

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MAYBEL SULAMITA DE OLIVEIRA

**A HORA DA ÁFRICA ASSUMIR SEU LUGAR DE DIREITO COMO
CRIADORA DE CULTURA:**

1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar (1966) e suas dimensões no Atlântico

NITERÓI, RJ

2022

MAYBEL SULAMITA DE OLIVEIRA

**A HORA DA ÁFRICA ASSUMIR SEU LUGAR DE DIREITO COMO
CRIADORA DE CULTURA:
1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar (1966) e suas dimensões no
Atlântico**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: História Contemporânea II

Linha de pesquisa: Cultura e Sociedade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Martha Campos Abreu

NITERÓI, RJ

2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

O48h Oliveira, Maybel Sulamita de
A hora da África assumir seu lugar de direito como criadora de cultura: : 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar (1966) e suas dimensões no atlântico / Maybel Sulamita de Oliveira ; Martha Campos Abreu, orientadora. Niterói, 2022.
262 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2022.d.07860247984>

1. Festival de arte. 2. África. 3. Negritude (Movimento Literário). 4. Artista brasileiro. 5. Produção intelectual.
I. Abreu, Martha Campos, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD -

MAYBEL SULAMITA DE OLIVEIRA

**A HORA DA ÁFRICA ASSUMIR SEU LUGAR DE DIREITO COMO
CRIADORA DE CULTURA:**

**1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar (1966) e suas dimensões no
Atlântico**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: História Contemporânea II

Linha de pesquisa: Cultura e Sociedade

Aprovada em 15 de julho de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Martha Campos Abreu – UFF

Orientadora

Prof. Dr. Amilcar Araújo Pereira – UFRJ

Prof.^a Dr.^a Ângela Mascelani – Museu Casa do Pontal

Prof.^a Dr.^a Silvia Maria Jardim Brügger – UFSJ

Prof. Dr. Aderaldo Pereira dos Santos – UFF

Niterói

2022

A todas as pessoas que precisaram lutar bravamente para conquistar algo.

AGRADECIMENTOS

O processo de pesquisa para uma tese de doutorado é um caminho longo, e por vezes solitário e doloroso. Para atravessar esse momento, pude contar com diversas pessoas que me ajudaram direta e indiretamente a prosseguir e chegar até o fim, os agradecimentos nessa tese, portanto, nunca serão suficientes para expressar minha gratidão.

Primeiramente, agradeço à Universidade Federal Fluminense (UFF) e ao Programa de Pós-graduação em História, que permitiram o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço também a minha orientadora Martha Abreu, que me auxiliou nessa caminhada, me apresentando às infinitas possibilidades das culturas do Atlântico Negro. Sem dúvida, sua orientação foi decisiva para a realização desta tese. Deixo também meus agradecimentos aos professores da Universidade Federal Fluminense, com quem cursei algumas disciplinas ao longo desse período. E aos professores Amilcar Pereira e Silvia Brügger, que desde a qualificação vêm contribuindo com este trabalho.

Agradeço a minha família, pois, sem ela, tudo isso não seria possível. Principalmente, à minha mãe Iraci e ao meu pai Valmir, incansáveis na luta para que suas filhas pudessem sonhar. Agradeço ao Thiago, por todos os momentos de apoio que seriam impossíveis de serem descritos aqui, mas que guardo todos em minha memória e jamais esquecerei. Posso dizer que não teria chegado aqui sem seu amor e dedicação comigo.

Agradeço a todos meus amigos que nos últimos anos entenderam minhas ausências, falta de tempo ou irritação. Sou agradecida por saber que posso contar com pessoas tão queridas que além de serem compreensivas, me ajudaram na revisão e finalização desta pesquisa.

Não poderia deixar de agradecer também às historiadoras Luiza Nascimento dos Reis, Anaís Fléchet e ao DJ e pesquisador da área musical Pedro Fontes. Os três, mesmo de longe e sem me conhecer, me auxiliaram a encontrar novas fontes e referências sobre o 1º Festival Mundial de Artes Negras. Sem dúvida, o contato com essas pesquisas foi essencial para o desenvolvimento da minha pesquisa e o entendimento da temática do trabalho.

Agradeço também a Rede NAMI, principalmente Panmela e Artha, responsáveis por me apresentar o circuito das artes visuais do Rio de Janeiro e a importância de um trabalho assertivo para mudar estruturas sociais opressivas.

Quero também registrar aqui meu agradecimento aqueles que vieram antes de mim e abriram as portas que estavam fechadas no espaço acadêmico. Mesmo que ainda hoje seja difícil estar nesses espaços, continuamos nos colocando, forçando questionamentos sobre a hierarquia dessas instituições.

Por último, agradeço a Deus. Acredito que só eu e ele sabemos como foi chegar até aqui, eu poderia dizer que juntos desafiamos as estatísticas.

*Couldn't wipe this black off if I tried
That's why I lift my head with pride
Now we're sitting on top of the world again,
I got a million miles on me
They want to see how far I'll go
The path was never made with gold
We fought and built this on our own
And can't nobody knock it if they tried
This is hustle personified
Look how we've been fighting to stay alive
So when we win, we will have pride
Do you know how much we have cried?
How hard we had to fight?*

Beyoncé

RESUMO

A presente tese aborda a realização do 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar (1966), promovido pelo governo do Senegal, com apoio do governo francês e da UNESCO. Busca-se aprofundar as discussões sobre como um país africano sediou um evento que movimentou as relações internacionais, e como foram colocados os debates a respeito da negritude e das artes negras. O país que outrora havia sido colônia francesa e obteve sua independência em 1960, contou, principalmente, com o apoio do presidente Léopold Sédar Senghor para essa realização. Por meio do festival, buscava-se um entendimento internacional e inter-racial, almejando afirmar o continente africano como um detentor de cultura e memória para além de um passado colonial e escravocrata. O evento pretendia atrair artistas negros não só do continente africano, mas também das diásporas negras espalhadas ao redor do mundo, promovendo uma ponte entre estes artistas e o mercado artístico internacional, formado por colecionadores, editoras, produtores de filmes e outros agentes. A programação extensa durou 24 dias, contemplando peças teatrais, shows de música, apresentações de dança, duas exposições de arte e um colóquio. Estiveram em Dacar cerca de 34 delegações oficiais representantes de seus países, entre elas: a delegação brasileira. Em 1966, o Brasil vivia a realidade de um regime militar, do qual a vigilância fazia parte de todos os setores do governo, inclusive, do Ministério das Relações Exteriores, responsável por escolher os artistas que viajariam para Dacar. As escolhas do Ministério geraram diversas repercussões, principalmente por parte daqueles artistas negros que não foram selecionados e questionaram a imagem internacional que o governo buscava apresentar. Nesse sentido, o trabalho tem por objetivo compreender como o 1º Festival Mundial de Artes Negras movimentou uma série de dimensões no atlântico e como diversas concepções a respeito da arte estiveram juntas em um mesmo evento.

Palavras-chaves: Festival Mundial de Artes Negras; negritude; arte negra.

ABSTRACT

The present thesis concerns the holding of the 1^o World Festival of Black Arts in Dakar (1966), promoted by Senegal's government, with the support of the French government and UNESCO. The study aims to deepen the research into how an African country has hosted an event which has agitated the international relations, and how were put the debates about blackness and black art. The country that in another time had been a French colony, and gained its independence in 1960, has counted, mainly, with the support of the president Léopold Sédar Senghor for this fulfillment. Through the festival, an international and interracial understanding was sought, aiming to affirm the African continent as a possessor of culture and memory, besides its colonial and enslaver past. The event intended to attract black artists not only from the African continent but also from the black diasporas scattered around the world, promoting a bridge between these artists and the international art market, composed by collectors, publishers, movie producers and other agents. The extended schedule lasted 24 days, made out of theatrical plays, music shows, dance presentations, two arts expositions and a colloquium. Around 34 official delegations were in Dakar representing their countries, among them: the Brazilian delegation. In 1966, Brazil was enduring the reality of a military regimen, where vigilance was part of all government's sectors, including the External Relations Ministry, responsible for choosing the artists that would travel to Dakar. The chooses of the Ministry caused a lot of repercussion, mostly, coming from those black artists that were not selected, and questioned the international image that the government desired to present. In that sense, this work has as a goal to comprehend how the 1^o World Festival of Black Arts provoked a series of dimensions in the Atlantic and how many conceptions about the art were altogether in the same event.

Keywords: Black Arts Festival; blackness; black art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 A AMBICIOSA REALIZAÇÃO DO 1º FESTIVAL MUNDIAL DE ARTES NEGRAS	22
1.1O que foi o 1º Festival Mundial de Artes Negras de Dacar?.....	28
1.2Sobre o Arquivo Histórico do Itamaraty, outras fontes e as possibilidades de pesquisa.....	43
1.3 A extensa programação do 1º Festival Mundial de Artes Negras	52
1.4 Delegações diaspóricas na programação do 1º Festival Mundial de Artes Negras	66
1.4.1 A participação do Reino Unido no festival e a questão da imigração	70
1.4.2 A colonialidade em questão nas apresentações francesas no festival.....	74
1.4.3 A delegação norte-americana e a presença do Harlem Renaissance	80
2 LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR E O 1º FESTIVAL MUNDIAL DE ARTES NEGRAS.....	87
2.1 Léopold Sédar Senghor e sua bandeira da negritude	89
2.2 A construção de uma perspectiva pan-africanista.....	98
2.3 O governo de Senghor na década de 1960 e a implementação de uma política cultural.....	106
2.4 Notas sobre assimilação e mestiçagem em Senghor	120
3 OS DESAFIOS PARA A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NO FESTIVAL.....	124
3.1 A diplomacia cultural entre Brasil e Senegal na década de 1960	127
3.2Impasses e disputas para a formação da delegação brasileira.....	133
3.3 As apresentações da delegação brasileira no 1º Festival Mundial de Artes Negras	146
3.4 Os artistas brasileiros e suas memórias do festival	163
4 COMO REPRESENTAR A ARTE NEGRA BRASILEIRA EM DACAR?	171
4.1 Artes visuais e questão racial a partir de Clarival do Prado Valladares	171
4.2 Ausências na delegação brasileira e a denúncia do racismo no Brasil.....	182
5 AS DIMENÇÕES DAS ARTES NEGRAS NO ATLÂNTICO NOS SÉCULOS XX E XXI.....	190
5.1 Leituras, avaliações e significados do 1º Festival Mundial de Artes Negras na África.....	191
5.2 O legado do festival nas outras edições de 1977 e 2010	197
5.3 Como as discussões de arte negra foram mobilizadas no Brasil?.....	208
5.4 O Brasil nas outras edições do Festival de Artes Negras	217
CONCLUSÃO	230
FONTES	233
REFERÊNCIAS	237
ANEXOS.....	245

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Cartaz do 1º Festival Mundial de Artes Negras (1966)	30
Fig. 2 – Capa do catálogo da exposição <i>L’Art Nègre</i> (1966).....	32
Fig. 3 – André Malraux, Jean Gabus e Léopold Sédar Senghor (1966)	32
Fig. 4 – Montagem da exposição <i>L’Art Nègre</i> (1966).....	34
Fig. 5 – Entrada do <i>Musée Dynamique</i> (1966).....	39
Fig. 6 – <i>Musée Dynamique</i> (1966).....	40
Fig. 7 – Documentação para consulta no AHI (2019)	45
Fig. 8 – Exemplo de documentação encontrada no AHI (2019)	46
Fig. 9 – Foto do Colóquio <i>Function and significance of negro art</i> (1966).....	54
Fig. 10 – Interior do Palácio Real do Oba do Benim (1966).....	57
Fig. 11 – Placa de bronze retirada do Palácio Real do Oba do Benim (1966).....	57
Fig. 12 – Vista da exposição <i>L’Art Nègre</i> (1966).....	58
Fig. 13 – Torso em Bronze (1966).....	59
Fig. 14 – Colher grande – Catálogo da exposição <i>L’Art Nègre</i> (1966)	60
Fig. 15 – Léopold Sédar Senghor na abertura da exposição (1966).....	61
Fig. 16 – DIba N’diaye, Léopold Sédar Senghor e André Malraux (1966).....	63
Fig. 17 – Catálogo da exposição <i>Tendances et confrontations</i> (1966)	64
Fig. 18 – Grade da programação de espetáculos do Festival (1966).....	69
Fig. 19 – Apresentação do espetáculo <i>The Dark Disciples</i> (1966).....	72
Fig. 20 – Atores do espetáculo <i>Féerique de Gorée</i> (1966).	76
Fig. 21 – A peça <i>La Tragédie du roi Christophe</i> de Aimé Césaire (1966).....	78
Fig. 22 – Dançarinos da companhia de dança Alvin Ailey (1966).....	82
Fig. 23 – Duke Ellington apertando a mão de Léopold Sédar Senghor (1966).....	84
Fig. 24 – Léopold Sédar Senghor e Mamadou Dia (1966)	110
Fig. 25 – Matéria do jornal <i>Dakar-Matin</i> (1962).	112
Fig. 26 – Escola de Artes do Senegal (1960).	116
Fig. 27 – Tapeçaria de Papa Ibra Tall (1965).....	119
Fig. 28 – Cartaz do jornal <i>Dakar-Matin</i> (1966).	135
Fig. 29 – Capa da revista senegalesa Bingo com Maria D’Apparecida (1965)	141
Fig. 30 – Recorte do jornal <i>Dakar-Matin</i> da Iyalorixá Olga do Alaketu (1966).....	149

Fig. 31 - Capoeiristas indo para Dacar (1966)	151
Fig. 32 – Clementina chegando em Dacar (1966).....	154
Fig. 33 - Clementina de Jesus com Elton Medeiros e Paulinho da Viola (1966).....	155
Fig. 34 – Jornal <i>Dakar-Matin</i> com uma foto de Ataulfo e suas pastoras (1966).	158
Fig. 35 – As Pastoras de Ataulfo (1966).....	159
Fig. 36 – As pastoras de Ataulfo nas ruas de Dacar (1966).....	160
Fig. 37 - Sabá, Elizeth Cardoso e César Camargo Mariano (1966).....	161
Fig. 38 – Clementina, Ataulfo, Elizeth, Heitor e Índio do Cavaquinho (1966)	170
Fig. 39 – Rubem Valentim, Heitor, Clarival e Pedro Moacir (1966).	174
Fig. 40 – Jornal <i>Dakar–Matin</i> sobre Agnaldo Manoel dos Santos.....	176
Fig. 41 – Heitor dos Prazeres em Dacar (1966).	178
Fig. 42 – Pintura de Rubem Valentim exposta em Dacar (1966).....	180
Fig. 43 – Cartaz do Festival Mundial de Artes e Culturas Negras (1977).....	202
Fig. 44 – Abertura do Festival Mundial de Artes e Culturas Negras (1977)	203
Fig. 45 – Cartaz do 3º Festival Mundial de Artes (2010)	205
Fig. 46 – Abertura da terceira edição do Festival de Artes Negras (2010).....	207
Fig. 47 - Gilberto Gil na terceira edição do Festival (1977)	219
Fig. 48 - Show da cantora Sandra de Sá em Dacar (1977).....	226
Fig. 49 – Grupo Cantos do Congo de Minas Gerais (1977).....	227
Fig. 50 – Vista do centro de Dacar (1966).	255
Fig. 51 – Dorothy Lytle no <i>Museum of Primitive Art</i>	256
Fig. 52 – Capoeiristas embarcando para Dacar (1966).....	256
Fig. 53 – Capoeiristas embarcando para Dacar (1966).....	257
Fig. 54 – Capoeiristas em sua apresentação em Dacar (1966).....	257
Fig. 55 – Capoeiristas embarcando para Dacar (1966).....	258
Fig. 56 – Gildo Alfinete, Sabá, Mestre Pastinha e João Grande (1966)	258
Fig. 57 – Ataulfo e suas pastoras com Clementina de Jesus (1966).....	259
Fig. 58 – Olga do Alaketu, Estácio de Lima e Assan (1966).....	259
Fig. 59 – Foto de Cleo Navarro.....	260
Fig. 60 – Cléo Navarro, <i>Cristo Negro</i> (1955).	260
Fig. 61 – Agnaldo Manoel dos Santos, <i>Cabeça de animal</i> (1966).....	261
Fig. 62 – Agnaldo Manoel dos Santos, <i>Mulher sentada</i> (1958).....	261
Fig. 63 – Agnaldo Manoel dos Santos, <i>Rei</i> (1961).....	262
Fig. 64 – Catálogo da exposição <i>O impacto da cultura africana no Brasil</i> (1977)	262

LISTA DE ABREVIATURAS

BAIU	British Association for International Understanding
CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique
EHESS	École des Hautes Études en Sciences Sociales
IBEAA	Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos
INA	Institut National de l'audiovisuel
INA	Instituto Nacional de Audiovisual
IPEAFRO	Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros
MRE	Ministério das Relações Exteriores
NTW	Negro Theatre Workshop
OSB	Orquestra Sinfônica Brasileira
PCB	Partido Comunista
PCF	Partido Comunista Francês
PEI	Política Externa Independente
PFA	Partido da Federação Africana
RDA	Rassemblement démocratique africain
SERE	Secretaria de Estado das Relações Exteriores
SFIC	Secção Francesa da Internacional Socialista
TEN	Teatro Experimental do Negro

INTRODUÇÃO

A realização de um festival é uma organização comum no campo cultural. Seja de música, teatro, dança, cinema ou de outras áreas, a configuração dessa categoria de evento permite uma variedade de apresentações. Assim sendo, os festivais abrem possibilidades para a criação artística e se constituem como uma ferramenta para apresentar ideais, conceitos e visões de mundo. Diferentemente de um espetáculo único, um festival possui uma programação extensa e plural, mas que, de maneira geral, é unida por um tema amplo, a fim de promover uma ligação entre todas as ações que farão parte do mesmo evento. Pensando nessa concepção, ao escolhermos um festival para ser o tema de uma pesquisa historiográfica, muitos aspectos precisam ser considerados, afinal não se trata apenas de um artista ou de um determinado espetáculo pontual.

Segundo Anaïs Fléchet (2011), historiadora francesa dedicada aos estudos de música brasileira e circulação de práticas artísticas no Atlântico, os festivais são a priori lugares de memória. Apoiada na teoria do francês Pierre Nora (1993), apesar dessas realizações não terem necessariamente um espaço físico ou material, elas estão próximas das práticas festivas, pois são “momentos coletivos, que combinam arte, lazer e uma certa ideia de comunhão do público. São também manifestações públicas que obedecem a um calendário específico e envolvem um grande número de atores sociais” (FLÉCHET, 2011, p. 258). Dessa forma, esses eventos englobam movimentações nos governos, nas prefeituras, entre os artistas e críticos, entre outros possíveis agentes que estejam envolvidos. Ainda de acordo com Fléchet (2011), os festivais são momentos de “ruptura no cotidiano”, mesmo possuindo especificidades próprias, diferentes de uma festa, eles abarcam características próximas de uma celebração:

Os lugares de Memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais. É por isso que a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levantar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória (NORA, 1993, p. 13).

Os vestígios para trabalhar com esses lugares de memórias sobre os festivais se encontram em documentários, catálogos das exposições, vídeos das apresentações, cartazes, fotografias, atas, telegramas, entre outras produções. Sobre essa gama de documentação é que se apoia a presente tese, pois esses são os vestígios que nos guiaram até o 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar (1966). O evento proposto

pelo governo senegalês de Léopold Sédar Senghor durou 24 dias e contou com a presença de diversos países, representados por artistas negros que faziam suas apresentações artísticas em Dacar. A programação extensa contemplava espetáculos de teatro, dança, música, duas exposições de arte, premiações, exibição de filmes e até mesmo um colóquio como o tema: *Function and significance of negro art in the life of the people and for the people* (Função e significado da arte negra na vida do povo e para o povo). Como participantes do festival, estiveram presentes artistas e intelectuais negros de grande fama à época, como Duke Ellington, Marpessa Dawn, Katherine Duram, Josephine Baker, Langston Hughes, Aimé Césaire, entre outros. Com essas presenças ilustres, a ambiciosa realização teve notoriedade na imprensa de vários países, assim como envolveu acordos e relações internacionais com o Senegal.

O festival se realizou em meio a um contexto marcado pelas independências africanas. Nesse período, os novos governos buscavam formas e soluções para enfrentar o passado colonial e criar um futuro promissor para o continente africano. Por isso, neste trabalho, a figura de Léopold Sédar Senghor aparecerá constantemente: por mais que o festival fosse um empreendimento coletivo, é por meio do primeiro presidente senegalês que o evento ganhará força e destaque, tornando-se a principal ação comemorativa do governo de Senghor. A realização de um festival de artes dialogava com a própria trajetória de Senghor, conhecido como o “poeta-presidente”, afinal ele sempre entendeu que o campo artístico era essencial para se pensar a civilização negro-africana.

Dessa forma, o festival celebrava as artes negras em suas mais variadas formas e compreensões, convidando os países da África e os que possuíam diásporas negras a se encontrarem em um mesmo local. O investimento alto por parte do governo senegalês para o festival não foi apenas financeiro, o governo considerava o evento uma prioridade. Havia um desejo por modernização e protagonismo não só no âmbito interno do continente africano, mas também nas relações internacionais. Além disso, ao propor a organização de festival dedicado às artes negras, Senghor buscou reafirmar sua compreensão de negritude, principalmente através de um alto investimento em instituições culturais para o país.

Desde os primeiros anos do governo de Senghor, diversas instituições ligadas à cultura foram criadas, como a *École des Arts* de Dacar, instituição responsável pela formação de muitos artistas senegaleses proeminentes; a Manufatura de Tapeçarias em Thiès, que continua produzindo tapeçarias com motivos africanos até hoje; e o Teatro

Daniel Sorano, casa de espetáculos que recebe peças de companhias teatrais senegalesas e internacionais. Além disso, especificamente para o festival, também foi construído o *Musée Dynamique* (Museu Dinâmico), novo edifício para mostrar a importância do evento e a modernidade de Dacar. O museu foi uma instituição criada especialmente para receber uma das mais importantes realizações do festival: a exposição *L'Art Nègre: sources, evolution, expansion*. A exposição foi um dos pontos altos do evento, reunindo objetos africanos pertencentes a diversos museus da Europa e dos Estados Unidos, que retornaram ao continente africano por empréstimos. Quem idealizou o museu foi o etnólogo suíço Jean Gabus, responsável pela exposição, e os arquitetos Michel Chesneau e Jean Vérola. O *Musée Dynamique* (Museu Dinâmico) seria um legado para o país e abriria oportunidades para que artistas internacionais pudessem expor em Dacar após 1966.

A organização de um festival mundial era uma grande empreitada, o evento duraria 24 dias e receberia delegações de diversos países. Para assumir essa responsabilidade, o governo senegalês criou a Associação para o Festival Mundial de Artes Negras, formada por senegaleses e franceses de diversas áreas e com conhecimentos distintos, pensadores que juntos tomariam as decisões para a realização do evento, desde os convites às embaixadas até os pedidos de empréstimos de obras. Os convites feitos pela organização do festival chegaram aos países pelos seus respectivos órgãos responsáveis das relações exteriores. Por essa razão, a realização do evento era um assunto diplomático, e assim ele foi encarado pelo Brasil. A organização no Brasil ficou a cargo do Ministério das Relações Exteriores, com auxílio da Embaixada Brasileira em Dacar. Estes dois órgãos escolheriam os artistas negros que representariam o país no exterior. A escolha desses artistas é um dos principais temas deste trabalho, pois as repercussões que essa seleção gerou entre os artistas negros trouxeram à tona debates acerca do entendimento da arte negra e da imagem passada internacionalmente pelo Brasil. A ditadura brasileira, iniciada em 1964, preocupava-se de que maneira os artistas negros se colocariam perante o público internacional, principalmente porque uma das bandeiras do país, nesse momento, era a afirmação da existência de uma democracia racial e da ausência de conflitos raciais entre pessoas negras e brancas. Oficialmente, o governo brasileiro buscava se apresentar como um exemplo para os países africanos e não-africanos, tentando demonstrar o quanto as influências africanas foram incorporadas a cultura brasileira.

Assim, abordaremos os artistas brasileiros que viajaram para a capital senegalesa em 1966, sendo esses cantores, músicos e pintores negros que apresentaram a arte produzida no Brasil. Por meio deles, observaremos como se formou a presença artística brasileira e como ela se apresentou na programação do festival africano. Alguns dos brasileiros que estiveram presentes foram os cantores Clementina de Jesus, Ataulfo Alves e suas pastoras, Elizeth Cardoso, os pintores Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim, os músicos da escola de samba Mangueira e até mesmo capoeiristas.

Para investigar a participação brasileira, foi necessário consultar diversas fontes históricas, investigação essa que, assim como tantas outras, também foi atravessada pela pandemia de Covid-19 que assolou o mundo a partir de 2020. A forma como o governo brasileiro lidou com a pandemia fez com que milhares de vidas fossem perdidas, e aqueles que, literalmente, sobreviveram tiveram que lidar com as consequências do isolamento social. Como sabemos, além das consequências incalculáveis desse período, a maioria dos acervos históricos precisou fechar as portas, restringindo o acesso e a consulta presencial aos arquivos. Contudo, por meio de três conjuntos de acervos, foi possível continuar e desenvolver a presente pesquisa sobre o 1º Festival Mundial de Artes Negras. O primeiro acervo utilizado pertence ao Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI) de Brasília, local onde se concentram a maioria dos documentos sobre a participação brasileira em Dacar. A consulta presencial a essas fontes aconteceu no início do doutorado, no ano de 2017, o que possibilitou a continuidade da pesquisa por meio do registro fotográfico dos arquivos encontrados na capital do país, mesmo com a pandemia.

O segundo acervo consultado está relacionado ao PANAFEST Archive, projeto desenvolvido pelo *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) e pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), instituições francesas que também recebem a contribuição de pesquisadores de outros países, e pelo financiamento da *Fondation de France*. Com a ajuda de diversos pesquisadores, o projeto reúne entrevistas, textos e diversos documentos sobre os festivais africanos do século XX. Essas informações estão disponíveis no site do PANAFEST e facilitam o acesso à diversas fontes historiográficas sobre o festival de 1966. Sem dúvida, a consulta online em parte deste acervo foi determinante para a compreensão do festival. Mesmo que o projeto não trabalhe propriamente com a experiência brasileira, o material auxilia o pesquisador a analisar o festival de maneira mais ampla.

A bibliografia deste projeto sobre o festival de Dacar, em sua maioria, permanece restrita às línguas inglesa e francesa e aos pesquisadores de fora do Brasil. Dentre eles, podemos destacar as produções de dois estudiosos que serão de grande valia para esta tese. O primeiro é professor de estudos franceses e pós-coloniais, David Murphy, da Universidade de Strathclyde (Escócia), responsável pela organização do livro *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966 – Contexts and legacies* (O Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, Dacar 1966) (2016), publicado pela editora mais antiga da Inglaterra: a *Liverpool University Press*. O segundo é o antropólogo Cédric Vincent, pesquisador do grupo de pesquisa *Anthropology of Writing* (Antropologia da Escrita) da *École des Hautes Études em Sciences Sociales* (EHESS) e codiretor do projeto PANAFEST. Ambos se dedicam a estudar as experiências e os acontecimentos relacionados ao 1º Festival Mundial de Artes Negras e suas possíveis repercussões não só no continente africano, mas principalmente em relação aos Estados Unidos.

Como uma última forma de acervo, é importante destacar a pluralidade de materiais audiovisuais sobre o 1º Festival Mundial de Artes Negras disponíveis na internet (blogs pessoais, sites de artistas e de galerias de arte, matérias jornalísticas, entre outros). Ao longo das pesquisas on-line, foram encontrados uma série de documentários, gravações em áudios das apresentações e fotografias. Mesmo que em geral esses arquivos estejam desacompanhados de informações detalhadas ou até mesmo possuam erros, a partir do cotejamento com outras fontes, foi possível acumular um grande acervo sobre o festival, principalmente sobre os brasileiros que viajaram para Dacar. Por essa razão, o presente trabalho contará, ao longo do texto, com presença de imagens que dialoguem com os temas discutidos. Juntamente a isso, uma seleção de registros fotográficos sobre o festival também estará ao fim do trabalho, são imagens importantes que merecem ser reunidas, a fim de preservar as memórias deste evento.

Após esses breves apontamentos sobre o objeto de estudo escolhido, a presente tese ficou estruturada em cinco capítulos que versam sobre a realização do 1º Festival Mundial de Artes Negras (1966) e suas dimensões no atlântico. No primeiro capítulo, pretende-se traçar um panorama acerca da extensa organização do evento, elaborada por cerca de quatro anos. Não se pretende afirmar que seria possível abordar esse período em todos os aspectos, afinal o evento possuiu uma dimensão múltipla, movimentando não só o governo senegalês, mas também outros países convidados. Ao se debruçar no estudo desses anos que antecedem 1966, observa-se como o festival não foi

exclusivamente um empreendimento senegalês, ele teve uma relação intrínseca com a França. Primeiramente, esse envolvimento era fortalecido pelos intelectuais africanos que viviam em Paris e eram próximos do presidente Léopold Sédar Senghor. Ao mesmo tempo, o próprio governo francês via no apoio ao evento uma oportunidade para continuar a exercer poder em sua ex-colônia. Também, neste capítulo inicial, discorre-se sobre as especificidades de se trabalhar com fontes históricas pertencentes ao Arquivo Histórico do Itamaraty, e, igualmente, destaca-se como o Ministério das Relações Exteriores do Brasil foi uma peça fundamental para compreender a realização deste evento internacional. Através das documentações preservadas pelo Ministério, foi possível compreender a extensa programação do festival, bem como encontrar pistas para entender outros acervos que contemplavam outras delegações diaspóricas que estiveram no festival, além do Brasil.

No segundo capítulo, dedica-se a importância a figura de Léopold Sédar Senghor para se compreender o festival. Por meio da trajetória do poeta-presidente, é de interesse pensar em como o ideário de negritude de Senghor foi construído desde Paris até chegar em seu governo no Senegal. O 1º Festival Mundial de Artes Negras foi, sem dúvida, um dos grandes feitos de Senghor durante os 20 anos em que esteve no poder do Senegal. Para ele, o evento era um símbolo da construção de uma civilização negro-africana. Por isso, compreender seu pensamento é fundamental para se pensar o festival de 1966. Neste capítulo, também se pretende abordar como a construção de um ideário pan-africanista foi importante para a formação do Movimento da Negritude e como isso influenciou a realização do festival. Neste ponto, identifica-se que o pan-africanismo possui uma relação direta com o conceito de negritude e seus desdobramentos, principalmente se consideramos os diversos intelectuais negros que propunham abordagens distintas para lidar com os problemas gerados pelo racismo. Com leituras e territorialidades diferentes, esses pensadores negros, dentre eles Senghor, possuíam similaridades em suas concepções pós-coloniais. Ao abordar esses intelectuais e refletir sobre as bases do governo de Senghor, realiza-se outro subtema deste capítulo dois: a política cultural implementada na década de 1960 no Senegal e como ela foi responsável pelo fortalecimento da realização do festival. A cultura, enquanto um conceito, será de extrema importância para Senghor, pois a partir de sua noção de cultura que outras conceitualizações serão usadas para se construir uma civilização universal no futuro, uma que seja livre de preconceitos e apoiada na ideia positiva da mestiçagem cultural.

No terceiro capítulo, “A delegação brasileira no 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar: presenças e ausências”, o foco é analisar como o governo ditatorial brasileiro, através do Ministério das Relações Exteriores e da Embaixada Brasileira em Dacar, organizou e selecionou artistas negros brasileiros para viajar à África; e, além disso, considerar de que forma os artistas escolhidos se posicionaram individualmente e expuseram suas visões sobre o continente africano e relação desse com o Brasil. Ficará nítido que mesmo se o governo brasileiro possuísse uma ideia definida sobre como tratar a cultura africana em relação ao Brasil, não necessariamente seria essa a visão dos artistas participantes. A posição do governo brasileiro também será tratada nesse capítulo, considerando como a diplomacia cultural foi importante para que o Brasil aceitasse o convite do festival e continuasse a desenvolver uma boa relação com os novos países africanos.

Já no quarto capítulo 4 “Como representar a arte negra brasileira em Dacar?”, discutiremos como esse termo foi sendo construído ao longo da história brasileira e como ele foi operacionalizado por artistas, intelectuais e, principalmente, pelo crítico de arte Clarival do Prado Valladares, curador responsável pelos artistas visuais que viajariam para Dacar. Por meio de seus escritos a respeito dos artistas e da presença brasileira no evento, veremos através do curador a imagem que o governo brasileiro esperava apresentar e qual era a sua visão a respeito da negritude senegalesa. A representação que o governo brasileiro buscou exemplifica como a seleção feita pelo Itamaraty foi um ponto de inflexão para a organização, uma vez que as escolhas feitas pela comissão do Ministério geraram impasses, fazendo com que até o governo fosse alvo de questionamentos e denúncias de censura de alguns participantes.

Por último, no quinto capítulo “As dimensões das artes negras no atlântico nos séculos XX e XXI”, abordaremos como a realização do festival movimentou intelectuais, políticos, artistas e outras pessoas em todo atlântico. Buscamos discutir quais foram as possíveis leituras e significados que o 1º Festival Mundial de Artes Negras deixou após a sua realização e como ele é compreendido por diversos pesquisadores interessados em mapear um possível legado do evento. O festival realizado em 1966 foi apenas a primeira edição de dois outros eventos que aconteceriam no futuro, a segunda edição, de 1977, em Lagos, capital da Nigéria, e a terceira, em 2010, novamente em Dacar. As três edições foram distintas, mas contaram com a presença de artistas brasileiros, demonstrando uma continuidade nas relações entre o Brasil e o Senegal e nas discussões que foram mobilizadas ao longo dos anos.

1 A AMBICIOSA REALIZAÇÃO DO 1º FESTIVAL MUNDIAL DE ARTES NEGRAS: EM BUSCA DE UM NOVO HUMANISMO

Nós apreciamos profundamente a honra que recai sobre nós no 1º Festival Mundial de Artes Negras em receber tantos talentos dos quatro continentes, dos quatro horizontes do espírito. Mas o que mais nos honra e o que constitui seu maior mérito, é o fato que você terá participado de um empreendimento muito mais revolucionário do que a exploração do cosmos: a elaboração de um novo humanismo que desta vez incluirá a totalidade da humanidade na totalidade do nosso planeta Terra.

(Discurso de Léopold Sédar Senghor na abertura do festival, 30 de março de 1966)

Em 2017, durante a finalização da minha dissertação de mestrado sobre os eventos programáticos realizados pelo Teatro Experimental do Negro entre 1945 e 1950, desenvolvida no departamento de história da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), deparei-me com algumas fontes que citavam a realização do 1º Festival Mundial de Artes Negras¹ em 1966 na cidade de Dacar, Senegal. Encontrei principalmente cartazes, cartas e algumas fotos que faziam parte do acervo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO)². De nome proeminente, o evento internacional era citado com frequência, sendo-lhe atribuída grande relevância. Porém, quase sempre, as citações não eram acompanhadas de maiores detalhes ou informações. De maneira geral, o evento era comumente encontrado nos currículos dos artistas

¹ O evento conta com diversas variações em seu nome; nas fontes, foram encontradas diferentes combinações, sendo elas: “festival das artes negras”, “festival mundial de artes negras”, “festival de arte negra” ou “FESMAN”. Durante a escrita, optamos por usar o termo “festival mundial de artes negras”, por ser o nome encontrado na maioria das fontes sobre a delegação brasileira.

² O Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO) está localizado na cidade do Rio de Janeiro. A instituição foi fundada em 1981 por Abdias Nascimento, com o objetivo de atuar na preservação e promoção da cultura africana e afro-diaspórica.

participantes, sendo descrito como um marco de grande valor e importância para aqueles que foram escolhidos para viajar a Dacar e, assim, representar o Brasil no festival. Ser convidado para participar de um evento internacional permitia que os artistas brasileiros conseguissem conquistar um público maior, aumentar sua rede de contatos, trocar informações e colaborações, assim como alavancar suas carreiras e participar de uma rede transnacional.

Contudo, o que mais chamou minha atenção durante o estudo dessas fontes foi uma carta escrita por Abdias Nascimento em 31 de março de 1966. A carta foi publicada em duas revistas, primeiramente em junho de 1966 na *Tempo Brasileiro* e, depois, no mesmo ano, na *Présence Africaine*, dessa vez em inglês. O documento descreve em pormenores as discussões que envolveram a não participação de Abdias no festival africano. Na carta, o autor tece críticas às escolhas do Ministério das Relações Exteriores do Brasil para a formação da delegação para o 1º Festival Mundial de Artes Negras e, conseqüentemente, à exclusão de seu nome no evento. Abdias Nascimento, no referido documento, afirma que enquanto artistas e intelectuais negros proeminentes do mundo todo estavam reunidos no Senegal e inauguravam o “histórico encontro dos vários ramos da frondosa árvore cultural gerada no solo africano” (NASCIMENTO, 1966, p. 97), o Teatro Experimental do Negro (TEN), grupo liderado por ele, não foi convidado a integrar a delegação oficial do país. A carta apresentava fortes críticas à maneira como o Ministério das Relações Exteriores conduziu a organização da representação do Brasil. Todavia, por mais que ele reclamasse o direito de participação de seu grupo em 1966, o TEN já não realizava mais atividades desde 1961. Por essa razão, acreditamos que, ao se referir ao grupo, Abdias evocava um passado, mas estava falando mais sobre a participação individual dele ou de outros artistas que integraram o TEN, e não necessariamente de uma apresentação teatral. Para Abdias Nascimento, “o que foi enviado, infelizmente, representava uma amostra não significativa da exata situação ocupada pelo negro no território das artes no Brasil” (NASCIMENTO, 2002, p. 98). Na carta, além da insatisfação direcionada ao governo pela formação da delegação, Abdias também é direto ao denunciar o racismo existente no Brasil, alegando que sua exclusão não deveria causar estranhamento, afinal, para ele, o governo não teria interesse em romper ou danificar a imagem de “democracia racial” do Brasil perante outros países.

As críticas e as afirmações da carta de Abdias me levaram a querer saber mais sobre o evento e entender as questões envolvidas nele, principalmente como a

participação brasileira foi formada e como foram suas apresentações no evento de 1966. No prefácio do livro *O Brasil na Mira do Pan-africanismo* (2002), Carlos Moore afirma que as denúncias de Abdias soaram como uma incômoda voz que rompeu o âmbito internacional (MOORE apud NASCIMENTO, 2002), e elas me motivaram a pensar nos seguintes questionamentos: quem foram os artistas negros que viajaram a Dacar? E quem foram aqueles que, assim como Abdias Nascimento, reclamaram o direito de participar? Qual foi a proeminência desse evento dentro da história da arte no Brasil? Motivada por essas questões e curiosidades, comecei a recolher, mesmo que de maneira não ordenada, fontes que citavam o festival brevemente, como biografias de cantores e documentos quaisquer que indicassem ou fornecessem mais informações sobre o evento e sobre como havia se dado sua realização na década de 1960. Com o passar do tempo, a ideia amadureceu e foi possível notar a presença de grandes discussões identitárias, ideológicas e artísticas realizadas a partir do 1º Festival Mundial de Artes Negras de Dacar, envolvendo as relações internacionais e raciais dos países africanos e suas diásporas que estiveram presentes no evento. Com esse amadurecimento, o interesse ganhou forma e se tornou tema do projeto para a entrada no doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Iniciada a pesquisa de maneira mais técnica e propositiva, deparei-me com uma infinidade de fontes que podiam fornecer pistas para responder às perguntas que originaram este trabalho, para apresentar o que foi o festival de Dacar e para discutir qual foi importância do evento nas relações internacionais do circuito diaspórico.

Dessa maneira, organizamos este trabalho a fim de, primeiramente, abordar o que foi o 1º Festival Mundial de Artes Negras, para além das citações rápidas e vagas, apresentando sua organização, seus representantes e as dimensões do evento para o continente africano e sua diáspora. De antemão, podemos destacar que o festival foi um dos primeiros eventos internacionais voltados e estruturados a partir das artes negras, conceito amplo e muito discutido que será abordado posteriormente. Além disso, ele abriu caminho para outras realizações similares que aconteceram posteriormente. Entre elas, podemos citar outras duas edições do evento, a segunda, em 1977, na cidade de Lagos, na Nigéria, e a terceira novamente em Dacar no ano de 2010. Ademais, o 1º Festival Mundial de Artes Negras também pode ser compreendido dentro de uma grade de festivais e eventos pan-africanos realizados entre 1960 e 1970, eventos cujo interesse era fortalecer diálogos sobre a descolonização e os estudos sobre história, linguística,

artes, economia e outros assuntos identitários e políticos referentes ao continente africano.

No período compreendido entre os anos de 1956 e 1969, podemos listar cerca de 18 eventos que apresentam características similares e que reuniram intelectuais, artistas, políticos e ativistas negros para pensar os processos de descolonização do continente africano. Foram realizados festivais, colóquios, congressos, seminários e mesas redondas, destacando-se o 1º Congresso de Escritores e Artistas Negros (França, 1956), o 2º Congresso de Escritores e Artistas Negros (Itália, 1959), o 1º Congresso Internacional dos Africanistas (Gana, 1962), o Congresso Internacional das Sanções Econômicas contra a África do Sul (Grã-Bretanha, 1964), o 1º Festival Mundial de Artes Negras (Senegal, 1966), o 2º Congresso Internacional dos Africanistas (Senegal, 1967) e o 1º Festival Cultural Pan-africano (Argélia, 1969) (REIS, 2018, p. 333).

Já o grupo de pesquisa transdisciplinar *PANAFEST Archive* entende que as edições do Festival de Artes Negras integram uma grade de festivais importantes para o continente africano, ao lado do 1º Festival Cultural Pan-Africano na Argélia e do festival musical Zaire 74. O grupo, desenvolvido por pesquisadores do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) e da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), dedica-se a reunir e produzir uma historiografia sobre o desenvolvimento de movimentos culturais e políticos fundamentais na África desde os anos 1950. Em seu site³, é possível encontrar depoimentos gravados de participantes desses eventos, lista de instituições africanas engajadas nas organizações e na divulgação de informações sobre o contexto, entre outros textos acerca do assunto.

Outra possível forma de analisar é compreender o 1º Festival Mundial de Artes Negras entre uma série de grandes festivais de música popular que ocorreram nas Américas, na Europa e na África nesse período. Segundo a historiadora francesa Anaïs Fléchet (2011), especialista em música brasileira e circulação de práticas artísticas no Atlântico, encontramos na década de 1960 um grupo de festivais voltados para a música, entre eles o Festival da Canção de Viña del Mar (1960), o Newport Folk Festival (1960), o Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro (1966), o Jamaica Song Festival (1966), o 1º Festival Mundial de Artes Negras (Dacar, 1966), o Monterey Pop Festival (1967), o Festival da ilha de Wight (1967), o Festival de Jazz de Montreux (1967) e o festival de Woodstock (1969) (FLÉCHET, 2011, p. 261). Ao tratarmos do 1º

³ Disponível em: <http://webdocs-sciences-sociales.science/panafest/>. Acesso em: 31 jan. 2021.

Festival Mundial de Artes Negras, considerando pesquisas que o inserem ao lado de outras experiências similares entre 1950 e 1960, percebe-se que o conjunto de eventos congêneres é extenso em diversos países.

Contudo, não podemos deixar de abordá-los considerando suas próprias especificidades individuais e contextos (FLÉCHET, 2011, p. 262). Considerar as similaridades pode nos levar a entender, por exemplo, como se deu a experiência do público, pois, dentro de um festival, essa vivência se configura de uma maneira distinta do que poderia ser observado em apresentações individuais ou isoladas, dado que a experiência é concentrada dentro de um período determinado, no qual pessoas de diferentes países compõem o público, fazendo com que se ampliem possíveis discussões e com que sejam produzidos registros acerca dessas impressões. Dentro dessa experiência também há um contato mais próximo entre o público e artistas, além de por vezes essa relação se inverter, uma vez que a maioria dos artistas também se tornava público em outros espetáculos da programação (FLÉCHET, 2011, p. 262).

Ainda em concordância com Fléchet (2011), podemos apontar que a realização de festivais – compreendendo o termo “festival” como um apanhado que pode abarcar manifestações que envolvam artes, festividades, datas especiais, tradições culturais, entre outros tipos de eventos coletivos – demonstra a “emergência de uma cultura musical transnacional de massa nas décadas de 1960 e 1970” (FLÉCHET, 2011, p. 258). Nesse sentido, compreender as relações travadas pelos diversos festivais que aconteceram durante esse período faz com que os historiadores interessados por essas organizações enfrentem os desafios de como realizar uma abordagem histórica que abarque as múltiplas questões levantadas nesse tipo de evento, em seus diferentes contextos e localidades. Os desafios se dão pela quantidade de assuntos e pessoas envolvidas e, no caso específico do 1º Festival Mundial de Artes Negras, também pela presença das relações coloniais que estavam em jogo, não só entre o Senegal e a França, mas em relação a todo um processo histórico de subjugação de pessoas negras no continente africano e em suas diásporas reunidas no evento.

Assim, o sentido atribuído aos festivais pode mudar radicalmente em função da escala de análise escolhida. Isso não significa que os diferentes níveis não exerçam influência entre si. O impacto internacional de um festival pode ser um elemento decisivo para a sua sobrevivência nacional num contexto político difícil, por exemplo. Mas mostra que um mesmo evento pode dar origem a várias leituras. De fato, um mesmo festival pode ser considerado tanto como um tempo forte de contestação, quanto como um vetor de diplomacia cultural, projetando uma imagem positiva do país (e das suas autoridades oficiais) no exterior (FLÉCHET, 2011, p. 260).

Outro ponto destacado por Fléchet (2011), em relação às realizações desses eventos na década de 1960, foi a relevância midiática que esses festivais assumiram. Além de contar com um grande público presencial que assistiu às apresentações e participou das discussões e exposições, havia a massiva presença da imprensa, interessada em cobrir a participação de artistas famosos e políticos proeminentes – nessa época as técnicas de transmissão também estavam se modernizando nesse período (FLÉCHET, 2011, p. 261). A partir desses pontos, podemos perceber que os festivais, sejam eles entendidos apenas como musicais ou não, contemplavam dimensões econômicas, políticas e culturais e permitiram uma série de contatos, disputas e negociações entre diferentes agentes (FLÉCHET, 2011, p. 261). Fléchet ainda destaca que “os festivais ainda não foram estudados de maneira sistemática pelos historiadores, e não existe nenhuma obra de síntese que permita entender o sucesso desse tipo de manifestação em várias partes do globo” (FLÉCHET, 2011, p. 259). Mesmo assim, os desafios que se colocam podem ser superados por meio de produções historiográficas que busquem compreender essas manifestações através de novos olhares, considerando os aspectos transnacionais e pós-coloniais que se apresentam.

Os estudos pós-coloniais, que ganharam destaque a partir dos anos 1980, podem nos auxiliar propondo perspectivas que rompem com análises fechadas, binárias e fixas frente ao processo de colonização. Para o sociólogo jamaicano Stuart Hall, o termo “pós-colonial”, apesar de todas as críticas que carrega em si, possibilita “reler a colonização como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural” produzindo uma escrita descentrada e diaspórica” (HALL, 2013, p. 119). Assim, segundo o autor:

O que o conceito pode nos ajudar a fazer é descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais, que marca a transição (necessariamente irregular) da Era dos Impérios para o momento da pós-independência ou da pós-colonização. Pode ser útil também na identificação do que são as novas relações e disposições do poder que emergem nesta nova conjuntura (HALL, 2013, p. 117).

A tentativa de compreender esse tipo de evento internacional é perpassada pelo entendimento das realizações de festivais no continente africano, das relações travadas entre o campo da arte e a negritude nesse período no Senegal, e de quais foram os critérios usados pelo governo brasileiro para formar sua delegação. Para isso, as pesquisas produzidas a partir dos diversos festivais realizados na década de 1960 devem ser cada vez mais difundidas e discutidas, sejam elas na área da música, na qual

especificamente já acompanhamos grandes avanços, sejam na história, na sociologia ou em artes, pois ainda há muito para se analisar e debater. Ao trazer essa temática para dentro de um pensamento africano e diaspórico, novas nuances se apresentam, e um diálogo transnacional se faz necessário devido às especificidades desse tipo de objeto de pesquisa.

Os festivais são objetos ricos, bem documentados, que permitem articular várias problemáticas relacionadas à história das práticas e à história das representações. Constituem um laboratório de análise privilegiado para se estudar não somente as ligações entre música e política, como também o processo de globalização cultural. Enfim, são objetos historiográficos de real interesse que precisam ser investigados não apenas no Brasil, mas também no resto da América, na Europa, na África e na Ásia. Mesmo não se tratando de “festas” propriamente ditas, podem nos ajudar a modificar o olhar sobre os momentos e os espaços festivos (FLÉCHET, 2011, p. 269).

A carta de Abdias Nascimento configura uma das tantas vozes que falaram sobre a realização do festival e que aguçaram meu interesse em compreender a amplitude do evento de 1966. Para tratar dessas questões e de seus desdobramentos, iniciaremos este capítulo abordando o que foi o evento proposto pelo governo senegalês em 1966, e como as fontes históricas encontradas revelam a abrangência dessas discussões e descortinam uma riqueza de informações sobre um evento muito citado, porém ainda pouco debatido e aprofundado pela historiografia brasileira.

1.1 O que foi o 1º Festival Mundial de Artes Negras de Dacar?

O 1º Festival Mundial de Artes Negras foi realizado entre os dias 1 e 24 de abril de 1966 na cidade de Dacar, capital do Senegal. O evento internacional contou com uma diversa e extensa programação, que ia desde apresentações musicais até uma exposição de arte contemporânea. Anthony J. Ratcliff, professor do Departamento de Estudos Pan-Africanos da Universidade do Estado da Califórnia, escreveu o artigo *When Négritude Was In Vogue: Critical Reflections of the First World Festival of Negro Arts and Culture in 1966* (Quando a Negritude estava em voga: reflexões críticas do Primeiro Festival Mundial de Arte e Cultura Negra em 1966) (2014). Na obra, ele defende que o festival marcava um novo momento na história do país recém-independente, pois, na época, o Senegal buscava autonomia e o desenvolvimento das relações internacionais, ao passo que estabelecia, através de Senhor, a negritude como um caminho político possível para o país (RATCLIFF, 2014, p. 168). Para organizar um evento ambicioso e todos os assuntos referentes a ele, criou-se uma organização especial, isto é, um grupo sem fins lucrativos que, ao final do evento, seria responsável por transferir os lucros do

festival para um fundo de artistas africanos necessitados. Assim, criou-se também a Associação para o Festival Mundial de Artes Negras, que ficou a cargo de executar a ideia e transformá-la em um evento viável, capaz de atrair o interesse internacional. A Associação se apresentava como um projeto franco-senegalês e vale lembrar aqui que, nesse momento, mesmo recém-independente, o Senegal ainda mantinha diversos tipos de relações com seu país colonizador. Nesse sentido, conhecer quem eram esses integrantes e suas trajetórias nos possibilita considerar as diferentes visões em meio à colonialidade, além de nos fazer refletir em como isso influenciou a organização do festival.

Para investigar a formação dessa Associação consultamos o programa oficial do 1º Festival Mundial de Artes Negras, o acesso ao documento foi possível, por ele se encontrar no acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO). Localizado no Rio de Janeiro, o IPEAFRO reúne documentações relacionadas à trajetória de Abdias Nascimento. A partir do documento, encontramos a informação de que a formação da Associação para o Festival Mundial de Artes Negras foi estruturada da seguinte forma: Alioune Diop, líder intelectual africano e editor da revista parisiense *Présence Africaine*, tinha o cargo de presidente da associação, o poeta antilhano Aimé Césaire e o escritor guineense Fodeba Keita eram vice-presidentes, o etnólogo suíço Jean Gabus com auxílio do historiador da arte americano Robert Goldwater foram consultores para a realização das exposições, o deputado senegalês Djibril Dione foi secretário geral, o diretor artístico Maurice Sonar Senghor e Henri-Louis Valantin foram secretários gerais adjuntos e Souleymane Sidibé conselheiro financeiro. Entre os participantes citados que faziam parte da associação, é possível perceber algumas características do grupo e, assim, compreender as intenções que seriam definidas para o festival. Não por acaso, a revista *Présence Africaine*, fundada em 1947 em Paris, foi um ponto forte nessa associação, pois, além do presidente Alioune Diop ser o editor da revista, diversos membros mantinham relações estreitas com os ideais que eram defendidos editorialmente.



Figura 1- Cartaz do 1º Festival Mundial de Artes Negras, criado pelo artista senegalês Ibou Diouf. Dacar, 1966. Fonte: IPEAFRO.

Considerada como “uma das maiores revistas e editoras do mundo africano e diaspórico de expressão francesa” (REIS; RESENDE, 2016, p. 2), de acordo com o historiador francês Jean Suret-Canale e o historiador ganense Albert Adu Boahen (2011, p. 217) a *Présence Africaine* defendia um discurso “em favor de uma personalidade cultural africana”. Seus membros, intelectuais provenientes de diversos países da África, viam na revista um espaço para reafirmar suas culturas, questionar a opressão e as estruturas coloniais. Entre os membros da associação responsável pelo festival, que de alguma forma eram próximos da revista, estavam Aimé Césaire, que era um grande colaborador da revista desde sua fundação, o próprio presidente em exercício Léopold Sédar Senghor, que contava com grande influência nas duas organizações, e Fodeba Keita, que havia iniciado sua carreira publicando poemas anticoloniais entre 1947 e 1950 no jornal *Réveil*⁴ para depois integrar a *Présence Africaine*. Havia também uma

⁴ Jornal da cidade de Dacar que expressava os ideais da Assembleia Democrática Africana (*Rassemblement démocratique africain* - RDA), partido político que reunia diferentes movimentos anticoloniais da África Ocidental e Equatorial Francesa (BENOT, 1981, p. 99).

forte presença do governo de Senghor, por meio da figura de Djibril Dione que, nesse momento, era deputado senegalês e presidente da Comissão de Educação, Cultura, Informação, Artes e Esportes do Senegal. Além disso, também vale ressaltar a participação de um familiar direto de Léopold Sédar Senghor que integrava a associação, Maurice Sonar Senghor, criador do Balé Nacional do Senegal. Ele era sobrinho do presidente e cuidava da área de teatro e dança do festival. Em vista disso, é possível compreender que a Associação para o Festival Mundial de Artes Negras, a revista *Présence Africaine* e o governo de Senghor possuíam ideais comuns e uma mesma rede de intelectuais que circulavam em diferentes espaços. Seja por meio das publicações da revista, seja nos preparativos para o festival ou no próprio governo de Senghor, existiam objetivos compartilhados por esses agentes em direção a uma ideologia pós-colonial e valorizadora das políticas culturais.

Para além dos participantes da revista *Présence Africaine* e da ligação direta com Senghor, temos a presença do suíço Jean Gabus (1908-1992), nome de grande destaque para a organização do festival. Suas ações vão desde seu trabalho na Associação, passando pela responsabilidade de buscar e reunir obras para a exposição *L'Art Nègre: sources, evolution, expansion* até a concepção do museu que foi construído em Dacar, especialmente para o festival. Ao realizarmos pesquisas acerca da exposição na internet, localizamos no site *Estante Virtual* o catálogo oficial da exposição à venda, adquirimos o exemplar e através dele encontramos diversas informações sobre o próprio festival e a exposição. O catálogo de *L'Art Nègre* apresenta Gabus como consultor da UNESCO para as exposições de arte negra. No período de realização do festival, Gabus também era diretor do Museu de Etnografia de Neuchâtel (MEN). Localizado na Suíça, esse espaço era conhecido pela realização de diversas exposições com objetos africanos. Essas mostras eram frutos das várias expedições à África que Jean Gabus fez como diretor do museu, viagens que levaram a instituição a contar com cerca de 20.000 unidades de inventários históricos e contemporâneos africanos que geraram várias exposições entre 1960 e 1970. Para auxiliar o trabalho desenvolvido por Gabus, também estavam envolvidos o poeta e teólogo camaronês Engelbert Mveng e o curador de arte francês Pierre Meauzé.

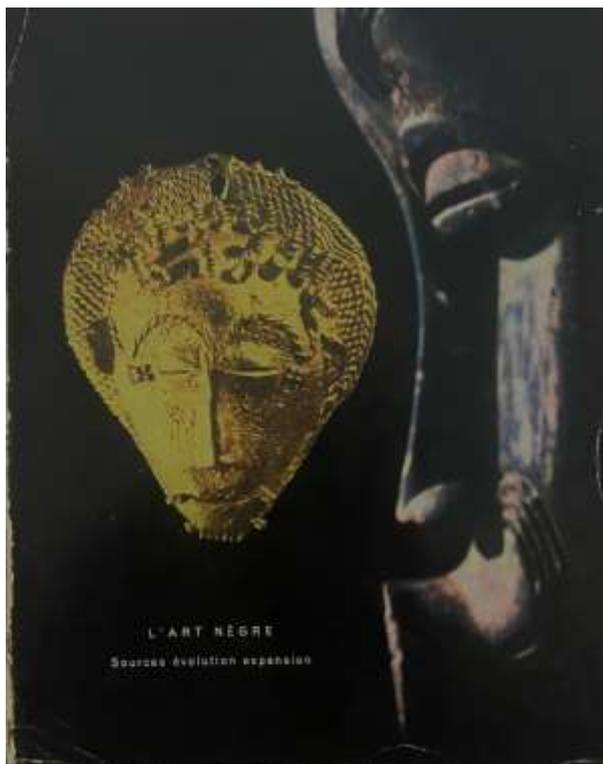


Figura 2 – Capa do catálogo da exposição *L'Art Nègre: sources, evolution, expansion*, Dacar, 1966.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 3 – No primeiro plano, da esquerda para direita: André Malraux, Jean Gabus e Léopold Sedar Senghor na exposição *L'Art nègre: sources, evolution, expansion*. Fonte: Arquivo do Museu de Etnografia de Neuchâtel (MEN).

A participação do historiador da arte Robert Goldwater também se deve a sua experiência e pesquisa sobre as artes do continente africano, assim como foi com Jean Gabus. Goldwater, por sua vez, foi um dos primeiros nomes a mapear a influência da África, das tradições pré-coloniais oceânicas e americanas no século XX de arte no Ocidente (LAGAMMA; PILLSBURY; KJELLGREN; BIRO, 2014, p. 5). Dentro da Associação Goldwater, ele cuidava principalmente das relações internacionais que envolviam o festival de Dacar e tratava especialmente dos empréstimos de obras que seriam realizados para a exposição *L'Art Nègre*. A função de Goldwater era possível por seu bom relacionamento com diversas instituições e por ocupar o cargo de diretor do *Museum of Primitive Art* (Museu de Arte Primitiva) de Nova York, uma importante instituição que se dedicava às artes e culturas da África, Oceania e Américas.

Acerca de Henri-Louis Valantin, o site *Senegal Metis*, que reúne uma grande quantidade de informações sobre as famílias consideradas mestiças no Senegal, afirma que ele integrava a secretaria geral adjunta da Associação ao lado de Maurice Sonar Senghor. Nesse sentido, podemos destacar que ele era membro de uma família importante, possuindo uma extensa carreira política na França. Valantin foi por seis anos o 1º Secretário da Embaixada do Senegal em Paris, e, em 1966, ano do festival, foi nomeado embaixador do Senegal em Londres. Por último, destacamos Souleymane Sidibé, que possuía carreira política e já havia passado por diversos cargos relacionados ao governo do Senegal e à África Ocidental Francesa. Segundo o historiador Éloi Ficquet (2008), Sidibé assumiu o cargo na Associação após duas pessoas serem afastadas. O motivo das trocas foi comentado por Senghor em uma conferência de imprensa, na qual o presidente afirmou que existiam, por parte dos outros conselheiros financeiros que deixaram o cargo, “fugas de responsabilidade” causadas pelos empecilhos das dimensões cada vez mais complexas que o projeto assumiu, principalmente nas relações internacionais e de orçamento.

No catálogo oficial da exposição *L'Art Nègre: sources, evolution, expansion*, encontramos uma lista mais detalhada de nomes que participaram do festival para além daqueles que integraram a Associação. No Comitê de Honra do Senegal, consta o nome de Doudou Thiam, Ministro de Estado das Relações Exteriores, Ibra Mamadou Wane, Ministro de Educação Nacional, e Medoume Faal, embaixador do Senegal em Paris. A parte do Comitê de Honra francês era composta também por André Malraux, Ministro de Estado encarregado das Relações Exteriores da França, Maurice Couve de Murville,

Ministro das Relações Exteriores, Jean Charbonnel, Secretário de Estado das Relações Exteriores, e Jean Vyau de Lagarde, embaixador da França em Dacar.



Figura 4 – Montagem da exposição *L'Art nègre* para o 1º Festival Mundial de Artes Negras, Dacar, 1966. Fonte: *Panafest Archive*.

Falando em números, a organização total do festival envolveu cerca de 40 nomes, sendo composta quase igualmente por franceses e senegaleses. Essa formação nos permite perceber e destacar que, apesar de o protagonismo do Senegal ser reafirmado constantemente e ter maior ênfase, o evento foi um projeto pensado e gestado pelos dois países, fator que demonstra a presença e interferência do governo francês em um país que havia sido sua colônia. Como apontado anteriormente, mesmo com a independência, Senegal e França ainda mantinham uma série de relações estreitas que, em certa medida, ainda permitia o domínio francês no território, seja por meios educacionais, políticos ou econômicos. Essa permanência é uma das características centrais do domínio francês, como nos aponta a cientista política Giovanna de Neiva Barriviera, ao afirmar que a “política africana da França é marcada pela sua continuidade e longevidade que perpassa diferentes governos e diferentes correntes ideológicas” (BARRIVIERA, 2019, p. 118).

Entretanto, apesar da França e do Senegal estarem de acordo com seus papéis na organização do 1º Festival Mundial de Artes Negras, tal formato de organização desagradou alguns países. O governo de Gana expressou seu descontentamento com o festival, alegando que a organização deveria ser feita somente por africanos. As críticas se devem principalmente ao fato dos trabalhos para o festival serem desenvolvidos em Paris e não no Senegal (VINCENT, 2016, p. 52). Essa insatisfação fazia parte de um processo de questionamentos contra as heranças coloniais no continente africano e se direcionava principalmente à figura de Jean Gabus, que era visto por muitos como um antropólogo estrangeiro que assumiu um cargo importante no festival. A organização do festival também contou com as contribuições da Sociedade Africana de Cultura, uma organização internacional estruturada em torno da revista *Présence Africaine*, e da UNESCO, que investiu principalmente na construção de novos edifícios para abrigar a programação do festival. No catálogo da exposição *L'art Nègre*, a UNESCO também estava representada pelo diretor geral francês René Maheu e pelos representantes da Divisão de Estudos das Culturas, o maliano Lamine Keita e o franco-afegão Najm oud-Dine Bammate.

Com uma organização que pode ser considerada coletiva, o programa oficial apresentava o festival como uma proposta inovadora e destacava a realização como um grande evento cultural que reuniria artistas negros de todo o mundo a seus irmãos africanos. O presidente Senghor, em uma declaração que consta no programa, também reafirmava essa visão, pois de acordo com ele, era chegada “a hora da África assumir seu lugar de direito como criadora de cultura”. Dessa forma, o programa de 1966 pode ser visto como uma das fontes mais expressivas acerca dos objetivos que foram estabelecidos pela organização do festival de maioria francesa e senegalesa. É no programa que se descreve de maneira concreta e oficial os objetivos que se esperavam atingir com a realização do festival africano. Divididos em quatro tópicos, os objetivos se concentraram na valorização do “negro” e sua “arte”, bem como na ligação artística das diásporas negras com o continente africano. Os quatro objetivos centrais do programa oficial do festival são:

1. Promover entendimento internacional e inter-racial.
2. Permitir que os artistas negros retornem periodicamente às origens de sua arte.
3. Fazer conhecidas as contribuições que o presidente Senghor chamou de “negritude” – orgulho negro de sua raça e o reconhecimento da habilidade criativa única baseada em sua herança negra.

4. Possibilitar que os artistas negros demonstrem seus talentos para editoras, empresários, produtores de filmes, e para os membros do mundo internacional das artes, que podem fornecer aos artistas negros os meios necessários que eles carecem.

No primeiro objetivo, a organização do festival se coloca com duas pretensões centrais para todas as ações que seriam desenvolvidas. A primeira pretensão era o caráter internacional do evento, que foi conquistado aos poucos por meio dos convites enviados a diversos países para que comparecessem a ele ou, caso não pudessem comparecer, que participassem através dos empréstimos de obras pertencentes a grandes museus. Esses contatos facilitavam e até mesmo propiciavam relações internacionais e parcerias para o Senegal não só com os países africanos, mas também com países europeus e americanos. Por outro lado, o primeiro objetivo também colocava as questões raciais como um fator preponderante e, assim, esperava-se que, além do entendimento internacional, houvesse um entendimento interracial, que teria como ponto de encontro a arte negra em suas mais variadas formas e suportes. A arte atuaria como uma forma de união entre o continente africano e toda sua diáspora espalhada ao redor do mundo, e, nas palavras da própria organização, “os artistas negros retornariam às origens”, frase que reconhece uma matriz comum na arte produzida por artistas negros. A realização do festival, por meio da arte, pretendia, portanto, mostrar o continente africano como um detentor de cultura e memória, para além de um passado colonial.

O terceiro objetivo destaca a forte liderança e centralidade da imagem de Léopold Sédar Senghor, o primeiro presidente do Senegal. Sua figura foi central no processo de independência do país, na construção da afirmação da negritude como uma ideologia para o país e para a realização do festival internacional. É preciso destacar aqui que a concepção de negritude de Senghor se modificará ao longo de sua trajetória, conforme vamos acompanhando seus escritos e decisões, principalmente em sua fase enquanto político. Segundo o historiador Gustavo de Andrade Durão, a princípio, Senghor definia a negritude atrelada a um campo místico, relacionado com a natureza e o contato com a terra, juntamente às noções de africanidade e ancestralidade. Segundo o historiador Petrônio Domingues (2005), Senghor voltou a usar com mais frequência a afirmação da negritude ocorrerá entre as décadas 1960 e 1970, mas, dessa vez, como uma nova definição muito mais próxima aos escritos de seu companheiro Aimé Césaire,

que definia que a negritude “é simplesmente o ato de assumir ser negro e ser consciente de uma identidade, história e cultura específica” (DOMINGUES, 2005, p. 30).

Apesar de possuir várias definições, o programa oficial define a negritude como o “orgulho negro de sua raça e o reconhecimento da habilidade criativa única baseada em sua herança negra”. Nesse trecho, notou-se a relação estreita entre o orgulho de ser negro, de pertencer a um grupo específico e sua história, com a afirmação de uma habilidade criativa. Em outras palavras, o talento artístico é pensado a partir da herança e da ancestralidade negra. A negritude, no festival, se colocava enquanto um elo entre africanos e seus descendentes, e a manifestação dessa conexão seria celebrada com a arte. Como último objetivo, o festival declara sua intenção mais prática – o desejo de que o evento sirva como uma ponte entre artistas negros e o mercado de arte internacional formado por colecionadores, editoras, produtores de filmes e outros agentes que pudessem, de alguma forma, fomentar a circulação das produções de artistas negros. O trecho destaca a necessidade de fazer ações para promover e inserir artistas negros no mercado cultural, pois historicamente as produções desse grupo enfrentam a ausência de reconhecimento artístico e permanecem à margem das grandes produções.

A programação do festival foi formada por uma gama diversificada de apresentações, de modo que o evento contemplava dança, teatro, cinema, artes visuais, literatura, artesanato e música. A cidade de Dacar se preparava para um evento de grande porte que receberia convidados de renome internacional, mas, para isso, eram necessárias mudanças estruturais. Para suprir essas necessidades urbanas, foram construídos dois locais principais: o Teatro Nacional Daniel Sorano e o *Musée Dynamique* (Museu Dinâmico). Os dois edifícios foram pensados especialmente para o festival e ficariam como um legado deixado pelo evento para a cidade de Dacar. Para abrigar a exposição *L'Art Nègre*, que reuniria diversas obras importantes, a organização do festival definiu que era necessário um local à altura; pela história da exposição, a primeira proposta foi a de utilizar o Museu IFAN de Arte Africana, construído em 1931. Caso o evento fosse realizado no Museu IFAN, a exposição também apresentaria as coleções já existentes na instituição ao lado dos objetos emprestados por outros países.

Entretanto, a organização acreditava que a importância do evento pedia um local novo, que pudesse atender às exigências de um espaço expositivo climatizado e, assim, cumprir rigorosamente os requisitos de conservação e segurança garantidos na negociação dos empréstimos (MURPHY; VINCENT, 2019, p. 4). O projeto do *Musée*

Dynamique foi criado com a pretensão de ser um prédio moderno e imponente que exaltasse o festival e a arte negra, apesar do designer contradizer essa ideia em certa medida. O projeto foi idealizado por Jean Gabus juntamente com o trabalho dos arquitetos franceses Michel Chesneau e Jean Vérola, dupla que já tinha em seu currículo construções para o desenvolvimento da capital senegalesa, entre elas a construção dos hotéis *The N'Gor* e *La Croix du Sud*, as embaixadas francesa, belga e italiana, bem como o Teatro Sorano, que veremos a seguir. O museu foi construído de frente para a baía de Soumbédioune⁵ e idealizado a partir de inspirações gregas. Já o prédio contava com quarenta colunas que sustentavam a estrutura em três andares. O subterrâneo abrigava espaços técnicos, como manutenção, oficinas e máquinas. O térreo, dividido em dois espaços, abrigava a área administrativa com gabinete de curadoria e laboratório de fotografia e um mezanino para o espaço expositivo que permitiria que diversas exposições de renome estivessem em Dacar. A importância do museu fica clara por meio das palavras do presidente Senghor durante a inauguração: “aqui estamos, em frente a este *Musée Dynamique* que constitui o verdadeiro coração do festival e que, no futuro, será a testemunha mais significativa deste evento” (SENGHOR apud MURPHY; VINCENT, 2019, p. 5).

O nome escolhido para o museu também é um detalhe que merece destaque. Na época de sua construção, diversos museus eram nomeados com termos advindos do período colonial, como “primitivo” ou “étnico”, no entanto, o governo senegalês, ao aceitar o uso do termo *Dynamique* (dinâmico), proposto por Jean Gabus, demonstrou a modernidade do projeto. O nome não era apenas conceitual, já que a estrutura do museu almejava versatilidade para se adaptar a outras exposições. Mesmo tendo sido construído para uma exposição específica do festival, o prédio permitia outras possibilidades de organização para mostras futuras. Ao criar o museu, a organização do festival também pretendia criar outras formas de apresentar obras africanas, diferenciando-se de outras instituições e as trabalhando a partir de perspectivas menos estereotipadas e exóticas. Por fim, a abertura do museu contou com uma sucessão de atrasos relacionados à construção e à chegada tardia de algumas obras para o festival, o que acabou prejudicando o cronograma estabelecido para a inauguração (VINCENT, 2016, p. 57).

⁵ O prédio do *Musée Dynamique* foi fechado em 1988 e entregue ao poder judiciário, atualmente o edifício não é mais um museu, ele se tornou a Casa da Suprema Corte do Senegal.

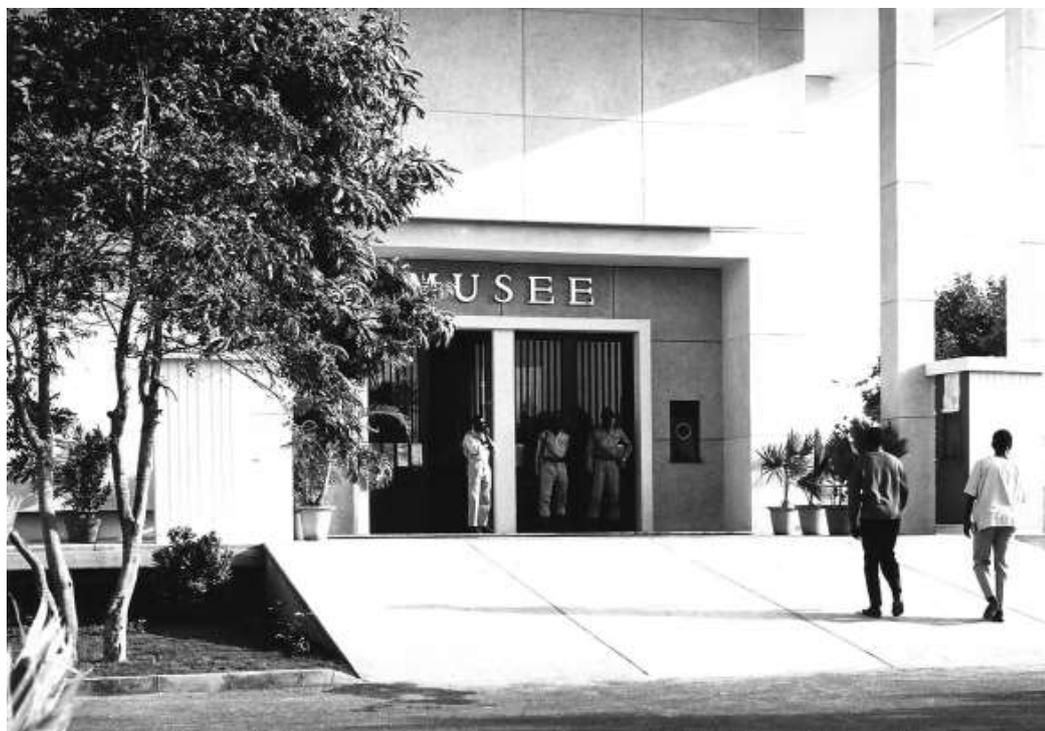


Figura 5 – Entrada do *Musée Dynamique* em Dakar, 1966. Fonte: *Panafest Archive*.



Figura 6 - *Musée Dynamique*, Dacar, 1966. Fonte: Arquivos Nacionais do Senegal.

