos, bichos humanos conectados, conectantes que denunciam os entre-lugares “*por onde transitamos, sem sequer pertencer a um só mundo*”. Em um de seus desenhos surge, por exemplo, uma mulher-lagarto, que dança em torno de si mesma, expondo as escarificações iniciáticas da cultura ronga. Ele explica que no mundo ronga, um homem ao deslizar a mão no corpo da mulher, deve encontrar essas fendas escavadas e marcadas desde o momento iniciático. Se a mulher não possui essas escarificações, a mão do homem não encontra nada. O padrão de beleza e sensualidade do feminino depende, portanto, destas fendas na pele. Em um de seus desenhos, esse corpo dobra-se em torno de si mesmo, (foto 2) e a mulher lagarto perfaz a viagem circular, o reencontro com uma dupla condição humana animal.



Foto do trabalho de Idasse Tembe

Embora estas sejam referências fundamentais para entender a arte desde esta “diáspora” que não depende exclusivamente do trânsito ou deslocamento físico entre mundos e fronteiras nacionais, o compromisso da arte hoje com “o direito à diferença em igualdade” (Bhabha, 2007) tem menos que ver com a afirmação ou a autenticação de origens culturais e identidades fixas do que com as práticas políticas e as escolhas éticas. Faz-nos notar Homi Bhabha, que a filiação ou a solidariedade minoritária surge hoje muito mais em resposta aos “fracassos e limitações da representação democrática”, criando, também na arte, novas modalidades de representação política e simbólica. Grande parte dos artistas que entrevistei em pesquisa de campo recentemente em Moçambique, lida com estas fraturas como descolamentos culturais desde dentro. A diáspora é a própria condição fraturada pelos dilemas da nação como invenção recente e precária. O MUVART, o movimento de arte contemporânea, liderado por três artistas que fizeram sua formação no Brasil (Jorge Dias), Ucrânia (Gemuce) e Cuba (Muthewuye) defende uma arte contemporânea que é um “desafio à mente, à inteligência” que visa ao mesmo tempo refutar os rótulos do que se entende comumente como “arte africana”.

Encerro este pequeno texto reafirmando o interesse de inserir a pesquisa que iniciei em 2007 neste debate, de estabelecer novos diálogos e interlocução. Neste sentido, quero reiterar minha percepção, mesmo inicial, de que na relação **arte-diáspora** não se trata de “alterizar o outro” nem de “primitivizá-lo” numa arte-quase-antropológica, (nos termos do que assinalou Foucault), mas de viver plenamente o colapso das definições restritivas da arte e do artista, da identidade e da comunidade, de conviver com a tensão produtiva e reflexiva que se expressa desde os diversos eixos e nas múltiplas referências, perfazendo uma inédita largura discursiva que seja capaz de prolongar não só a explosão surrealista em direção à perturbação pós-estruturalista, problemática apontada por Hal Foster (2005) mas, sobretudo, continuar discutindo aquilo que Moyo Okediji descreve como sendo o metamodernismo.

Bibliografia e referências

ALMEIDA, Miguel Vale de. Longing for oneself: hybridism and miscegenation in colonial and postcolonial Portugal. *Etnográfica*, VI (1), 2002, pp.181-200.

_____; BASTOS, Cristiana; FELDMAN-BIANCO, Bela (Coord.). *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, n. 25. 2002

AMSELLE, J. L. Intangible Heritage and Contemporary African Art. *Museum International*. Oxford, v. 56 n. 1/2, pp. 84-90, May 2004. Disponível em: <<http://vnweb.hwwilsonweb.com> >, acessado em: 23 Abril 2007.

ANDERSON, Benedict. (1983). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres/Nova Yorque, Verso, 1991.

ASCHCROFT, B. et. Al. *Key concepts in Post-Colonial Studies*. London, Routledge, 1998.

BAXANDALL, Michael. *Patterns of Invention: an historical explanation of pictures*. New Haven, Yale University Press, 1985

BHABHA, Homi. *The Location Of Culture*. London , Routledge, 1994.

_____. Ética e Estética do Globalismo: uma perspectiva pós-colonial. In: *A Urgência da Teoria*. Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BOAS, Franz. (1927) *Arte Primitiva*. Lisboa Fenda, 1996.

BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London, Routledge, 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia, 1998 (1989), *Culturas Híbridas. Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, São Paulo, EDUSP.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CLIFFORD, James. Marcus, George. (Ed) *Writing Culture; the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angels, London: University of California Press, 1986.

