

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE

LUCIARA DOS SANTOS RIBEIRO

Versão revisada

**MODERNISMOS AFRICANOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO
(1951-1961)**

Guarulhos

2019

LUCIARA DOS SANTOS RIBEIRO

**MODERNISMOS AFRICANOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO
(1951-1961)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na linha de pesquisa Imagens, Cidade e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Pimenta Hoffmann.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Marta Denise da Rosa Jardim.

Guarulhos

2019

LUCIARA DOS SANTOS RIBEIRO

**MODERNISMOS AFRICANOS NAS BIENAS DE SÃO PAULO
(1951-1961)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na linha de pesquisa Imagens, Cidade e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Pimenta Hoffmann.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Marta Denise da Rosa Jardim.

Aprovada em: 26 de março de 2019.

Prof.^a Dr.^a Ilana Seltzer Goldstein
Departamento de História da Arte
Universidade Federal de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Isobel Whitelegg
School of Museum Studies Postgraduate Research Programmes
University of Leicester (Inglaterra)

Em memória aos curadores africanos:

Bisi Silva (Olabisi Obafunke Silva)
(29 de maio de 1962 – 12 de fevereiro de 2019)

Okwui Enwezor
(23 de outubro de 1963 – 15 de março de 2019)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por conceder uma de suas bolsas de incentivo à pesquisa para a realização deste trabalho, e ao Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, pelo amparo, apoio e luta em manter-se firme em meio a tantos retrocessos que nosso país vem sofrendo.

Realizo um agradecimento especial à minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a Ana Maria Pimenta Hoffmann, por acolher este trabalho e me auxiliar no caminho da pesquisa. À Prof.^a Dr.^a Marta Jardim por ser coorientadora desta pesquisa e uma das minhas referências nos estudos africanos. À Prof.^a Dr.^a Ilana Seltzer Goldstein e Isobel Whitelegg por aceitarem compor a banca de defesa desta pesquisa. À Prof.^a Dr.^a Emi Koide pelas excelentes contribuições sugeridas no exame de qualificação e, na medida do possível, incorporadas a este trabalho. E a Ms^a Sandra Salles pelo auxílio constante no desenvolvimento deste trabalho.

À Fundação Bienal de São Paulo e ao Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS) por apoiarem e acreditarem nesta pesquisa, com um agradecimento especial a Marcele Souto, funcionária que gentilmente me atendeu durante o processo de pesquisa documental.

Agradeço à *Fundación Carolina* por ter me concedido uma das suas prestigiosas bolsas de mestrado na Universidade de Salamanca, instituição que me acolheu de setembro de 2017 a julho de 2018 e onde concluí o *Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte*, com orientação do Prof. Dr. Francisco Javier Panera Cuevas, a quem também agradeço imensamente pelo apoio e aprendizado.

Agradeço à minha família, às amigas e aos amigos que me ajudaram e acompanharam neste processo. A Marcel Couto, Vivian Bortolotti, Renata Cordeiro, Luara Carvalho, Natame Diniz, e todos aqueles que de alguma maneira fizeram presentes. Um agradecimento especial a Javier Mañllo, Isadora Carvalho, Julia Cavazzini e Jade Medeiros por terem auxiliado nas traduções dos documentos utilizados nesta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar a participação de delegações africanas na Bienal de Artes de São Paulo durante o período de 1951 a 1961. Por meio da documentação localizada durante pesquisas no Acervo Histórico Wanda Svevo, verificamos que produtores e artistas africanos estiveram em diálogo com a mostra desde sua primeira edição. Com este estudo, pretende-se projetar um olhar para os modernismos africanos que participaram da Bienal de São Paulo, tendo como foco a primeira década da mostra. Apresentam-se tais relações, a partir da documentação localizada, analisando e destacando alguns dos agentes que colaboraram para tais participações. Primeiramente, realiza-se um estudo da primeira Bienal e da sua relação com os modernismos, com o colecionismo das artes africanas e com estudos das mesmas. Um segundo momento dedica-se a analisar as participações dos dois primeiros países africanos a integrarem a mostra: a União Sul-Africana (África do Sul) e o Egito. Encerra-se com um estudo da VI Bienal e as suas relações com a geopolítica das artes e da história da África. Os resultados apresentados constituem um esforço de organizar uma leitura crítica do início da Bienal de São Paulo, por meio dos modernismos africanos.