Como dito anteriormente, um teatro nacional também foi construído, por Michel Chesneau e Jean Vérola, para a realização do festival, chamado Daniel Sorano⁶. O edifício convencional de teatro com palco italiano contava com dependências que incluíam camarins, oficinas de figurinos, sala de ensaios, escritórios, sala de exposições e bar. Após sua abertura, Maurice Sonar Senghor foi escolhido para comandar a diretoria do teatro, posição em que permaneceu durante vinte anos (SENGHOR, 2004). Ademais das construções do museu e do teatro, de acordo com Vincent (2016), como um todo, Dacar foi transformada para receber o público que viria para o festival. Alguns bairros foram renovados, e complexos hoteleiros também foram construídos e reformados. Era notável o esforço em apresentar Dacar como uma cidade moderna e como a capital cultural da África. O ideal de uma África moderna estava inserido de diversas formas nas propostas desenvolvidas pelo evento e era reafirmado até mesmo pelos convidados do festival. Acerca disso, a poetisa negra norte-americana Margaret Danner, por exemplo, escreveu o poema *At home in Dakar* (1966), publicado na Revista afro-americana *Negro Digest* pelo editor John H. Johnson da *Johnson Publishing Company* em Chicago, Illinois. No poema, Danner aborda sua experiência no festival, destacando não só a unidade africana promovida pela arte negra, mas também a função

⁶ Daniel Sorano foi um ator francês renomado, filho de Gabriel Sorano secretário-chefe do Tribunal de Dacar.

do artista africano moderno, que seria um anfitrião para iniciar a caminhada rumo à modernidade (DANNER, 1966, p. 90). As obras e a modernização de Dacar no próprio programa do festival, citado anteriormente, também ganham destaque. No programa, a organização descreve as novas instalações criadas pelo governo para o evento:

O governo da república do Senegal, ansioso para contribuir com o festival, decidiu colocar à disposição dos patrocinadores do evento as seguintes instalações:

- Um novo teatro que comporta 1.500 pessoas.
- Um novo museu com ar-condicionado construído para receber exposições temporárias.
- Um estádio recentemente construído, com capacidade para 15.000 pessoas.
- Inúmeros hotéis foram construídos especialmente para o festival.
- Um grande porto capaz de ancorar vários navios de cruzeiro.
- Inúmeras construções que servirão de abrigo para exposições ou shows.

O estádio citado no documento é o Estádio da Amizade, construído em 1963 e utilizado como palco para diversas apresentações durante o festival, inclusive para o espetáculo da delegação brasileira. O estádio era um espaço múltiplo, pois além de receber partidas de futebol, também servia para apresentações artísticas e modalidades de lutas. Outra característica desse espaço, que marcou seu uso durante o festival, é que nele eram realizadas apresentações com preços mais acessíveis, possibilitando a presença de um público mais popular. Ainda de acordo com o programa, os ingressos das apresentações do festival no Estádio custavam entre 150 e 300 francos, enquanto isso, nas noites de gala no Teatro Daniel Sorano, a média de preços variava entre 1.000 e 1.500 francos. Em geral, essas noites de gala e a maioria das apresentações do Daniel Sorano eram destinadas apenas às autoridades e aos representantes oficiais dos países presentes no festival. O programa também cita o porto, local estratégico e de grande valia para a organização do evento. Apesar do programa oficial exaltar a construção de hotéis para a cidade, encontramos nas fontes diversas passagens que demonstram grandes problemas com as hospedagens em Dacar. Mesmo com as novas instalações, em determinado momento já não havia quartos suficientes na cidade para os visitantes, e uma das soluções encontradas pela organização foi utilizar navios atracados no porto como hotéis, além de quartéis e escolas. Sérgio Cabral, jornalista que esteve no evento, ao escrever a biografia de Elizeth Cardoso, confirma tal situação, descrevendo sua hospedagem em um navio soviético transformado em hotel (CABRAL, 1994, p. 219).

Essa passagem confirma que a União Soviética foi um dos países a prestar ajuda ao governo senegalês durante o festival. Sem uma diáspora negra, os soviéticos não poderiam ter um papel formal no festival, mas o evento oferecia uma oportunidade de iniciar uma diplomacia cultural útil e, por isso, ajudaram os anfitriões com um navio de cruzeiro.

Houve alguns problemas para a hospedagem da delegação, já que a cidade não dispunha de hotéis suficientes para tantos artistas. O Marrocos enviou 180 pessoas, Mali mandou 150 e Daomé, 90. Cerca de 50 países enviaram delegações, obrigando os organizadores do festival a transformar quartéis e escolas em hotéis. Os governos da Itália e da União Soviética socorreram o governo senegalês enviando, cada um, um navio para ser improvisado como hotel (hospedei-me no navio soviético) (CABRAL, 1994, p. 219).

Com o fim do ambicioso festival, o balanço financeiro final mostrou um déficit de 158 milhões de francos, valor que pode ser explicado pelos altos investimentos e baixa receita que o evento rendeu. Porém, esse déficit não foi visto como algo negativo, já que o conselheiro Souleymane Sidibé declarou na coletiva de encerramento do festival que “não há déficit cultural, os resultados deste primeiro festival valem mais do que todos os bilhões do mundo. O mundo inteiro ressoou e ressoará por muito tempo, mas que ecos profundos deste encontro de negritude” (SIDIBÉ, 1966 apud FICQUET, 2009). A afirmação confirma novamente que os objetivos do evento eram mais profundos. O investimento financeiro buscava alcançar mais do que o lucro financeiro: esperava-se que o festival gerasse frutos que não poderiam ser avaliados financeiramente, almejava-se o fortalecimento da África, dos africanos e negros diante do mundo. Como apresentado anteriormente, o festival contou com uma organização complexa que durou cerca de três anos, culminando em um evento de três semanas e meia de programação. Ao longo dessas semanas, estima-se que o festival recebeu cerca de 2.500 artistas, escritores e políticos de diferentes países em Dacar. Vale lembrar que, de acordo com o pesquisador Cédric Vincent, ainda é muito difícil confirmar o número de artistas e delegações que participaram do festival, pois há dados distintos entre os arquivos e o próprio catálogo da organização (VINCENT, 2016, p. 89). Outras informações apontam apenas para o número do público, a presença de em torno de 20.000 pessoas que compareceram aos shows e exposições.

Para abordar o que foi o 1º Festival Mundial de Artes Negras neste primeiro tópico, utilizamo-nos dos escritos de pesquisadores franceses e também do programa oficial do evento. Contudo, no próximo tópico nos aproximaremos do acervo do Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI), localizado em Brasília. O acervo conta com uma

rica documentação sobre a participação brasileira no evento e a condução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, responsável por escolher os representantes do país para o festival. Por meio dessa documentação, no próximo item desta tese, pretendemos explorar quem foram os agentes que discutiram a participação da diáspora brasileira em um festival africano.

1.2 Sobre o Arquivo Histórico do Itamaraty, outras fontes e as possibilidades de pesquisa do festival

Como apontando anteriormente, a formação da delegação brasileira para o 1º Festival Mundial de Artes Negras ficou a cargo do Ministério das Relações Exteriores, órgão que detinha o poder de definir os artistas e a linha artística que seria apresentada pelo Brasil no evento. As escolhas feitas suscitaram uma série de discussões e críticas a respeito da realização de triagens arbitrárias e exclusões deliberadas. Por esse motivo, a documentação referente ao 1º Festival Mundial de Artes Negras, pertencente ao governo brasileiro sobre a participação do evento internacional, encontra-se em sua maioria no Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI), instituição localizada em Brasília, mais precisamente dentro do Palácio do Itamaraty – Esplanada dos Ministérios. Acerca da documentação do Arquivo Histórico do Itamaraty, algumas especificidades precisam ser destacadas, principalmente sobre suas divisões e formas de acesso. Primeiramente, o arquivo está dividido em duas unidades de acervo, a primeira parte está no Rio de Janeiro e aloca documentos históricos entre o início do século XIX até meados de 1950, possuindo também documentos do período colonial. Segundo o historiador das relações internacionais Pio Penna Filho, em seu texto *A pesquisa histórica no Itamaraty* (1999), a segunda parte deste acervo, que se inicia com documentos a partir de 1960, foi transportada para a cidade de Brasília em 1970, juntamente com a confirmação da transferência do Ministério das Relações Exteriores (PENNA FILHO, 1999, p. 117).

Como estamos falando de um órgão do governo, a documentação relativa ao Itamaraty contém informações acerca de decisões internas do Ministério, de modo que é possível acompanhar o desenrolar de um assunto desde seu início até a sua finalização dentro da esfera governamental (PENNA FILHO, 1999, p. 118). Os documentos podem ser divididos entre as seguintes categorias: ofícios recebidos, despachos, telegramas/cartas, notas, instruções para chefes de missões diplomáticas e delegações, pareceres, requerimentos, avisos e relatórios recebidos de outros órgãos. Essa gama de documentação, apesar de algumas divergências, usa como tipologia para a divisão os

nomes dos países que mantinham algum tipo de relação com o Brasil. Sob a responsabilidade da Divisão de Comunicações e Arquivos (DCA), o acervo já foi pauta de inúmeras disputas relativas ao seu acesso. Penna (1999) relata que a autorização para acessar a documentação podia possuir regras subjetivas e divergir de acordo com as mudanças da legislação no decorrer dos anos. Em 1965, por exemplo, com a ditadura militar instaurada no Brasil, as consultas aos registros só poderiam ser feitas em documentos anteriores a 1900 e, em casos envolvendo países do hemisfério americano, essa reserva se estendia até a data de 1918. Além disso, o pesquisador deveria “atender critérios como idoneidade moral, comprovar matrícula e frequência em curso superior, apresentar obras publicadas anteriormente e explicar as razões da pesquisa” (BRASIL, 1965 apud FERREIRA; PEREIRA, 2019, p. 5).

Já no governo do General Médici, as datas autorizadas para o acesso de documentos diplomáticos foram ampliadas, permitindo o acesso a documentos entre 1900 e 1940, mas ainda sim mediante a aprovação da Comissão de Estudos de História Diplomática (FERREIRA; PEREIRA, 2019, p. 5). Com a Constituição de 1988, houve uma nova retomada dos princípios de proteção ao patrimônio, acesso à informação e da Lei de Arquivos (Lei nº 8.159), criando um cenário novo para o acesso à documentação do Ministério das Relações Exteriores⁷. Penna Filho (1999), destaca em seu artigo que nas pesquisas realizadas no arquivo entre 1987-1998 se sobressaem o interesse pelo Brasil e países como Argentina, Estados Unidos, Alemanha, França. Mesmo que o continente africano tenha tido um papel de destaque para diplomacia brasileira nos anos 1970 e 1980, o interesse de pesquisadores sobre o tema nesse período ainda era escasso (PENNA FILHO, 1999, p. 130). A respeito dos interessados nos documentos, podemos sinalizar professores, arquivistas e estudantes, em sua maioria realizando pesquisas de mestrado e doutorado (PENNA FILHO, 1999, p. 133). Os documentos sobre as relações entre Brasil e Senegal, principalmente durante o período de organização do festival, encontram-se abertos para consulta e pesquisa no arquivo. O acesso da presente pesquisadora se deu por meio do preenchimento de um formulário, que perguntava a identificação do pesquisador, tema de pesquisa, justificativa do interesse e comprovação da instituição a que pertencia. Após responder ao formulário, foi marcada a data de visitação, onde foi possível realizar a leitura dos documentos e fotografá-los.

⁷ Acerca da legislação referente ao acesso a esses documentos, ver: PENNA FILHO, Pio. A pesquisa histórica no Itamaraty. Rev. bras. polít. int. [online]. 1999, vol. 42, n. 2, p. 117-144.



Figura 7 - Documentação para consulta no Arquivo Histórico do Itamaraty, fotografia tirada durante a pesquisa no acervo. Foto: Maybel Sulamita.

O recorte escolhido para a pesquisa nesse acervo se orientou principalmente a partir de 1963 até meados de 1967, abarcando assim como ponto de partida os primeiros contatos entre as embaixadas sobre o 1º Festival Mundial de Artes Negras até a produção de relatórios finais da delegação brasileira, após o fim do evento. Respeitando o recorte descrito acima, foram encontrados telegramas, cartas, ofícios, despachos, programações provisórias do evento, memorandos, recibos de despesas, recortes de jornais e revistas. Por meio dessa documentação, é possível perceber de que maneira o evento foi pensado a partir do Itamaraty, como foram feitas as escolhas dos artistas e acompanhar o desenvolvimento das apresentações enviadas a Dacar. Ao observar a infinidade de documentos presentes no acervo, concordamos com a afirmação de Penna Filho (1999) de que ainda há um vasto material a ser estudado no Arquivo Histórico do Itamaraty em todos os períodos da história brasileira. Até o presente, muitas lacunas podem ser preenchidas através de reflexões com base nesse acervo, principalmente no que diz respeito às relações entre o Brasil e o continente africano desde as independências dos países africanos durante a década de 1960.

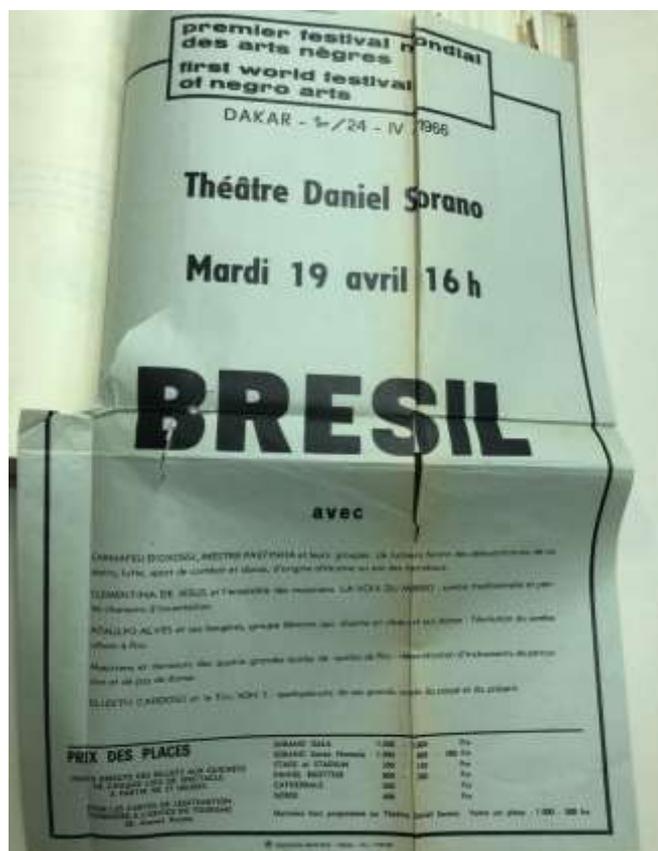


Figura 8 - Exemplo de documentação encontrada no Arquivo Histórico do Itamaraty. Enviada pelo Embaixada Brasileira em Dacar. Cartaz do espetáculo brasileiro no Teatro Daniel Sorano, Dacar, 1966. Fonte: Arquivo Histórico do Itamaraty.

Nesse período, os processos de independências africanas fervilharam, movimentando uma série de disputas políticas e culturais em todo o mundo. As independências ocorreram de múltiplas maneiras, conforme suas especificidades, potencializadas por lutas que sempre existiram nos territórios dominados pelo colonialismo. O Senegal, país realizador do festival, também fez parte desse contexto e obteve sua independência em 1960, ano que, aliás, é considerado por muitos como o “ano africano”, pois, nele, diversos países se tornaram independentes (PENNA FILHO; LESSA, 2007, p. 58). Vale considerar que, nesse contexto histórico, ainda se lidava com as marcas da Segunda Guerra Mundial, principalmente com os reflexos do racismo e do holocausto. Diante do genocídio produzido por europeus, de acordo com Elikia M'Bokolo (2003), deteriorava-se a imagem da supremacia dos brancos e seu sistema colonial, assim como desmoronavam as esperanças dos africanos em negociar a sua lealdade durante a guerra para obter igualdade. O governo brasileiro, por sua vez,

ignorava o continente africano em certa medida, voltando sua atenção principalmente para os Estados Unidos e a Europa. A posição brasileira refletia a ambiguidade do Itamaraty perante a questão da descolonização, pois, em diversos momentos, o Brasil apoiou os países que continuavam mantendo seu poder sobre as colônias. Uma mudança efetiva só foi iniciada em 1957, quando a Divisão Política do Itamaraty deu início às discussões que envolviam os países recém-independentizados do continente africano (PENNA FILHO; LESSA, 2007, p. 63). Dessa maneira, a partir de 1960, as relações entre o Brasil e os novos países começaram a ser desenvolvidas com maior profundidade, motivadas principalmente por interesses econômicos. Com isso, logo aconteceram as instalações das primeiras embaixadas em Dacar e Lagos no ano de 1961 (PENNA FILHO; LESSA, 2007, p. 69). Em Dacar, para o cargo de embaixador, o escolhido foi Frederico Chermont de Lisboa, nome que terá forte presença nas fontes analisadas do Arquivo Histórico do Itamaraty. Chermont de Lisboa vinha de uma família tradicional e muito ligada à política, ele era bacharel em ciências jurídicas e sociais pela Faculdade do Rio de Janeiro e teve uma longa carreira no campo das relações exteriores do Brasil.

A partir desse contexto, as fontes pertencentes ao Arquivo Histórico do Itamaraty não só tratam do festival nesse período, como também de outras relações entre Brasil e Senegal que estavam sendo desenvolvidas concomitantemente. Nesse sentido, juntamente à documentação sobre o festival, também encontramos diversos telegramas da Embaixada brasileira em Dacar sobre a visita do presidente Léopold Sedar Senghor ao Brasil em 1964, dois anos antes do festival. Nos telegramas, é possível perceber que já havia a intenção de organizar uma visita do presidente Senghor ao Brasil há algum tempo, com o intuito de discutir exportações entre os países e realizar acordos comerciais. Quando a viagem estava finalmente agendada, em um telegrama de 26 de fevereiro de 1964, a Secretaria de Estado das Relações Exteriores avisou a embaixada brasileira em Dacar afirmou a impossibilidade de receber o presidente senegalês. A justificativa que a Secretaria apresentou seria em virtude de compromissos já assumidos pelo presidente brasileiro. Em resposta, o embaixador brasileiro em Dacar, Frederico Chermont Lisboa escreve um telegrama para o Itamaraty no dia 02 de março de 1964, sendo categórico em afirmar que a anulação de um convite formal a um Chefe de Estado poderia parecer-lhe uma “desconsideração”.

Peço vênha a Vossa Excelência para fazer as seguintes ponderações: 1) os estadistas africanos são excessivamente suscetíveis. Receio que o adiamento do convite seja muito mal recebido pelo Presidente da República deste país,

especialmente que a viagem já estava projetada para o outubro vindouro, desde julho último, segundo informei em meu telegrama nº30 do ano passado; 2) a anulação de convite a um Chefe de Estado, feito formalmente há apenas quinze dias, pode parecer-lhe uma desconsideração, sobretudo que a viagem já teve certa divulgação aqui (O Presidente manifesta a todos o seu contentamento à ideia de ir ao Brasil) concertada. Penso que, se lhe propusermos o adiamento para dezembro, anulará definitivamente a viagem ao Brasil; 3) O governo brasileiro já uma vez adiou o convite, ver o despacho telegráfico nº36, de 1962; 4) O presidente do Senegal é uma personalidade de renome internacional, que goza de muito prestígio nos meios africanos e junto ao governo francês, tendo, pois, alto conceito de si próprio; 5) tratando-se desse delicado assunto, cumpre-me ressaltar que consegui, com dificuldade e paciência, por lidar com africanos, situação privilegiada nos meios governamentais senegaleses, especialmente junto ao Senhor Presidente da República, haja vista sua recente decisão comunicada em meu telegrama nº 5, vantagem da qual me sirvo para o desempenho de minha missão. Conhecendo os senegaleses, receio que, se propusermos o adiamento da visita presidencial, essa situação se transforme para o contrário, prevendo sérios dissabores e até mesmo desconsiderações para mim, o Chanceler brasileiro, o Embaixador brasileiro e sistemática oposição deste governo a toda a pretensão e interesse do Brasil.

A viagem, por fim, aconteceu em setembro de 1964. De acordo com o jornal *Diário de Notícias* de 04 de outubro de 1964, o presidente Senghor veio para o Brasil acompanhado de sua esposa, Colette Senghor, e de uma comitiva formada por Doudon Thiam, ministro de negócios estrangeiros, Cel. Jean Alfre Diallo, chefe do estado maior das forças armadas, André Coulbary, ministro plenipotenciário e chefe cerimonial, Mamadou Mbaye, conselheiro técnico, Alioune Fall, jornalista, Henry Arphand, embaixadora da República do Senegal, e Frederico Chermont de Lisboa. Segundo o telegrama da Embaixada Brasileira em Dacar do dia 20 de novembro de 1964, Chermont Lisboa afirmava que a ideia original da viagem era passar três dias em Brasília e depois fazer visitas ao Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, mas, em terras brasileiras, algumas alterações foram feitas na programação. A matéria citada anteriormente do *Diário de Notícias* também destaca que a visita de Senghor à empresa automotiva Willys Overland em São Bernardo do Campo em São Paulo, onde o presidente africano ressaltou o progresso da indústria e modernização brasileiras.

Outro ponto acerca da visita de Senghor ao Brasil foi a realização de uma exposição de arte negra no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. De acordo com a edição do dia 15 de setembro de 1964 do *Correio da Manhã*, a exposição seria a responsabilidade do diretor do museu, José Roberto Teixeira Leite, e a curadoria de Thian Bothiel, os objetos expostos pertenciam ao Museu Etnográfico do *L'Institut Français d'Afrique Noire*⁸ (Instituto Francês da África Negra). Ao todo, eram 327

⁸ Antes de 1966, o instituto chamava-se *Institut fondamental d'Afrique noire* (Instituto Fundamental da África Negra).

peças, em sua maioria do século XVII, divididas entre esculturas de madeiras e metais, máscaras utilizadas em cultos religiosos, tambores e 150 fotografias que mostravam os costumes, a economia e o desenvolvimento técnico dos países africanos. Todavia, por problemas de transporte e tempo hábil para a organização, as peças só chegaram ao Brasil após a partida de Senghor. A exposição foi aberta, mas o presidente senegalês não estava mais no Brasil. Fatos como esses e as posições que vieram a ser tomadas podem ser acompanhados graças à documentação presente no Arquivo Histórico do Itamaraty, eles abrem caminhos para a importância desse acervo e as informações que estão contidas nele.

É também por meio dessa documentação que se nota como o campo das relações internacionais se utilizou das manifestações culturais como fortes instrumentos de diplomacia. A cultura e, agora abordando mais especificamente, a música atuavam como uma forma de criar vínculos e relações com outros países. Atentando-nos ao caso do Brasil e dos países do continente africano, Fléchet, historiadora e especialista nas circulações de músicas e músicos no Oceano Atlântico, destaca que desde a segunda metade do século XIX os músicos brasileiros começaram a ser considerados um modelo de representação do país no exterior, o que fez com que o governo fortalecesse cada vez mais a atuação de compositores e intérpretes brasileiros na Europa, na América do Norte e, a partir dos anos 1960, nos países africanos (FLÉCHET, 2012, p. 227).

A inscrição da música popular na agenda do Itamaraty coincidiu com um período de redefinição da política do país no Atlântico Sul, consecutiva ao processo de independência das nações africanas. Nesse contexto, a diplomacia cultural brasileira ganhou novos espaços de ação: antes destinada à Europa e à América, abriu-se aos países africanos no decorrer dos anos 1960. Além da participação no Festival Mundial das Artes Negras, o Itamaraty patrocinou uma série de intercâmbios científicos e culturais com países africanos, enfocando a solidariedade histórica entre a África e o Brasil (FLÉCHET, 2012, p. 252).

O papel da música no festival enquanto um elemento de diplomacia abre, portanto, a possibilidade para outras fontes que também foram consultadas ao longo dessa pesquisa. Encontramos entrevistas com alguns dos músicos participantes do festival, disponíveis em áudio no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS). Esses relatos fazem parte do projeto *Depoimentos para Posteridade*, que reuniu declarações de diversas personalidades culturais, com destaque para a grande presença de sambistas, relatando suas trajetórias e carreiras. Participaram nomes como João da Baiana, Donga, Pixinguinha, Ataulfo Alves, Clementina de Jesus, Heitor dos Prazeres, entre outros. Apesar das referências diretas ao 1º Festival Mundial de Artes Negras

serem escassas dentro dos depoimentos pertencentes ao MIS, encontramos algumas passagens de artistas que fazem menção a sua experiência e às impressões sobre Dacar e o festival de 1966. Pelos depoimentos, também podemos notar a expressividade desses artistas, afinal a escolha para os depoimentos do MIS e a delegação brasileira que foi a Dacar contam com diversos nomes em comum, demonstrando, assim, que esses artistas tinham grande prestígio nesse período e eram vistos como representantes da cultura popular brasileira, principalmente no que se refere à música. Nesse viés, também utilizamos biografias de outros participantes do festival, dando atenção especial para as que foram escritas pelo jornalista Sérgio Cabral, enviado pelo governo brasileiro como representante oficial da imprensa no festival. De sua autoria, encontramos as biografias *Elisete Cardoso: uma vida* (1993) e *Ataulfo Alves: vida e obra* (2009). Ainda assim, também foi consultado o livro *Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus* (2017), de Felipe Castro, Janaína Marquesini, Luana Costa e Raquel Munhoz.

Outro acervo de expressividade para a pesquisa é o do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros (IPEAFRO), instituição criada por Abdias Nascimento em 1981, que de acordo com site tem como missão de “preservar, divulgar e ativar a memória, cultura, história e ativismo negros”. No IPEAFRO, encontramos principalmente a documentação sobre Abdias Nascimento e sua não participação no evento, além de todo histórico do ativista e suas concepções sobre o racismo no Brasil.

Com o intuito de não deixar as fontes acerca do tema restritas aos documentos brasileiros, também procuramos estabelecer conexões com outros países para analisar o festival. Assim, nos aproximamos dos documentos disponíveis no site do projeto *PANAFEST Archive*, citado anteriormente. O material, sem dúvida, foi de grande valia para a presente pesquisa e representa a importância da divulgação de pesquisas históricas virtualmente, principalmente quando o mundo ainda enfrenta a pandemia do coronavírus e o fechamento de arquivos, museus e demais instituições que possuem acervos históricos.

Outro material que foi pesquisado, nos auxiliando na compreensão das apresentações artísticas e dos eventos realizados durante a programação, foi os documentários produzidos sobre o 1º Festival Mundial de Artes Negras. Ao todo, encontramos quatro produções cinematográficas: *Il Festival di Dakar*, do italiano Sergio Borelli⁹ (1966), *Rhythms of Africa*¹⁰, filme da então União Soviética (1966), *Meeting in*

⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/135843095>. Acesso em: 19 de fev. 2021.

¹⁰ Disponível em: <https://www.net-film.ru/en/film-6331/>. Acesso em: 19 de fev. 2021.

Dakar, documentário produzido pela UNESCO (1966)¹¹, e *The First World Festival of Negro Arts*, do diretor americano William Greaves (1968). Mesmo que distintas em suas linguagens e cronologias, as quatro produções assumem um caráter documental sobre o que foi o 1º Festival Mundial de Artes Negras e apresentam a programação extensa do evento e os participantes que eram considerados os mais ilustres. Imagens de nomes como o de Duke Ellington, famoso pianista e compositor estadunidense de jazz, por exemplo, são frequentes nos quatro documentários. Todavia, a presença brasileira nessas produções é escassa, são feitas apenas referências gerais ao Brasil e sua participação. Em um único momento a música brasileira é citada diretamente no documentário *Il Festival di Dakar*, contudo esse trecho conta com um erro de informação. No trecho, a música brasileira é apresentada por meio da voz da norte-americana Marpessa Dawn, como uma homenagem à terra natal da cantora: o Brasil. Exibindo imagens da atriz e cantora na praia de Dacar, Dawn é apresentada como um exemplar típico da música brasileira, na qual influências africanas e portuguesas se misturavam. A confusão nas informações pode ter ocorrido pelo sucesso que Marpessa Dawn obteve quando contracenou no filme *Orfeu Negro* (1959), do diretor francês Marcel Camus. Gravado no Brasil, o filme foi uma coprodução entre o Brasil e a França e recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

Por último, também foram consultados os acervos *on-line* dos museus *The Met Fifth Avenue* (Nova York) e do *Musée du Quai Branly* (Paris) – a fim de acompanhar os empréstimos de peças museológicas vindas da Europa para a exposição *L'Art nègre* – e a Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, que possibilitou encontrar matérias acerca das repercussões e notícias sobre o festival e da participação brasileira. Os periódicos que mais contêm ocorrências sobre o 1º Festival Mundial de Artes Negras entre 1960 e 1969 foram: *Correio do Amanhã*, *O Jornal*, *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias*. Também é importante destacar que as imagens serão uma constante no trabalho, pois, ao falarmos de um festival artístico, é inevitável o uso de fotografias que possam traduzir as experiências vivenciadas através da arte em Dacar. Outro fator que fortalece essa posição é o de o evento ter contado com grande cobertura midiática, produzindo assim um material amplo de fotografias.

¹¹ Disponível em: <https://digital.archives.unesco.org/en/collection/films-and-videos/detail/f05e7a9e-d839-11e8-9811-d89d6717b464/media/20fb685b-3cfe-b7e0-77d5-bedf70a5f411>. Acesso em: 19 de fev. 2021.

1.3 A extensa programação do 1º Festival Mundial de Artes Negras

Na inauguração do festival em 1 de abril de 1966, André Malraux, Ministro de Estado das Relações Exteriores da França, fez um discurso para abrir a programação do festival e os trabalhos do colóquio *Function and significance of negro art in the life of the people and for the people* (Função e significado da arte negra na vida do povo e para o povo). Como representante da França, Malraux discursou durante 34 minutos¹² e abordou questões importantes para se pensar a realização do festival. De início, Malraux exaltou a importância do presidente Senghor, afirmando que a movimentação do presidente africano era uma ação de vanguarda para o continente africano; de acordo com Malraux, Senghor teria assumido em suas mãos o destino de todo um continente. Nessa perspectiva, papel de Senghor e do festival seria o de difundir novas perspectivas sobre a cultura africana, mostrando o patrimônio artístico e o poder de criação dos países africanos para o mundo. No discurso, a escultura e a música africanas também foram centrais para desenvolver o raciocínio do ministro acerca da produção de artistas negros e, para ele, o jazz, o blues e os *spirituals* seriam representantes da alma e da emoção africana. A valorização da arte africana, sem dúvida, foi a posição que a França adotou para o festival; buscava-se apoiar não somente o evento em si, mas também a própria autonomia do país. Nas últimas palavras do discurso, quando Malraux declara que era necessário deixar que a África conquistasse a sua liberdade, deixando a ideia de que o festival traria autonomia para o país africano.

O discurso de Malraux também marcava o clima de festa em Dacar e, em grande parte, essa atmosfera de efervescência também era pela data escolhida. Não por acaso, o mês de abril de 1966 marcava a sobreposição de três festas/comemorações populares: o período de Tabaski (festa muçulmana), a Páscoa (festa católica) e o dia da independência do país. Segundo o sociólogo senegalês Saliou Ndour e a jornalista Estrella Sendra no artigo *Fiftieth Anniversary of the First World Festival of Negro Arts: A Comparative Study of the Involvement of the Population in the World Festival of Negro Arts in 1966 and 2010* (2018), essa junção pretendia promover um orgulho da população por sediar um evento histórico como o festival, ao mesmo tempo em que celebravam a nação e suas festividades religiosas (SENDRA; NDOUR, 2018, p. 17). Ao analisarmos as imagens da abertura do festival, a grandiosidade do evento fica mais

¹² O discurso de André Malraux em francês está disponível no perfil do Soundcloud do *Institut du Tout-Monde*. O discurso foi transcrito por Karoline de Lima especialmente para esta pesquisa e se encontra disponível para consulta como anexo ao fim desta tese. Pretende-se posteriormente realizar a tradução para o português para facilitar o acesso a essa fonte sobre o festival.

nítida: a cidade toda foi preparada para o evento, decorada com bandeiras senegalesas e cartazes/painéis do festival. Na cerimônia oficial de abertura realizada na Assembleia Nacional, via-se um tapete vermelho estendido aos convidados, no qual soldados uniformizados ficavam posicionados na entrada.

No colóquio aberto por Malraux, visava-se principalmente propor resoluções concretas sobre como “criar condições favoráveis às artes negras no mundo de hoje” (VINCENT, 2016, p. 90). No simpósio, foram formados grupos de trabalho compostos por uma variedade de escritores, dramaturgos, cineastas, músicos, artistas plásticos, dançarinos, arqueólogos, curadores, historiadores e etnólogos. Os conteúdos trabalhados giravam em torno da arqueologia e arte negro-africana, do significado e função da arte na vida da comunidade bambara, da percepção da beleza na cultura negro-africana, e da arte medieval nas cortes reais da África Ocidental, entre outros assuntos.

Outro nome importante que discursou na abertura do colóquio foi Aimé Césaire, que, assim como Senghor, pode ser apontado como um dos pais da “negritude”, afinal o intelectual é considerado o primeiro a cunhar o termo em 1939, no poema *Cahier d'un Retour au Pays Natal* (Caderno de um regresso ao país natal) publicado em Paris. A intenção de Césaire era não se envergonhar de ser negro e fazer dessa proposição uma reação (DESPESTRE, 1977, p. 337). Na abertura do colóquio, Césaire usou um poema para começar os debates que se seguiram em Dacar. O poema escolhido foi *Mot* (“palavra” em francês), em que o autor descreve a importância da palavra “negro” subjetivamente. Mesmo que a origem da palavra fosse pejorativa, ela apresentava uma força potente que agiria com efeito através da natureza. Também se apresentaram no colóquio outros nomes de destaque, como o imperador da Etiópia Haïlé Sélassié, o escritor francês Michel Leiris, o poeta norte-americano Langston Hughes, o pianista Duke Ellington, a cantora e dançarina norte-americana Josephine Baker e o escritor nigeriano Wole Soyinka (VINCENT, 2016, p. 90). Mesmo que o colóquio desenvolvesse os rumos teóricos do festival, ele não se enquadrava como a atração principal do evento, pois os holofotes, tanto da imprensa internacional quanto do próprio festival, estavam direcionados para a exposição de arte do *Musée Dynamique*.



Figura 9 - Foto do Colóquio *Function and significance of negro art in the life of the people and for the people* no 1º Festival Mundial de Artes Negras, Dacar, 1966. Fonte: Panafest Archive.

Assim como Senghor afirmou, a exposição *L'Art nègre: sources, évolution, expansion* era o verdadeiro coração do festival. Foi em sua realização que se centraram os principais esforços, talvez porque a exposição contava com grande importância nas relações internacionais entre o Senegal e outros países. A organização da exposição *L'Art Nègre*, assim como todo o festival, era um projeto franco-senegalês, e a equipe foi composta por Georges-Henri Rivière, que era diretor do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares de Paris, o etnólogo Alexandre Adandé, que trabalhava no Instituto Francês da África Negra (IFAN) de Dacar, Pierre Meauzé, que era diretor da seção africana do Museu de Arte Africana e Oceânica de Paris, Jacqueline Delange, que chefiava o departamento africano do Museu do Homem de Paris, e por Engelbert M'Veng, clérigo jesuíta camaronês e acadêmico da Universidade de Yaoundé. Ao lado dessa comissão, obviamente estavam Jean Gabus e Alioune Diop, que compareceram às reuniões e foram convocados a usar sua diplomacia e habilidades para negociar os empréstimos dos museus ocidentais (VINCENT, 2016, p. 47). A pesquisa realizada por Cédric Vincent (2017) mostra que a organização da exposição ficou centralizada em Paris, funcionando de maneira quase independente do comitê geral de organização do festival.

A exposição só foi possível pelo interesse e apoio da UNESCO, que pretendia desenvolver instituições culturais na África, criando um projeto piloto de museu na capital senegalesa (VINCENT, 2016, p. 46). Em resumo, a ideia principal seria a de um “projeto concebido como uma exposição de obras que reuniriam a excepcional herança africana espalhada pelo globo e, portanto, envolveria uma série de buscas meticulosas por diferentes coleções” (VINCENT, 2016, p. 51). A maioria dessas buscas foram feitas por Alioune Diop e, posteriormente, pela dupla formada pelo suíço Jean Gabus e o camaronês Engelbert M’Veng. Entre os países visitados, estiveram a Costa do Marfim, Gana, Camarões, Nigéria, Benin, Europa e Estados Unidos. Quando Gabus e M’Veng chegavam em seus destinos, eles eram recebidos por membros oficiais do governo local que acompanhavam as visitas aos acervos. Juntos, a dupla visitou os mais diversos espaços para localizar as obras que lhes interessavam, eles foram em locais como museus, centros universitários, mercados de artesanato, locais de cultos religiosos etc.

Um detalhe importante sobre esses espaços e os objetos escolhidos foi a localização – a maioria dessas obras se encontrava na Europa ou nos Estados Unidos e não nos países africanos. Isso fez com que o comitê organizador da exposição enfrentasse problemas relacionados aos possíveis pedidos de repatriamento desses objetos. Por mais que estejamos falando de objetos que faziam parte de acervos históricos institucionais ocidentais, é inegável que a maioria das peças era resultado de pilhagens e saques do continente africano que foram realizadas durante o período colonial. As obras que seriam emprestadas para o festival, em geral, compunham os acervos de museus antropológicos europeus, instituições criadas a partir das relações coloniais. De acordo com o historiador espanhol Jesús Bustamante, o grande problema sobre estes tipos de museus – aqueles que abrigam peças frutos do período colonial – é como eles se referem aos antigos espaços de colonização, carregando consigo concepções que definem quem eram “os humanos que estabeleciam os conteúdos e discursos do museu, e quem eram os humanos que serviam como objetos antropológicos para aquele local” (BUSTAMANTE, 2012, p. 12).

Sabendo da existência dessa possibilidade de repatriamento, o antropólogo Cédric Vincent afirma que muitos dos museus contatados para realizar empréstimos possuíam certa desconfiança da realização do festival. A situação se agravou com a publicação de um editorial de Paulin Joachim na revista africana *Bingo* em 1965. Com o título *Rendez-nous l’art nègre* (Devolva a nossa arte negra), o texto insistia que os objetos emprestados ao festival pelos museus ocidentais deveriam ser restituídos ao

continente africano. O editorial, que circulava no mundo francófono, aumentou a preocupação das instituições museais e também dos governos, afinal as obras já estariam em solo africano e, caso chegassem pedidos de restituições, isso poderia significar a perda de propriedades. Em uma carta, o próprio Robert Goldwater escreveu que sem nenhuma garantia seria impossível solicitar aos museus ou colecionadores individuais o empréstimo (VINCENT, 2016, p. 56).

As obras solicitadas envolviam uma série de tensões entre diferentes países e suas instituições museais, apesar do festival ter o objetivo claro de “celebrar um renascimento cultural africano e a reapropriação de sua cultura, o significado dessa reapropriação variava sobre os atores envolvidos” (VINCENT, 2016, p. 54). O caso do Museu Britânico demonstra bem os desequilíbrios político-culturais entre os países e seus bens culturais. Para o festival, o museu emprestaria 60 placas de bronze da Cidade de Benim (na época, capital do Império do Benim; hoje, região da Nigéria), o que gerou certo desconforto com o governo da Nigéria, pois o próprio Museu Nacional de Lagos possuía em média apenas 25 dessas placas. Essa disparidade entre o acervo das duas instituições era fruto da coleção do Museu Britânico ter sido adquirida em 1897, quando a Capital do Benim sofreu o que conhecemos como “Expedição Punitiva ao Benim”. O território de grande importância foi alvo de uma missão militar inglesa que durou 17 dias até o Império Britânico assumir o controle total da região. Durante esses dias, milhares de objetos foram saqueados para serem vendidos em leilões com o objetivo de cobrir os custos da missão, e, logo, esculturas em marfim, bronze, terracota e madeira pertencentes ao Palácio Real do Oba do Benim foram parar em museus e coleções particulares do mundo todo (VINCENT, 2016, p. 54). Mesmo com o desconforto, o empréstimo foi aprovado. As fotos das placas de bronze emprestadas pelo Museu Britânico e por colecionadores particulares, provenientes dos saques de 1897, constam no catálogo da exposição *L'Art nègre*¹³.

¹³ Algumas dessas peças de bronze só foram devolvidas à Nigéria em 19 de fevereiro de 2022. A restituição foi feita pelo governo alemão e celebrada com uma cerimônia. Na ocasião, o porta-voz do Palácio Real do Oba, Charles Edosonmwan, afirmou que as obras não eram apenas arte, mas objetos que realçam o significado da espiritualidade africana.



Figura 10 - Interior do Palácio Real do Oba do Benim queimado após a missão militar inglesa na Cidade do Benin em 1897. No chão, estão as placas de bronze que posteriormente foram emprestadas pelo Museu Britânico para a exposição do 1º Festival Mundial de Artes Negras. Fotografia Reginald Granville. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 11 – Placa de bronze retirada do Palácio Real do Oba do Benim, pertencente ao acervo do Museu Britânico. Fonte: Catálogo da exposição *L'Art nègre: sources, évolution, expansion*, 1966.

Para assegurar que as obras emprestadas seriam devolvidas aos seus respectivos países, o presidente Senghor escreveu uma carta na qual oficializou seu compromisso pessoal de proteger as obras de arte. Afirmando que nenhuma exigência de propriedade seria tolerada e que o objetivo do festival era organizar uma exposição de arte baseada na “cooperação internacional e compreensão inter-racial, trabalhando a serviço da amizade humana e do prestígio da negritude” (SENGHOR, 1965). Na verdade, o empréstimo seria para uma exposição dupla, porque, após o festival, as obras enviadas para Dacar seriam enviadas a Paris para uma nova exposição no *Grand Palais* (VINCENT, 2016, p. 56). Mesmo com as garantias de Senghor, alguns países não se convenceram, como o Museu de Arte Primitiva de Nova York, por exemplo, que demorou a aceitar o pedido. Goldwater foi responsável por fazer a intermediação garantindo para o museu a estabilidade do governo senegalês e a supervisão de toda a realização pelo governo francês. As obras que pertenciam originalmente a diversos países africanos e que se encontravam em museus no estrangeiro puderam ser expostas juntas em Dacar, ganhando uma nova significação para representar um sentimento de orgulho cultural, distante de conceituações restringidas ao primitivo ou ao tribal. O compromisso assumido por Senghor foi cumprido e, após o festival, todas as obras voltaram para os seus respectivos museus.



Figura 12 - Vista da exposição *L'Art nègre: sources, evolution, expansion*, Musée Dynamique, Dacar, 1966. Fonte: PANAFEST Archive.

Ao fim, a exposição *L'art nègre* reuniu 545 peças¹⁴ pertencentes a 47 locais que possuíam acervos históricos. Entre essas instituições estão museus, igrejas, colecionadores particulares, centros culturais, institutos de pesquisa e universidades¹⁵. Essa ampla seleção foi organizada a partir de seis partes principais idealizadas pela curadoria: o Prelúdio, Dimensão Histórica, a Dimensão Geográfica, Aspectos da Vida, Mensagem da Arte Negra e o Diálogo com o Mundo. O Prelúdio da exposição apresentava os grandes estilos artísticos e a riqueza da África; por meio de formas concretas, essas produções representavam o homem e expressavam sua presença no mundo. O conjunto era formado por 28 peças, com destaque para rostos e silhuetas de madeira e pedra das etnias Baluba de Kasai e Dogons (M'VENG, 1966, p. 17). Em Dimensão Histórica, aparecem obras que se relacionam ao ser cultural e à história da África negra como berço civilizatório da humanidade. Os testemunhos, que por muito tempo foram ignorados pela história ocidental, ganham a cena através dos objetos de bronze que remontam aos ourives de Ifé e cerâmicas da Nigéria (M'VENG, 1966, p. 20).



Figura 13 - *Torso em Bronze*, Museu da Nigéria. Fonte: Catálogo da exposição *L'Art Nègre: sources, évolution, expansion*, 1966.

¹⁴ Número que consta no catálogo oficial da exposição.

¹⁵ A lista completa das instituições se encontra ao fim deste trabalho como anexo.

Na parte de Dimensão Geográfica, o foco central era mostrar por meio das extensões territoriais do continente africano a diversidade artística dos estilos negros, sem estabelecer, contudo, normas e critérios arbitrários. Nesse conjunto está situado o maior número de objetos, 294 peças ao todo são descritas no catálogo, entre as quais se destacam as obras produzidas pelos Bambaras, Iorubás, os Fons, entre outros. Em Aspectos da Vida, as peças estão relacionadas às noções sociais de arte produzida no continente africano; desse modo, a questão da utilidade era central e foi apresentada por meio de objetos do cotidiano e do lazer, como ornamentos e ferramentas. Nesse grupo, os objetos esculpidos africanos são considerados como veículos móveis de comunicação entre os homens. Na quinta parte, Mensagem da Arte Negra, o assunto central era tratar a arte como um livro escrito por mestres que se direcionavam ao povo, um livro no qual toda sabedoria estaria contida e seu conteúdo seria baseado na herança e na ancestralidade. Essa transmissão de sabedoria abordava a importância do núcleo familiar, em especial ao papel da mulher e da maternidade como uma peça fundamental para o desenvolvimento de uma sociedade. A arte também, nesse ponto, assumiria aqui a evocação dos antepassados e de seus ritos, interpretando a morte como uma das revelações dos mistérios da vida.



Figura 14 - Colher grande. Fonte: Catálogo da exposição *L'Art Nègre: sources, évolution, expansion*, 1966.



Figura 15 - Presidente Léopold Sédar Senghor na abertura da exposição *L'Art Nègre*. Fonte: *Living Organic News*.

Na última parte da exposição *L'Art Nègre*, temos o Diálogo com o Mundo, conjunto que expressa os ideais do festival, principalmente no que se refere à afirmação da negritude e do humanismo. Dentro desses conceitos, a arte negra não teria como intenção se impor ao mundo, igualando-se ao imperialismo cultural, mas sim ser um instrumento de diálogo para a humanidade.

O governo de Senghor, através do festival, exaltava o pensamento da negritude como uma bandeira de “unidade africana”, a qual se figurava através das obras da exposição que chegaram de várias partes do mundo. Ademais, a ligação entre o negro e sua tendência à produção artística integrou todas as ações realizadas no festival e os ideais ali defendidos. A percepção de que o negro teria maior capacidade de se expressar através da arte seria o principal “valor exemplar da civilização negro-africana”. Uma civilização negro-africana que se constituiria como uma nação e como um único Estado, geograficamente falando, mas que, ao mesmo tempo, teria um sentido mais amplo, comum entre todos os negros, africanos e seus descendentes. Nas palavras do cientista social Fabrício Cardoso de Mello “a celebração da manifestação cultural de uma civilização negro-africana que, apesar de espalhada por todo o continente – e também fora dele, devido às sucessivas diásporas – partilhavam uma mesma matriz”

(MELLO, 2016, p. 3). Não por coincidência, a frase escrita na entrada do *Musée Dynamique* afirmava:

Somente o homem pode sonhar e expressar seu sonho
Em obras que o excedam
E nessa área **o negro é o rei**
Daí o valor exemplar da civilização negro-africana
E a necessidade de decifrá-la e construir nela um novo humanismo
(VINCENT, 2016, p. 58, tradução nossa. Grifo nosso).

Mesmo que todas as atenções estivessem voltadas para a exposição *L'Art Nègre*, também havia outra exposição que fez parte da programação do festival. Com uma abordagem contemporânea, *Tendances et confrontations* foi a exposição inaugurada no Palácio da Justiça de Dacar. Para Senghor, enquanto *L'Art Nègre* seria uma arte ligada ao passado, *Tendances et confrontations* representaria a produção de uma nova visão do mundo e de um novo negro (SENGHOR, 1966 apud VINCENT 2017, p. 61). Nas fontes consultadas e nas pesquisas sobre o tema, nota-se que ainda há muito a se compreender a respeito da *Tendances et confrontations* e a importância dessa exposição dentro da programação do festival. Inicialmente a organização do projeto e a presidência da comissão de arte contemporânea foram designadas ao artista senegalês Papa Ibra Tall, membro da *École des Arts* de Dacar. Tall era um proeminente pintor que havia passado um tempo estudando arquitetura e arte na França no final dos anos 1950. Seus trabalhos, em geral, celebravam os temas pan-africanos, encarnando por diversas vezes a interpretação visual dos escritos de Senghor sobre negritude (VINCENT, 2017, p. 92).

O historiador da arte Joshua I. Cohen aponta que, nas décadas que se seguiram à independência do Senegal, Senghor e seu governo dedicaram recursos consideráveis às artes, incluindo a criação da *École des Arts* de Dacar, espaço que reunia artistas visuais modernos. Cohen aponta para duas vertentes de pesquisa sobre o tema: a primeira indica que muitos artistas da *École des Arts* teriam uma estrutura artística predominantemente nacionalista, subordinada ao governo e ligada à afirmação da negritude; a outra vertente de estudos, porém, propõe que os artistas da escola preservaram uma produção independente, mesmo contando com o apoio do Estado (COHEN, 2018, p. 1). Porém Papa Ibra Tall não permaneceu no cargo até a realização do evento. Às vésperas do festival, em 1965, outro artista pertencente à *École des Arts* assumiu o cargo de presidente da comissão de arte contemporânea: Iba N'Diaye. Vincent (2017) aponta que os estudos da cena artística senegalesa durante a década de 1960 costumam opor Papa Ibra Tall e Iba N'Diaye apesar de suas similaridades. Tall seria um artista voltado para o

desenvolvimento de uma nova forma de arte, uma arte senegalesa moderna baseada na criatividade inata do artista e não no treinamento acadêmico. Já em contraste, N'Diaye defendia a formação técnica e a aquisição de uma ampla cultura estética como pré-requisito para o artista (COHEN, 2018, p. 1). Dedicaremos maior atenção à política cultural de Senghor e ao desenvolvimento da *École des Arts* e seus artistas no segundo capítulo desta tese. De qualquer forma, fica evidente a associação entre a arte negra, projetos futuros, a descolonização e a política cultural nas estratégias de governo de Senghor.



Figura 16 - Da direita para a esquerda: Iba N'diaye, Léopold Sédar Senghor e André Malraux na exposição *Tendances et confrontations*, Dacar, 1966. Fonte: VICENT, 2017.

As obras que integraram a exposição *Tendances et confrontations* não foram fruto da curadoria de nenhum dos dois artistas citados, essa decisão seria tomada por cada país convidado. Ao contrário da exposição *L'Art Nègre*, *Tendances et confrontations* não foi organizada pelas escolhas curatoriais da organização do festival propriamente, ela reuniu diferentes curadorias de diferentes países (VINCENT, 2017, p. 93). Na exposição, os países participantes foram Brasil, República Centro-Africana, Congo-Brazzaville (atual Congo), República Democrática do Congo, Daomé (atual Benin), Etiópia, França, Gabão, Gâmbia, Haiti, Costa do Marfim, Libéria, Madagascar, Mali, Marrocos, Nigéria, República Árabe Unida (UAR), Senegal, Togo, Reino Unido e

Estados Unidos (VINCENT, 2017, p. 93). O espaço que abrigou a exposição, como dito, foi o Palácio de Justiça de Dacar, local pouco comum para uma exposição de arte. Para adaptar o espaço, foi necessária a instalação de paredes divisórias provisórias para expor as telas enviadas; para alocar as esculturas, havia um átrio ao ar livre no centro do local. A exposição *Tendances et confrontations* contou com diversas críticas relacionadas à falta de técnica e coerência das obras expostas. O acadêmico norte-americano John Povey, por exemplo, afirma que a exposição lhe pareceu inadequada e que, em geral, muitas obras podiam ser delimitadas como “artesanato, fotos feitas de conchas e pares de sapatos de couro decorados” (POVEY, 1980 apud VINCENT, 2016, p. 45). Por outro lado, para Elizabeth Harney, *Tendances et confrontations* apesar de não ter recebido a mesma atenção que a exposição *L'Art Nègre*, deixou um legado artístico e intelectual muito rico, pois permitiu que muitos jovens artistas tivessem a oportunidade de expor suas obras e suas questões em um evento internacional (HARNEY, 2016, p. 189).

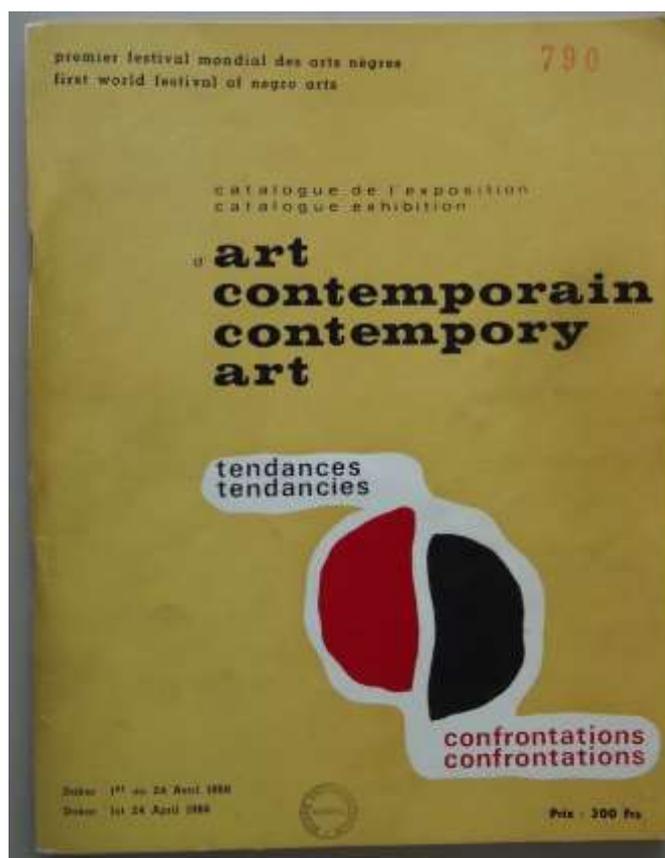


Figura 17 - Catálogo da exposição *Tendances et confrontations*. Fonte: Contemporary And.

Ademais das exposições e do colóquio, diversos espetáculos de dança, música e teatro foram apresentados pelas delegações participantes na programação do festival. Como palco para essas apresentações, foram usados o Teatro Daniel Sorano, o Estádio da Amizade, salas de cinema para exibição de filmes, entre outros locais alternativos. A própria Ilha de Gorée¹⁶ tornou-se palco para o espetáculo *Féérique de Gorée*, que, de acordo com a programação oficial do festival, ocorreu todas as noites às 21h30, com o ingresso no valor de 400 francos para lugares reservados. Como a apresentação acontecia ao ar livre, atraía um público muito maior sem pagar ingressos. Relatos indicam que *Féérique de Gorée* foi assistida por mais de 20.000 pessoas no total, o que sugere uma audiência de aproximadamente 1.000 pessoas por noite.

Espaços alternativos também foram usados para receber as apresentações do festival, como o Centro Cultural Daniel Brottier e a Catedral de Dacar, local onde aconteceu a celebração de uma missa com autoridades e integrantes da equipe da organização do festival. Além desses eventos, o comitê do festival organizou uma noite de premiações com diversas categorias, os prêmios reconheceriam os destaques do festival. De acordo com o programa do festival, grande parte dos prêmios eram apenas destinados aos artistas negros e suas obras, porém algumas categorias especificavam que era permitido a participação de pessoas de qualquer raça. As categorias que foram premiadas estavam descritas no programa oficial do evento, na parte literária os prêmios seriam para o melhor romance de um autor negro, melhor conjunto de poesia de um poeta negro, melhor dissertação de um escritor negro, melhor trabalho com tema negro (aberto a todos), melhor relato sobre o mundo negro (aberto a todos os jornalistas), melhor trabalho científico ou histórico de um autor negro e melhor peça de um dramaturgo negro.

Na música, foram premiados a melhor gravação de jazz, melhor *negro spirituals*, melhor cântico tradicional e religioso. Como o festival contava com a exibição de diversas produções cinematográficas, também foram premiados o diretor negro excepcional, ator negro excepcional, atriz negra excepcional, enredo excepcional de um “não negro que mais fielmente processou/compreendeu o mundo negro”, melhor filme de arte negra, melhor filme educacional sobre a África e melhor documentário científico. Mesmo que não conste no programa oficial, sabemos por meio de outras

¹⁶ A Ilha de Gorée, situada a 3 km de Dacar, foi, até o século XIX, um entreposto para embarque de africanos escravizados com destino à América. Hoje, o local é considerado um símbolo de memória da escravidão na África.

fontes que também foram realizadas premiações no campo das artes visuais. Nessa categoria, a obra do artista visual baiano Agnaldo Manoel dos Santos ganhou o grande prêmio de escultura; vale salientar que a indicação, assim como o prêmio, foram ações póstumas, pois o artista faleceu em 1962. Essa participação póstuma de Agnaldo dos Santos, em certa medida, se deve muito à influência do crítico de arte Clarival do Prado Valladares no festival, trataremos desse assunto em mais detalhes no capítulo sobre a participação do Brasil no evento.

No campo das artes cênicas, o comitê decidiu não realizar a premiação, pois a comparação entre os diferentes gêneros seria difícil de ser realizada. Por esse motivo, optaram por avaliar alguns critérios específicos, como encenação, música, figurino e qualidade da performance. Para a antropóloga Hélène Neveu Kringelbach, a fim de evitar conflitos e desconfortos, as apresentações de artistas não africanos mais conhecidos – como Duke Ellington, Josephine Baker ou Marpessa Dawn – não foram avaliadas (KRINGELBACH, 2016, p. 64).

Pelo programa oficial que consultamos, a programação do festival foi diversa e heterogênea, e as apresentações invadiram a cidade, seja nos palcos, seja nas ruas, a arte estava presente em suas mais variadas formas e linguagens. Por mais que a negritude funcionasse como um elemento central proposto pela organização do evento, ainda assim não existia um consenso sobre como isso seria expresso artisticamente pelos diferentes países. As diferenças entre os territórios africanos e as diásporas permitiram uma pluralidade de compreensões e apresentações dentro de um mesmo evento. A própria exposição *Tendances et confrontations* demonstrou que o entendimento do que seria arte contemporânea era distinto entre os países convidados. Logo, para compreender a programação do festival, também é necessário um olhar mais demorado para as delegações presentes do evento e suas propostas.

1.4 Delegações diaspóricas na programação do 1º Festival Mundial de Artes Negras

Em certa medida, o sucesso do festival estava diretamente vinculado às relações internacionais desenvolvidas pelo Senegal. Ao fazer os convites, o governo senegalês esperava ser bem-sucedido e contar com o reconhecimento de outros governos. Para isso, era preciso demonstrar que o país recém-independentizado era estável e digno de realizar um empreendimento grandioso. A poeta e professora da Universidade da Pensilvânia, Tsitsi Jaji aponta que no início da organização do evento apenas os

participantes dos estados membros da Organização da Unidade Africana (OUA) seriam convidados oficialmente. Porém, com o passar do tempo e com as mudanças nas estratégias da organização do evento, outros países foram incluídos (JAJI, 2016, p. 123).

Essa alteração de estratégia pode ser compreendida como uma forma de atrair maior visibilidade para o evento. Ao estender o convite a outros países, o festival atingiria não só o continente africano, mas reverberaria em países que possuíam grandes diásporas negras. De acordo com Cédric Vincent (2017), o festival conseguiu chamar a atenção necessária e reuniu em Dacar as maiores figuras culturais negras do início e meados do século XX. De maneira geral os convites eram feitos aos governos dos países, apenas em alguns casos indivíduos eram convidados diretamente pelo governo senegalês. Os convites diretos se restringiram a nomes de maior fama ou artistas por quem Senghor nutria grande admiração, como foi o caso de Duke Ellington, por exemplo. Entretanto, segundo Vincent (2016), essa forma de seleção dos participantes favorecia amplamente uma geração de artistas e intelectuais considerados politicamente e esteticamente mais conservadores quando comparados à geração mais jovem, que expressaria a resistência ao colonialismo e o racismo mais abertamente (VINCENT, 2016, p. 90).

Outra questão que influenciou a formação e a participação das delegações foi o custo financeiro de uma viagem de grupo até Dacar. Para ir ao festival, cada país teria que arcar com as passagens, alimentação, cachês artísticos, transporte de instrumentos e obras de arte, além de outras possíveis despesas. Logo, a participação no festival era um empreendimento que necessitava de investimento de tempo e dinheiro de cada país. Avaliando as delegações e participações, é possível perceber que a formação dessas delegações era atravessada tanto por questões políticas quanto por questões de ordem financeira. Ainda sobre esse assunto, não encontramos nas fontes consultadas nenhuma informação de que a organização do festival determinasse diretamente a quantidade de apresentações que cada delegação poderia levar ou a quantidade de pessoas que viajariam a Dacar. A única referência sobre o assunto encontrada se refere à delegação brasileira. Posteriormente ao convite para o festival, o Ministério das Relações Exteriores recebeu a solicitação para enviar uma quantidade reduzida de artistas, a justificativa foi a falta de acomodações (CABRAL, 1994).

Ainda não há um consenso sobre a quantidade de países que participaram com delegações do festival de Dacar. Vincent afirma que é difícil confirmar o número exato de artistas e delegações que estiveram no festival, pois há informações distintas entre os

arquivos e o próprio catálogo da organização (VINCENT, 2016, p. 89). No levantamento da presente pesquisa, foram encontradas informações e referências de 34 países que enviaram suas delegações a Dacar, entretanto a participação dos países podia variar. Alguns países enviaram apenas objetos ou fotografias para a exposição, e outros organizaram grandes grupos que ficariam em Dacar durante os 24 dias de festival. O número citado aqui foi encontrado a partir do cotejamento da grade de programação do festival e o levantamento bibliográfico sobre o tema, porém não desconsideramos a possibilidade de outras delegações terem participado. Acreditamos que parte desse campo de estudo ainda permanece sem as pesquisas adequadas, e futuras contribuições sobre as outras delegações serão de grande valia para se compreender o festival e as discussões sobre ele em outros países. Os 34 países encontrados foram: Alemanha, Alto Volta, África do Sul, Bélgica, Brasil, Burundi, Camarões, Chade, Checoslováquia, Congo, Costa do Marfim, Daomé, Estados Unidos, Etiópia, Gabão, Gambia, Gana, Haiti, Itália, Jamaica, Libéria, Líbia, Marrocos, Nigéria, Países Baixos, Reino Unido, República Árabe Unida, o próprio Senegal, Serra Leoa, Suíça, Togo, Uganda, Zaire e Zâmbia.

Programme des spectacles du Festival					
AVRIL	DANIEL SOUANO	STADE ET STADIUM	DANIEL BROTTIER	CATHEDRALE	CORÉE
Vendredi 1	21.00 NIGERIA PAYS VIEUX de l'ère pré-coloniale	21.00 MALI ENSEMBLE NATIONAL			21.00 SPECTACLE THEATRAL
Samedi 2	21.00 CONGO-LEO S.A. JAZZ de SOULIERE	21.00 NIGERIA PAYS VIEUX OPERA POPULAIRE	21.00 BURUNDI BANDS de TAMBOURINIERES		21.00 SPECTACLE THEATRAL
Dimanche 3	21.00 MALI ENSEMBLE NATIONAL	21.00 CONGO-LEO S.A. JAZZ de SOULIERE		21.00 NIGERIA CHORALE BILBAOISE	21.00 SPECTACLE THEATRAL
Lundi 4	21.00 Senegal JAZZ U.S.A. - BONE LINDORF	21.00 SENEGAL S.A. JAZZ de SOULIERE			
Mardi 5	21.00 NIGER et ZAMBIE LEON ET BONE LINDORF	21.00 T. BONE LINDORF et JAZZ DUKE ELLINGTON	21.00 TOGO S.A. JAZZ de SOULIERE		21.00 SPECTACLE THEATRAL
Mercredi 6	21.00 S. A. U. MIRIAM MAKEBA	21.00 ZAMBIE LEON ET BONE LINDORF	21.00 NIGER LEON ET BONE LINDORF		21.00 SPECTACLE THEATRAL
Jeudi 7	21.00 S. A. U. LA NUIT DE LA POESIE	21.00 TOGO S.A. JAZZ de SOULIERE	21.00 CONGO BRAZZA		21.00 SPECTACLE THEATRAL
Vendredi 8	21.00 R. A. U. ENSEMBLE NATIONAL	21.00 MIRIAM MAKEBA			21.00 SPECTACLE THEATRAL
Samedi 9	21.00 ENSEMBLE NATIONAL "LES 5 SONS BRÉSILIENS"	21.00 R. A. U. MIRIAM MAKEBA	21.00 LYBIE	21.00 ROYAUME-UNI "THE PASSION-PLAY"	21.00 SPECTACLE THEATRAL
Dimanche 10	21.00 LIBERIA "AN EVENING IN LIBERIA"	21.00 "AN EVENING IN LIBERIA" "AN EVENING IN LIBERIA"		21.00 MESSE CHANTÉE Sénégalaise	21.00 SPECTACLE THEATRAL
Lundi 11	21.00 U. S. A. "AN EVENING IN LIBERIA"	21.00 LIBERIA "AN EVENING IN LIBERIA"	21.00 HAITI		21.00 SPECTACLE THEATRAL
Mardi 12	21.00 GHANA "AFRICAN BARKERS"	21.00 U. S. A. LEONARD DE PAULI, LINDORF	21.00 OUGANDA	21.00 U. S. A. "AN EVENING IN LIBERIA"	21.00 SPECTACLE THEATRAL
Mercredi 13	21.00 GABON "AFRICAN BARKERS"	21.00 GHANA "AFRICAN BARKERS"			21.00 SPECTACLE THEATRAL
Jeudi 14	21.00 ROYAUME UNI "THE PARAGUAYAN FLETERS"	21.00 GABON "AFRICAN BARKERS"	21.00 U.S.A.		21.00 SPECTACLE THEATRAL
Vendredi 15	21.00 ETHIOPIE "AFRICAN BARKERS"	21.00 ROYAUME UNI "THE PARAGUAYAN FLETERS"		21.00 CAMEROUN "AFRICAN BARKERS"	21.00 SPECTACLE THEATRAL
Samedi 16	21.00 CHA H. LA FRANCE "AFRICAN BARKERS"	21.00 ETHIOPIE "AFRICAN BARKERS"		21.00 MARION WILLIAMS "AFRICAN BARKERS"	21.00 SPECTACLE THEATRAL
Dimanche 17	21.00 MAROC "AFRICAN BARKERS"	21.00 FRANCE "AFRICAN BARKERS"		21.00 MARION WILLIAMS "AFRICAN BARKERS"	21.00 SPECTACLE THEATRAL
Lundi 18	21.00 GAMBIE "AFRICAN BARKERS"	21.00 MAROC "AFRICAN BARKERS"			21.00 SPECTACLE THEATRAL
Mardi 19	21.00 NUIT DU BRÉSIL "AFRICAN BARKERS"	21.00 GAMBIE "AFRICAN BARKERS"		21.00 VICTORIUS	21.00 SPECTACLE THEATRAL
Mercredi 20	21.00 TROUPE THEATRALE NATIONALE DU BAMBAYE	21.00 NUIT DU BRÉSIL "AFRICAN BARKERS"	21.00 HAUTE-VOLTA "AFRICAN BARKERS"		21.00 SPECTACLE THEATRAL
Jeudi 21	21.00 NUIT DES VIEUX "AFRICAN BARKERS"	21.00 TROUPE THEATRALE NATIONALE DU BAMBAYE		21.00 HAUTE-VOLTA "AFRICAN BARKERS"	21.00 SPECTACLE THEATRAL
Vendredi 22	21.00 CAMEROUN "AFRICAN BARKERS"	21.00 HAUTE VOLTA "AFRICAN BARKERS"			21.00 SPECTACLE THEATRAL
Samedi 23	21.00 T. BONE LINDORF et JAZZ DUKE ELLINGTON	21.00 CAMEROUN "AFRICAN BARKERS"	21.00 TRINIDAD TOBAGO		21.00 SPECTACLE THEATRAL
Dimanche 24	21.00 GALA DE CLOTURE "AFRICAN BARKERS"	21.00 DANES MICHARD PAR LE S. A. U.	21.00 JAMAIQUE		

Figura 18 – Grade da programação de espetáculos do 1º Festival Mundial de Artes Negras. Este documento fez parte da exposição DAKAR 66: Chronicles of a Pan-African Festival (Dacar 66: Crônicas de um Festival Pan-Africano) no Museu Quai Branly em 2016. Foto de Jean-Pierre Dalbéra. Fonte: Flickr de Jean-Pierre Dalbéra.

Seria inverossímil afirmar que, nesta pesquisa, daríamos conta de abordar todas as 34 delegações presentes no festival, considerando todos os artistas, experiências, especificidades, apresentações e discussões. Contudo, buscaremos, nesta parte do texto, voltar nosso olhar brevemente para as delegações que estiveram no festival e eram provenientes de países fora do continente africano. Seguramente, para o festival, a ligação entre continente africano e sua diáspora era um ponto importante, já que seria por meio desse elo que a negritude se mostraria viável e forte. As independências africanas e posteriormente o próprio governo de Senghor faziam parte de uma série de discussões travadas em meio ao Atlântico Negro sobre a valorização do negro e sua

produção artística. A partir desse pressuposto, neste momento abordaremos algumas particularidades das delegações do Reino Unido, França e Estados Unidos. Esse recorte se deve principalmente à relevância dessas diásporas nas discussões raciais do período e à presença de figuras importantes para o desenvolvimento de uma cultura negra transnacional. Mesmo que possuíssem participações e contextos distintos, as experiências desses países no festival revelam possíveis caminhos para analisar a complexidade do 1º Festival Mundial de Artes Negras. Outro ponto que é necessário ser assumido é o acesso às fontes e à bibliografia sobre o tema. As delegações do Reino Unido, França e Estados Unidos contaram com maior interesse por parte da mídia e, conseqüentemente, possuem maiores registros de imagens, vídeos, pesquisas, entre outras produções.

1.4.1 A participação do Reino Unido no festival e a questão da imigração

Abordar a participação do Reino Unido no festival possibilita tratar de algumas questões a respeito da cultura negra britânica e os contextos institucionais em meados do século XX. A principal intenção do governo britânico no pós-guerra, diante do contexto de descolonização, era estabelecer relações internacionais por meio da diplomacia cultural. Se politicamente essa participação no festival era benéfica para o Reino Unido, para os artistas negros era uma oportunidade sem precedentes em suas carreiras. Esses artistas negros eram, em sua maioria, imigrantes provenientes das Antilhas, Bahamas e Jamaica e, por essa razão, enfrentavam uma série de problemas por não serem considerados cidadãos. O problema da cidadania fazia com que os imigrantes enfrentassem discriminação racial, dificuldade de conseguir trabalho, moradia e educação, além de terem que lidar com legislações rigorosas de imigração. Mesmo assim, para esses artistas, estar no Reino Unido significava a possibilidade de obter maior reconhecimento profissional e visibilidade (BUSH, 2019, p. 1). Quando falamos da participação britânica no festival, estamos nos centrando em três pilares de discussão desse período: a raça, a imigração e a produção cultural. Esses foram os pontos que causaram disputas e tensões na hora de definir quais seriam as contribuições do Reino Unido para o festival africano de 1966.

O comitê britânico criado para o festival de Dacar foi formado a partir de duas instituições. A primeira foi a *British Association for International Understanding* (BAIU), organização não-governamental fundada em 1939, responsável por fornecer informações sobre países estrangeiros e tratar de assuntos internacionais; e a segunda foi

o *Council for African-British*, organização intimamente ligada ao Ministério das Relações Exteriores, que publicava pesquisas semelhantes às da BAIU. Ambas as instituições valorizavam um conhecimento acadêmico especializado sobre o continente africano e estavam sob a responsabilidade do Duque de Edimburgo, importante figura que representava a monarquia britânica nesse empreendimento. Este comitê teria que enfrentar a identidade e o multiculturalismo britânicos como pautas que dominavam cada vez mais o debate público e a política cultural do Estado nas décadas de 1970 e 1980. Segundo Ruth Bush, professora de francês da Universidade de Bristol e especialista em literatura africana, o festival seria, desse modo, uma espécie de teste de como lidar e representar os diferentes elementos da população (BUSH, 2019, p. 4).

A participação britânica no festival se deu primeiramente por meio dos empréstimos de obras pertencentes ao Museu Britânico. Willian Fagg foi o grande responsável pelo movimento de contribuir com a exposição *L'Art Nègre*. Fagg era etnólogo, historiador da arte e trabalhou por um longo tempo no Museu Britânico, ele também desenvolvia pesquisas sobre as placas de bronze da Cidade de Benim. Apesar desse notável trabalho, o campo com maior proeminência da delegação britânica foi o do teatro: dois grupos teatrais foram escolhidos para se apresentar na capital senegalesa. O primeiro grupo selecionado foi o *Negro Theatre Workshop* (NTW), companhia fundada por Pearl e Edric Connor, casal natural de Trinidad e Tobago. Edric Connor chegou à Grã-Bretanha em 1944 como um estudante de engenharia, porém seu verdadeiro interesse era a música caribenha, o que o levou a fazer sua estreia no programa de rádio *Calling the West Indies* da BBC. Com o passar do tempo, Edric Connor se envolveu cada vez mais com a música e com os imigrantes do Reino Unido, organizando eventos e apresentações para promover a música caribenha. Em 1948, casou-se com a estudante de direito Pearl Connor-Mogotsi. Juntos, fundaram, em 1955, a agência *Afro-Asian-Caribbean Agency*¹⁷, com o objetivo de agenciar e promover o trabalho de artistas negros e imigrantes na Grã-Bretanha.

O casal integrava um círculo de artistas vindos do Caribe, da Malásia, Índia e África. Esse círculo era formado por atores, escritores, cineastas, diretores e dançarinos que buscavam se organizar para obter algum tipo de representação das minorias raciais na cultura britânica. Em 1961 o casal criou o *Negro Theatre Workshop* (NTW), uma das primeiras companhias de teatro negras da Grã-Bretanha, com o objetivo de produzir

¹⁷ Em sua criação, a agência se chamava *The Edric Connor Agency*.

espetáculos musicais, divulgar o trabalho desses artistas e criar oportunidades de trabalho. Pearl e Edric Connor, por meio de seu trabalho, tensionavam um mercado artístico majoritariamente branco, estimulando a carreira de artistas negros e questionando a falta de trabalhos de destaque para atores negros. Nas atas de reuniões do grupo são registrados os principais problemas de se conseguir um papel nas produções artísticas, pois, em geral, as oportunidades para pessoas negras estavam restritas a personagens subalternizados, como criados, grumetes, carregadores de trem etc. (BUSH, 2019, p. 9).



Figura 19 – Apresentação do espetáculo *The Dark Disciples* na igreja de St Mary-le-Bow, Londres, s/d.
Fonte: Instituto George Padmore.

