



CIEA7 #17:

DISCURSOS POSTCOLONIALES ENTORNO A ÁFRICA.

Teresa Matos Pereira[©]

t.matos.pereira@sapo.pt

Desenhos de África, Desígnios Coloniais, Desejos Suspensos: artes plásticas e colonialidade

Pensar a produção artística numa perspectiva pós-colonial equivale a problematizar não só as suas dimensões conceptuais e experimentais mas igualmente as suas inúmeras modalidades de criação e de divulgação/recepção, inscritas um universo alargado do discurso visual - assente numa multitemporalidade e multireferencialidade – onde se vão forjando possíveis graus de intervisualidade e intertextualidade.

Neste sentido, tendo como cenário de fundo o desenvolvimento de um discurso imagético, que durante o século XX contribuiu para a construção de um imaginário do “império colonial português”, (abrangendo o espaço, as pessoas e as suas expressões artísticas), no âmbito do qual o desenho assume um papel polivalente, pretende-se com esta comunicação, discutir as relações que se foram tecendo entre as artes plásticas e os domínios da colonialidade, desafiando as noções de história, identidade, tradição, modernidade, interculturalidade, e convocando uma multiplicidade de experiências, raízes e rotas que integram a textura das obras de artistas portugueses e africanos.

Colonialidade, Representações de África, Desenho, Artes Plásticas.

[©] Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas Artes.

O DESENHO COMO DESÍGNIO

No termo latino *designare*, enraízam os verbos portugueses *Desenhar* e *Designar* e, correlativamente, o substantivo *Desígnio*, congregando a possibilidade de nomear, ordenar, dispor ou organizar de acordo com uma ideia, um propósito ou um projecto prévios. Por fim, ao traduzir um desígnio, o desenho, antes de ser vestígio material, (pré)existe enquanto decisão oculta do entendimento, ou seja, como *Desejo*¹.

Desenhar perfaz, antes de mais, uma modalidade do Ver, directamente implicada no conhecimento e no pensamento, materializada através de recursos visuais elementares como o ponto a linha ou a mancha. Em primeiro lugar, enquanto veículo de conhecimento, denuncia uma proximidade entre o desenhador e o objecto desenhado, traduzindo-se numa das formas mais imediatas de comunicar informação, a par com o discurso verbal. Porém, a posição do desenhador é a do investigador que procura indagar para lá das aparências mais imediatas, aproximando-se suficientemente perto do modelo de modo a captar, através do registo gráfico, aspectos que poderiam passar despercebidos ao olhar desatento. Não é por isso de estranhar que a partir do séc. XVI, e tendo por base a ideia da observação como meio de conhecimento do mundo, tivessem começado a afirmar-se os primeiros naturalistas e arqueólogos, para os quais o desenho surge como a ferramenta de registo por excelência, capaz de fixar com rigor, animais, plantas, minerais ou vestígios do passado histórico do homem. Neste sentido, quando no século XVIII os estudiosos da história natural saem do gabinete e começam a realizar as primeiras expedições “científicas” e “filosóficas” à América do Sul, a África ou à Oceânia, fazem-se acompanhar de desenhadores com a função de registar, em cadernos de viagem, a reportagem dos acontecimentos². No contacto com realidades estranhas, o desenho é

¹ Cf. Ana Isabel Ribeiro e Renata Araújo, *O Desejo do Desenho*. Almada, Casa as Cerca - Centro de Arte Contemporânea, 1995

² No contexto das expedições com finalidades científicas, militares e/ou políticas levadas a cabo por Portugal, são de destacar, ainda no século XVII, a figura de Frei Cristóvão de Lisboa (1583-1652), que, vivendo no nordeste brasileiro entre 1624 e 1627, recolheu inúmeros registos e descrições da fauna e flora do Maranhão; no século XVIII a célebre *Viagem Filosófica pelas Capitânias do Grão – Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá* de Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) entre 1789-1792, que incluiu a ida dos desenhadores José Joaquim Freire (1760-1845) e José Codina (?- 1790). Das expedições no continente africano gostaria de realçar, entre muitas outras, a expedição em Angola que percorre Cabinda, Massangano, Ambaca, Huila e Begel de Joaquim José da Silva, (que leva consigo o desenhador José António) entre 1783-1808, a expedição de Manuel Galvão da Silva (colega de Alexandre Ferreira em Coimbra) a Moçambique entre 1783-1793, levando consigo o pintor António Gomes (que iria falecer no decurso da expedição) e irá estender-se no ano de 1783 e 1784 a Goa. José da Silva Feijó que faz um levantamento de fauna e flora do arquipélago de Cabo Verde. Entre 1784-1790, Pinheiro Furtado, (engenheiro - cartógrafo do exército) dirige uma viagem de exploração do sul de Angola onde participam igualmente os naturalistas Joaquim José da Silva e José Maria de Lacerda. Em 1797 parte de Lisboa Lacerda e Almeida, matemático, naturalista e astrónomo, que leva a cabo a primeira expedição portuguesa com pretensões de empreender uma travessia científica da África Austral. Com início em Tete, iria até ao reino de Cazembe, mau grado a morte do seu organizador em pleno sertão. No século XIX,

considerado por muitos como um registo mais fidedigno do que o discurso verbal, e menos sujeito a fantasias, ao mesmo tempo que permite a realização de levantamentos geográficos, que são acompanhados de todo um leque de apontamentos de fauna, flora, bem como sociedades humanas, que assim vão preenchendo essas cartografias – as quais, não estão, contudo, isentas de erros e invenções, contribuindo para adensar a imaginação europeia sobre terras longínquas.

Em segundo lugar, como expressão de pensamento, o desenho assume-se como um momento incontornável na estruturação do processo criativo – sendo designado por Vasari no séc. XVI como o “pai das artes” – configurando o momento preparatório de uma metodologia projectual. Num âmbito artístico poderá igualmente concretizar e objectivar um entendimento (crítico ou concordante) da realidade social, cultural ou política, afirmando-se como um documento que, por via da visualidade, (por vezes associada à ironia) denuncia uma postura interventiva ou engajada do desenhador/artista.