Palavras-chave: África. Bienal Internacional de São Paulo. Modernismos africanos. Arte Moderna. Arte Africana.

ABSTRACT

This research intends to investigate the participation of African delegations in the Bienal de São Paulo between 1951 and 1961. Through documentation located during research at the Wanda Svevo Historical Collection, we have verified that African producers and artists have kept dialogue with the show since its first edition. With this study, we aim to cast light on African modernisms that participated in the Bienal de São Paulo, focusing on the show's first decade. Those relations are presented through the analysis of the located documentation, highlighting a few of the agents that have collaborated with such participation. Initially, we study the first Bienal and its relation to modernisms, African art collecting and their studies. Secondly, we dedicate to the analysis of the participation of the first two African countries that have integrated the show: Union of South Africa (South Africa) and Egypt. We close with a study of the 6th edition of the Bienal and its relations to arts' geopolitics and African history. The results presented constitute an effort towards organizing a critique of the Bienal de São Paulo's origins through African modernisms.

Keywords: Africa. Bienal Internacional de São Paulo. African modernisms. Modern Art. African Art.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Detalhe de uma das salas da exposição “ <i>Primitivism</i> ” in <i>20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern</i> . 1984.....	38
Imagem 2 – Detalhe da exposição <i>The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945–1994</i>	41
Imagem 3– Fachada da École Nationale des Arts de Dakar.....	45
Imagem 4– Ernest Mancoba. <i>Madona Africana</i> ou <i>Madona Bantu</i> . 1929.....	47
Imagem 5 – Ernest Mancoba. <i>Composition</i> . 1940.....	51
Imagem 6 – Fotografia de grupo CoBrA para a exposição <i>Høst</i> , em Copenhague, 1948.....	52
Imagem 7– Ernest Mancoba. Fotografia de Peter Johansen. 2000.....	56
Imagem 8 – Fachada do Trianon. Onde foi inaugurada a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.....	59
Imagem 9 – Antônio Maluf. Cartaz da I Bienal de São Paulo, 1951.....	61
Imagem 10 – Mapa da África com destaque para os países independentes em 1950.....	71
Imagem 11 – D. Pedro II e a família real em visita ao Egito. 1871 ou 1876.....	74
Imagem 12 – Bandeira de guerra. Início do século XIX.....	76
Imagem 13 – Cópia da primeira página do artigo publicado por Nina Rodrigues em 1904.....	79
Imagem 14– Ema Klabin em frente à Grande Esfinge de Gizé. Giza – Egito. 1950.....	81
Imagem 15– Ema em riquixá puxado por homem em traje típico zulu. Durban – África do Sul. 1956.....	81
Imagem 16 – Ladislav Segy exibindo sua coleção ao fundo.....	83
Imagem 17 – Imagem fotográfica de escultura Songye. Exposição <i>Arte Negra</i> , MASP, 1953.....	84
Imagem 18 – Mário de Andrade. Escritório na Rua Lopes Chaves. 1945.....	86
Imagem 19 – Sede da II Bienal, o Palácio das Nações.....	91
Imagem 20 – Fachada do Palácio das Indústrias, sede do MAM-SP.....	91
Imagem 21 – Irmgard Burchard Simaika. <i>Vieux Paris Aux Deux Soleils</i>	94
Imagem 22 – Irmgard Burchard Simaika. <i>Mosquée Et Obélisque À Louxor</i>	94
Imagem 24 – Edmond Soussa. <i>Retrato de Miss Razic, de meio corpo, em um vestido marrom, em uma cidade com um rio ao fundo</i>	101