Em geral, as apresentações promovidas pelo NTW aconteciam em centros comunitários, prefeituras, igrejas e catedrais, locais considerados alternativos para espetáculos, mas que eram usados pela falta de receita financeira do grupo (BUSH, 2019, p. 9). Mesmo com dificuldades, foi em 1966 que o grupo chamou atenção da BBC, que logo realizou uma rápida cobertura de uma das apresentações em uma igreja. Em seguida, o NTW foi convidado para produzir o espetáculo *The Dark Disciples* na emissora. O interesse da BBC não se centrava apenas no NTW, mas fazia parte das mudanças e discussões sobre representação que ocorriam na Grã-Bretanha e que ganhavam espaço na televisão. O convite para o NTW participar do festival veio com

pouca antecedência por parte do comitê, a justificativa foi a de que não se sabia se os imigrantes poderiam participar como representantes do país. Mesmo com os empasses em decorrência do grupo ser formado por uma maioria de imigrantes, a participação no festival para o NTW era algo de muita relevância para se abrir mão. A respeito do festival, o romancista e poeta de Barbados George Lamming, que foi um dos diretores do NTW, afirmou:

O Festival de Dacar é uma tentativa de mostrar ao mundo branco como eles têm lidado todo esse tempo com povos com culturas antigas (...) houve uma certa calúnia cultural e uma certa chantagem cultural que teve de ser apagada e que o NTW teve o privilégio de atuar em circunstâncias que puderam ajudar a tornar isto possível (LAMMING, 1966 apud BUSH p. 11-12. Tradução nossa).

O comitê britânico se comprometeu a pagar as passagens para os participantes, mas não ofereceu nenhum tipo de recurso para taxas extras ou ajudas de custo, o que fez com que os atores (profissionais e amadores) enfrentassem dificuldades para participar. Para solucionar o problema financeiro a fim de deixar o NTW ir ao festival, o grupo organizou uma grande campanha de angariação de fundos que resultou na quantia de mais de £ 2000. Por fim, no total foram 28 pessoas do *Negro Theatre Workshop* que viajaram de Londres a Dacar. Do grupo, apenas os cantores principais eram profissionais em tempo integral (BUSH, 2019, p. 14). Além do casal Pearl e Edric Connor, estavam Ena Babb, Nina Baden-Semper, Horace James, Bari Johnson e George Browne. O espetáculo escolhido foi o *The Dark disciples*, obra que usava o jazz como fio condutor para propor reflexões acerca dos autos tradicionais de Páscoa, a figura de Jesus Cristo e as questões relacionadas ao preconceito racial. Mesmo sem o devido apoio do estado britânico, a participação do *Negro Theatre Workshop* foi uma contribuição positiva para pensar como as relações raciais eram tratadas nesse período no Reino Unido. Durante o festival, o grupo apresentou três vezes o espetáculo: a primeira foi no Teatro Daniel Sorano, a segunda, no Estádio da Amizade e a última, na Catedral de Dacar.

Como dissemos anteriormente, o teatro ocupou a maior parte da representação britânica no festival, sendo o *Pan-African Player*, liderado pelo dramaturgo Yulisa Amadu Pat Maddy, o segundo grupo teatral participante. Conhecido mais como Pat Maddy, o escritor nasceu em Serra Leoa e se mudou em 1958 para a Grã-Bretanha, onde começou a escrever e produzir programas de rádio. Maddy tinha como ponto central, em todas suas produções, a resistência à hegemonia ocidental e foi responsável pela criação de diversos grupos teatrais na Serra Leoa, na Nigéria e na Zâmbia.

Infelizmente, a trajetória do grupo *Pan-African Player* foi curta e deixou poucos vestígios e, por isso, as informações sobre o espetáculo apresentado no festival e até mesmo sobre as características do grupo são escassas. Dessa forma, não é possível tratar em detalhes das questões que envolveram a participação de Pat Maddy e seu grupo no festival de Dacar (BUSH, 2019, p. 6).

Ainda que os grupos participantes tenham enfrentado problemas financeiros, legislações sobre imigração e outros problemas, estar no festival de Dacar representava fazer parte de uma movimentação transnacional negra. Mesmo que a curadoria fosse feita por membros do estado britânico, que não tinham interesse em discutir as questões raciais que envolviam esses artistas, o evento criava oportunidades de diálogo e fortalecia os grupos convidados de muitas maneiras. Dessa forma, a participação da delegação do Reino Unido no festival de 1966 pode ser interpretada como uma contribuição para reflexões críticas a respeito da cultura negra no Reino Unido.

1.4.2 A colonialidade em questão nas apresentações francesas no festival

A presença francesa no 1º Festival Mundial de Artes Negras, como vimos anteriormente, se deu de várias formas. Seja por meio da Associação que cuidava da organização do evento, seja na concepção de edifícios para abrigar os espetáculos ou na curadoria da exposição *L'Art Nègre*, observamos quanto o país exerceu influência sobre o evento. Como já tratamos dessa participação em outros momentos desta pesquisa, nesse momento, centraremos-nos nas apresentações artísticas enviadas a Dacar pela França. Assim como observamos com a experiência do Reino Unido, os grupos e participantes escolhidos revelam uma série de questões sobre o contexto racial interno desses países durante a década de 1960.

A primeira apresentação proposta pelo governo francês que atraiu grande atenção na programação do festival foi o espetáculo *Féérique de Gorée*. Criado especialmente para o festival pelo produtor, Jean Mazel, e pelo cineasta francês, Jean Brierre, a ópera foi pensada para acontecer exatamente na Ilha de Goré. A princípio, Senghor esperava que Aimé Césaire fosse o libretista da ópera, pois, além de ser seu amigo, Césaire compreendia a negritude desde sua origem. Contudo, em julho de 1965, Césaire decidiu se afastar da produção, causando um certo desconforto entre os organizadores. Para substituí-lo, o escolhido foi Jean-Fernand Brierre, poeta, dramaturgo e ativista haitiano. *Féérique de Gorée* tinha a duração de cinquenta minutos e era representada ao ar livre por cerca de 230 atores, entre figurantes, soldados do

exército do Senegal e da França. A obra encenava a história do Senegal a partir da Ilha de Gorée, passando pelo comércio de pessoas escravizadas, as consequências do colonialismo até a luta pela independência do país. A realização do espetáculo possuía uma forte relação com Léopold Sédar Senghor, que pessoalmente aprovou as oito cenas da apresentação e fez parte do processo de escolha das músicas.

De acordo com a pesquisadora Melissa D. Reiser (2019), *Féérique de Gorée* serviu para traduzir a concepção de negritude de Senghor para uma forma mais popular, afastando-a de um caráter filosófico de elite. O espetáculo musical podia ser visto como uma obra populista, com uma narrativa fácil, pois a intenção era apresentar de forma mais compreensível uma visão pós-colonial revisada do passado do país, bem como mostrar um futuro esperançoso (REISER, 2014, p. 118). O fim do espetáculo trabalhava com a ideia de redenção e, na última cena, intitulada *L'Indépendance* (a independência), afirmava-se o sonho de uma civilização universal, no qual a África seria uma redentora do mundo ocidental (REISER, 2014, p. 130). Posteriormente, com apoio de André Malraux, essa apresentação se transformou em um disco lançado pela Philips em 1966 na França. O lado A do disco era chamado de *Evocation du Spectacle Féérique de Gorée* e contava com uma narração de 24 minutos que descrevia os acontecimentos históricos do Senegal, juntamente com a música, sons e ruídos¹⁸. No lado B, o disco chamava-se *Petite Musique de Cour des Rois Mandingue et Balante* e trazia canções tocadas com instrumentos tradicionais.

¹⁸ Essas informações estão disponíveis no blog *Continuo's weblog*, dedicado a divulgar álbuns e músicas raras. Disponível em: <https://continuo.wordpress.com/2009/11/25/dakar-1966-1er-festival-mondial-des-arts-negres/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

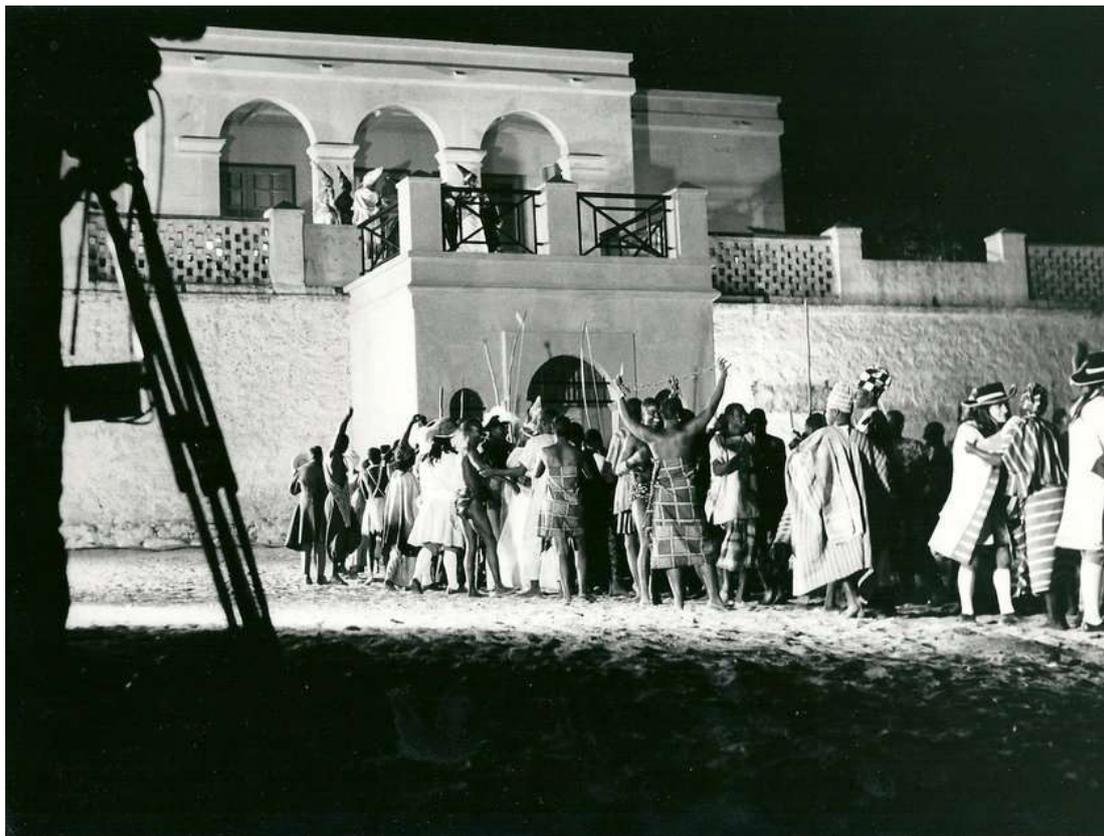


Figura 20 – Atores do espetáculo *Féerique de Gorée* no 1º Festival Mundial de Artes Negras, 1966.
Fonte: PANAFEST Archive.

Outra peça de teatro que merece destaque foi *La Tragédie du roi Christophe* (A tragédia do rei Christophe). Embora o espetáculo contasse com atores internacionais, incluindo o senegalês Douda Seck, ele foi apresentado ao festival como parte da representação francesa (QUINN, 2016, p. 88). Novamente, a figura de Aimé Césaire estará em evidência, afinal o texto de *La Tragédie du roi Christophe* foi escrito por ele em 1963 e encenado pela primeira vez em 1964 no Festival de Salzburgo, Áustria. A direção do espetáculo, desde seu início, ficou a cargo do francês Jean-Marie Serreau, conhecido por encenar obras de dramaturgos engajados politicamente, como Samuel Beckett, Jean Genet e Kateb Yacine. *La Tragédie du roi Christophe*, antes de chegar a Dacar, passou por Berlim, Bruxelas, na Bienal de Veneza e foi apresentada em diversas cidades na própria França.

Desde sua criação, o espetáculo apresentado no festival atraía não somente grandes públicos, mas também a desconfiança das autoridades. Isso era causado por Césaire, que, ao escrever a peça, teve como inspiração e plano de fundo os

acontecimentos ligados à Revolução de São Domingos (Revolução Haitiana)¹⁹. Ao falar da Revolução de São Domingos em meio aos processos de independência do continente africano, Césaire demonstrava o quanto essa experiência foi um marco para o Haiti e para a história de todas as populações escravizadas. Como afirma Maria Oyama, diversos intelectuais negros “viram a Revolução de São Domingos como um elemento histórico que se desdobrou em diversos outros elementos para a compreensão dos séculos que se sucederam” (OYAMA, 2018, p. 1). Ao escrever a peça, Césaire abordava de maneira bem explícita sua posição, além de indicar sua preocupação “com o destino das novas nações africanas saídas do longo período de opressão colonialista” (FONSECA, 2020).

Na história de Césaire, o enredo principal se baseia no conflito entre Christophe e Pétiön. O primeiro acreditava na formação de uma nação livre e governada por uma monarquia de inspiração francesa, enquanto o segundo propunha a instalação de uma república. O drama dos dois personagens históricos abordava também as divisões existentes dentro de um mesmo território, destacando os conflitos de classe e raça entre pessoas negras (descendentes diretas de africanos) e pessoas consideradas mulatas (filhos de escravizados com colonos ou somente filhos de colonos nascidos e criados em São Domingos) (ARAÚJO, 2014, p. 14). Ao longo da história, Christophe, o personagem principal, um ex-escravizado que se tornou rei, vive as mudanças nesse novo país após a independência. Como rei, ele instala medidas arbitrárias para que seus súditos se submetam a condições de trabalho cruéis. Tais medidas levam os súditos a organizar uma revolta contra o rei, que acaba se suicidando. Dessa forma, *La Tragédie du roi Christophe* demonstra o quanto Césaire buscava representar as lutas das populações negras pela independência e discutir os problemas causados pelo colonialismo em suas peças. O espetáculo foi apresentado duas vezes, a primeira no Teatro Daniel Sorano e outra no Estádio da Amizade, atraindo um grande público e a atenção da crítica teatral especializada. Além disso, *La Tragédie du roi Christophe* também foi premiado pelo júri do festival de Dacar em diversas categorias.

¹⁹ *La Tragédie du roi Christophe* é o segundo texto de Aimé Césaire sobre o Haiti; o primeiro foi o ensaio *Toussaint Louverture: la révolution française et le problème colonial* de 1962. (AZEVEDO; GIL, 2021, p. 24).



Figura 21 – A peça *La Tragédie du roi Christophe* de Aimé Césaire. 1º Festival Mundial de Artes Negras, Dacar, 1966. Fonte: PANAFEST Archive.

Ao lado das duas apresentações teatrais, a delegação francesa também foi representada na programação pela cantora Josephine Baker. Nascida em Saint Louis, Missouri, ela era filha de uma lavadeira e de um músico negro que não possuíam uma condição financeira estável, o que fez com que Baker tivesse uma infância difícil. Desde muito cedo, Baker trabalhou como garçonne em bares que reuniam diversos artistas, principalmente músicos, experiência que lhe rendeu diversos contatos. Após o fim de seu primeiro casamento, iniciou sua carreira saindo de Saint Louis com um grupo de artistas mambembes e, a partir dessa decisão, percorreu todo o sul do país. Ao longo de alguns anos, trabalhou em diversos lugares e passou necessidades até chegar ao teatro de variedades de Nova York – seu sonho era trabalhar no *Shuffle Along*, um grande grupo de teatro negro (DOMINGUES, 2010, p. 98). Foi partir de 1924 que sua carreira começou a progredir e, com a efervescência de musicais negros na cidade de Nova York, Baker entrou no show do grupo *The Chocolate Dandies*, e, depois, conseguiu um contrato para viajar à França para participar do espetáculo *La Revue Nègre*. A partir da estreia no teatro de Champs-Élysées em outubro de 1925, a cantora chamou a atenção do público e dos críticos, tornando-se uma sensação, pois seus movimentos e expressões eram diferentes dos aspectos artísticos tradicionais que já eram apresentados

na capital francesa (DOMINGUES, 2010, p. 99). De Paris, viajou a outros lugares e se apresentou em 24 países nesse período, transformando-se em um grande sucesso no final do século XX.

Ao vê-la em cena, as plateias francesas ficavam em estado de excitação, convictas de que estavam diante de algo novo, inusitado, insólito, porém fascinante e hipnotizador. Muitos dos espectadores, já cansados da mesmice e em busca de formas experimentais e renovações artístico-culturais naqueles frementes anos 20, projetavam suas fantasias naquela afro-americana, tomavam-na como fonte inspiradora de prazer, de vitalidade, de desprendimento e liberalidade. Liberalidade da rígida disciplina, do tolhedor autocontrole e da monótona e repetitiva rotina. (DOMINGUES, 2010, p. 99).

A ida de Josephine Baker para a França não era um movimento incomum nesse período. Diversos músicos, cantores e bailarinas buscavam fugir da segregação racial dos Estados Unidos, vendo na França um “sistema racial mais maleável” (DOMINGUES, 2010, p. 98). A maior aceitação de artistas negros em Paris também pode ser avaliada a partir da compreensão de uma modernidade negra. Para o historiador Muryatan S. Barbosa, Paris reuniria um “ambiente intelectual menos abertamente racista”, pois a sociedade ainda convivia com os reflexos da Primeira Guerra Mundial. Isso não eliminava o racismo, apenas se caracterizava de uma forma diferente, com aspectos mais paternalistas e pautados pela busca do exótico (BARBOSA, 2020, p. 44). Esse contexto, portanto, foi fundamental para a criação de revistas organizadas por estudantes africanos e antilhanos e posteriormente para a criação do Movimento da Negritude parisiense.

Com o sucesso, Josephine Baker começou a ser identificada muitas vezes como “Vênus Negra” ou “Deusa Criola” e se transformou em uma marca, estampando perfumes, roupas, acessórios e produtos para cabelo (DOMINGUES, 2010, p. 100). Josephine Baker, mesmo com todo o sucesso, também participou da resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial, momento em que ela atuou como agente de espionagem. Baker também participava da luta antirracista e, em 1963, integrou a Marcha pelos Direitos Cívicos em Washington, usando um uniforme das Forças Francesas Livres. A apresentação de Josephine Baker na programação do festival de Dacar foi chamada de *Nuit des Antilles (Noite das Antilhas)*. O nome indica que Baker reunia em seu show diversas identidades afro-atlânticas, construídas a partir de sua trajetória como uma mulher negra que viajava pelo mundo. Acessando os arquivos do *Institut National de l'audiovisuel (INA)* encontramos uma entrevista de Josephine Baker concedida a Bernard Schoeffler sobre o festival. Na entrevista, Josephine explica que na

época do evento não estava bem de saúde, mas ainda sim quis participar por ser uma grande amiga de Senghor e por acreditar que o evento era uma ótima oportunidade para trazer fraternidade entre os povos. Sua presença na delegação francesa também demonstra seu prestígio no pós-guerra, e sua participação na resistência foi condecorada com diversas medalhas e honrarias pelo governo francês. Logo, Josephine foi uma das grandes figuras do festival de 1966, e, de certa forma, ela reafirmava a boa relação entre a França e o Senegal, principalmente na parceria para o festival de arte negra.

1.4.3 A delegação norte-americana e a presença do *Harlem Renaissance*

A delegação dos Estados Unidos era aguardada no 1º Festival Mundial de Artes Negras com grande expectativa, afinal, além do país estar vivendo uma efervescência com o movimento dos direitos civis da década 1960, a nação também reunia uma série de artistas negros famosos em todo o mundo. A diáspora negra americana representava um papel importante na luta contra a segregação racial, influenciando movimentos antirracistas em diversos lugares. Ademais, a presença da delegação dos Estados Unidos no festival era fortalecida pela boa relação entre o presidente senegalês Léopold Sédar Senghor e o diplomata Mercer Cook, embaixador dos Estados Unidos no Senegal (KRINGELBACH, 2016, p. 79).

Apesar da boa relação entre os dirigentes dos países, havia alguns receios dos EUA em participar do festival, situação que se exemplifica com o Departamento de Estado Americano, responsável por organizar a delegação americana para o evento, que garantiu que nenhum artista com um discurso mais radical sobre a situação dos negros nos Estados Unidos viajasse. Havia o receio de que os processos de independência na África, a afirmação da negritude e outros fatores inflassem ainda mais o Movimento de Direitos Civis. Para garantir isso, Virginia Inness-Brown, uma mulher branca de grande influência no meio artístico americano, foi escolhida para ser presidente do comitê para o festival de Dacar (KRINGELBACH, 2016, p. 79). A escolha de Inness-Brown para o cargo se deve em grande parte à sua influência no Departamento de Estado e na possível arrecadação de fundos para custear a delegação americana na viagem. Entretanto, esse projeto foi frustrado, e o próprio Departamento foi forçado a dar uma soma substancial para enviar a delegação a Dacar (KRINGELBACH, 2016, p. 79). A escolha para o comitê enfrentou grandes críticas por parte de vários artistas afro-americanos. Muitos deles afirmavam que a presença de uma pessoa branca nessa posição implicava na afirmação de que “nenhum negro era bom o suficiente para o trabalho”

(KRINGELBACH, 2016, p. 79). Em meio às críticas e à falta de verbas, algumas apresentações previstas tiveram que ser canceladas, e muitos artistas se sentiram excluídos desse processo de organização. O pianista de jazz e ativista de direitos civis Randy Weston, por exemplo, em uma entrevista após 1966, disse que ficou ressentido em ser um dos excluídos da delegação para o festival (KRINGELBACH, 2016, p. 80).

A falta de verba também afetou a participação de artistas visuais na delegação americana enviada a Dacar. Inicialmente, para essa área, a intenção era exibir cerca de oitenta obras de quarenta artistas vivos, para que assim a exposição pudesse fornecer ao público uma representação significativa da arte afro-americana. A falta de dinheiro e o tamanho do espaço expositivo em Dacar obrigaram o projeto a se adaptar e, no fim, os artistas foram reduzidos para dez (VINCENT, 2017, p. 96). A redução dos participantes causou mais uma vez uma série de críticas ao comitê, e alguns artistas preferiram até se retirar da exposição. O caso se agravou quando alguns desses artistas visuais descobriram que outros grupos e cantores estavam sendo pagos para participar do festival, sendo que não havia sido oferecido nenhum tipo de ajuda de custo para a viagem para quem trabalhava com artes visuais. Por fim, a exposição *Ten Negro Artists From the United States* (Dez artistas negros dos Estados Unidos) foi formada para compor a *Tendencies and Confrontations*. Entre os artistas participantes estavam Barbara Chase, Sam Gilliam, Richard Hunt, William Majors, Jacob Lawrence, Charles White, Emilio Cruz, Norma Morgan, Robert Reid e Todd Williams. O grupo possuía linguagens e suportes artísticos variados, e alguns deles dialogavam com uma estética mais abstrata e outros retratavam as realidades sociais vividas pelos negros nos Estados Unidos (VINCENT, 2017, p. 97). No catálogo da exposição que consultei através do site *Diaspora-artists.net*, o comitê americano justifica suas escolhas, afirmando:

As obras de arte que compõem esta exposição são apenas uma pequena amostra da rica variedade criativa proveniente dos artistas negros da América, esta é uma condição da qual o Comitê de Seleção está dolorosamente ciente. De fato, é um problema familiar a todos os comitês que enfrentaram tarefas semelhantes. Nunca há tempo, espaço ou dinheiro suficientes para montar uma coleção verdadeiramente definitiva de um grupo tão grande e ativo.

Mesmo com as dificuldades envolvidas, um dos grupos que recebeu para participar da delegação americana foi a companhia de dança *Alvin Ailey Dance Theater*. O grupo fundado pelo ativista negro e coreógrafo Alvin Ailey em 1958 teve uma forte influência no campo da dança moderna, principalmente dentro da história afro-americana. O *Alvin Ailey Dance Theater* no ano de 1966 fazia uma turnê pela Itália e foi

direto para Dacar, onde apresentaram o espetáculo *Revelations* (Revelações) no Estádio da Amizade e no Teatro Daniel Sorano. A obra combinava uma coreografia moderna com os *spirituals*, o gospel e o blues para falar da história afro-americana atravessada por uma perspectiva cristã. De acordo com o site da companhia, essa inspiração vinha principalmente da infância de Ailey no Texas e na igreja, já que, para ele, um dos tesouros mais ricos da América era a herança cultural afro-americana. De acordo com pesquisadora Kringelbach (2016), o espetáculo *Revelations* cativou o público, influenciando até mesmo Senghor a investir posteriormente em uma companhia de dança em Dacar.



Figura 22 – Dançarinos da companhia de dança Alvin Ailey ensaiando no Musée Dynamique, Dacar, 1966. Fonte: Panafest Archive.

Na música, a delegação americana possuía expoentes de muito prestígio, e o pianista e compositor Duke Ellington pode ser o primeiro a ser citado. Sua apresentação conta com um vasto material audiovisual, divulgado amplamente nos jornais e documentários e nas pesquisas. Nas imagens que consultei, é possível ver que as duas apresentações de Duke Ellington e sua orquestra lotaram o Estádio da Amizade, contando até com a presença do presidente Senghor para dar boas-vindas ao artista. A presença de Duke Ellington como um dos grandes nomes do festival indica a relação estreita entre a negritude de Senghor e os ideais promovidos pelo *Harlem Renaissance* – movimento estadunidense político e cultural – de que Ellington fazia parte.

Duke aprendeu a tocar piano com seu pai desde criança em Washington e depois passou a frequentar aulas para aprimorar seus conhecimentos e aprender novas sonoridades. Alguns anos depois, Duke foi a Nova York, onde foi influenciado e incentivado pelo pianista do Harlem Fats Waller. O músico começou sua banda em 1919, primeiramente se chamavam os *Washingtonians*, mas depois, com o sucesso de Ellington, o grupo virou a Orquestra de Duke Ellington (WILLIAMS, 2014, p. 8). No início, tocavam em diversos bares da cidade de Nova York, e seu diferencial à época era introduzir elementos africanos em suas composições. Mais que novos elementos sonoros e a valorização da herança africana, a música de Duke Ellington também era um instrumento de protesto contra o racismo nos Estados Unidos (CARDOSO, 2019, p. 12). O jazz não demorou a se popularizar em todo o país, e Duke Ellington também, o que colaborou para que mais músicos do Harlem recebessem atenção.

Para a historiadora Martha Abreu (2017), o *Harlem Renaissance*, iniciado na década de 1920, buscava o rompimento com as representações estereotipadas advindas do período escravocrata americano sobre os negros. Mesmo que o movimento tenha sua expressividade na cidade de Nova York, ele era fruto das discussões sobre os problemas raciais que estavam sendo colocados em pauta em diversas cidades e países. Os pensadores, escritores, atores, poetas e músicos fizeram do *Harlem Renaissance* uma oportunidade e usavam suas criações para valorizarem a cultura afro-americana, em oposição à ideia de inferioridade racial, segregação dos negros (DURÃO, 2021, p. 301). A primeira metade do século XX demonstra o quanto os ideais pan-africanistas circulavam, influenciando o *Harlem Renaissance* nos Estados Unidos e o Movimento da Negritude em Paris. Dentro desse entendimento, para a organização do festival, a musicalidade do jazz seria uma das expressões culturais de ancestralidade africana, e a presença de Duke Ellington seria uma prova disso.



Figura 23 – Duke Ellington apertando a mão de Léopold Sédar Senghor no Estádio da Amizade, Dacar, 1966. Fotografia de Ibou Diouf. Fonte: MOURA, S. O retorno à ilha-memória: imagens e histórias de Gorée entre os artistas da diáspora africana. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p.564-582, jan.2022

A cantora gospel Marion Williams também fez parte da delegação americana. De origem pobre, Williams nasceu em Miami e por muito tempo precisou trabalhar em uma lavanderia para se manter. Mesmo com o contato direto com o blues e do jazz, Marion Williams se manteve no gospel. Segundo a historiadora Amy Marie Scott-Zerr, na década de 1940, Williams conseguiu seu primeiro emprego como cantora, participando de vários grupos até iniciar sua carreira solo. Ao longo de sua trajetória, também participou de filmes, programas de televisão e, em 1961, foi um destaque na primeira produção gospel a ser apresentada na Broadway. Marion Williams e seis cantores e dançarinos que a acompanhavam se apresentaram em duas noites na Catedral de Dacar, cantando *gospels* e *negros spirituals*. Em uma crítica sobre as apresentações, Hoyt Fuller escreve que a cantora com sua voz estrondosa surpreendeu o público predominantemente europeu (FULLER apud JAJI, 2017, p. 118). O espaço da Catedral também serviu de palco para o coral de Leonard de Paur, grupo criado na década de

1960 para percorrer 18 nações africanas. Esse projeto estava sob a responsabilidade da Agência de Informação dos Estados Unidos (WOODS, 1998).

Outro nome aguardado, pertencente à delegação norte-americana, foi o do escritor Langston Hughes. Ele foi recebido no Palácio Presidencial pelo próprio presidente Senghor, que, na ocasião, afirmou que trazer Hughes ao festival de Dacar significava fechar o círculo entre a África e sua diáspora (MURPHY, 2016, p. 5). Langston Hughes (1902-1967) nasceu no Missouri, era neto de escravizados e viveu em diversas cidades do meio oeste dos Estados Unidos apenas com sua mãe e seu irmão. O interesse de Hughes pela leitura começou cedo, seus primeiros poemas foram escritos durante o ensino médio, e, ao chegar na idade adulta, desejava estudar na *University Columbia*. Contudo, seu pai gostaria que ele fosse estudar engenharia fora dos Estados Unidos, e, para cumprir a vontade de seu pai, Hughes iniciou os estudos em engenharia na década de 1920, mas largou poucos anos depois para se mudar para o Harlem atrás do sonho de ser escritor. Hughes usava sua poesia para escrever sobre o não-lugar vivido pelos negros na sociedade americana. Mesmo novo, ele já havia enfrentado a violência do racismo e conhecia os desafios que os afro-americanos enfrentavam. O escritor foi um dos pioneiros em destacar a importância dos *negro-spirituals* e do jazz como uma continuidade dos traços da musicalidade africana, além de entender o continente africano como um lar a ser retomado, como uma mãe que deixou sua herança para seus filhos espalhados ao redor do mundo. Segundo o historiador Gustavo Andrade Durão, a produção de Hughes foi vasta e incluiu poemas, romances e colunas para jornais, influenciando outros pensadores franceses como Senghor e Leon Damas (DURÃO, 2012, p. 295).

Como última presença na delegação americana, citamos a bailarina Katherine Dunham que, na verdade, foi mais do que uma participante, pois Katherine foi nomeada por Senghor para atuar como conselheira do festival. A presença de Katherine Dunham levanta algumas questões sobre a participação de mulheres no 1º Festival Mundial de Artes Negras, pois em todas as fontes encontradas nesta pesquisa nota-se que a organização do evento foi predominantemente masculina. Se anteriormente falamos sobre a representação de franceses e senegaleses ser quase igualitária, o mesmo não acontece se pensamos no gênero. Em vista disso, Katherine Dunham foi uma das poucas mulheres proeminentes dentro da organização do evento senegalês (MURPHY, 2016, p. 22). Conhecida como uma revolucionária na dança e precursora da dança afro-americana, Dunham criou sua própria companhia de dança e teve uma carreira bem-

sucedida. Para compartilhar seu conhecimento, a bailarina passou alguns meses em Dacar treinando os membros do Balé Nacional do Senegal antes do festival. Após esse período, com a chegada do evento, Dunham fez parte do comitê de prêmios de literatura anglófona e presidiu o comitê de artes cênicas (MURPHY, 2016, p. 21).

Os recortes utilizados para tratar da representação desses países foram feitos a partir das fontes encontradas sobre as delegações, levando em considerando as formações oficiais de cada governo. Todavia, o que encontramos nas fontes não exclui a possibilidade de que outros artistas ou grupos possam ter estado em Dacar, sem falar na oportunidade de participantes possuírem nacionalidades diferentes das que representavam oficialmente no festival. Tampouco tivemos a intenção de esgotar todas as formas de participação dos países diaspóricos que estiveram no festival de Dacar – elas foram diversas e envolveram disputas internas e externas sobre arte, representação racial, imigração, negritude e racismo. A partir da experiência desses países diaspóricos no festival, podemos concluir que eles estavam longe de aderirem totalmente à noção da negritude senhoriana apresentada como objetivo do evento. Pelo contrário, essas delegações demonstravam as diferentes compreensões acerca da identidade e da cultura negra que circulavam no Atlântico Negro. Em meio a essa pluralidade de entendimentos, é inegável que o festival proporcionou uma grande mobilização diaspórica e atlântica. Como vimos, diversos grupos e artistas reclamaram seu direito de ser representantes da arte negra de cada país, o que fez com que as distintas organizações também enfrentassem problemas similares, como a falta de verba, críticas sobre as curadorias e os responsáveis dos comitês.

2 LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR E O 1º FESTIVAL MUNDIAL DE ARTES NEGRAS: a construção de um pensamento africano e afro-diaspórico

Como vimos no primeiro capítulo desta tese, o 1º Festival Mundial de Artes Negras foi um evento de proporções internacionais, reunindo grandes nomes do mundo negro, africano e afro-atlântico e movimentando uma série de disputas internas e externas entre os países convidados. A proposta ambiciosa de um país recém-independente fez parte de um movimento transatlântico de afirmação das culturas e artes negras, aqui propositalmente no plural, pois estamos falando de uma pluralidade de pensamentos presentes, a qual o sociólogo Paul Gilroy (2001) chamou de Atlântico Negro.

A ideia de Atlântico Negro, amplamente divulgada por pesquisas sobre as experiências de africanos e seus descendentes, procura refletir sobre a relação entre negros e brancos ao longo do século XX. O Atlântico Negro compreende como a Europa, a África e o novo mundo se modificaram pelas trocas e pelos contatos mediados pelo colonialismo. Os fluxos internacionais e os intercâmbios culturais nos permitem observar como esses contatos ultrapassaram limites territoriais e influenciaram novas visões de mundo. Dentro desse panorama, entendemos que as experiências de africanos e seus descendentes são plurais e assumem diferentes particularidades de acordo com seus contextos e territórios nacionais. Concomitantemente, também entendemos que a proposta de um atlântico que é negro também indica que as pessoas podem se unir de diferentes formas para criar formas de resistências ao racismo e ao colonialismo. Alguns exemplos dessas ações são as edições do Congresso Pan-africanista realizadas em Paris (1919), Londres (1921), Lisboa (1923), Nova York (1927), o 1º e o 2º Congresso de Escritores e Artistas Negros realizado na França (1956) e na Itália (1959), entre outros eventos.

Ao inserir o 1º Festival Mundial de Artes Negras dentro de uma compreensão de Atlântico Negro, algumas questões vieram à tona e guiaram este capítulo: afinal, quais foram os ideais e princípios que orientaram essa realização? Quais conceitos e percepções influenciaram o Senegal a ser o Estado proponente de propor um festival de arte negra? Quais movimentos teórico-políticos estavam circulando entre o Atlântico Negro durante a década de 1960? Quem foram os personagens centrais para o festival?

O que unia a África e suas diásporas? A partir dessas questões, pretende-se discutir as diferentes teorias de pensamento africano e diaspórico que foram articuladas para que o 1º Festival Mundial de Artes Negras acontecesse.

Sendo assim, o próprio conceito de diáspora requer uma atenção especial, visto que ele é fundamental para se pensar os pontos em comum entre o país sede do festival e as diásporas convidadas. No sentido amplo do termo, poderíamos usar uma definição sucinta de Kim Butler, que define a diáspora como “um tipo dinâmico de comunidade, baseado na lógica primordial da família; diversas pessoas espalhadas por muitos lugares que, no entanto, se percebem unidas por uma ascendência comum e, em particular, conectadas a um local comum de origem” (BLUTER; DOMINGUES, 2020, p. 3). Contudo, para pensarmos a diáspora africana é necessário um maior detalhamento sobre seus usos e implicações, pois mesmo ligada à sua origem territorial (o continente africano), a diáspora africana não possui uma única língua, cultura, política ou religião. A própria ideia de diáspora africana suscita uma série de processos reivindicatórios, elaborados por diversos pensadores africanos e afro-diaspóricos que se ocuparam em pensar as relações entre o continente africano e suas diásporas. Para abordar esse tema, um livro que nos auxilia é *A razão africana* (2020) do historiador Muryatan S. Barbosa, no qual encontramos a análise de como os intelectuais diaspóricos da primeira metade do século XX refletiram sobre sua própria realidade, e como trouxeram para o centro de suas discussões possíveis soluções para romper com o colonialismo.

Em síntese, a partir da década de 1950, encontramos uma mistura de teorias acerca da negritude e da personalidade africana dentro do pensamento africano e diaspórico. Olhando retrospectivamente, parece obvio o porquê. Buscava-se legitimar uma luta comum negra e africana, dentro e fora da África. Em outras palavras, uma unidade para além das diversidades, que podia responder aos desafios da descolonização e da integração (africana e afro-diaspórica) da era pós-colonial, que se avistava no horizonte próximo. (BARBOSA, 2020, p. 58).

Dessa maneira, as formulações ideológicas de intelectuais da negritude e do pan-africanismo buscavam à construção de uma unidade entre o continente africano e suas diásporas. Segundo Kim Butler, principalmente nos Estados Unidos, a negritude se tornou uma “identidade socioétnica”, formada a partir da solidariedade e de uma base para uma política transnacional entre os anos 1950 e 1960 (BUTLER; DOMINGUES, 2020, p. 61). Essa perspectiva faz parte de um campo de estudos farto, pois por meio da diáspora podemos pensar “as diferenças entre os povos negros em diferentes localizações, bem como as unidades e pontos em comum” (BUTLER, 2020). É nessa

encruzilhada que compreendemos o 1º Festival Mundial de Artes Negras: entre diferenças e semelhanças, os países africanos e suas diásporas foram reunidos e convidados a apresentar suas próprias definições e formulações sobre a arte negra e, conseqüentemente, sobre algo em comum e partilhado sobre a qualificação “negro/negra”.

Assim, é importante destacar que, dentro desse escopo de pensamento de intelectuais africanos, cultura e política são planos de luta inseparáveis. Nas palavras de Barbosa “tal visão não dualista de política e cultura seria um caminho próprio, negro-africano, para a criação de uma práxis descolonizadora total, que tanto lutasse pelas independências, quanto pela afirmação soberana no período pós-colonial” (BARBOSA, 2020, p. 62). E as semelhanças e diferenças, quando colocadas lado a lado, acabam por formar uma colcha de retalhos da diáspora africana, bordada por muitas mãos ao longo do tempo na formação de uma agenda comum. Os conceitos de diáspora, negritude e pan-africanismo fazem parte dessa colcha e nos auxiliam a entender as disputas presentes no 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, uma vez que o evento esteve envolvido em uma série de camadas históricas da luta negra. Compreender os pensadores negros que desenvolveram tais formulações, em especial Léopold Sédar Senghor e sua concepção particular de negritude, nos ajudam a pensar sobre os processos de afirmação de uma bandeira de luta definida como negra.

2.1 Léopold Sédar Senghor e sua bandeira da negritude

Léopold Sédar Senghor foi um dos nomes mais proeminentes do Movimento da Negritude. Seus escritos e ideais ganharam o mundo e foram uma constante em sua longa trajetória enquanto intelectual, poeta e político. Atuando em diversas frentes, Senghor levou a ideia de negritude como sua principal bandeira e demonstrou habilidade ao se relacionar com diferentes pessoas e ao entrar em diversos ambientes. O pensamento de Senghor e seus contatos foram centrais para a realização do 1º Festival Mundial de Artes Negras e, por isso, conhecer sua trajetória e sua concepção particular da negritude é necessário para entender a construção e o uso desta identidade racial e cultural como um elemento fundador desse processo.

Léopold Sédar Senghor nasceu em 1906 em uma pequena cidade do Senegal, chamada Joal, região que no século XVI teve suas primeiras relações coloniais com navegadores portugueses. Filho de um comerciante católico da etnia sererê e de uma

mulher de origem da etnia peul²⁰ e islâmica, a família de Senghor pertencia a uma elite africana, considerada por muitos quase como aristocrata. Desde muito cedo, Senghor frequentou escolas francesas no Senegal, instituições que, de acordo com o linguista alemão János Riesz, em meio ao colonialismo, tinham como objetivo assimilar jovens africanos e fazer de seus alunos negros verdadeiros franceses. A educação francesa, portanto, era sem dúvida uma ferramenta poderosa para política colonial de assimilação (RIESZ, 2001, p. 151). Ainda sobre a educação de Senghor, o historiador Gustavo Andrade Durão afirma:

Com dezesseis anos de idade Léopold Senghor foi para Dacar para estudar em um seminário de formação católica, onde permaneceu por cinco anos, sem se formar sacerdote. Alguns biógrafos de Senghor apontam que ele possuía um senso crítico exacerbado e outros que suas habilidades com a literatura e sua facilidade de captação da língua francesa poderiam lhe direcionar para outras áreas do conhecimento. É lícito notar que por meio do ensino cristão ele entrou em contato com a cultura francesa, que exerceu grande fascínio sobre ele. (DURÃO, 2020).

Aos 22 anos, Senghor viajou à Paris e estudou na Sorbonne, onde se tornou o primeiro africano a concluir a carreira de línguas e culturas clássicas. Esse período foi um ponto de virada em sua trajetória, pois é na capital francesa que grande parte de seus posicionamentos serão construídos. Assim como Senghor, outros estudantes africanos estavam em Paris para estudar nessa mesma época. Eles, apesar de pertencerem às famílias de posses em suas regiões, perceberam que ali enfrentariam o racismo pela cor de sua pele. E é a partir dessa experiência de racismo que esses estudantes deram os primeiros passos para o que conhecemos como o Movimento da Negritude. Eles se organizaram por meio de reuniões, exposições, assembleias, textos, poemas, e manifestos para se opor à política assimilacionista e ao racismo. Entre esses alunos africanos, além de Senghor, estavam o martinicano Aimé Césaire, o franco-guianense Léon-Gontran Damas, entre outros. Senghor desenvolveu seu pensamento por meio de poemas, textos em jornais e esteve muito próximo das instituições francesas, questionando tanto o colonialismo no continente africano quanto a situação dos negros em diáspora. Ao mesmo tempo, Senghor também dedicou suas análises próximas de uma produção artística negra que passou a se consolidar a partir dos anos 1920 (BARBOSA, 2012, p. 141). Para compreender melhor o pensamento do presidente-poeta e sua bandeira da negritude, elencaremos neste tópico alguns de seus escritos, principalmente os relacionados a sua compreensão de negritude.

²⁰ A etnia peul compreende vários grupos de diversos países, como o Senegal, Nigéria, Mali, entre outros.

Seguindo a trajetória de Senghor, ele foi preso e ficou por dois anos num campo de concentração nazista durante a Segunda Guerra Mundial; após sobreviver a essa experiência terrível, retornou para França em 1948. A partir da década de 1940, Senghor começou a se envolver cada vez mais na política francesa, como um representante dos interesses do Senegal e de todo continente africano. Segundo o historiador David Marinho de Lima Júnior, com a Assembleia Nacional Constituinte Francesa de 1945, os africanos ganharam o direito de eleger seus próprios deputados, possibilitando que Senghor fosse eleito para ocupar o cargo pelo Senegal. Ao lado de outros africanos trabalhou pelo direito à cidadania francesa a todos os senegaleses e por leis contra o trabalho escravo, entre outras demandas (LIMA JÚNIOR, 2013, p. 7). Com a independência de alguns países e com a guerra pela libertação da Argélia, o processo de negociação de direitos e de políticas mais flexíveis fazia parte das tentativas do governo francês em manter suas colônias sem que houvesse conflitos maiores.

Com a volta do general Charles de Gaulle como Primeiro-ministro em 1958, o direito de escolherem seus próprios presidentes foi proposto aos territórios coloniais, entretanto a ação não seria uma independência no sentido de emancipação, pois as colônias ainda fariam parte da Comunidade Francesa e continuariam com uma série de obrigações (LIMA JÚNIOR, 2013, p. 8). Com o apoio de Senghor, o Senegal foi favorável à nova Constituição, pois o intelectual e poeta entendia essa alteração somente como uma primeira etapa para a independência do país. Já em 1959, a independência total seria solicitada, juntamente com o Sudão Francês. Ambos tinham a intenção de criar a Federação Africana ou, como é mais conhecida, a Federação do Mali. No *Relatório feito ao Congresso Constitutivo do Partido da Federação Africana* (PFA), escrito no dia 01 de julho de 1959 e publicado no livro *Um caminho para o socialismo africano* (1965), Senghor afirma que o Mali era ao mesmo tempo um Estado e uma Federação, isto é, o Mali era constituído pelos estados federados do Senegal e do Sudão Francês, mas sem ter um líder único, assim as resoluções seriam tomadas por meio da solidariedade (SENGHOR, 1965, p. 20). Nessa formação, o primeiro-ministro da Federação do Mali era Modibo Keita, e a cidade senegalesa de Dacar foi escolhida como capital federal. É a partir dessa compreensão sobre o Mali que Senghor construiu seu pensamento, apoiando a independência e a formação de um Estado senegalês, inspirando-se pelos ideais socialistas e os aplicando nos valores e nas realidades nacionais africanas.

No mesmo relatório de 1959, Senghor acreditava que era possível a realização de uma nação negro-africana de língua francesa, a qual a Federação do Mali, com governo e administração próprios, constituía a primeira etapa (SENGHOR, 1965, p. 22). Para compreender essas preposições de Senghor a respeito nação negro-africana, é necessário compreender seu entendimento do conceito de nação, pátria e estado. Para ele, esses conceitos juntos construiriam uma integridade nacional, que se aproximava de suas concepções de negritude.

Em sua visão, a nação congregaria e transcenderia pequenas pátrias (herança que nos foi transmitida pelos antepassados), e o Estado seria seu meio, realizando a vontade da nação e sendo representado pelas instituições (SENGHOR, 1965, p. 21). No relatório de 1959, a Federação do Mali foi, portanto, a base da civilização negro-africana para Senghor, pois ela possuía um hino, uma bandeira e uma divisa. Por outro lado, Senghor não acreditava que a descolonização representaria um rompimento total com a França, mas acreditava que a experiência colonial serviria para conhecer os perigos e os erros da assimilação e do imperialismo (SENGHOR, 1965, p. 21). O caminho para o socialismo africano, neste sentido, só seria possível por uma via média aberta e democrática, ligada à escola dos socialistas franceses. No prólogo do livro *Um caminho para o socialismo* (1965), escrito em 31 de dezembro de 1960, Senghor afirma que esse caminho seria fruto das “contribuições europeias, socialistas e o que houvesse de melhor na civilização negro-africana” (SENGHOR, 1965, p. 8). A Federação do Mali não durou muito e se dissolveu pelas diversas tensões entre o Senegal e o Sudão Francês que complicaram negociações e alimentaram conflitos políticos, econômicos e culturais. Como Senghor previu no relatório de 1959, a Federação foi somente uma etapa para que, em 1960, o Senegal se tornasse completamente independente (SENGHOR, 1965, p.20). Nas eleições de 1960, Senghor foi eleito presidente, cargo que o poeta da negritude ocupou até 1980.

O governo e a figura de Senghor trazem à tona uma série de contradições e questões problemáticas do neocolonialismo. Senghor teve uma vida longa, passou por uma infância marcada pelo colonialismo, enfrentou as universidades francesas e o racismo, venceu os anos duros da Segunda Guerra Mundial, e conseguiu se colocar como um representante africano até a independência do Senegal. Concomitantemente, essa trajetória foi acompanhada pelo seu interesse particular em manifestações artísticas – Senghor era um grande estudioso da poesia e do surrealismo francês.

Essas combinações e características foram fundamentais para a realização do 1º Festival Mundial de Artes Negras, pois o festival representava, em certa medida, as aspirações de Senghor e seu projeto de governo. O evento apresentou a negritude senghoriana e o interesse político de Senghor em mostrar o Senegal como um país independente, moderno e aberto aos intercâmbios culturais. As relações com a França ainda se faziam presentes, mas isso não era visto como um problema a ser resolvido imediatamente, uma vez que o poder político da França servia para apoiar a realização do festival. No livro *Liberté I – Négritude et Humanisme* de 1964, que reúne ensaios, conferências, prefácios e artigos de Senghor, Senghor deixa claro que não tinha intenção de apagar o passado colonial, mas deixá-lo para trás e transcendê-lo e, para isso, a afirmação da negritude era fundamental (SENGHOR, 1964, p. 96).

Antes de nos aprofundarmos em Senghor e as características específicas de sua compreensão da negritude, é necessário destacar as diferenças entre o conceito de negritude e o Movimento da Negritude. Quando citamos o Movimento, estamos nos referindo à produção de autores africanos e da diáspora africana entre 1930 e 1960 em Paris, que posteriormente foram conceituados por historiadores enquanto um movimento. Assim, o Movimento da Negritude (com letra maiúscula) possui uma cronologia, um lugar e características específicas para o seu desenvolvimento. Para Riesz (2001), o Movimento da Negritude, de que Senghor fez parte da criação, estava intrinsecamente ligado à francofonia, designação que ainda não foi citada neste trabalho, mas que sem dúvida carrega uma certa relevância para se compreender a própria experiência de Senghor. De acordo com Riesz, a francofonia pode ser caracterizada como uma “designação da política cultural e linguística francesa, que desde a independência da maioria das colônias africanas por volta de 1960 substituiu a política colonial de assimilação” (RIESZ, 2001, p. 149).

Já a negritude, enquanto conceito, apresenta-se de forma polissêmica, com diversas definições ao longo da história, modificando-se de acordo com o contexto em que é utilizado. Em meio a uma pluralidade de significados que o conceito pode assumir, Munanga (1986) aponta dois sentidos mais abrangentes, o primeiro compreenderia a negritude de maneira ampla, como o simples fato de se reconhecer enquanto negro. Significado esse muito próximo do que Aimé Césaire – considerado o primeiro autor a utilizar o termo negritude – defendeu em seus escritos, para ele “tratava-se de uma tomada de consciência da especificidade do ser negro, (...) uma aceitação tácita de seu destino, história e cultura enquanto princípios formadores de uma

identidade” (BARBOSA, 2020, p. 46-7). O segundo sentido, para Munanga, assumiria uma dimensão política de caráter revolucionário, mais próximo ao pan-africanismo, interessada principalmente na emancipação do colonialismo. (BARBOSA, 2020, p. 48).

Esse conjunto conceituações nos fornece algumas pistas para pensarmos como a negritude senghoriana foi apresentada no 1º Festival Mundial de Artes Negras em 1966, e como foi construída por diferentes elementos, oriundos da experiência de Senghor enquanto estudante, ao lado de outros nomes importantes do período, como Aimé Césaire, outro membro da organização do festival. Césaire durante toda sua vida manteve uma relação muito próxima a Senghor e, mesmo com divergências políticas e até mesmo conceituais, os dois atuaram como grandes divulgadores da negritude. Para o martiniquense, a negritude possuía uma origem muito anterior ao processo desenvolvido por seus pares em Paris, para ele a negritude se pôs de pé desde o movimento criado pela Revolução do Haiti (MOORE, 2010, p. 7). Como vimos anteriormente com a peça *La Tragédie du roi Christophe*, Césaire acreditava que a Revolução haitiana foi um marco e deveria servir como uma inspiração para as lutas futuras das populações negras. Césaire afirmava que a negritude não deveria ser uma torre ou uma catedral. Ou seja, com essa metáfora, ele buscava observar que a procura exacerbada do essencialismo, ou até mesmo a experiência particular, não traria soluções efetivas para os movimentos de libertação. No prefácio do livro *Discurso sobre a Negritude de Aimé Césaire* (2010), Carlos Moore afirma que:

Ao conferir à Revolução haitiana a paternidade plena do conceito da Negritude em si, Césaire convida-nos, a partir daí, a enxergá-la, não como epifenômeno surgido da elucubração de algumas mentes brilhantes, mas como uma vasta proposta de ação e de pensamento social transformadora gestada no ventre de uma singular experiência histórica. Vista desse ângulo analítico panorâmico, enraizado na experiência coletiva, a Negritude pode ser apreendida como o fruto do amadurecimento gradativo de toda uma linhagem de pensamento, de ambos os lados do Oceano Atlântico, sobre a condição dos africanos no seu continente e de seus descendentes na diáspora. (MOORE, 2010, p. 8).

Césaire também foi um dos participantes do Movimento da Negritude em Paris ao lado de Senghor. A atuação e pensamento de Césaire foram marcados por três pontos fundamentais: a Segunda Guerra Mundial, principalmente o avanço nazista em aliança com o fascismo; o movimento comunista; e a luta anticolonial no pós-guerra (MOORE, 2010). Esses três contextos formaram e guiaram a intensa atividade política de Césaire em prol da valorização do passado africano, juntamente com a aceitação e o orgulho dos traços fenotípicos pertencentes aos negros. Seus ideais centravam-se na luta contra a

alienação cultural e racial, tendo a negritude como um instrumento tanto de oposição ao colonialismo quanto de emancipação de todas as colônias.

A negritude discutiria o racismo em seus próprios termos, usando a raça como um ponto de partida para confrontar o colonialismo e exigir a libertação dos negros, forçando uma ruptura ao mesmo tempo que afirmava uma identidade positiva negra (MOORE, 2010, p. 19). Mesmo que o marxismo tenha feito parte da formação de Césaire, para ele a luta de classes não seria suficiente para analisar e resolver os problemas de uma sociedade estruturada pelo racismo. Para uma análise efetiva com possíveis resoluções, seria necessário que os negros se organizassem de forma autônoma, rejeitando as propostas de assimilação e a ideia de descolonização como um processo pacífico e integracionista. Em 1957, em sua carta de desligamento do Partido Comunista Francês (PCF), Césaire afirma que haveria duas formas de se perder, a primeira pela “segregação murada no particular ou a diluição no universal” (CESAIRE apud BARBOSA, 2020, p. 52).

Para alguns pesquisadores, o Movimento da Negritude em Paris em seu início na década de 1930 não se dedicou a teorizar sobre o conceito de negritude, nem mesmo a unificar seus significados, antes os interesses eram divulgar o movimento, se opor ao racismo, e conseguir melhores condições para os negros. Contudo, Senghor avançava nesse entendimento teorizando a negritude, principalmente considerando a existência de uma “alma negra”, característica psicológica comum a todas as pessoas negras, africanas e descendentes.

O texto *O contributo do homem negro* (1939) de Léopold Sédar Senghor tece algumas considerações sobre seu entendimento acerca da cultura, e mais especificamente sobre o que entendia ser a “alma negra”. Para ele, era notável que o negro seria mais “sensível às palavras e às ideias, embora o seja singularmente às qualidades sensíveis (...) da palavra, às qualidades espirituais, não intelectuais, das ideias”. Esse aspecto não deveria ser interpretado como um elemento negativo, pois assim como a “emoção é negra”, a “razão é helena”, ou seja, a inclinação à razão seria uma característica natural dos brancos (SENGHOR, 1939, p. 75). Mesmo com o colonialismo e a escravidão, o negro teria uma pré-disposição à sensibilidade e à produção de obras, fazendo com que seus principais contributos para o século XX se traduzissem sobretudo na literatura e na arte em geral, fossem elas africanas ou afro-americanas (SENGHOR, 1939, p. 86). Como principais características da negritude senghoriana podemos destacar principalmente a defesa da cultura africana, a unidade

racial e existência de uma sensibilidade e memória coletiva negra. Para Riesz (2001), o pensamento de Senghor e sua concepção da alma negra eram resultado da convergência de três vetores principais: o primeiro seria a negritude, o segundo a afirmação da francofonia, e por último, a defesa cultura africana.

As amplas conceituações sobre a negritude também estiveram presentes o 1º Congresso de Escritores e Artistas Negros de 1956. Entre os intelectuais presentes nesse congresso, e que dialogam com a presente pesquisa, podemos citar os textos produzidos para o evento de Aime Césaire, Franz Fanon, Senghor e Cheikh Anta Diop. No evento, Césaire volta a definir sua compreensão da negritude, afirmando que ela seria resultante das especificidades culturais ligadas a uma noção biológica-racial e histórica. Segundo a historiadora Raissa Brescia dos Reis, o fator unificante entre as culturas negras seria a situação colonial, assim o renascimento de uma cultura negra só seria possível através do fim do colonialismo (REIS, 2012, p. 4).

Em concordância com Césaire, Franz Fanon também destaca a necessidade de independência e liberdade da subjugação imposta pelo colonialismo de uma cultura sob a outra. Fanon vai além e aborda a centralidade do racismo nessa estrutura de dominação, apresentando como os intelectuais africanos poderiam estar sujeitos às armadilhas, levando-os a acreditar em conceitos essencialistas de pureza e ingenuidade (FANON, 1956, p. 281). As críticas de Fanon são direcionadas às visões senghorianas que concebiam a negritude “engajada na afirmação da especificidade e essência do que seria uma alma negra perene, constituidora de uma visão de mundo específica” (REIS, 2012, p. 5). Durante o congresso, Cheikh Anta Diop também se afasta de uma compreensão reduzida ao sentimento e volta seu olhar para o passado do mundo africano, a fim de encontrar um passado unificador, pois entendia a África como o berço da civilização (REIS, 2012, p. 7). Além disso, Diop defendia que a negritude necessitava de prática e utilidade, de aspecto mais político e de enfrentamento (REIS, 2012, p. 8). Em seu texto para o Congresso de 1957, intitulado *Contribuições culturais da África e suas perspectivas* (publicado posteriormente em 1968), afirmou:

Em geral, os escritores partem de considerações artísticas ao determinar o que a humanidade deve ao mundo negro em seu lento progresso através dos tempos. Esta é uma maneira de limitar de entrada o problema, de reduzi-lo somente ao campo do sentimento. (DIOP, 1968, p. 174).

As críticas de Fanon e Diop já eram esperadas no 1º Congresso de Escritores e Artistas Negros de 1956. As discussões sobre o conceito de negritude eram comuns e causavam certos desconfortos até mesmo para Aimé Césaire, que mantinha uma relação

próxima com Senghor. Césaire via a negritude de maneira distinta de Senghor, principalmente no que se referia ao caráter essencialista. Esse assunto vem à tona no discurso de Césaire no colóquio do 1º Festival Mundial de Artes Negras de 1966. Publicado pela revista *Gradhiva - Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, o discurso expressava o quão cansado ele estava do termo e da exigência constante de defini-lo:

Meus caros amigos, devo dizer-vos desde já que nenhuma palavra me irrita mais do que a palavra 'negritude' - não gosto nada dessa palavra, mas como foi usada e como está a ser usada, devo dizer que não é uma palavra que me agrada. Não gosto nada dessa palavra, mas como tem sido usada e atacada com tanta frequência, eu realmente acredito que faltaria coragem para abandonar este conceito. Não gosto nada da palavra "negritude", e devo dizer-vos que me irrita sempre quando, em conferências internacionais, onde existem anglófonos e francófonos, esta noção introduzida me parece ser uma noção divisória. A negritude é o que é, tem suas qualidades, tem seus defeitos, mas quando é difamada ou distorcida, gostaria que refletíssemos sobre o que foi a situação dos negros, a situação do mundo negro, quando essa noção nasceu espontaneamente, ela respondeu a uma necessidade. Claro que hoje em dia o os jovens podem fazer outras coisas, mas, acredite, eles não poderiam fazer outra coisa, se em algum momento, entre 1930 e 1940, não houvesse homens que correram o risco de montar esse chamado Movimento da Negritude. Este Movimento de Negritude tão atacado, e tão desafiado, não devemos esquecer o papel que ele desempenhou no despertar do mundo negro, no despertar da África (CÉSAIRE, 1966, p. 209)²¹.

Mesmo em meio às críticas desses pensadores negros, desde sua experiência como estudante em Paris, Senghor sempre esteve atrelado de alguma forma a negritude, mas isso não significa que a concepção permaneceu exatamente a mesma ao longo dos anos. A concepção de negritude de Senghor também se modificou. De acordo com Durão a partir de 1940, Senghor procurou evitar com frequência a afirmação da negritude em seus discursos políticos, preferindo afirmar-se como um *nègre nouveau* (DURÃO, 2016, p. 45). O retorno da afirmação da negritude ocorrerá entre as décadas 1960 e 1970, com uma definição mais próxima aos escritos de seu companheiro Aimé Césaire (DOMINGUES, 2005, p. 30). No festival, Senghor apresentava a negritude como o orgulho de ser negro e a necessidade de se reconhecer uma habilidade criativa própria. Analisando os escritos de Senghor, Césaire e outros presentes no evento de 1966, não encontramos com frequência o emprego do termo cultura negra, mas sim tentativas de significação da arte negra e sua importância para o desenvolvimento do campo artístico mundial.

²¹ Trechos desse discurso declamado em 1966 podem ser ouvidos através do vídeo presente no Canal Méroë-Africa no Youtube, pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=oRpDufj9vGo> . Acesso em 15 de janeiro de 2022.

Os usos e características da negritude de Senghor fazem parte de uma longa tradição de pensamento africano e afro-diaspórico e são frutos das diferentes formas de pensar dos movimentos de resistência de africanos e seus descendentes. Logo, Senghor, Césaire e outros intelectuais que fizeram parte da organização do festival são resultado das reivindicações de uma geração anterior. É nessa perspectiva que, no próximo tópico, abordaremos os antecedentes da formação da negritude e também de um ideário pan-africanista enquanto formas de conquistar um espaço de autonomia, para que pessoas negras pensassem suas próprias questões e propostas para o futuro.

2.2 A construção de uma perspectiva pan-africanista

Compreendemos o 1º Festival Mundial de Artes Negras dentro de um processo de efervescência de pensamento originado no século XIX sobre o continente africano e suas diásporas. Para além do ideário da negritude, a perspectiva pan-africanista ocupa papel central para a realização deste evento em Dacar. Como nos aponta Munanga (2016, p. 110), pan-africanismo e a negritude são dois temas que “convergem discursos e atitudes intelectuais e políticos em defesa da libertação política do negro da diáspora e do continente africano; do reconhecimento de sua história, de sua cultura, de sua identidade”. Para iniciarmos essa discussão, usaremos primeiramente a definição de Peter O. Esedebe acerca do que seria o pan-africanismo:

Movimento político e cultural que considera a África, os africanos e os descendentes de africanos além-fronteiras como um único conjunto, e cujo objetivo consiste em regenerar e unificar a África, assim como incentivar um sentimento de solidariedade entre as populações do mundo africano” (ESEDEBE, 1994).

Com essa primeira definição, podemos começar a compreender os pontos comuns sobre esse movimento, contudo, mesmo que em linhas gerais o pan-africanismo esteja apoiado em ideais compartilhados acerca da valorização da unidade africana e afro-atlântica, ele está longe de ser um movimento homogêneo. Ressaltar essa heterogeneidade é uma forma também de se distanciar de visões essencialistas e simplistas sobre as experiências de resistência negra, que desconsideram os diferentes entendimentos e contextos em que o pan-africanismo foi empregado. Pensando essas pluralidades de pensamentos, destacaremos a seguir algumas experiências ligadas ao ideário pan-africanista, que contribuíram para a formação da negritude e,

especificamente, a negritude senghoriana que foi empregada na realização do 1º Festival Mundial de Artes Negras.

O pan-africanismo tem vários “pais”, a expressão “pai do pan-africanismo” pode ser vista com frequência em diversas pesquisas e textos sobre diferentes autores desse contexto. Essa paternidade plural não é falaciosa, o ideário nascido na diáspora africana foi construído por diferentes pensadores, e se expandiu para outros territórios. Contudo, ao considerar a experiência de um pan-africanismo, encontramos sua importante influência para a consolidação do Movimento da Negritude em Paris. Se existem muitos “pais” do pan-africanismo para Munanga (2016), o pan-africanismo também teria uma filha: a negritude. Acerca dessa relação, Munanga afirma:

A negritude, posição intelectual e o pan-africanismo, posição política, convergiam ao afirmar respectivamente que todos os africanos tinham uma civilização comum e que todos os africanos deviam lutar juntos. Neste sentido, o movimento da negritude e o movimento do pan-africanismo pertencem à africanidade no plano da ação (MUNANGA, 2016 apud MAQUET, 1967, p. 14-15).

Para Munanga (2016), a negritude nasceu dos contatos entre estudantes africanos que chegavam a Paris com objetivo de frequentar as universidades europeias, originários de famílias africanas com melhores estruturas em meio ao colonialismo. Mesmo possuindo condições de estarem em Paris, um lugar com maior abertura racial, financiando seus estudos (muitas vezes por terceiros ou com bolsas), esses estudantes enfrentaram o racismo como sua maior barreira. Apesar de serem de diferentes partes do continente africano e de outras regiões, os estudantes eram unificados apenas como negros. Acerca disso, em 1934, Léon Damas, estudante da Guiana Francesa, escreveu: “não somos mais estudantes martinicanos, senegaleses ou malgaches, somos cada um de nós e todos nós, um estudante negro” (DAMAS apud DOMINGUES, 2005, p. 04).

A primeira parte do século XX foi marcada por intensas movimentações sobre o continente africano e suas diásporas. Nesse recorte abordaremos as trajetórias de Edward Wilmot Blyden, Marcus Garvey e W. E. B. Du Bois. A escolha aqui utilizada não pretende resumir ou reduzir a experiência do movimento pan-africanista a esses nomes específicos. Antes, a escolha tem a intenção de mostrar as convergências e conflitos de pensamento dentro de uma mesma teoria social e evidenciar como esta teoria influenciou Senghor em seu governo e na realização do festival. Acreditamos que Senghor e seus ideais são resultados das influências e amadurecimentos desses pensadores negros que traçaram caminhos para lutar contra o racismo antes da geração

do poeta. Segundo Barbosa (2020), um dos pioneiros do ideário pan-africanista e também do nacionalismo africano foi Edward Wilmot Blyden (1832 – 1912). Nascido nas Ilhas Virgens, Caribe, Blyden formou-se nos Estados Unidos como missionário, e depois passou a maior parte da sua vida na Libéria, Serra Leoa e Nigéria. No continente africano, Blyden se tornou “professor, político escritor, jornalista e diplomata”, além de ser “poliglota e erudito em várias línguas e culturas (inglesa, espanhola, árabe, latina, gregas e africanas)” (BARBOSA, 2020, p. 17 e 18). Em sua trajetória, participou das eleições da Libéria em 1885, ocupou cargos diplomáticos e viajou para diversos países, tanto da África quanto fora dela. Esses deslocamentos demonstram como seu pensamento e teorias foram sendo desenvolvidos ao longo desses percursos e contatos.

Blyden acreditava que a partir dos valores civilizatórios africanos (família, coletividade e o uso comum dos recursos naturais) poderia se formar um projeto de autogoverno africano. Pensar um autogoverno a partir da própria África, neste momento, era algo de certa forma incomum, pois grande parte dos pensadores norte-americanos negros tendiam a refirmar um ideal de superioridade em relação aos africanos (BARBOSA, 2012, p. 137 -138). De acordo com Barbolsa, na Libéria, por exemplo, Blyden teceu diversas críticas ao que ele chamava de “dominação de mestiços da diáspora” contra os africanos, efeito que criava uma hierarquia social baseada na cor da pele (pigmentocracia) (BARBOSA, 2020, p. 18).

Apoiado no nacionalismo africano, Blyden defendeu a personalidade africana como um conceito que unia africanos e afrodescendentes a partir de sua cultura e de circunstâncias históricas. A partir dessa compreensão poderiam juntos traçar um caminho para a formação de um estado único na África (BARBOSA, 2012, p. 137). Outra inovação no pensamento de Blyden foi sua crença na existência de uma tríplice herança de valores, formada pela África ancestral junto das influências islâmicas e também cristãs (BARBOSA, 2008, p. 28). Mesmo sendo pioneiro em diversos temas, Blyden também possuía suas contradições. Por diversas vezes seu entendimento sobre raça se assemelhava as visões oriundas do racismo, centradas em essencialismos e generalizações. Para ele, o continente africano, por exemplo, seria o “lar da raça negra”, porém se referia exclusivamente a África subsaariana. A argumentação do intelectual caribenho sobre o colonialismo também possui pontos complexos, visto que em alguns momentos chegou a defender o colonialismo europeu no continente africano. Isso pode ser explicado dentro do contexto vivido por ele. Para Blyden, um autogoverno africano

só poderia ser iniciado com ajuda externa, e esse aspecto de “tutela” seria inevitável e deveria ser levado em consideração (BARBOSA, 2020, p. 20).

Outra dessas vozes foi a de Willian Edward Burghardt Du Bois. Du Bois nasceu em 1868 em Great Barrington, Massachusetts nos Estados Unidos. Como já vimos com os intelectuais negros citados anteriormente, é comum o fato da maioria ter nascido fora do continente africano, mas ter voltado seu olhar para os problemas comuns da comunidade negra ao redor do mundo. Du Bois possui uma trajetória ampla, desde sua experiência no norte dos Estados Unidos, até sua entrada no mundo acadêmico, e o interesse pelo enfrentamento do racismo.

O pensador era neto de pessoas escravizadas e fazia parte de uma comunidade de negros livres no norte dos Estados Unidos, onde frequentava a escola local e se destacava como um aluno dedicado. Seu comportamento fez com que a igreja da qual era membro pagasse seus estudos na faculdade. Em 1885, entrou na *Fisk University*, localizada em Nashville no Tennessee. A historiadora Luciana da Cruz Brito afirma que mesmo a instituição sendo historicamente negra, foi nesse período que Du Bois vivenciou com mais intensidade as leis segregacionistas do Sul dos Estados Unidos, conhecidas como Jim Crow²², legislação cujos princípios básicos eram a supremacia branca, a segregação racial, a criminalização e a vigilância de pessoas negras (BRITO, 2019, p. 248)²³.

A importância da África pra Du Bois estaria na crença de que o continente africano seria a pátria de todas as pessoas negras, onde elas poderiam buscar suas raízes, sua herança e ancestralidade. Contudo, diferentemente de Garvey, que analisaremos a seguir, seu foco não era realizar um retorno para o continente africano em si, mas

²² De acordo com a historiadora Luciana da Cruz Brito, as leis Jim Crow surgiram no norte dos Estados Unidos ainda na primeira metade do século XIX. Já na região Sul, no pós-abolição, vigoravam leis chamadas de *black codes*. Foi em apenas em 1877 que a legislação Jim Crow se estabeleceu no Sul e permaneceu até a década de 1960 (BRITO, 2019, p. 247). As normas de Jim Crow estabeleciam legalmente a segregação e, por isso, juridicamente, as pessoas negras não possuíam os mesmos direitos que as pessoas brancas e também não poderiam frequentar os mesmos espaços sociais. Essas medidas valiam para escolas, ônibus, trens, teatros, bebedouros, banheiros etc. Acerca dessa realidade segregacionista das leis Jim Crow, em *As almas da gente negra* (1903), Du Bois narra a experiência de viajar em um vagão Jim Crow quando foi para Nashville.

²³ A expressão Jim Crow tem sua origem ligada ao meio teatral e musical a partir de 1830. O termo fazia referência ao personagem criado pelo ator branco Thomas Dartmouth, “Daddy” Rice. De acordo com a historiadora Martha Abreu (2017), o personagem Jim Crow fez sucesso rápido entre o público e se espalhou por todo Estados Unidos, “consolidando o gênero *blackface minstrel shows*”. Por sua origem musical, o Jim Crow, antes mesmo de nomear leis e estatutos segregacionistas, era tido como um gênero artístico bastante comercial, iniciado por atores brancos que pintavam seus rostos com tinta preta para representar pessoas negras de maneira cômica, negativa e estereotipada. Esses artistas, ao mesmo tempo, usavam expressões musicais próprias da cultura negra, dessa maneira o *cakewalk*, *ethiopian melodies*, jongs, lundus, batuques e maxixes ganharam espaço no mercado musical e o interesse do público.

promover uma luta contra o colonialismo e a segregação racial, a favor de conquistas dos direitos civis para os negros americanos (DURÃO, 2020). Du Bois também se preocupava com a economia da África e também da diáspora. Com seu prestígio, Du Bois foi responsável pela organização de diversos congressos pan-africanos na primeira metade do século XX, internacionalizando seus ideais e influenciando uma série de outros pensadores e eventos posteriores, fortalecendo o pan-africanismo como um movimento político (BARBOSA, 2020 apud ESEDEBE, 1994). Apesar desses congressos terem sido amplificados por Du Bois a partir de 1919, eles começaram com a iniciativa do caribenho Henry Sylvester-Williams (1869-1911), advogado e fundador da Associação Africana, que foi criada em 1897 para proteger os interesses dos descendentes africanos. Esse primeiro evento aconteceu em 1900, na Inglaterra, contudo, de acordo com o historiador Marcio Paim (2014), o evento ainda não se identificava como um congresso pan-africano em termos de títulos. O nome usado era Conferência dos Povos de Cor, e o evento contou com a participação de Du Bois apenas como secretário²⁴.

A próxima trajetória a ser abordada para pensar a perspectiva pan-africanista será a de Marcus Mosiah Garvey (1887 – 1940). Garvey nasceu em Saint Ann Bay na Jamaica, onde cresceu em meio ao colonialismo inglês e em uma família de camponeses negros. Conhecido por seus discursos, seu carisma e sua grande capacidade de oratória, suas primeiras experiências com sermões iniciaram-se nos cultos que frequentava quando jovem. Na adolescência, Garvey tornou-se aprendiz na oficina gráfica de seu padrinho, Alfred Burrowes, que também foi responsável pela instrução particular do sobrinho, assim como o inspirou a amar os livros. O segundo emprego de Garvey foi em Kingston, capital da Jamaica, como tipógrafo em uma companhia produtora de substâncias químicas chamada *P.A. Benjamin Limited*. Com o tempo, virou presidente do sindicato de tipógrafos, participando ativamente da organização de uma greve, em 1908, por melhores salários para os trabalhadores. Já na primeira década do século XX, Garvey começou a trabalhar com jornalismo em um clube político, onde escrevia textos para jornais e os panfletos de candidatos. O clube, apesar de sua pouca existência, pode

²⁴ Somente após a Primeira Guerra Mundial que os congressos se difundiram com mais força e ganharam outras edições ao longo dos anos. Nesse processo, outros nomes também merecem destaque, como Blaise Diagne (1872 -1934) e George Padmore (1902-1959). Por meio da presença de vários líderes negros, tanto da África como da diáspora, os congressos visavam discutir principalmente a situação das colônias africanas.

ser observado como uma das primeiras experiências mais concretas de política contra o colonialismo (LEWIS, 1989).