Considerando esta responsabilidade simbólica e operacional que preside ao acto de desenhar, propomos um breve olhar sobre alguns registos gráficos realizados desde o último quartel do século XIX, que, incidindo sobre temas ou realidades africanas – com especial enfoque sobre Angola – fixam na sua materialidade visual, aspectos diferenciados de uma colonialidade que envolve Portugal e África, atendendo aos desejos de domínio, de libertação e de pertença, que se projectam no suporte artístico e/ou documental. Estes registos saídos das mãos de viajantes (como Roberto Ivens) ou de artistas plásticos (como Miguel Ângelo Lupi, Fausto Sampaio, José de Moura, Neves e Sousa, Cruzeiro Seixas, Eleutério Sanches ou Dília Fraguito Samarth) integram toda uma economia visual que foi construindo e reconfigurando a imagem dos territórios africanos (transformados, por via da cartografia ou da arte, em mapas ou em paisagem), das pessoas e das culturas ou da história das relações que envolvem Portugal e África, sendo que, ao problematizar estereótipos, construções ideológicas, académicas, etc., projectam antes, uma reflexão sobre a colonialidade que aflora muito além do desmantelamento dos impérios coloniais.

destacam-se as expedições de Pedro Gamito e Correia Monteiro (seguindo o roteiro de Lacerda e Almeida), Silva Porto em 1853 parte do Bié e chega à Ilha de Moçambique em 1854. Serpa Pinto, Roberto Iven e Hermenegildo Capello partem para Luanda em 1877 com vista a explorar território africano. O primeiro procura empreender a travessia de Angola a Moçambique mas, não conseguindo atingir o objectivo chegou a Durban na costa do Índico. Os segundo iriam explorar, primeiro o interior angolano, de *Benguela às Terras de Iaca* (1877-1880) e mais tarde de *Angola à Contra-Costa* (1884-1885), resultando daqui um diário de viagem com desenhos de Roberto Ivens.

O DESEJO DA VIAGEM COMO PROJECTO DE CONQUISTA

Como afirmámos, o desenho assume-se como um meio de registo de informação, incontornável no contexto das expedições, geográficas ou científicas, empreendidas por europeus, a partir do século XVIII.

O desenho de viagem surge como um processo imediato de captação da realidade observada, caracterizado pelo seu carácter sintético, pela verosimilhança e lucrando com a possibilidade de incorporar planos de fragmentos ou pormenores que complementam uma leitura mais abrangente do modelo desenhado. De facto, segundo Manfredo Massironi³, o desenho de representação pode ponderar entre o *ênfatismo* ou a *exclusão*, ou seja, tomando o desenhador, a opção de captar o todo, desprezando pormenores que considera acessórios, evitando preciosismos e procurando registar uma imagem abrangente, ou, pelo contrário, acentuar determinado pormenor por considerar a sua relevância ou pertinência para clarificar a informação transmitida.

Estes desenhos de campo, como veremos, servirão de base para a realização de gravuras que irão ser impressas e publicadas conjuntamente com os relatos de viagem, constituindo-se como um importante complemento visual e comunicacional do discurso escrito.

Por outro lado, mesmo após o invento do método de fixação fotográfica, o desenho não foi imediatamente destronado como meio de registo de viagem, dado o facto de se tratar de uma forma de comunicação visual pouco exigente do ponto de vista técnico (implicando apenas um suporte e um meio riscador) ao passo que a fotografia implicava o transporte de pesado equipamento bem como a dependência directa das condições meteorológicas, envolvendo um tempo de exposição demorado e não permitindo quaisquer erros.

De entre os inúmeros exemplos possíveis elegemos os desenhos dos diários da expedição de Roberto Ivens e Hermenegildo Capelo de Angola à costa do Índico, patrocinada pela Sociedade de Geografia de Lisboa.

As circunstâncias que envolveram esta expedição que partiu de Moçâmedes (Angola) em 12 de Março de 1884 e chegou a Quelimane na costa moçambicana, a 21 de Junho de 1885, após percorrer 4200 milhas, estão amplamente divulgadas e discutidas⁴ pelo que nos debruçaremos na informação visual.

³ Manfredo Massironi. *Ver pelo Desenho*. Lisboa, Edições 70, 1989

⁴ Mais precisamente, a fixação de fronteiras, a consolidação dos direitos históricos da presença portuguesa com vista a anexar o território compreendido entre a costa atlântica de Angola e a costa moçambicana no Índico, às restantes possessões africanas e asiáticas, que compunham o império ultramarino (perfazendo o célebre Mapa Cor-de-Rosa).

Esta informação visual compreende o traçado das rotas seguidas pelos exploradores, constituindo-se na totalidade como um mapeamento do território que integra a marcação do relevo, da hidrografia, revelando uma preocupação de reconhecer e fixar minuciosamente todos os acidentes do terreno, bem como a sua ocupação humana, distâncias, meteorologia e recursos naturais⁵.

Na expedição *De Angola à Contra-Costa*, a etapa diária foi acompanhada do respectivo registo gráfico e verbal integrando as páginas dos cadernos de viagem, recortes, anotações de episódios esporádicos que tingiram a viagem com momentos hilariantes, ou dando conta das dificuldades defrontadas.

O levantamento exaustivo da geografia física é acompanhado pela mesma vontade de cartografar aspectos da fauna e pelo levantamento da ocupação humana dos territórios atravessados pela expedição. Este último aspecto reveste-se de uma dupla dimensão: por um lado a identificação das particularidades (físicas e culturais) das diferentes populações, reduzidas à condição de *typos étnicos* como é possível observar numa das inúmeras páginas onde são anotados pormenores relativos à ornamentação corporal (penteado, colares, mutilações dentais, etc.), acompanhados de notas escritas.

No desenho da Fig. 1, cuja inscrição junto ao limite superior indica a data de 3 de Julho de 1884, para além do levantamento cartográfico é ainda representada uma *Mulher Handa* que ficamos a saber que é *esposa do soba* que domina o território onde se encontram os exploradores, tal como é anotado ao lado da figura e junto ao mapa. O desenhador detém-se na representação do vestuário, ornamentos corporais e penteado da figura feminina, numa atenção descritiva do pormenor, complementada pelas anotações escritas que identificam os materiais usados na sua confecção. Este interesse estende-se à representação de uma caixa de rapé, junto ao canto superior esquerdo, devidamente identificada.