Imagem 25 – Edmond Soussa. <i>Retrato de um homem na Legião de Honra</i>	102
Imagem 26 – <i>Société des Amis de l'Art</i> na inauguração do Salão do Cairo. 1927.....	104
Imagem 27 – Membros do <i>Art and Liberty</i> durante uma exposição. 1941.....	105
Imagem 28– Ficha catalográfica identificada como sendo uma obra de Burchard.....	112
Imagem 29 – Ficha catalográfica identificada como sendo uma obra de Suzy Green-Viterbo.....	113
Imagem 30 – II Bienal de São Paulo. Sala Geral Egito. Registro de pintura de Suzy Green-Viterbo.....	114
Imagem 31 – II Bienal de São Paulo. Sala Geral Egito. Registro de pintura de Suzy Green-Viterbo.....	114
Imagem 32 – II Bienal de São Paulo. Sala Geral Egito. Registro de pintura de Suzy Green-Viterbo.....	115
Imagem 33 – II Bienal de São Paulo. Sala Geral Egito. Registro de pintura de Suzy Green-Viterbo.....	115
Imagem 34 – II Bienal de São Paulo. Sala Geral Egito. Registro de obra no evento. Pintura de Suzy Green-Viterbo.....	116
Imagem 35 – Reprodução de página de jornal. <i>A presença feminina na II Bienal de São Paulo</i> . 1953.....	117
Imagem 36 – Capa do catálogo I Biennale de la Méditerranée. Alexandria. 1955.....	127
Imagem 37 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Farag Mansour. 1959.....	139
Imagem 38 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Farag Mansour. 1959.....	140
Imagem 39 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Taher Mohey Eddine. 1959.....	141
Imagem 40 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Taher Mohey Eddine. 1959.....	142
Imagem 41 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Taher Mohey Eddine. 1959.....	143
Imagem 42 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Taher Mohey Eddine. 1959.....	144
Imagem 43– Ficha catalográfica de obra da República Árabe Unida. Artista: Kerin Salah Eddine Abdel. 1959.....	145

Imagem 44 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro de obra de Mansour Farag no evento. 1959.....	146
Imagem 45 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro de obra de Mohey Eddine Taher. 1959.....	146
Imagem 46– V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro de obra de Mohey Eddine Taher. 1959.....	147
Imagem 47 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro de obra de Mohey Eddine Taher. 1959.....	147
Imagem 48 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro de obra de Mohey Eddine Taher. 1959.....	148
Imagem 49 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro com obras de Salah Abdel Kerin.1959.....	149
Imagem 50 – René Shapshak esculpindo o busto do ex-presidente dos Estados Unidos da América, Harry Truman. 1956.....	152
Imagem 51 – René Shapshak posando com obras de sua autoria em exposição na Organização das Nações Unidas em Nova Iorque. 1967.....	155
Imagem 52 – René Shapshak posando com uma de suas obras em exposição na Organização das Nações Unidas em Nova Iorque. 1967.....	156
Imagem 53 – Moses Kottler. <i>Retrato</i>	160
Imagem 54 – Moses Kottler. <i>Mãe e filho</i>	161
Imagem 55 – Moses Kottler. <i>Vista desde Signal Hill Kramat</i>	161
Imagem 56 – Fotografia da exposição da África do Sul durante a IV Bienal de São Paulo.....	164
Imagem 57 – Sra. Vicki Boulton e sr. e sra. John Moss, comissários da União Sul-Africana à IV Bienal.....	167
Imagem 58– Hendriks, Anton Petrus. <i>Retrato de uma garota coloured</i>	168
Imagem 59 – Edoardo Villa. <i>África. 1959</i>	173
Imagem 60 – Edoardo Villa. <i>Uma variação na África, para a “Iscor”</i> . 1959 ou 1960.....	173
Imagem 61 - Erik Laubscher. <i>Paisagem abstrata</i> . 1956.....	178
Imagem 62 - Erik Laubscher, <i>Ainda há vida com ferro e frutas</i> . 1950.....	178
Imagem 63 – Ficha catalográfica de Bettie Cilliers-Barnard. V Bienal de São Paulo. 1959.....	179
Imagem 64 – Ficha catalográfica de Lionel Abrams. V Bienal de São Paulo. 1959....	180

Imagem 65 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Edoardo Villa.....	185
Imagem 66– V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Edoardo Villa.....	185
Imagem 67– V Bienal de São Paulo. Sala Geral. União Sul-Africana. Registro de obra do artista Edoardo Villa.....	186
Imagem 68 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Edoardo Villa.....	186
Imagem 69 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Público observando a obra de Edoardo Villa.....	187
Imagem 70 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Bettie Cilliers-Barnard.....	188
Imagem 71 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Cecil Skotnes.....	189
Imagem 72 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra do artista Paul du Toit.....	190
Imagem 73 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Paul du Toit. 1959.....	191
Imagem 74 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obras. Em destaque as obras: <i>Forma em Pé; Forma Africana; Escultura Africana</i> . Obras de Edoardo Villa.....	192
Imagem 75 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obras. Em destaque as obras: <i>Forma em Pé; Forma Africana; Escultura Africana</i> . Obras de Edoardo Villa.....	193
Imagem 76 – João Goulart na VI Bienal. 1961.....	197
Imagem 77 – <i>Musée National d'Abidjan</i> , Abidjan, anos de 1970.....	211
Imagem 78 – Fotografias da exposição apresentada pela comissão da Costa do Marfim. VI Bienal de São Paulo. 1961.....	218
Imagem 79 – Visão lateral de obras apresentadas pela comissão da Costa do Marfim. VI Bienal de São Paulo. 1961.....	219
Imagem 80 – VI Bienal de São Paulo. Sala Geral Costa do Marfim. Registro de Máscaras da Costa do Marfim. 1961.....	220
Imagem 81 – VI Bienal de São Paulo. Detalhe da Sala Geral Costa do Marfim. Registro de Máscaras da Costa do Marfim. 1961.....	221