Em 1911, viajou à Costa Rica para trabalhar em uma plantação de bananas, e foi nesse período que presenciou com maior eminência as violências e a falta de direitos dos trabalhadores. Em seus próximos anos, Garvey realizou diversas viagens, passou pela Guatemala, Panamá, Equador, Nicarágua, Chile e Peru (LEWIS, 1989). Cada vez mais se interessou pelas condições de vida dos negros, pelas experiências da escravidão e do racismo nesses lugares. Em 1912, chegou na Inglaterra e passou a trabalhar no jornal *African Times and Orient Review*, editado pelo jornalista egípcio Duse Mohammed Ali. O jornal era pioneiro por “contar com uma publicação pan-africana e pan-oriental, que apresentava os objetivos, aspirações e intenções das raças negra, morena e amarela” (LEWIS, 1989). Nesse período, Garvey estreitou seu contato com marinheiros africanos e antilhanos e, a partir disso, foi conhecendo os problemas comuns entre os territórios colonizados. Com essas experiências, também passou a escrever textos que já destacavam a importância da libertação das colônias africanas.

Em julho de 1914, Garvey volta à Jamaica, onde ele fundou a *Universal Negro Improvement and Conservation Association and African Communities League* (UNIA) (Associação Universal de Melhoramento e Conservação do Negro e Liga das Comunidades Africanas). De acordo com o próprio Garvey, a UNIA tinha como objetivos “organizar todos os povos negros do mundo em uma grande entidade e estabelecer um país e governo absolutamente próprios” (ANDRADE, 2010, p. 23 e 24). A UNIA seria uma forma de fazer algo para o progresso dos negros, além de lutar contra o imperialismo. Dois anos após a fundação da UNIA, Garvey se mudou para os Estados Unidos, mesmo assim a organização na Jamaica continuou sua expansão. Nos Estados Unidos, a ampliação foi rápida, atraindo primeiramente as camadas mais pobres dos negros americanos. Com o passar do tempo e com o carisma e ideais de Garvey, em 1920, a organização reunia 1 milhão de membros espalhados em mais de quarenta países. (DOMINGUES, 2017, p. 131).

Para Garvey, a África seria como uma mãe pátria, em que negros de quaisquer lugares poderiam retornar, buscando sua cultura e história. Garvey tinha como slogan “*Race first!*” (raça primeiro), pois acreditava que o único caminho para a liberdade seria por meio de um anti-integracionismo, até mesmo no campo religioso. Garvey afirmava que Deus teria criado continentes diferentes para raças diferentes. (BARBOSA, 2020, p. 35). A ideia de regresso à África, vista como polêmica por muitos, não afirmava

necessariamente que todos os negros deveriam voltar para a África, mas sim aqueles que tivessem “conhecimentos técnicos modernos” capazes de contribuir para o desenvolvimento do continente (BARBOSA, 2020, p. 36).

Com seu nacionalismo pan-africano, Marcus Garvey foi um dos pensadores a propor a união dos negros em prol de uma libertação social e política em todos os lugares, com esforços principalmente para promover a autossuficiência e a autonomia negra em todas as áreas. Suas organizações visavam fortalecer o empreendedorismo de pessoas negras, buscando ocupar espaços no comércio e na indústria (DURÃO, 2020, p. 31). Em 1925, Garvey foi preso sob a acusação de uso fraudulento dos correios e foi deportado em 1927. Com a falência de sua empresa nos anos seguintes, ele ficou viajando entre a Jamaica e Londres, até que faleceu por causa de um derrame em 1940. Segundo Petrônio Domingues (2017), as ideias de Garvey podem ser definidas como um movimento social pan-africanista e anticolonial que influenciou diversos líderes negros ao redor do mundo que lutaram pela descolonização da África e pelos movimentos de afirmação racial (DOMINGUES, 2017, p. 137).

Mesmo que Garvey nunca tenha usado o termo *negritude*, por meio de seus ideais e valores acerca da valorização da raça, pode-se notar que alguns elementos serviram de base para o pensamento do que viria a ser a *negritude* enquanto conceito. Garvey, assim como Blyden e Du Bois, faz parte das vozes que se interessaram em desenvolver meios e ferramentas para o fortalecimento da comunidade negra em qualquer lugar. Mesmo que houvesse divergências e pontos de cisão entre esses pensadores, pode-se dizer que eles criaram as bases do pan-africanismo e fortaleceram a existência de uma identidade comum para os africanos e afro-atlânticos. Mesmo que não utilizem esse conceito propriamente, considerando suas similaridades, podemos aproximá-los do que Stuart Hall (2006) entende como identidade cultural. Hall aponta que essa compreensão está diretamente associada aos pensadores americanos e afro-caribenhos do final do século XIX e início do século XX. Para eles, a identidade cultural seria formada e compartilhada por pessoas negras, ligadas por sua origem e por experiências históricas comuns. Desse modo, a África seria o centro, e a ancestralidade faria com que africanos e seus descendentes partilhassem códigos, referências e sentidos. Para Hall (2006, p. 22) a identidade cultural foi “a essência da caribenhidade da experiência da *negritude*”:

Esta concepção de identidade cultural desempenhou um papel fulcral em todas as lutas pós-coloniais que reconfiguraram tão profundamente o nosso mundo. Esteve no centro da visão dos poetas da “*Negritude*”; como Aimé

Césaire e Leopold Senghor, e do projeto político pan-africano do início do século XX e continua a constituir uma força de enorme poder e criatividade em formas emergentes de representação entre povos até agora marginalizados (HALL, 2006, p. 22).

Desde Blyden, Du Bois e Garvey chegando até Senghor, esses pensadores, cada um à sua forma e dentro de seu contexto, fortaleceram uma “resposta das elites intelectuais da África e da diáspora africana” ao colonialismo, formando bases de pensamento africano contemporâneo e o nascimento de um ideário pan-africanista (BARBOSA, 2020, p. 14). A afirmação de uma identidade cultural já estava presente na primeira geração do pan-africanismo e foi ganhando cada vez mais força por meio dos contatos e trocas entre intelectuais negros ao redor do mundo por meio de viagens, encontros e congressos. Nos Estados Unidos, essa movimentação também resultou no *Harlem Renaissance*, um momento em que poetas, músicos, atores, bailarinos, escritores e intelectuais negros por meio de diversas expressões buscavam romper com as representações estereotipadas do período escravocrata. Ao mesmo tempo, esses grupos se interessavam em criar uma identidade negra nova positiva: o novo negro. A expressão *New Negro* está associada principalmente ao norte-americano Alain Locke (1885-1954), escritor, filósofo e professor negro norte-americano. Locke foi responsável por escrever uma antologia poética denominada *The New Negro* (1925), que descrevia as mudanças que estavam acontecendo no Harlem e a conquista de maior espaço dos artistas negros (DURÃO, 2012; CARDOSO, 2018).

O bairro do Harlem da cidade de Nova York, como vimos no primeiro capítulo, neste período, foi um dos territórios onde afro-americanos do Sul se encaminharam após o processo das migrações negras das primeiras décadas do século XX. Como observamos anteriormente, o movimento dessas pessoas foi gerado pela segregação racial promovida pelas leis Jim Crow, pelas dificuldades financeiras e pela esperança em conseguir melhores trabalhos. Contudo, o historiador Gustavo Durão observa que o Harlem não era um bairro apenas para negros, mas sim um “espaço propício à diferença racial como um todo” (DURÃO, 2012, p. 296).

O *Harlem Renaissance* fez parte desse processo de “intensa incorporação simbólica do negro à cultura artística ocidental” (BARBOSA, 2012, p. 141). Esse período de grande efervescência cultural de artistas negros foi marcado por grandes nomes de diferentes áreas, interessados em usar a arte como um veículo de transformação cultural positiva para a vida dos afro-americanos. Como apresentado no capítulo 1, a experiência do Harlem foi determinante para a formação da delegação

americana no 1º Festival Mundial de Artes Negras, cujos nomes de maior proeminência fizeram parte desse movimento. Essa relação demonstra como a afirmação de uma identidade cultural foi importante não só no início do século XX, mas também como esse ideal permaneceu como uma bandeira de luta e em discussão nos processos de libertação dos países africanos e seus projetos de governo.

2.3 O governo de Senghor na década de 1960 e a implementação de uma política cultural

O Senegal, desde o período colonial, foi considerado um local estratégico para comunicações marítimas. Passando inicialmente por uma dominação portuguesa e, posteriormente, francesa, a Ilha de Gorée (localizada na baía de Dacar) foi um dos maiores locais de passagem para pessoas escravizadas do continente africano entre os séculos XV e XIX. O território funcionava como “um dos centros de armazenamento dos africanos sequestrados de múltiplas regiões interioranas para o abastecimento da escravização nas Américas” (THIOUNE, 2017, p. 3). Segundo Diéne N’Diogou, com o avanço do colonialismo no início do século XX e o estabelecimento do porto, Dacar passou a exercer as funções portuárias de outros locais, como Rufisque e Saint-Louis, cidades que possuíam grandes centros econômicos no período. Com a construção de linhas férreas, Dacar fortaleceu ainda mais o desenvolvimento do comércio, fazendo com que a cidade virasse a capital da África Ocidental Francesa no ano de 1904 (DIENE, 1999, p. 28). Essa relevância conquistada por Dacar atraiu milhares de pessoas vindas do interior, em busca de melhores condições de vida e de empregos durante as décadas de 1940 e 1950, e essa migração fator também aumentou progressivamente após a independência. (DIENE, 1999, p. 54).

Em 1960, com Senghor sendo eleito presidente, Dacar foi escolhida como a capital do país, reafirmando sua importância político-cultural no cenário pós-independência. A cidade, que já se apresentava como um polo dinâmico desde o período colonial, seria importante para a construção do governo de Senghor. A luta pela independência havia sido vencida, e agora era o momento de apresentar e estabelecer seu projeto nacional. As bases para esse projeto derivam das várias tendências de pensamento presentes no continente africano como vimos no tópico anterior, da própria trajetória de Senghor e também das relações complexas entre a França e suas ex-colônias.

No início de seu governo, Senghor primou pela centralidade do Estado, pois entendia que era necessário formar um Estado forte consolidado por meio das instituições e da afirmação de uma identidade nacional. Independentemente do contexto em que o conceito é empregado, abordar a identidade nacional é um campo repleto de conflito e tensões, uma vez que ele carrega uma série de representações e interpretações, sobretudo quando usado como ferramenta do Estado para formar elementos unificadores. O presidente considera que essa identidade se sobrepõe às outras identidades étnicas e religiosas existentes, e que os fundamentos essenciais para o desenvolvimento do país são a negritude e o paradigma de uma civilização negra universal.

A formação desse Estado forte estava baseada no modelo francês, ou seja, as políticas implementadas no pós-independência pelo governo de Senghor não se distanciavam das herdadas do período colonial. A Constituição de 1960 corrobora essa compreensão, e um exemplo dessa herança é que, no artigo primeiro, o francês foi definido como língua oficial do país. De acordo com o historiador Antônio José López Carreño, apesar do país ter uma população multilíngue, o *wolof* era considerado a língua materna do Senegal. Em termos práticos, a institucionalização do francês dificultava a plena participação política de parte da população, que não dominava o idioma por completo (CARREÑO, 2020, p. 104). Podemos encontrar motivos para essa exclusão quando pensamos no próprio uso do sistema educacional para a assimilação francesa. Existiam no Senegal tipos distintos de educação, e, antes dos franceses, a educação se dividia “entre a islâmica tradicional das escolas corânicas que ia do Senegal ao Chade, e o ensino feito dentro dos grupos tradicionais não-letrados, que englobavam os rituais de passagem” (AMARAL, 2014, p. 66). Ambos coabitavam no sistema francês (dividido por graus), no qual somente um número muito pequeno de africanos chegava ao nível superior, tornando-se professores, empregados no comércio e na administração colonial (GARDINIER, 1992, p. 87). Por consequência disso, a maioria dos cargos de destaque era ocupado por europeus e mestiços das comunas senegalesas, entretanto as escolas francesas se expandiram também para receber alunos das famílias das elites locais africanas e, inclusive, o próprio Senghor fez parte desse processo educacional (GARDINIER, 1992, p. 88).

A adoção dos costumes e da língua francesa sempre foram críticas enfrentadas pelo Movimento da Negritude parisiense, pois o uso da língua do colonizador para expressar a valorização da herança africana era visto por muitos como contraditório.

Essa crítica é feita por Fanon em *Pele Negra Máscaras Brancas* (1952), livro no qual ele afirma que a imposição de uma língua seria uma forma de subordinar, assimilar e dissolver as identidades africanas. Em suas palavras “falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura. O antilhano que quer ser branco sê-lo-á tanto mais quanto tiver feito seu, o instrumento cultural que é a linguagem” (FANON, 2008, p. 50). Partindo desse ponto de vista, os pensadores da negritude enfrentavam um dilema, pois eles precisavam se fazer entender em francês ao ingressar nas universidades e ambientes políticos, mas ao mesmo tempo tinham como intenção “mostrar que as línguas africanas possuíam beleza e expressividade contrapondo a ideia colonial” (RIESZ, 2001, p. 158).

Mesmo com uma educação predominantemente eurocêntrica, Senghor, no ensino primário, aprendeu primeiro as línguas africanas *sererê* e *wolof*, para só depois conhecer o francês. Ainda assim, sua relação com a língua francesa era profunda. Mesmo sendo acusado de ser um “propagandista francês”, “colaborador da França” ou “traidor da causa africana” (RIESZ, 2001, p. 158), Senghor enxergava a francofonia como uma forma de humanismo, um humanismo que também poderia ser negro-africano. Sem dúvida, ao assumir o francês como a língua oficial do país, Senghor também esperava estreitar os contatos, principalmente no que diz respeito às relações comerciais internacionais. Ao não romper diretamente os laços com a França, ele buscava se beneficiar da situação, mantendo o país recém-independente como parte das instituições e organizações francófonas (RIESZ, 2001, p. 152).

É certo que nos anos 60 Senghor, que participou ativamente na criação de uma estrutura institucional francófona, lutou - também contra a França - pelo compromisso de solidariedade recíproca e ajuda financeira, soube contornar e ultrapassar a tendência francesa de reduzir as relações com os Estados africanos a acordos e cedências bilaterais, através de uma rede abrangente de organismos culturais e económicos. E através dos seus discursos e ensaios contribuiu para a afirmação da “francofonia” enquanto estrutura global”, como polo contrário ao domínio anglo-americano. (RIESZ, 2001, p. 158).

A nova Constituição também instituiu um regime parlamentar, Senghor como presidente e Mamadou Dia (seu aliado) era o primeiro-ministro. Além dessa estruturação, a Assembleia Nacional ficaria responsável pela votação das leis. Em nome da unidade nacional, a Constituição também não permitia a criação de partidos de bases religiosas, étnicas ou raciais e, com isso, o partido de Senghor, o *Union Progressiste Sénégalaise* (União Progressista Senegalesa) (UPS), ganhava mais força e centralidade no controle do país. Ademais, todas as cadeiras da Assembleia pertenciam a UPS e, de certa forma, isso enfraquecia qualquer formação de oposição (CARREÑO, 2020, p. 514). De acordo com o pesquisador Sheldon Gellar, mesmo sendo presidente, Senghor

continuou a manter seu cargo como secretário-geral da UPS, principalmente para conservar a hierarquia dentro do partido e limitar os debates internos (CARREÑO, 2002, p. 515).

O controle exercido por Senghor permeava os mais diferentes ambientes, tanto por meio da repressão quanto da cooptação. Com a crise política de 1962 e a elaboração de uma nova Constituição instituída em 1963, esse controle tornou-se cada vez mais evidente. A crise ocorreu principalmente pelos conflitos políticos entre Senghor e Mamadou Dia. O primeiro-ministro muçulmano, embora tenha iniciado sua carreira no jornalismo, entrou para a política na década de 1940, seguindo Senghor com uma parceria de anos, e ambos atuaram em todo processo de independência do Senegal. Em um país de maioria muçulmana, Senghor, enquanto católico, valorizava a figura de Mamadou Dia e a aproximação do primeiro-ministro com a cultural local do país. Dia era fluente em *wolof* e possuía uma boa relação com as lideranças regionais. Esse talvez tenha sido o ponto principal de divergência entre o presidente e primeiro-ministro, uma vez que, com a independência, Mamadou Dia esperava um completo rompimento com a metrópole colonial. Para romper de vez com a metrópole, Dia acreditava que eram necessárias mudanças drásticas na relação de clientelismo comercial no amendoim, principal produto de exportação do país. Ao determinar o fim da exportação exclusiva para França, Dia não só irritou os franceses, que contavam com a continuidade de suas vantagens coloniais, mas também as confrarias muçulmanas que eram beneficiárias das redes ao redor da produção e comercialização do amendoim (DIALLO, 2011, p. 65).



Figura 24 – Léopold Sédar Senghor e Mamadou Dia em sua posse no ano de 1960. Fonte: Agence France-Presse (AFP).

Outro desacordo entre Senghor e Dia teve relação com a concentração dos poderes, conforme aponta o cientista político Mamadou Alpha Diallo (2011). Como abordado anteriormente, Senghor buscava a centralidade de seu estado e, por isso ele enfraquecia instituições locais e limitava os gastos e investimentos delas. Por outro lado, Dia propôs uma reforma administrativa que transformou 28 cidades em comunas e que, na prática, fazia com que essas comunas fossem livres para eleger seus líderes regionais e para gerir seus territórios. Para Mamadou Dia, a descentralização era provisória para inserir as comunidades no poder político e, com o tempo, essa tutela do Estado seria retirada, deixando as comunas totalmente responsáveis por sua própria gestão (DIALLO, 2011, p. 65).

Os desacordos entre os dois líderes senegaleses culminaram inevitavelmente em uma crise constitucional no país. Senghor, com grande apoio da UPS em 1962, conseguiu com que fosse movida uma moção de censura, assinada por 41 deputados contra Mamadou Dia. Nela, acusavam-no de abuso de poder. Em resposta, o primeiro-ministro tentou usar seu poder para que o exército trancasse o prédio onde a votação da moção estava acontecendo, mas tal tentativa não obteve sucesso, pois Senghor também

contava com o apoio do exército. Por fim, Dia foi acusado de tentativa de golpe de estado e foi preso juntamente com seus apoiadores, julgados por traição. Todos os envolvidos foram condenados à prisão perpétua e deportados para o extremo sul do país²⁵.

Para pôr fim à crise, uma nova Constituição foi criada e outros artigos foram inseridos para evitar futuras divergências com Senghor. O poder foi centralizado na figura presidencial, o cargo de primeiro-ministro foi extinto, a UPS foi estabelecida como o único partido permitido e, dessa forma, os demais partidos poderiam ser filiados e submeter as demandas ao partido de Senghor. Nas palavras de Carreño, “Senghor efetivamente transformou o Senegal em um estado de partido único, rejeitando o pluralismo político, colocando-o como um obstáculo à unidade e à construção da nação”. A partir de 1963, o governo de Senghor viveu um período de maior tranquilidade e, sem dúvida, a punição rigorosa a Mamadou Dia também serviu como uma espécie de exemplo para aqueles que pretendiam desafiar Senghor (CARREÑO, 2020, p. 105 -107).

Em sua pesquisa, o historiador senegalês Mouhamadou Moustapha Sow faz uma análise da crise política entre Léopold Sédar Senghor e Mamadou Dia, utilizando-se dos discursos midiáticos do Senegal em 1962. Sow analisa a estação *Radio-Dakar* e os jornais *Dakar-Matin*, *Afrique Nouvelle* e *Le Monde*, buscando compreender como o Estado atuou para criar uma estrutura regulatória para a mídia. A *Radio-Dakar*, usada como veículo de comunicação pelas autoridades desde o período colonial, e o jornal *Dakar-Matin* possuíam vínculos diretos com o governo. Nesse sentido, apesar desses veículos adotarem uma postura aparentemente neutra, eles tendiam a privilegiar as fontes ligadas a Senghor, não abordando determinados assuntos. A *Radio-Dakar*, por exemplo, foi o meio escolhido por Senghor para discursar para a população sobre a crise de 1962. Já o *Dakar-Matin* concedeu bastante ênfase apenas nas notícias sobre o fim da crise política. Um exemplo disso foi a edição de 18 de dezembro de 1962, que publicou uma grande matéria intitulada “O golpe fracassado. O presidente Léopold Sédar Senghor assume todas as responsabilidades do poder”.

Para Mouhamadou Moustapha Sow (2021), o *Afrique Nouvelle* pode ser analisado como um veículo mais independente e livre da influência do governo, uma

²⁵ Além de Dia, estavam entre os acusados Valdiodio N’diaye, Ministro do Interior, Ibrahima Sarr, Ministro da Função Pública e Trabalho, Joseph Mbaye, Ministro dos Transportes e Telecomunicações e Alioune Tall, ministro-delegado à presidência do Conselho de Informação. (DIALLO, 2011; MOUSTAPHA SOW, 2021).

vez que o jornal centra sua cobertura nos fatos políticos do período e na legalidade institucional. Por fim, o *Le Monde* guiava-se pelos interesses franceses e muitos de seus correspondentes mantinham relações próximas com Senghor. Ainda assim, Ernest Milcent, correspondente do jornal em Dacar escreveu uma matéria chamada *Une motion de censure contre le gouvernement fait rebondir la crise* do dia 17 de dezembro de 1962, em que ele afirmava que durante a votação de moção da Assembleia “os jornais receberam a ordem de relatar apenas a entrega da moção sem qualquer comentário”. Sem dúvida havia uma preocupação do governo em controlar os meios de comunicação e regular de alguma forma o que era publicado. Esse controle se concretizou em 1963, com a aprovação de um referendo de controle da mídia. O documento vetava a criação de uma televisão no Senegal, projeto iniciado por Mamadou Dia (MOUSTAPHA SOW, 2021, p. 130 -131).



Figura 25 – Matéria do jornal *Dakar-Matin* de 18 de dezembro de 1962. Fonte: MOUSTAPHA SOW, 2021.

Segundo o sociólogo Fabrício Cardoso de Mello (2016, p. 1 - 2) as inspirações socialistas foram fundamentais para a luta dos trabalhadores por direitos na Europa, essas experiências também chegaram a outros territórios que buscavam emancipação do jugo colonial. Após as independências da década de 1960, alguns líderes africanos adotaram o socialismo como uma possível via política para o continente africano, entre os líderes estavam Amílcar Cabral²⁶ na Guiné-Bissau e em Cabo Verde, Kwame Nkrumah²⁷ em Gana e Léopold Sédar Senghor no Senegal. Entretanto, as inspirações socialistas da Europa precisaram ser adaptadas e reelaboradas para as realidades africanas, pois somente o socialismo não era suficiente, era necessário um socialismo africano. Os dois políticos, que anteriormente haviam estado envolvidos nos processos de independência, defendiam o socialismo africano como uma opção de seus governos agora como presidentes. Luis Carlos Mida Nhaslambé, em sua pesquisa acerca do socialismo africano de Sedar Senghor (2021), afirma que o socialismo africano não foi praticado da mesma maneira por Senghor e Nkrumah, com diferentes perspectivas “o socialismo era apropriado por esses movimentos como via alternativa que visava construir sociedades novas para ultrapassar os prejuízos do próprio colonialismo” (NHASLAMBÉ, 2021, p. 9). Para os cientistas políticos Alexandre Spohr, Luiza Andriotti e Luíza Cerioli (2013), mesmo que o governo de Senghor tivesse inspirações socialistas, ele não seguia exatamente as orientações do socialismo soviético ou chinês. Ele assumia um socialismo africano que, em linhas gerais, pretendia reduzir de alguma forma a dependência externa, e “promover o desenvolvimento econômico, a construção

²⁶ O guineense Amílcar Cabral também foi um importante líder africano, atuante principalmente nos processos de independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde. Formado em Lisboa, Cabral foi um dos fundadores do Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde em 1956, organização revolucionária que travou um combate armado longo contra Portugal em nome da libertação. Amílcar Cabral acreditava que eram necessárias duas descolonizações distintas, a primeira seria no campo político e a segunda seria a mental. Conhecido também pelo seu interesse pela educação, Cabral foi chamado por Paulo Freire de “Pedagogo da Revolução”. O líder africano foi assassinado em 1973 e não pode ver a Guiné-Bissau e Cabo Verde independentes.

²⁷ Kwame Nkrumah nasceu em Gana no ano de 1909, onde iniciou seus estudos em escolas católicas e foi posteriormente também professor. Em 1935 viajou para os Estados Unidos, e se tornou mestre em educação, filosofia e também bacharel em teologia sacra. Seu interesse pelas questões raciais e políticas foi influenciado pelas ideias de vários ativistas, como o jamaicano Marcus Garvey, o trinidadense C.L.R. James, o russo Raya Dunayevskaya e a sino-americana Grace Lee Boggs. No fim da década de 1940 se envolveu diretamente na independência da Costa do Ouro (território atual de Gana) que só aconteceu definitivamente em 1957. Após a independência, em 1960, Nkrumah assumiu a presidência de Gana. Como líder do país, acreditava na necessidade da unidade africana e na emancipação do jugo colonial. Ao contrário de outros líderes africanos, ele defendia uma descolonização rápida e que rompesse todos os laços com países colonialistas. Em 1966, Nkrumah sofreu um golpe militar e se exilou na Guiné, vivendo no país até 1971. Com a saúde debilitada, morreu em 1972 na Romênia, onde estava fazendo um tratamento médico. (BARBOSA, 2018).

do Estado, o bem-estar e valorização das culturas africanas” (SPOHR; ANDRIOTTI; CERIOLI, 2013, p. 103).

O documento *Rapport sur la doctrine et le programme du parti* (Relatório sobre a doutrina e o programa do partido) foi escrito em 1959 sobre o Partido da Federação Africana (PFA). Senghor, neste longo texto, aborda novamente as intenções da construção de uma nação negro-africana, livremente associada à França. O senegalês acreditava que: “a sociedade negro-africana é uma sociedade coletivista, mais exatamente comunitária [...] nós já havíamos realizado o socialismo antes da chegada europeia. Concluimos que temos a vocação para renová-lo ajudando a lhe restituir suas dimensões espirituais”. Para isso, seria necessário um “retorno ao básico, mas sobretudo um esforço para repensar os textos básicos e confrontá-los com as realidades africanas negras” (SENGHOR, 1959, p. 07. Tradução nossa). Senghor acreditava que, para colocar em prática o socialismo, era preciso buscar o renascimento cultural dos valores africanos dissolvidos pela colonização além de um Estado comprometido com sua ideia de civilização negra.

A cultura era um ponto essencial para o socialismo de Senghor. A valorização da cultura negra-africana era uma urgência e precisava ser colocada em prática das mais variadas maneiras. Em um texto anterior, de 1956, chamado de *L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine* (O Espírito da Civilização ou as Leis da Cultura Negro-Africana), Senghor conceitua seu entendimento de “cultura” como: “a constituição psíquica que, em cada povo, explica sua civilização. É, em outras palavras, uma certa maneira, própria de cada povo, de sentir e de pensar, de expressar-se e atuar” (SENGHOR, 1956, p. 65). Como presidente, Senghor colocou a cultura no centro de suas ações de governo, com o destaque especial para a educação, arte, história, poesia e canção africanas. Relembrando suas ações como presidente, em 1980 no livro *La poésie de l'action*, Senghor lista alguns tipos de ações no campo da educação e da cultura que ele realizou, como, por exemplo, a revisão de programas e manuais de ensino para incluir e dar ênfase a cultura africana e a negritude, em suas palavras:

Desde a independência, criamos, como disse, não apenas uma nova literatura, mas também uma nova pintura, uma nova escultura, uma nova tapeçaria, e estamos em processo de elaboração de uma nova música, uma nova dança, uma nova arquitetura, até mesmo uma nova filosofia (...) (SENGHOR, 1980, p. 321).

De acordo com a historiadora da arte Maureen Murphys (2006), 25% do orçamento do Estado senegalês era dedicado à criação de museus, instituições culturais,

escolas de arte ou teatro. A porcentagem era muito significativa, principalmente para um país recém independente, e também demonstrava a intenção de investir na promoção da arte no Senegal (CARREÑO, 2020, p. 185). Outra ação com esse objetivo foi a realização de uma conferência interministerial para discutir a criação e incentivos para diversos programas de cultura, como congressos, revistas, trabalhos com arquivos nacionais e bibliotecas. Essa ação resultou em um financiamento para a Assembleia do Senegal de 30 milhões de francos para a construção da sede da revista *Présence Africaine* (CARREÑO, 2020 apud LOBE, 1962).

Antes mesmo da crise de 1962, o primeiro-ministro Mamadou Dia havia assinado um documento para a criação do Comitê de Estudos para o Desenvolvimento da Cultura Africana (CEDCA), organização responsável por promover a cultura e o desenvolvimento da nação. Dentro do comitê existiam grupos de trabalhos para as diferentes áreas que seriam abordadas, e essas áreas estavam divididas entre: estudos culturais gerais; línguas e literaturas tradicionais; literatura moderna; música; teatro; dança; e cinema e artes plásticas (CARREÑO, 2020, p. 183). Mamadou Dia foi escolhido como presidente do comitê, Alioune Diop como membro, já o músico Sonar Senghor Senghor era responsável por artes e letras, e os pintores Iba N'Diaye e Papa Ibra Tall ficaram como professores da escola de artes (CARREÑO, 2020, p. 185).

Havia definitivamente a implementação de uma política cultural no Senegal antes mesmo da independência oficial do país. Em 1959, Senghor, antes mesmo de se tornar presidente, articulava com Iba N'Diaye a organização da *Maison des Arts du Senegal*, (instituição que mais tarde se tornaria a *École des Arts du Sénégal*). A instituição de Dacar seguiu, em certa medida, os mesmos modelos e tradições da capital da França, e o nome também era uma clara referência a Escola de Paris.²⁸ A *École des Arts du Sénégal* foi idealizada e pensada por Senghor desde seu início, e o objetivo da instituição era prezar pela tradição da estética africana, ao mesmo tempo que estava aberta as técnicas e disciplinas ocidentais convencionais (KASFIR, 1999, p. 170). Na *École des Arts*, os diretores eram os pintores Iba N'Diaye (chefe do Departamento de artes plásticas) e Papa Ibra Grand (chefe do Departamento de pesquisa do negro nas artes plásticas), nomes que são recorrentes tanto na organização do 1º Festival Mundial de Artes Negras quanto na própria história da arte do Senegal. A respeito da *École des Arts* e o festival de 1966, o historiador Antônio José López Carreño (2020) afirma:

²⁸ Movimento artístico composto por uma série de artistas franceses e não-franceses no entre guerras que marcou a cidade de Paris como um grande centro de produção artística e impulso criativo.

É esse movimento que antecedeu, preparou, acompanhou e seguiu o Festival Mundial de Artes Negras de 1966 que surgiu o conceito *École des Arts*. Mas o que essa noção abrange? A necessidade de união por motivos profissionais e ideológicos que também permitiu trocas e confrontos formais. Fórmula que interessou especialmente o mundo das artes, letras e filosofia. (CARREÑO, 2020, p. 216).

A *École des Arts* foi de suma importância para o projeto de Senghor para o país e para a divulgação da negritude. Foi por meio da instituição que se desenvolveram pesquisas e novas gerações de artistas africanos. Um dos resultados dessa formação pode ser observado na exposição de arte contemporânea *Tendances et confrontations* do festival de 1966, na qual diversos alunos da escola puderam expor seu trabalho a um público internacional pela primeira vez (ROTTENBURG, 2019, p. 291). Essa ação proporcionou a concretização de um dos objetivos que encontramos no programa oficial do festival: “possibilitar que os artistas negros demonstrem seus talentos para (...) os membros do mundo internacional das artes, que podem fornecer aos artistas negros os meios necessários que eles carecem”. A concretização desse objetivo demonstra a preocupação em promover esses artistas e desenvolver suas carreiras, visto que os artistas africanos, por uma série de preconceitos, não recebiam o devido reconhecimento artístico e financeiro.

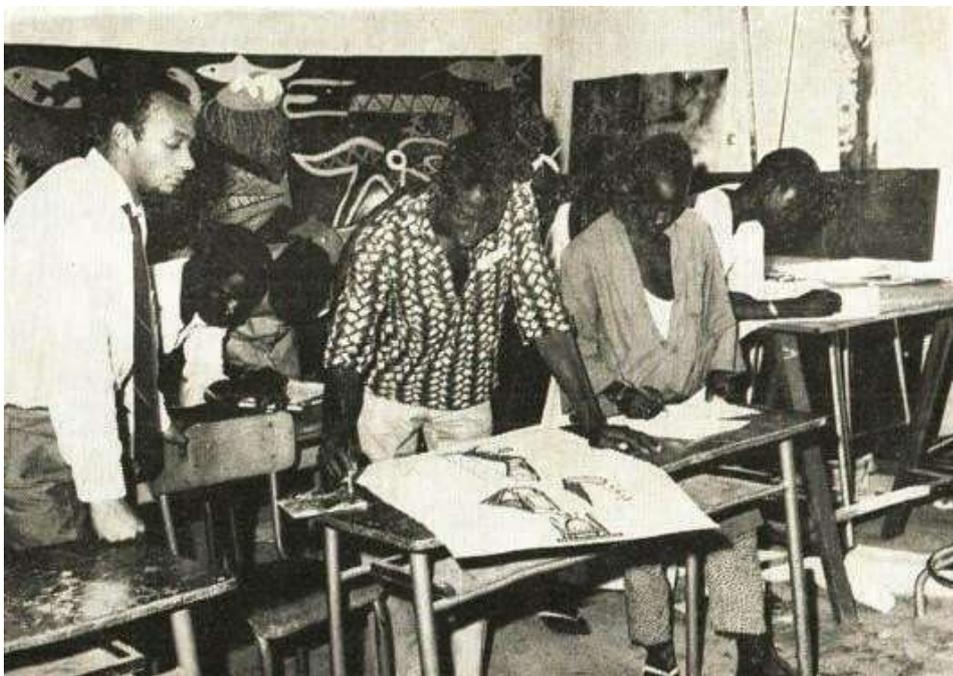


Figura 26 – Escola de Artes do Senegal. Fonte: Cohen, J. I. (2018). Locating Senghor's École de Dakar: International and Transnational Dimensions to Senegalese Modern Art, c. 1959–1980. *African Arts*, Vol. 51, nº 3, pp. 10-25.

Como abordado no primeiro capítulo desta tese, a arte contemporânea africana e diaspórica da exposição *Tendances et confrontations*, quando comparada à arte africana tradicional apresentada na mostra *L'Art Nègre: sources, evolution, expansion*, não recebeu o mesmo destaque. Em uma entrevista realizada por Antônio José López Carreño no ano de 2017 com a bibliotecária Janet L. Stanley do *Smithsonian National Museum of African Art* de Nova York, ela observa que a arte contemporânea em alguns aspectos era mais complexa de se encaixar perfeitamente na filosofia da negritude de Senghor (STANLEY, 2017 apud CARREÑO 2020, p. 217). Não que a arte contemporânea não possa expressar a negritude, já que a valorização do ser negro, com certeza, estava presente nas obras daqueles alunos. Contudo, acreditamos a arte contemporânea forma-se a partir de uma multiplicidade de sentidos e abstrações, primeiramente do artista e depois do público e, com isso, uma série de questionamentos estão em jogo, sujeitos às distintas interpretações subjetivas. Essa relação era diferente dos objetos enquadrados como arte tradicional durante o festival de Dacar. Em geral, os objetos não tinham o nome do autor e davam maior destaque para seus locais de produção e, nesse sentido, essas obras evocavam de forma mais concreta um passado africano artístico grandioso e coletivo e anônimo. Alguns críticos do festival destacavam que o interesse maior pela arte tradicional por parte da organização do evento estava relacionado à intenção de reforçar um movimento primitivista na arte e a intenção de atender às expectativas ocidentais em busca do exótico.

A respeito disso, o pintor e presidente da comissão de arte contemporânea Iba N'Diaye foi um dos grandes críticos ao primitivismo. Mesmo sendo chefe do Departamento de artes plásticas da *École des Arts*, o pintor acreditava que a arte africana deveria ser compreendida fora dos limites impostos pelo primitivismo. Mesmo com posições diferentes do governo de Senghor, seguramente Iba N'Diaye foi uma figura importante para a política cultural senghoriana, muitos o consideram como pai da pintura senegalesa e um dos grandes responsáveis pelo levantamento de uma estética africana contemporânea.

Iba N'Diaye (1928 – 2008) nasceu na cidade senegalesa Saint-Louis, ele era filho de pai mulçumano e mãe católica. Seu interesse pela arte começou muito cedo, ainda quando criança já fazia aulas de pinturas a óleo, e com 15 anos já trabalhava pintando cartazes de cinema.²⁹ Com desejo de desenvolver sua carreira, Iba N'Diaye viajou para

²⁹ Na época não havia impressão e os cartazes de filmes eram pintados à mão individualmente.

Paris em 1948. Iba N'Diaye entendia sua produção artística e sua subjetividade livres de qualquer imposição, negava-se qualquer tentativa de “africanização”, em suas palavras colocava-se contra:

Às exigências de uma arte ocidental, doente que precisa de uma transfusão revitalizante, e vê no surgimento de artistas africanos a oportunidade de cavar sem escrúpulos um reservatório de formas, cores e temas que lhe trarão um soro para salvar suas vidas (CARREÑO, 2020, p. 249. Tradução nossa).

Após o festival de 1966, Iba N'Diaye voltou para Paris, onde passou o resto de sua vida. Mesmo morando na França, ela ainda realizava visitas frequentes ao Senegal para expor seus trabalhos. Ao longo dos anos conquistou notoriedade e participou de exposições em Nova York, na Holanda, na Finlândia, entre outros locais. Mesmo com divergências, Iba N'Diaye ficou à frente da *École des Arts* durante os anos iniciais do governo de Senghor. Ao seu lado também estiveram Papa Ibra Tall e Pierre Lods. Assim como N'Diaye, Papa Ibra Tall esteve em Paris e, durante sua estadia, frequentou os escritórios da revista *Présence Africaine*, convivendo com os escritos sobre a negritude de Damas, Senghor e Césaire. Enquanto artista e professor na *École des Arts*, acreditava na improvisação e na composição livre da arte, sempre aconselhando seus alunos a não imitar a realidade em suas obras e nem copiar as técnicas tradicionais (CARREÑO, 2020, p.233).

De acordo com a cientista política canadense Marie-Hélène L'Heureux (2009, p. 35), Ibra Tall acreditava que os jovens deveriam contribuir para a criação de uma tradição específica para o Senegal. Ele foi o grande responsável por trazer técnicas de tapeçaria francesa para o país, representando um novo setor que se desenvolveu até a criação da Fábrica Nacional de Tapeçarias em Thiès³⁰ no ano de 1965. O interesse de Senghor por essa arte aconteceu desde quando o próprio Papa Ibra Tall o presenteou com tapeçarias artesanais francesas, porém tecidas com símbolos e imagens africanas. O presidente viu nessas peças a oportunidade de produzir uma nova arte africana, feita com técnicas europeias, mas com uma nova abordagem. Segundo o historiador Joshua I. Cohen, no próprio festival de 1966, foi realizado um concurso para premiar a melhor tapeçaria, e o vencedor foi o artista Ibou Diouf, que também foi o vencedor do concurso de cartazes que, por sua vez, foi feito para eleger o cartaz que seria usado como principal propaganda do festival.

Senghor promove assim a criação de uma arte estrangeira à sociedade senegalesa, que em seu passado só conhecia a tradição de tecelagem

³⁰ Cidade localizada a 72 quilômetros de Dacar.

artesanal. Esta nova forma de arte, uma mistura de tapeçaria, uma tradição puramente francesa com motivos tipicamente africanos, responde aos dois eixos de desenvolvimento propostos por Senghor: enraizamento e abertura. A abertura corresponde ao novo vindo do exterior, enquanto o enraizamento é representado por motivos e símbolos africanos. De acordo com os objetivos de Senghor, qualquer nova forma de arte introduzida no Senegal deveria ilustrar os valores da negritude. Para isso, a ideologia deve caber na tapeçaria” (CARREÑO, 2020, p. 225. Tradução nossa).

A Fábrica era uma instituição totalmente patrocinada e gerida pelo governo e o Estado senegalês era um dos principais compradores da própria fabricação. As peças eram compradas e depois destinadas como presentes para embaixadores, chefes de estado ou instituições internacionais como a ONU, UNESCO, Agência da Francofonia (AUF) etc. As obras eram escolhidas pelo próprio Senghor, pois, para ele, as tapeçarias contribuíam para a política cultural que tentava implementar. (CARREÑO, 2020, p. 226).

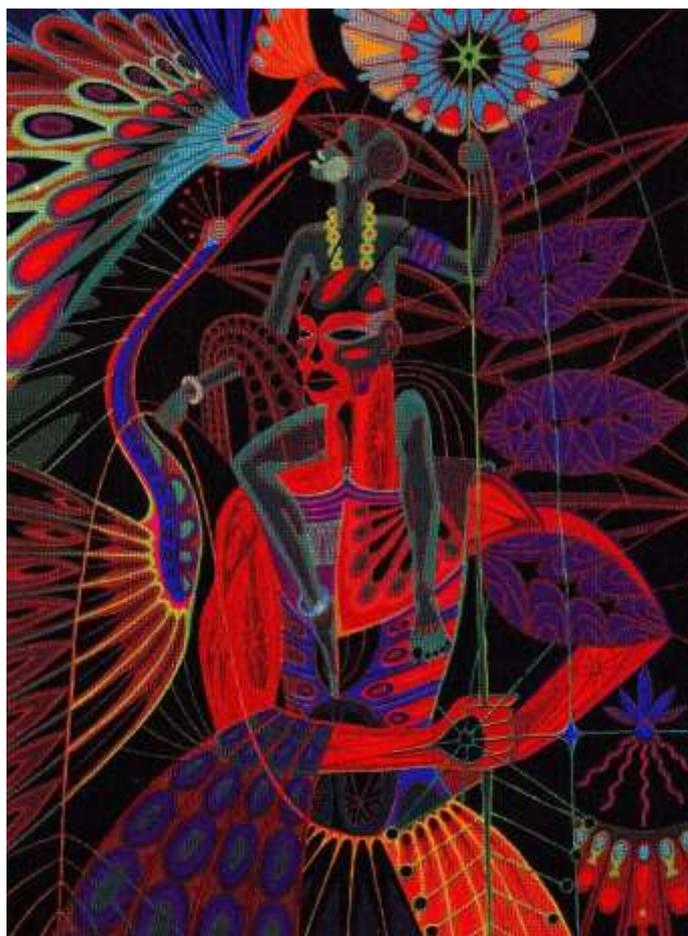


Figura 27 – Tapeçaria de Papa Ibra Tall, *Wonders of the Bush* (1965). Fonte: Africanah.org

A movimentação do governo de Senghor na área cultural foi intensa. A experiência em idealizar eventos, promover programas e auxílios para a área da cultura foi uma característica central do governo senegalês na década de 1960. Senghor era um intelectual forjado em meio as relações do além do mar, em contato com pessoas e com visões de diferentes lugares. A respeito dessa observação, não é difícil imaginar que Senghor compreendesse a importância e os frutos positivos de eventos que permitem contatos entre diferentes países, afinal ao longo de sua trajetória Senghor foi uma figura que se fez presente nos mais diversos tipos de encontros e nos lugares onde fossem discutidas questões sobre a experiência negra. Dessa forma, Senghor conhecia os potenciais de uma política cultural e a realização de um evento internacional, como o 1º Festival Mundial de Artes Negras em 1966. Por meio dessa realização, o Senegal continuava a manter uma boa relação com a França, além de contar com o apoio da UNESCO, uma das grandes financiadoras do evento. Assim sendo, para fortalecer seu governo, e também sua intenção de formar uma cultura nacional no Senegal, Dacar se tornou um centro de intercâmbio cultural, atraindo exposições, simpósios e apresentações artísticas na década de 1960. Analisando esse período, mesmo com a pluralidade de organizações, o auge dessa política cultural foi a realização do 1º Festival Mundial de Artes Negras.

2.4 Notas sobre assimilação e mestiçagem em Senghor

Acreditamos que ao longo deste capítulo foi perceptível a grande circulação de Senghor e suas ideias no Atlântico Negro. Sua principal bandeira era a negritude, termo que acompanhou Senghor e que trouxe alguns desentendimentos quanto ao seu significado. A negritude não deve ser entendida como estática ao longo dos anos, pois, muito pelo contrário, outras formas de análise e conceitos foram acrescentadas a ela. De acordo com a historiadora Camille Johann Scholl, Senghor mobilizou-se de acordo com as novas realidades políticas em que vivia, esse fato explica sua facilidade de entrada em distintos ambientes (SCHOLL, 2021). Por sua vez, a mestiçagem, sem dúvida, foi um dos conceitos que ao longo do tempo se agregou ao discurso de Senghor e acabou por se tornar um elemento central para compreender alguns de seus posicionamentos.

Senghor passou a incluir em suas análises sobre a mestiçagem a partir de 1944, ainda na França. Para ele, a assimilação não deveria ser classificada como negativa. O uso do francês, por exemplo, para Senghor, mostrava mais do que a simples

assimilação, representava também o processo de como a cultura africana fazia parte da francesa, compreendendo, assim, a assimilação como uma via de mão dupla (SCHOLL, 2021). Esses processos juntos formariam o que Senghor acreditava ser a “mestiçagem cultural”, um produto gerado pela mistura e pelo diálogo das culturas negro-africanas com o mundo. Essa mestiçagem não teria um sentido biológico, mas sim cultural. No *Relatório feito ao Congresso Constitutivo do Partido da Federação Africana* (PFA) em 1959, Senghor defende sua visão em relação à mestiçagem, sobre a qual ele afirma que os encontros entre diferentes civilizações produziram “uma simbiose dinâmica (...) uma mestiçagem cultural, que, como toda mestiçagem ou enxerto, produz um fruto novo e mais suculento” (SENGHOR, 1959, p. 61).

A questão da mestiçagem, portanto, resolveria os conflitos entre essas relações travadas pelo colonialismo e seria a oportunidade para a criação de uma civilização ideal, livre dos preconceitos raciais. Com o passar do tempo, Senghor passa a exaltar cada vez mais a mestiçagem; por exemplo, na obra *Liberté I – Négritude et Humanisme* de 1964 ele discorre sobre como as características dos “mestiços culturais” eram dignas de elogio. O presidente senegalês considerava que o mestiço cultural possuía uma específica força de caráter que lhe permitiria dominar e reconciliar suas contradições, para criar uma civilização completa e harmoniosa (SENGHOR, 1964, p. 96). Logo, sua percepção da mestiçagem era positiva, vendo-a como um caminho para a construção de um futuro igualitário e também como meio de se entender outros processos históricos. Essa foi uma das causas da aproximação de Senghor com o discurso da mestiçagem presente na América Latina, principalmente no Brasil. Ainda de acordo Camille Johann Scholl (2021), a aproximação conceitual com a mestiçagem no contexto brasileiro foi, em grande parte, fruto dos contatos que Senghor teve com um grande defensor da mestiçagem no Brasil: Gilberto Freyre.

Senghor e Freyre não chegaram a ser amigos nem mesmo correspondentes, a proximidade entre eles estava mais vinculada à percepção da mestiçagem como um caminho de análise. Scholl (2021) apresenta que, apesar dos dois autores viverem e desenvolveram seus escritos a partir de experiências distintas, ambos compartilhavam a mestiçagem como um elemento de suma importância. A lusofonia também foi fundamental para que Senghor estabelecesse seu contato com Freyre, pois foi no Brasil que a lusofonia teria sido usada pela primeira vez, mais especificamente em Salvador em 1964, durante o discurso *Latinidade e Négritude*. O discurso completo pode ser acessado pelo acervo online do Departamento de Taquigrafia, Revisão e Redação da

Câmara dos Deputados e também foi publicado no jornal *Correio da Manhã* no dia 24 de setembro de 1964. No discurso, o presidente africano fala da boa relação entre o Senegal e o Brasil. A latinidade, portanto, seria responsável por unir os dois países. A experiência de Senghor é narrada pelas seguintes palavras:

Nos quatro dias durante os quais já tivemos a alegria de pisar - ou de sobrevoar - a terra de vosso país, havemos sido, a delegação senegalesa e eu, acolhidos por toda parte, no Recife, na Bahia, como no Rio de Janeiro, com essa delicadeza tão característica, é que eu pessoalmente conheço por havê-la sempre experimentado ao contato dos amigos brasileiros (SENGHOR, 1964, p. 3).

A viagem de Senghor ao Brasil em 1964, de acordo com Scholl (2018), foi fundamental para aproximar o Senegal do Brasil, em outras palavras, a miscigenação e a simbiose, foram fundamentais na busca por uma cooperação política e econômica entre os dois países” (SCHOLL, 2018, p. 13). Para Scholl, a presença de Senghor também estava relacionada à propaganda de uma Comunidade Luso-Afro-Brasileira, projeto político criado por Portugal, Brasil, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique para solucionar a “guerra colonial portuguesa no continente africano” (SCHOLL, 2018, p. 1). A ideia desse projeto era propor a união entre Brasil e esses países “em uma comunidade com laços políticos, econômicos e culturais”. O projeto buscava resolver os problemas nos territórios de colonização portuguesa na África, evitando que os conflitos armados continuassem. Dentro desse contexto, Senghor via no Brasil um papel importante na Comunidade Luso-Afro-Brasileira, pois o país era um bom exemplo de como um processo de independência poderia ser feito sem a necessidade de uma guerra. No discurso *Latinidade e Negritude* de 1964, Senghor afirmou: “o sucesso brasileiro é um exemplo e encorajamento para que os portugueses cumpram o que outras nações europeias já cumpriram” (SENGHOR, 1964, p. 3).

Mesmo com a proximidade entre os dois governos, sabemos que a negritude de Senghor enfrentava diversas críticas, e no Brasil isso não era diferente. Sabendo de possíveis resistências, Senghor, em outro discurso feito na Bahia em 1964, fez questão de abordar o tema considerado por muitos como controverso. O presidente senegalês pedia tranquilidade aos presentes quanto à negritude, pois ela não era um tipo de racismo ou mesmo um racismo antirracista. Em suas palavras, a negritude era: “de um lado, o conjunto de valores da civilização dos negros espalhados pelo mundo”, e por outro lado, era “a vontade ativa de cultivar esses valores para com eles contribuir para a elaboração

das culturas nacionais respectivas, ou melhor, para a edificação da Civilização do Universal.” (SENGHOR, 1964, p. 8).

Ao aproximar a negritude da mestiçagem, Senghor entendia que esses ideais juntos eram uma força motora para se construir o futuro. O orgulho racial ao lado do contato com outras culturas fazia com que a experiência colonial fosse transcendida. Para ele, seria possível pensar nessas relações por uma perspectiva otimista e esperançosa. Essa postura de Senghor, que pode ser considerada como utópica ou ingênua, na verdade dialogava com toda sua trajetória enquanto africano, estudante e professor na França, político e presidente africano. Entretanto, como veremos no capítulo quatro desta pesquisa, em alguns momentos a compreensão de mestiçagem cultural e civilização universal de Senghor será variável. Ter a mestiçagem como um ponto incorporado à negritude senghoriana, principalmente no contexto brasileiro, gera uma série de questões relacionadas ao tema deste trabalho. Ela nos apresenta um contraponto ao conceito de mestiçagem utilizado no Brasil neste período já que, para Senghor, a mestiçagem estava distante de uma harmonia racial. A mestiçagem estaria mais próxima dos contatos culturais e os processos a longo prazo desses encontros. Contudo, considerando o contexto da viagem de Senghor ao Brasil em 1964, a mestiçagem contribuía para o fortalecimento do projeto de Comunidade Luso-Afro-Brasileira e o desenvolvimento das relações internacionais.

A exposição de argumentos sobre a latinidade e mestiçagem em 1964 demonstra o quanto essas compreensões faziam parte dos interesses do governo ditatorial brasileiro. Assim, no próximo capítulo buscaremos responder como a delegação brasileira foi formada para participar no festival, e como as noções de negritude e mestiçagem foram trabalhadas na delegação brasileira pelo Ministério das Relações Exteriores.

3 OS DESAFIOS PARA A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NO 1º FESTIVAL MUNDIAL DE ARTES NEGRAS EM DACAR

Grande era a expectativa em torno do espetáculo brasileiro no Teatro Nacional Daniel Sorano e no estádio da Amizade. Essa expectativa tornou-se maior após a recepção na embaixada em homenagem aos nossos artistas, os quais, perante mais de trezentas pessoas e no pequeno espaço que dispunham exibiram-se de modo satisfatório, renunciando algo melhor nos dias seguintes (...) permita dizer ainda, Senhor Ministro, que tal expectativa devia-se também a intensa propaganda que esta Missão Diplomática vem fazendo há anos de coisas brasileiras.

(Frederico de Chermont Lisboa)

A epígrafe escolhida para iniciar este capítulo faz parte de um longo relatório enviado em 28 abril de 1966 (quatro dias após o encerramento do festival) para o Ministro das Relações Exteriores do Brasil, Juracy Magalhães, escrito pelo embaixador do Brasil no Senegal, Frederico Chermont Lisboa. O documento faz parte do acervo do Arquivo Histórico do Itamaraty e funciona como uma espécie de relatório do embaixador sobre as apresentações brasileiras, no qual ele faz um balanço geral do evento. Ao longo deste capítulo, vamos utilizar de trechos deste memorando e de outras fontes para discutir os desafios da participação brasileira no festival de Dacar e observar como elas foram vistas por um dos principais responsáveis pela comissão: Frederico Chermont Lisboa.

Como narrado na epígrafe, a chegada da delegação brasileira no 1º Festival Mundial de Artes Negras gerou grande expectativa. Vale ressaltar que a presença do país era importante, pois, desde aquela época, o Brasil contava com a maior população negra fora do continente africano. Além disso, naquele período, a diplomacia cultural envolvendo o Brasil e o Senegal já vinha ganhando força. Como vimos nos objetivos principais do festival, uma das intenções era “promover entendimento internacional e inter-racial” e, para isso, as expressões culturais africanas e afro-americanas atuariam como um elemento unificador entre todos os países que estivessem presentes. Nessa perspectiva, a organização do festival interessava-se pela arte negra de maneira ampla, como um conjunto de experiências e contribuições plurais, unificadas a partir da África,

que seria trazido pelas delegações de vários países que se encontrariam em Dacar. A presença brasileira levava consigo os interesses do governo, assim como apresentava sua visão sobre a construção da nossa sociedade, principalmente no que dizia respeito à participação da população negra. Compreender o que a delegação brasileira esperava apresentar no festival é um desafio, visto que sua presença no evento envolve muitas nuances em relação ao contexto brasileiro e suas representações raciais. Durante toda a década de 1960, o Brasil vivia um regime militar que se apoiava na premissa da democracia racial. Logo, para manter e sustentar essa imagem, que já era conhecida internacionalmente, a delegação formada pelo Ministério das Relações Exteriores (MRE) deveria refletir e buscar caminhos de representar a pretensa integração racial e a ausência de conflitos entre negros e brancos. Segundo a historiadora Adrianna Cristina Lopes Setemy, o Itamaraty fazia parte da institucionalização das políticas de repressão, colaborando para a sistematização e institucionalização do serviço de informação. De acordo com a historiadora, por meio do MRE, o governo ditatorial controlava os países estrangeiros a partir de uma rede informações internas e externas (SETEMY, 2003, p. 13). Em 1966, o ministro das Relações Exteriores era Juracy Magalhães, mas, durante suas viagens, ele era substituído por Manuel Pio Corrêa que, igual a Magalhães, já possuía uma longa carreira política em diversos departamentos do governo.

Sendo assim, o convite oficial para o festival veio através da embaixada brasileira em Dacar para o Ministério das Relações Exteriores (MRE), a cargo da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), no fim do ano de 1963. Com o convite feito, o embaixador Frederico Chermont Lisboa ressaltou a importância de uma resposta positiva ao evento na correspondência do dia 12 de dezembro de 1963. Ele acreditava que, devido à “participação africana na constituição étnica da gente brasileira, e conseqüente influência na sua formação artística”, a presença da delegação brasileira seria indispensável. A argumentação de Chermont de Lisboa era coerente com as relações que os dois países buscavam estreitar nesse período e com as ações desenvolvidas pelo governo brasileiro, que estavam focadas em usar aspectos culturais como ferramentas de diplomacia. Segundo a historiadora Luiza Nascimento dos Reis em sua tese de doutorado sobre as trajetórias intelectuais no Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), esse período foi marcado por uma política internacional que se ancorava na multirracialidade da sociedade brasileira e em nossa cultura (REIS, 2015, p. 132). As pesquisas de Luiza Nascimento dos Reis serão de grande apoio para a presente tese, principalmente durante a pandemia. A partir de suas pesquisas, foi possível ter

acesso a um número maior de fontes pertencentes ao MRE, ao CEAO e, conseqüentemente, à informações sobre o 1º Festival Mundial de Artes Negras.

Voltando-nos para a documentação analisada, é possível notar a demora da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE) em aceitar participar do evento africano, assim como sua tardança em apresentar um comitê brasileiro para organizar a viagem. Inclusive, há telegramas de Chermont de Lisboa que repetidamente solicitavam uma resposta da Secretaria. Quase um ano e meio após o convite, no telegrama do dia 13 de maio de 1965, o embaixador cobrou novamente uma resposta e foi enfático ao afirmar: “as disposições muito favoráveis que os senegaleses manifestam em relação ao Brasil [...] poderão ser muito prejudicadas se não correspondermos à expectativa de cooperação neste festival, que pra eles tem enorme significação”. Após o convite ser finalmente aceito pela Secretaria, o setor se tornou responsável pela elaboração e planejamento da delegação brasileira que seria enviada a Dacar. A Secretaria do Itamaraty era o departamento responsável pelas ações internacionais, e é por meio dela que se elaboravam e se planejavam as atividades dos diplomatas brasileiros fora do país. Os memorandos da Secretaria sobre o 1º Festival Mundial de Artes Negras em geral não são assinados individualmente, sempre contam com rubricas de alguns dos funcionários. Infelizmente não foi possível encontrar uma listagem completa dos funcionários da Secretaria que se envolveram na organização do festival, contudo, na maioria dos memorandos, é possível identificar a rubrica da diplomata Dinah Flusser, nome que está presente em outras fontes sobre o quadro de funcionários. Entre essa documentação também há documentos assinados pelo diplomata Luiz Mattoso Maia Amado, chefe substituto da Divisão de Difusão Cultural no período do festival.

Levando em consideração o contexto apresentado e a responsabilidade do Ministério das Relações Exteriores, buscaremos, neste capítulo, compreender como foi organizada a participação do Brasil no festival. Por meio de telegramas, cartas, memorandos e outros documentos encontrados no Arquivo Histórico do Itamaraty, abordaremos quem foram os principais responsáveis pela delegação e os artistas participantes e a repercussão das apresentações em Dacar.

3.1 A diplomacia cultural entre Brasil e Senegal na década de 1960

Na década de 1960, as relações entre o Brasil e o Senegal começaram a ser desenvolvidas com um maior engajamento. Nesse período, o Ministério das Relações Exteriores buscava consolidar o Brasil como uma potência, estreitando sua política externa com os países africanos que estavam conquistando suas independências e se incorporando ao cenário internacional. Esse movimento pode ser visto como uma mudança de posição frente às relações exteriores com a África, relações essas que por muito tempo estavam apenas voltadas para o apoio ao colonialismo português. Segundo o sociólogo Wallace Ferreira, para construir essas relações, o campo cultural ganhou força com um discurso que se centralizava principalmente na “familiaridade e na história comum a ambos os lados do Atlântico” (FERREIRA, 2013, p. 127). Esse movimento ganhou força com o breve governo de Jânio Quadros. De acordo com a socióloga Gladys Lechini (2008), o interesse era de implementar uma Política Externa Independente (PEI), apoiada em princípios de ampliação do comércio, desenvolvimento de planos autônomos, promoção da paz, autodeterminação dos países e descolonização. Essa estratégia incluiu a abertura de embaixadas em Acra (Gana), Lagos (Nigéria), Nairóbi (Quênia) e Dacar (Senegal). Porém, a Política Externa Independente (PEI) rapidamente acabou perdendo força após o golpe militar de 1964, e assim as relações com o continente africano acabaram se tornando menos relevantes para a Política Externa Brasileira nos anos seguintes.

Mesmo com esse esfriamento institucional, algumas relações continuaram a ser desenvolvidas transversalmente, principalmente por meio de agentes individuais dedicados aos estudos afro-brasileiros e envolvidos com a embaixada de Dacar. Um desses agentes foi o professor de língua portuguesa e adido cultural da embaixada brasileira em Dacar Pedro, Moacir Maia, que agiu como um apoiador e articulador para que o Brasil participasse do evento. Maia era um funcionário da Secretaria de Estado das Relações Exteriores e lecionava língua portuguesa na Universidade de Dacar desde 1961. Quando foi para Dacar, ele levou cerca de 900 livros em português, e sua sala reunia também obras de artistas visuais brasileiros. A presença desses intelectuais foi se tornando cada vez mais forte no país africano. Por exemplo, foi através de Maia que, em 1962, o geógrafo Milton Santos realizou uma série de conferências na universidade, atraindo atenção para a presença brasileira (REIS, 2015, p. 131).

Maia também era responsável pelos intercambistas que estudavam na Universidade de Dacar. No ano de 1961, seis alunos brasileiros de graduação

realizavam diferentes disciplinas como bolsistas em áreas distintas, que iam desde sociologia ao direito. A presença desses estudantes mostrava como as relações entre o Brasil e Senegal centravam-se no ambiente universitário e eram tidas como exemplos das parcerias travadas por meio do Itamaraty nesse período. Reis (2015) salienta que esses estudantes também atuavam como exemplos da imagem do Brasil no país africano e que havia uma preocupação sobre como esses universitários representariam o Brasil através de seu comportamento. Para o governo, a presença de um desses estudantes brasileiros possibilitaria passar uma imagem positiva no continente africano (REIS, 2015, p. 127).

A preocupação com os comportamentos dos estudantes brasileiros também foi assunto de uma carta enviada por Pedro Moacir Maia pela Embaixada Brasileira em Dacar. A correspondência estava endereçada a Vivaldo Lima, pesquisador no Centro de Estudos Afro-Orientais. Na correspondência do dia 24 de dezembro de 1961, Maia narra a percepção de que os estudantes brasileiros possuíam dificuldades em se integrar com os estudantes africanos, dando preferência a permanecer apenas com outros colegas brasileiros ou estudantes brancos de outros países. A preferência foi notada pelo intelectual guineense Benjamin Pinto Bull que avisou a situação a Maia, conforme observamos no seguinte trecho:

Imagine: quando só tinham chegado dois porretinhas brasileiros, tudo estava ótimo, encontrávamo-nos de vez em quando, sentávamo-nos no refeitório ao lado de todo mundo etc. No dia 6 chegaram três meninas, e outro rapaz: houve um avanço dos rapazes franceses e libaneses sobre as meninas, e para melhor eficiência deste avanço, cercaram também os rapazes. Daí, é claro, colóquios, passeios, cinemas, praias... O que estava bem, se não passasse a haver também exclusividade ao sentar à mesa das refeições... Ficou tão escandaloso o fato de os brasileiros só andarem em grupos só com os outros... brancos, que começaram os murmúrios, e graças ao Pinto Bull, fiquei informado do que estava se passando. (MAIA, 1961 apud REIS, 2015).

Para resolver tal problema e evitar possíveis comentários sobre o comportamento dos estudantes brasileiros, Maia escreveu na carta que viu a necessidade de fazer recomendações sobre o assunto, orientando os estudantes para que não se isolassem da convivência com os africanos. Sua preocupação central era que essas atitudes pudessem interferir na imagem internacional do Brasil. Esses problemas, porém, não se restringiam aos estudantes brasileiros em Dacar. Na mesma carta de 24 de dezembro de 1961, Maia também disserta sobre problemas enfrentados com os próprios funcionários da embaixada brasileira que, de acordo com ele, influenciavam as atitudes e comportamentos dos intercambistas na universidade. Sem citar nomes, Maia

destaca que um funcionário brasileiro da embaixada frequentemente afirmava que “detestava o país africano e os pretos”.

Apesar do professor descrever abertamente que o tal funcionário fazia comentários racistas, essa experiência na carta não é nomeada dessa forma na carta – ele apenas descreve as atitudes como “opiniões e impaciências” (MAIA, 1961 apud REIS, 2015). Esses fatos narrados demonstram o quanto a imagem passada pelo Brasil em relação à democracia racial e à ausência de racismo eram colocadas em xeque dentro da própria instituição do Itamaraty. Vale lembrar que o Itamaraty, nesse momento, também não contava com muitos negros na equipe; apenas em 1961, Raymundo Sousa Dantas foi nomeado como embaixador do Brasil em Gana, tornando-se o primeiro embaixador brasileiro negro.

Ademais dos intercâmbios organizados, a Secretaria e a Embaixada em Dacar também estavam envolvidas na organização de outros eventos. Em correspondência da embaixada brasileira em Dacar para o MRE de 08 de fevereiro de 1965, Frederico Chermont Lisboa falava da possibilidade da realização de um Cineclube em Dacar, com duração de um mês consagrado ao cinema brasileiro. Para participar, a Secretaria deveria enviar filmes nacionais apresentados em festivais internacionais, devidamente dublados ou com legendas em francês. A embaixada, na carta, também aponta a importância da qualidade dos filmes e sugere nomes de produções que contavam com boas recomendações.

Para realização desta ideia, sugiro que nos sejam enviados, com a possível urgência e por avião, quatro a seis filmes nacionais apresentados em festivais internacionais (...). Permito-me, por outro lado, recomendar rigorosa seleção dos filmes quanto a sua qualidade, e tendo-se em mente que serão vistos por africanos. (...) Dentre os filmes brasileiros ultimamente apresentados em festivais internacionais, membros do Cine-clube de Dacar tem boas referências de alguns ou puderam mesmo assistir aos seguintes: Deus e o Diabo na Terra do Sol, Vidas Secas, Os Cafajestes, Os Fuzis, Selva Trágica, Seara Vermelha, Tocaia no Asfalto, O Assalto ao Trem Pagador, Boca de Ouro (LISBOA, 1965).

O trajeto reverso também acontecia, ou seja, do Senegal para o Brasil. No fim de 1966, ano de realização do festival, encontramos informações sobre a vinda do poeta Armand Guibert ao Brasil na documentação do Arquivo Histórico do Itamaraty. A viagem do poeta teria o objetivo de propiciar a oportunidade de que ele realizasse a tradução de poemas brasileiros para língua francesa. No telegrama da embaixada brasileira em Dacar do dia 16 de novembro de 1966, Raul Henrique de Castro Silva de Vincenzi (embaixador comissionado em Dacar que, ao mesmo tempo, também era

embaixador em Nouakchott, capital da Mauritânia) afirma que o próprio presidente, Léopold Sédar Senghor, pediu em carta pessoal para realizar uma reunião para discutir as possíveis facilidades que o governo brasileiro estaria disposto a conceder ao poeta. A proposta da embaixada senegalesa era que o governo brasileiro custeasse a estadia em um hotel mediano, pois, de acordo com Vincenzi, a visita de Guibert seria de interesse do Brasil para aumentar a divulgação de poetas brasileiros no exterior.

Dessa maneira, observamos que assuntos culturais cultura foi um elo central nessas relações, seja por meio da presença de intelectuais brasileiros dedicados ao ensino da língua portuguesa, artes plásticas ou visitas diplomáticas, com intuito de realizar ações culturais, como exposições, traduções, exhibições de filmes entre outros. Essa postura foi intensificada e se tornou oficial em 1964 com a assinatura de um acordo cultural entre o Brasil e o Senegal. O acordo foi fechado durante a passagem do presidente Léopold Sédar Senghor pelo Brasil em 1964, firmando uma parceria maior com a Universidade de Dacar e permitindo um programa maior de intercâmbio de professores e alunos além da criação de uma cadeira de estudos brasileiros. A primeira visita de Senghor ao Brasil foi determinante para que as relações com o Senegal se aprofundassem. Na passagem pelo Brasil, Senghor visitou lugares estratégicos e teve contato com diversos intelectuais brasileiros.

Na visita, além dos acordos firmados, Senghor também recebeu uma homenagem no Congresso Nacional e participou de um jantar no Palácio da Alvorada oferecido pelo presidente Castelo Branco. Como vimos no capítulo 2, durante o jantar em 22 de setembro de 1964, Senghor proferiu um discurso avaliando as relações entre Brasil e Senegal, relembrando a presença do professor Pedro Moacir Maia em Dacar, a introdução do português no ensino superior do país e a mestiçagem biológica e cultural (SENGHOR, 1964 apud CORREIO DA MANHÃ, 1964). No cinejornal *Atualidades* nº 55 de 1964 da Agência Nacional ³¹, podemos ver algumas imagens da visita do presidente senegalês ao Brasil ³². Em um vídeo de 1 minuto e 37 segundos, observa-se que Senghor contou com grande prestígio em sua visita ao Brasil, os locais onde esteve presente estavam sempre lotados de políticos, professores e diplomatas. No cinejornal

³¹ Segundo os historiadores Tatyana Maia, Cássio Albernaz e Cristiane Mitsue os cinejornais da Agência Nacional funcionavam como uma comunicação oficial do governo, tendo como temas recorrentes a política externa independente, a reforma agrária e a parceria entre trabalhadores urbanos e o presidente João Goulart. (MAIA; ALBERNAZ; MITSUE, 2018).

³² Este trecho do cinejornal da Agência Nacional pode ser visto no canal do Youtube do Arquivo Nacional. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_Gnkr0mpPo0 . Acesso em: 31 mai de 2022.

da Agência Nacional, a relação entre os dois países foi descrita da seguinte forma: “antes ligados por condições históricas semelhantes, hoje, Brasil e Senegal estendem-se as mãos fraternalmente ampliando o prestígio do poderio econômico dos dois países” (AGÊNCIA NACIONAL, 1964).

Com parte do desenvolvimento desse acordo cultural assinado e da forte influência de Pedro Moacir Maia na Secretaria de Estado das Relações Exteriores, duas instituições brasileiras foram indicadas por ele para compor o comitê organizador para o 1º Festival Mundial de Artes Negras. A primeira foi o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) em Salvador, importante instituição pertencente à Universidade Federal da Bahia, que, de acordo com o seu site, é “voltada para o estudo, pesquisa e ação comunitária na área dos estudos afro-brasileiros e das ações afirmativas em favor das populações afrodescendentes, e nos estudos das línguas e civilizações africanas e asiáticas”. A segunda foi o Instituto Joaquim Nabuco, fundado por Gilberto Freyre em Recife, vinculada ao Ministério da Educação do Brasil. O Instituto era e é dedicado principalmente aos estudos sociológicos “das condições de vida do trabalhador brasileiro da região agrária do Norte e do pequeno lavrador dessa região, que vise o melhoramento dessas condições” (Art. 2º da Lei nº 770 de 21 de julho de 1949). As duas instituições do Nordeste do país tinham pontos em comum. Primeiramente, essas instituições foram fundadas em épocas próximas, o Instituto Joaquim Nabuco foi criado em 1949 e o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) em 1959; elas contavam com pesquisadores que desenvolviam diversas pesquisas relacionadas às áreas de história, antropologia e letras, sendo em grande parte relacionadas aos estudos ligados à população negra no Brasil.

O Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) reuniu pesquisadores com diferentes posições políticas, porém, após 1964, a diretoria da instituição possuía alguns pontos em comum com a política externa desenvolvida pelo regime militar no tocante às relações com países africanos. No livro *Hotel trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana (1950-1980)* (2012) do historiador porto-riquenho Jerry Dávila, ele destaca que desde a década de 1950 “a arma secreta do Brasil era a tolerância racial”, e ela era usada para aprofundar as relações com o continente africano (DÁVILA, 2011, p. 20). Para isso, aceitava-se a noção de Gilberto Freyre e a formação mestiça no Brasil, ao mesmo tempo em que se fazia uma defesa das características da colonização portuguesa. Essa posição nas relações internacionais permitia que o governo brasileiro explorasse e aprofundasse seus laços com os países africanos e,

enquanto isso, manteria sua boa relação com Portugal. (DÁVILA, 2011, p. 20) A posição ocupada pelo Instituto Joaquim Nabuco também estava inserida nesse panorama das relações internacionais, já que a instituição pertencia a um Ministério do governo e Gilberto Freyre exercia grande influência nas ações e pesquisas ali desenvolvidas, assim como trânsitos com países africanos.

A indicação das duas instituições feita por Pedro Moacir Maia foi reafirmada por Frederico Chermont Lisboa, que apoiou tal decisão. No telegrama do dia 13 de novembro de 1964 enviado para a secretaria do Itamaraty, o embaixador descreve como deveria ser feita a organização da comissão brasileira para o 1º Festival Artes Negras e especifica quais instituições deveriam ser consultadas. O telegrama também direcionava quais seriam os três setores abordados pela comissão organizadora, ou seja, quais seriam as expressões artísticas que figurariam em Dacar. É possível notar que o telegrama privilegia as artes visuais, os estudos antropológicos e a música; nele, também há um destaque mais direto à participação das escolas de samba. Segundo o próprio texto:

1) O secretariado-executivo da comissão deveria ser tríplice, cada membro ocupando-se em especial de um dos setores seguintes:

a) Artes plásticas e visuais;

b) Antropologia, etnografia e folclore;

c) Rádio, televisão e música popular urbana (inclusive escolas de samba);

2) Criação de subcomissões regionais, cujos membros conhecerão melhor os aspectos dignos de serem incluídos na representação brasileira ao Festival.

3) Certas instituições não devem ser esquecidas, ao menos para consulta, quando da constituição da comissão nacional e das subcomissões regionais, como, por exemplo, o Instituto Joaquim Nabuco, em Recife, e o Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia (LISBOA, 1964).

Como dito anteriormente, as relações entre o Brasil e os países africanos utilizavam as trocas culturais como uma forma de aproximação. Não à toa, Frederico Chermont de Lisboa enfatiza a presença do samba na apresentação, uma vez que, nesse período, a música brasileira já funcionava como um aporte de diplomacia cultural. Desde a segunda metade do século XX, os músicos brasileiros passaram a ser considerados modelos de representação do país no exterior (FLÉCHET, 2011, p. 227). Vistos por uma ótica de entusiasmo patriótico, as medidas de propaganda da música brasileira no exterior foram oficializadas em 1945 pelo então Ministro das Relações Exteriores, Pedro Leão Veloso. Em uma circular, o ministro Veloso afirmou que como havia um crescente interesse do exterior pela música brasileira, o festival seria uma

ótima oportunidade de divulgá-la. Para isso, Veloso recomendou que fosse escolhida uma discoteca mínima da referida música, da erudita ao popular, para ser remetida a todas as Missões diplomáticas e Consulados de carreira do Brasil. Mesmo que essa política tenha sido firmada oficialmente somente em 1945, anteriormente o Ministério já fazia parte desse empreendimento usando artistas em ações diplomáticas.