A inventariação “étnica”, é acompanhada pela respectiva figuração e identificação dos representantes autóctones da autoridade política como na representação do primeiro contacto com o soba *Me N'Tengue*⁶ registado por Roberto Ivens (Fig.2)

⁵ De entre estes recursos destaca-se a caça como um domínio importante. De facto grande parte das representações da fauna africana presente nos cadernos de Ivens, é feita a partir de animais caçados pelos exploradores ou pelos guias e carregadores que integravam a expedição (embora os animais apareçam desenhados vivos e integrados no seu ambiente natural) e acompanhadas por anotações relativas à qualidade da carne. [Cf. Mara Taquelim, *Desenhando em Viagem. Os cadernos de África de Roberto Ivens. (Texto Policopiado)*, Dissertação de Mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008, p.62]

⁶ No canto inferior direito pode ver-se a inscrição «*Me N'Tengue na 1ª Visita*». Na passagem do livro *De Angola à Contra-costa*, o soba é igualmente identificado como *Muntinguinhe*.



Figura 1



Figura 2

No livro *De Angola à Contra-costa*, este encontro é descrito da seguinte maneira:

Pittresco é o districto onde nos encontramos (...), e sympathico é o homem que o governa (...). Alto, esbelto e senhoril, de frente erguida e nariz aquilino, com o seu espaventoso penteado de tranças e pande, tinha, quando de pé e envolto no amplo pano de Zanzibar, o quer que era de nobre, altivo e atrahente. (...)

Dois dias depois da nossa chegada, effectuou-se a primeira visita de cumprimentos em seu tembé, à qual correspondeu vinte e quatro horas depois, apparecendo-nos no campo, envolvido em números pannos, vistoso chapéu de sol a cobri-lo, montado em um dos seus mais possantes vassallos⁷

Não sendo um desenho científico (o que implicaria outro rigor e sistematização) é acima de tudo o registo de uma observação empírica, realizado ao sabor da viagem – que integrava igualmente o registo fotográfico como elemento complementar de registo - onde interessa acima de tudo documentar aspectos relevantes a ter em conta em expedições posteriores, e, sobretudo fazer um reconhecimento territorial que inclui a averiguação da índole das chefaturas africanas com vista à penetração no interior dos territórios. Ao mesmo tempo, e após conversão em gravura, permite uma divulgação desse reconhecimento, contribuindo para familiarizar a Metrópole com as possessões africanas, incluindo, evidentemente os seus naturais.

⁷ Hermenegildo Capello e Roberto Ivens (1886) *De Angola à Contra-costa*. Vol.2, Lisboa: Imprensa Nacional, p. 43-44 Apud. Mara Taquelim, *Desenhando em Viagem. Os cadernos de África de Roberto Ivens*. (Texto Policopiado), Dissertação de Mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008, p.73

OS DESÍGNIOS DO IMPÉRIO

Os desenhos que ilustram os cadernos de Viagem como os de Hermenegildo Capello e Roberto Ivens ou Serpa Pinto, convertidos para gravura de modo a poderem ser impressos e reproduzidos, constituíram-se como um material visual não despreciando para os artistas plásticos quando lhes era solicitada a representação de «motivos exóticos» nas suas obras. Por outro lado, a presença africana em Portugal – que remonta aos primeiros séculos da expansão marítima – veio igualmente a tornar-se objecto de representação artística. De facto, se as imagens de africanos ou animais exóticos não constituem propriamente uma novidade no âmbito das artes plásticas em Portugal, pois desde o século XVI que a sua presença, embora não seja expressiva, é perceptível em várias obras de pintura, escultura ou desenho (para já não falar nas artes decorativas), a verdade é que, sensivelmente até metade do século XX, pouquíssimos artistas tiveram a possibilidade de contactar directamente com os motivos representados, pelo que se impõe ainda mais a importância de fontes iconográficas (desenhos, gravuras e fotografias) como base de trabalho.

No século XIX apenas o pintor Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) passa brevemente por Luanda entre 1851 e 1853, como Contador na Junta da Fazenda da Província de Angola, deixando aí algumas obras que segundo Diogo de Macedo, «levaram sumiço e dos quais não há notícia»⁸. Porém, seguindo uma modalidade de pintura de género desenvolvida pela geração romântica, que aposta na captação do pitoresco e do exotismo dos costumes, realiza um conjunto de desenhos onde são representados os costumes locais, vistas paisagísticas e monumentos que atestam a presença portuguesa neste território africano.

Alguns destes desenhos - na sua maioria a tinta da china e aguadas -, mostram figuras isoladas, seguindo um registo muito despojado que revelam, segundo Diogo de Macedo, «(...) notas de um repórter de Arte, sem outra preocupação, além da documentar tipos e hábitos de então»⁹

⁸ Diogo de Macedo, «Um Álbum de Desenhos sobre Angola», in *O Mundo Português*, nº1, Ano XIII, IIª série, 1946, p.17-21

⁹ Id. *Ibid.*, p. 20



Figura 3: Viúva, Luanda

Um destes desenhos, representando uma viúva, (Fig.3) inaugura uma linha de representação que irá ser largamente explorada por pintores que desenvolvem a sua actividade em Angola durante o século XX, cujas obras procuram captar aspectos considerados típicos, explorando as possibilidades de um tardo-naturalismo que irá persistir como via pictórica até final da década de 50 de que Albano Neves e Sousa é um exemplo incontornável.

A partir da década de 30 do século XX, a consolidação política do Estado Novo, incorporou uma ideologia imperialista que se constitui como cerne de todo um sistema de representações (e práticas) políticas do regime.

O controlo de um conjunto de símbolos e imagens, que se coadunem com as percepções e ideias veiculadas a propósito dos territórios sob domínio colonial português, contribui decisivamente para legitimar as pretensões de um conjunto de interesses económicos em África, que assim vê reforçada a sua posição de prestígio, granjeando um consentimento e partilha de valores, que, em última instância, tornam válida a influência exercida na distribuição de riqueza e de poder.

Através da criação de uma constelação de imagens da terra, das pessoas, dos objectos, dos ritos e dos costumes, foi ensaiada a formação de um consentimento acerca das políticas coloniais e da presença portuguesa em África.