Imagem 82 – VI Bienal de São Paulo. Detalhe da Sala Geral Costa do Marfim. Registro de Máscaras da Costa do Marfim. 1961.....	221
Imagem 83 – Nota “Mostra de Arte Africana”.....	228
Imagem 84 – Susanne Wenger em sua casa de Oshogbo.....	230
Imagem 85 – VI Bienal de São Paulo. Sala Geral Nigéria. 1961.....	236
Imagem 86 – Erhabor Emokpae. <i>Struggle between Life and Death</i> . 1962.....	238
Imagem 87 – Ben Enwonwu e a rainha Elizabeth II frente à escultura em bronze realizada pelo artista. 1956.....	239
Imagem 88 – Naim Ismail. <i>A aldeia</i> . 1958.....	248
Imagem 89 – Albert Adams. <i>África do Sul</i> . 1959.....	256
Imagem 90 – Albert Adams. <i>Sem título - Four Figures with Pitchforks</i> (quatro figuras com forquilhas). 1950.....	257
Imagem 91 – Peter Clarke. <i>Ouma Kittie Julies, Teslaarsdal (sic), Derrick's Grandmother</i> . 1957.....	258
Imagem 92 – Peter Clarke. <i>Two Men</i> . 1955.....	258
Imagem 93 – VI Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Destaque para obras de Bettie Cilliers-Barnard. 1961.....	261

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Academia Brasileira de Letras (ABL)

Arts Council of the African Studies Association (ACASA)

Association for the Study of the Worldwide African Diaspora (ASWAD)

Centro Cultural São Paulo (CCSP)

Centro das Indústrias do Estado de São Paulo (CIESP)

Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL-UFRB)

Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA)

Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO)

Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA)

Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico (Condephaat)

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAV-UFRGS)

Domus Artium 2002 (DA2)

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Estados Unidos da América (EUA)

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Faculdade Santa Marcelina (Fasm)

Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)

Fundação Cultural Ema Gordon Klabin (FCEGK)

Institut Fondamental d'Afrique Noire (IFAN)

Instituto de Artes da Unesp (IA-Unesp)

Instituto de Modernidades Comparadas (ICM)

Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros (Ipeafro)

Instituto Holandês de Estudos Avançados (NIAS)

Legation South Africa (LEGSA)

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP)

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)

Museu de Arte da Bahia (MAB)

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)
Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA)
Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)
Museu Nacional do Rio de Janeiro (MNRJ)
Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil África (NAP Brasil África)
Núcleo de Estudos dos Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS)
Organização das Nações Unidas (ONU)
Partido Socialista Brasileiro (PSB)
Plano de Incentivo à Pesquisa (PIPEq)
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
Regime de Dedicção Integral à Docência e à Pesquisa (RDIDP)
República Árabe Unida (RAU)
Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)
União Brasileira de Escritores (UBE)
Universidade Cândido Mendes (UCAM)
Universidade de São Paulo (USP)
Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Viação Aérea de São Paulo (VASP)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO 1: Moderno, Modernismos e Modernidade: pluralidade dos Modernismos Africanos	35
CAPÍTULO 2: A ausência dos Modernismos Africanos na I Bienal de São Paulo e a concomitância com o colonialismo europeu na África (1951)	59
2.1. A I Bienal e a busca por uma projeção internacional das artes.....	59
2.2. O convite à arte sul-africana do <i>apartheid</i> na I Bienal.....	63
2.3. O convite à arte árabe-africana egípcia para a I Bienal.....	69
2.4. Especificidades históricas compartilhadas entre África do Sul e Egito.....	70
2.5. Primeiras coleções de artes africanas no Brasil: o lugar do Egito e da África do sul no colecionismo das artes.....	73
2.6. A presença das artes africanas no Brasil na década de 1950.....	80
CAPÍTULO 3: Da II à V Bienal: os Modernismos do Egito e da União Sul-Africana. (1953-1959).....	90
3.1. O caso do Egito.....	92
3.1.1. A II Bienal: A primeira participação Egípcia	92
3.1.2. Desdobramentos após o encerramento da II Bienal	120
3.1.3. III Bienal e a ausência do Egito.....	125
3.1.4. A IV bienal e a “indecisão” de participação do Egito.....	128
3.1.5. A V Bienal e a República Árabe Unida.....	135
3.2. O caso da União Sul-Africana.....	149
3.2.1. René Shapshak e o cenário das artes na União Sul-Africana.....	149
3.2.2. A IV Bienal e a variedade sul-africana.....	157
3.2.3. V Bienal: A União Sul-Africana e o abstracionismo.....	175