A utilização do samba nas relações internacionais foi se tornando cada vez mais frequente. Para o Ministério das Relações Exteriores, ele seria um elemento perfeito para a diplomacia cultural. O samba enquanto representante da música brasileira destacava as especificidades de nosso país, ao mesmo tempo que apresentava o resultado de um processo positivo de mestiçagem. Em concordância, a historiadora francesa Anaïs Fléchet no artigo *As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX* (2011), afirma que, “a música popular, de origem afro-brasileira, foi se tornando uma das formas culturais mais adequadas para esses fins políticos” (FLÉCHET, 2011, p. 253). As relações entre o Brasil e o Senegal ainda podiam ser consideradas recentes em 1966, mas já eram suficientes para motivar o Ministério das Relações Exteriores a aceitar o convite para o festival. Mesmo que não compartilhasse com a proposição da negritude de Senghor em sua integralidade, o governo brasileiro, através do MRE, via a mestiçagem como um ponto em comum. Assim, ao participar do festival, o ministério buscava apresentar um Brasil que reconhecia as contribuições africanas ao país, mas que sobretudo as colocava ao lado das influências portuguesas e indígenas, pois juntas formavam as bases de uma nação mestiça e harmônica.

3.2 Impasses e disputas para a formação da delegação brasileira para o 1º Festival Mundial de Artes Negras

Definidas as primeiras proposições e caminhos para a realização do festival em maio de 1965, um memorando da Secretaria de Estado das Relações Exteriores, assinado por Luiz Mattoso Maia Amado, chefe substituto da Divisão de Difusão Cultural, listou a composição preliminar de um comitê para organizar a participação no festival. No documento são listados: Humberto de Alencar Castelo Branco (presidente no Brasil naquele momento) como presidente de honra; Juracy Magalhães, Ministro das Relações Exteriores, como presidente; Frederico Chermont Lisboa (Embaixada do Brasil no Senegal); Henri Senghor (Embaixada do Senegal no Brasil e sobrinho do

presidente Léopold Sédar Senghor) como vice-presidentes; e Mario Dias Costa, chefe da divisão de difusão cultural do Ministério das Relações Exteriores, como secretário executivo. Os membros do comitê eram formados pelo embaixador Dayrell de Lima (Chefe do Departamento Cultural do Itamaraty), Waldir Freitas Oliveira (diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais), Mauro Mota (diretor do Instituto Joaquim Nabuco em Pernambuco) e Cicilo Matarazzo (presidente da Fundação Bienal de São Paulo). Essa formação também foi noticiada na capital senegalesa por meio do *Dakar-Matin*, jornal que seria o grande veículo de informação sobre os acontecimentos do festival. O registro dos jornais senegaleses sobre o Brasil foi feito pela própria embaixada brasileira em Dacar, a matéria era recortada do jornal e enviada diretamente para o Itamaraty para eles fazerem o arquivamento. Dessa maneira, grande parte dos materiais encontrados no Arquivo Histórico do Itamaraty são recortes de jornais internacionais.

Na matéria *Comité National pour le Festival des Arts Nègres au Brésil* do dia 9 de junho de 1965, a organização do comitê foi vista com bastante entusiasmo, destacando a importância de comitês em locais onde a presença africana era importante. De acordo com o jornal, a participação brasileira mostraria “à África e aos africanos as múltiplas atividades de alguns artistas brasileiros, e intensificaria os intercâmbios entre os dois lados do Atlântico” (DAKAR-MATIN, 1965). O jornal ainda apontava outros dois nomes participantes do comitê que não constam no memorando de Luiz Mattoso Maia Amado. Na matéria estão os nomes de Eduardo Portela, conhecido crítico literário e diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos (IBEAA), de Vasco Mariz, diplomata, chefe da Divisão de Divulgação Cultural do Itamaraty, musicólogo, autor de obras sobre música brasileira, e do compositor Villa Lobos (DAKAR-MATIN, 09/06/1965). Observando os recortes de jornais encontrados, havia outros agentes envolvidos na organização da delegação brasileira que não foram destacados no memorando inicial e nem na matéria do *Dakar-Matin*. Por exemplo, havia outros membros internos do próprio Itamaraty, funcionários de outras instituições, além das alterações que aconteceram pelas mudanças no próprio quadro de funcionários do Ministério entre 1965 e 1966.

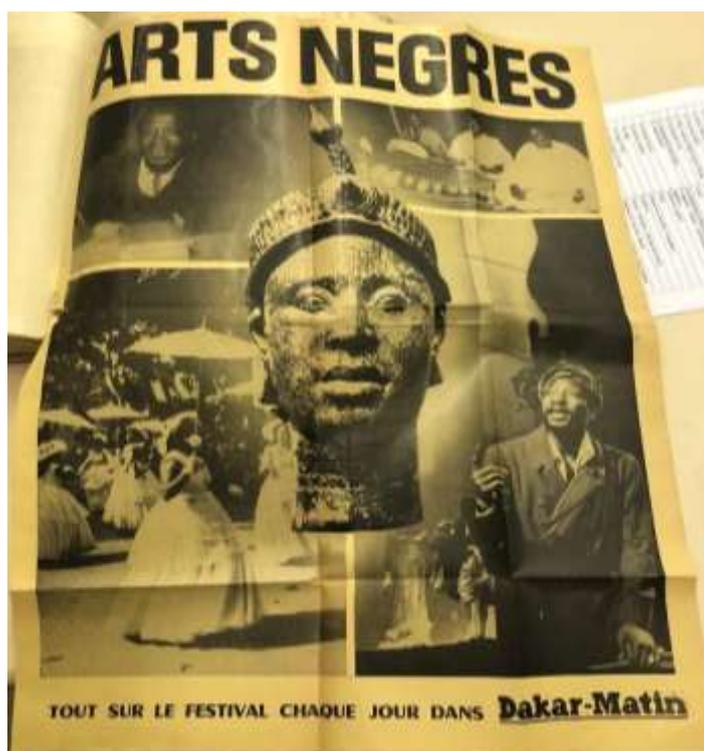


Figura 28 – Cartaz do jornal *Dakar-Matin* enviado pela embaixada brasileira em Dacar, arquivado pelo Ministério das Relações Exteriores. Fonte: Arquivo Histórico do Itamaraty.

O comitê contou com grande dedicação por parte do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) de Salvador. De acordo com historiadora Luiza Nascimento dos Reis (2015), já citada anteriormente, o CEAO via o evento com bons olhos e acreditava que seria uma ótima “oportunidade para garantir projeção do Centro, tanto dentro da Universidade quanto na mídia local, nacional e internacional, além de propiciar uma aproximação direta com o Ministério das Relações Exteriores” (REIS, 2015, p. 140). Contudo, Waldir Freitas Oliveira (1929 – 2021), historiador e fundador revista *Afro-Ásia* (1965) e presidente do CEAO, não notou o mesmo entusiasmo por parte do governo. Em correspondência enviada por Waldir Freitas Oliveira a Pedro Maia no dia 14 de setembro de 1965, ele afirma que havia um desinteresse por parte do Ministério em se dedicar ao evento. Em sua percepção, a apatia não se restringia apenas ao festival, mas se entendia a toda e qualquer relação com o continente africano, em suas palavras: “a África para o Itamaraty voltou a ser infelizmente terra de negrinhos!”.

A reunião a que se refere Waldir Freitas Oliveira foi realizada em 10 de setembro de 1965 no Palácio do Itamaraty e contou com a presença de alguns nomes já citados, como o embaixador Dayrell de Lima, Henri Senghor, Vasco Mariz e Raymundo de Souza Dantas. Contudo, nesta reunião novos nomes entraram em cena como os intelectuais Edison Carneiro e Cândido Mendes de Almeida, o artista Mozart Pedroza e a arquiteta Lina Bo Bardi. Não encontramos documentos que expliquem esses novos

convites, mas é possível especular algumas razões para essas presenças. No caso de Edison Carneiro (1912 – 1972), pode-se considerar que, nesse período, ele já era um intelectual consagrado, principalmente no campo de estudos afro-brasileiros. Por ser um militante do Partido Comunista (PCB), Edison Carneiro foi afastado do cargo de diretor da Campanha de Defesa do Folclore Nacional³³ em 1964. Porém, mesmo assim continuava fazendo parte uma rede de intelectuais de destaque no país que dedicavam suas produções a respeito da formação de uma cultura nacional. A presença do sociólogo e cientista social Cândido Mendes de Almeida pode ser explicada pela ausência de Eduardo Portela, visto que ambos eram representantes do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos e podem ter se revezado nas questões relativas ao festival. Por último, sobre essa relação do Itamaraty com a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, acreditamos que a participação dela seja por sua proeminência na arquitetura do país – foi Lina Bo Bardi quem idealizou os edifícios do Sesc Pompeia e o Museu de Arte de São Paulo (MASP). A respeito de Mozart Pedroza, não encontramos outras referências que apresentem informações sobre sua participação.

Nesse primeiro encontro foi elaborada a primeira lista dos participantes e uma breve descrição de como seria a apresentação brasileira no evento. Ainda na carta do dia 14 de setembro de 1965 enviada a Pedro Maia, Waldir Freitas Oliveira afirma que a partir da reunião havia uma lista prévia dos artistas envolvidos, entre eles estavam: Heitor dos Prazeres, Agnaldo dos Santos, Rubem Valentim para representar a arte contemporânea. O espetáculo teria a participação do pianista Homero Magalhães que interpretaria “músicas clássicas com inspiração africana”, Elizete Cardoso, Ataulfo Alves e as suas pastoras, passistas da Mangueira e um grupo de capoeira da Bahia. Ao fim da carta, Oliveira ainda afirmou que poderia ser acrescentada a cantora folclórica Cléa Simões ao grupo.

A divulgação dessa lista prévia gerou primeiramente debates sobre a exigência do festival de que todos os participantes das categorias artísticas fossem negros, africanos ou não. Nas conversas da própria formação do comitê brasileiro, Henri Senghor (embaixador do Senegal no Brasil) já havia proposto a ideia de que o comitê fosse formado apenas por pessoas negras. Pois, entre os brasileiros convidados para

³³ Criada em 1958 durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. A campanha tinha como objetivo de promover ações e atividades para preservação do folclore nacional.

compor o comitê, até aquele momento, apenas Édison Carneiro e o embaixador Raymundo Souza Dantas eram negros.

O embaixador de Gana, principalmente, era uma exceção à regra e, de maneira geral, as relações do Brasil com a África se restringiam a pessoas brancas nos cargos políticos dentro Ministério das Relações Exteriores. A posição de Henri Senghor, portanto, via a participação do Brasil como um momento propício para estimular o protagonismo e o ativismo negro. Todos presentes na reunião do dia 10 de setembro de 1965 do comitê foram contra a proposta de Henri Senghor. Esse conflito foi narrado por Waldir Freitas Oliveira na edição número 13 da revista *Afro-Ásia* de 1980. Ao escrever um texto em homenagem a Edison Carneiro, falecido em 1972, Oliveira conta que o impasse com Senghor foi uma “batalha árdua” contra o que ele entendia como uma “ideia preconceituosa do então Embaixador do Senegal no Brasil”. A situação é narrada da seguinte forma por Waldir Freitas Oliveira da seguinte forma:

Pretendia ele impedir a participação de brancos na delegação brasileira. Defendendo, tenazmente, a ideologia que então crescia nos novos países africanos, de uma negritude atávica, de uma cultura associada, biologicamente, a raça negra. Henri Senghor, o Embaixador citado, contou, naquela ocasião, com a oposição enérgica e firme de Édison Carneiro, Raymundo Souza Bantas e a minha própria. A minha posição, no entanto, era, por certo, incômoda. A de um pretense branco, ombro a ombro com um perfeito mulato como era Édison, e um autêntico negro, Raymundo Souza Dantas. Havia, contudo, identificação completa entre os pontos-de-vista que os três defendiam. Não admitíamos se pudesse aceitar o Brasil como um país negro. Nem a existência de culturas distintas, uma negra e outra branca, convivendo, independentes, em terras brasileiras. Saímos vencedores do combate e nos congratulamos (OLIVEIRA, 1980, p. 7 – 8).

Henri Senghor foi firme em sua posição e insistiu para que sua proposta fosse aceita pelo comitê, o que levou o Itamaraty a escrever um telegrama ao embaixador Frederico Chermont Lisboa no dia 26 de janeiro de 1966. A mensagem questionava o comportamento de Henri Senghor e afirmava que ele estaria impedindo o comitê de desempenhar suas funções, pois o embaixador senegalense insistia em incluir nomes que já haviam sido rejeitados. Um desses nomes rejeitados para compor o comitê foi o de Abdias Nascimento. A respeito da exclusão de certos nomes da participação brasileira no evento e seus motivos, faremos uma discussão mais adiante neste capítulo. O telegrama de Lisboa ainda acusava Henri Senghor de ter um comportamento agressivo e de se opor à escolha de artistas “que pudessem mostrar a integração dos valores culturais africanos na cultura do Brasil, em favor de outros elementos que procuram criar aqui um africanismo pretensamente puro, sem levar em conta o sincretismo”.

Sobre esse impasse, em uma entrevista realizada em 2002 pelo historiador Jerry Dávila com Waldir Freitas de Oliveira, o intelectual lembrou o ocorrido em 1966. De acordo com Oliveira, o posicionamento de Henri Senghor tinha ligação direta com os ideais defendidos por Abdias Nascimento e também por Léon-Gontran Damas, escritor e poeta franco-guianense que fazia parte do Movimento da Negritude francês. Ao fim, o comitê continuou formado por uma maioria branca, e a delegação brasileira que viajou a Dacar era majoritariamente composta por artistas negros. Contudo, também estiveram presentes em Dacar artistas e intelectuais brancos. Os artistas brancos, mesmo que sem grande destaque, participaram do espetáculo como músicos e nas apresentações de capoeira. O historiador Jerry Dávila aponta que este impasse envolvendo Senghor foi um momento importante para se pensar a posição do Itamaraty frente ao continente africano nesse período e para se ponderar principalmente a “fenda que existia entre a negritude e a ideia de democracia racial” (DÁVILA, 2011, p. 162).

A decisão do comitê sobre os artistas que iriam a Dacar foi rápida. No mesmo dia da reunião de 10 de setembro de 1965, a Secretaria de Estados das Relações Exteriores enviou um telegrama para a embaixada brasileira em Dacar, descrevendo com maior detalhamento como seria a apresentação brasileira. O telegrama não é assinado por nenhum funcionário do Itamaraty ou membro do comitê, apenas é identificado pela Secretaria de Estado das Relações Exteriores. No documento, o espetáculo apresentado pelos artistas brasileiros foi descrito com 1h50 de duração (incluindo um intervalo), e era dividido em atos que começariam com música erudita brasileira e de inspiração africana, seguidas pela música folclórica e popular. Para conduzir o evento como apresentador, o Ministério tentaria a participação do jogador de futebol Pelé. Apesar dessa observação, não encontramos outras informações, ou documentos que indiquem o contato ou até mesmo a participação dele. No telegrama, a Secretaria também informava que a delegação contaria com no máximo 30 artistas³⁴, entre eles os cantores Elizeth Cardoso³⁵, Ataulfo Alves, Cléia Simões e o pianista Homero Magalhães. Ao fim dessa descrição, a Secretaria informou no telegrama do dia 10 de setembro de 1965 que gostaria de contar com dois espetáculos, ao invés de um, pois tinha informações de que outros países receberam dois horários. O telegrama do dia 10 de setembro de 1965 explicava o pedido:

³⁴ Por orientação da Embaixada do Brasil em Dacar em 15 de setembro de 1965 a delegação brasileira não deveria ultrapassar 50 pessoas no total. O festival não possuía acomodações suficientes na cidade de Dacar.

³⁵ O nome de Elizeth Cardoso conta com diferentes grafias nos documentos consultados.

Rogo comunicar, com urgência, ao Festival, que o Brasil oferece espetáculo misto no teatro Daniel Sorano composto do seguinte programa: 1ª parte - música erudita brasileira de inspiração africana para piano solo (duração: 35 minutos), que será interpretado por Homero Magalhães. Após intervalo 15 minutos, a 2ª parte seria dedicada música folclórica e popular brasileira de inspiração africana (duração aproximada: 60 minutos) com participação provável das cantoras Elizete Cardoso e Cléa Simões, de um grupo de capoeira, do conjunto Ataulfo Alves e suas Pastoras e dos Passistas da Mangueira. Espetáculo teria duração total de 1 hora e 50 minutos, inclusive intervalo. Tentaremos obter participação de Pelé como apresentador do espetáculo. Número total de artistas não deverá ultrapassar 30 pessoas. Cenários serão esquemáticos e de simples manejo. Só mais adiante, quando o programa estiver organizado em pormenores, será possível descrever cenários. Rogo confirmar aceitação Festival e data provável. Caso outros países tenham obtido dois espetáculos, rogo solicitar igual privilégio para o Brasil. Nessa eventualidade, nosso programa seria desdobrado em um concerto de música erudita e folclórica e outro de música popular.

Apesar dos nomes de Cléa Simões³⁶ e Homero Magalhães estarem na primeira seleção da delegação brasileira, em um telegrama do dia 9 de março de 1966, isto é, seis meses depois, as apresentações dos dois foram canceladas sem muitas explicações. Cléa, descrita pelo Ministério como uma cantora folclórica, foi atriz e uma das pastoras da Portela. Sua carreira nos palcos se iniciou com o espetáculo *Orfeu da Conceição* do Teatro Experimental do Negro em 1956. Não podemos afirmar o motivo do cancelamento dessas participações na delegação brasileira, entretanto é possível especular que Cléa Simões mantinha contatos artísticos com Abdias Nascimento e Solano Trindade. Ambos não eram bem-vistos pelo Itamaraty e pelo governo militar. Outra possibilidade também é que Cléa Simões, nessa época, estivesse mais voltada para sua carreira enquanto atriz e não como cantora. De acordo com Diego Nunes, pesquisador sobre memória cinematográfica, em 1966, ano do festival, ela fez sua estreia na televisão, participando do Grande Teatro Tupi e depois foi contratada pela Globo para atuar na novela *Eu Compro Essa Mulher*. Homero Magalhães, por sua vez, era um pianista reconhecido e contava com grande prestígio, inclusive na Europa, onde passou grande parte de sua vida. Além disso, realizou turnês em vários países da América Latina, Estados Unidos, Europa, incluindo URSS e Israel. O cancelamento de sua não participação pode ter ocorrido por conta do regulamento do festival que previa a participação apenas de artistas negros.

Em suma, mesmo após finalizar a escolha dos artistas participantes, aconteceram outras alterações na lista. Em 31 de março de 1966, por exemplo, a Secretaria recebeu o aviso da embaixada em Dacar que o filme *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias, foi classificado para ser exibido no festival no dia 5 de abril de 1966. O filme

³⁶ O nome de Cléa Simões também é creditado nas fontes como Cléia Simões.

contava com chances de ser premiado, e seriam necessárias as presenças da atriz Luiza Maranhão e do ator Eliezer Carvalho (protagonistas do filme) em Dacar. Outra presença que entrou posteriormente na lista, também foi informada em 29 de março de 1966 pela embaixada em Dacar, foi a do diretor de cinema Nelson Pereira dos Santos, um dos fundadores do movimento do Cinema Novo, que foi convidado pela organização do festival para integrar o júri de cinema.

Nomes de outros artistas também foram sugeridos pela própria Embaixada do Brasil em Dacar. No telegrama de 29 de setembro de 1965, a embaixada afirmou ser de desejo da cantora brasileira Maria D'Apparecida participar como representante do Brasil no festival. A Embaixada via com bons olhos esse interesse, pois a cantora negra que morava em Paris era conhecida por todos como de “primeira categoria”, sendo indicada pelo próprio conselheiro do festival Jean Mozel. Junto ao telegrama, também foi enviada a revista senegalesa *Bingo*, pois na capa estava a foto da cantora Maria d'Apparecida com os dizeres: *Maria d'Apparecida – la grande chanteuse bresilienne* (a grande cantora brasileira). Entretanto, em resposta, a Secretaria afirmou que não via problema em Maria d'Apparecida participar como uma “convidada pessoal em outros programas, mas que na noite brasileira caberia a ela uma pequena parte de exibição”. Após esse telegrama, ainda aconteceu mais uma tentativa da embaixada em inserir uma apresentação de música sacra do Brasil na Catedral com a participação de Maria d'Apparecida. Novamente a resposta foi negativa por parte do Brasil, o telegrama da Secretaria do dia 20 de outubro de 1965 informa a falta de orçamento para tal realização. A organização do festival se realizou efetivamente por meio da Secretaria, assim, não encontramos documentos que evidencie a realização de outras reuniões do comitê. Dessa maneira, acreditamos que o comitê atuou mais como um idealizador inicial, indicando os artistas que seriam convidados. A maioria dos preparativos aconteceu entre agosto de 1965 a março de 1966, e nesse período centenas de telegramas foram trocados entre a embaixada em Dacar e a Secretaria. Os assuntos variavam desde questões relacionadas à escolha dos artistas, informações técnicas sobre os espaços de apresentação, reembolsos, listas de compras, até recortes de jornais que citavam o Brasil em alguma esfera. É sobre esses telegramas que grande parte deste capítulo se apoia para compreender como a delegação brasileira foi formada.



Figura 29 – Capa da revista senegalesa Bingo com Maria D’Apparecida, enviada juntamente com o telegrama do dia 29 de setembro de 1965 pela embaixada em Dacar. Fonte: Arquivo Histórico do Itamaraty.

Nessa conjuntura, outra sugestão da Embaixada foi a apresentação de um espetáculo somente de capoeira e de passistas de escolas de samba no Estádio da Amizade. Entretanto, a ideia foi recusada pela Secretaria no telegrama do dia 24 de setembro de 1965, com a justificativa de que tais apresentações não somariam mais de 40 minutos de duração juntas e que, em um espaço aberto como um estádio, o som seria afetado. Outros telegramas também nos dão informações sobre temas discutidos antes da viagem da delegação brasileira, como a proposta de uma exposição brasileira à parte das outras já propostas pelo festival. A ideia da Secretaria foi apresentada no telegrama do dia 1 de setembro de 1965, a intenção era organizar uma exposição apenas com obras de artistas brasileiros teria o título de *Raízes da Arte Negra no Brasil* e dar a estimativa da necessidade de um espaço físico de aproximadamente 600m² para sua realização. Juntamente a esse telegrama foi solicitado mais do que 64 m² para obras que integrariam a exposição *Tendances et confrontations*. A proposta da exposição brasileira foi recusada pela embaixada de Dacar no dia 05 de setembro de 1965, que explicou que outros convites parecidos vieram de outros países, mas também não foram aceitos para evitar a dispersão do festival. A Secretaria, nesse mesmo telegrama,

também fez questionamentos acerca da ausência de visitas em instituições brasileiras dos responsáveis pela exposição *L'Art nègre: sources, Evolution*. Em resposta, a embaixada em Dacar explicou que o comitê da mostra não encontrou em suas pesquisas peças africanas de valor para exposição em terras brasileiras:

Comunico que o Comitê misto, Comitê de especialistas no assunto, não esteve no Brasil por ser sua opinião não haver aí peças africanas de valor para a exposição de Arte Tradicional. Ressalto que se trata de peças autênticas africanas existentes pelo mundo e não de peças nacionais de inspiração africana, tendo sido selecionadas em diversos países da África e em museus e coleções privadas da Itália, Inglaterra, Suíça, Bélgica, França e Estados Unidos da América. Esclareço que o número total das peças foi reduzido a 600 em virtude do rigor e da seleção e repito tratar-se de peças genuinamente africanas, tendo o Comitê misto considerado nada.

Para além dos pedidos envolvendo o festival diretamente, no fim de 1965, o Itamaraty também recebeu convites interessados na música brasileira, antes mesmo das apresentações acontecerem em Dacar. Um dos telegramas da Embaixada em Dacar pediu indicações de grupos artísticos para o Hotel Ivoire de Abidjã (Costa do Marfim), que buscava um quarteto brasileiro para um contrato de 6 meses. O mesmo hotel também queria que a escola de samba presente na delegação brasileira viajasse e realizasse um ou dois espetáculos. Ou seja, a intenção do renomado hotel era realizar um verdadeiro carnaval. O telegrama da embaixada do dia 23 de dezembro de 1965 afirmava:

Esta Embaixada acaba de receber cópia de carta do diretor-geral do Hotel Ivoire, de Abidjã - o mais luxuoso de toda a costa ocidental da África - ao comissário do Senegal para o 1º Festival Mundial das Artes Negras, na qual manifesta a intenção de contratar um quarteto brasileiro de música tendo também um repertório de dança internacional. Além de um contrato de seis meses, o hotel pagará as despesas de viagem, acomodação e alimentação do quarteto em Abidjã. Esta embaixada sugere, na impossibilidade de fazê-lo, que a Secretaria de Estado envie à direção do hotel (Boîte Postale 8001, endereço telegráfico INHOTELCOR) nomes e endereços de alguns conjuntos musicais eventualmente interessados, para entendimentos diretos. O mesmo hotel manifesta ainda o desejo de que o conjunto da escola de samba que se apresentará em Dacar durante o Festival das Artes Negras possa também exhibir-se um ou dois dias em Abidjã, pois quer organizar um verdadeiro carnaval com a sua colaboração. Ressalto que os dois assuntos expostos acima apresentam caráter de urgência, considerando-se que a estação de mais animação nas cidades africanas se estende de dezembro a junho.

Na troca de telegramas entre o Itamaraty e a Embaixada em Dacar, outro assunto era recorrente: a falta de verbas para ações e atividades em Dacar para receber a delegação brasileira. Com frequência, Frederico Chermont Lisboa escrevia à Secretaria solicitando mais fundos para compras ou reembolsos, quando ele utilizava seu próprio dinheiro para arcar com gastos do festival. Os valores eram para transporte de quadros,

aluguel de instrumentos, marceneiro para instalação da exposição, entre outros itens. Os problemas financeiros começaram a ocorrer desde o início, enquanto o orçamento do festival se mostrava cada vez mais apertado. Com o passar dos meses e a proximidade do evento, os telegramas sobre os gastos e dívidas aumentaram. Por diversas vezes, Frederico Chermont Lisboa informou ao Itamaraty que as verbas estavam completamente esgotadas, e mesmo após o festival algumas dívidas ainda não foram pagas. No dia 31 de maio de 1966, já depois do festival, o embaixador informava que:

Há mais de um mês todas as despesas desta missão diplomática são arcadas por mim, particularmente estando eu em uma situação difícil para continuar a prover os gastos normais da embaixada que se apresentam constantemente neste país, rogo a vossa excelência em autorizar com a máxima urgência sacar a importância de que tratam os telegramas citados, que correspondem as despesas que fui obrigado a fazer, em razão da participação do Brasil no festival de arte negra.

As cobranças para o Itamaraty não partiam apenas de Frederico Chermont de Lisboa. No telegrama do dia 10 de agosto de 1966, é informado à Secretaria de que a Alitalia, uma das empresas aéreas que realizou as viagens, solicitava o pagamento de dívidas via telefone e cartas, colocando a Embaixada em Dacar em uma situação constrangedora. Junto ao telegrama, foi enviado uma cobrança de pagamento de 254.058 francos CFA. Essas faturas eram referentes ao excesso de bagagem devido aos instrumentos musicais da delegação brasileira. Vale dizer que não encontramos informações de quando exatamente essas contas foram liquidadas, mas após o mês de agosto não identificamos mais telegramas que comentassem tal situação.

Apesar do convite ter sido feito pelo governo senegalês, os gastos com passagens, as ajudas de custo, os cachês e a hospedagem eram de responsabilidade dos países convidados. O festival oferecia hospedagem e alimentação a todos, mas os custos extras seriam apenas para integrantes da exposição de arte contemporânea e do colóquio. A embaixada, portanto, informou através do telegrama do dia 25 de março de 1966 que o festival pagaria apenas as despesas de Clarival do Prado Valladares, curador de arte responsável pelas artes visuais brasileiras e membro do júri internacional de arte do festival, e para os pintores Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim. Segundo a historiadora Luiza Nascimento Reis (2015, p.156), esse pode ser um dos fatores para a breve estadia de Edison Carneiro e Cândido Mendes de Almeida em Dacar. A dupla de intelectuais brancos estava encarregada por Frederico Chermont Lisboa para produzir relatórios sobre os temas debatidos no festival, entretanto ambos voltaram para o Brasil antes mesmo do fim do evento. Essa volta prematura para o Brasil causou certo

desconforto na relação com o Itamaraty. O problema foi narrado por Frederico Chermont de Lisboa no relatório final do dia 28 abril de 1966:

Por não ter podido assistir às sessões do colóquio, pedi aos membros da delegação brasileira que o fizeram, em especial ao senhor Edison Carneiro, que me apresentasse um relatório sucinto do que observaram, relatório que eu pretendia enviar a essa Secretaria de Estado. Mas o senhor Edison Carneiro deixou Dacar furtivamente, sem ter preparado o que lhe pedira e sem ter-se mesmo despedido de mim, apesar de ele e demais membros da delegação terem recebido toda a assistência desta embaixada e eu lhes ter oferecido um almoço.

Sobre a parte financeira, no telegrama do dia 28 de fevereiro de 1966, escrito pela Secretaria, encontramos os valores dos cachês. Os mais altos pertenciam a Cândido Mendes e Clarival do Prado Valladares, cachês de US\$ 900 e US\$ 1.000 respectivamente. Já o pagamento para os cantores e pintores foi de US\$ 360, músicos e dançarinos receberam US\$ 260, os professores/intelectuais no geral, como Edison Carneiro, US\$ 390. Como média, cada participante também recebia um auxílio diário de US\$ 10 (chamado pelos franceses de *argent de poche*). Com a chegada do festival e novos gastos que não estavam previstos pelo comitê, outros pedidos de auxílios foram solicitados, mas foram rejeitados pelo orçamento limitado. Em memorando do dia 20 de maio de 1966 da Embaixada em Dacar, o funcionário Jorge Alberto Nogueira Ribeiro afirmou que os gastos do festival dificilmente poderiam ser previstos antes de sua realização.

Quando nos debruçamos sobre as fontes do Arquivo Histórico do Itamaraty desse período, verificamos a existência de centenas de telegramas trocados entre o Brasil e o Senegal. Percebemos o volume de trabalho, tempo e valor investido para que a delegação brasileira participasse do evento internacional. Todas as informações sobre os artistas, obras, fotos, medidas, envios de materiais, alimentos, instrumentos e todas as questões referentes às apresentações foram desenvolvidas entre o Itamaraty e a Embaixada do Brasil em Dacar. Nesse sentido, a proeminência de Frederico Chermont Lisboa é central para a participação brasileira, que foi idealizada como uma missão diplomática brasileira com objetivos bem delimitados.

Por fim, após todas as mudanças e impasses na delegação, a partir do cotejamento das fontes, foi possível chegar a uma lista final das pessoas que estiveram em Dacar, representando oficialmente o Brasil. A delegação final brasileira foi composta por cantores, músicos, intelectuais, políticos, jornalistas, artistas visuais, capoeiristas, técnicos, funcionários do Itamaraty e uma Iyalorixá, somando um total de 47 pessoas, respeitando assim o limite imposto pela organização do festival. Sem

dúvida, o grande destaque da delegação ficava a cargo dos cantores. A música e as representações do carnaval brasileiro foram os grandes atrativos na venda de ingressos para as apresentações em Dacar.

Estiveram presentes na delegação brasileira: as cantoras Clementina de Jesus, Elizeth Cardoso, o cantor Ataulfo Alves e 12 acompanhantes (entre músicos e cantoras), os músicos: Albino Correia da Silva, Elton Medeiros, Sebastião Oliveira Paz, Antônio Pinheiro Filho, Índio do Cavaquinho, Cesar Camargo Mariano e Paulinho da Viola. Também viajaram os intelectuais³⁷ e/ou políticos Edison Carneiro, Mauro Motta, Estácio de Lima, Clarival do Prado Valladares, Waldir de Oliveira, Cândido Mendes, Nelson de Oliveira, Gumercindo Rocha Dória e Mozart de Araújo. Como jornalistas estavam Sérgio Cabral (*Folha de São Paulo*)³⁸, Gervásio Carlos Baptista (*Manchete*) e Flávio José Barbosa da Costa (*Jornal da Bahia*). Os capoeiristas presentes foram Vicente Ferreira Pastinha (Mestre Pastinha), Ápio Patrocínio da Conceição (Camafeu de Oxóssi), José Gabriel Góes (Gato Preto), João Oliveira dos Santos (Mestre João Grande), Roberto Barreto Pereira (Roberto Satanás) e Gildo Lemos Couto (Mestre Gildo Alfinete). Ainda na parte artística, estiveram os pintores Heitor do Prazeres e Rubem Valentim, o contrarregra do espetáculo Haroldo Costa e a Iyalorixá Olga do Alaketu, que era a cozinheira do jantar de recepção. Por último, os funcionários do Itamaraty Dinah Flusser e Raimundo Souza Dantas.

O Brasil vivia uma ditadura militar, instaurada em 1964, em que qualquer oposição e/ou crítica era reprimida com o uso da violência do Estado. Logo, a fim de manter a imagem da democracia racial e de um país mestiço, o Brasil organizou apresentações para o festival que ressaltassem a herança africana. Mas uma herança diluída juntamente às outras contribuições europeias e indígenas, que formavam uma cultura tipicamente popular, própria do Brasil, e fruto da mestiçagem e da harmonia entre as raças. A expectativa e a repercussão em torno da chegada da delegação brasileira foram destacadas em revistas e em jornais da capital senegalesa, assim como nos meios de comunicação brasileiros. Muitas foram as opiniões sobre a participação

³⁷ Destacamos que ao falarmos de intelectuais, estamos abrangendo as possíveis significações que o conceito carrega consigo. Esse sentido mais amplo referente à abrangência do termo, de acordo com as historiadoras Patrícia Hansen e Ângela de Castro Gomes, permite que consideremos como intelectuais “homens de produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social” (HANSEN; GOMES, 2016, p. 10).

³⁸ A pedido do Ministro das Relações Exteriores, Juracy Magalhães, o comitê de imprensa deveria eleger um jornalista para acompanhar a delegação, como representante da *Folha de São Paulo*, o jornalista Sérgio Cabral foi o escolhido.

brasileira, e veremos que ao fim do evento o próprio Itamaraty produziu relatórios sobre os resultados da missão diplomática, que incluíam avaliações críticas e negativas, principalmente de Frederico de Chermont Lisboa e Clarival do Prado Valladares. Para discutir como essas percepções se deram a partir do evento, abordaremos, nesse momento, as apresentações brasileiras em Dacar. Faremos um esforço para remontar esses espetáculos, as músicas escolhidas, as obras expostas e as memórias que compõem o festival. Consideraremos, além disso, as representações raciais pensadas e idealizadas tanto pelo Itamaraty, quanto pelos artistas que participaram do festival.

3.3 As apresentações da delegação brasileira no 1º Festival Mundial de Artes Negras

Nesta parte da pesquisa discutiremos como aconteceram os espetáculos brasileiros em Dacar. Nos guiaremos primeiramente pela grade de programação oficial do evento, documento distribuído em 1966 e que faz parte da exposição *DAKAR 66: Chronicles of a Pan-African Festival (Dacar 66: Crônicas de um Festival Pan-Africano)* no Museu Quai Branly de Paris, em 2016³⁹. Outra fonte, já citada anteriormente, muito presente neste capítulo será o longo relatório de Frederico Chermont Lisboa escrito em 28 abril de 1966. Em sua narrativa ele descreve como foram os espetáculos, o que nos fornece informações sobre a realização desses, além da própria avaliação de Lisboa sobre o que viu. Por último, temos acesso a um conjunto de áudios que registraram a apresentação brasileira do dia 19 de abril de 1966 no Teatro Daniel Sorano. As gravações fazem parte dos arquivos do Instituto Nacional de Audiovisual (INA) da França⁴⁰. Aqui faremos uma descrição mais específica desse material, ao todo foram encontrados sete áudios que estão identificados como pertencentes ao 1º Festival Mundial de Artes Negras⁴¹. Contudo, das setes gravações,

³⁹ Algumas das fotos da exposição e dos documentos que estavam expostos estão disponíveis no perfil do Flickr do fotógrafo francês Jean-Pierre Dalbéra.

⁴⁰ O contato com os áudios referentes ao 1º Festival Mundial de Artes Negras só foi possível pela ajuda do DJ e pesquisador da área musical Pedro Fontes que entrou em contato comigo durante a pandemia de Covid-19.

⁴¹ Todos os arquivos de áudio estão renomeados de maneira diferente, os títulos são: *Festival mondial des arts nègres - gala du Brésil* (Festival Mundial de Artes Negras – noite de gala do Brasil), *Festival mondial des arts nègres - Interview de madame Dinah priée, responsable de la troupe brésilienne qui explique l'origine de la samba* (Festival Mundial de Artes Negras - Entrevista com a Sra. Dinah Priée, chefe da trupe brasileira que explica a origem do samba), *Festival mondial des arts nègres - Le spectacle de sambas du Brésil* (Festival Mundial de Artes Negras – Espetáculo de Sambas Brasileiros), *Festival mondial des arts nègres - Le spectacle donne par la troupe du Brésil* (Festival Mundial de Artes Negras - O show da trupe brasileira), *Festival World Negro Arts - Brazil - DAKKAR 1966* (Festival Mundial de Artes Negras - Brasil - DAKKAR 1966), *Festival World Negro Arts - DAKKAR 1966* (Festival Mundial

cinco são variações do espetáculo brasileiro, e as outras duas também são variações da entrevista de Dinah Flusser⁴², representando a delegação brasileira. As gravações estão com uma boa qualidade no geral, mas possuem diversos cortes e momentos de silêncio, dando a impressão de que a gravação sofreu algum tipo de edição ou problema na captação de áudio. Acreditamos que essas variações foram para corrigir os problemas referentes a captação, pois os trechos suprimidos podem ser encontrados em outros áudios em uma melhor qualidade. A gravação do espetáculo brasileiro tem aproximadamente 1 hora e 15 minutos, considerando os trechos encontrados nas outras variações, e a entrevista de Dinah Flusser tem a duração de três minutos. Por meio dos áudios, temos acesso às músicas do repertório musical dos artistas, juntamente com as narrações em francês que acompanharam a apresentação, funcionando como explicações breves sobre o histórico dos ritmos e gêneros brasileiros.

A participação brasileira no 1º Festival Mundial de Artes Negras começou com a realização de um jantar com comidas típicas afro-brasileiras, oferecido pela Embaixada em Dacar para 100 convidados. Para preparar esse jantar, a responsável foi a Iyalorixá Olga do Alaketu (1925 – 2005), mãe de santo do terreiro de candomblé Ilê Maroialaji, ou, como é mais popularmente conhecido, Terreiro do Alaketu, localizado em Salvador. A presença da Iyalorixá Olga do Alaketu era, em grande parte, fruto de sua relação com o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO). A instituição possuía uma boa relação com os terreiros baianos por realizar pesquisas de campo, publicações e outros eventos em diálogo com o candomblé. Segundo a historiadora Luiza Nascimento Reis (2015), a partir do CEAO na década de 1960, os antropólogos Vivaldo Lima, Júlio Braga e a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro estavam realizando um projeto sobre o candomblé Ilê Maroialaji, analisando sua antiguidade e sua relação com o continente africano. Mesmo que os cachês não fossem altos, eles ajudavam com as despesas do terreiro e, para a Iyalorixá Olga do Alaketu, o festival seria uma oportunidade de estar próxima à África (REIS, 2015). Os preparativos do jantar feitos pela Iyalorixá foram desenvolvidos pela Secretaria e pela embaixada em Dacar, especialmente por Waldir Freitas Oliveira e Dinah Flusser, essa última era uma funcionária do Itamaraty que tratava das demandas do festival e que cuidou da compra dos ingredientes necessários.

de Artes Negras - DAKKAR 1966) e *Festival World Negro Arts Gala Brazil DAKKAR 1966* (Festival Mundial de Artes negras – Noite de Gala do Brasil Dacar 1966).

⁴² O áudio pertencente ao Instituto Nacional de Audiovisual (INA) está identificado como sendo uma entrevista da chefe do grupo brasileiro, chamada Dinah Priée. Entretanto, ao escutar a entrevista, ela é identificada como Dinah Price. Mesmo com as variações, a partir do cotejamento com outras fontes, acreditamos que a entrevista é de Dinah Flusser, funcionária do Itamaraty que viajou até Dacar.

No telegrama do dia 15 de março de 1966 para Waldir Freitas Oliveira, Flusser revela sua preocupação com o jantar:

Quanto à cozinheira, recebi a relação das comidas necessárias para o jantar calculado para 100 pessoas. Este problema me preocupa muito. Primeiramente, verificamos que a D. Olga deverá partir antes, uma vez que 2 dias não são suficientes para a confecção do jantar. Deverá ela então partir dia 13 de abril. Já fiz a reserva. Espero que não haja problema, e que ela não se oponha a viajar sozinha. [...] Agora o mais grave e importante é a aquisição dos ingredientes. Conversei com o embaixador Chermont, nosso Embaixador em Dacar, que está no Rio, o qual me assegurou que a maior parte dos ingredientes podem ser encontrados em Dacar. Chegando lá verificarei e comprarei tudo o que for necessário.

Como observamos no telegrama de Dinah, a maioria das comidas seriam compradas em Dacar, contudo havia preocupação com alguns itens muito específicos da comida afro-brasileira. Na matéria “Mãe de Santo vai a Dakar procedendo nossos artistas” do jornalista Mário Cabral para a *Tribuna da Imprensa* do dia 29 de março de 1966, ele afirma que Olga precisou levar alguns ingredientes diretamente do Brasil, entre eles estavam: café, feijão, farinha, rapadura, camarão, azeite de dendê, peixe vermelho, galinhas, quiabos e cocos da Bahia. Infelizmente, não identificamos documentos que detalhem os convidados do jantar ou fotos dessa realização. Já na imprensa senegalesa, a presença da Iyalorixá foi descrita com mais detalhes. Na matéria intitulada *Bahia a l'onneur* (Bahia em destaque), do jornal *Dakar-Matin*, a vinda da Iyalorixá é vista com empolgação, principalmente pelas relações profundas que a Bahia possuía com o continente africano e pela importância da cultura brasileira. A matéria foi enviada para o Itamaraty pela embaixada brasileira em Dacar, a publicação ainda é acompanhada por uma foto da Iyalorixá e a uma descrição minuciosa de suas roupas:

Este traje é de origem iorubá, e é completo com joias, colares, broches, balangandãs e pulseiras de ouro e prata. Fazendo da baiana um modelo de requinte, isso se deve também à delicadeza da renda e do bordado (DAKAR-MATIN, s/d).



Figura 30 – Recorte do jornal Dakar-Matin da Iyalorixá Olga do Alaketu enviado pela Embaixada brasileira em Dacar. Fonte: Arquivo Histórico do Itamaraty.

A ida da Iyalorixá Olga do Alaketu para o 1º Festival Mundial de Artes Negras firmava a presença das religiões de matriz africana como uma chave para conectar o Brasil ao evento. Olga do Alaketu possuía uma proeminência por ser uma das únicas mães de santo no Brasil que, ao que tudo indica, era descendente direta de uma família real africana do reino de Ketu⁴³ (atual Benin). Não à toa, o jantar carregava a afirmação de símbolos afro-brasileiros, traduzidos em pratos típicos cozinhados por uma Iyalorixá e servidos aos convidados. A realização desse jantar de abertura, metaforicamente pode ser entendido como uma amostra do que seria “servido” pelo Brasil ao longo do festival. A organização brasileira buscava apresentar as influências africanas e como elas se desenvolveram ao lado de outras experiências, para formar uma cultura verdadeiramente brasileira. Segundo Reis (2015), a presença da Iyalorixá dialogava diretamente com a participação da capoeira no festival, centralizada principalmente na figura de Mestre Pastinha. De acordo com ela, “Pastinha era responsável por desenvolver uma capoeira “de matriz africana”, a capoeira angola”, já Olga “seria descendente de uma princesa africana, descendente do antigo reino de Ketu no Benin,

⁴³ A TV UFBA produziu em 2006 um documentário sobre a trajetória da Iyalorixá Olga do Alaketu com a presença dos pesquisadores Vivaldo Lima e Yeda Pessoa de Castro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jP3nfwlHimU>.

cuja principal herança era o cargo à frente do terreiro (REIS, 2015, p. 153). Vale ressaltar que não era a primeira vez que esses dois personagens estariam em solo africano, Olga já havia estado na Nigéria e no Benin, e de acordo com a matéria “Idade e enfarte não fazem Pastinha deixar a capoeira” do jornal *O Globo* do dia 12 de dezembro de 1966, Mestre Pastinha já teria viajado ao Congo.

A presença de Mestre Pastinha foi mais discreta no festival do que a de Iyalorixá. Segundo o antropólogo Jorge Mauricio Herrera Acuna, em sua tese de doutorado intitulada *Maestrias de Mestre Pastinha: um intelectual da cidade gingada* (2017), existem poucas informações sobre a atuação de Mestre Pastinha no festival. De acordo com Accuna, Mestre Pastinha não participou das apresentações, apenas “ficou sentado na plateia acompanhando o evento” (ACUNA, 2017, p. 250). Isso porque, em 1966, o capoeirista tinha 77 anos e estava enfrentando problemas de saúde por conta de um infarto e da perda de visão por causa da catarata. Para Herrera Acuna (2017), o uso do francês na capital senegalesa também foi um problema enfrentado por Pastinha, fazendo com que ele não pudesse se comunicar com todos os presentes. Mesmo que já não pudesse mais se apresentar, Pastinha era um dos mais conhecidos mestres de capoeira do país e era responsável por desenvolver a Capoeira de Angola. Junto com ele, em Dacar, estiveram: Mestre Gato Preto, Mestre João Grande, Mestre Camaféu de Oxossi, Mestre Gildo Alfinete e Roberto Satanás.

Mesmo com uma participação discreta de Mestre Pastinha, e desde o início das pesquisas para esta tese, a apresentação da Capoeira de Angola foi uma das mais citadas em pesquisas que abordam, mesmo que transversalmente, o festival. Podemos considerar que evento foi de suma importância para o reconhecimento da Capoeira de Angola como um elemento cultural brasileiro. Ao olharmos para as fotos dos capoeiristas em Dacar, particularmente, a imagem do grupo embarcando para Dacar, nota-se a relevância do evento, os mestres uniformizados com terno e gravata caminham imponentes perante a imprensa que fazia a cobertura jornalística do festival. Um acervo rico em fotos da presença dos capoeiristas em Dacar está disponível online pelo site *Velhos Mestres*, dedicado à pesquisa e ao acervo dos mestres capoeiristas Pastinha, Besouro, Cobrinha Verde, Waldemar e Gato Preto. As apresentações de capoeira abriram os espetáculos brasileiros, tanto no Teatro Daniel Sorano quanto no Estádio da Amizade.



Figura 31 - Capoeiristas indo para Dacar, da esquerda para direita: Mestre Gato Preto, Mestre João Grande, Mestre Pastinha, Mestre Camaféu de Oxossi, Mestre Gildo Alfinete e Roberto Satanás. Fonte: Site Velhos Mestres.

Na programação do 1º Festival Mundial de Artes Negras, a primeira apresentação brasileira aconteceu no dia 19 de abril de 1966 às 21 horas no Teatro Daniel Sorano, com o nome *Nuit du Bresil - le groupe central de la célèbre École de Samba de Mangueira* (Noite do Brasil – A famosa escola de Samba Mangueira). No dia seguinte, em 20 de abril, aconteceu a segunda apresentação, mas dessa vez no Estádio da Amizade. Na programação, o título principal se mantém como *Nuit du Bresil* (Noite do Brasil), porém contou com modificações em relação à temática da noite. Ao invés da participação da Escola de Samba da Mangueira, o espetáculo seria voltado para a *Musique Populaire et folklorique brésilienne* (Música Popular e Folclórica Brasileira). O coordenador da parte musical da delegação brasileira foi Mozart de Araújo (1904 – 1988). O musicólogo aparece raramente nas fontes referentes ao Ministério das Relações Exteriores e à Embaixada em Dacar e, por isso não temos detalhes sobre se ensaios coletivos foram realizados para as apresentações em Dacar. Contudo, sabemos que Mozart de Araújo era um intelectual branco, grande conhecedor de

música, e desenvolvia estudos, principalmente, sobre lundus e modinhas. Em sua carreira, ele também ocupou diversos cargos ligados ao governo brasileiro desde a década de 1950 – ele foi diretor da Rádio MEC e interventor da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) (ORLANDI, 2020). Mesmo sem esses detalhes sobre a preparação das apresentações musicais, encontramos no jornal *Correio da Manhã* do dia 30 de março de 1966 uma entrevista de Mozart de Araújo sobre o festival. Nela, Mozart explica em linhas gerais qual foi sua ideia para a apresentação brasileira:

Na impossibilidade de deslocar para a África uma ala de escola de samba, ou uma bateria completa, por falta de recursos materiais, decidimos selecionar o que mais significativo houvesse para representar a nossa música e cultura popular como contribuição do negro. Assim, dividimos o samba em três fases distintas e escolhemos um artista para interpretar cada uma delas. (...) Ao entrarem no palco, todos os passistas, capoeiristas e cantores “improvisarão” uma bateria com os instrumentos trazidos da África e aproveitados no sincretismo da música popular. (ARAÚJO, 1966, p. 8).

Para abordar e analisar mais profundamente as apresentações musicais que Mozart de Araújo havia sido responsável, vamos utilizar os áudios citados anteriormente, pois eles funcionam como um histórico dos ritmos e gêneros brasileiros tocados em Dacar. O áudio da apresentação brasileira no Teatro Daniel Sorano capta todas as interações com o espetáculo, como os aplausos e a narração em francês de Dinah Flusser, na qual ela explicava ao público o enredo do espetáculo. Na abertura da apresentação a narração de Flusser explicava que o show contemplava três momentos distintos da história do samba no Brasil, divididos entre samba primitivo, clássico e moderno⁴⁴ – elementos sobre os quais iremos discorrer mais profundamente ao longo desta seção.

A partir dos áudios, podemos descrever como foi a apresentação brasileira. Dentro da divisão feita pela narradora, o espetáculo se iniciava com a capoeira no Brasil, e era apresentada como uma mistura entre luta e dança, comum nas ruas de Salvador. Logo após a explicação, o número de capoeira foi apresentado durante aproximadamente cinco minutos, enquanto Mestre Gildo Alfinete, João Grande e Mestre Camaféu de Oxóssi tocavam dois berimbaus e um pandeiro, e o Mestre Roberto Satanás e o Mestre Gato jogavam. Ao todo cantaram quatro músicas, mas é possível reconhecer apenas três. A primeira foi *Igreja do Bonfim*, canção que fala sobre alguns

⁴⁴ Utilizaremos os termos primitivo, clássico e moderno nas páginas seguintes desta tese nos referindo a divisão feita pela própria delegação brasileira na apresentação musical. Por meio dessas categorias pretende-se compreender como o espetáculo brasileiro foi idealizado e executado por seus organizadores. Tais termos são complexos e estão relacionados a concepções estanques do tempo e de estágios de evolução.

lugares de Salvador, como a Ladeira do Pelourinho, Rio Vermelho e Igreja de São Francisco. A segunda se chamava *Volta ao mundo*, caracterizada pela repetição do termo “camará”, que significa parceiro ou jogador nas rodas de capoeira. E a última música foi *Pega esse nego, derruba no chão*, que fazia alusão ao duelo da capoeira, como mostra um trecho abaixo:

Esse nego é malvado
 Esse nego é um cão
 Pegue esse nego, derruba no chão
 Ele é mandingueiro
 Ele é valentão
 Pegue esse nego, derruba no chão
 Ele é capoeira
 Ele é valentão.⁴⁵

A segunda apresentação do espetáculo brasileiro foi realizada pela cantora Clementina de Jesus, que foi descrita em francês por Dinah Flusser como uma cantora dedicada às músicas primitivas e às canções de macumba. A narração ainda explicava que o show da cantora seria iniciado com quatro curimbas, cantos ligados às religiões de matriz africana. As curimbas cantadas por Clementina eram acompanhadas pelos atabaques, tocados por Elton Medeiros e Paulinho da Viola. Segundo a historiadora Denise Barata, autora do livro *Samba e Partido Alto: Curimbas do Rio de Janeiro* (2012), as curimbas podem ser compreendidas como um tipo de música, mas também são o próprio ato de cantar para os ancestrais africanos. Das quatro músicas, duas foram cantadas em iorubá e as outras eram canções famosas de Clementina, primeiramente *Benguelê* (1946), canção escrita por Pixinguinha e Gastão Vianna, e *Beira-mar*, um ponto de macumba que seria registrado posteriormente no disco *Clementina, cadê você* em 1970. Após esse primeiro momento, Clementina cantou três pontos de jongo: *Carro de boi*, *Bate-canela* e *Cangoma me chamou*⁴⁶.

Como foi informado ao público por Dinah Flusser, o espetáculo brasileiro mostrava que o nascimento do samba era resultado das influências da capoeira, passando pelas curimbas e pelo jongo, até chegar ao samba do partido-alto. Para representar esse período da história, Clementina cantou *Tute de Madame* (sem data) do sambista Ismael Silva, e *Piedade* (1966). Depois da cantora encerrar sua parte, iniciou-

⁴⁵ Como as músicas cantadas na capoeira fazem parte de uma tradição oral afro-brasileira, uma observação importante sobre estas canções é que a letra delas pode variar de acordo com a região ou grupo de capoeira em que são cantadas.

⁴⁶ Assim como as músicas da capoeira, os jongos não possuem necessariamente uma data ou um autor específico, pois fazem parte de uma tradição oral como forma de preservação das tradições afro-brasileiras.

se a apresentação dos músicos da Mangueira. Os representantes da escola apresentaram ao público diferentes tipos de instrumentos de uma bateria de escola de samba carioca, como cuíca, agogô, pandeiro e reco-reco.



Figura 32 – Clementina chegando em Dacar. Fonte: Arquivo Sérgio Cabral / MIS.



Figura 33 - Clementina de Jesus com Elton Medeiros e Paulinho da Viola nos atabaques em Dacar.
Fonte: Arquivo Sérgio Cabral / MIS.

Mesmo sem o áudio da apresentação brasileira no Estádio da Amizade, por meio de depoimentos que discutiremos no próximo tópico, sabemos que a única apresentação que contou com mudanças foi a de Clementina de Jesus. Ela cantou as mesmas músicas, mas também foi acompanhada pelo músico Raul de Barros. Com seu trombone, ele acompanhou a cantora em músicas carnavalescas como *Mamãe, eu quero* e *Cidade Maravilhosa*. Para encerrar a apresentação de Clementina, Iyalorixá Olga do Alaketu também foi convidada para cantar e dançar alguns pontos de candomblé no palco (DIETRICH, 2014, p. 134). Sua apresentação causou grande sensação, a narrativa de que Clementina de Jesus foi ovacionada no Estádio da Amizade é encontrada em todas as fontes sobre o espetáculo. O principal argumento utilizado é a identificação dos africanos com a cantora. Essa identificação acontecia principalmente pelas frases cantadas em iorubá acompanhadas de atabaques. Os pontos de pontos de jongo e candomblé faziam com que muitos que estivessem assistindo entendessem as músicas em iorubá e até mesmo se familiarizassem com o ritmo.

Clementina, ao ser chamada pelo comitê brasileiro para o festival, desempenhava um elemento representativo específico: o primitivo. Seria por meio de sua figura que o Itamaraty demonstraria que as origens africanas ajudaram o país a

construir um gênero verdadeiramente brasileiro: o samba. Em certa medida, o espetáculo dividido entre primitivo, clássico e moderno demonstrava a cronologia e o desenvolvimento dessa formação. Se pensarmos toda a delegação brasileira dentro dessa cronologia proposta pelo comitê, podemos entender que ao lado de Clementina estavam o jantar da Iyalorixá Olga do Alaketu e a Capoeira de Angola, pois essas eram as expressões mais próximas de uma herança africana no Brasil.

Mesmo que a maioria dos depoimentos sobre as apresentações da artista sejam positivos e se assemelham, o entendimento do embaixador Frederico Chermont Lisboa se distancia dessas versões. O embaixador, por estar em Dacar, não participou efetivamente da concepção artística do espetáculo, da escolha do repertório e figurinos. Aliás, essa responsabilidade estava a cargo do musicólogo e historiador Mozart de Araújo (1904 – 1988) e do contrarregista do espetáculo Haroldo Costa. As avaliações do embaixador sobre as apresentações brasileiras foram escritas após o término do festival no dia 28 abril de 1966 e enviadas para o Ministério das Relações Exteriores como uma espécie de relatório sobre o evento. Nelas encontraremos percepções que permitem compreender os consensos e dissensos da participação brasileira em Dacar. Por meio de Chermont Lisboa, pode-se inferir quais eram as expectativas e análises do responsável pela maioria das decisões sobre o festival. Na perspectiva do embaixador, esperava-se que os espetáculos apresentassem o samba e o carnaval, ou seja, as manifestações brasileiras conhecidas pelos estrangeiros. De acordo com ele, o espetáculo não teria causado tanto frenesi com o público, mas, muito pelo contrário, elas teriam sido frustrantes para aquilo que se esperava da delegação brasileira. Especificamente sobre a apresentação de capoeira e de Clementina, o embaixador em seu relatório afirma:

Os capoeiristas passaram mais tempo a fazer malabarismos inúteis que a lutar: pergunto-me, mesmo, se os espectadores se terão convencido de ser a capoeira uma luta. A velha cantora Clementina de Jesus, ao ensaiar passos de dança, despertou no público somente compaixão ou hilaridade.

A avaliação de Frederico Chermont Lisboa se restringe à apresentação realizada no Teatro Daniel Sorano. Ele mesmo reconhece que não compareceu ao Estádio da Amizade, mas afirma que sabia que nossos artistas teriam causado uma melhor impressão para o público. De acordo com ele, essa aceitação poderia ser pelo público presente no estádio ser mais “simples e menos exigente”.

Após a apresentação de Clementina, o próximo artista a cantar foi Ataulfo Alves ao lado de suas pastoras e músicos. A narração descrevia que o cantor era um artista

cujas vivências nas favelas do Rio de Janeiro e cujos amores não correspondidos eram temas de suas canções. O show do cantor foi composto pelas músicas *Cadência bonita do samba* (1962) de Ataulfo Alves e Paulo Gesta, *Fita Amarela* (1933) e *Feitiço da Vila* (1935) de Noel Rosa, *Gosto que me enrosco* de José Barbosa da Silva (Sinhô) (sem data), *Favela* (1933) de Hekel Tavares e Joracy Camargo, *Na ginga do samba* (1966) e *Terra Seca* (1943) de Ary Barroso⁴⁷. No meio da apresentação de Ataulfo Alves também houve momentos em que os músicos tocaram solos de samba, sem a presença da voz do cantor. A apresentação de Ataulfo e suas pastoras também foi alvo de duras críticas de Frederico Chermont de Lisboa. No relatório final, já citado anteriormente de 28 de abril de 1966, o embaixador disserta sobre as barreiras linguísticas enfrentadas pelo cantor e a baixa qualidade musical.

As canções de Ataulfo Alves, se significam muito para nós pelo espírito e pela malícia que encerram, nada representam para um público estrangeiro que ignora o português; por outro lado, era muito reduzido o número de músicos que o acompanhavam, e as suas "pastoras", sobre se apresentar malvestidas e desafinadas, eram pouco atraentes, provocando em determinados momentos um esboço de vaia entre a plateia.

A crítica de Chermont de Lisboa estava direcionada principalmente para as cantoras que eram pastoras de Ataulfo Alves. Ele não só questionava suas técnicas de canto, como também a própria aparência física dessas mulheres. Todavia, os figurinos que tanto o incomodaram foram pagos pelo próprio Itamaraty. Em um telegrama do dia 22 de março de 1966, encontramos a autorização de um saque no nome de Ataulfo Alves, no valor de US\$ 800, para aquisição de roupas típicas para seus músicos e cantoras. O tema sobre as roupas ainda voltou à tona em um telegrama de Chermont Lisboa em 3 de maio de 1966 para o ministro Juracy Magalhães. No texto o embaixador relembra sua crítica acerca dos figurinos das pastoras e afirma que sua opinião estava correta, pois se assemelhava à crítica feita pelo comitê do festival publicada no jornal *Dakar-Matin*. Dessa maneira, argumenta que “cumpre-me ressaltar a crítica da análise em apreço às vestimentas dos artistas brasileiros. As quatro “pastoras” de Ataulfo Alves exibiram-se sempre com um só traje”. O comitê a que se refere era formado por nomes como o de Katherine Duhan, Marpessa Down e o cineasta Jean Rouch. Eles eram responsáveis por avaliar os pontos positivos e negativos de cada delegação e fazer a premiação do festival. A crítica assinada pela comissão do festival foi enviada

⁴⁷ Na dissertação de Amanda Beraldo Faria sobre a noção de saudade na obra de Ataulfo Alves, há nela a discografia completa de Ataulfo Alves. FÁRIA, Amanda Beraldo. De Amélias e Barracões: a noção de saudade na obra de Ataulfo Alves. 2015. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

juntamente ao telegrama, e, nela, as apresentações brasileiras são descritas da seguinte maneira:

O Brasil possui uma riqueza em tesouros folclóricos. Estávamos esperando por eles. Porém nós não os vimos. Não havia nem mesmo uma riqueza de figurinos que caracterizam os espetáculos brasileiros. Apesar de muitos talentos individuais, o espetáculo foi uma decepção. (DAKAR-MATIN, s/d. Tradução nossa).



Figura 34 – Recorte do jornal *Dakar-Matin* com uma foto de Aaulfo e suas pastoras, 1966. Fonte: Arquivo Histórico do Itamaraty.

A respeito do esboço de vaia apontado pelo embaixador, procuramos e obtivemos acesso às gravações de áudio do espetáculo brasileiro no Teatro Daniel Sorano feitas pelo Instituto Nacional de Audiovisual (INA) da França e, assim, foi possível escutar com atenção as reações da plateia, principalmente no trecho final da apresentação de Aaulfo e suas pastoras. Entretanto, o que se ouve são apenas aplausos animados após cada cantor se apresentar. A respeito desse assunto, poderíamos considerar que talvez essa passagem de Chermont de Lisboa pode se referir a uma movimentação sem grande expressividade ou restrita a um pequeno grupo, tornando-se imperceptível nas gravações. Contudo, com a presença de outros depoimentos sobre as apresentações brasileiras totalmente distintos da visão embaixador, é impossível não destacar o teor racista e preconceituoso de seus comentários sobre os artistas negros, principalmente, aqueles que foram direcionados a Clementina de Jesus e As pastoras.

Chermont também descreve de maneira contundente e violenta como assistiu ao espetáculo:

Tendo-me sido muito penoso suportar a reação do público durante o espetáculo brasileiro no Teatro Daniel Sorano - ao qual assisti do camarote presidencial tendo ao meu lado, como meus convidados, a senhora do Presidente da Assembleia Nacional, o Ministro da Educação Nacional, o Chefe do Estado-Maior das Forças Armadas e o Embaixador da França -, não compareci na noite seguinte ao Estádio da Amizade, onde foi encenado o mesmo espetáculo, já um tanto modificado.



Figura 35 – As Pastoras de Ataulfo no 1º Festival Mundial de Artes Negras no Teatro Daniel Sorano, 1966. Fonte: Acervo CEAO.



Figura 36 – As pastoras de Ataulfo nas ruas de Dacar com alguns ritmistas (uma das poucas fotos coloridas do festival), 1966. Fonte: Revista Manchete.

Comparando a fotografia da apresentação das pastoras de Ataulfo em Dacar com outras apresentações realizadas por elas antes do festival, os figurinos não se diferenciavam muito. De maneira geral, as pastoras sempre estavam com saias ou vestidos rodados, blusas acompanhadas por mangas bufantes de cores claras e vestidas todas iguais. Talvez a expectativa criada em torno de tal apresentação esteja muito relacionada a um desconhecimento de como eram as apresentações de Ataulfo Alves e suas pastoras. Outro motivo que pode ser especulado é que talvez, ao falar de samba, esperava-se algo mais próximo das passistas de escola samba que desfilavam na Sapucaí.

Por último, a narradora Dinah Flusser apresentou ao público a terceira fase da história do samba: o samba moderno. Para representar esse período, a cantora Elizeth Cardoso foi a grande estrela, e, através dela, o samba e a bossa-nova eram apresentados para a plateia internacional do festival. A cantora foi apresentada como a “dama do samba brasileiro” e cantou 5 músicas, entre elas *Na baixa do sapateiro* (1938) de Ary Barroso, *Berimbau / Consolação* (1964) e *Canto de Ossanha* (1966) de Vinicius de

Moraes e Baden Powell, *Capoeira três* (1966) de Clodoaldo Brito e *Tempo Feliz* de Vinicius de Moraes. As músicas de Elizeth eram intercaladas por solos de bossa nova do trio instrumental Som Três, formado pelos músicos César Camargo Mariano no piano, Sabá no contrabaixo e Antônio Pinheiro Filho (Toninho Pereira) na bateria. A proximidade do grupo com a cantora não se restringia ao festival, no mesmo ano os músicos também participaram do álbum *Muito Elizeth* (1966).



Figura 37 - Sabá, Elizeth Cardoso e César Camargo Mariano na varanda da embaixada do Brasil, em Dacar, Senegal, durante o 1º Festival Mundial de Artes Negras, em 1966. Fonte: Coleção Elizeth Cardoso. Acervo MIS.

Sobre a performance de Elizeth Cardoso, Frederico Chermont Lisboa também teceu observações. Para ele, a apresentação da cantora se encaixaria mais adequadamente em programas de televisões ou boates, não em um teatro para um público internacional. Como vimos, nenhum dos cantores ou músicos escaparam da visão crítica do embaixador; nitidamente, ele esperava que a delegação brasileira tivesse se apresentado de uma forma diferente. Essa concepção de Chermont Lisboa fica mais clara no fim de seu relatório, quando ele afirma:

Em suma, os artistas brasileiros, em número muito inferior aos dos outros países e com um programa muito mais interessante para nós que para estrangeiros, estiveram longe de agradar como se esperava. É minha opinião que, apresentando-se no exterior, os grupos artísticos brasileiros devem dar mais relevo à dança que ao canto: sobretudo devem apresentar números de grande movimento no palco, pois que o público estrangeiro já fixou a ideia de a alegria carnavalesca caracterizar os nossos conjuntos, sendo isto, pois, o que pode causar sucesso mais facilmente.

A percepção de Chermont também traz à tona a expectativa criada pela embaixada em Dacar em torno de uma ideia carnavalesca de apresentação. Como dito anteriormente, o embaixador almejava que o fio condutor de todo o espetáculo brasileiro fosse o carnaval, e não o desenvolvimento do samba no país. Mesmo que ambos mantenham suas histórias interligadas, era esperado que, em Dacar, fossem apresentadas fantasias luxuosas e chamativas, danças mais agitadas e coreografadas. Em relação a isso, como definir, portanto, se os espetáculos brasileiros foram bem aceitos pelo público presente no festival? Como vimos, pela ótica do embaixador Chermont Lisboa, as apresentações não agradaram, por outro lado temos depoimentos que exaltam o grande sucesso do Brasil no evento. Nesse sentido, as distintas percepções destacam os diferentes olhares para um mesmo evento. De acordo com o jornalista Flávio da Costa, em uma matéria no *Diário de Notícias* do dia 08 de maio de 1966, essas divergências de opiniões acerca dos espetáculos são relativas. E, mais do que isso, são potencializadas pela divisão do público presente nos dois locais onde aconteceram as apresentações. Para ele, o público do Teatro Daniel Sorano realmente não se empolgou com o número brasileiro.

O sucesso foi relativo, porque o público, em sua esmagadora maioria, composto por diplomatas europeus acostumados à África, não viu novidades na maioria dos números brasileiros. Tratava-se de uma história do nosso samba, desde os seus primórdios africanos, canções iorubás interpretadas por Clementina de Jesus, e até a sofisticada Bossa Nova, passando por outros gêneros do samba a cargo de Ataufo Alves e Elizeth Cardoso.” (COSTA, 1966).

Como mencionamos anteriormente, foi nos espetáculos musicais que o Itamaraty centrou a maioria de seus esforços para o festival, o que se viu refletido na própria formação da delegação, composta majoritariamente por músicos e cantores. Mesmo que as críticas de Chermont Lisboa tenham sido duras, não temos conhecimento se elas chegaram até os artistas que se apresentaram, pois, como observamos ao longo das trajetórias de todos os cantores e músicos presentes, o festival é sempre citado como um ponto alto e nostálgico de suas carreiras. O convite para o festival, portanto, era interpretado como um sinal de reconhecimento artístico e da valorização da herança africana para o país. A presença em Dacar, assim, também poderia abrir novos horizontes, não só artísticos, mas também de possíveis trabalhos, pois em todo continente africano era possível perceber um interesse em conhecer os elementos culturais do Brasil. Se entendermos o festival como uma forma de reconhecimento

artístico para esses artistas, é preciso destacar que a formação da delegação brasileira se restringiu ao Rio de Janeiro e a Salvador. Seja pela efervescência cultural que as duas cidades passaram na década de 1960 ou pelas instituições ligadas ao comitê no Rio de Janeiro e Salvador, que tiveram uma parcela importante nas escolhas culturais que representariam o Brasil.

3.4 Os artistas brasileiros e suas memórias do festival

Clementina de Jesus, Ataulfo Alves e Elizeth Cardoso foram os cantores que tiveram mais destaque na delegação brasileira – em certa medida o espetáculo foi guiado pelas três figuras e suas representações. Foi através dos três cantores negros que Mozart de Araújo decidiu contar a história do samba para o público estrangeiro. Mozart não estava sozinho na organização das apresentações musicais. Outras informações que nos ajudam a compreender isso são as fornecidas por Haroldo Costa em uma entrevista realizada pela autora desta tese em 2019. Haroldo Costa não aceitou participar de uma entrevista presencialmente, mas respondeu um questionário com 14 perguntas enviadas por e-mail⁴⁸. Infelizmente, as respostas do sambista são curtas e não são desenvolvidas com muitos detalhes, mesmo assim indicam como se deram algumas de suas experiências no festival⁴⁹. Haroldo Costa aparece nos telegramas do Itamaraty como contrarregra do espetáculo, mas, ao ser questionado sobre esse assunto, ele afirma que sua função era formalizar e “fazer contato com alguns dos artistas selecionados pela Divisão Cultural de Itamaraty em consonância com o professor Mozart de Araújo”. O convite para essa posição veio quando ele era redator e apresentador de programas na Rádio MEC.

Na entrevista, o sambista também nos informa como foi feita a escolha do repertório para Dacar. De acordo com ele, todas as músicas foram escolhidas por ele e Mozart. Na década de 1960, Haroldo já era um artista multifacetado – ator, diretor artístico, produtor e sambista – ele sem dúvida conhecia a maioria dos artistas convidados para Dacar e possuía uma boa relação com o meio artístico negro. Na memória de Haroldo Costa, após 53 anos do evento, o festival foi significativo. Em suas palavras, as apresentações brasileiras apresentaram “vários aspectos da presença africana no Brasil”. Os aspectos das carreiras artísticas desses artistas e suas memórias

⁴⁸ Também foram realizadas tentativas de entrevista com Paulinho da Viola, porém não tivemos resposta.

⁴⁹ O questionário e as respostas de Haroldo Costa se encontram como anexo ao fim desta tese.

sobre a experiência em Dacar serão fundamentais neste tópico, a fim de compreender como esses artistas avaliaram suas participações no continente africano.

Seguindo a ordem da apresentação em Dacar, iniciaremos com Clementina de Jesus. A cantora nasceu em 1901 na comunidade Carambita no bairro de Valença, cidade ao sul do Rio de Janeiro. Ainda criança, ela se mudou com os pais para a capital do estado, mais especificamente para o bairro de Osvaldo Cruz. Quelé (apelido pelo qual ela era conhecida) passou a frequentar a escola de samba Portela, tornando-se amiga de Heitor do Prazeres, Paulo da Portela, entre outros nomes de destaque do samba. Sua carreira profissional como cantora foi iniciada tardiamente e, por muito tempo, conciliava o canto com seu trabalho de empregada doméstica. Somente em 1964 a cantora realizou sua primeira apresentação oficial. Clementina era vista por muitos como uma figura que representava a “resistência e preservação da cultura afro-brasileira”, pois por meio de seus cantos ela continuava a transmitir as canções dos escravizados, reforçando uma tradição oral. (CASTRO; MARQUESINI; COSTA, 2017). Apesar da forte ligação com as religiões de matriz africana, a cantora afirmou em 1966, na entrevista para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), que cresceu ouvindo sua mãe cantar essas canções enquanto ela lavava roupa na beira do rio. Quando começou a cantar, usou as músicas que escutava na infância em seu repertório, apesar disso Clementina se considerava católica fervorosa e, em suas palavras, afirmou que “não acreditava em terreiro”.

Ainda em depoimento concedido ao MIS, Clementina narra sua experiência no 1º Festival Mundial de Artes Negras. Primeiramente, a cantora destaca que não esperava o convite do Itamaraty, muito menos ser a primeira atração do espetáculo brasileiro. Segundo ela estava acostumada a ser sempre a última nas apresentações, sem ganhar muito destaque, mas dessa vez além de cantar também estaria ao lado de Elizeth Cardoso, de quem se declarava fã. Nesse depoimento, além dos comentários sobre a participação no espetáculo, a cantora relembra uma história, que para ela era cômica, a qual vivenciou junto à Elizeth Cardoso e Sérgio Cabral durante a estadia em Dacar. Em um passeio pela cidade, as duas cantoras e o jornalista pararam em uma “roda de crioulos” e fotografaram um kora (instrumento utilizado na África ocidental). A fotografia causou certo desconforto entre as pessoas presentes na roda, levando o trio a sair rápido antes de uma possível briga⁵⁰. Clementina narra o caso com humor pela falta

⁵⁰ Posteriormente, Mozart de Araújo explicou que o mal-entendido se deu pelo instrumento estar à venda, e a foto ter demonstrado um interesse de compra que não se concretizou.

de compreensão entre os africanos e o trio brasileiro. Segundo ela, para não apanhar, Elizeth Cardoso correu até chegar ao hotel.