A arte não permanecerá intocada, sendo que, a par das dimensões plásticas e estéticas de algumas obras, acrescenta-se um proselitismo que emana para além de uma adesão mais ou menos consciente à ideologia colonial, por parte do artista. Numa crítica a propósito da exposição de Jorge Barradas, intitulada *Motivos de S. Tomé*, Artur Portela declara categoricamente: «Não há mais bela nem mais eficaz propaganda colonial do que a propaganda feita através da literatura e da arte»¹⁰

A partir dos anos trinta, várias serão as vozes que irão reclamar a presença de artistas plásticos nos territórios ultramarinos, capazes de transpor para este domínio, imagens da paisagem ou das sociedades autóctones. Uma destas vozes é a de Diogo de Macedo que em vários artigos, além de reivindicar a ampliação das colecções

¹⁰ Artur Portela, «Motivos Coloniais. Ante-crítica à exposição de pintura de Jorge Barradas», in *Diário de Lisboa* de 6-12-1931.

etnográficas e artísticas e a criação de um Museu, encoraja os artistas a viajar pelos territórios coloniais com vista a captar as ambiências e cambiantes da paisagem natural e cultural, demorando-se

*o mais possível em cada região, colhendo o pitoresco, típico, artístico e histórico, gravando na tela, nos álbuns e no barro, a paisagem, as danças e os costumes, as melopeias, as cantigas características de cada tribu, as cenas mais castiças de cada lugar, os tipos particulares, os movimentos, e as expressões de cada acção, pesquisando as lendas, as superstições e os mistérios, etc, etc.*¹¹

Porém a realidade estava muito afastada das aspirações de Diogo de Macedo que, tal como Artur Portela havia constatado anteriormente, foram muito raros os artistas portugueses que tendo contactado directamente com as realidades africanas (quer através de viagens quer através do local de nascimento), se limitaram a representar África... a partir de Lisboa, povoando os cenários *fantasiosos* e *bizarros* com «medonhas alegorias»¹², que, contudo eram tomadas como imagens verdadeiras.

Na verdade, a experiência de Jorge Barradas que, em 1930 irá para S. Tomé a fim de recolher «motivos típicos» não terá continuidade imediata – o próprio Barradas, perante o fracasso de vendas da exposição realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1931, destruiria a maior parte das obras.

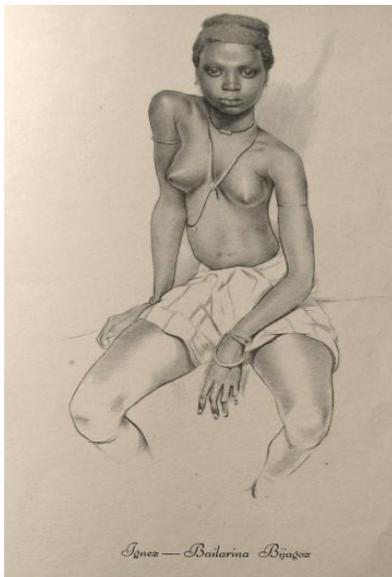


Figura 4

Neste sentido são sintomáticos desta realidade o conjunto de desenhos a lápis, realizados por Eduardo Malta, aquando da Primeira Exposição Colonial do Porto em 1934 de figuras que haviam participado como figurantes das «aldeias indígenas» como por exemplo, *Namgombe (Maria)* filha do soba *Cancuangue Muenegundo* e o soba *Calungeia* e sua filha *Sagala*, de Angola, *Chadi*, e *Ignez* (bailarinos bijagoz) (Fig.4), e *Rosa (Rosinha)*, rapariga balanta, e o *Régulo Amadu Sissé* da Guiné, ou *Lu-Fu*, músico de Macau.

¹¹ Carta de Diogo de Macedo, dirigida a Augusto Cunha, a propósito da organização de cruzeiros ao ultramar pela revista *Mundo Português*, in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, 1935, s/pag.

¹² Artur Portela, «Motivos Coloniais. Ante-crítica à exposição de pintura de Jorge Barradas», in *Diário de Lisboa*, 3-12-1931, p.4

O retrato, seguindo os modelos convencionais de pose e iluminação estabeleceu uma forte ligação com as fórmulas compositivas utilizadas nas fotografias da Casa Alvão, que documentam os vários espaços e eventos desenvolvidos no âmbito da Exposição Colonial.

Esta fórmula dos retratos desenhados a lápis (incluindo um ou outro apontamento cromático) tendo por base o registo fotográfico, aos quais se juntarão algumas imagens de aldeias africanas – possivelmente as reconstituições do certame de 1934 - será retomada em 1940 com a ampliação desta galeria, aquando da *Exposição do Mundo Português* e mais tarde publicados selectivamente na segunda edição do álbum de Henrique Galvão *Outras Terras Outras Gentes*. Na verdade, tal como acontece com a fotografia da casa Alvão – à qual podemos juntar a fotografia etnográfica de Elmano Cunha e Costa – as figuras pintadas seguem um figurino de caracterização etnográfica através de marcadores culturais como o vestuário ou a semi-nudez, os adornos corporais, penteados, insígnias de poder e/ou religiosas, ainda que a sua representação obedeça a poses convencionais retiradas do vocabulário plástico da academia.

Assim, a imagem do continente africano, transmitida em algumas obras de Lino António, Dórdio Gomes ou Abel Manta - não obstante terem nascido *lá* – será tanto ou mais fantasiada, do que as de Eduardo Malta que, nunca tendo ido a África, se contentou, à distância, e, nas palavras de Diogo de Macedo, em «afidalgar as negras de exposição»¹³.

O poder de persuasão das imagens - historicamente comprovada – torna as artes plásticas poderosos aliados da propaganda colonial quer nos seus contornos políticos quer morais, funcionando como um cimento simbólico que contribui para a sedimentação de valores e princípios culturais. Considerando a abrangência alcançada pelas modalidades de comunicação visual, são vários os defensores da criação de uma «arte imperial» que possibilitasse, por um lado a disseminação da ideologia a todo um universo social e não apenas às elites, já que, em vez de se dirigir à compreensão, a imagem convoca, essencialmente os domínios da emoção e da fantasia. Por outro lado a arte adviria como um poderoso elemento identitário, capaz de dar consistência material à ideologia, numa fórmula assim sintetizada num artigo publicado na revista *O Mundo Português*:

¹³ Diogo de Macedo, Arte Indígena. Artistas Portugueses nas Colónias. in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, 1935, p.246

*Estudando as causas primárias para a unificação do Império notamos que um dos principais factores que nela influem é a Arte. Desde que se unifique a Arte está meia tarefa feita*¹⁴

Retomando a narrativa de viagem, acompanhadas por ilustração gráfica dos episódios descritos, Henrique Galvão irá publicar, no início da década de 40, um relato de uma viagem através do território angolano, que, numa primeira edição é ilustrado com desenhos à pena da autoria de Fausto Sampaio. Os desenhos que servem de *hors-texte*, debruçam-se sobre aspectos da paisagem, e das sociedades angolanas (Fig. 5) bem como sobre episódios que ocorridos ao longo da viagem relatada pelo autor.