CAPÍTULO 4 - A VI Bienal e a entrada nas décadas das independências africanas (1961).....	195
4.1. Contexto político-artístico de organização da VI Bienal.....	195
4.1.1. Mário Pedrosa e a construção das diplomacias culturais africanas com o Brasil.....	195
4.1.2. A VI Bienal e a entrada na década das independências africanas.....	198
4.1.3. As participações africanas na VI Bienal e a diplomacia brasileira.....	201
4. 2. A presença das delegações africanas na VI Bienal.....	209
4.2.1. A participação da Costa do Marfim.....	209
4.2.1.1. Desdobramentos da participação da Costa do Marfim após abertura da VI Bienal.....	225
4.2.2. Nigéria e os seus modernismos.....	228
4.2.2.1. Antecedentes da participação da Nigéria na Bienal.....	228
4.2.2.2. Nigéria na VI Bienal.....	232
4.2.2.3. Desdobramentos da participação da Nigéria na VI Bienal.....	240
4.2.3. República Árabe Unida na VI Bienal.....	241
4.2.4. A União Sul-Africana na VI Bienal.....	250
4.2.4.1. Organização sul-africana para a VI Bienal.....	250
4.2.4.2. Encerramento da participação sul-africana.....	262
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	264
ANEXOS.....	266
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	274

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa apresentar uma análise histórica a partir do levantamento documental sobre a participação das artes modernas africanas durante as seis primeiras edições da Bienal de Arte de São Paulo. No período entre 1951 até 1961, diferente dos demais, a Bienal foi organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na época, a mostra possuía como objetivo apresentar um panorama internacional das artes, privilegiando as produções modernas, movimento artístico que nos interessa estudar aqui.

Em 1963 foi criada a Fundação Bienal de São Paulo, instituição que ficou responsável pela realização das edições seguintes. Durante o período do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), caracterizou-se por ter exposições organizadas através de delegações oficiais dos países convidados, que apresentavam um recorte das suas produções atuais. As relações estabelecidas via diplomacia cultural entre a instituição e estes países, fizeram parte de um núcleo de ações que envolveu os campos das artes, da política e do social. De modo que aqui visa-se demonstrar, como tais fatores podem ser visualizados através do estudo da documentação que se refere aos países africanos. Pretende-se, desta maneira, compreender tal período de implantação e consolidação da Bienal de São Paulo, através da perspectiva das artes africanas. De forma a demonstrar a presença destas e de seus agentes, como parte da construção histórica deste importante evento de arte.

Assim considerando nosso objeto de estudo, cabe primeiro pontuar os motivos que envolvem a escolha de estudar tal exposição e a perspectiva aqui tomada. Sabe-se que nenhuma escrita é neutra e que a escolha em estudar a Bienal de São Paulo pelo viés das artes africanas, parte de uma perspectiva político-artística contemporânea. Procura contribuir com a construção de uma história da arte com narrativas mais abrangentes, ocorrendo no sul geopolítico do planeta seu centro e consolidação.

O conceito de Sul e suas epistemologias se consolidaram enquanto campo de estudo e pesquisa, durante as três últimas décadas. No contexto das decolonizações de diversos países que foram antigas colônias europeias, como regiões da África, América e Ásia, buscou-se através do uso do termo “Sul” redefinir os lugares ocupados por estas regiões dentro da história, da política, da cultura e dos simbolismos gerados pelo processo colonial europeu (MOURA, 2015).