Sobre a recepção do público, como apontamos anteriormente, Clementina despertou diversos comentários e memórias, principalmente sobre sua apresentação no Estádio da Amizade. De acordo com Elton Medeiros em depoimento ao MIS muitos anos depois, Clementina foi tratada como uma rainha no Senegal. Em seu depoimento do dia 17 de junho de 1987, ele acrescentou que, após a apresentação no estádio, a cantora foi aplaudida com veemência:

O sucesso de Clementina foi tão grande, que ela teve que voltar ao palco quatro vezes. Elizeth, que ia se apresentar em seguida, depois do delírio da plateia, ficou um tanto insegura de entrar no palco. Na tentativa de acalmá-la, Elton lhe massageou uma das mãos e Clementina segurou-lhe a outra, dizendo: “Vai com Deus, minha filha”. Elizeth foi também muito aplaudida” (MEDEIROS, 1987).

A sensação de carinho do público também foi descrita pela própria cantora em outro depoimento de 1987, indicando que ela não esperava o sucesso de sua apresentação em Dacar. Ainda sobre avaliação do festival, ela diferenciou os dois públicos para quem se apresentou. Para Clementina, a apresentação do Teatro Daniel Sorano tinha um público mais fechado, já no estádio, aconteceriam os espetáculos para o povo, onde havia um maior contato e liberdade com todos os presentes. Sobre o assunto, o jornalista Sérgio Cabral, também em depoimento para o MIS de 1987, confirma a ligação entre os africanos e Clementina, dizendo que ela foi natural e forte que, mesmo com todos os elogios, ela se manteve simples e atenciosa com o público:

Quando Clementina cantou, os africanos entraram em êxtase. Uma alucinação que eu nunca vi. Quando terminou o espetáculo, o pessoal invadiu. E, a Clementina agradecia, e o pessoal falava em dialetos. A maioria falava em francês, tinha alemão também. Aquelas línguas todas e as pessoas em cima de Clementina. E ela dizia: - “muito obrigado, meus filhos. Que Nossa Senhora da Conceição proteja vocês.” Mal sabe ela, que, ali, ela era a própria Nossa Senhora da Conceição. Ela também falava para os gringos: “vão lá na minha casa, na rua Acaú, no Engenho Novo.” (CABRAL, 1987).

Outro depoimento que confirma essa percepção positiva da apresentação de Clementina é o de Paulinho da Viola. No documentário *Clementina de Jesus - Rainha Quelé* (2011)⁵¹, o músico narra sua própria participação no festival ao lado de Clementina e Elton Medeiros. A descrição de Paulinho é similar às outras, destacando

⁵¹ Disponível em: <https://vimeo.com/301702668>.

como o público africano recebeu bem Clementina, o que não ocorreu com outros artistas. Em suas palavras:

Eu e o Elton nós fomos acompanhando a Clementina só tocando atabaque, o show tinha Elizeth, outros artistas se apresentaram... E quando a Clementina se apresentou era no estádio. Quando a Clementina entrou e começou a cantar ela foi ovacionada, foi uma coisa assim que os outros artistas não... sabe aquela coisa de você se identificar imediatamente, aí as pessoas começaram a aplaudir e gritar. Foi uma cena que não esqueço mais (VIOLA, 2011).

Clementina foi escolhida para representar o samba primitivo do Brasil, demonstrando como a música brasileira tinha em suas origens os cantos dos africanos que aqui chegaram através do Atlântico. Mesmo que o Itamaraty esperasse que a narrativa apresentada em Dacar fosse a da ausência de conflitos raciais no país e sem referências a escravidão, a cantora, através das curimbas e alusões aos orixás, contava as experiências da população negra no Brasil, principalmente no período de escravidão. Isso fica evidente na canção *Cangoma me chamou*, por meio dos versos: “Tava durumindo, Cangoma me chamou. Disse: levanta povo, cativo já acabou”. A *cangoma* (instrumento percussivo) avisava o fim da escravidão, e a própria formação da frase e grafia das palavras demonstrava um fenômeno que Lélia Gonzalez chama de pretuguês, uma marca linguística das influências dos idiomas africanos no Brasil (GONZALEZ, 1983). Na música *Bate-canela*, também encontramos referências aos trabalhos forçados das mulheres negras na escravidão, o verso dizia: “Sinhá Maria tem sete filho, todos sete pequenininho, panelinha, pequenininha, todos sete querem comer”. Clementina também não se restringiu apenas a essa temática, em suas canções também encontramos citações a santos católicos e a cidade do Rio de Janeiro. Podemos compreender que Clementina estava distante da imagem de democracia racial procurada pelo Itamaraty, nesse sentido, e foi por meio de suas canções que ela apresentou sua própria visão sobre as contribuições negras na música brasileira, valorizando especialmente as religiões de matriz africana.

O segundo cantor da apresentação foi Aaulfo Alves (1909 - 1969), nascido em Miraiá, cidade de Minas Gerais. Desde sua infância, ele já escrevia pequenos versos e, aos 18 anos, foi para o Rio de Janeiro, onde começou a participar das rodas de samba do Estácio, unindo diferentes características que conhecia da música mineira e do samba carioca. O cantor, em suas composições de sucesso, falava de temas urbanos do cotidiano e ditos populares utilizados pela população negra e por brancos de origem pobre (CARVALHO, 2009, p. 1738). Aaulfo Alves também foi precursor na formação

de grupos com o acompanhamento de vocais femininos, com um lenço ele “regia suas Pastoras” (CARVALHO, 2009, p. 1739). Através do telegrama do dia 16 de março de 1966 enviado para a Embaixada em Dacar, sabemos que as cantoras (pastoras) que acompanharam Aaulfo no festival, foram Nilce Correia, Sonia Maria da Silva, Daisy Lucidi Germano e Graciete Pereira dos Santos, porém infelizmente não encontramos outras informações sobre as artistas.

Compositor da música *Amélia*, um dos maiores sucessos da história do samba, Aaulfo obteve grande destaque na indústria do rádio e do disco, que estava em emergência a partir dos anos 1950. Foi um dos nomes que sempre esteve na lista de artistas que viajariam ao Senegal, desde o começo da organização. O cantor, em 1966, já contava com um repertório de sambas consagrados, e com o reconhecimento de diversas premiações por suas composições. Muitos dos prêmios recebidos tinham uma relação direta com o governo brasileiro. Um exemplo disso foi o concurso realizado no campo do América Futebol Clube pelo Departamento de Imprensa e propaganda em 1941. O órgão era responsável pela censura e política cultural do Estado Novo e, nesta ocasião, Aaulfo foi o vencedor com o samba *Oh!, seu Oscar* (CABRAL, 2009, p. 17). Em 1961, o cantor também já tinha participado de uma excursão à Europa como um representante da música popular brasileira. Sobre essa experiência, o Boletim Social da União Brasileira de compositores (UBC) escreve:

Aaulfo Alves e suas pastoras, representando o que de mais autêntico existe em nossa música popular, levou à Europa uma amostra dos ritmos e melodias. Na direção artística da quarta caravana da UBC, o compositor de “Mulata assanhada” foi um embaixador à altura dos públicos exigentes do velho mundo (UBC, 1961).

Aaulfo morreu três anos depois de sua participação no festival, ele também concedeu entrevistas ao MIS, mas não abordou diretamente sua experiência no festival de 1966. Nos jornais desse período também não encontramos entrevistas com o artista que revelem suas percepções. Ainda que não tenhamos o seu depoimento, sua apresentação em Dacar nos deixa alguns vestígios de como o artista se colocou em um festival dedicado às artes negras. O cantor foi escolhido para representar o samba clássico e o contexto urbano do Rio de Janeiro, entretanto sua primeira música na apresentação foi *Terra Seca* de Ary Barroso. Na canção, o cantor suscitava novamente o passado escravocrata brasileiro, ao cantar: “as mãos do nêgo tá que é calo só. Trabáia, trabáia nêgo. Trabáia, trabáia, nêgo. Ai “meu sinhô” nêgo tá véio. Não aguenta! Essa terra tão dura, tão seca, poeirenta”. Aaulfo aborda a experiência de um homem negro

falando sobre sua condição de escravizado e sua relação com o trabalho forçado. A escolha musical contemplava uma canção de sucesso no Brasil, mas, ao mesmo tempo, também desafiava algumas questões propostas pelo comitê organizador brasileiro. A canção não abordava apenas as contribuições africanas para a cultura brasileira. Ela trazia à tona, portanto, as queixas daqueles que realizaram trabalhos forçados. Por outro lado, o repertório do artista confirmava o que a narração do espetáculo havia explicado, principalmente, em relação ao aspecto nostálgico envolvendo o samba e a favela, território intimamente ligado à população negra.

Para finalizar o espetáculo brasileiro, Elizeth Cardoso (1920 – 1990), ao cantar, representava o momento moderno do samba no Brasil. Conhecida como “a divina”, a cantora nasceu no Rio de Janeiro e desde criança acompanhava sua família em casas de samba e festivais de música. Por conhecer diversos músicos e com apoio de sua família, Elizeth Cardoso cantou profissionalmente desde cedo. Aos 16 anos esteve no *Programa Suburbano* da Rádio Guanabara onde cantou dois sambas, sua apresentação agradou e ela foi contratada na semana seguinte para um programa semanal (VELON, 2014, p. 3). A contratação de Elizeth no rádio foi uma grande oportunidade, pois, nesse período, a maior parte dos empregos para cantores estava nas rádios ou em casas de shows temáticas. A partir da Rádio Guanabara, ela não parou mais: começou a gravar diversas músicas, trabalhou na Rádio Tupi e passou a ser convidada para apresentações na televisão e no cinema. Durante a década de 1950, o Brasil atravessava diversas transformações no campo musical, principalmente pela chegada de novas tecnologias de entretenimento. É nesse período que o samba-canção ganhou espaço, um gênero onde o samba possuía um andamento mais lento, com arranjos orquestrais, e tinha como temas centrais relacionamentos amorosos e separações (ALMEIDA, 2016).

Elizeth Cardoso foi um dos nomes mais expressivos do samba-canção, assim como também foi precursora no lançamento dos primeiros discos de bossa nova. Todo esse percurso de Elizeth, sem dúvida, dialogava com a representação de moderno proposta pelo comitê brasileiro, a cantora unia diversos aspectos do samba aliados à difusão de outros ritmos (FLÉCHET, 2009). A cantora, que em 1966 já era consagrada, sempre contou com bom trânsito nos eventos realizados pelo Itamaraty. Assim como Ataulfo Alves, seu nome esteve presente desde a primeira lista elaborada pelo comitê brasileiro. Sérgio Cabral, amigo que acompanhou Elizeth em Dacar, ao escrever a biografia da cantora em 1994, afirmou que ela não possuía preocupações com temas

políticos e, mesmo que convivesse com diversos perseguidos pelo regime militar, a cantora administrava bem essas relações.

Como a política nunca fora um tema das preocupações de Elisete Cardoso, ela não percebia com clareza o que estava acontecendo com o Brasil. E nem precisava, pois a sua contribuição ao povo brasileiro era muito especial - a sua arte incomparável. Ou seja: fazia a sua parte. Por isso, convivia com perseguidos políticos com a mesma tranquilidade com que conversava com figuras importantes do regime. Ela adorava, por exemplo, o tratamento que recebia do ministro da Fazenda, Delfim Neto, que não perdia nenhum dos seus shows em Brasília e a convidava para jantar. Importava-lhe, sobretudo, a sua carreira, que por sinal, ia de vento em popa (CABRAL, 1994, p. 256).

Na percepção de Sérgio Cabral, a cantora aparece como uma pessoa alheia aos acontecimentos políticos do país; entretanto, ao nos voltarmos para a trajetória de Elizeth Cardoso, observamos que essa percepção pode ser considerada rasa e simplista. Elizeth era uma mulher negra que, assim como outras, enfrentou ao longo de sua vida diversos problemas por conta do racismo e do machismo no Brasil. Mesmo assim, não deixou que essas experiências a impedissem de se colocar em espaços onde, em sua maioria, pertenciam apenas a homens brancos. Para estar nesses espaços, ela circulava por diferentes ambientes, e isso não foi diferente em seus contatos com a política do país. Em 1960, a cantora foi uma das vozes do jingle de campanha do vice-presidente de João Goulart⁵², e, posteriormente, em 1963, ela interpretou uma música em apoio ao presidencialismo⁵³ (ALMEIDA, 2021, p. 18). As relações políticas que Elizeth travou antes da instauração da ditadura não afetaram a sua participação no festival, muito pelo contrário, sua popularidade era vista com bons olhos para representar o Brasil no evento.

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DVvvZbTFIqg>. Acesso em 01 janeiro de 2022.

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MSD-RW2Kxak> ./ Acesso em 01 de janeiro de 2022.



Figura 38 – Da esquerda para a direita: Clementina de Jesus, Aaulfo Alves, Elizeth Cardoso, Heitor dos Prazeres e Índio do Cavaquinho. Fonte: Blog Portal Luis Nassif – Laura Macedo.

Sobre sua experiência no evento, Elizeth Cardoso, em entrevista ao jornal *Correio da Manhã* em 23 de abril de 1966, declarou que o entusiasmo e alegria dos senegaleses foi fascinante durante o festival. Na matéria, a cantora também contou que achou curioso ver em diversas casas senegalesas os retratos do presidente dos Estados Unidos John F. Kennedy ao lado do jogador de futebol Pelé. De acordo com ela, os dois seriam figuras lendárias para o povo do Senegal. O clima amistoso descrito por Elizeth não se restringia ao público somente, as fotos dos artistas brasileiros no período do festival e suas memórias demonstram o quanto estar no evento africano foi importante em suas carreiras. Cantores, artistas visuais e músicos brasileiros tiveram a oportunidade de confraternizarem em solo africano, juntamente a artistas negros de várias partes do mundo. Ali apresentaram seus talentos com dignidade e com *status* de artistas internacionais, sendo protagonistas e acompanhados por jornalistas, intelectuais e políticos. Por meio de seu repertório, puderam mostrar ao público internacional e também brasileiro os seus próprios entendimentos sobre as contribuições africanas no Brasil e o que entendiam como arte negra.

4 COMO REPRESENTAR A ARTE NEGRA BRASILEIRA EM DACAR?

Ao aceitar o convite para o 1º Festival Mundial de Artes Negras, o Itamaraty também assumiu a tarefa de admitir publicamente qual era o seu entendimento sobre arte negra e quais seriam suas escolhas artísticas. Contudo, o Ministério e os membros do comitê organizador não eram os únicos que possuíam uma visão sobre esse tema. Neste capítulo, discutiremos quais foram as visões acerca da expressão “arte negra” e como diversos artistas visuais negros vieram a público manifestar seu descontentamento em não participar do festival. Assim, nota-se o quanto participar do evento africano era um fator importante no meio artístico e o quanto estar na África era um objeto de desejo. Através das artes visuais brasileiras, o debate acerca da negritude e da arte negra será feito de forma mais institucional, principalmente pelo crítico de arte Clarival do Prado Valladares, que expôs de forma veemente sua visão sobre a arte negra no Brasil em 1966.

4.1 Artes visuais e questão racial a partir de Clarival do Prado Valladares

Mesmo que os espetáculos musicais tenham sido o carro-chefe da delegação brasileira, as artes visuais também podem ser vistas como um ponto importante para se compreender as representações propostas pelo comitê brasileiro. Os artistas visuais escolhidos para viajar à Dacar foram os pintores Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim; ao lado deles também foram apresentadas as obras do escultor Agnaldo dos Santos, inscrito como uma homenagem póstuma. Os três possuíam estilos diferentes entre si, e essa diferenciação não era à toa, pois o curador responsável pelos artistas visuais, Clarival do Prado Valladares, esperava apresentar uma pluralidade do que se entendia como arte negra no Brasil. No telegrama do dia 10 de setembro de 1965 enviado à embaixada brasileira em Dacar, Agnaldo, Heitor e Rubem foram confirmados como os artistas visuais da delegação. Junto a essa informação, acrescentava-se que Heitor dos Prazeres era um pintor primitivo e Rubem Valentim era um pintor abstrato, enquanto Agnaldo era um escultor. Essas variações de estilos e de categorias nas quais os artistas foram encaixados fazem parte de uma série de percepções acerca da arte produzida por artistas negros. As noções de primitivo/primitivismo circundaram o festival a todo momento, porém convém agora nos aprofundarmos nas noções que o Itamaraty usou para selecionar os artistas.

Como dissemos, a responsabilidade de organizar os artistas visuais para o festival ficou a cargo do crítico de arte Clarival do Prado Valladares (1918-1983). Valladares nasceu em Salvador, filho de um dos médicos mais conceituados do estado da Bahia. Seguindo a carreira do pai, também se formou em medicina, mas não exerceu a profissão por muito tempo. Segundo a historiadora Eliene Nunes, por seu conhecimento de arte, o crítico, foi convidado a dar aulas de história da arte na Universidade Federal da Bahia em 1962, e posteriormente se mudou para o Rio de Janeiro. Entre as décadas de 1960 e 1970, ao lado de outros intelectuais, Valladares fomentou o cenário artístico, principalmente o trabalho de artistas negros de Salvador (NUNES, 2007, p. 113). Nesse período, ele desenvolveu uma série de pesquisas e textos sobre as artes visuais no Brasil, entre elas podemos citar algumas como: *Agnaldo Manoel dos Santos Origem e Revelação de um Escultor Primitivo* (1963), *A iconologia africana no Brasil* (1969), *Rio barroco: análise iconográfica do barroco e neoclássico remanentes no Rio de Janeiro* (1978), *Aspectos da arte religiosa no Brasil* (1981), entre outros. Em sua produção, além de abordar a história da arte como um todo, centralizava-se principalmente em expressões de artistas negros. De acordo com Nunes, Clarival (2015, p.115) inaugurou “uma crítica de arte engajada em favor do reconhecimento da arte afro-brasileira”.

Clarival Valladares redimensionou a abordagem das produções artísticas da denominada arte afro-brasileira sob vários aspectos. Alargou o campo dos estudos, antes bastante restrito a arte ritualística, incluindo artistas eruditos e populares, revelando muitos nomes e obras que vinculou a uma matriz atávica africana. Vários textos seus foram ancorados em biografias de artistas negros, tratando de Hélio de Oliveira, de Mestre Valentim, de Biquiba Guarani, João Alves e de Agnaldo Manoel dos Santos, entre outros. (NUNES, 2007, p. 113).

A experiência de Clarival do Prado Valladares no 1º Festival Mundial de Artes Negras também contribuiu para a produção de um texto chamado *O negro brasileiro nas artes plásticas*, publicado em 1968. A obra é, sem dúvida, uma grande contribuição para os estudos sobre arte; nela, o crítico realiza uma pesquisa bibliográfica localizando textos ou indicações que citassem a cor dos artistas dos séculos XVIII e XIX. Esse interesse pela cor dos artistas fez Clarival se opor ao branqueamento de alguns artistas negros que, por muitas vezes, tinham suas identidades raciais apagadas (NUNES, 2007, p. 114). Outra leitura importante que Clarival faz dos artistas negros é correlacionar o que ele chama de “condição racial” e “condição de riqueza”. De acordo com ele, por

essa junção de fatores, artistas negros eram pouco frequentes nas artes do Brasil, campo que, em geral, era restrito a determinadas classes sociais (VALLADARES 1968, p. 97). Ele afirmava que ninguém poderia “estudar a história da cultura brasileira sem indicar a presença de pardos e pretos entre os artistas de relevância” (VALLADARES, 1968).

Para apresentar os artistas escolhidos para a exposição *Tendances et confrontations*, Clarival do Prado Valladares produziu um pequeno folheto para a ocasião. Esse folheto foi distribuído durante a exposição em 1966, e um dos seus exemplares foi enviado para o Ministério das Relações Exteriores e se encontra no acervo do Arquivo Histórico do Itamaraty. O documento que tivemos acesso foi produzido em francês e além do texto sobre os artistas, o folheto explica as percepções de Valladares sobre sua proposta artística pensada para representar o Brasil e as relações raciais. No primeiro trecho do folheto, Valladares afirma que o Brasil cumpriu a regra do festival ao levar apenas artistas negros. Todavia, destacou que isso não era um questionamento significativo no Brasil. Ou seja, de acordo com o curador ser negro ou branco no Brasil não era uma característica que importasse ou determinasse algo significativo. Nesse sentido, o mito das três raças é acionado para falar da mestiçagem como algo positivo para a formação do Brasil. No folheto ele afirma:

A escolha destes artistas obedece às recomendações oficialmente dadas para o 1º Festival: foram solicitados artistas da raça negra ou afrodescendentes. Carregar tal critério não é muito significativo no que diz respeito ao Brasil, onde hoje se reconhece que a influência africana foi exercida desde a origem em profundidade e onde a mistura das três raças primitivas, que se faz ao longo da história, continua naturalmente hoje. Também um artista brasileiro contemporâneo, se quer ser um autêntico representante de seu tempo e de seu país terá que ser um mestiço cultural, mesmo que nem sempre seja um mestiço racial (VALLADARES, 1966).

A figura do mestiço cultural, que já vimos anteriormente com Léopold Sédar Senghor, é utilizada para se pensar o artista brasileiro. Valladares admitia as influências africanas, mas negava qualquer afirmação que não fosse a de uma cultura autêntica nacional. Ainda no folheto, Valladares também justificava que a escolha feita pelo Ministério das Relações Exteriores teve como base o reconhecimento dos artistas no meio internacional e o reconhecimento de queles são os representantes da atualidade.



Figura 39 – Rubem Valentim (ao fundo, à esquerda), Heitor dos Prazeres, Clarival do Prado Valladares e Pedro Moacir Maia em Dacar, 1966. Fonte: Almeida e Dale Galeria, 2022 - Acervo Instituto Rubem Valentim.

Mesmo que postumamente, o artista Agnaldo Manoel dos Santos (1926 -1962) foi o primeiro nome indicado por Clarival do Prado Valladares para representar o Brasil no festival. Antes do evento, Valladares já era o principal biógrafo do artista, ele conhecia a obra de Agnaldo Manoel dos Santos profundamente e já havia produzido uma série de análises sobre as esculturas do artista. No livro *Agnaldo Manoel dos Santos Origem e Revelação de um Escultor Primitivo* (1963), Valladares afirma que para se entender um artista como Agnaldo, era necessário conhecer sua história e trajetória, pois eram esses fatores que tornavam suas obras possíveis.

Agnaldo Manoel dos Santos nasceu na Ilha de Itaparica no estado da Bahia. Desde muito cedo, enfrentou diversos problemas pela morte de seus pais e pela falta de recursos para se manter. Com 21 anos, conseguiu um emprego como zelador no ateliê do artista Mário Cravo Júnior e, com o passar do tempo, passou a ser um aprendiz do trabalho de Mário com madeiras. Foi nessa época também que conheceu Pierre Verger e se interessou pelas fotografias das esculturas africanas. A partir daí, o artista começou a criar cabeças e outros símbolos de matriz africana em madeira. Em 1956, Agnaldo expôs pela primeira vez no Salão Baiano de Artes e, logo depois, foi aceito na Bienal de São Paulo, o que fez com que sua carreira deslanchasse. Na análise de Valladares, as esculturas de Agnaldo não podiam ser consideradas arte africana, mesmo que o artista possuísse apreço e identificação com a temática. As fotografias de Pierre Verger, as

figuras de ibejis e xangôs influenciavam o trabalho de Agnaldo, mas não o definiam por essência. Valladares, no livro *Agnaldo Manoel dos Santos Origem e Revelação de um Escultor Primitivo* (1963), destaca que, antes de tudo, as esculturas eram genuinamente brasileiras, em suas palavras:

A escultura de Agnaldo Manoel dos Santos é apenas escultura brasileira. Ocorre, todavia, de nossa parte, certa dificuldade em identificá-la como tal porque quase toda aquela que é feita aqui demanda do gosto e dos anseios alienígenas. Poucas vezes me permito indicar uma escultura brasileira genuína, inclusive sobre o acervo religioso, a não ser em determinados exemplos de artistas primitivos. Para ser brasileira tem que ser representativa das motivações místicas que formam a genuinidade do nosso povo e o tipo de cultura que expressa. Sob este aspecto é que Agnaldo Manuel dos Santos merece ser estudado (VALLADARES, 1963, p. 34).

Agnaldo era definido por Valladares como um exemplo de sincretismo entre o candomblé e o catolicismo. Nesse sentido, novamente observamos que a repetição de um discurso que coloca o artista como fruto de uma mistura de culturas e de raças. Valladares, como curador do comitê brasileiro e membro do júri internacional de premiação, teve uma participação decisiva para que Agnaldo vencesse o prêmio de melhor escultura do festival, tendo sua importância reconhecida até mesmo pelo embaixador Frederico Chermont de Lisboa. Ao todo, quatro esculturas estiveram expostas no festival, foram elas: Bahiana (65 x 23 cm), Estudo de Carranca (50 cm), Mulher sentada⁵⁴ (106 x 32 cm) e Rei (102 cm x 30 cm), obra que, segundo o Itamaraty, ganhou a premiação de melhor escultura. Diferente dos outros artistas, as esculturas de Agnaldo não estavam à venda, pois faziam parte da coleção particular de M. Franco Terranova⁵⁵. Apesar das esculturas terem sido descritas com detalhes nos telegramas enviados pelo Itamaraty à Embaixada em Dacar, encontramos informações diferentes sobre essas obras. De acordo com historiadora Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, no livro *Agnaldo Manoel dos Santos: a conquista da modernidade* (2021), a obra premiada no 1º Festival Mundial de Artes Negras se chamava *Cabeça de animal* e seu paradeiro hoje é desconhecido.

⁵⁴ As imagens das esculturas *Mulher sentada* e *Rei* se encontram no anexo 3 da presente tese.

⁵⁵ Franco Terranova foi um conhecido negociador de obras de arte e galerista, idealizou a Petite Galerie, que funcionou entre 1954 e 1988 em Ipanema. A galeria possuía um grande interesse em difundir no mercado de arte a arte popular de artistas considerados primitivos, como Djanira, Heitor dos Prazeres, Agnaldo dos Santos, Francisco Guarany (Mestre Biquiba Guarany), Mestre Vitalino. Além de ser um dos colecionadores de Heitor dos Prazeres, Terranova também era amigo próximo de Agnaldo dos Santos (CORRÊA, 2018, p. 61).



Figura 40 – Recorte do jornal *Dakar-Matin*, matéria sobre Agnaldo Manoel dos Santos e sua premiação no 1º Festival Mundial de Artes Negras. Fonte: Arquivo Histórico do Itamaraty.

O segundo artista selecionado por Clarival foi o pintor Heitor dos Prazeres (1898-1966). Descrito como um artista primitivo, Heitor integrava a delegação brasileira enquanto pintor, contudo, transitava por diversas áreas artísticas, principalmente a música. Efetivamente, a música veio primeiro em sua vida, e Heitor só passou a pintar após a maturidade. Por meio do samba e de seus amigos, durante a década de 1930, o pintor e músico carioca fez parte da fundação de algumas escolas de samba no Rio de Janeiro, como a Deixa Falar (hoje Estácio de Sá), De Mim Ninguém se Lembra, Vizinha Faladeira, Sai como Puder (hoje a Portela) e Mangueira (BARBOSA, 2016, p. 13). Heitor tocava cavaquinho, e entre seus parceiros de composição, estavam Noel Rosa, Cartola e outros nomes de destaque da música popular brasileira desse período. A pintura de Heitor não pode ser vista como uma parte separada de suas outras expressões artísticas; pelo contrário, sua profunda relação com o samba, o carnaval, o jongo e o lundu estavam presentes em suas telas. Ao pintar as festividades, as danças e o espaço de lazer, o artista retrata a população negra no espaço urbano. No documentário *Heitor dos Prazeres*, de Antônio Carlos da Fontoura⁵⁶ (1965), que também

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NSCYg3ZnDQY&t=671s>. Acesso em: 01 de março de 2022.

participou da programação de cinema no festival, Heitor fala de sua relação com a pintura:

A minha pintura para mim é importante. É uma fuga das minhas dores, das minhas mágoas, do meu sofrimento, das minhas paixões. Eu me sinto num outro mundo, um mundo sofredor, um mundo gozador, um mundo de felicidade. Um mundo feliz. É, a pintura me dá toda essa alegria, me proporciona tudo isso que é riqueza para mim. Na pintura eu sonho, eu sonho música, eu sonho momentos amorosos, eu sonho alegria, enfim, tudo eu sonho, tudo me dá riqueza. Não consigo fazer nada que não existe porque eu não me sinto bem. Estas figuras que eu faço são de coisas que eu já vi, que ainda existem, estes bailes, estas macumbas, estes sambas, estas coisas que existem. Tanto existem que eu sou um dos que existem. Não preciso ver mais, não preciso modelo. Eu tenho tudo aquilo do passado e de agora, dentro da minha memória (PRAZERES, 1965)

Assim como vimos com Elizeth Cardoso, Heitor também possuía um trânsito entre diferentes espaços – ele ia dos desfiles carnavalescos, rodas de samba até bailes elegantes. Entre as décadas de 1940 e 1950, também foi funcionário público do Ministério da Educação e Cultura, convidado pelo poeta Carlos Drummond de Andrade. Nesse sentido, em 1966, Heitor dos Prazeres já era um artista consagrado entre seus pares, tanto na música quanto na pintura. No meio artístico, Heitor era compreendido como um multiartista. Clarival do Prado Valladares, como um grande estudioso de arte, conhecia a produção de Heitor dos Prazeres, assim como também mantinha uma relação de amizade com ele. Levando esses elementos em consideração, a ida de Heitor para Dacar não seria uma surpresa, pois o artista possuía destaque no mercado artístico e boas relações com os organizadores do comitê brasileiro naquele momento.

Para Dacar, foram enviadas dez pinturas de Heitor dos Prazeres: *Praça XV de Novembro* (obra que já pertencia à coleção de M. R. Castro Maia), *Favela São Diogo*, *Favela Catacumba*, *Carnaval nos Arcos*, *Serenata*, *Samba*, *Lundun*, *Macumba*, *Frevo* e *Crianças com balões*. Todas as telas levadas representavam a vida urbana do Rio de Janeiro, principalmente as festividades que envolviam a música como expressão de alegria. No folheto, além dos nomes das obras, também constam os preços das telas de Heitor, que variam de US\$ 230 a US\$ 700. Posteriormente, em um telegrama do dia 12 de janeiro de 1967, o Itamaraty informou que ainda estava com sete quadros de Heitor dos Prazeres em seu cofre. Dos dez enviados a Dacar, dois foram vendidos pelo próprio artista a Pedro Moacir Maia, e o terceiro foi devolvido para Raymundo Castro Maia, que o havia emprestado.

Assim que retornou ao Brasil, o pintor deu uma breve declaração ao *Jornal do Brasil* no dia 27 de abril de 1966. De acordo com Heitor, o primitivismo na arte africana

se concentrava mais nas artes plásticas, principalmente no artesanato, e, em sua opinião, os artistas eram “mais modernos e livres” no Brasil. Ele não aprofunda sua visão sobre o primitivismo, e também não temos clareza sobre qual foi a pergunta feita pelo jornalista. Entretanto, sua pequena fala pode ser entendida como uma valorização das artes visuais no Brasil, e mesmo que essa produção artística estivesse próxima à ideia do primitivo, as produções possuíam liberdade em suas expressões artísticas. O 1º Festival Mundial de Artes Negras foi um dos últimos eventos que Heitor dos Prazeres esteve presente, uma vez que, seis meses após o evento, o pintor faleceu. Quando Heitor esteve em Dacar, ele já enfrentava diversas internações e problemas por conta de um câncer no pâncreas.

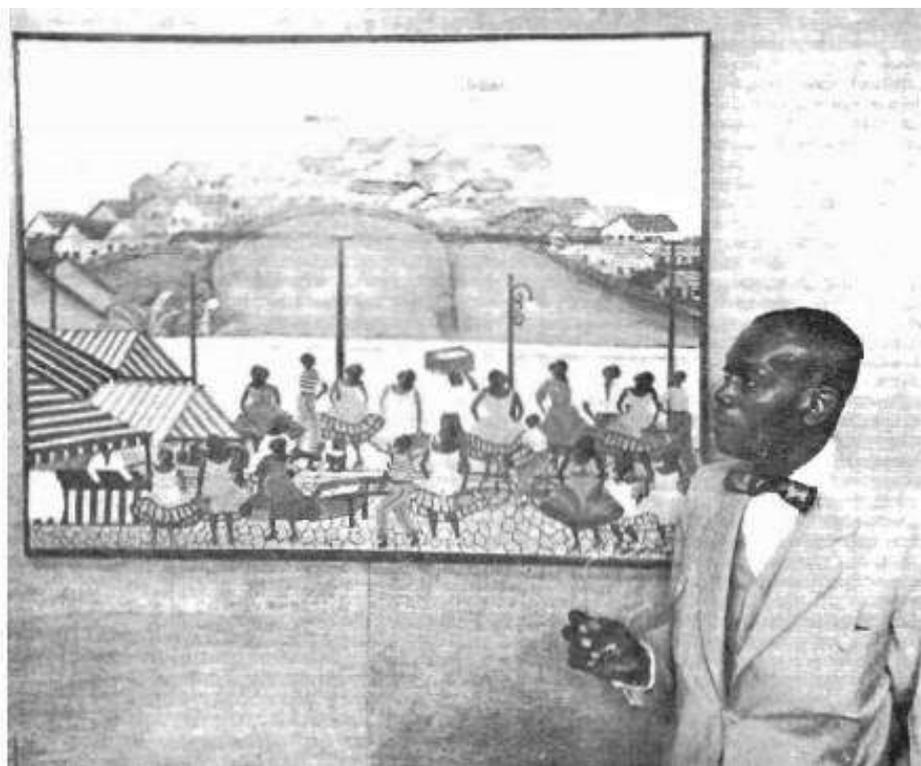


Figura 41 – Heitor dos Prazeres ao lado de seu quadro em Dacar, 1966. Fonte: OLIVEIRA, Waldir Freitas. Informações: 1º Festival Mundial de Artes Negras. *Afro-Ásia* 2.3, p. 177-179, 1966.

Rubem Valentim (1922-1991), o terceiro pintor negro escolhido pelo Itamaraty, teve uma origem humilde no estado da Bahia. Para conseguir sustentar sua paixão por pintura e pela pressão dos pais, formou-se em odontologia e trabalhou durante dois anos em um consultório dentário. De acordo com a historiadora Cristiane Araújo Vieira, após desistir da carreira de dentista, Valentim passou a se dedicar à arte integralmente, começando a estudar e investigar principalmente a arte moderna brasileira (VIEIRA,

2019, p. 4). O artista se lançou oficialmente como pintor no 1º Salão Baiano de Artes, realizado em 1949, “expondo três pinturas: uma bailarina expressionista, uma paisagem com uma barca e umas aves, também expressionista, e uma experiência abstrata” (VIEIRA, 2019, p. 5). As referências de matriz africana nas obras de Valentim remontam a sua infância e às experiências que viveu ao lado de sua família, mas, com o tempo, seus trabalhos ganharam mais força e contornos mais abstratos.

A partir de 1955, aparecem nas primeiras pinturas abstratas do artista os símbolos referentes as ferramentas de orixás como: os ferros de Ossaim com o pássaro em cima, os ferros de Ogum, o paxorô de Oxalá, o sol de Omolú e a meia lua de Iemanjá. (VIEIRA, 2019, p. 7).

Em 1967, Rubem Valentim se mudou para o Rio de Janeiro, onde se tornou professor assistente do artista Carlos Cavalcanti no curso de história da arte na Escola de Belas Artes – UFRJ. Na década de 1960, o pintor passou a acumular prêmios, e inclusive recebeu um convite para representar o Brasil na Bienal de Veneza, um dos maiores eventos de arte do mundo. Em 1963, ao ganhar o prêmio Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM), mudou-se para Roma, onde desenvolveu um maior contato com a arte africana, dando atenção especial às peças produzidas pelos povos de língua iorubá (VIEIRA, 2019). Sobre essa relação, Valentim afirma que sentia sua Bahia negra por meio das esculturas de Xangô do povo iorubá (PEDROSA, 2018, p. 132). Valentim, em suas obras, une as representações religiosas de matriz-africana com a geometria, por meio de triângulos, círculos e quadrados para traduzir sua simbologia das manifestações dos negros do Brasil (ARGAN, 1970).

No festival, contamos com poucos registros que nos informem a percepção de Rubem Valentim sobre sua participação no festival. Essa ausência de fontes pode ser explicada pelo fato do pintor viver fora do Brasil na época e, por isso, ele não teria como estar presente nas entrevistas. Valentim já vivia a um longo período fora do Brasil, inclusive, como veremos posteriormente, esse foi o motivo de duras críticas direcionadas à participação de Valentim no evento. Todavia, acreditamos que estar no festival foi um momento de grande importância para o artista, visto que foi a primeira vez que ele esteve no continente africano, onde pôde estar próximo das matrizes que tanto influenciaram suas obras. No folheto da participação brasileira no festival, há a descrição da presença de 12 obras de Rubem Valentim, nenhuma com títulos específicos, elas são identificadas apenas por numeração. As obras também estavam à venda pelo valor de US\$ 1.000 cada, e não encontramos registros que indiquem que aconteceram vendas.

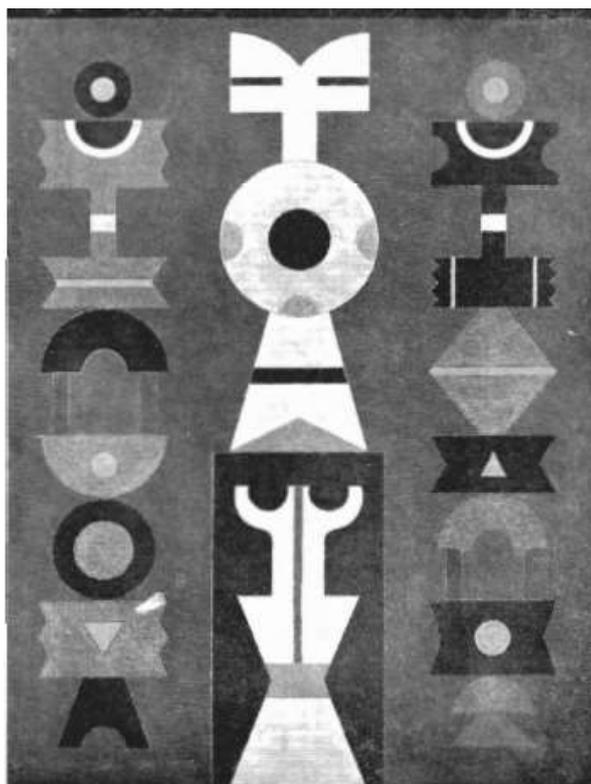


Figura 42 – Pintura de Rubem Valentim exposta em Dacar. Fonte: OLIVEIRA, Waldir Freitas. Informações: 1º Festival Mundial de Artes Negras. Afro-Ásia 2.3, p. 177-179, 1966.

Em menor número, o grupo de artistas visuais levado para Dacar foi importante para que as intenções do comitê brasileiro fossem colocadas de forma mais clara. O avanço nas relações internacionais entre o Brasil e o Senegal e o aceite em participar do festival não significavam que o governo brasileiro compartilhava do ideário da negritude de Senghor. Mesmo que o governo brasileiro se aproximasse da ideia de mestiçagem que também era defendida por Senghor, os pontos de vistas eram diferentes. Esse assunto foi debatido por Clarival do Prado Valladares em um texto chamado *A defasagem africana ou Crônica do I Festival Mundial de Artes Negras*, que foi publicado em 1966 na revista *Cadernos Brasileiros*. De acordo com Valladares, a negritude não era um caminho viável para o Brasil, pois o conceito carecia de historicidade, além de possuir semelhanças emocionais com o arianismo alemão. Para Valladares, o uso da negritude era um recurso “de certas elites comandatárias africanas em se fixarem e aprofundarem no poder” (VALLADARES, 1966, p. 1).

A negritude é muito mais sentimento do que conhecimento. Carece de razão científica, de explicação histórica, embora se origine de todo o processo compressivo do colonialismo multissecular. A única conotação lógica que permite se reconhecer a negritude como razão social é a sua validade de atitude anticolonialista. (VALLADARES, 1966, p. 3)

Mesmo ponderando a importância do caráter anticolonialista da negritude, Valladares acreditava que o uso do conceito seria fruto de um comportamento arcaico africano, característico do continente. Para o crítico, o problema histórico africano estaria centrado na falta de historiografia do continente e na falta de diálogo com artistas contemporâneos, ocasionando em atraso, defasagem e esvaziamento da arte e da história africana (VALLADARES, 1966, p. 3). De forma geral, Valladares compreendia a negritude como uma forma de divisão e como uma noção multiplicadora dos problemas raciais que não poderia ser aceita no Brasil. De acordo com ele, o Brasil era visto como um modelo, pois o país demonstrava que a mestiçagem havia dado bons resultados, possibilitando que o mestiço não enfrentasse problemas pela cor de sua pele. O conflito racial, por assim dizer, não estaria presente na realidade brasileira (VALLADARES, 1966, p. 5).

Se por negritude se entendesse o sentimento de segurança que se observa no mestiço brasileiro, qualquer que seja o percentual branco ou preto, e que lhe confere a satisfação de contar com duas ancestralidades e o direito de uma dualidade cultural, religiosa, em permanente sincretismo, certamente o Brasil estaria no compromisso de ser o primeiro a levantar tal bandeira. Entretanto, enquanto se verificar nos promovedores da negritude o interesse de cisão racial e a suposição de superioridade racial, esse país estará fora de qualquer compromisso em face de seu excepcional crédito de experiência histórica noutra direção. Vale esclarecer, também, que o caráter dessa experiência histórica e de toda formação brasileira não se identifica com o caráter do antigo colonizador, em relação à data atual. Ninguém poderá entender a realidade brasileira tomando como metade de sua origem o protótipo atual português. A formação brasileira se caracterizou por assimilação das origens, novos traços étnicos, nova atitude psíquica e total apagamento do colonialismo (VALLADARES, 1966, p. 6).

Não encontramos nas fontes consultadas situações que envolvessem reclamações dos artistas brasileiros sobre censura ou instruções específicas sobre quais temas abordar no festival. Nota-se que o Itamaraty privilegiou nomes que não fossem envolvidos diretamente com partidos políticos ou quaisquer organizações que naquele período tivessem críticas mais duras ao racismo no Brasil. Todavia, não podemos afirmar que esses artistas estavam alheios aos problemas raciais do Brasil, uma vez que suas obras não representavam a mestiçagem defendida por Clarival, e até mesmo pelo governo brasileiro, pelo contrário, as artes trabalhavam com temáticas negras influenciadas diretamente pelas expressões culturais africanas que chegaram pelo Atlântico. As escolhas do Itamaraty podem ser analisadas até mesmo como ambíguas e difíceis de resolver completamente, pois estão envolvidas em uma teia de

complexidades entre os artistas negros, o governo brasileiro e todos envolvidos na delegação que esteve em Dacar.

4.2 Ausências na delegação brasileira e a denúncia do racismo no Brasil

A delegação brasileira e a escolha dos participantes levantaram uma série de discussões sobre os critérios utilizados. Como vimos, até mesmo dentro do comitê brasileiro debates foram travados. A vista disso, abordar as ausências na delegação brasileira nos remete ao primeiro contato com o tema desta pesquisa: a carta de Abdias Nascimento de 31 de março de 1966 sobre sua exclusão do festival. O nome de Abdias Nascimento chegou a ser sugerido pelo embaixador Henri Senghor para compor o comitê brasileiro, mas tal pretensão foi vetada pela maioria dos participantes da organização. Mesmo com a insistência do embaixador, todo o comitê se manteve irredutível, informando que as escolhas tinham como critério a “integração nacional”, e qualquer ação contrária a essa não seria aceita. Para acabar com os questionamentos de Henri Senghor, o Itamaraty informou que caso o assunto se mantivesse, a participação brasileira corria o risco de ser cancelada definitivamente (REIS, 2015, p. 146).

A participação de Abdias Nascimento causava desconforto entre os membros do comitê de organização brasileiro, principalmente por sua proeminência dentro do movimento negro e as duras críticas que fazia ao racismo no Brasil. Criador do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, Abdias Nascimento promovia por meio de seu grupo o questionamento de padrões estéticos predominantes na sociedade brasileira e a denúncia do mito da democracia racial. O TEN realizava ações que não se restringiam apenas à encenação de peças de teatro, aconteciam concursos de beleza, aulas, publicações, congressos etc. Para o sociólogo Ricardo Gaspar Muller (1999, p. 1), o projeto de Abdias Nascimento era abrangente, pretendia desenvolver projetos que contribuíssem para a identidade negra e a conquista de direitos da população negra no Brasil. O Teatro Experimental do Negro, portanto, reuniu um posicionamento crítico à forma como o governo brasileiro lidava com as pautas raciais. Para Petrônio Domingues (2007), o grupo foi pioneiro em trazer as propostas do Movimento da Negritude francês para o país. Ademais, com o passar dos anos, o pan-africanismo e a negritude foram se tornando cada vez mais presentes no grupo e nos posicionamentos de Abdias Nascimento.

Nesse contexto, de fato a presença de Abdias Nascimento ou de qualquer integrante de seu grupo foi evitada no festival. Já era de conhecimento do comitê que

um dos objetivos de Abdias e, conseqüentemente, de seu grupo era criticar a ideia de democracia racial brasileira (NASCIMENTO, 2002, p. 324). Mesmo com sua ausência, Nascimento fez tentativas de contato direto com a própria organização do festival em Dacar, para ir de maneira independente do governo brasileiro. Contudo, não obteve resposta por parte dos organizadores.

Como uma maneira de responder a essa exclusão, Abdias Nascimento escreveu uma carta em 1966, que primeiramente foi publicada na revista *Tempo Brasileiro*⁵⁷ e depois na *Présence Africaine* em inglês. A carta, que era uma denúncia, abordava primeiramente a exclusão de grupos negros do festival e também o racismo brasileiro que, de acordo com Nascimento, era “dissimulado, envergonhado, eficiente” (NASCIMENTO, 1966, p. 100). Na carta, Abdias Nascimento afirma que enquanto muitos de seus irmãos estavam reunidos em Dacar, ele e os integrantes de seu grupo não tiveram a mesma honra. Todavia, para o ativista, a exclusão não era uma surpresa, visto que o comitê do Itamaraty já tinha uma postura formada a seu respeito. Nota-se também, na carta, uma crítica direta aos nomes envolvidos no comitê organizador:

O que foi enviado, infelizmente, representa uma amostra não significativa da exata situação ocupada pelo negro no território das artes no Brasil. Nossa exclusão nada tem de surpreendente. Surpreendeu, e muito, foi a ausência de seriedade e de idoneidade dos responsáveis pela seleção. Entretanto, previmos esse desfecho com muita antecedência, e conosco o esperaram aqueles que acompanham, com atenção e honestidade, o desenrolar das especialíssimas relações entre pretos e brancos em nosso país (NASCIMENTO, 1966, p. 98).

O Departamento Cultural que organizou o festival foi chamado por Nascimento de “exclusores do Itamaraty”, pois, para ele, essa prática não era uma novidade, ou um erro de momento. A exclusão de negros no Ministério era uma constante, e acontecia em qualquer situação, visto que o racismo no Brasil está presente em todas as relações sociais. Na carta, o diretor do Departamento Cultural de do Itamaraty, Dayrell de Lima, também é diretamente responsabilizado pela exclusão. Ao citar seu nome na carta, há a afirmação de que o grupo chefiado por Lima exercia um trabalho “mentalmente esclerosado” (NASCIMENTO, 1966, p. 98). Apesar de Abdias Nascimento não ter recebido nenhuma resposta da organização do evento em Dacar, em sua carta de denúncia, ele escreve sobre sua grande admiração pelo evento e seu entendimento de

⁵⁷ Antes do texto de Abdias Nascimento, a revista *Tempo Brasileiro* informou aos leitores que divergia teoricamente das posições formuladas no texto, mas assegurava o direito do autor de se pronunciar livremente (NASCIMENTO, 1966, p. 97).

que o festival seria um marco para o reconhecimento da contribuição negra à humanidade, assim como dos valores da cultura negra ao redor do mundo.

O ponto mais alto da reflexão e do balanço dessa contribuição humanística da raça negra, e o instante de fixá-la na curva da história humana, é sem dúvida o 1º Festival Mundial das Artes Negras. Os valores da cultura negra – puros ou tecidos a outras expressões culturais – se defrontam, se confrontam, e se criticam reciprocamente, na obra dramática e humanística de sua complementação. O mundo creditará aos promotores, ilustres e anônimos, do Festival, o seu reconhecimento. Gratos somos à visão e firmeza de seus líderes e figuras paradigmáticas da negritude, o Presidente Léopold Sédar Senghor, os poetas Aimé Césaire e León Damas, e o escritor Alioune Diop (NASCIMENTO, 1966, p. 98).

Abdias Nascimento também aproveitou a carta para desenvolver alguns pontos sobre as relações raciais brasileiras. Primeiramente, ele abordou o problema da ideologia da brancura, conceito proveniente do sociólogo negro Guerreiros Ramos. De acordo com o cientista social Ricardo Ramos Shiota, essa ideologia versava sobre como o Brasil naturalizou uma suposta superioridade racial dos brancos, e como ela fazia parte de uma dominação das elites brancas (SHIOTA, 2014, p. 75). Essa ideologia faria com que os negros continuassem subalternizados e restritos a determinados lugares. Esses lugares, de acordo com Abdias, estariam vinculados ao samba, ao carnaval e ao futebol, formas de expressões usadas como subterfúgios do governo brasileiro para esconder o seu racismo. Nesse sentido, o destaque de pessoas negras nas três expressões culturais citadas funcionaria como uma espécie de exploração exótica (NASCIMENTO, 1966, p. 99).

Os significados práticos de aculturação e assimilação também foram debatidos na carta. Abdias Nascimento acreditava que os dois processos exigiam que o negro abdicasse de suas crenças, vivências e heranças, em nome de ser aceito por uma sociedade pautada pelo colonialismo (NASCIMENTO, 1966, p. 103). Apesar da carta não questionar diretamente os artistas selecionados pelo comitê do Itamaraty, o líder do TEN afirma que a ideologia da brancura premiava aqueles negros que se encaixavam no “estereótipo do negro bom”. Em suas palavras: “aqueles que se mantinham na linha, sem projetos mais ousados e ambiciosos, esse negro recebe homenagens, é endeusado como o legítimo representante da arte negra urbana numa sociedade em transição como a nossa (NASCIMENTO, 1966, p. 99).

Sem dúvida, a carta de Abdias Nascimento foi uma maneira de responder a sua exclusão do 1º Festival Mundial de Artes Negras, mas, ao mesmo tempo, foi uma oportunidade de expor suas concepções e críticas às relações raciais brasileiras. Como

citado anteriormente, a carta foi publicada na Revista *Présence Africaine*, o que levou os escritos de Abdias a chegar em outros espaços, permitindo assim um maior diálogo com outros intelectuais negros africanos e diaspóricos.

Além disso, diversos jornais noticiaram a insatisfação e as críticas de Abdias Nascimento. Um desses exemplos foi a matéria veiculada no jornal *Correio da Manhã* em 17 de abril de 1966, intitulada “Teatrólogo negro contra integração feita no Itamarati”. Na entrevista, alguns pontos da carta novamente são abordados, como a crítica de assimilação e aculturação, por exemplo. Todavia, na matéria a crítica é mais direta aos artistas selecionados pelo comitê brasileiro. Nascimento afirma que o Itamaraty afastou “os representantes autênticos da arte negra, no Brasil, para selecionar alguns protótipos do negro assimilado e aculturado”. Nessa afirmação percebe-se que Abdias possuía um entendimento sobre o que seria arte negra e, apesar de não se aprofundar nesse ponto, tanto na carta como na matéria, ele aponta os artistas que julgava merecedores de estar no evento, entre eles: Grande Otelo, Ruth de Souza, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Jorge Coutinho, Zeni Pereira, Áurea Campos, Dalmo, Tião, a Orquestra Afro-Brasileira de Abigail Moura, o Ballet Folclórico de Mercedes Batista e o Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade.

A imprensa foi um elemento importante para encontrarmos outras vozes que questionaram a seleção do comitê do Itamaraty. Por meio da Hemeroteca Digital Brasileira foi possível mapear outras críticas envolvendo os critérios de escolha do governo brasileiro. Antes mesmo de Abdias, outros artistas também reclamaram seu direito a participar do festival, o que demonstra que o evento contava com prestígio entre a classe artística negra. O primeiro artista a reivindicar sua ida para Dacar foi o pintor Wilson de Azevedo Sérgio (1924-?)⁵⁸. Contamos com poucas informações sobre o pintor, as notícias sobre ele nos jornais são espaçadas, mas nos dão algumas pintas. Ele começou sua carreira como desenhista no Rio de Janeiro e, a partir da década de 1950, começou a frequentar aberturas de exposições e salões de artes. Por meio da pesquisa e das imagens encontradas pelo historiador Kleber Antônio de Oliveira Amâncio (2021), sabemos que os trabalhos do artista possuíam elementos abstratos e geométricos. O nome do pintor chegou às páginas do *Jornal do Brasil* no dia 11 de janeiro de 1966. O conteúdo da matéria explicava que Wilson de Azevedo Sérgio estava articulando um protesto, com a intenção de contestar a decisão do Itamaraty de enviar

⁵⁸ As datas de nascimento e morte de Wilson de Azevedo Sérgio não são exatas, devido à falta de fontes.

apenas dois artistas à exposição em Dacar. Todavia, a matéria ainda explicava que seu protesto não era contra a escolha dos nomes, mas sim contrário à quantidade reduzida de artistas. Sobre as escolhas do Itamaraty, ele afirma:

Não quero dizer que Heitor dos Prazeres seja um mau pintor – explicou Wilson Sérgio – sua pintura até que é boa e possui grande pesquisa. Mas é primitivista e não transmite uma mensagem atual, pois a pintura evoluiu bastante nos últimos tempos. O sr. Wilson Sérgio é da opinião de que deveria ser dada uma oportunidade aos artistas bons e desconhecidos internacionalmente, ao contrário do critério adotado pelo Itamaraty, “porque precisa se mostrar do que o Brasil progrediu nos últimos tempos também na pintura” (AZEVEDO, 1966).

Mais do que uma avaliação de Heitor dos Prazeres enquanto pintor, a crítica de Wilson estava direcionada, na verdade, às compreensões estereotipadas e simplistas que o Itamaraty utilizou para fazer as escolhas dos representantes do país. De acordo com Amâncio (2021, p. 35), ao se colocar como um crítico das escolhas do Itamaraty, ele se envolveu em uma “disputa pelo sentido da arte negra no Brasil”. Mas como vimos, o pintor ainda parecia estar no começo de sua carreira, e isso pode ter influenciado sua trajetória. Após 1966, a próxima notícia sobre ele foi somente em 1970, informando que o artista estava longe das exposições e passou a vender lâmpadas (AMANCIO, 2021, p. 35). Ademais, não temos informações se o protesto organizado em 1966 foi efetivamente realizado.

O segundo artista a entrar na disputa da arte negra foi o maestro Abigail Moura (1905-1970), criador da Orquestra Afro-Brasileira. Em 30 de janeiro de 1966, o maestro concedeu uma entrevista ao jornal *Correio da Manhã* e afirmou que sua orquestra foi preterida pela comissão brasileira, “sepultando a oportunidade de um outro grupo demonstrar a evolução musical do negro brasileiro perante o mundo”. Para Moura, o Itamaraty agia como um senhor feudal em suas decisões, “agindo como se no Brasil não houvesse negros de elevada cultura” para participar do festival.

A matéria também destacava a trajetória de 23 anos da Orquestra Afro-brasileira, ressaltando que o grupo tinha “condições de dar sua contribuição à cultura brasileira em um evento internacional”. Criada em 1942, a Orquestra Afro-Brasileira unia clarinetas, trombones e saxofones com instrumentos de percussão afro-brasileiros, assim a música considerada erudita se misturava aos sons dos atabaques, berimbaus e agogôs (MARTINI, 2017, p. 28). O criador da orquestra, Abigail Moura, nasceu em Minas Gerais, mas foi no Rio de Janeiro que desenvolveu sua carreira musical. A partir da década de 1930, começou a trabalhar como músico, tocando bateria e trombone, enquanto escrevia suas composições. Nesse período, Moura conviveu com outros

grandes músicos, como Donga e Pixinguinha⁵⁹. Segundo o pesquisador em música Rafael Andrade Martini, além dessas relações, o maestro foi copista na Rádio MEC, “o que lhe rendeu uma oportunidade de aprendizado por meio da audição de um vasto repertório, incluindo diversas obras eruditas, bem como das cópias que fazia e, finalmente pela inserção num meio onde muitos maestros e instrumentistas sempre circulavam” (MARTINI, 2017, p. 28). Moura também era influenciado por suas vivências nas religiões de matrizes africanas e, inclusive, frequentava o terreiro do Pai de Santo Joãozinho da Goméia junto com Abdias Nascimento e Solano Trindade.

Um dia após a entrevista, sobre o preterimento da Orquestra Afro-Brasileira, o Itamaraty concedeu uma resposta ao *Correio da Manhã* no dia 01 de fevereiro de 1966. O Ministério foi representado pelo Diretor do Departamento Cultural, o embaixador Everaldo Dayrell de Lima. Logo no início da entrevista, Dayrell de Lima explica que ele não era o responsável por nenhuma das decisões do comitê, contudo, sabia que o comitê “se orientou por critérios nacionais que demonstrassem a integração dos valores culturais africanos no Brasil” (LIMA, 1966). Outra justificativa dada pelo embaixador foi a opção por um grupo menor que a Orquestra e mais adequado ao samba urbano do Rio de Janeiro. Por isso, a preferência pelo conjunto de Ataulfo e suas pastoras.

Em março de 1966, mais uma vez a reivindicação de artistas negros que não foram selecionados para o festival ganhou as páginas. Dessa vez, o *Jornal do Brasil* no dia 04 de março de 1966 publicou uma entrevista com a pintora Cleo. A matéria apresenta a artista apenas como “Cleo”, mas fornece algumas informações sobre sua carreira. Cleo começou a pintar com 16 anos e nunca mais parou, sua arte era o sustento de seus três filhos. Ainda de acordo com o jornal, ela já havia participado de exposições em Roma, Tel-Aviv, Jerusalém, Áustria, Viena e Rio de Janeiro. Ao citar os eventos que a artista participou, a matéria informa que uma delas foi o concurso Cristo Negro, promovido pelo TEN em 1955. Mesmo sem o sobrenome, através do cotejamento das fontes, encontramos no artigo *Cristo epistêmico* de Elisa Larkin Nascimento sobre o concurso de pinturas o nome completo da artista: Cleo Navarro (NASCIMENTO, 2016, p. 96). Mesmo com essa nova informação, ainda pouco se sabe sobre a artista, suas obras ou se realmente ela foi para o festival.

Sobre o festival, o jornal afirma que a pintora, assim como outros artistas, havia sido preterida pelo Itamaraty. Mas como uma resposta, Cleo Navarro organizou em sua

⁵⁹ Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/30/abigail-moura>. Acesso em: 02 de fev. 2022.

casa, no bairro de Copacabana, uma exposição com trabalhos que estavam à venda. Com o dinheiro das obras, pretendia ir para Dacar e ser apenas uma observadora. Na entrevista para o *Jornal do Brasil*, Cleo afirma: “o Itamaraty dormiu no ponto escolhendo apenas três artistas negros de artes plásticas para representar o Brasil, enquanto os Estados Unidos enviariam 250 pessoas”.

A pintora também fez uma avaliação sobre a escolha dos artistas. Para ela, “Heitor dos Prazeres nunca soube se é pintor ou sambista. Rubem Valentin há muito está radicalizado na Itália e o terceiro é um escultor já falecido cujos trabalhos têm espírito africano e não brasileiro”. Diferentemente do que pensava Clarival do Prado Valladares, Cleo considerava Agnaldo Manuel dos Santos um artista de espírito africano e, por esse motivo, ele não deveria representar o Brasil. Outra vez, um novo entendimento do que seria arte negra é colocado em disputa. Infelizmente, Cleo não aprofunda sua compreensão sobre o espírito brasileiro, mas é possível deduzir que, em suas percepções, as esculturas de Agnaldo eram obras muito mais próximas de uma arte tradicional africana, sem inspirações ou relações com a arte desenvolvida no Brasil.

Em 18 de março de 1966, o Itamaraty publicou no *Correio da Manhã* um informe sobre o festival, para responder ao que eles jugavam ser “comentários incompletos e inexatos”, que estavam aparecendo na imprensa. Assinado pelo Departamento Cultural, o Ministério explicava primeiramente que o festival era “uma reafirmação do vigor cultural das novas repúblicas africanas”, tendo como base o conceito de negritude. Logo, a intenção do comitê brasileiro era “apresentar a arte brasileira e obras que são representativas da nossa cultura, que tem profundos vínculos com a África”. Entretanto, o informe do Itamaraty omite a lista de todos os participantes que foram selecionados, sem demais explicações.

No Brasil, a realização do festival provocou um grande debate no circuito das artes, principalmente entre os artistas visuais negros desse período. De certa forma, é possível afirmar que é neste momento que uma análise das artes negras ou artes afro-brasileiras ganhou atenção entre os próprios artistas. Mesmo que artistas diferentes tenham demonstrado seu descontentamento com a seleção do Itamaraty, somente Abdias Nascimento denunciou o racismo de forma mais aberta. A exclusão, para ele, e as próprias escolhas do Ministério seriam frutos de como nossa sociedade entendia e lidava com os problemas raciais.

Por outro lado, Abigail Moura, Wilson de Azevedo Sérgio e Cleo Navarro centraram suas críticas nas opções estéticas, sem necessariamente pontuar o racismo

diretamente. O maestro e os pintores centraram-se na necessidade de se levar para Dacar manifestações artísticas mais contemporâneas e obras de artistas que não faziam parte de uma elite artística. Com isso, não estamos dizendo que esses artistas não viam nas proposições do comitê brasileiro o racismo, mas, pelo contrário, as denúncias na imprensa demonstram o quanto esses artistas negros, mesmo em meio a ditadura, se manifestaram contra as decisões de um Ministério do regime militar.

Aqueles artistas que foram ao festival a convite do Itamaraty ou aqueles que não se posicionaram também não devem ser considerados como alheios aos debates raciais no país. Eles também integravam esses espaços de debate, formando uma rede artística de artes negras no Brasil plural em suas manifestações. Nesse sentido, o festival serviu para que diferentes artistas negros se colocassem e apresentassem suas percepções sobre as contribuições africanas para os demais países. Pelas fontes encontradas nos jornais do período, foi possível perceber um protagonismo dos artistas visuais nas denúncias ao Itamaraty. Foi dentro desse campo que os maiores debates foram travados, tanto por meio dos artistas quanto por Clarival do Prado Valladares, curador de arte do comitê brasileiro. Dentro desse panorama, no próximo capítulo, debruçar-nos-emos sobre as leituras feitas a partir do festival africano e sobre como o conceito de artes negras foi mobilizado no Brasil.

5 AS DIMENÇÕES DAS ARTES NEGRAS NO ATLÂNTICO NOS SÉCULOS XX E XXI

Artistas negros de todo o mundo irão juntar-se aos seus irmãos africanos para apresentar, pela primeira vez, a vigorosa contribuição da arte negra para a civilização universal.

(Frase do programa do 1º Festival Mundial de Artes Negras, 1966, tradução nossa).

O 1º Festival Mundial de Artes Negras movimentou uma extensa rede de intelectuais, políticos, artistas e outros agentes que estiveram envolvidos de alguma forma no evento. Para além disso, o festival também abrangeu as complexidades existentes nas relações coloniais que o continente africano vivia, mesmo após as independências do início da década de 1960. Considerando isso, ao longo deste trabalho, um dos objetivos foi demonstrar o vasto campo histórico que o festival de Dacar de 1966 abre para historiadores e outros pesquisadores. As diversas camadas do evento proporcionam inúmeras possibilidades de pesquisa, sejam elas centradas ou nas delegações ou nas apresentações artísticas, exposições, discussões conceituais sobre arte, trajetória dos artistas, ou até mesmo sobre os projetos de negritude e o próprio projeto de Senghor. Os temas que podem ser analisados são inúmeros. A multiplicidade que esse evento carrega, portanto, é um dos motivos para a sua realização ser sempre destaque em diferentes meios, atraindo atenção até hoje. Com frequência, o 1º Festival Mundial de Artes Negras continua sendo considerado como um divisor de águas na história do Senegal e também de todo campo político cultural africano.

O festival gerou reações em todos os países participantes. Como vimos, não foi só no Brasil que as escolhas dos comitês geraram críticas e cobranças. O convite para o evento propiciou uma série de discussões sobre a representação racial e os aspectos conceituais das artes negras. À vista disso, nesse capítulo pretendemos nos guiar pelas seguintes perguntas: quais foram as dimensões e significações do festival após 1966? O festival causou o mesmo impacto tanto no continente africano quanto no Brasil? Como o festival mobilizou o debate sobre as artes negras? Quais são as contribuições do evento para as próximas gerações? Por meio dessas questões, o 1º Festival Mundial de Artes Negras se torna um ponto de partida para se pensar a mobilização de novas leituras pós-coloniais, interessadas em discutir artes negras no atlântico nos séculos XX

e XXI. Neste momento, consideraremos não só a primeira edição de 1966, mas também as outras que se seguiram em 1977 na Nigéria e em 2010 novamente em Dacar, a fim de pensar como todas as edições mobilizaram a herança do evento africano e como foram importantes para se discutir as relações complexas que envolvem a construção de uma civilização negro-africana ao lado das identidades nacionais. E, a partir disso, pensar as definições de arte, arte africana e arte negra.

Como afirma Senghor na epígrafe deste capítulo, o festival apresentaria ao mundo “a vigorosa contribuição da arte negra para a civilização universal”. Essa significação atribuída ao festival era algo pessoal e fazia parte do governo de Senghor, todavia não era uma visão compartilhada por todos. Como vimos, as noções de arte negra e de civilização eram complexas e envolviam o país africano e a França, não havendo um consenso. Nesse sentido, o festival pode ser entendido de muitas formas e, por causa dessa multiplicidade, ele desperta leituras diversas a respeito de um suposto legado das ações de 1966.

Ao escolhermos o 1º Festival Mundial de Artes Negras como objeto de estudo, entendemos que não seria possível abordar todas as diferentes leituras e avaliações que ele gerou. Todavia, a tentativa proposta aqui está voltada para pensar em como a realização do festival fez parte de um período pós-colonial intenso e cheio de disputas em relação à população negra ao redor do mundo. Essas diferentes leituras estiveram no meio político, artístico e social, sendo utilizadas para pensar novos caminhos não só para o continente africano, mas também para a diáspora negra no mundo. Assim sendo, no próximo tópico, abordaremos como o festival foi compreendido ao longo desses anos, e quais foram as possíveis significações do evento para o continente africano.

5.1 Leituras, avaliações e significados do 1º Festival Mundial de Artes Negras na África

O 1º Festival Mundial de Artes Negras pode ser visto como um dos primeiros eventos pós-coloniais no continente africano, precursor de um novo capítulo da África e suas relações internacionais. A partir desse ponto de vista, os artistas e demais convidados ostentam com orgulho sua participação, elegendo o evento como um momento significativo para a união entre o continente africano e sua diáspora. Juntamente a isso, a figura de Léopold Sédar Senghor também é sempre referenciada, afinal o próprio presidente se colocou como personagem principal para a realização do

evento. Esses fatores positivos, que atribuem grande valor ao festival, são repetidos ao longo do tempo e fazem parte de uma possível leitura a respeito do evento. Mesmo que no campo historiográfico o festival ainda conte com um número restrito de análises aprofundadas, percebe-se que ao longo do tempo foi se construindo a ideia de legado do festival de 1966. Esse processo foi alavancado, principalmente, pela proeminência dos intelectuais negros envolvidos na organização, como também pelos artistas participantes do evento. No caso dos artistas particularmente, o convite para estar em Dacar se tornou um elemento que agregava valor e distinção. Em outras palavras, a participação no festival e na sua realização passaram a ter um *status* de capital simbólico, como diria Bourdieu, utilizado de diferentes formas para demonstrar reconhecimento (BOURDIEU, 1987). Como vimos no primeiro e terceiro capítulos desta tese, não foram raras as reivindicações de artistas e intelectuais negros para fazerem parte do festival. Nota-se que, mesmo antes de 1966, o festival já era visto com expectativa e como uma promessa de renovação do campo artístico.

As pesquisas cujo objeto de estudo é o 1º Festival Mundial de Artes Negras demonstram essa forma de leitura, pois, em geral, estão interessadas em pensar as possíveis repercussões do evento. David Murphy, anteriormente citado, é um pesquisador que merece destaque neste ponto, pois ele é o organizador do livro *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: contexts and legacies* (2016), além de ser um dos grandes interessados em discutir o que ele chama de “legados do festival” de 1966. A obra, de acordo com seus autores, é uma primeira tentativa de fornecer não apenas uma visão geral do festival em si, mas também de apresentar os múltiplos legados deixados por ele. A obra reúne dez capítulos e é escrita por diferentes pesquisadores que abordam características e questões do festival. As abordagens centram-se na presença da delegação americana e nos festivais posteriores, que seguiram os passos da primeira edição⁶⁰. A obra, enquanto um conjunto de pensamento de diferentes autores, destaca principalmente o valor simbólico do evento na era da descolonização e a relação com os direitos dos negros nos Estados Unidos. Em geral, os

⁶⁰ Apesar do livro ser uma das referências mais completas e recentes sobre o evento, (principalmente pela quantidade fontes e artigos divulgados pelo projeto *PANAFEST Archive*), observa-se algumas lacunas a respeito da participação brasileira. No livro, o Brasil aparece apenas em citações rápidas, sem referências diretas sobre os artistas ou o contexto racial brasileiro. Somente no artigo da antropóloga Hélène Neveu Kringelbach encontramos uma passagem a respeito do Brasil. Kringelbach, ao falar sobre a dança e a negritude no festival, cita uma passagem a respeito da impressão negativa causada pela apresentação brasileira. Todavia, a citação é empregada no sentido de discutir a tendência dos organizadores do festival de minimizar a complexidade de gêneros artísticos, e acaba por não abordar mais detalhes sobre o Brasil.

pesquisadores da obra veem o evento como um marco que iniciou um fenômeno, pois os festivais seguiram acontecendo na década de 1960 no continente africano.

Essa leitura do festival enquanto um marco também está presente na realização da exposição *DAKAR 66: Chronicles of a Pan-African Festival* (Dacar 66: Crônicas de um Festival Pan-Africano) no Museu Quai Branly. A exposição foi realizada em Paris entre os meses de fevereiro e maio de 2016, com a curadoria de Sarah Frioux-Salgas, Dominique Malaquais e Cédric Vincent (os dois últimos nomes pertencentes ao projeto *PANAFEST Archive*, já citado no primeiro capítulo desta tese). A intenção da exposição foi celebrar o 50º aniversário do evento e conduzir o visitante a conhecer os preparativos do festival por meio de fotografias, documentários e entrevistas com alguns participantes. A realização parisiense também privilegiou a participação norte-americana no festival e a relação do *Harlem Renaissance* com a negritude de Senghor (MURPHY, 2017, p. 2). De acordo com David Murphy (2017), o espaço dentro do Museu Quai Branly, destinado à exposição, era pequeno para abrigar os diversos monitores e vitrines sobre o festival, porém, mesmo com limitações, conseguiu ser bem-organizado pelos curadores. Como parte da exposição, também aconteceram dois eventos de debate, o primeiro, centrado no festival de 1966; e o segundo, de maneira mais ampla, considerou suas outras edições. Nas palavras de Murphy a exposição:

DAKAR 66: Chronicles of a Pan-African Festival guiou os visitantes para conhecer as histórias de sucessos e fracassos do evento com grande brio, dando uma clara noção do contexto cultural e político em que o festival se desenrolou. E, ao fazê-lo, ajudou a resgatar a memória de um acontecimento que marcou um dos pontos altos do modernismo no século XX. (MURPHY, 2017, p. 6, grifo nosso. Tradução nossa).

É importante considerar também algumas especificidades sobre o lugar onde a exposição *DAKAR 66: Chronicles of a Pan-African Festival* foi montada: o Museu Quai Branly. Localizado em uma das melhores regiões de Paris, o museu possui de 300.000 obras da África, Ásia, Oceania e Américas, contando também com os acervos pertencentes ao *Musée de l'Homme* e do *Musée des Arts de l'Afrique et de l'Océanie*. O museu foi criado em 2006 pelo presidente em exercício na época, Jacques Chirac, com o objetivo de criar pontes e conexões entre diferentes culturas, além de dar destaque para obras frequentemente ignoradas ou negligenciadas. Muitas das obras expostas no 1º Festival Mundial de Artes Negras fazem parte do acervo do Museu Quai Branly hoje. A realização de uma exposição para marcar o 50º aniversário do festival, portanto, retoma o evento para pensar os novos discursos institucionais de um museu considerado etnológico. Nesse sentido, a instituição busca se aproximar das pautas decoloniais para

pensar seus acervos e suas exposições, a partir do reconhecimento da importância do festival de 1966.

Essa leitura também vê o 1º Festival Mundial de Artes Negras como um espaço difusor de conhecimento acerca da produção artística dos povos da África e da diáspora. Por meio do festival milhares de artistas negros puderam apresentar suas artes, o que permitiu que diferentes gerações exibissem suas próprias concepções de arte negra. Essa significação é percebida pela artista plástica e professora Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos em seu livro *Arte afro-brasileira: Identidade e artes visuais contemporâneas* (2020). Ela considera que a realização do festival alterou a paisagem cultural dos países participantes, difundindo o conhecimento e plataformas políticas afirmativas entre os africanos e seus descendentes” (MATTOS, 2020, p. 15). Esse ponto de vista reafirma o festival, muitos anos depois, como um empreendimento revolucionário que marcou a década de 1960 e que deixou possíveis legados para as futuras gerações. No entanto, a própria ideia de um legado do festival é complexa, afinal como definir ou avaliar quais foram as ações posteriores motivadas pelo evento após 1966? É uma questão difícil, ainda mais quando estamos tratando de um evento internacional que foi interpretado de distintas maneiras em vários países.