Figura 5

Destacam-se pelo tratamento gráfico, dado através de linhas verticais, paralelas, que variando em espessura e concentração, conseguem modelar as formas, quer em termos volumétricos, quer em termos lumínicos.

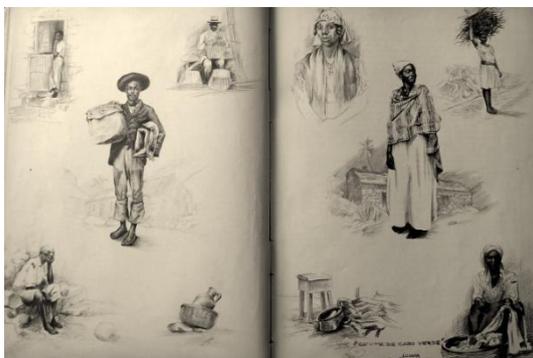


Figura 6

A comparação desta primeira edição – relativamente modesta quanto á utilização da imagem e situando-se numa proximidade com os relatos editados no século anterior – com a edição distribuída em fascículos entre os anos de 1944 e 1948 é elucidativa quanto á importância crescente da imagem como meio de comunicação capaz de transmitir informação e mensagens de modo instantâneo e eficaz.

De facto nesta edição profusamente ilustrada, dialogam desenhos, fotografias e pinturas que, no seu conjunto se constituem como uma narrativa paralela que permite a fixação de uma imagem das sociedades, paisagens e culturas que integram o império colonial. O desenho, em virtude, da capacidade que lhe é imputada de memorizar uma realidade visível, adopta um cunho naturalista -fundado num pressuposto de simulação do real - e assume um sentido documental, reivindicando a presença do desenhador face à realidade representada, como selo de veracidade.

¹⁴ Jorge Pelayo. Necessidade da Criação de uma arte moderna imperial, in *O Mundo Português*, nº 69, Vol.VI, 1939, p.361

De entre os inúmeros desenhos dos álbuns *Outras Terras Outras Gentes* e *Ronda d'África*, destacam-se os de José de Moura (Fig.6) pela quantidade e pelo facto de incarnarem em pleno os objectivos da obra, já que a sua pretensa instantaneidade (desmentida pelo tratamento apurado) envolve a representações de figuras tipificadas (muitas das quais em pose), cenas do quotidiano, objectos, habitações, ritos, etc.

O DESEJO DA PERMANÊNCIA



Figura 7

Em 1941, Neves e Sousa irá integrar a Brigada de Estudos Artísticos e Etnográficos do Museu de Angola chefiada pelo então director da instituição, Manuel Pereira Figueira, e da qual faziam igualmente parte, Álvaro Canelas, (1901-1953) pintor, e António Campino (1917-1997). Em 1953, Neves e Sousa iria retomar a sua actividade no campo da recolha etnográfica, integrada num levantamento, a pedido do Governador, que envolve igualmente os sinais da presença portuguesa em Angola a par de elementos de natureza paisagística, fauna e flora, com vista a estudar as possibilidades turísticas deste território. Desta equipa fazem parte o escritor Ferreira da Costa e o fotógrafo Rui Pires.

Para além destas campanhas integradas num domínio institucional, Albano Neves e Sousa irá recorrer ao desenho de “campo” como uma metodologia auxiliar da prática pictórica, deslocando-se recorrentemente ao interior de Angola, aí permanecendo por largos períodos, convivendo de perto com as diversas comunidades e fixando graficamente a paisagem, os homens, os seus hábitos e práticas culturais ou então viajando por outros países como Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Namíbia ou Brasil.

Num depoimento escrito Neves e Sousa recorda:

Comecei a percorrer Angola de lés a lés desde o norte de calor húmido até ao seco extremo sul, passando por todos os climas, convivendo com tribus, vivendo com eles, ouvindo histórias à luz das fogueiras alta noite. Comecei a pintar a terra e a gente negra que me ensinava a milenar

*sabedoria africana. A pouco e pouco fui sendo capaz de interpretar as danças, as lendas, os costumes tradicionais*¹⁵

Quando falamos do desenho realizado por Neves e Sousa teremos de considerar vários aspectos distintos: por um lado um desenho de representação da fauna e da flora, próximo dos códigos da ilustração científica, por outro, o desenho realizado no âmbito das incursões pelos vários ambientes naturais e humanos da África ou do Brasil que suportam a sua prática pictórica e, por fim o desenho de ilustração – quer de obras literárias próprias, quer de outros.

Estes três domínios congregam registos diferenciados sendo de destacar no primeiro, o rigor descritivo e a utilização da aguarela, (Fig.8) no segundo o predomínio do carvão, do pastel, grafite ou da sanguínea como meios riscadores que permitem uma maior expressividade e uma maior liberdade na exploração dos aspectos formais da imagem representada (Fig.9) e, por fim o recurso do desenho a tinta-da-china no terceiro caso, facto ao qual não serão alheios os condicionalismo da impressão mecânica da imagem com vista à sua multiplicação (Fig.10).



Figura 9



Figura 8



Figura 10

O desenho de Neves e Sousa revela um sentido sistemático que preside à sua execução, patente na inscrição de algumas notas explicativas das imagens e episódios representados, bem como dos lugares a que se referem ou da data da sua

¹⁵ Albano Neves e Sousa (depoimento manuscrito) in *Albano Neves e Sousa*. Oeiras, Galeria Livraria Verney, 2005, pp.17-19.

realização, respondendo a uma metodologia criativa derivada da pintura académica de ar livre, à qual se complementa a prática do desenho etnográfico que deixará marcas indeléveis na sua obra.

Realizados sobretudo a carvão e a sanguínea, constituem-se como um conjunto coeso, tanto em termos da prevalência de temáticas nomeadamente fauna, botânica, história, paisagem, etnografia/figura humana - que serão continuamente exploradas - como em termos formais.