_____. *Routes: travel and translations in the twentieth century*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1999

COHEN, Robin. *Global diasporas: an introduction*. Seattle, University of Washington Press, 2003

- COSTA, Alda. *Txovando a Arte Contemporânea*. Maputo, Expoarte Contemporânea de Moçambique/MUVART, p.p. 4-8,
_____. *À Procura de Outros Olhares: Réplica e Rebelião. Artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique*. Lisboa, Instituto Camões, 2006, p.39-51
- DIAS, José António Fernandes. Apresentação. In: FARRELL, Laurie Ann (ed.). *Looking Both Ways – Das Esquinas do Olhar – Arte da Diáspora Africana Contemporânea*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian; New York, NY: Museum of African Art, 2005.
- _____, José António B. Fernandes. Pós-colonialismo nas artes visuais, ou talvez não. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Portugal não é um país pequeno. Contar o “Império” na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2006 p.317-337.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- DREWAL, Henry John. Memory and Agency: Bantu and Yoruba arts in Brazil. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. London: Routledge, 2000, pp. 241-253
- FABIAN, Johannes. The other revisited: critical afterthoughts. *Anthropological theory*. Jun, 2006: 139-152.
- FIDDIAN, Robin (ed.). *Postcolonial perspectives: on the cultures of Latin America and Lusophone Africa*. Liverpool University Press, 2000.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro, Universidade Candido Mendes/Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GELL, A. The Problem Defined: The need for anthropological Theory of Visual Art. *Art and Agency. Anthropological Theory*. Oxford, London, Clarendon, 1998, pp1-11.
- HALL, Edward T. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HARRIS, Jonathan. *Critical perspectives on contemporary painting: hybridity, hegemony, historicism*. Liverpool, Liverpool University Press, 2003
- JOURNET, Nicolas. Paysages de l’art actuel. *Sciences Humaines: Hors Série*, 2002, n.37.

- KASFIR, S. L. African art and authenticity: a text with a shadow. *African Arts. California*, v. 25, pp. 40-53, April 1992. Disponível em: < <http://vnweb.hwwilsonweb.com> >, acessado em: 20 Abril 2007
- KOSER, Khalid (ed.) *New African diasporas*. London, Routledge, 2003
- LEHUARD, R. Art africain & art contemporain: quelques impressions d'Afrique. *Arts d'Afrique Noire*. Paris, n. 100, pp. 45-8, Winter 1996. Disponível em: < <http://vnweb.hwwilsonweb.com> >, acessado em: 23 Abril 2007.
- LEITE, Ilka B. *Olhares de África: lugares e entre-lugares da arte na diáspora*. Projeto de Pós-doutorado Sênior. Universidade Federal de Santa Catarina/CAPES/Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- MARCUS, G. & Myers, f. R. *The traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. University of California Press, 1995.
- MEDEIROS, Eduardo. Contribuição da diáspora moçambicana para a formação das identidades culturais nas Ilhas do Oceano Indico. In; *Travessias*. Rio de Janeiro, 2001, n.2/3, p.63-86.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduccion to visual culture*. London, Routledge, 2004
- MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. London: Routledge, 2000
- NEWITT, Malyn. *A History of Mozambique*. Boomington: Indiana University Press, 1995.
- OKEDIJI, Moyo. Black Skin, white kins: Metamodern masks, multiple mimesis. In: ORTIZ, Renato. *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2006, pp. 143-162.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2006.
- OSTHOFF, Simone. Hélio Oiticica's Parangolés. Nomadic experience in endless motion. pp. 224-240. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. London: Routledge, 2000.
- PEFFER, J. Notes on African Art, History, and Diasporas Within. *African Arts. California*, v. 38 n. 4, pp. 70-77, Winter 2005. Disponível em: < <http://vnweb.hwwilsonweb.com> >, acessado em: 20 Abril 2007.
- _____. Africa's Diasporas of Images. *Third Text*. London, v. 19 n. 4, pp. 339-355, July 2005. Disponível em: < <http://vnweb.hwwilsonweb.com> >, acessado em: 23 Abril 2007

POUCHEPADASS, Jacques. Les subaltern studies, ou la critiques postcoloniale de la modernité. *L'HOMME*. Paris, n. 156, pp. 131-160, Out./dez 2000.

POWELL, Richard J. *Black Art and Culture in the 20th Century*. London, Thames and Hudson, 1997.

ROSENGARTEN, R. *Out of Africa: com olhar sobre as relações entre arte contemporânea em Portugal e África*. Belém, 3, 1998, pp.219-239.

SAID, Edward. *Cultura e Resistência*. Entrevistas a David Barsamian. Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.

SANCHES, Manuela Ribeiro. “Portugal não é um país pequeno”: contar o império’ na pós-colonialidade. Lisboa, Edições Cotovia, 2006.

SOPA, A. Artes Plásticas em Moçambique: para uma percepção das práticas culturais (1975-1999) In: Ministério dos Negócios Estrangeiros/Instituto Camões (org) *Outras Plasticidades*. Lisboa, Instituto Camões, 1999.

STEINER, Christopher B. *African Art in Transit*. Cambridge, University Press, 1994

YOUNG, Robert J. C. *Postcolonialism: an historical introduccion*. Oxford, Blackweel, 2002.