As leituras e avaliações sobre festival não se restringem aos aspectos positivos da realização. Para muitos, o 1º Festival Mundial de Artes Negras foi uma amostra do neocolonialismo que se desenvolvia no continente africano após as independências. Os mais críticos à postura de Senghor apontavam que a independência do Senegal, na verdade, seria uma transição do colonialismo francês para o neocolonialismo do governo senhoriano. No Senegal, esse neocolonialismo era visto como uma persistência da dependência cultural e econômica da França. Essa avaliação foi expressa com veemência pelo maior crítico da realização do festival de 1966: o poeta exilado sul-africano Keorapetse Kgositsile⁶¹ (1938 – 2018). Por muito tempo, Kgositsile foi membro do Congresso Nacional Africano e esteve envolvido nos estudos sobre arte e cultura negra. No ano do festival, o escritor vivia nos Estados Unidos, pois havia deixado a África do Sul em 1961 por pressão do governo em fechar o jornal que trabalhava, o *New Age*. Diferentemente da maioria que, mesmo com ressalvas, via o festival como um momento significativo, Keorapetse Kgositsile acreditava que a realização era deplorável.

⁶¹ Keorapetse Kgositsile também é reconhecido pelo seu pseudônimo Bra Willie.

A maioria dessas críticas ao festival estão reunidas no ensaio *I have had Enough: Report on Dakar Festival of Negro Arts* (Já tive o suficiente: relatório sobre o Festival de Artes Negras em Dacar), publicado em 1966. No texto, Kgositsile declarou que o festival foi uma tentativa malsucedida de Senghor e de outros africanos considerados por ele como ocidentalizados. De acordo com ele, como poder-se-ia ter sucesso no diálogo com os “maníacos racistas que dominavam o mundo”? (KGOSITSILE, 1966, p. 11). O poeta acreditava que apesar dos objetivos do festival parecerem positivos, eles eram apenas uma farsa, servindo apenas para revelar as camadas de hipocrisia do governo de Senghor.

Keorapetse Kgositsile não criticava as realizações de eventos comemorativos no continente africano, nem as exposições e apresentações de artistas negros. Seu ponto era a dependência da estética branca que o festival optou por promover. Para ele, os artistas negros deveriam assumir para si “a responsabilidade de tornar sua arte em uma arma tão potente quanto qualquer outra na luta contra a desumanidade ocidental” (KGOSITSILE, 1966, p. 11). De acordo com este trecho, o poeta reconhece a responsabilidade e o potencial das artes nas lutas de libertação, mas sem se centrar em noções essencialistas ou se adequar ao discurso colonial. Ainda no ensaio, Kgositsile também critica especificamente a omissão das ideias do líder político de Gana Kwame Nkrumah e qualquer discussão sobre os perigos do neocolonialismo. Vale lembrar que mesmo que Senghor e Nkrumah defendessem o socialismo africano, ambos possuíam uma série de divergências. Um dos últimos pontos levantados por Kgositsile em seu ensaio sobre o festival, ele acusa o governo senegalês de erguer cercas nas periferias de Dacar, a fim de impedir que pessoas mais pobres chegassem aos eventos do festival. De acordo com o poeta, com essa restrição, a maioria da plateia era formada por brancos europeus, o que significava que “a cultura negra estava sendo tornada ilustre para um patrocínio branco” (KGOSITSILE, 1966, p. 11). Tal afirmação não era uma inverdade. De acordo com David Murphy, o jornalista Lloyd Garrison do *New York Times* publicou que foram erguidos painéis altos para cercar Medina, bairro periférico de Dacar, com o intuito de não deixar as humildes casas da região visíveis para os ilustres convidados do festival (MURPHY, 2016, p. 24). Considerando essa leitura, o festival seria mais um evento propagandista de Senghor do que realmente um marco que deixaria um legado para o continente africano.

Em termos financeiros, o festival também levantou avaliações negativas. Mesmo com apoio da UNESCO e do governo francês, o evento custou um valor alto para o

Senegal. O dinheiro investido, de acordo com Jean Rous, conselheiro de Senghor, não deveria ser motivo de arrependimento, pois se tratava de uma questão de cultura. E, para ele, a cultura seria a fonte e a conclusão do desenvolvimento (ROUS, 1967, p.81 apud MURPHY, 2016, p. 14). A defesa de Rous, acerca dos gastos com o festival, busca responder os críticos que afirmavam que as despesas do evento eram frívolas e irrelevantes para um país que ainda enfrentava a extrema pobreza e a fome (MURPHY, 2016, p. 14).

A partir das aprovações dos que acreditam que o 1º Festival Mundial de Artes Negras marcou o continente africano, ou a partir das críticas que apontam seu fracasso, pensamos que outra leitura pode ser possível. Uma outra perspectiva é de que a realização de Senghor foi, na verdade, muito mais significativa internamente, no Senegal, do que em outros países, mesmo em um período marcado pela movimentação do pensamento negro afro-diaspórico, que vimos no capítulo dois desta tese. Se o festival possui um legado, como nos afirma David Murphy, ele está vinculado às mudanças e repercussões do Senegal e nas suas relações com outros países. Primeiramente, a realização do festival fez parte de um projeto de desenvolvimento cultural do país, responsável por criar diversas instituições culturais. Esse processo permitiu o desenvolvimento e o fortalecimento de uma classe artística no país e, principalmente, em Dacar. O museu, o teatro, a *École des Arts* e a Fábrica Nacional de Tapeçarias em Thiès são apenas algumas das amostras do patrimônio físico deixado pelo festival e pelo plano de governo de Senghor. O *Musée Dynamique*, por exemplo, durante 11 anos abrigou salões de artistas, exposições individuais de artistas senegaleses e também de grandes artistas europeus, como Pablo Picasso, Leonardo Da Vinci, entre outros. Depois de um tempo fechado, reabriu em 1985 e foi utilizado durante um ano por artistas locais que pretendiam organizar salão nacional de arte (HARNEY, 2016, p. 188). Dessa maneira, os legados físicos fazem parte do ideal de apresentar o Senegal como um país moderno, afastado das visões estereotipadas sobre os países africanos. Além disso, a realização permitiu a ampliação das relações internacionais, principalmente com outros países do continente africano. Fato que deu continuidade às intenções de Senghor em reafirmar o Senegal como um país proeminente da África desde a criação da Federação do Mali.

Também é possível pensar em um legado mais subjetivo e a longo prazo, ponderando que a realização do festival foi importante para que outros eventos nos mesmos moldes acontecessem. Para Murphy, o festival de 1966 influenciou a realização

dos festivais em Argel (1969), Kinshasa (1974), Lagos (1977) e também o que o autor chama de um processo de “festivalização” da África, a partir da década de 1990 (MURPHY, 2016, p. 9). Contudo, Murphy também afirma que mesmo que o festival de Dacar tenha promovido uma agitação no mundo das artes em diversos círculos africanos, a realização de outros festivais deve ser vista com cuidado, não sendo necessariamente um legado direto, mas parte de reflexos e ressonâncias dessa primeira experiência (MURPHY, 2016, p. 187). Por meio dessas questões, a seguir buscaremos pensar nos possíveis legados e reflexões do festival, a partir de suas outras edições.

5.2 O legado do festival nas outras edições de 1977 e 2010

Ao todo, o Festival de Artes Negras possuiu mais duas edições que apresentam uma continuidade dos princípios mais gerais de 1966. Essas realizações são provenientes do interesse de outros líderes africanos pela notoriedade que o primeiro festival recebeu, e as relações internacionais que ele proporcionou. A organização de um evento internacional nesses moldes não era uma tarefa fácil, pois exigia investimentos e uma grande organização especializada alinhada às demandas culturais e políticas do país realizador. Mesmo com dificuldades, o Festival de Artes Negras aconteceu novamente em 1977 e em 2010. Com grandes intervalos de tempo entre as edições, pretendemos analisar as possíveis continuidades e descontinuidades dos ideais propostos em 1966, considerando como os usos e sentidos da negritude de Senghor fomentaram disputas e conflitos.

A segunda edição do festival aconteceu em 1977. Haviam se passado 11 anos desde a primeira edição. Neste novo contexto, o continente africano ainda enfrentava a herança colonial e ganhava atenção mundialmente devido aos conflitos internos financiados pela Guerra Fria. O lugar que abrigou o conclave também foi diferente, ao fim do primeiro festival foi acordado que o próximo se realizaria em 1970 na Nigéria, porém, somente em 1975, a Nigéria anunciou oficialmente a realização. A decisão foi adiada por diversas vezes por conta dos dois golpes de Estado e a guerra civil que o país havia enfrentado entre 1966 e 1970 (BARBOSA, 2020, p. 196 e 197). Mesmo que de maneira breve, é preciso abordar o contexto da Nigéria na década de 1970, considerada por muitos nesse período como um dos países mais importantes, principalmente, por sua grande população e economia. A Nigéria desde sua independência atravessava uma

crise política, econômica, social e ambiental⁶², convivendo com uma série de golpes motivados por questões internas e pela influência de potências estrangeiras. Em grande parte, essa instabilidade estava ligada à descoberta do petróleo em 1956. Com isso, o país oscilava entre visões otimistas de prosperidade e de desenvolvimento interno e a realidade desanimadora que demonstrava que a riqueza produzida pelo petróleo ficou concentrada no governo e em multinacionais (PEREIRA, 2008, p. 61).

A Nigéria, ao aceitar a realização do festival, assim como o Senegal fez em 1966, tinha a intenção de se colocar como protagonista e como centro cultural-econômico da África nesse momento. Apesar da segunda edição ter sido uma continuidade dos ideais do primeiro festival, a intenção era fazer um evento maior e mais abrangente. Para isso, a segunda edição sofreu uma alteração em seu nome, ela foi designada como Festival Mundial de Artes e Culturas Negras (FESTAC). A mudança parece ocorrer com intuito do evento se tornar mais amplo e acolher um número maior de expressões culturais africanas ao redor do mundo. Observa-se que a negritude, pilar central da primeira edição, já não era mais o único elemento centralizador para o evento.

A aliança entre o Senegal e a Nigéria para realizar a segunda edição do festival, em seu início, foi tida como a materialização dos objetivos do primeiro evento: a união da civilização negro- africana em prol de fortalecer o continente e lutar contra o colonialismo. Dessa maneira, Senghor recebeu o cargo de patrono ao lado do presidente nigeriano Olusegun Obasanjo. A união, contudo, enfrentou uma série de impasses e conflitos a respeito das definições concorrentes de negritude, como também da participação dos países do norte da África (países árabes) na segunda edição evento. Para tratar desse assunto e ter acesso a algumas fontes pertinentes a esses debates envolvendo os países árabes nos utilizaremos do artigo *Beyond Négritude: Black cultural citizenship and the Arab question in FESTAC 77 (Além da Negritude: Cidadania cultural negra e a questão árabe no FESTAC 77)* do historiador americano Andrew Apter (2016). Em seus escritos, ele reúne atas do comitê nigeriano para o festival de 1977, demonstrando quais foram as discussões que antecederam o festival de 1977. Apter destaca que o Senegal possuía uma posição radical sobre o assunto: o país não pretendia aceitar a plena participação dos países árabes da África no festival. Em 1975, na reunião do Comitê Internacional, Alioune Sène, ministro senegalês da cultura,

⁶² Para a instalação de empresas petrolíferas na Nigéria florestas inteiras foram derrubadas, diversos vazamentos continuam a poluir os lençóis freáticos até hoje, afetando comunidades locais e seu sustento (PEREIRA, 2008, p. 62).

afirmou que caso essa posição não fosse respeitada, o país não participaria do evento nigeriano. Para o ministro, os países árabes não deveriam ser aceitos no Colóquio especificamente, essas nações deveriam ser apenas observadores, deixando as apresentações e discussões restringidas aos países que Sène considerava ser uma comunidade negra. Os países árabes podem ser entendidos aqui como os países do norte da África.

O pedido de Sène, entretanto, não foi atendido. Em resposta, Murtala Muhammed (1938 – 1976), que na época era presidente da Nigéria, afirmou que tal absurdo discriminatório não seria tolerado (APTER, 2016, p. 153). Segundo Apter, a partir dessa postura, a Nigéria rompeu com as definições da negritude proposta por Senghor em 1966, noção baseada principalmente na experiência da África subsaariana (negra). A negritude no festival nigeriano, portanto, alargou seus sentidos, os objetivos do evento, e acompanhava uma nova ordem política da Nigéria. A posição do Senegal foi vista como discriminatória, isto é, uma tentativa de criar uma noção de diferença e valor entre africanos, que reproduzia processos de privação de direitos (APTER, 2016, p. 154).

Outros nomes da organização também se pronunciaram sobre o assunto. Para o Almirante nigeriano O.P Fingsesi, presidente do Comitê Internacional do FESTAC, se os países do norte da África fossem barrados do Colóquio em razão da cor de sua pele, isso equivaleria à intolerância racial em seu sentido mais nauseante (APTER, 2016, p. 154). Em seu artigo, Andrew Apter também comenta um editorial feito para o jornal *Sunday Standard* de Andrew Aba, no qual Aba afirma que a postura do Senegal era o “prego na tampa do caixão da negritude” e representaria sua inutilidade na África contemporânea. Aba, ironicamente, ainda afirma que “a negritude é o cavalo de Tróia do homem branco para a cultura africana” (ABA, 1976 apud APTER, 2016, p.154).

O Senegal não teve apoio de quase nenhum outro país. A maioria dos países africanos se posicionou contrário à ideia de excluir do Colóquio os países africanos árabes. Com isso, se criou um clima de desconforto não só na própria organização do FESTAC, mas também nas relações diplomáticas entre esses países. Em 27 de maio de 1976, o impasse ganhou um novo capítulo: o Senegal anunciou oficialmente sua retirada do evento. Alegando que a oposição à participação árabe no Colóquio era em virtude dos limites culturais da negritude, nas palavras de Alioune Sène, “a cultura árabe era diferente da cultura negra, e por isso eles não teriam nada a oferecer para o festival” (SÈNE, 1975 apud APTER, 2016, p. 153). Depois da decisão, o governo nigeriano

exonerou Alioune Diop, secretário-geral senegalês do comitê do festival, alegando que a atitude não tinha caráter pessoal com o intelectual, mas se fazia necessária pelo posicionamento de seu país.

Em um primeiro momento a postura inflexível do Senegal pode ser vista com estranheza, mas é necessário um olhar mais atento sobre a participação de países do norte no Colóquio. A origem desses impasses está na realização de outro festival, o 1º Festival Cultural Pan-africano, organizado na Argélia em 1969, e sua posição contrária a negritude (APTER, 2016, p. 157). O festival possuía uma compreensão mais revolucionária da cultura africana, e o tema era “O Papel da Cultura Africana na Luta de Libertação e Unidade Africana”, que dialogava, principalmente, com os movimentos de libertação na Angola, Moçambique e Rodésia.

Entre as críticas direcionadas à negritude que foram proferidas no festival da Argélia, pode-se citar a fala do presidente da Guiné, Sékou Touré. Para o chefe de Estado, não existiria uma cultura negra, branca ou amarela e, por isso, a negritude era um falso conceito e uma arma irracional baseada na discriminação racial. Esse entendimento ainda é aprofundado por Mamadi Keita, chefe da delegação guineense. De acordo com ele, a negritude senhoriana ao entender a racionalidade como uma característica dos europeus e a emoção como africana, só reafirmava o sistema imperialista e seu poder (APTER, 2016, p. 317). Wabu Baker Osman do Sudão também teceu críticas sobre a negritude, alegando que essa filosofia racial só poderia “servir aos interesses dos colonialistas que trabalharam por dois séculos para caracterizar pessoas de diferentes continentes de acordo com critérios raciais” (BAKER, 1970 apud APTER, 2016, p.158).

Por fim, nas considerações finais do evento de 1969, Stanislas Adotevi do Benin denunciou a negritude como um “misticismo” reacionário que impedia o progresso africano. Adotevi apontou que a falha fundamental do conceito era a abordagem da negritude, pois tal abordagem estava voltada para um passado tradicional, ao invés de propor o avanço para a revolução africana (ADOTEVI, 1970 apud APTER, 2016, p.158). Pela própria forma de organização dessas discussões no festival da Argélia de 1969, aqueles que advogavam em favor do conceito da negritude praticamente não tiveram espaço. As falas dos chefes de Estados não podiam ser respondidas ou sofrer perguntas, o que contribuiu para que senegaleses presentes fossem excluídos do debate.

Nesse sentido, a posição contrária à participação de árabes no Colóquio do festival nigeriano em 1977 pode ser vista como uma retaliação do Senegal pelo corrido

em 1969. Mesmo assim, seria um erro reduzi-la somente a esse fator. Esse conflito fazia parte de uma discussão muito mais ampla, que diz respeito dos possíveis limites do que Senghor chamava de civilização negro-africana. O conflito, e não as diferenças, só teve fim em 26 de agosto de 1976 quando o Senegal optou por reconsiderar sua posição em não participar do FESTAC. Contudo, o país teve sua importância e responsabilidades na organização drasticamente diminuídas. Alioune Diop não voltou para o cargo, e Senghor perdeu o título de copatrono.

Para a dissolução do embate, Wole Soyinka foi uma figura importante. Mesmo sendo um crítico de alguns nomes envolvidos no FESTAC, ele se envolveu com o comitê responsável pela organização do festival. Soyinka era contrário à negritude, todavia, contava com uma boa relação com Senghor, e se utilizou disso para assegurar que o evento acontecesse da melhor maneira possível. Depois da resolução, o acordo foi visto pela imprensa como uma vitória da diplomacia africana e como um exemplo do verdadeiro espírito de fraternidade e unidade. Essas discussões nos festivais africanos demonstram que as apostas políticas em torno de uma cidadania africana não eram sempre entendidas da mesma maneira. Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos (2016) em sua tese de doutorado *Identidades nas artes visuais contemporâneas: elaboração de uma possível leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro*, ela aborda o festival de 1977 da seguinte maneira:

O FESTAC ofereceu uma diversidade de narrativas, reavivando o papel da arte e da cultura na política, aflorando essa relação em nível global. O evento influenciou a compreensão contemporânea de África e do processo colonial de dispersão dos africanos na perspectiva africana, bem como sob a visão de fora do continente, situando-as nas negociações globais das identidades raciais (BARBOSA, 2016, p. 172).

Após adiamentos e intensos debates, o festival aconteceu na cidade de Lagos, entre os dias 15 de janeiro e 12 de fevereiro de 1977. Com um alto investimento do governo nigeriano para a ocasião do festival, foram construídos um Teatro Nacional com capacidade para 5.000 pessoas, uma vila com 5.000 apartamentos de alto padrão para receber os convidados e dois hotéis de luxo. Sobre os valores gastos investidos no festival, de acordo com o jornalista Lloyd Bradley do *The Guardian*, o coordenador do FESTAC Chiki Onwauchi afirmou em 1977 que “bilhões estão sendo gastos mantendo os negros separados – é impossível gastar muito dinheiro para unir os negros”⁶³.

⁶³ Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2020/aug/19/stevie-wonder-festac-1977-a-unifying-moment-of-transatlantic-black-pride>. Acesso em 05 de abril de 2022.

Como vimos, o argumento de que não era possível mensurar financeiramente as contribuições de um festival africano também foi utilizado na primeira edição do evento. A realização do Festival de Artes Negras, sem dúvida, era um empreendimento caro, mas, para seus organizadores, o preço a se pagar pela união africana nunca seria alto demais. As novas construções na capital receberam participantes de 39 países africanos, entre eles estavam: Quênia, Zaire, Congo, Benin, Camarões, Gabão, Maurício, Níger, Somália, Guiné Equatorial, Egito, Madagascar, Mauritânia, Botsuana, Lesoto, Chade, Alto Volta, Marrocos, Angola, Senegal, Moçambique, África do Sul, Suazilândia, Gana, Líbia, Zâmbia, Togo, Guiné-Bissau, Sudão, Argélia, Mali, Serra Leoa, Tunísia, Libéria, Etiópia, Costa do Marfim, Tanzânia, Uganda e Gâmbia. Países com diáspora negra também participaram com suas delegações, como Guiana, Cuba, Haiti, Brasil, Jamaica, Trindade e Tobago, Barbados e Estados Unidos.



Figura 43 – Cartaz do Festival Mundial de Artes e Culturas Negras, 1977. Fonte: Centro de Pesquisas Afterall.

O presidente nigeriano Olusegun Obasanjo declarou oficialmente o início do festival na cerimônia de abertura que ocorreu no Estádio Nacional de Lagos. Na ocasião, os participantes realizaram um desfile para receber o público. Em uma entrevista para o jornal *The Guardian* no ano de 2017, o presidente Obasanjo declarou

que, no festival de 1977, foi preciso negar a narrativa que os outros atribuíram à África e apresentar a cultura africana em sua totalidade, essa era a principal função do festival (OBASANJO, 2017).

O festival de 1977 foi um evento com grande repercussão, até mesmo um hino foi escolhido para o evento. Inspirado pela poesia da americana Margaret Walker, especificamente no poema *For my people*, a música foi produzida pelo nigeriano Akin Euba e falava da necessidade de liberdade e de soberania. Assim como o festival anterior, Lagos recebeu uma série de artistas, entre os nomes estrangeiros mais conhecidos estavam Stevie Wonder, Sun Ra Arkestra, Miriam Makeba e Louis Moholo. As apresentações dividiram-se basicamente entre o Teatro Nacional, o Estádio Nacional, a Câmara Municipal de Lagos e a praça Tafawa Balewa.



Figura 44 – Abertura do Festival Mundial de Artes e Culturas Negras, 1977. Foto: Marilyn Nance.
Fonte: Moma.

O festival nigeriano, sem dúvida, se utilizou do 1º Festival Mundial de Artes Negras como uma marca, e também se inspirou no primeiro evento para construir um novo que unissem africanos e seus descendentes. As formas de organização foram parecidas, assim como os contatos com outros países. No entanto, o conflito sobre a participação dos países árabes fez com que a influência senegalesa sobre outros aspectos se tornasse quase nula. Esse movimento fortaleceu o protagonismo nigeriano e a cultura africana, uma vez que o festival nigeriano pretendia apresentar essa cultura como digna

de reconhecimento. A negritude, dessa forma, estava presente no evento, mas não contava com a mesma força de 1966, pois o conceito não era mais apresentado como cerne da realização. Em certa medida, tirar o conceito do centro do festival parece natural, pois, querendo ou não, ao falar da negritude, a figura de Senghor era lembrada.

Somente após 33 anos do festival nigeriano, a terceira edição foi realizada em seu país de origem, o Senegal. Realizado entre os dias 10 e 31 de dezembro de 2010, o festival teve o tema do Renascimento Africano, assunto que esteve presente nas outras duas edições. De acordo com seus organizadores, buscava-se, todavia, ir além de um evento apenas com a participação de celebridades. A ideia era divulgar a diversidade da produção artística africana e diaspórica sem a presença de agentes intermediários ou de estereótipos. Por novamente o festival voltar ao território senegalês, a negritude foi rememorada, mesmo que Senghor já não fosse mais o presidente. Em entrevista concedida a agência de notícias *Agence France-Presse* em 22 de dezembro de 2020⁶⁴, Abdou Aziz Sow, organizador do festival, afirmou:

Não estamos alardeando a negritude, estamos afirmando a negritude. Mas também estamos colocando em evidência o renascimento da cultura africana que pode nos levar à discussão do que era a África antes dos falsos conquistadores” (SOW, 2010).

Observa-se que mesmo após 44 anos, o evento buscou manter uma continuidade da proposta inicial, usando a unidade africana e a afirmação da negritude como as principais bandeiras para a realização do conclave. Todavia, como veremos mais a frente, essa afirmação foi sendo esvaziada na prática. Segundo David Murphy, organizador do livro *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: contexts and legacies* (2016), para muitos senegaleses, a realização do festival em 2010 seria uma tentativa do governo de Abdoulaye Wade de reprisar um evento nostálgico, isto é, uma tentativa oportunista de usar a figura de Senghor para autopromoção (MURPHY, 2016, p. 38). Em meio a essas críticas, o presidente senegalês fez um discurso de abertura em que evidenciou a importância do legado de 1966 e dos antecessores do pan-africanismo como Marcus Garvey, Léopold Sédar Senghor, Alioune Diop e Kwame Nkrumah. Em uma entrevista para o *Jornal de Angola* de 13 de dezembro de 2010⁶⁵, Wade afirmou que o festival de 1966 teria sido o início de uma longa batalha contra às ideias

⁶⁴ A matéria também foi publicada e traduzida no portal de notícias Uol e está disponível em: <https://www.uol.com.br/carros/videos/assistir/?id=festival-de-arte-negra-em-dacar-no-senegal-04021A3072D4A18307>. Acesso em 20 de abril de 2022,

⁶⁵ Centenas de matérias jornalísticas sobre o festival de 2010 se encontram reunidas no clipping da Fundação Palmares.

concebidas de que os africanos eram um povo destruído, sem criatividade artística ou protagonismo na história.

Em 2010, o festival possuía um site com todas as informações disponíveis do evento africano, infelizmente o site foi tirado do ar. Contudo, através do site da artista Karyn Olivier de Trindade e Tobago (participante do festival), encontramos a programação completa do evento⁶⁶. O documento além de informações sobre as ações realizadas, também explica a mudança de identidade visual do festival, já que um logotipo novo foi criado para o cartaz dessa edição. Nele, combinam-se um mapa da África e uma impressão digital representando a diversidade cultural e a marca que a África estaria deixando no resto do mundo.

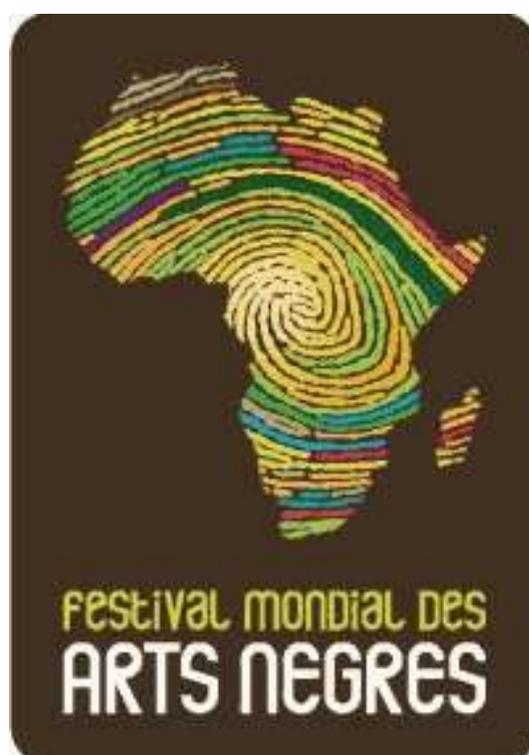


Figura 45 – Cartaz do 3º Festival Mundial de Artes, 2010. Fonte: Au Senegal.com

De acordo com a matéria do jornal francês *L'obs* do dia 12 de dezembro de 2010, esta edição do festival reuniu cerca de três mil artistas e foi financiada pela União Africana e pelos países convidados. O valor gasto aproximado foi em torno de 53 milhões de euros, investidos nas apresentações e na construção de acomodações para os convidados. Nota-se que a construção de edifícios foi um ponto em comum nas três edições, a realização do festival, portanto, implicava em criar locais que continuassem a

⁶⁶ Disponível em: http://karynolivier.com/wp-content/uploads/2010/12/media_kit.pdf.

promover a cultura africana mesmo após o fim dos eventos. Por meio das mais de 170 matérias jornalísticas sobre o evento africano reunidas pela Fundação Cultural Palmares, sabemos que a programação tinha além das tradicionais exposições de arte e apresentações musicais, desfiles de moda, um jogo de futebol da seleção Sub-17 do Brasil, uma feira de livro, uma área gastronômica, e exposições sobre ciência e tecnologia dos povos africanos e artes urbanas.

A matéria do dia 15 de dezembro de 2010 do Diário de Pernambuco descreve como foi a abertura da terceira edição. Foi organizado um grande show no estádio Léopold Sédar Senghor com a presença de diversos artistas, entre eles estavam o músico e compositor camaronês Manu Dibango (1933-2020), a cantora beninense Angélique Kidjo, o grupo de sul-africanas Mahotella Queens, os cantores senegaleses Youssou Ndour, Baaba Mal e Ismael Lo. Ao final da abertura, também aconteceu a apresentação de um conjunto de percussionistas do Senegal, dirigidos por Doudou N'diaye Coumba Rose, griot e músico senegalês da tradição wolof.

No campo das artes visuais, esta edição também foi vista com muito otimismo. Em uma entrevista para o *Jornal de Angola* de 13 dezembro de 2010, a curadora nigeriana Bisi Silva (1962 - 2019)⁶⁷ afirmou que a realização do festival foi um ponto de encontro de artistas negros e que, a partir dessa união, foi possível desconstruir estigmas que ainda colocavam a arte africana como inferior. Essa mudança de perspectiva, portanto, só era possível pelas contribuições de escritores e curadores africanos que divulgam a arte do continente e seu pensamento social. A exposição de arte contemporânea em 2010, cujas curadoras eram Florence Alexis, Dominique Fontaine e François Kiéné, aconteceu no espaço cultural *Biscuiterie de la Médina*. Entre os artistas convidados para a exposição estavam o franco-togolês William Adjété Wilson, o britânico-nigeriano Yinka Shonibare e o malinês Cheick Diallo.

A terceira edição do festival contou com muitos problemas em sua organização – diversas apresentações foram canceladas em cima da hora, os shows e espetáculos tiveram pouca adesão do público, faltaram locais para alojamento, além da má qualidade técnica de equipamentos utilizados. No artigo *The Dakar Festivals of 1966 and 2010* (2012), Yatma Dieye apresenta que em comparação as duas primeiras edições,

⁶⁷ Bisi Silva foi uma curadora de extrema relevância para o campo artístico, fundou em 2007 o Centro de Arte Contemporânea de Lagos (CCA), instituição sem fins lucrativos que fortalecia o crescimento e o reconhecimento de artistas africanos. Para preencher o que considerava lacunas do sistema de educação artística também criou a *Asiko Art School*, programa que realizava encontros educacionais anuais de um mês em vários países africanos, incluindo Senegal, Gana e Etiópia, com artistas, escritores, historiadores, curadores e professores.

o festival de 2010 não conseguiu montar uma programação tão ampla e com a presença de artistas consagrados. Diferentemente do que aconteceu em 1966 e 1977, nessa edição não foram construídos ou reformados novos locais para abrigar a programação – e até mesmo aqueles construídos em 1966 já não estavam mais disponíveis, como, por exemplo, o *Musée Dynamique* que não era mais uma instituição museal. Nesse sentido, nem mesmo o legado físico do primeiro festival perdurou até 2010. Posteriormente, o novo presidente do Senegal, Macky Sall, denunciou grandes discrepâncias nas contas do festival, indicando desvios e favorecimentos.

De acordo com Murphy, o governo do presidente senegalês Abdoulaye Wade ao realizar a terceira edição do festival evocava um passado pan-africanista para fortalecer sua administração. Na apresentação artística da abertura, essa noção fica mais evidente. Durante a cerimônia, imagens eram projetadas por um grande telão, que mostrava vários momentos da história africana. Em um dos trechos, a projeção mostra o discurso de Senghor no 1º Festival Mundial de Artes Negras, indicando a relação direta com o festival predecessor (MURPHY, 2016). De acordo com Murphy, o presidente Abdoulaye Wade tentava projetar sua visão de um futuro que era enraizada em um passado africano orgulhoso do festival, contudo, não conseguiu a mesma adesão das outras edições, nem mesmo a expansão das relações internacionais (MURPHY, 2016, p. 192).



Figura 46 – Abertura da terceira edição do Festival de Artes Negras, 2010. Fonte: Blog do pesquisador Pape Laye Faye.

Comparar as três edições do festival não foi nossa intenção aqui, pois elas possuem diversas similaridades, mas também contam com muitas diferenças. Nossa intenção foi pensar como o festival construiu legados e reflexos desde 1966. Dessa forma, as semelhanças sugerem que tanto o Senegal quanto a Nigéria esperavam uma valorização das manifestações artísticas negras ao realizar os eventos. que ao realizar os eventos as manifestações artísticas de artistas negros fossem valorizadas. Os criadores e participantes do festival também almejavam colocar seus países em diálogo internacional, formando de alianças e relações diplomáticas importantes. De acordo com Murphy (2016), as três edições do Festival de Artes Negras marcaram uma série de articulações profundas do pan-africanismo, possibilitando encontros concretos entre africanos e a sua diáspora a partir de um sentimento de pertencimento cultural. Todavia, as divergências sobre as concepções de negritude dos festivais também existiram e foram se alargando com o tempo, fazendo com que as edições de 1977 e 2010 não tivessem uma única filosofia orientadora, o que reflete cada vez mais a diversidade de pensamento sobre a África, os africanos e os negros na diáspora.

5.3 Como as discussões de arte negra foram mobilizadas no Brasil?

Ao longo de todo esse trabalho, o conceito de “arte negra” foi colocado em diferentes momentos e de formas distintas por vários autores, artistas, políticos e outros agentes envolvidos nas realizações desses festivais africanos. Em 1966, a arte negra foi mobilizada para ser um elo comum entre todos aqueles que estivessem presentes nas apresentações. Mas, afinal, o que é arte negra? Como ela foi mobilizada no Brasil a partir do 1º Festival Mundial de Artes Negras? Essas questões são centrais pois se criaram a partir delas, as noções de diferença entre arte negra, arte africana, arte afro-brasileira e arte brasileira. É por meio destes últimos conceitos, por exemplo, que vimos as dissemelhanças de compreensão dos artistas brasileiros que reclamaram suas ausências em 1966.

Primeiramente, é preciso apontar que a arte sempre foi uma das ferramentas utilizadas para se denunciar o racismo. No continente africano ou em sua diáspora, a arte serve para expressar as violências sofridas pelos negros e para resgatar as culturas que foram marginalizadas pelo colonialismo. Poemas, músicas, danças, ritmos, peças de teatro, pinturas e outras expressões artísticas foram entendidas como “arte negra” e foram apresentadas no Movimento da Negritude parisiense, no *Harlem Renaissance* dos Estados Unidos, no Teatro Experimental do Negro no Brasil e em tantos outros

movimentos afro-diaspóricos. Por mais que o conceito de “arte negra” abarque uma infinidade de manifestações artísticas, ele é, sem dúvida, um grande alvo de disputas no campo das artes visuais. Nesse sentido, neste tópico buscaremos analisar como a arte negra foi um campo construído e modificado ao longo do tempo do Brasil, e pensar como a realização festival movimentou a esfera das artes visuais.

Para falar de uma possível definição da arte negra no Brasil, precisamos falar do campo artístico brasileiro, e seu desenvolvimento, e retornar às análises acerca das experiências da população negra no país. Abordando primeiramente a formação do campo das artes visuais no Brasil, é seguro dizer que a visão eurocêntrica esteve presente de maneira forte e impositiva. A perspectiva eurocêntrica divide toda a produção artística realizada pela humanidade a partir de uma cronologia baseada principalmente nas percepções de estilos, formas, manifestações, escolas e movimentos artísticos, em que são destacados os principais artistas (europeus e americanos em sua maioria), seus contextos de produção e suas características. Numa perspectiva cronológica, é notável que nem todas as manifestações artísticas estão elencadas ou descritas da mesma maneira. Se refletirmos sobre o cânone artístico e seus movimentos, eles estarão centrados em uma experiência artística restrita ao ocidente. Nas palavras de da historiadora da arte Nelma Barbosa “a definição do que é válido ou não em arte é realizada por um seleto grupo de agentes institucionais, o sistema da arte. Nesse mecanismo, o centro de poder é concentrado na Europa e nos Estados Unidos” (BARBOSA, 2020, p. 11).

Nesse sentido, as balizas, os rompimentos, as inovações, e os conceitos utilizados na maioria das análises sobre arte não englobam e não dão conta de outras experiências fora do centro de poder. Se aceitamos essa visão eurocêntrica, aceitamos de certa forma também o mito do “GRANDE ARTISTA”, com letras maiúsculas, isto é, aquele indivíduo que inevitavelmente atingiria o sucesso, independentemente do que o acontecesse, pois possui um talento excepcional e original que será reconhecido de qualquer maneira. A construção desse mito que se considera universal, moldado por inúmeras pesquisas acadêmicas e instituições, aparta-se das estruturas sociais, ignorando as questões que se colocam a partir delas. As respostas a essas perguntas demonstram que a maioria dos artistas considerados clássicos e consagrados tem em comum famílias abastadas, pais envolvidos com arte, acesso às aulas e formações em escolas europeias renomadas internacionalmente. A historiadora da arte americana Linda Nochlin publicou em 1971 o ensaio *Why Have There Been No Great Women*

Artists? (Por que não existiram grandes artistas mulheres?, para descrever a ausência de reconhecimento de mulheres artistas na artes. No texto, Nochlin aponta para o perfil dos artistas reconhecidos pela história da arte:

Gostaríamos de perguntar, por exemplo, de quais classes sociais era proveniente a maior parte dos artistas em diferentes momentos históricos, quais castas e subgrupos. Qual é a proporção de pintores e escultores, ou, mais especificamente, dos grandes pintores e escultores que veio de famílias nas quais seus pais ou outros familiares próximos eram pintores e escultores ou envolvidos em profissões relacionadas? (NOCHLIN, 2016, p. 20).

O questionamento de Linda Nochlin aponta para a percepção de que esses “GRANDES ARTISTAS”, em geral, fazem parte de um grupo seletivo socialmente – específico, masculino e marcado por suas posses e seus privilégios. Mas além da classe social, das relações familiares e do gênero, e se acrescentarmos a questão racial? Pensando sobre isso, percebemos cada vez mais a necessidade de discussões a respeito de quais foram os impactos do racismo no modo como a arte foi definida e aprendida ao longo do tempo no Brasil e, conseqüentemente, como isso afetou as reflexões sobre esse campo. Ainda cabe ressaltar que a produção artística africana e, depois, também a de artistas negros e populares do Brasil nunca foi compreendida dentro do cânone artístico brasileiro, mas muito pelo contrário, porque é dentro desse cânone que serão construídas representações imagéticas estereotipadas sobre os corpos negros.

O racismo permeia as produções artísticas, principalmente a pintura, desde o século XVII – período que iniciou a chegada de estrangeiros viajantes que se dedicaram a documentar o Novo Mundo. A partir desse século, os pintores com formações técnicas e tradicionais, interessados em registrar regiões que lhes eram desconhecidas e consideradas exóticas, saíam de seus países e continuavam a desenvolver uma estética totalmente ligada às instituições europeias e seus referenciais. No Brasil, entre esses viajantes que contam com destaque e prestígio, pode-se citar os holandeses Frans Post (1612-1680), Albert Eckhout (1610-1666), e o autor das pinturas presentes no imaginário brasileiro e em centenas de livros didáticos sobre o Brasil colônia: Jean Baptiste Debret (1768 – 1848). Se nos voltarmos para o período em que esses artistas estiveram no Brasil, entenderemos o porquê de grande parte das obras representarem com frequência pessoas escravizadas em suas práticas e rotinas de trabalho forçado. Essas representações estavam diretamente relacionadas às visões dos artistas sobre a escravidão e o lugar do negro na sociedade brasileira naquele período.

Essas visões não eram isoladas, elas faziam parte de uma vasta produção artística produzida ao longo dos séculos. Sob influências europeias, grande parte desses artistas reproduzia um padrão semelhante. Seja pela forma, conteúdo ou pelo pouco nível de detalhamento, pessoas negras comumente eram pintadas sob uma ótica colonial, eram retratadas em lugares de subalternidade, de violência e com características animalizadas, sem a intenção de apresentar o indivíduo em si. Considerando essa construção imagética produzida por artistas brancos em um processo de longa duração, observa-se a repetição e reprodução de estereótipos sobre o corpo negro, sempre o considerando inferior. O desenvolvimento de uma arte ligada às instituições coloniais continuou mesmo com a existência de insurgências e lutas por liberdade por parte da população negra. Aquilo que era considerado arte e que era aceito como tal permanecia reproduzindo uma lógica colonial ao ser ensinada nas academias artísticas europeias.

Os negros, portanto, enquanto sujeitos não eram vistos como possíveis produtores de arte, eles eram apenas algo a ser representado. Não haveria artistas africanos ou negros, pois não eram considerados seres ativos e pensantes para criarem obras de arte (e os que se destacaram no final do século XIX, foram devidamente esquecidos). No Brasil, essa percepção só começou a ser modificada a partir da figura de Nina Rodrigues (1862 – 1906), médico e antropólogo maranhense. Segundo Roberto Conduru, historiador da arte, mesmo Rodrigues sendo uma figura central para o desenvolvimento da eugenia no Brasil⁶⁸, foi por causa dele que diversos autores começaram a reconhecer a importância de objetos do universo religioso afro-brasileiro (CONDURU, 2019, p. 104). O reconhecimento parte do entendimento que esses objetos são manifestações artísticas e que, por isso, devem ser analisadas como arte. Em outras palavras, o reconhecimento ocorre quando os objetos afro-brasileiros ganham *status* de obra de arte. Essa visão era inovadora, pois as grandes instituições não acreditavam que esses objetos atendessem aos critérios das belas-artes (CONDURU, 2019, p. 108).

Nina Rodrigues, ironicamente, inaugura essa fase de pensamento em seu artigo *As belas-artes nos colonos pretos* (1904), em que aborda “nos colonos pretos a aptidão

⁶⁸ Apesar das contribuições de Nina Rodrigues para os estudos afro-brasileiros, ele também foi responsável pelo desenvolvimento do racismo científico no fim do século XIX e início do século XX no Brasil. Dedicava-se principalmente a medicina legal, em seus estudos entendia que haveria raças inferiores (indígenas, negros e mestiços) naturalmente predispostas a criminalidade e a degeneração (RODRIGUES, 2015).

à cultura artística” (RODRIGUES, 2010, p. 163). E graças ao artigo, o antropólogo foi considerado por muitos como o grande precursor do campo de estudos afro-brasileiros. As pesquisas de Nina Rodrigues se iniciaram por meio do contato com os acervos da polícia, em locais onde uma série de objetos ficavam apreendidos, principalmente entre o final do século XIX e início do século XX. Nesse período, à margem da lei, os terreiros de culto eram fechados e a polícia não só “encarceravam seus fiéis, como também apreendiam provas materiais da cena do crime” (BARBOSA, 2020, p. 19). Com esse processo, os Museus da Polícia criaram grandes acervos de roupas, instrumentos, colares, esculturas e outros objetos. De acordo com Nelma Barbosa (2020) a existência desses objetos na posse da polícia fez com que diversos estudiosos desenvolvessem análises a respeito da arte negra. Além de Nina Rodrigues, podemos citar também o antropólogo Arthur Ramos.

De acordo com o historiador Kleber Antônio de Oliveira Amâncio no artigo *A história da arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra* (2021), Arthur Ramos (1903 – 1949) possuía semelhanças e diferenças com Nina Rodrigues. Assim como seu antecessor, Ramos trabalhava com os acervos da polícia, porém ele foi além desses objetos de pesquisa e também passou a considerar as obras de artistas categorizados como primitivos em seus estudos (AMANCIO, 2021, p. 30). Ramos se distancia da percepção comum sobre os artistas que utilizavam o termo primitivo como um elemento classificatório. A partir dessa categoria, a maioria dos antropólogos, etnólogos e outros intelectuais ligados ao campo artístico expressava juízos de valor e determinações sobre a produção artística de grupos que não eram considerados civilizados ou desenvolvidos. No artigo *Arte negra no Brasil* (1949), Arthur Ramos esclarece sua posição acerca do que é considerado primitivo:

Arte negra já foi catalogada pelos europeus como constituindo o mais característico exemplo da chamada arte primitiva. na realidade, é hoje extremamente difícil definir o que seja propriamente primitivo, e essa discussão vem desde os antropólogos do século passado. (...). Culturas primitivas são, na realidade, culturas não-europeias, e a expressão primitivo, no sentido de anterioridade temporal e inferioridade específica, vem indicar a existência do preconceito europeu de ou ocidentalóide, que é aferiu os valores culturais e artísticos pelos seus próprios padrões de civilização (RAMOS, 1949, p. 189).

É importante considerar também que o entendimento de “arte primitiva” pode abarcar uma série de significados e expressões que abrangem diversas formas e origens de arte, como a arte *naïf*, arte popular, arte indígena, arte pré-histórica, arte bruta, entre tantos outros termos. Para a pesquisadora em arte Ilana Seltzer Goldstein (2008), o

termo é tão polissêmico que pode congrega também “trabalhos feitos por pessoas sem instrução formal, pinturas e desenhos pré-históricos ou mesmo colagens realizadas por pacientes psiquiátricos”. Não é à toa que a produção artística relacionada aos africanos e seus descendentes entrará inevitavelmente dentro desse elástico escopo da arte considerada primitiva. Para a antropóloga americana Sally Price (2000), que dedica seus estudos ao conceito de primitivo, mesmo que nas primeiras décadas do século XX já existissem círculos organizados de artistas negros que se afirmavam como profissionais da arte primitiva, ainda “não eram considerados como sujeitos intelectualmente capazes de inflexões e análises sobre seus trabalhos artísticos” (PRICE, 2000).

A História da Arte Brasileira é branca. É preciso dizê-lo. O cânone histórico foi construído por uma sucessão de narrativas em que a sobressalência de artistas [brancos] é o grande fio condutor. Da “Missão Artística Francesa” de 1816 ao neoconcretismo, passando pelo modernismo [paulista] da semana de 1922. Ao mesmo tempo as epistemologias eurocentradas, largamente utilizadas na construção dessas mitologias, costumeiramente tem se furtado a reconhecer complexidade nas produções de artistas [negros], seja pelo silenciamento ou pela criação de categorias de análises outras em que o efeito colateral inerente seja a subalternização do objeto investigado. (AMANCIO, 2021, p. 29).

Para Nina Rodrigues e Arthur Ramos, a “arte negra” podia ser definida como uma produção de agentes com ascendência africana. Contudo, essas produções se restringiam a essa categoria específica e, por essa razão, não faziam parte de um universo mais tradicional artístico brasileiro. Em certa medida, por mais que essas visões levassem consigo uma abordagem positiva, elas também eram organizadas a partir de uma hierarquia civilizatória, na qual a arte negra estava apartada de uma arte brasileira. De acordo com Conduru no artigo *Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica* (2019), o Brasil possuiria uma especificidade quanto à formação do campo artístico da arte negra. Diferentemente do caso europeu e norte-americano que o campo se estabeleceu a “partir das relações entre artistas, críticos, etnólogos, antropólogos, historiadores e colecionadores de arte”, no Brasil esse processo iniciou-se por meio da cultura material das religiões de matriz africana, sem contar com a influência de artistas negros ou colecionadores, assim o campo se restringiu às visões de antropólogos, médicos e críticos de arte (CONDURU, 2019, p. 105).

Em vista disso, percebe-se que ao longo do século XX, a expressão “arte negra” será utilizada pela maioria dos estudiosos brasileiros. Além de Nina Rodrigues e Arthur Ramos, podemos também citar o museólogo Mário Barata (1921 – 2007), que se

dedicou aos estudos da “arte negra”, principalmente a escultura. Ao longo desse século, compreendia-se a arte negra de uma forma ampla, como uma arte desenvolvida por pessoas identificadas como negras e com elementos africanos. Os terreiros de candomblé, nesse sentido, foram lugares determinantes para o desenvolvimento de uma “arte religiosa, ritual, comunitária e utilitária” (MUNANGA, 2019, p. 14). O antropólogo Kabengele Munanga, autor do artigo *Arte afro-brasileira: o que é afinal?* (2019), ainda afirma que os objetos trazidos pelo Atlântico e que começaram a ser feitos em território brasileiro seriam as primeiras expressões artísticas produzidas pela população negra no Brasil.

Com o crescimento do campo de estudos afro-brasileiros, em função do interesse crescente nas origens africanas da cultura brasileira, e em paralelo à expressão “arte negra”, outra expressão ganhou importância no Brasil: a arte afro-brasileira. Munanga afirma que o conceito de arte afro-brasileira faz parte de uma discussão inesgotável. Seu estudo ainda está no início e qualquer definição só pode ser considerada provisória em razão do caráter dinâmico da arte (MUNANGA, 2019, p. 16). Para ele, a utilização da expressão arte negra seria um erro, visto que ela estaria voltada apenas para um aspecto biologizante, um vínculo entre determinado tipo de arte com a cor da pele. Assim, ao assumir o conceito de arte negra, estar-se-ia excluindo artistas (independente da origem étnica) que “participam dela, por opção político-ideológica, religiosa, ou simplesmente por emoção estética no sentido universal da palavra” (MUNANGA, 2019, p. 19). Essa visão também não contemplaria as ambiguidades e fluidez dessas expressões. Mesmo assim, a expressão arte negra continua a ser usada em diversos espaços, principalmente por agentes envolvidos com o movimento negro.

Munanga (2019), em uma tentativa de abordar o conceito de arte afro-brasileira, estabelece cinco postulados básicos que podem ser colocados em discussão para balizar esse tipo de arte, são eles: a forma ou o estilo, as cores e o simbolismo, a temática, a iconografia e a inspiração. Contudo, é preciso destacar que esses postulados, ao tratarem de arte, podem ser subjetivos, não adequando todas as possíveis expressões envolvidas dentro da arte afro-brasileira. Também próxima das tentativas de abordar o conceito, a antropóloga e pesquisadora em arte, Marta Salum, afirma que a arte afro-brasileira pode ser definida a partir de manifestações artísticas, visuais ou plásticas, que assumam “a estética e a religiosidade africanas tradicionais” e também os “cenários socioculturais do negro no Brasil” (SALUM, 2000, p. 113).

Outra possível forma de análise para Munanga (2019) é compreender que a arte afro-brasileira faz parte de um sistema fluido, dividido entre o centro e duas zonas – uma mediana e a outra periférica. O centro seria caracterizado pelas influências africanas mais diretas, sendo o aspecto étnico o seu foco. E a zona mediana não se limita por fronteiras, ela representa o exato momento de nascimento da arte afro-brasileira, pois iria além das “características africanas”. A zona mediana está centrada nas viagens do atlântico e o processo histórico colonial. Por último, o sistema se completa com a zona periférica, onde artistas (negros e brancos) produzem obras de uma maneira mais fluida, remetendo-se às culturas africanas, indígenas e tantas outras. Mesmo com essas formas de pensar o conceito de arte afro-brasileira, Munanga orienta que inevitavelmente pode-se cair em divisões arbitrárias de classificação (MUNANGA, 2019, p. 20 - 21).

Não há também como escapar das críticas construtivas ou vazias, e sobretudo das críticas de caráter político-ideológico. É o preço que devemos pagar ao aceitar a responsabilidade da curadoria de um módulo que representa a produção artística de um dos segmentos étnicos mais excluídos da vida nacional brasileira (MUNANGA, 2019, p. 21).

Na perspectiva de Munanga, é importante buscar definições que não fiquem restritas à ideia de raça em seu sentido biológico. As definições também podem abarcar as experiências afro-brasileiras que não foram incorporadas apenas por artistas negros, mas por diversos artistas brancos e não-brancos, com formações acadêmicas ou autodidatas que se utilizam das temáticas afro-brasileiras, Munanga (2019, p. 15) destaca os nomes de Carybé, Mário Cravo Jr., Hansen-Bahia e Di Cavalcanti.

De acordo com o historiador da arte Marcelo Souza (2009), a arte afro-brasileira, em um primeiro momento, foi produzida por artistas ligados aos cultos de matriz africana e, depois, por autores próximos da cultura negra e, por último, foi produzida por autores que remetem ao universo estético e social do negro no Brasil (SOUZA, 2009, p. 10). Essa pluralidade acerca da produção apontada por Souza orienta a própria construção do conceito de arte afro-brasileira, na medida em que a experiência artística negra também fez parte da formação de uma identidade brasileira. Para Barbosa (2020, p. 40), a expressão afro-brasileiro “carrega uma força sintetizadora” que nenhum outro termo conseguiu dar conta.

A adoção do termo “afro-brasileiro”, de forma geral, se tornou cada vez mais predominante nas discussões de militantes dos movimentos negros, historiadores e cientistas sociais no Brasil. Um exemplo importante, que evidencia o quanto essa

adesão chegou em todos os espaços, é a Resolução CNE/CP n.º 1, de 17 de junho de 2004 que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. O documento, que serve de orientação para a implementação da lei 10.639/03 (que tornou obrigatório o ensino de “história e cultura afro-brasileira”), apresenta alguns pontos que devem ser abordados e investigados, entre eles:

Divulgação, pelos sistemas de ensino e mantenedoras, com o apoio dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros, de uma bibliografia afro-brasileira e de outros materiais como mapas da diáspora, da África, de quilombos brasileiros, fotografias de territórios negros urbanos e rurais, reprodução de obras de arte afro-brasileira e africana a serem distribuídos nas escolas da rede, com vistas à formação de professores e alunos para o combate à discriminação e ao racismo. (BRASIL, 2004, p. 25)

Nas Diretrizes, nota-se que há duas divisões: arte afro-brasileira e arte africana. Pode-se entender que o conceito de afro-brasileira parece estar bem próximo daquilo que afirma Munanga (2019), pois ele propõe que se adote, nas formações, uma conceituação mais ampla e que contemple as relações raciais e os processos históricos do Brasil. Ainda assim, a arte afro-brasileira não é entendida como um sinônimo de arte africana nas diretrizes, ela se coloca como um ponto à parte. De acordo com as artistas visuais e pesquisadoras de arte africana e afro-brasileira Fernanda Fares Lippmann Trovão e Rossano Silva, entender o conceito de arte afro-brasileira na legislação brasileira requer reconhecer as “relações presentes no contexto histórico, assim como as possibilidades criativas e artísticas que o(a) africano(a) trouxe e que se perpetuaram” (TROVÃO; SILVA, 2021, p. 12).

Arte e cultura afro-brasileira e arte cultura negra tornaram-se expressões que expressam conflitos e negociações no campo cultural. Mas foi por meio da expressão “arte negra” que o festival de 1966 apostou suas fichas para divulgar a negritude senhoria e convidar outros países. No artigo *Da cultura popular à cultura negra* dos historiadores Mathias Assunção e Martha Abreu, observamos que a cultura negra é uma expressão acionada por diversos sujeitos com distintos significados, principalmente por sujeitos ligados ao ativismo negro. Os historiadores acrescentam que:

Assim o conceito de cultura negra, ao lado de cultura afro-brasileira, passou a cumprir o papel de não apenas enfatizar a “contribuição africana”, mas de argumentar que esta havia sido dominante para a maioria das manifestações consideradas “tipicamente brasileiras”, como o samba ou a capoeira (ASSUNÇÃO; ABREU, 2018, p. 25)

Dessa forma, todas essas expressões nos impõem inúmeros desafios, é necessário um cuidado para evitar que análises acerca do 1º Festival Mundial de Artes

Negras sejam reduzidas a essencialismos, pois as fronteiras entre arte negra e arte afro-brasileira continuam sendo imprecisas e flexíveis conforme seus contextos e territórios (ASSUNÇÃO; ABREU, 2018, p. 27).

5.4 O Brasil nas outras edições do Festival de Artes Negras

A presença brasileira foi recorrente nas três edições do Festival de Artes Negras. Em diferentes contextos, o governo brasileiro apresentou suas concepções de arte negra. Neste tópico, pretendemos analisar como o Brasil se colocou nas edições seguintes a 1966, e quais são as possíveis continuidades e mudanças que podemos observar ao longo desses anos. Na década de 1970, o Itamaraty continuava tentando se aproximar do continente africano, principalmente adotando uma nova estratégia. Primeiramente, o regime militar procurava demonstrar que seus laços com Portugal não seriam impeditivos para as suas relações políticas e econômicas com os países africanos. De acordo com o historiador porto-riquenho Jerry Dávila, buscava-se “libertar o Itamaraty dos compromissos ideológicos e sentimentais dos militares, cujo anticomunismo e lusofilia fez deles instrumentos fáceis para os portugueses” (DÁVILA, 2011, p. 173). Para Paulo Vizontini, especialista em relações internacionais, esses ideais foram centrais para a viagem do chanceler Gibson Barboza para nove países da África em 1972, a intenção de Barboza era assinar acordos de cooperação comerciais e culturais (VIZENTINI, 2004, p. 2012). A Nigéria foi um dos locais visitados, onde um acordo cultural foi assinado permitindo diversas viagens entre os dois países, a realização de feiras de artes e exposições. O interesse do Brasil pela Nigéria também foi influenciado pelo embargo árabe do petróleo em 1973, que fez com que o Brasil precisasse expandir esse setor com outros países.

Nesse sentido, a proximidade cultural entre os dois países em 1977, que não era uma novidade, fortaleceu a presença do Brasil na segunda edição do Festival de Artes Negras. De acordo com Clarival do Prado Valladares (1976), nosso velho conhecido, as primeiras movimentações para participar do festival na Nigéria começaram em 1973 por meio do Ministério das Relações Exteriores, que criou uma Comissão de Seleção para a representação Brasileira para no evento (BARBOSA, 2020, p. 199).

Dessa vez, a delegação selecionada foi maior que a de 1966 – ela contou com cerca de 60 nomes e ampliava as expressões artísticas que seriam apresentadas. Além da música e das artes visuais, áreas já consagradas para representar o Brasil em festivais,

encontramos a dança como um novo elemento na programação. A comissão optou por escolher o coreógrafo negro norte-americano Clyde Morgan e seu grupo de dança contemporânea da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O norte-americano cresceu e estudou em Cleveland, Ohio, onde desenvolveu a carreira de bailarino. Ainda jovem, passou um bom tempo viajando pelos países africanos, estudando e desenvolvendo pesquisas artísticas sobre dança, até que, em 1971, Morgan se mudou para o Brasil. Segundo a dissertação *Agô alafiju, odara! a presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 – 1978* (2006) de Nadir Nóbrega Oliveira (bailarina que participou do festival de 1977), Morgan foi muito bem recebido em terras brasileiras, onde conheceu nomes importantes da dança, como Klaus Vianna, Mercedes Baptista, Tatiana Leskova, entre outros. Com isso, seu nome passou a ser conhecido e logo foi convidado para ser um dos professores da UFBA.

Clyde Morgan reconhecia em sua dança a influência e as simbologias da religiosidade africana, apesar dele também mesclar o balé clássico com a dança moderna. (OLIVEIRA, 2006, p. 18). No festival de 1977, o grupo de Morgan apresentou o espetáculo *Oxossi N'Aruanda*, baseado na mitologia africana, com 11 bailarinos baianos, entre eles: Nadir Nóbrega Oliveira, Mário Gusmão, Laís Góes, Daniela Stasi, Edva Barreto, Katiana Kruchewski, Genézio Souza, Firmino Pitanga, Luís Carlos Santos, Raimundo Santos Tição e Ana Mary (OLIVEIRA, 2006, p. 63). A bailarina, Nadir Nóbrega Oliveira, também narra a experiência de participar do festival em 1977, em suas palavras:

Esta experiência provocou um impacto na minha carreira profissional proporcionando conhecer vários grupos de Dança, Teatro, Música e Artes Plásticas de etnias diversas do continente africano e das diásporas africanas. Em 1977, além de Lagos, excursionamos pelas cidades que cultuam nossos ancestrais iorubás como Ifé, Ibadan e Agbeokuta, momentos suficientes e estimulantes para que estudássemos algumas manifestações tradicionais africanas (OLIVEIRA, 2006, p. 30).

Entre músicos e cantores negros que fizeram parte dessa representação estavam o clarinetista e saxofonista Paulo Moura, acompanhado por sua banda formada por Antônio Celso no violão, Jorge Carlos no baixo, Waltel Blanco no cavaquinho, Jorge Marinho na bateria e Rafael na percussão. Moura era um grande interessado pela história da música brasileira e pelas referências que conhecia do jazz nos Estados Unidos. Em uma entrevista para a TV Educativa (1978), o músico fala de suas percepções acerca das aproximações entre o jazz e choro e, de acordo com ele, os dois

gêneros teriam similaridades, mas seriam conduzidos de formas diferentes. O jazz se basearia na improvisação, enquanto o choro teria uma forma definida com repetição. Para a apresentação na Nigéria, a banda de Paulo Moura mostrou suas pesquisas musicais sobre o samba, o choro e o maracatu.

A música também estava representada por Gilberto Gil. Em uma entrevista, o cantor afirmou que pretendia estar no festival de qualquer forma, fosse por meio do governo brasileiro ou através de contatos que tinha com personalidades nigerianas. Podemos encontrar as percepções de Gilberto Gil no documentário *África, Mundo Novo*⁶⁹ sobre o festival de 1977, que foi dirigido por Hermano Penna e apresentado pela TV Cultura. No documentário, Gil apontou a importância do evento e das reflexões que a estadia de um mês na Nigéria lhe causou:

Eu vim aqui cantar, cantei, vi muita coisa. Gostei muito do povo, da gente, é uma raça muito bonita, muito forte, muito integra, muito monolítica. É uma coisa muito bonita aqui na África, o meu trabalho...quer dizer, outro dia eu estava conversando com o Perinho, ele dizia assim: a gente vai ter pelo menos um ano agora para digerir essa África, esse um mês, esse mês de FESTAC. Eu estava dizendo é mesmo, muito pano pra manga, muita coisa a repensar, muita coisa a reconstituir depois que a gente tiver em casa com os quadros da integridade da nossa terra, cercado da nossa própria realidade, a gente vai ver isso aqui e vai refletir sobre isso aqui. (GIL, 1977).



Figura 47 - Gilberto Gil na segunda edição do Festival Mundial de Artes e Culturas Negras, Lagos, Nigéria, em 1977. Fonte: Revista Vitruvius.

De forma geral, o governo brasileiro buscava levar para a Nigéria “apresentações ecléticas de alto nível” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1976). Quem estava na direção dessa participação novamente era o Ministério das Relações Exteriores e,

⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sfOHLa98Rw&t=6s>. Acesso em 05 de jan. 2022.

para atingir esse objetivo, o ministério optou por não privilegiar sambistas ou escolas de samba para viagem à Lagos. O aspecto mais tradicional deu lugar às influências do jazz e da música nigeriana no Brasil através das canções de Gil. Além da música, pode-se destacar a representação audiovisual na participação do Brasil no FESTAC. No festival foram exibidos os documentários: *Isto é Pelé?* (1974) da TV Globo⁷⁰, que apresenta o futebol como um tema nacional, principalmente por meio da figura de Pelé, jogador mundialmente conhecido; *Artesanato do Samba* (1974) de Vera Figueredo e Zózimo Bulbul⁷¹, que é sobre a preparação dos desfiles das escolas de samba; e *Partido Alto* (depois passou a se chamar *Partideiros*⁷²) de Carlos Tourinho, que retratava os compositores do partido alto na década de 1970 (BARBOSA, 2020, p. 200).

Por outro lado, mesmo que a formação da delegação de 1977 contasse com diferenças daquilo que foi apresentado na primeira edição do festival, nota-se que existiam algumas continuidades, principalmente no que diz respeito às artes visuais. Isso se torna mais evidente com presença de Clarival do Prado Valladares, que novamente foi convidado como curador para a exposição de arte.

No guia de participação do Brasil no festival de 1977, Clarival publicou um texto chamado *O impacto da cultura africana no Brasil*, mesmo título usado para a exposição no FESTAC. A proposta era discutir a influência africana nas artes do país e como ela serviu de base para a construção de uma arte nacional. Neste texto, o crítico destaca primeiramente artistas do barroco brasileiro, como José Theóphilo de Jesus (1758 – 1847), Aleijadinho (1738 – 1814), Mestre Manuel de Ataíde (1762 -1830) e Mestre Valentim (1745 – 1813). Depois do barroco, Valladares apresenta 26 desenhos feitos pelo artista Cassiano J. Neves Filho, representando afrodescendentes com destaque na história do Brasil. Entre os 26 nomes, estavam Zumbi dos Palmares, José do Patrocínio, Machado de Assis, Agnaldo Manoel do Santos⁷³, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, entre outros (BARBOSA, 2020, p. 201).

Valladares era enfático em observar que o sujeito negro brasileiro deveria ser visto não apenas como um criador na história da arte, mas também como um modelo inspirador para obras de valor nacional. Ele destacava que era necessário considerar o negro enquanto “modelo e tema interpretado por artistas de outras raças” e, para

⁷⁰ O documentário encontra-se disponível pelo site Globo Play: <https://globoplay.globo.com/v/8955642/>.

⁷¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o1MCZW63F_E.

⁷² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc&t=5s>.

⁷³ A obra *A família* de Agnaldo Manoel do Santos foi capa do catálogo da exposição *O impacto da cultura africana no Brasil*, que representou o país no 2º Festival de Artes e Cultura Negra em Lagos, Nigéria, 1977.

exemplificar essa ideia, Valladares apresentou algumas obras de Candido Portinari, um dos principais nomes do modernismo (VALLADARES apud BARBOSA, 2020, p. 202).

Já para a exposição presencial, foram escolhidos, dessa vez, um número maior de artistas negros brasileiros para expor seus trabalhos, entre eles estavam: Rubem Valentim (participou da primeira edição do festival), Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany, Geraldo Telles de Oliveira (GTO), Maurino de Araújo, Miguel dos Santos, Octávio Araújo, José de Done, Waldeloir Rego, Hélio de Souza Oliveira, Boaventura Silva Filho, Juarez Paraíso e Emanuel Araújo. Não será possível descrever e analisar a trajetória dos 12 artistas presentes no FESTAC, mas de acordo com Nelma Barbosa, apesar dos nomes demonstrem uma diversidade de estilos e de origem social, em sua maioria os artistas selecionados eram autodidatas e “reconhecidos no sistema da arte brasileira como primitivos, populares, ingênuos ou *naifs*” (BARBOSA, 2020, p. 2006).

Abdias Nascimento, que se encontrava em autoexílio, também participou do festival e fez duras críticas à presença de Clarival do Prado Valladares, que era curador da delegação brasileira novamente. No texto *O Genocídio do Negro Brasileiro* (1978), para Abdias, o crítico seria a “personificação, o iminente símbolo do eminente comportamento do branco brasileiro diante da população de descendência africana” (NASCIMENTO, 1978, p. 179). A desaprovação de Abdias era direcionada às visões eurocêntricas a respeito da arte produzida por artistas negros, principalmente, a posição de superioridade e paternalismo com que se trata essas manifestações artísticas, considerando-as apenas como primitivas ou exóticas. Mesmo não fazendo parte da delegação oficial, Abdias participou do evento individualmente, demonstrando que as relações entre o governo militar brasileiro e o militante continuavam tensas desde 1966.

O ativista havia deixado o Brasil em 1968 para fugir das perseguições que vinha sofrendo pela ditadura. No estrangeiro passou pelos Estados Unidos e depois se instalou, em 1977, na Nigéria, onde era professor visitante do Departamento de Línguas e Literaturas, Africanas da Universidade Obafemi Awolowo na cidade de Ifé. A realização do FESTAC, portanto, era aguardada por Abdias como uma nova oportunidade para denunciar o racismo no Brasil. Como vimos em 1966, Abdias, além de considerar o festival um dos maiores eventos promovidos em prol das manifestações artísticas negras, acreditava que ele seria importante expor a situação dos negros do Brasil para um público internacional. Tais intenções também eram conhecidas pelo regime militar brasileiro, que prontamente vetou a participação do ativista como

integrante da delegação oficial novamente. O motivo era o mesmo: esperava-se assegurar a imagem do Brasil como uma democracia racial e evitar críticas ao próprio governo.

Entretanto, dessa vez Abdias Nascimento havia sido convidado para o evento nigeriano de diferentes formas. O contato começou em 30 de dezembro de 1974, através de um convite formal de Maurice Glelé, que na época era o administrador de programas para o estudo e divulgação das culturas africanas da UNESCO. Na carta enviada, afirmava-se que na ocasião do festival seria realizado um encontro sobre a “significação das artes criativas na África e fora da África”, e que gostariam de cortar com a “contribuição sobre a influência da cultura africana sobre as artes no Brasil (GLELÉ apud NASCIMENTO, 1981, p. 18). Em meio aos adiamentos do festival, cerca de um ano depois, Abdias redigiu seu trabalho e enviou para UNESCO. Contudo, com os conflitos que a Nigéria enfrentava, a saída de Alioune Diop da organização e os sucessivos adiamentos, o encontro proposto pela UNESCO perdeu força.

Sobre a experiência na segunda edição do festival, Abdias Nascimento escreveu o livro *Sitiado em Lagos: autodefesa de um negro acossado pelo racismo* (1981). Na obra constam telegramas, reportagens e outros documentos sobre o festival de 1977 que utilizaremos a seguir. De acordo com Nascimento, para que se realizasse ainda um evento com a presença de diversos intelectuais, o linguista ugandense Pio Zirimu assumiu a responsabilidade para um Colóquio. Zirimu deu prosseguimento ao contato com Abdias, convidando-o para ser um dos oradores na série de Conferências Públicas do festival (evento parte do Colóquio), convite que também foi aceito pelo brasileiro (NASCIMENTO, 1981, p. 24). Contudo, após algum tempo, Zirimu informou a Abdias que o aceite de seu trabalho só seria possível depois de uma reunião com o presidente do FESTAC, o comandante Fingesi e o embaixador do Brasil em Lagos Geraldo Heráclito Lima. Como esperado, a resposta foi negativa. E a situação foi informada em dezembro de 1976 em carta de Pio Zirimu, da seguinte forma:

Lamento que você não tenha recebido antes notícias minhas. Eu só tenho uma confissão de insucesso para relatar. Não pude conseguir que seu trabalho fosse aceito pelo *establishment*. Estou convencido que o material deve ser publicado. Espero que as forças da história ainda trabalharão, continuarão a trabalhar para trazer à luz o que você claramente disse em seu trabalho (ZIRIMU apud NASCIMENTO, 1981, p. 24).

No mesmo mês, Pio Zirimu faleceu, e novamente o Colóquio correu o risco de não se realizar. Para tentar levar a frente o projeto, o escritor Wole Soyinka e o cineasta Ola Balogun assumiram a direção. Todavia, por mais de uma vez, Soyinka deu

entrevistas falando sobre as dificuldades que encontrava em realizar o colóquio por conta de “burocratas e diplomatas de visão mesquinha”, que ao invés de aderirem a lista original dos participantes (...) decidiram um novo e sinistro método de enviar convites de participação aos governos” (SOYINKA apud NASCIMENTO, 1981, p. 24). Esses problemas não impediram que Abdias Nascimento estivesse no evento e apresentasse suas ideias. No Colóquio pediu a palavra e teceu diversas críticas às tentativas de censura por parte do governo brasileiro, fazendo com que as denúncias recebessem a recomendação de serem investigadas pelo Colóquio. Além disso, ele distribuiu pessoalmente para as pessoas presentes seu trabalho: *O genocídio do negro brasileiro* (1977). Assim como foi em 1966, Abdias denunciava a falácia da democracia racial e apresentava a situação dos negros no Brasil, demonstrando o quanto o racismo era uma forma de genocídio do negro e sua história⁷⁴.

O texto *O genocídio do negro brasileiro* chamou atenção dos jornais nigerianos e o texto foi publicado com expressividade, levando a embaixada brasileira em Lagos a publicar uma nota oficial após o festival. Na nota, a embaixada lamenta o ocorrido e os problemas causados por Abdias. De acordo com a embaixada, o trabalho de Nascimento havia sido vetado por não ser “estritamente acadêmico” e por apresentar inverdades sobre o Brasil. Assim sendo, a embaixada considerava que:

O senhor Abdias Nascimento nasceu efetivamente no Brasil, mas tem vivido por mais de 10 anos nos Estados Unidos, onde está sob a cobertura de dar palestras, trabalhando como militante político com dúbios grupos (...). Os trabalhos do Sr. Abdias do Nascimento nos Estados Unidos são considerados, como agora se viu na Nigéria, destituídos de valor acadêmico (...). A espinha dorsal da sua monografia é o argumento que o “melting pot” brasileiro, sua miscigenação pelo intercasamento, a ausência de quarteirões separados para descendentes de africanos (...) é um caminho sutil de destruir a raça negra; atos de integração nacional, os quais o sr. Abdias Nascimento tem a audácia de chamar de “genocídio”, ofendendo 90% da população brasileira, um feliz resultado e exemplo para o mundo, de uma bem-sucedida mistura de todos os brasileiros, a maioria dos quais tem sangue índio, negro, europeu e asiático. (...) Ele mesmo é uma contradição viva de sua tese, desde que ele se casou duas vezes, uma brasileira branca e agora na idade de 62, ele persistentemente comete “genocídio” tendo casado com uma loira de 19 anos de idade. **Em 200 anos, ninguém jamais ouviu falar de problemas ou conflitos raciais no Brasil. O Brasil apresenta, a este respeito, sua grande contribuição universal, como o mais genuíno, espontâneo e significativo exemplo para qualquer país realmente interessado em aprender a praticar a tolerância racial** (EMBAIXADA BRASILEIRA EM LAGOS apud NASCIMENTO, 1981, p. 51. Grifo nosso).

⁷⁴ A obra *O genocídio do negro brasileiro* de Abdias Nascimento foi fundamental para se discutir as consequências do racismo na vida da população negra no Brasil. O combate ao mito da democracia racial presente no livro foi um ponto central para o Movimento Negro na década de 1970, esse período e suas transformações é abordado com profundidade pelo historiador Amílcar Araújo Pereira no livro *O mundo negro. Relações Raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil* (2013).

A nota da embaixada brasileira em Lagos, que nesse momento era gerenciada pelo embaixador Geraldo Heráclito Lima, se distancia dos informes ou respostas que encontramos em 1966, nos quais eram dadas explicações mais gerais e técnicas sobre os selecionados. Ao contrário das outras situações, a resposta é direcionada e abarca questões profissionais e pessoais da vida de Abdias do Nascimento, afirmando até mesmo informações incorretas⁷⁵. Em certa medida, podemos avaliar que no festival de 1977, Abdias já possuía uma rede maior de contatos no estrangeiro, principalmente nos Estados Unidos e na Nigéria. Com isso, conseguiu ter uma maior presença no evento, apresentando suas ideias, mesmo vetado oficialmente pelo comitê brasileiro.

Ao lançar a nota, a embaixada em Lagos, de certa forma, confirmava as tensões que envolviam Abdias Nascimento desde 1966 com o regime militar brasileiro. Por outro lado, também, apresentou de forma clara qual era a imagem brasileira que se esperava apresentar na Nigéria, isto é, a integração e o Brasil como um exemplo de tolerância racial foram pontos centrais para se pensar os artistas selecionados. Apesar da maioria das pessoas envolvidas no comitê brasileiro não serem as mesmas de 1966, o ideário de democracia racial se apresentava como uma continuidade do evento anterior, demonstrando o quanto o regime militar se utilizou desse imaginário. Convém lembrar que durante a ditadura militar brasileira protestos contra o racismo eram enquadrados dentro da Lei de Segurança Nacional, pois, de acordo com o regime, esses movimentos ameaçavam a segurança do país. Através de perseguições e repressões buscava-se enfraquecer movimentos antirracistas.