A opção pela figuração naturalista, baseada na observação directa, respondendo a propósitos de verosimilhança, cria em redor da imagem uma suposição de autenticidade que confirma a existência real do conteúdo exibido, nos moldes em que é apresentado, onde a dimensão estética se confunde com a dimensão documental. Não será de estranhar que a obra de Neves e Sousa que foi para Angola com sete anos e aí ficando até 1975, assuma um papel inquestionável, numa discussão mais alargada acerca da visão de África e dos africanos, veiculada pela propaganda do Estado Novo - pelo seu contributo para a construção de um imaginário colonial - mas igualmente no âmbito de um sentimento identitário, tecido quer pela crítica como pelo próprio artista. O seu percurso denuncia as circunstâncias que rodearam a construção de uma mística do império colonial português, as suas contradições e ambiguidades e, por fim, a sua queda enquanto entidade política, cujos vestígios tingem de saudosismo uma pós-colonialidade que, ao reelaborar o discurso histórico, funde realidade, ficção e memórias, numa anamnese que procura superar a ruptura temporal entre passado e presente.

DESEJOS DE REVOLTA

Se as imagens propostas por Neves e Sousa são, na altura, alvo de um assentimento por parte do público que via nelas uma evocação da «alma de Angola», o mesmo não acontecerá com a visão proposta por Artur Cruzeiro Seixas (n. 1920) que irá trabalhar no mesmo país entre 1950 e 1964, participando em várias exposições colectivas e realizando duas exposições individuais, em 1953 e 1957. A obra de Cruzeiro Seixas, enveredando por uma poética surrealista, deseja estimular a difusão de uma contra - imagem dos modelos artísticos (e sociais) marcados por um conformismo secular, reinventado pelo salazarismo.

As duas exposições individuais em Luanda ficaram marcadas pela polémica acesa gerada em seu redor, especialmente a última, realizada num antigo palacete em ruínas do séc. XVII, onde o autor se apropria do espaço para conceber um cenário onde integra objectos desenhos, desenhos e pinturas.

Ainda que integrando uma poética surrealista, o seu desenho, irá renunciar, aparentemente, a qualquer automatismo ou imediatismo, construindo-se como um espaço cénico onde se desenrola um drama que mistura corpos, seres vivos e inertes, objectos, elementos orgânicos e inorgânicos, seres híbridos. Ao recuperar as convenções de um desenho e pintura clássicos, Cruzeiro Seixas cria imagens plausíveis, onde a verosimilhança remete para uma ideia expressa por Breton, que aponta a convergência do real e do imaginário, do comunicável e do incomunicável¹⁶.

De facto, numa entrevista dada em 1953, perante a preponderância que o desenho assume no seu processo criativo, o entrevistador questiona Cruzeiro Seixas quanto ao modo como desenha, ao que este responde:

Um pouco entregue aos deuses: num estado de magia em a mão traça o gráfico do que se passa no fundo de mim. Costumo chamar a estes desenhos radiografias...

Rarissimamente estudo ou componho um desenho; eles estão aí tal como foram arrancados dos abismos, sem qualquer emenda ou procura consciente de equilíbrio¹⁷

Num desenho (possivelmente de 1961), Seixas representa uma figura feminina que coloca uma espécie de máscara em forma de brasão de armas (Fig.11). A imagem desenhada é acompanhada com a seguinte inscrição: «...Voz aguda... Angola é Nossa...» que repete a célebre exortação de Salazar aquando do início da Guerra Colonial em território angolano. A justaposição da figura feminina e da máscara/brasão alude a um simbolismo de domínio e posse. De facto, o corpo feminino desnudo, foi apropriado iconograficamente pela arte europeia como uma metáfora da terra africana (e igualmente como personificação da América) como um espaço disponível (“virgem”) para a descoberta, conquista e apropriação.

Ao conjugar a figura e o slogan de Salazar, Cruzeiro Seixas, denuncia e inverte ironicamente o discurso colonial e de exaltação patriótica, acentuado com o rebentar da guerra que preconizará os últimos dias do império. Este jogo de inversão discursiva é utilizado pelo pintor num outro desenho, a caneta e tinta-da-china, este datado de 1961, onde uma figura híbrida de cabeça minúscula, mãos e pés em forma de garras, se complementa com uma frase solta, porventura ouvida por si várias vezes: «Meu Deus - esses cães negros só mortos à chicotada!» (Fig.12)

¹⁶ Andre Breton no Segundo Manifesto do Surrealismo (1929) afirma «Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos contraditoriamente».

¹⁷ Entrevista de Cruzeiro Seixas à Rádio de Angola em Outubro de 53 (texto manuscrito), Espólio do autor



Figura 11



Figura 12

Na poesia, Cruzeiro Seixas, evocará continuamente o seu encontro com África. Esta relação com África em geral e Angola em particular, assume um sentido complexo, pois reflecte uma espécie de «eterno retorno» pelo referência constante a este continente ao situar, geográfica e temporalmente, muitos dos seus poemas, com a menção de «Áfricas» e datá-los aleatoriamente com datas posteriores à sua passagem por este continente. Esta datação – como forma de resistência a futuras biografias e discursos académicos (!) – não se refere a um período específico, mas aparte o seu sentido «mistificador» aponta para marcas omnipresentes dessa experiência de vida, que é definida pelo artista e poeta como uma forma de identificação moral e física onde a denúncia das consequências desumanas do sistema colonial, assume uma dimensão interventiva e duramente crítica ou de exultação com a independência dos antigos territórios colonizados pela Europa como no seguinte poema:

*Neste século em que todas as raças/sobem os seus degraus
tomando consciência das suas próprias asas
dos músculos desenvolvidos durante séculos/suportando grandes cargas.*

*E a juntar a estas raças oprimidas
eu vejo/e junto
lado a lado pelo mesmo caminho/Os humilhados
ou os fora da lei de todas as raças.¹⁸*

¹⁸ Artur do Cruzeiro Seixas (2002) *Obra Poética*. Vila Nova de Famalicão, Quasi (organização de Isabel Meyrelles), (Vol II), pp.9,10

DESENHO COMO ESCRITA DE PERTENÇA

Segundo Achile Mbembe, «(...) os modos contemporâneos africanos da escrita de si [tornaram-se] inseparáveis da problemática da construção de eu e da filosofia moderna do sujeito»¹⁹.

Tal como outras áreas do saber, também na arte a auto-reflexão acerca dos processos identitários, ao convocar para o suporte imagético as mundividências, projectos, leituras de si, dos outros, da sociedade e da história, integram essa dimensão mais alargada das narrativas de pertença e do Ser.

Atendendo à importância desta reflexão (mais ou menos evidente, mais ou menos assumida) de uma reedificação da memória, das narrativas africanas acerca de um conhecimento de si – alicerçadas, segundo Mbembe, nos pilares históricos da escravatura, colonialismo e apartheid – da separação, disseminação, ou (des)enraizamento que povoam os imaginários individuais de alguns artistas africanos, considerámos a obra de dois pintores angolanos, Eleutério Sanches e Dília Fraguito Samarth, procurando perceber não só a importância do desenho no seu processo criativo e plástico, mas igualmente as modalidades investigativas (estéticas, históricas, filosóficas, etc.) que são contempladas.

Afirmando uma identidade luso-africana, a obra de Eleutério Sanches, (n. em Luanda em 1935) segue este diálogo identitário onde se cruzam referências temáticas e/ou formais a um universo cultural africano e europeias/ocidentais com destaque para o pitagorismo, a teoria da arte de Francisco de Hollanda, ou a gramática modernista de um Almada Negreiros²⁰, matizadas pelas ideias difundidas pela Negritude de um Senghor ou de Cesaire, substancializando uma cosmovisão onde a imagem de África - entendida à escala de uma dimensão universalizante – ocupa um papel de destaque, enquanto seiva primordial da humanidade, e por isso mesmo, espaço utópico de uma comunidade/unidade do Ser.

A reunião de formas de um conhecimento ancestral que, apesar dos sincretismos, reside ainda na herança cultural legada, com o ensaio contínuo dos processos de fazer e pensar plasticamente, emerge como uma espécie de desígnio onde a «aprendizagem do Espírito» se realiza pela «unção com a matéria, os

¹⁹ Achile Mbembe, *Formas Africanas da Escrita de Si*, in www.artafrica.com

²⁰ Numa entrevista a Carlos Alberto Alves, Eleutério Sanches afirma o seu apreço pela obra de Almada Negreiros, «*Em Portugal um dos casos que mais me impressionou foi o de Almada Negreiros. Era um homem profundamente ligado à linha e ao grafismo. Deixou uma obra muito singular com muita força e com muito gosto pela geometria e pelo número*»

[Carlos Alberto Alves, «Entrevistas a quatro músicos e artistas angolanos, in <http://multiculturas.com/angolanos/quatroentrevistas.html>]

materiais, a ferramenta»²¹, e na complementaridade e coabitação entre Mito e Racionalidade (entendidos à luz das epistemologias ocidentais como entidades opostas). Nas suas palavras:

*Constatamos a posteriori muitos aspectos do «SER AFRICANO» que nos (re)aproximam do antigo pensamento pitagórico : na música, no número, nas cosmogonias da multiplicação, nas representações da pulsação da matéria, no respeito pelos símbolos, pelas mitologias do sagrado e do profano e pelo reconhecimento da Alma do Mundo*²²

A importância poética e plástica de cada elemento que compõem a linguagem visual (ponto, linha, cor, forma, textura, ritmo, tempo...), começa a consubstanciar-se através do desenho que, assumindo um papel estruturante da composição, irá impor-se na sua poética individual. Por isso, não obstante o uso da cor, ou de suportes e médiums da pintura (guache, têmpera, acrílico, etc.), o facto é que a dimensão gráfica se sobrepõe muitas vezes à pictorialidade na obra de Eleutério Sanches.

Na verdade, o que de imediato sobressai nas primeiras obras é um grafismo de linhas brancas sobre fundo negros onde a figura humana é protagonista como em *Afro-Drama* (Fig.13) ou *Terrícolas* (Fig.14) e que será retomado sob múltiplas vertentes, enveredando por um preciosismo gráfico como no desenho intitulado *Ovo-Óvulo* (Fig. 15) de 1977 ou através da utilização da cor como na série *Elogio do Ritmo* (Fig. 16).

A sua pesquisa plástica (que não pode ser desligada da vertente poética) materializa-se ao longo de *ciclos* que, do ponto de vista conceptual e formal são guiados por um hermetismo e um refinamento no domínio técnico – uma «alquimia», nas suas palavras -, interpenetrando-se e tecendo labirintos, reunindo opostos e entrecruzando temporalidades dispersas.

²¹ «Ciclos. Exposição Antológica de Eleutério Sanches. Lisboa, Palácio Galveias de 14 a 30 de Setembro de 2004.

²² Eleutério Sanches, *Universo, Transverso. Picto – grafias*. Luanda, Editorial Nzila, 2003, p. 19



Figura 13



Figura 14



Figura 15

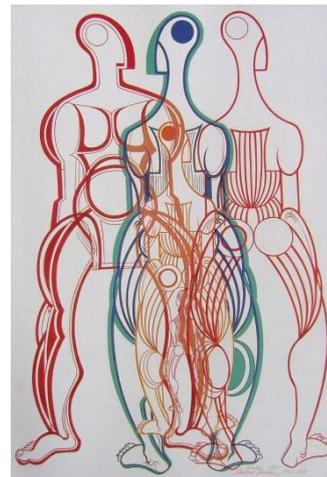


Figura 16

Neste sentido, às heranças das narrativas e poéticas da negritude, pela referência às tópicas da matricialidade e primordialidade, associadas à terra africana (fonte de vida mas igualmente berço da humanidade) à mulher, ao ovo, o elogio do ritmo, a figura Homem africano (de porte atlético pleno de vigor, mas igualmente o protagonista simbólico da epopeia do seu povo), acrescentam-se a dialéctica entre a *matéria* e o *espírito* plasmados na exploração da trepidação das texturas e a imaterialidade da geometria, pura abstracção do espírito/razão.

Este processo assume uma dimensão duplamente auto-reflexiva e projectiva no percurso de Dília Fraguito Samarth (n. em N'Dalatando, em 1956) que, contemplando uma trajectória vivencial particular, evoca factos/acontecimentos de ordem política, histórica e cultural, convidando à problematização dos discursos sobre o passado, observando o presente (particularmente naquilo que ele perpetua de um tempo pretérito, porventura transfigurado sob outras ordens discursivas) e desejando contribuir para o desenho de um futuro possível.

Através de uma pesquisa simultaneamente histórica e plástica, baseada quer na consulta de documentação do período colonial, ensaios e literatura de autores africanos, asiáticos, americanos e europeus, quer em fontes iconográficas, a pintora procurou cruzar e/ou contrapor leituras e perspectivas variadas. Esta pesquisa é documentada numa série de diários gráficos (Figs. 17, 18 e 19) onde o desenho complementa a leitura dos documentos escritos apelando a uma problematização e o desmantelamento da história, relatada a partir do “eurocentro”²³.