A terceira edição do festival só aconteceu em 2010, 33 anos após o evento nigeriano, e novamente contou a presença do Brasil, que, dessa vez, aceitou o convite para participar como convidado de honra. O lugar de destaque, de acordo com o ex-presidente Luís Inácio da Silva, simbolizaria as excelentes relações e a cooperação entre os países. O presidente brasileiro também relembrou que o Brasil fez parte de todas as edições do festival e não poderia deixar de dar sua contribuição cultural em mais uma realização. Mesmo ausente, o presidente escolheu o seu representante: Eloi Ferreira de Araújo, ministro-chefe da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR). Em uma matéria produzida pela SEPPIR em 13 de dezembro de 2010,

⁷⁵ De acordo com diversas biografias, Abdias Nascimento foi casado primeiramente com Maria de Lourdes Vale Nascimento (assistente social e ativista do TEN), e depois com a atriz Léa Garcia, com quem teve dois filhos. A “loira”, a quem o Itamaraty se referia foi sua última esposa: a norte-americana Elisa Larkin Nascimento, com quem se casou quando ela tinha 24 anos. (SÉMOG; NASCIMENTO, 2006) (NASCIMENTO, 2014).

intitulada *SEPPIR representa governo brasileiro no Festival Mundial de Artes Negras no Senegal*, Eloi Ferreira de Araújo afirma que participar do evento representava o encontro das raízes africanas com o povo brasileiro e o reconhecimento do “esforço das nações da África contemporânea para superar as mazelas” (ARAÚJO apud SEPPIR, 2010).

A presença de Eloi Ferreira de Araújo nos apresenta como a participação brasileira foi elaborada pelo governo em 2010. A organização da delegação ficou a cargo da Fundação Cultural Palmares, junto ao Ministério das Relações Exteriores e da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR). Nesse sentido, é possível observar uma mudança de protagonismo no que diz respeito à organização. Se em 1966 e 1977 as críticas apontaram para as escolhas arbitrárias do Itamaraty e para a falta da participação de pessoas negras nessas decisões, em 2010 a Fundação Cultural Palmares⁷⁶ assume a liderança ao lado da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. A existência desses órgãos ligados ao governo demonstra uma nova realidade que a luta antirracista vivia no Brasil, resultado de um longo período de ações desde a década de 1970, passando pela construção da Constituição de 1988 e a eleição de governos mais abertos à discussão dos problemas raciais do país.

Esse período foi marcado pelas exigências em favor dos direitos da população negra. Para muitos ativistas e intelectuais negros, era chegada a hora do Estado brasileiro assumir a responsabilidade de combater o racismo. As duas instituições envolvidas no festival de 2010 são frutos desse processo no Brasil. Criada em um contexto de redemocratização, a Fundação Cultural Palmares tinha como objetivo preservar, difundir e preservar a cultura afro-brasileira. Desde seu nascimento, seus presidentes foram importantes nomes da cultura e intelectualidade negra, como Joel Rufino dos Santos, Dulce Maria Pereira e Ubiratan Castro de Araújo⁷⁷. Já a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), criada em 2003, atuava em prol da igualdade de grupos raciais e étnicos, principalmente da população negra. Seu trabalho era organizar e propor a execução de diversos programas e políticas

⁷⁶ A Fundação Cultural Palmares possui registro de imagens, vídeos e entrevistas sobre a terceira edição do festival. Grande parte desse acervo ainda permanece desconhecido por pesquisadores interessados na produção artística do Brasil e na representação dela em outros países.

⁷⁷ No governo de Jair Bolsonaro a instituição atravessa um dos períodos mais sombrios de sua história. Presidida pelo bolsonarista Sérgio Camargo, a missão institucional da Fundação Cultural Palmares vem sendo destruída por meio de diversas afirmações e ações que “desqualificam o movimento negro, as religiões de matrizes africanas e as políticas de promoção da igualdade racial” (LOPES, 2021, p. 1).

afirmativas contra a discriminação racial. Logo, a união das duas entidades fez com que a delegação brasileira no festival de 2010 se apresentasse com uma maior pluralidade e complexidade das expressões afro-brasileiras. Percebe-se essa mudança até mesmo pelo número de pessoas escolhidas para a delegação, ao todo foram 362 artistas e intelectuais que viajaram para Dacar.

Entre os artistas, podemos destacar os cantores Gilberto Gil, Carlinhos Brown, Rappin' Hood, Margareth Menezes, Sandra de Sá, Chico César, Rita Ribeiro, Paula Lima, Nilze Carvalho, Mombaça e Lazzo Matumbi. Passando pelo samba, MPB, reggae, hip-hop e outros gêneros, os convidados apresentaram uma musicalidade afro-brasileira diversa, assim como uma postura crítica ao racismo no Brasil e em outros lugares do mundo. Em um vídeo produzido pelo departamento de comunicação da Fundação Cultural Palmares, Sandra de Sá afirma que o Brasil merecia o *status* de convidado de honra e que o evento era uma oportunidade dos países presentes no festival de se fortalecer cada vez mais e de mostrar que “a cultura do mundo é a cultura negra”. Outro depoimento sobre a participação em Dacar foi o de Rappin' Hood. Para o rapper paulista, mesmo com a distância entre os países, o hip-hop era um gênero comum a brasileiros e senegaleses, era um estilo que rodava o mundo e criava uma identificação entre os negros.⁷⁸



Figura 48 - Show da cantora Sandra de Sá na *Place de l'Obélisque* durante o festival, em 2010. Foto: Suzana Varjão. Fonte: Fundação Cultural Palmares.

⁷⁸ Esse vídeo estava disponível até de abril de 2022 pelo canal do Youtube da Fundação Cultural Palmares, contudo, em junho do mesmo ano, o canal foi desativado.

Alguns grupos também participaram do festival de diversas regiões do país. Se antes as manifestações estavam centradas somente na Bahia e no Rio de Janeiro, em 2010 nota-se que outros territórios foram considerados. Do estado da Bahia os escolhidos foram o Olodum, bloco Ilê Aiyê, Balé Folclórico da Bahia e o grupo de capoeira Ginga e Malícia. Representando o estado de Pernambuco, esteve no festival o Maracatu de Baque Solto Águia Formosa. De Minas Gerais, apresentaram-se a Companhia SeráQ, grupo formado por artistas negros interessados em estabelecer diálogos com a diversidade cultural existente no Brasil, e o grupo Cantos de Congo, representando as tradições do Congado Mineiro. Provenientes do Rio de Janeiro, estiveram presentes a Escola de Samba Império Serrano e a Cia dos Comuns, companhia criada por Hilton Cobra que foi formada por atores negros para discutir a inserção do negro na arte brasileira.



Figura 49 – Grupo Cantos do Congo de Minas Gerais na 3ª edição do Festival de Artes Negras, em 2010.
Fonte: Blog Cantos de Congo.

O audiovisual também foi representado pela presença dos cineastas e a exibição dos filmes: *As Filhas do Vento* (2005) de Joel Zito Araújo; *Orí*, de Raquel Gerber; *MUMBI 7 Cenas Pós Burkina* de Viviane Ferreira; *Renascimento Africano* de Zózimo Bulbul; e *Bróder* de Jefferson De. Para participar das discussões promovidas pelo fórum de debates estavam o professor e doutor em antropologia Júlio César Tavares, Petronilha Dias (professora da Federal de São Paulo e relatora do Parecer CNE/CP 3/2004, que estabeleceu as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das

Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana), a escritora Conceição Evaristo, os pesquisadores e ativistas Zélia Amador, Rafael Sanzio, Maria Estela Ramos, Mario Nelson, Marcelo Paixão, Kabenguele Munanga, Nilza Iraci, Eliane Borges e Henrique Cunha. No campo das artes visuais, o único nome brasileiro encontrado foi o do fotógrafo Januário Garcia, com uma produção dedicada à autoafirmação negra e ao pertencimento identitário, suas imagens foram expostas no Museu de Dacar durante todo o festival. Abdias Nascimento, personagem central nas outras edições, não esteve presente, devido à idade avançada e a problemas de saúde.

Essa breve discussão do que foi a participação brasileira na terceira edição do Festival de Artes Negras demonstra as mudanças sociais que envolveram a população negra desde as décadas de 1960 e 1970. A representação brasileira em Dacar, portanto, se mostrava mais aberta para reconhecer as múltiplas expressões artísticas afro-brasileiras. Essa nova abordagem, sem dúvida, está relacionada às instituições que organizaram a delegação para o festival, pois, por meio delas, diversos grupos artísticos receberam reconhecimento e puderam expressar suas visões de mundo. Em 2010, o Brasil vivia um período muito diferente do enfrentado nos anos da ditadura militar, as próprias instituições ligadas ao governo eram estimuladas a debater os problemas raciais do Brasil. Dessa forma, o governo de Luís Inácio da Silva pode ser visto como um momento importante para a aprovação de políticas públicas de combate à desigualdade racial.

A participação brasileira nos três eventos foi diversa e originou uma série de debates e disputas no país. A realização do festival colocava em debate aquilo que se compreendia enquanto arte negra e, inevitavelmente, trazia à tona a maneira como o racismo incidiu sobre essas manifestações artísticas. Desta maneira, acreditamos que por meio das delegações brasileiras presentes em 1966, 1977 e 2010 no continente africano, podemos acompanhar como as noções de representação racial foram construídas e como se modificaram ao longo do tempo.

CONCLUSÃO

Ao tratarmos da realização do 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar e a participação brasileira no evento, gostaríamos de destacar não apenas sua importância enquanto um evento africano de grande porte. Antes, pretendemos também mostrar como o festival marcou os primeiros anos do governo de Léopold Sédar Senghor e seus esforços em colocar o Senegal no mapa das relações internacionais. A partir do evento, o governo senegalês buscou colocar a negritude como um elo entre negros (africanos e não africanos), a fim de evocar um sentimento de orgulho, não só da produção artística do continente africano, mas também das experiências diaspóricas de outros países. Por meio da cultura, e especificamente da arte pretendia buscar a humanização de sujeitos negros que sempre estiveram a margem desses campos.

Dessa maneira, o festival e suas repercussões não se restringiriam apenas ao Senegal, mas, pelo contrário: todos os países que foram convidados e que compareceram no evento, direta ou indiretamente, se envolveram em um campo de disputas sobre as relações raciais. Os significados e as compreensões a respeito da negritude e da arte negra afirmadas por Senghor e pelo festival fizeram com que os convidados também pudessem expressar suas próprias visões de mundo.

Dentro desses diálogos, a seleção de artistas negros realizada pelo Itamaraty desperta uma série de questionamentos sobre a representação racial esperada pelo governo ditatorial. Pelo que vimos desse período, podemos afirmar que o Ministério das Relações Exteriores e as missões diplomáticas fizeram parte do aparato da política repressiva da ditadura. Contudo, ao mesmo tempo, a presença dos artistas apresentados nesta tese no continente africano revela como o grupo artístico se colocou frente a um público internacional, ou seja, podemos ver o modo com que eles abordaram a história da população negra no Brasil e as contribuições africanas. A partir do mesmo evento, encontramos presenças e experiências distintas. A primeira está relacionada ao discurso oficial brasileiro, que se baseava na ideia de inexistência do racismo no país. A segunda, desenvolver-se-ia através da organização do festival e das intenções do governo senegalês em se afirmar como um estado criador de cultura, que tinha a negritude sua principal bandeira. Por último, teremos as experiências dos artistas negros participantes, com a subjetividade de suas apresentações artísticas e seus posicionamentos. Nessa perspectiva é importante destacar a força da arte na luta antirracista. Inegavelmente o campo da arte é um espaço de disputas repleto de figuras de autoridade, que decidem e

determinam aquilo que será compreendido como arte, digna de contemplação e valor. Logo, o poder está inserido nessas relações que são afetadas pelo racismo, machismo, elitismo classista e tantos outros fatores. Os três pontos de análise não se encontram separados, mas fazem parte de um vasto histórico de contatos e trocas do Atlântico Negro.

Este não é um tema que pode ser resolvido facilmente, longe disso, suas ambiguidades e contradições são exatamente o que o fazem ser tão desafiador e inspirador. Ao olhar para os artistas brasileiros que estiveram em Dacar, e também para aqueles que reivindicaram o direito de participação, é possível compreender como a música, a pintura e a capoeira se articularam às lutas políticas contra o racismo de diferentes formas. Até mesmo as ausências dos pintores Wilson de Azevedo Sérgio e Cleo Navarro, do maestro Abigail Moura e de Abdias Nascimento nos apresentam uma rede de artistas que buscava se fazer presente nas discussões sobre a arte brasileira e sua representação no exterior. Abdias Nascimento, ao afirmar que sua ausência nas delegações brasileiras nos dois festivais (1966 e 1977) fez parte de manobras e perseguições racistas do governo brasileiro, denunciava como o racismo funcionava no Brasil. Nos chama atenção que foi para um festival de arte em 1977 que Abdias escreveu sobre como ocorria o genocídio do negro no Brasil, abordando temas como escravidão, exploração da mulher negra, o embranquecimento e a resistência da cultura afro-brasileira. Essa luta por existência e reconhecimento é descrita por Abdias no documento *Arte afro-brasileira: um espírito libertador* (1976)⁷⁹, definindo seu entendimento sobre o que ele chamou de “arte negro-africana”:

Arte negro-africana na diáspora, enquanto marginal relativamente à arte santificadas pelas sociedades locais, simultaneamente mantém as características locais ditadas pela história, pelo ambiente e pelas culturas dos respectivos países escravocratas; nunca deixa, porém, de conservar temas, formas, símbolos técnicas e conteúdos em sua função revolucionária de instrumento de conscientização. Sua essência é uma parte vital da criatividade África (NASCIMENTO, 1978, p. 181).

Convém também destacar como a própria noção de modernidade e seu projeto de poder esteve presente na categorização de artistas negros no Brasil. Retomando aqui o termo primitivo, amplamente usado para definir a produção de artistas racializados, percebemos o quanto o que se compreendia como modernidade estava ancorando entre a oposição de um tempo presente em relação a um passado de atraso. Dessa forma, o

⁷⁹ O documento faz parte do livro *O Genocídio do negro brasileiro* (1978) e foi escrito para a revista *Ch'indaba*, mas não chegou a ser publicado.

que era definido como moderno estaria relacionado ao progresso e a superação de algo que não teria evoluído. Logo, não à toa, a produção de artistas negros acaba sendo aprisionada até hoje em classificações estereotipadas e preconceituosas.

As intersecções entre arte negra, cultura negra, negritude, pan-africanismo, mestiçagem e resistência ao racismo fazem parte do que Paul Gilroy define como relações diaspóricas, que dialogam a partir de interações significativas, envolvendo elementos culturais, políticos e sociais (GILROY, 2001, p. 21). A partir dessas considerações, cada vez mais se faz necessário estudos e análises que se interessem por um “mundo negro interligado”, ou como afirma a historiadora Kim Butler (2013) por um “cosmopolitismo negro”, que avalie as circulações políticas, ideológicas e culturais que envolvem a população negra. Esta tese, portanto, compreende que o 1º Festival Mundial de Artes Negras não foi somente um momento na história africana para se pensar em um continente africano pós-colonial, mas também vemos que o evento foi um marco histórico que abriu possibilidades e caminhos para compreendermos as relações raciais presentes no Brasil e como elas foram expressas por meio da arte.

FONTES**Telegramas:**

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores para a Embaixada Brasileira em Dacar, 26/02/1964. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama de Frederico Chermont Lisboa (Embaixada Brasileira em Dacar) para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 02/03/1964. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Embaixada Brasileira em Dacar para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 13/11/1964. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama de Frederico Chermont Lisboa (Embaixada Brasileira em Dacar) para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 20/11/1964. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama de Frederico Chermont Lisboa (Embaixada Brasileira em Dacar) para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 13/05/1965. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE) para a Embaixada Brasileira em Dacar, 01/09/1965. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Embaixada Brasileira em Dacar para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 05/09/1965. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE) para a Embaixada Brasileira em Dacar, 10/09/1965. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE) para a Embaixada Brasileira em Dacar, 24/09/1965. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Embaixada Brasileira em Dacar para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 29/09/1965. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE) para a Embaixada Brasileira em Dacar, 20/10/1965. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Embaixada Brasileira em Dacar para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 23/12/1965. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE) para a Embaixada Brasileira em Dacar, 26/01/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE) para a Embaixada Brasileira em Dacar, 28/02/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE) para a Embaixada Brasileira em Dacar, 09/03/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama de Dinah Flusser (Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE)) para Waldir Freitas Oliveira, 15/03/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE) para a Embaixada Brasileira em Dacar, 16/03/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 22/03/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Embaixada Brasileira em Dacar para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 25/03/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama de Frederico Chermont Lisboa (Embaixada Brasileira em Dacar) para o ministro Juracy Magalhães (Ministério das Relações Exteriores (MRE)), 03/05/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama de Frederico Chermont Lisboa (Embaixada Brasileira em Dacar) para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 31/05/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama de Frederico Chermont Lisboa (Embaixada Brasileira em Dacar) para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 10/08/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama de Raul Henrique de Castro Silva de Vincenzi para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 16/11/1966. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Telegrama da Secretaria de Estado das Relações Exteriores (SERE), 12/01/1967. Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).

Livros e artigos:

NASCIMENTO, Abdias & SEMOG, Ele. **Abdias Nascimento: o griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. **Sitiado em Lagos: autodefesa de um negro apossado pelo racismo**. Editora Nova Fronteira, 1981.

Nascimento, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Editora Perspectiva SA, 2016.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. Édison Carneiro. Autores. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 13, 1980.

SENGHOR, Léopold Sédar. L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine. **Revue Présence Africaine**, 8-10: 51-65. 1956.

SENGHOR, Léopold Sédar. **La poésie de l'action**. FeniXX, 1980.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Liberté I – Négritude et Humanisme**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

SENGHOR, Léopold Sédar. O contributo do homem negro (1939). In: SANCHES, Manuela Ribeiro. **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Rapport sur la doctrine et le programme du parti**. Présence Africaine, 1959.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Um caminho do socialismo**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965.

VALLADARES, Clarival do Prado. A defasagem africana ou crônica do 1º Festival de Artes Negras. **Cadernos Brasileiros**, v. 8, n. 36, p. 9-18, 1966.

Discursos:

CÉSAIRE, Aimé. Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966, **Gradhiva**. Disponível em: <https://journals.openedition.org/gradhiva/1604>. Acesso em fev. de 2022.

MALRAUX, André. Discours d'André Malraux en inauguration du 1er Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1er avril 1966. **Institut du ToutMonde**. Disponível em: https://soundcloud.com/institutdutoutmonde/malraux-dakar-1966?utm_source=www.toutmonde.com&utm_campaign=wtshare&utm_medium=widget&utm_content=https%253A%252F%252Fsoundcloud.com%252Finstitutdutoutmonde%252Fmalraux-dakar-1966. Acesso em mar. de 2022.

SENGHOR, L.S. **Discurso proferido na sessão de 23 de setembro de 1964**, publicado no DCN de 24 de setembro de 1964, p. 559-560. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/visitantes/serie-estrangeira/decada-1960-69/pdf/Leopold%20Senghor_230964.pdf. Acesso em jan. de 2022.

SENGHOR, L.S. **Latinidade e negritude**. Discurso proferido na sessão de 23 de setembro de 1964, publicado no DCN de 24 de setembro de 1964, p. 559-560.

Documentários:

ÁFRICA, MUNDO NOVO. Coordenação de Jose Antônio Barros Freire. TV Cultura. Brasil. 1977. (37 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sfOHLA98Rw&t=6s> . Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

CLEMENTINA DE JESUS - RAINHA QUELÉ. Direção de Werinton Kermes. Brasil. 2011. (56 min). Disponível em: <https://vimeo.com/301702668>. Acesso em 25 de setembro de 2021.

HEITOR DO PRAZERES. Direção de Antônio Carlos da Fontoura. Brasil. 1965. (13 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NSCYg3ZnDQY&t=671s> Acesso em: 01 de março de 2022.

IL FESTIVAL DI DAKAR. Direção de Sergio Borelli. Itália. 1966. (50 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/135843095>. Acesso em: 25 de janeiro de 2019.

MEETING IN DAKAR. Produção da UNESCO e da Editora McGraw Hill. 1966. (20 min.). Disponível em: <https://digital.archives.unesco.org/en/collection/films-and-videos/detail/f05e7a9e-d839-11e8-9811-d89d6717b464/media/20fb685b-3cfe-b7e0-77d5-bedf70a5f411> . Acesso em 10 de fevereiro de 2019.

OLGA DE ALAKETU - UMA PRINCESA AFRICANA NA BAHIA. TV UFBA. Brasil. 2006. (15 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jP3nfwlHimU> . Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

RHYTHMS OF AFRICA. Direção de Irina Venzher e Leonid Makhnach. URSS. 1966. (51 min). Disponível em: <https://www.net-film.ru/en/film-6331/>. Acesso em: 30 de março de 2020.

THE FIRST WORLD FESTIVAL OF NEGRO ARTS. Direção de William Greaves. Estados Unidos. 1968. (40 min.). Disponível em: https://vimeo.com/ondemand/firstworldfestival?embedded=true&source=video_title&owner=4437655. Aceso em: 02 de fevereiro de 2020.

LIOGRÁFICAS

ABREU, Martha e ASSUNÇÃO, Matthias. Da Cultura popular à cultura negra. In: ABREU, M., XAVIER, G., MONTEIRO, L., BRASIL, E. **Cultura Negra, novos desafios para os historiadores**. Vol. 1, Niteroi: Eduff, 2018.

ABREU, **Martha. Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930**. SciELO-Editora da Unicamp, 2017.

ACUNA, Jorge Mauricio Herrera. **Maestrias de Mestre Pastinha: um intelectual da cidade gingada**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2017

ALMEIDA, Ângela Teixeira de. **Música, Gênero e Dor de Amor: as composições de Dolores Duran e Maysa (1950-1974)**. Dissertação de mestrado. 2017.

AMANCIO, Kleber Antônio. A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. **Revista Farol**, v. 17, n. 24, p. 27-38, 2021.

AMARAL, Rita de Kasia Andrade. **Cinema como prática social: a representação dos Conflitos Sociais do Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembéne**. 164 f. Dissertação (Mestrado em História Social do Território) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2014.

ANDRADE, L. S. Rastafari, **Educação e Identidade: contribuições para a aplicação dalei 10.639 sob referenciais Africanos – Etiópia e Marcus Garvey**. Dissertação (Pós-graduação em relações étnico raciais e educação). Rio de Janeiro: Centro Federal de Educação Tecnológico Celso Suckow da Fonseca, 2010

APTER, Andrew. Beyond Négritude: Black cultural citizenship and the Arab question in FESTAC 77. **Journal of African Cultural Studies**, v. 28, n. 3, p. 313-326, 2016.

ARAÚJO, Mozart de. **A Modinha e o Lundú no século XVIII**. São Paulo: Ricordi, 1963

ARGAN, Giulio Carlo. In: VALENTIM, Rubem. **31 objetos emblemáticos e relevos emblemas**. Rio de Janeiro: MAM, 1970.

BARATA, Denise. **O partido alto na paisagem sonora do Rio de Janeiro: conversa em língua de preto**. 190 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

BARATA, **Denise. Samba e partido-alto: curimbas do Rio de Janeiro**. EdUERJ, 2012.

BARBOSA, Muryatan S. **A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo**. Todavia, 2020.

BARRIVIERA, Giovanna de Neiva. **A política africana da França frente os desafios do Século XXI**. (Tese de Doutorado). 2019

BENOT, Yves. **Les parlementaires africains à Paris (1914-1958)**. Chaka, 1989.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **Aginaldo Manuel dos Santos: a conquista da modernidade**. 1ª ed. São Paulo: Almeida e Dale Galeria, 2021.

BRITO, Luciana da Cruz. “Mr. Perpetual Motion” enfrenta o Jim Crow: André Rebouças e sua passagem pelos Estados Unidos no pós-abolição. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 32, p. 241-266, 2019.

- BUSH, Ruth. Culture, race, and the welfare state: the British contribution to the 1966 First World Festival of Black and African Culture. **Research in African Literatures**, v. 50, n. 2, p. 19-34, 2019.
- BUSH, Ruth. Making history: Performances of the past at the 1966 World Festival of Negro Arts. **The First World Festival of Negro Arts**, p. 97-112, 2016.
- BUSTAMANTE, Jesús (coord.). “Museus de Antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación”. **Dossiê Revista de Indias**, v. 72, n. 254, 2012.
- BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. **Diásporas imaginadas: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras**. Perspectiva, 2020.
- BUTLER, Kim. “New negros”: negritude e movimentos pós-abolição no Brasil e na diáspora Africana. In: Dantas, Abreu, Mattos, Loner, Monsma. **Histórias do Pós-Abolição no mundo atlântico**. Niterói: Eduff, v. 3, 2013.
- CABRAL, Sergio. **Elisete Cardoso, uma vida**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
- CABRAL, Sérgio. **Ataulfo Alves: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Lazuli, 2009.
- CARREÑO, Antonio José. **Arte y Negritud: La obra de Iba N’Diaye y la política cultural y artística de Léopold Sédar Senghor (1960-1980)**. 2020.
- CASTRO, Felipe et al. **Quelé, a voz da cor**. Editora José Olympio, 2017.
- COHEN, Joshua I.; Locating Senghor's École de Dakar: International and Transnational Dimensions to Senegalese Modern Art, c. 1959–1980. **African Arts** 2018; 51 (3): 10–25.
- CONDURU, Roberto. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. **Modos: Revista de História da Arte**, v. 3, n. 3, p. 98-114, 2019.
- CORRÊA, Gabriela Caspary et al. **A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988**. (Dissertação de mestrado). 2018.
- D’ÁVILA, J. **Hotel Trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950-1980**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- DANNER, Margaret. “At Home in Dakar,” **Negro Digest**, (July 1966): 90.
- DIÉNE, N.’Diogou. **A estruturação espacial urbana de Dakar: contribuição para uma análise com base nas idiossincrasias sócio-culturais, étnicas e religiosas**. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano, 1999.
- DIETRICH, Elise. **Mediating Authenticity: Gender, Race, and Representation in the Careers of Clementina de Jesus and Carolina Maria de Jesus**. Tese de doutorado, Tulane University, Estados Unidos, 2014.
- DIEYE, Yatma. 2012. ‘The Dakar Festivals of 1966 and 2010.’ In **African Theatre: Festivals**, 11, ed. James Gibbs. Woodbridge: James Currey: 28–29
- DIOP, Cheikh Anta. Contribuciones culturales de África y sus perspectivas. IN: KOHN, Hans; SOKOLSKY, Wallace. **El nacionalismo africano em el siglo XX**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968, p. 174.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da Negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações – Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005.

DOMINGUES, Petrônio. A "Vênus negra": Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, v. 23, p. 95-124, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, v. 12, p. 100-122, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. O "Moisés dos pretos": Marcus Garvey no Brasil. **Novos estudos CEBRAP**, v. 36, p. 129-150, 2017.

DURÃO, G. A.. "Negritude, contestação e a construção do pensamento político-intelectual de Léopold Sédar Senghor (1928 -1961)". In: MACEDO, José Rivair. (Org.). **O pensamento social africano no século XX: questões, debates e tendências de abordagem**. 1ªed. São Paulo: Outras Expressões, 2016, p. 23-52.

DURAO, G. O. Renascimento do Harlem – "Panafricanismo e a Luta Contra a Inferioridade Racial (1920-1930)". **Anais do SILIAFRO**, n°1, Uberlândia, 2012.

ESEDEBE, Peter O. Pan-Africanism: the idea and the movement: 1776-1991. Washington, DC: Howard University Press, 1980.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008

FANON, Frantz. Racismo e cultura (1956). IN: SANCHES, Manuela Ribeiro. **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 273-285

FARIA, Amanda Beraldo. **De Amélias e Barracões: a noção de saudade na obra de Ataulfo Alves**. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade São Paulo, São Paulo, 2015.

FERREIRA, Frederico Antônio; PEREIRA, Rodrigo. O Arquivo Histórico do Itamaraty: entre o Segredo de Estado e o acesso à informação. **X Seminário Internacional de Políticas Culturais**. 2019.

FERREIRA, Wallace. A África na política externa brasileira: Análise de distanciamentos e aproximações entre as décadas de 1950 e 1980. **Revista Acadêmica de Relações Internacionais**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 125-52, 2013.

FERREIRA, Wallace. Revisitando a África na Política Externa Brasileira: distanciamentos e aproximações da "Independência" à "década de 1980". **Universitas Relações Internacionais**, Brasília, v. 11, n. 1, p. 57-71, jan./jun. 2013.

FICQUET, Eloi. L'impact durable d'une action artistique: le Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966. **Africultures**, n. 2, p. 18-25, 2008.

FICQUET, Éloi; GALLIMARDET, Lorraine. «On ne peut nier longtemps l'art nègre». Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966. **Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts**, n. 10, p. 134-155, 2009.

FLÉCHET, Anais. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música no século XX. **Escritos**, ano 5, n.5, pp.227-256, 2012.

- FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular: Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. **Patrimônio e Memória, UNESP-FCLAs-CEDAP**, vol. 7, nº 1, jun. 2011, pp. 257-271.
- FLÉCHET, Anaïs. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu negro de Marcel Camus (1959-2008). **Significação: revista de cultura audiovisual**, v. 36, n. 32, p. 43-62, 2009.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Aimé Césaire: a palavra empenhada**. Belo Horizonte: UFMG, 2021.
- GARDINIER, David. O impacto francês na educação em África, 1817-1960. **Afro-Ásia**, n. 15, 1992.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. **Horizontes antropológicos**, v. 14, p. 279-314, 2008.
- GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Editora José Olympio, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. SILVA, Luiz Antônio. Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos. Brasília, DF: **Anpocs**, p. 223-244, 1983.
- HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, p. 21-35, 2006.
- JAJI, Tsitsi. 'The Next Best Thing to Being There': Covering the 1966 Dakar Festival and its Legacy in Black Popular Magazines. **The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966**, p. 113-129, 2016.
- JOHANN SCHOLL, Camille. Léopold Sédar Senghor No Brasil Por Uma 'Comunidade Luso-Afro-Brasileira' (1964–1977): Uma Investigação Acerca de Seu Discurso Político e as Relações com Os Movimentos de Descolonização em África. Democracia, Liberdade, Utopias. **Anais do XIV Encontro Estadual de História, Anpuh-RS**, 2018.
- KRINGELBACH, Hélène Neveu. Dance at the 1966 World Festival of Negro Arts: of "fabulous dancers" and negritude undermined. **The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Contexts and Legacies**, p. 64-82, 2016.
- LAGAMMA, Alisa et al. The Nelson A. Rockefeller Vision: Arts of Africa, Oceania, and the Americas. **Metropolitan Museum of Art**, 2014.
- LECHINI, Gladys. O Brasil na África ou a África no Brasil. A construção da política africana pelo Itamaraty. **Nueva Sociedad**, outubro, p. 55-71, 2008.
- LEWIS, Rupert. Marcus Garvey and the early Rastafarians. In: MURREL, Nathaniel Samuel, SPENCER, William David, MCFARLANE, Adrian Anthony (eds.). In: Chanting Down Babylon, the Rastafári Reader. Philadelphia, PA: **Temple University Press**, p. 145-158. 1998
- L'HEUREUX, Marie-Hélène. **La négritude et l'esthétique de Léopold Sédar Senghor dans les oeuvres de l'École de Dakar**. Tese de Doutorado. Université du Québec à Montréal. 2009.

LIMA JÚNIOR, David. A África Ocidental Francesa e o Surgimento do Cinema na África Negra. In: XXVII Simpósio Nacional de História - Conhecimento histórico e diálogo social, 2013, Natal. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**, 2013.

LOPES, Juliana Serzedello Crespim. Fundação Cultural Palmares: memória da população negra e acervo bibliográfico em questão. **X Seminário de Pesquisa e Extensão da FESPSP. Universidade e sociedade para um mundo em reconstrução**. 2021

MADEIRA, Bárbara Silva et al.. Jongo & samba & ijexá & etc: música e tecnologias na universidade aberta à terceira idade (unati) da UNESP São José do Rio Preto. **VII CONEDU - Conedu em Casa**. Campina Grande: Realize Editora, 2021.

MAIA, Tatyana; ALBERNAZ, Cássio; MITSUE, Cristiane. O trabalhismo de Jango em imagens: os cinejornais da Agência Nacional (1963-1964). **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 41, p. 119-135, 2018.

MARTINI, Rafael Andrade. **O gesto do arranjador na música popular**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música, Belo Horizonte, 2017.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa. **Arte afro-brasileira: Identidade e artes visuais contemporâneas**. Paco e Littera, 2020

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra**. História a Civilizações. Do século XIX aos nossos dias. Lisboa: Colibri, 2003.

MOORE, Carlos. (org.) **Discurso sobre a Negritude de Aimé Césaire**. Tradução Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. 120 p. (Coleção Vozes da Diáspora Negra, Volume 3)

MÜLLER, Ricardo Gaspar. Teatro, política e educação: a experiência histórica do Teatro Experimental do Negro (TEN) 1945/1968. **Educação popular afro-brasileira**, 1999.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? **PARALAXE**, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2019.

MUNANGA, Kabengelê. **Negritude: Usos e Sentidos**. São Paulo, Ática, 1986.

MUNANGA, Kabengele. Pan-africanismo, negritude e Teatro Experimental do Negro. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 18, n. 1, p. 109-122, 2016.

MURPHY, David. Introduction. The Performance of Pan-Africanism: Staging the African Renaissance at the First World Festival of Negro Arts. In: MURPHY, David (Org.). **The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Contexts and Legacies**. Liverpool: Liverpool University Press, 2016, p. 1–42. (Postcolonialism across the disciplines, 20).

Murphy, Maureen. Harney, Elizabeth. In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995. Durham-London, Duke University Press, 2004, 316p. **Cahiers d'études africaines**, 46(182), pp. 460-463. 2006.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Cristo epistêmico. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 18, n. 1, p. 083-107, 2016.

NHASLAMBÉ, Luis Carlos Mida. **Socialismo africano: uma releitura de Leopold Sedar Senghor a partir da ontologia da força vital**. 2021. 25 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) - Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2021.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? **ARTnews**, 1971.

NUNES, Eliene. Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Marianno Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira. **Cadernos do PPGAV/EBA/UFBA**, p. 109-122, 2007.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô alafiju, odara! a presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971-1978**. (dissertação de mestrado) 2007.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. Édison Carneiro. *Afro-Ásia*, n. 13, 1980.

ORLANDI, Ana Paula. Na contramão do mercado fonográfico: a trajetória da gravadora Festa. **Novos Olhares**, v. 9, n. 2, p. 116-128, 2020.

OYAMA, Maria Helena. Um rei Negro... Construção Identitária em La Tragédie du roi Christophe, de Aimé Césaire. **Anais do Encontro Internacional XVIII Encontro de História da ANPUH-Rio: História e Parcerias**, 2018.

PAIM, Márcio. Pan-africanismo: tendências políticas, Nkrumah e a crítica do livro Na Casa de Meu Pai. Sankofa: **Revista de História da África e de Estudos de Diáspora Africana**, Ano VII, n. XIII, julho, 2014.

PEDROSA, Adriano e OLIVA, Fernando. **Rubem Valentim: construções afroatlânticas/** curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018.

PENNA FILHO, Pio. A pesquisa histórica no Itamaraty. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, v. 42, n. 2, p. 117-144, jul./dez. 1999.

PEREIRA, Amílcar Araújo. **O mundo negro**. Relações Raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil. Rio de Janeiro, Pallas/Faperj, 2013

PRICE, Sally. Arte primitiva em centros civilizados. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

QUINN, Brian. Staging culture: Senghor, Malraux and the theatre programme at the First World Festival of Negro Arts. **The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966**, p. 83-96, 2016.

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. In: **Cultura**, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro: 1949. pp 189-212

RATCLIFF, Anthony J. “When Négritude was in Vogue: Critical Reflections of the First World Festival of Negro Arts and Culture in 1966”. **Journal of Pan African Studies**, v. 6, n.7, p.167-186, 2014

REIS, L. N.. Entre a Democracia Racial e a Negritude no I Festival Mundial de Artes Negras (Dacar, 1966). In: Eliane Veras Soares; Remos Mutzenberg. (Org.). **África & Brasil no século XXI**. 01ed.Recife: Editora UFPE, 2019, v. , p. 133-171.

REIS, Luiza. **De improvisados a eméritos: trajetórias de intelectuais no Centro de Estudos Afro-orientais (1959-1994)**. Tese (Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

REIS, Raissa Brescia. *Négritude em questão: das multiplicidades e conceitualizações do movimento por ocasião do Primeiro Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros (1956)*. **Temporalidades**, v. 4, n. 2, p. 142-154, 2012.

REISER, Melissa D. *Music, Negritude, and the "African Renaissance": Performing Blackness at the World Festivals of Black Arts in Dakar, 1966 and 2010*. 2014. Tese de Doutorado. The University of Wisconsin-Madison.

RIESZ, János. "Negritude, Francofonia e cultura africana: Léopold Sedar Senghor como paradigma". In **Africana Studia**, nº 4, 2001, pp. 149-162.

ROTTENBURG, Judith. "The École des Arts du Sénégal in the 1960s: Debating Visual Arts Education between 'Imported Technical Knowledge' and 'Traditional Culture Felt from Within.'" In Nino Nanobashvili and Tobias Teutenberg (eds.), **Drawing Education: Worldwide!**, pp. 289–304. Heidelberg: Heidelberg University Publishing. 2019.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. *Cem anos de arte afro-brasileira*. In: *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. **Associação 500 anos Brasil artes visuais**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 112-121.

SARAIVA, José Flávio Sombra. *Política exterior do governo Lula: o desafio africano*. In: **Revista Brasileira de Política Internacional**. vol. 45, n. 2. Brasília. Jul./Dez. 2002..

SCHOLL, Camille. *A comunidade luso-afro-brasileira: considerações acerca de uma possível solução política para a guerra na África de colonização portuguesa*. In: V EPHIS, 2018, Porto Alegre. **Anais: entre história e fontes: possibilidades de pesquisa**. PORTO ALEGRE: EDIPUCRS.

SCHOLL, Camille. *Léopold Sédar Senghor no Brasil por uma 'Comunidade Luso-Afro-Brasileira' (1964–1977): uma investigação acerca de seu discurso político e as relações com os movimentos de descolonização em África. democracia, liberdade, utopias*. **Anais do XIV Encontro Estadual de História**, ANPUH-RS, 2018.

SCOTT-ZERR, A. *Marion Williams (1927-1994)*. **BlackPast.org**. (2013, December 01). Disponível em: <https://www.blackpast.org/african-american-history/williams-marion-1927-1994/>. Acesso em 10 de junho de 2022.

SENDRA, Estrella; NDOUR, Saliou. *Fiftieth anniversary of the First World Festival of Negro Arts: a comparative study of the involvement of the population in the World Festival of Negro Arts in 1966 and 2010*. **Interventions**, v. 20, n. 7, p. 965-986, 2018.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. *O itamaraty e a institucionalização das políticas de repressão ao comunismo: revisão e novos apontamentos historiográficos*. *The itamaraty and the institutionalization of the politics of repression to the communism: revision and new historiográficos appointments*. **CLIO: Revista de Pesquisa Histórica**, v. 31, n. 2, 2013.

SHIOTA, Ricardo Ramos. Guerreiro Ramos e a questão racial no Brasil. **Temáticas**, v. 22, n. 43, p. 73-102, 2014.

SOUZA, Marcelo de Salete. **A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOW, Mouhamadou Moustapha. Crise politique et discours médiatiques au Sénégal: Le traitement informationnel des événements de décembre 1962 à Dakar. **Revue d'histoire contemporaine de l'Afrique**, n. 1, p. 119-142, 2021.

SPOHR, Alexandre; ANDRIOTTI, Luiza; CERIOLI, Luíza. A formação dos Estados africanos: conflitos e construção da capacidade estatal. **Relações Internacionais para Educadores (RIPE): África em foco**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 101-134, 2013.

SURET-CANALE, Jean; BOAHEN, A. Adu. A África Ocidental In: **História Geral da África – África desde 1935**. MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe. (editores). São Paulo: Cortez, 2011.

THIOUNE, RCPR. Brasil e Senegal: a migração senegalesa retorna à Salvador. In: **XVI Congresso Internacional Fomerc: Integração Regional Em Tempos De Crise**. 2017.

TROVÃO, Fernanda Fares; SILVA, Rossano. A arte visual africana e afro-brasileira: visualidades racializadas no ensino de arte. **Visualidades**, v. 19, 2021.

VELON, Marcela. “Canção de Amor” por Elizeth Cardoso: uma proposta de análise. **Anais do SIMPOM**, n. 3, 2014.

VIEIRA, Cristiane A. Origem e deslocamentos: a trajetória de Rubem Valentim. ANPUH BRASIL. **30º Seminário Nacional de História**. Recife-PR, 2019.

VINCENT, Cédric. “The Real Heart of the Festival’: The Exhibition of L'Art nègre at the Musée Dynamique”. In D. Murphy (Ed.), **The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Contexts and legacies**. Liverpool University Press, 2016. p. 55-73.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. **A política externa do regime militar brasileiro**. 2ªed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004

ANEXOS

ANEXO 1

Lista de instituições que enviaram obras para a exposição *L'Art Nègre: sources, evolution, expansion* elaborada a partir do catálogo da exposição (1966).

	INSTITUIÇÃO	PAÍS
1	Museum fur Volkerkunde	Alemanha
2	Museus Berlin Dahlem	Alemanha
3	Linden Museum	Alemanha
4	Ethnografisch Museum	Bélgica
5	Musée Royal de l'Afrique Centrale	Bélgica
6	Musée de Bamenda	Camarões
7	Musée de Douala	Camarões
8	Centre Climatique de Dschang	Camarões
9	Musée National de Yaoundé	Camarões
10	Musée des Arts et Traditions Bamoun, Yaoundé	Camarões
11	Centre des Sciences Humaines, Abidjan	Costa do Marfim
12	Musée Historique d'Abomey	Daomé
13	Baltimore Museum of Art	Estados Unidos
14	Peabody Museum Harvard University	Estados Unidos
15	Museum of Primitive Art	Estados Unidos
16	University Museum, Philadelphie	Estados Unidos
17	Museum of African Art	Estados Unidos
18	Archeology and Historical Museum	Etiópia
19	H.I.M Hailé Selassié Private Library, Jubile Palace	Etiópia
20	Institute of Ethiopian Studies	Etiópia
21	Musée Municipal Angouleme	França
22	Musée des Arts Africains et Océaniens	França
23	Musée d'Art Moderne	França
24	Musée de Cluny	França
25	Musée de l'Homme	França
26	Museum Histoire Naturelle la Rochele	França
27	Musée d'Art et d' Industrie, Saint Etienne	França
28	Musée des Antiquités Nationales, Saint German en Laye	França
29	Institute de E'thnologie Université de Strasbourg	França
30	Musée d' Accra	Gana
31	Centre Culturel Ashanti	Gana
32	British Museum	Grã - Bretanha
33	Homniman Museum	Grã - Bretanha
34	University Museum Manchester	Grã - Bretanha
35	Pitt Rivers Museum	Grã - Bretanha
36	Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini	Itália
37	Départament de Éducation	Libéria
38	Musee d' Ifé	Nigéria
39	Musée de Jos	Nigéria
40	Musée de Lagos	Nigéria
41	Institut Royal des Tropiques (Tropen Museum)	Países Baixos
42	Museum Voor Land en Volkenkunde	Países Baixos
43	Musée des Antiquités Egyptiennes	República Árabe Unida
44	Université du Caire	República Árabe Unida
45	Musée de l'Ifan	Senegal
46	Museée d'Ethnographie	Suíça
47	Musée National Tchadien	Chade

ANEXO 2

Transcrição do discurso de André Malraux na abertura do colóquio

Responsável pela transcrição: Karoline de Lima em 08 de março de 2022.

Tempo de gravação: 34 minutos e 57 segundos

Modalidade de transcrição: *Standard* (padrão)

Legenda:

... → pausa ou interrupção.

(inint.) [hh:mm:ss] → palavra ou trecho ininteligível.

(palavra) [hh:mm:ss] → incerteza da palavra transcrita / ouvida.

(Início)

[00:40:10]

Monsieur le Président de République

Excellences, Mesdames, Messieurs,

Nous voici donc dans l'Histoire. Pour la première fois, un chef d'État prend en ses mains périssables le destin d'un continent.

Jamais il n'était arrivé, ni en Europe, ni en Asie, ni en Amérique, qu'un chef d'État dit ce qu'aime maintenant de l'avenir de l'esprit : nous allons, ensemble, tenter de le fait.

Ce que nous tentons aujourd'hui ressemble aux premiers conciles, c'est-à-dire à ce qui concerne considérable le problème de la spiritualité occidentale. En face de cette défense et illustration de la création africaine, il convient pourtant, Mesdames et Messieurs, que nous précisions un certain nombre de questions que depuis une dizaine d'années se sont un peu trop confondues.

Tout d'abord, lorsqu'on parle de culture africaine ou de culture quelque soit, une culture, c'est d'abord dans l'ensemble l'attitude fondamentale d'un peuple en face de l'univers. Mais ici, aujourd'hui, ce mot a deux significations différentes, et d'ailleurs complémentaires. D'une part, nous parlons du patrimoine artistique de l'Afrique ; d'autre

part, nous parlons de sa création vivante. Donc, d'une part, je vous fais remarquer que ça veut dire : nous parlons d'un passé ; d'autre part, d'un avenir.

Le patrimoine artistique - je dis bien : artistique - de l'Afrique, ce n'est pas n'importe quels arts, en particulier ce n'est pas l'architecture, c'est la danse, la musique, la littérature, la sculpture.

Dans le domaine de la danse, nous savons très bien quel été influence de l'Afrique, elle a changé la danse dans le monde entier. Il reste cependant un autre domaine de la danse, la danse séculaire ou sacrée de l'Afrique. Elle est en train de mourir, et il appartient aux gouvernants africains de la sauver. Mais le second problème n'est pas de même nature que le premier. La danse sacrée est l'une des expressions les plus nobles de l'Afrique, comme de toutes les cultures de haute époque ; alors le fait qu'il n'existe plus un Américain, un Anglais, un Français qui danse comme sa grand-mère est un élément d'une autre nature qui a touché la planète tout entière.

Pour la musique, prenons garde. L'Afrique, Mesdames et Messieurs, a deux musiques : l'une, c'est au fond la musique née autrefois du malheur aux États-Unis ; c'est la grande déploration, l'éternel chant du malheur qui entre avec sa douloureuse originalité dans le domaine des musiques européennes. Je me souviens d'avoir dit à Menuhin : « Pour vous, quelle est la signification la plus constante de la musique ? » Ce à quoi il me répondit : « Et pour vous ? » Je fus amené à répondre : « La nostalgie. La grande musique de l'Europe, c'est le chant du paradis perdu. » Et Menuhin me disait : « Il y a aussi la louange... » Prenez-y garde ; la première grande musique de l'Afrique, c'est certainement sur le plan le plus terriblement prégnant non parle le paradis inconnu ou perdu, mais le très simple et très banal bonheur des hommes à jamais arraché à des malheureux qui chantaient en improvisant la danse (inint.) [00 :06 :02] devant le Mississippi, pendant que le soleil se couchait derrière des palmiers semblables aux palmiers d'Afrique... Mais cela, c'est semblable à nous ; c'est seulement plus saisissant. C'est de même nature.

Et puis, il y a le jazz. Ça, c'est tout à fait autre chose, il est spécifique par son rythme ; il est une musique inventée. Il est spécifique par sa matière musicale, que nous pouvons rapprocher de la musique moderne, mais non de la musique classique ou traditionnelle de l'Occident. Sans aucun doute, nous pouvons rapprocher la matière des plus grands jazz de Stravinski ou de Boulez. Mais le jazz sont antérieurs. Et là, l'Afrique a inventé dans un domaine extraordinairement élaboré, la matière musicale, quelque chose d'importance qui aujourd'hui atteint le monde entier, avec la même force que la

danse porte sur les danseurs. Cette musique de sensation que le paroxysme semble vouloir se détruire elle-même. Et je vous demande de réfléchir à ce qu'est, dans un autre domaine, l'art d'un homme comme Picasso...

La littérature, nous viendrons, mais sa recherche n'est peut-être pas si différente de celle du jazz surtout de la poésie, ensemble le jazz est partie d'éléments mélodiques européens ou américains, à partir desquels l'Afrique a retrouvé son âme. Plus exactement, a trouvé l'âme qu'elle n'avait pas autrefois : car c'est peut-être son âme désespérée qu'expriment les blues, mais ce n'est pas son âme d'autrefois qu'exprime le jazz, qu'elle a vraiment inventé. Donc, en tant avec la poésie, quelque chose de même nature partant d'une poésie assez proche de la poésie occidentale, de la chargé d'une émotion furieuse qui fait éclater les modèles et les origines.

Enfin, le plus grand des arts africains : la sculpture. Je crois que c'est à travers sa sculpture que l'Afrique reprend sa place dans l'esprit des hommes. Cette sculpture, ce sont des signes, on l'a beaucoup dit. Ajoutons pourtant : des signes chargés d'émotion et créateurs d'émotion. (inint.) [00 :09 :29]

Ce sont aussi des symboles, au sens où l'art roman était un art de symbole. Ces oeuvres sont nées comme des oeuvres magiques, nous le savons tous : mais elles sont aussi éprouvées par nous comme des oeuvres esthétiques. On nous dit : par vous, Occidentaux. Je n'en crois rien. Je ne crois pas qu'un seul de mes amis Africains : écrivains, poètes, sculpteurs, ressente l'art des masques ou des ancêtres comme le sculpteur qui a créé ces figures. Je ne crois même pas qu'aucun d'entre nous, Européens, ressente les Rois du portail de Chartres comme le sculpteur qui les a créés.

La vérité est qu'un art, magique ou sacré, se crée dans un univers dont l'artiste n'est pas maître. Il est pris par son génie, mais lorsque le monde sacré disparaît, et je n'appelle pas rapport avec le monde sacré avoir une obscure communion ou une sympathie ; cette sympathie, au sens étymologique, est très profonde dans l'Afrique entière. (inint.) [00 :11 :06]. Mais, pour le sculpteur de Chartres, ces statues qu'on appelait les Rois et qui sont des saints, on les priait, on ne les admirait pas ; et pour les Africains qui sculptaient des masques, ces masques se référaient à une vérité religieuse et non pas à une réalité esthétique. Il est vain et dangereux de croire que nous pouvons rentrer - même Africains - dans la réalité magique, parce que c'est faux, et que ça nous empêchera de tirer de cet art grandiose tout ce qu'il peut nous apporter, aux uns et aux autres.

La métamorphose a joué là un rôle absolument capital. Bien sûr, la sculpture africaine la plus proche de la sculpture moderne, mais vous savez du reste qu'en face d'une sculpture de Lipchitz ou de Laurens, vous n'êtes pas en face d'un masque, parce que, même si nous n'avons pas de relations magiques avec le masque, la magie est dans le masque. (inint.) [00 :12 :24]. Cette sculpture avait un domaine de référence qui n'est pas celui de l'art moderne, car il se référait à l'au-delà, alors que l'art moderne se réfère à l'art - qu'on le veuille ou non. Ce qui nous mène au problème fondamental de ce colloque. Au moment où la sculpture africaine surgit dans le monde, c'est-à-dire lorsque quelques artistes commencent à pressentir qu'ils sont en face d'un grand art, le domaine de référence de la sculpture, quelle qu'elle soit, c'est un domaine de l'art gréco-romain ; un peu entendu, c'est-à-dire quel est la fonction de la sculpture que se réfère à ce qu'on appelle alors la nature, soit par imitation, soit par idéalisation.

Vous savez parfaitement, car c'est banal, que la sculpture africaine ne se réfère pas à une imitation, moins encore à une idéalisation et qu'elle était un domaine complètement différent. Mais on sait moins bien qu'en s'imposant lentement et de façon décisive au monde entier, la sculpture africaine a fait sauter le domaine de référence de la tout en entier dans le monde. Elle n'a pas posé son propre domaine de référence, je veux dire que le sculpteur qui avait créé ses masques n'a pas imposé sa magie. Mais l'art africain a détruit le système de références qui le niait et il a puissamment contribué à substituer à l'Antiquité gréco-latine le domaine des hautes époques.

Et, alors, le domaine culturel de l'humanité est devenu la grande sculpture de l'Inde, la grande sculpture de la Perse, la sculpture du bouddhisme, Sumer et les précolombiens. Mais, à partir du jour où l'Afrique avait fait sauter le vieux domaine de référence pour ouvrir les portes à tout ce qui avait été l'immense domaine de l'au-delà - y compris notre sculpture romane - ce jour-là, l'Afrique (inint) [00 :15 :30] est entrée de façon triomphale dans le domaine culturelle artistique de l'humanité.

Ce n'est pas parce que tel masque est meilleur que telle sculpture grecque, que le phénomène africain s'est imposé au monde. C'est parce qu'à partir du jour où Picasso a commencé sa période nègre, il a été évident que quelque chose qui avait couvert le monde pendant des millénaires, et qui avait disparu pendant un temps très court (du XVII^e siècle au XIX^e siècle européen), cet élément-là a retrouvé ses droits perdus, et qu'aujourd'hui nous ne sommes pas en face de l'art, comme on l'était au XII^e siècle, bien entendu, mais nous avons ressuscité l'énorme domaine qui couvrait au XII^e siècle toutes les régions de la terre. C'est là que l'Afrique a trouvé son droit. C'est là que nous devons

le reconnaître, parce qu'à partir du moment où, en forme et en esprit, l'Afrique est chez elle le problème de la place de l'Afrique dans la culture mondiale, il ne s'agit plus d'un art de plus ou de moins. Ce qu'on appelait jadis naïveté ou primitivisme, tous ces problèmes sont dépassés. C'est la nature même de l'art mondial qui est mise en cause par le génie africain. Elle accueille inévitablement le génie africain comme le génie ego de la culture universel.

Certes, l'élément spécifique, car bien entendu je ne veux pas conclure en disant que le résultat, c'est que l'Afrique c'est l'Inde. La différence est évidemment que l'Afrique représente une puissance de communion cosmique très particulière, liée à la véhémence et au pathétique qui l'opposent au ballet solennel de l'Asie. Il y a le monde européen que nous connaissons tous : symbolisons-le par la Victoire de Samothrace et n'en parlons plus ! Et il y a, en face, l'énorme domaine dit des hautes époques : l'Égypte, l'Inde, la Chine et le reste. (inint.) [0018 :18] Mais il existe une différence fondamentale entre l'Afrique et tout le reste : c'est sa volonté de rythme et son incroyable puissance pathétique. Nous n'oublions pas que ce qu'on appelle la haute époque, c'est partout la négation du pathétique, c'est-à-dire de l'émotion. L'Égypte, l'Asie ont créé le style par une émotion allusive. Au contraire, l'Afrique, qui a créé le style d'une façon plus arbitraire et peut-être plus puissante qu'aucune autre civilisation, l'a créé à partir de l'émotion. C'est probablement là que figurera son apport décisif au patrimoine humain. Pour ce patrimoine, nous avons trois domaines: le domaine sénégalais, le domaine africain et le domaine mondial. La question que nous posons : ce patrimoine pour qui ? Bien entendu, pour tous ceux qui en ont besoin.

Et si, Mesdames et Messieurs, vous aurez beaucoup à réfléchir par rapport, parce que vous allez décider de faire, il y a deux façons de servir l'esprit.

On peut décider que l'esprit doit servir à tous.

On peut décider que l'esprit doit servir à chacun.

Dans le premier cas, vous devez accepter un totalitarisme intellectuel : vous devez accepter la domination par la politique ; vous devez accepter les moyens d'action les plus complets, mais les plus agissants. Dans la seconde hypothèse - l'esprit pour chacun - vous devez exiger des gouvernements qu'ils donnent sa chance à chacun. Mais vous pouvez aussi exiger la liberté parce que alors il ne s'agit plus par rapport à l'État doit apporter, et non plus de ce qu'il peut imposer. C'est un domaine d'histoire politique... (inint.) [00 :21 :30]

Les uns et les autres, nous savons que tous là nous mène de Moscou à Paris, des Maisons de la culture ou bien les Maisons de la culture sont des organismes de défense, l'esprit des gouvernements totalitaires (palavra) (inint.) [00 :21 :50].

Messieurs, beaucoup d'entre vous sont des universitaires. Il est important de dissiper la confusion entre les Maisons de la culture et les universités. L'Université a pour objet la vérité. Au sens précis : la vérité, c'est ce qui est vérifiable. L'Université apporte des connaissances, elle a qualité pour le faire et nous devons l'y aider. Les Maisons de la culture n'apportent pas des connaissances, elles apportent des émotions, des oeuvres d'art rendues vivantes au peuple qui est en face de ces oeuvres d'art. L'Université doit enseigner ce qu'elle sait ; les Maisons de la culture doivent faire aimer ce qu'elles aiment.

C'est une division absolument capitale. Si nous ne la faisons pas, nous fausserons le jeu de l'Université et nous détruirons les Maisons de la culture. Quel est le vrai problème de la culture? On l'a posée comme un héritage. Ça n'est pas faux. Mais pas seulement. (inint.) [00 :34 :57]

Depuis le début de ce siècle, la transformation du monde est plus grande qu'elle ne l'a été depuis dix mille ans. C'était Einstein, puis Oppenheimer qui disait : il y a plus de chercheurs scientifiques vivants qu'il n'y eut de chercheurs dans le monde, même en les additionnant tous.

À quoi tient cette transformation ? Bien entendu. L'idée que l'humanité a accepté que l'objet de la pensée était la découverte des lois du monde et non pas la réponse à : « que fait l'homme sur la terre ? ». C'est-à-dire la loi s'est substituée aux problèmes religieux.

D'autre part, un sentiment très fort de la transformation à l'action de la machine.

Or, ni les civilisations qui se réclament du marxisme, ni les civilisations qui se réclament de l'antimarxisme, n'ont - sauf dans les mots - été matérialistes. La Russie a dit: « L'essentiel, c'est de libérer le prolétariat ». L'Amérique a toujours proclamé des valeurs religieuses (inint.) [00 :25 :29]

Prenons garde que la civilisation machiniste apporte une multiplication du rêve que l'humanité n'a jamais connue : il y a les machines à transporter, il y a aussi les machines à faire rêver. Les usines de rêve n'ont jamais existé avant nous. C'est nous qui sommes en face de la radio, de la télévision, du cinéma. Il y a cent ans, trois mille Parisiens allaient au spectacle chaque soir. Aujourd'hui, la région parisienne possède plusieurs millions de postes de télévision. Il ne s'agit donc pas d'opposer un domaine de

l'esprit à un domaine de la machine qui ne connaîtrait pas l'esprit. La machine est le plus puissant diffuseur d'imaginaire que le monde ait connu. L'objet véritable de la culture est de savoir ce que l'esprit peut opposer à la multiplication d'imaginaire apportée par la machine. Autrement dit, le cinéma n'est pas né pour servir l'humanité, il est né pour gagner de l'argent. Il se fonde donc sur les éléments les plus organiquement de l'émotion, à l'exception du comique. Il convient donc d'opposer au puissant effort des usines du rêve producteur d'argent celui des usines du rêve producteur d'esprit. C'est-à-dire d'opposer aux images du sexe et de la mort les images immortelles. Pourquoi immortelles? Nous n'en savons rien ; mais nous savons très bien que lorsque notre âme retrouve ces énormes souvenirs que nous n'y avons pas mis, elle retrouve en elle-même des forces aussi puissantes que ses éléments organiques. Et nous n'oublions pas que le génie africain est lui-même en partie organique... (inint.) [00 :28 :19]

Ce que j'appelais tout à l'heure la déploration à propos des chants des payeurs, fait partie du patrimoine de l'humanité. Mais ce n'est pas le désespoir qui en fait partie, c'est le génie du désespoir. Et même la civilisation la plus épouvantable, lorsqu'elle est morte, n'a plus de témoignage de ce qui fut sa part d'épouvante. La civilisation la plus atroce que le monde ait connue - la civilisation assyrienne - ne laisse dans notre mémoire que le souvenir admirable de la Lionne blessée et s'il devait rester un jour quelque chose des camps de concentration, il ne resterait pas les images de bourreaux, il resterait les images des martyrs.

Messieurs, ce que nous appelons la culture, c'est cette force mystérieuse en nous de choses beaucoup plus anciennes et beaucoup plus profondes que nous et qui sont notre plus haut secours dans le monde moderne, contre la puissance des usines de rêve. C'est pour quoi l'Afrique absolument besoin de rétablir son propre patrimoine, en même temps de créer un patrimoine de l'Afrique, et de créer son propre patrimoine mondial.

On a dit : essayons de retrouver l'âme africaine qui conçut les masques ; à travers elle, nous atteindrons notre peuple africain. Mesdames et Messieurs, je n'en crois rien. Ce qui a fait jadis les masques, comme ce qui a fait jadis les cathédrales, est à jamais perdu. Mais ce pays est héritier de ses masques et peut dire : nous avons avec eux un rapport que n'a personne d'autre. Et lorsque nous les regardons et leur demande leur leçon du passé, nous savons qu'ils ne parlent pas et que c'est à nous qu'ils parlent. (inint.) [00 :31 :22] Prenez entre vos mains tout ce qui fut l'Afrique. Mais prenez-le en sachant que vous êtes dans la métamorphose. Lorsque les Égyptiens, que je viens de voir, se croient descendants des pharaons, ça n'a aucune importance ; ce qui est

important, c'est qu'ils se réfèrent aux pharaons et qu'ils disent : comment être dignes d'eux ?

Nous, Français, nous avons passé tant de siècles à nous croire héritiers des Romains. Qu'est-ce que c'était Rome en France ? C'étaient les gens qui nous avaient tués. Mais la France est devenue la plus grande puissance romaine.

Puissiez-vous ne pas vous tromper sur la réalité des vieux esprits. Ils sont vraiment les esprits de l'Afrique. Ils ont beaucoup changé ; pourtant ils seront là pour vous quand vous les interrogerez. Mais vous ne retrouverez pas la communion en étudiant les cérémonies de la brousse. (inint.) [00 :32 :50] Il s'agit certainement pour l'Afrique de revendiquer son passé ; mais il s'agit davantage d'être assez libre pour concevoir un passé du monde qui lui appartient. Les hommes se croient moins forts et moins libres qu'ils ne le sont. Il n'est pas nécessaire que vous sachiez comment vous ferez votre musée imaginaire. Est-ce que vous saviez comment vous feriez votre danse ? Est-ce que vous saviez ce que serait le jazz ? Est-ce que vous saviez qu'un jour, ces malheureux fétiches qu'on vendait comme des fagots, couvriraient le monde de leur gloire et seraient achetés par nos plus grands artistes ? Le mystère de la métamorphose est ici quelque chose de capital. L'Afrique est assez forte pour faire son propre musée imaginaire tout seul, à la seule condition qu'elle ose le faire. Il ne s'agit pas d'autre chose.

Mon vieux pays a été deux ou trois fois assez grandes : c'est chaque fois dans le monde, il essayait d'enseigner la liberté. Mesdames et Messieurs, permettez-moi de terminer en vous disant le message de la France : c'est puisse l'Afrique conquérir sa liberté.

ANEXO 3

Perguntas enviadas para Haroldo Costa por e-mail no dia 14 de agosto de 2019.

1. Como foi realizado o contato com você para participar da delegação do Festival de Artes Negras no Senegal?

O convite foi feito pelo musicólogo Mozart Araújo, então diretor da Rádio MEC na qual eu exercia a função de redator e apresentador de programas.

2. Qual atividade você exerceu na delegação brasileira? Qual era seu trabalho?

Como foram escolhidos os números musicais que seriam apresentados?

Fui encarregado de formalizar e fazer contato com alguns dos artistas selecionados pela Divisão Cultural de Itamaraty em consonância com o prof. Mozart que foi designado para ser o diretor da delegação.

3. Você teve contato com outras delegações durante o festival?

Sim. Conheci uns percussionistas do Benin e da Nigéria, além do coreógrafo afro-americano Alvin Ailey.

4. Você participou do jantar oferecido pela embaixada brasileira durante o evento?

Sim.

5. Onde você ficou hospedado durante sua estadia no Senegal?

No dormitório de um colégio.

6. Como foi a recepção do público senegalês com as apresentações brasileiras?

As suas apresentações reuniram um grande público

7. Lembra-se de conflitos ou discussões sobre os participantes da delegação brasileira?

Não

8. Houve alguma instrução do governo de temas a serem evitados durante o evento?

Não o repertório dos músicos e cantores foram de nossa decisão.

9. Todos os custos da viagem foram bancados pelo Itamaraty?

Que eu saiba sim.

10. Você visitou a exposição de arte, ou assistiu a outros espetáculos da programação do festival?

Visitei uma exposição de artistas plásticos brasileiros, o conjunto de danças de Alvin Ailey e o grupo do Alto Volta.

11. O que você achou do evento?

Maravilhoso.

12. Como você viu a participação brasileira no evento?

Significativa. Foram apresentados vários aspectos da presença africana no Brasil.

13. Quais impressões você teve do contato com os africanos?

Incrível. Já tinha estado em alguns países da África do Norte, mas o contato com as etnias iorubás e sudanesas foi muito enriquecedor.

ANEXO 4

Fotos encontradas ao longo da pesquisa sobre o 1º Festival Mundial de Artes Negras.

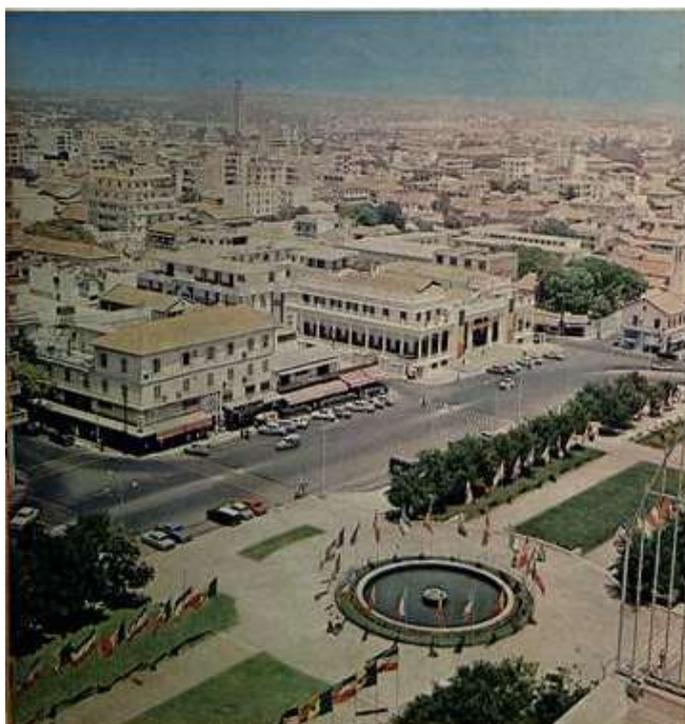


Figura 50 – Vista do centro de Dacar decorado com bandeiras de diversos países, 1966. Fonte: Revista Manchete.



Figura 51 – Dorothy Lytle no *Museum of Primitive Art* preparando a escultura feminina Bamana para o 1º Festival Mundial de Artes Negras, Dacar, 1966. Fonte: BIRO, 2014.



Figura 52 – Capoeiristas embarcando para Dacar, 1966. Fonte: Site Velhos Mestres.



Figura 53 – Capoeiristas embarcando para Dacar, 1966. Fonte: Jornal A tarde, 1966.



Figura 54 – Capoeiristas em sua apresentação em Dacar, 1966. Fonte: Site Velhos Mestres.



Figura 55 – Capoeiristas embarcando para Dacar, 1966. Fonte: Site Velhos Mestres.

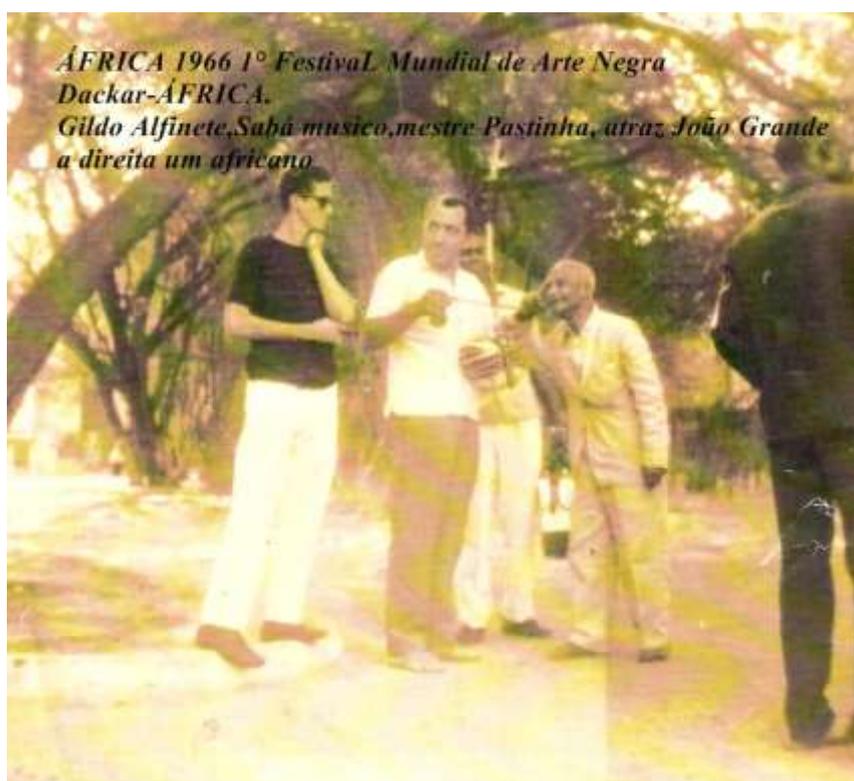


Figura 56 – Gildo Alfinete, Sabá, Mestre Pastinha e João Grande em Dacar, 1966. Fonte: Site Velhos Mestres.



Figura 57 – Ataulfo e suas pastoras com Clementina de Jesus em Dacar, 1966. Fonte: O Jornal (RJ).



Figura 58 – Da direita para a esquerda: Olga do Alaketu, Estácio de Lima e Assan em Dacar, 1966. Fonte: Revista Manchete.



Figura 59 – Foto de Cleo Navarro publicada no *Jornal do Brasil* do dia 04 de março de 1966. Fonte: Hemeroteca digital.



Figura 60 – Cléo Navarro, Cristo Negro. Óleo sobre madeira, 76 x 112 cm. Rio de Janeiro, 1955. Fonte: IPEAFRO (1955).



Figura 61 – Agnaldo Manoel dos Santos, Cabeça de animal, obra premiada no 1º Festival Mundial de Artes Negras, 1966. Espaço/Acervo Petite Galerie 1954. Fonte: Galeria Almeida e Dale.

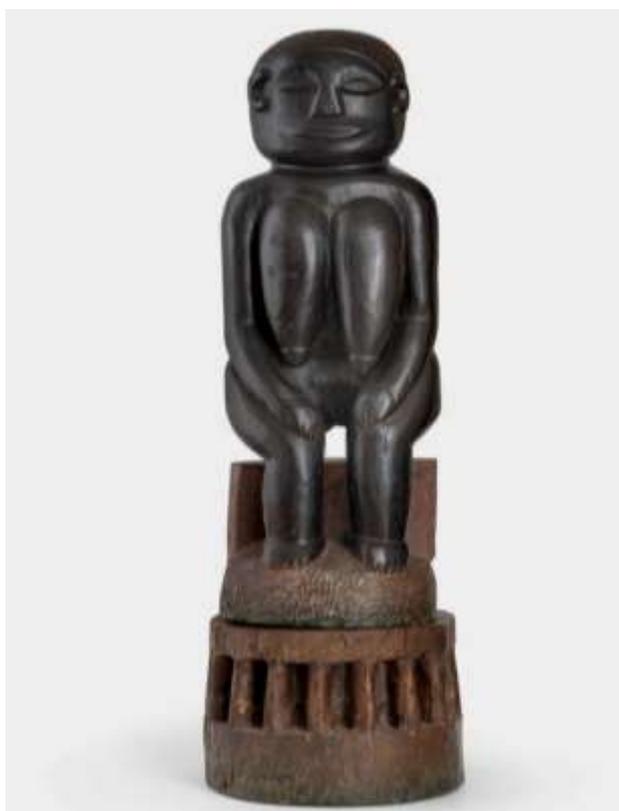


Figura 62 – Agnaldo Manoel dos Santos, Mulher sentada, 1958. Coleção Diógenes Paixão. Fonte: Galeria Almeida e Dale.



Figura 63 – Agnaldo Manoel dos Santos, Rei, 1961. Coleção particular. Fonte: Galeria Almeida e Dale.

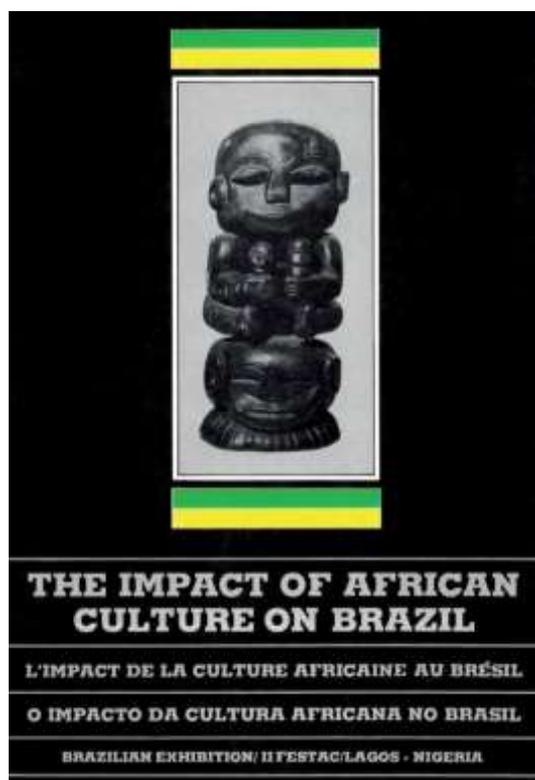


Figura 64 – Capa do catálogo da exposição O impacto da cultura africana no Brasil, que representou o país no 2º Festival de Artes e Cultura Negra. Lagos, Nigéria, 1977. Fonte: Galeria Almeida e Dale.