Estas páginas, assumem, quando encaradas numa perspectiva de conjunto, e como material (visual, plástico e conceptual) preparatório e/ou complementar da

²³ Lavie, S. e Swedenburg T. *Displacement, Diaspora and Geographies of Identity*. Durhan & London: Duke University Press, 1996

pintura e da instalação, a configuração de uma meta-narrativa visual, na qual se entrelaçam os fios que vão urdindo as texturas da identidade, o que se pode deprender das palavras de Dilia Fraguito Samarth:

Para além dos pais biológicos, sou igualmente filha do Colonialismo Português e da Independência de Angola. Desta forma, tive necessidade de perceber o sentido verdadeiro da História, na medida em que nos ensinaram foram Estórias.(...)

Foi através do estudo persistente dos valores culturais e da compreensão da verdadeira História de Angola em particular e de África em geral, que fui compreendendo, o quanto nos mentiram e nos omitiram, durante a nossa “educação colonial(...)

Esta busca foi necessária não apenas para compreender a minha inserção no contexto histórico, como de igual forma ia constituindo matéria-prima para a realização da minha obra plástica. Também a situação de guerra prolongada, [em Angola] contribuiu para que me mantivesse, no silêncio do meu atelier-kilombo-bunker com profunda tristeza e revolta, canalizando a energia destes sentimentos, para o estudo e reflexão²⁴



Figura 17



Figura 18

²⁴ Entrevista dada pela pintora entre 16 e 20 de Março de 2008

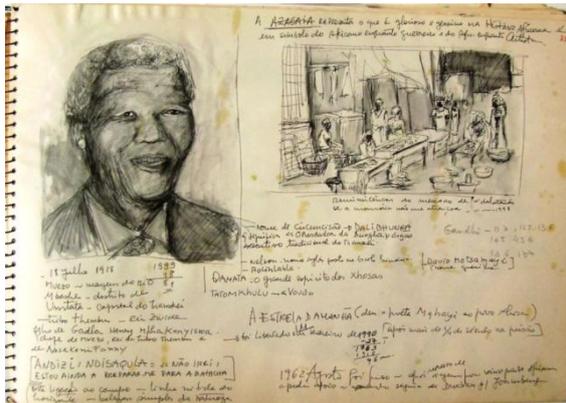


Figura 19

BIBLIOGRAFIA

- Alves, Carlos Alberto, «Entrevistas a quatro músicos e artistas angolanos, in <http://multiculturas.com/angolanos/quatroentrevistas.html>
- Capello, Hermenegildo e Ivens, Roberto (1886) *De Angola à Contra-costa*. Vol.2, Lisboa: Imprensa Nacional
- Correia, Miguel Anacoreta (coord.). Neves e Sousa. *Pintor de Angola 1921-1995*. Lisboa: Sextante Editora, 2008
- Cruzeiro Seixas, Artur do. *Obra Poética* (organização de Isabel Meyrelles). Vila Nova de Famalicão: Quasi, (Vol II), 2002
- Galvão, Henrique. *Outras Terras Outras Gentes*. [2 vols]. Porto, Empresa do Jornal de Notícias, s/d
- _____. *Ronda d'África*. [2 Vols], Porto, ed «Jornal de Notícias», 1948
- Gusmão, Neusa Maria Mendes de. *Os Filhos da África em Portugal. Antropologia, Multiculturalidade e Educação*. Lisboa: ICS, 2004
- Itinerários de Viagem. Expedição de Capelo e Ivens através de África em 1884-1885*. Lisboa: Edições Culturais da Marinha, 1989 (fac-Simile)
- Lavie, Smadar; Swedenburg Ted (Edited). *Displacement, Diaspora and Geographies of Identity*. Durhan & London: Duke University Press, 1996
- Macedo Diogo de. «Arte Indígena. Artistas Portugueses nas Colónias», in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, 1935
- _____. «Um Álbum de Desenhos sobre Angola», in *O Mundo Português*, nº1, Ano XIII, IIª serie, 1946
- Massironi, Manfredo. *Ver pelo Desenho*. Lisboa, Edições 70, 1989
- Mbembe, Achile. *Formas Africanas da Escrita de Si*, in <http://www.artafrica.gulbenkian.pt>
- Molina, Juan José Gómez (Coord.) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999
- _____. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 1995
- Neves e Sousa, Albano... *Da minha África e do Brasil que eu vi...* Luanda: CITA, s/d
- Pelayo, Mendes. «Necessidade da Criação de uma Arte Moderna Imperial», in *O Mundo Português*, nº69, Vol.VI, 1939
- Pereira, Teresa Matos. «O traço Primordial ou o Desenho como Revelação». In *Arte Teoria*, nº3, Lisboa, 2002, pp.88-102
- Portela, Artur «Motivos Coloniais. Ante-crítica à exposição de pintura de Jorge Barradas», in *Diário de Lisboa* de 6-12-1931
- Salavisa, Eduardo. *Diário de Viagem. Desenhos do Quotidiano*. Lisboa: Quimera, 2008
- Sanches, Eleutério. *Universo, Transverso. Picto – grafias*. Luanda: Editorial Nzila, 2003

- Santos, Maria Emília Madeira. *Viagens de Exploração Terrestre dos Portugueses em África*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga- Instituto de Investigação Científica Tropical, 1988
- Tapadas, Sandra Eugénia Teixeira Alves. *Desenho de História Natural. Análise Comparada de Desenhos de Animais Produzidos nas Viagens ao Brasil de Frei Cristóvão de Lisboa (Séc. XVII) e do Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira (Séc. XVIII)*. (Texto Policopiado), Dissertação de Mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006
- Taquelim, Mara. *Desenhando em Viagem. Os cadernos de África de Roberto Ivens*. (Texto Policopiado), Dissertação de Mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008

Catálogos

- A Indisciplina do Desenho*. Lisboa, Ministério da cultura (Instituto de arte contemporânea), 1999
- Albano Neves e Sousa. Oeiras, Galeria Livraria Verney, 2005
- Círculos. Exposição antológica de Eleutério Sanches*. Lisboa, Palácio Galveias, 14 a 30 de Setembro de 2004
- O desejo do desenho*. Almada, Casa as Cerca- Centro de Arte Contemporânea, 1995
- O génio do Olhar. Desenho como disciplina 1990-1999*. Lisboa, Ministério da cultura (Instituto de arte contemporânea), 1999
- Segredos do Quilombo*. Exposição de Dília Fraguito Samarth. Setúbal, Clube Militar dos Oficiais de Setúbal, 16 a 29 de Maio de 2009