A política de colaboração entre tais regiões e a busca por privilegiar relações entre o Sul-Sul global do planeta, se tornou um dos eixos condutores de diversos estudos realizados nas ciências humanas e que passaram a ser conhecidos como as “Epistemologias do Sul”. Apesar de surgir com base em um conceito geográfico, a ideia de Sul não se limita apenas ao plano cartográfico do planeta, mas a uma perspectiva e um modo de pensar, que evidenciam aquilo que está posto à margem. O português Boaventura Sousa Santos¹ e o geógrafo brasileiro Milton Santos² foram alguns dos autores que trabalharam a partir de tal eixo, e cujos estudos marcaram a segunda metade do século XX. Ambos apresentaram as ligações e trajetórias comuns enfrentadas pelos países que foram colonizados pela Europa e que dentro da estrutura do capitalismo global vivenciam o subdesenvolvimento econômico.

Dentro do campo das artes brasileiras podemos citar como exemplos, as curadorias de Moacir dos Anjos³, Solange Farkas⁴ e Diane Lima⁵. Moacir mapeia e evidencia as formas de

¹ Boaventura de Sousa Santos é Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e *Distinguished Legal Scholar* da Faculdade de Direito da Universidade de Wisconsin-Madison e *Global Legal Scholar* da Universidade de Warwick. É igualmente Diretor do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra; Coordenador Científico do Observatório Permanente da Justiça. Possui trabalhos publicados sobre globalização, sociologia do direito, epistemologia, democracia e direitos humanos. Informações extraídas de: <<http://www.boaventuradesousasantos.pt/pages/pt/homepage.php>>. Consulta realizada em: 08 fev. 2019.

² Milton Almeida dos Santos foi um geógrafo brasileiro. Destacou-se por seus trabalhos em diversas áreas da geografia, em especial nos estudos de urbanização do Terceiro Mundo e no estudo do espaço como uma instância social ativa. Suas pesquisas, as aulas e as publicações tensionam um esforço epistemológico, para dotar a geografia latino-americana de categorias de análise apropriadas. Informações extraídas de: <<http://miltonsantos.com.br/site/>>. Consulta realizada em: 08 fev. 2019.

³ Moacir dos Anjos é graduado em Economia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestre em Economia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutor em Economia pela *University of London*. Pós-Doutorado em arte transnacional, identidade e nação na *Camberwell College of Arts* em Londres. Atua em diversas instituições culturais tensionando relações entre arte, política e regionalismos. Informações extraídas de: <<http://www.forumpermanente.org/convidados/moacir-dos-anjos>>. Consulta realizada em: 08 fev. 2019.

⁴ Solange O. Farkas é curadora geral do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, evento que organiza desde a sua primeira edição, em 1983. É diretora da Associação Cultural Videobrasil, criada por ela em 1991, e do Galpão VB, sede da Associação desde 2015. Foi diretora e curadora-chefe do Museu de Arte Moderna da Bahia de 2007 a 2010 e já integrou comitês, júris e curadorias de importantes prêmios, festivais de

organização do sistema das artes brasileiras, a partir de algumas produções artísticas lidas em contextos referenciais de norte e sul geopolítico (ANJOS, 2005). Solange Farkas com a mostra *Panoramas do Sul*, organizado pela Associação Cultural Videobrasil, um evento realizado desde 2011 que se dedica a apresentar produções diversas do campo das artes contemporâneas da América Latina, Caribe, África, Oriente Médio, Europa do Leste, Sul e Sudeste Asiático e Oceania⁶. Diane Lima realiza estudos sobre a aplicação da ideia de “Sul” dentro das artes brasileiras, e por meio do projeto como o Valongo Festival Internacional da Imagem⁷, criado em 2016, tem ganhado destaque no circuito artístico. Lima aproxima debates e obras que permeiam os “suls” das artes, não os limitando apenas a origem dos artistas, pois também corrobora outros tipos de debates, como de gênero, étnico-raciais, dentre outros.

Considerando todos estes elementos e cenários apresentados, busca-se com esta pesquisa, o protagonismo das relações Sul-Sul. No caso, África e América Latina, em contrapartida à visão tradicional eurocêntrica e hegemônica de escrita da história da arte. Com isto, espera-se aqui compreender, as dinâmicas e interpelações transcontinentais medidas pelo Atlântico Sul e sua modernidade⁸.

Mas o que realmente faz a América Latina e a África serem *suls* globais? Este é um debate que dificilmente se chega a um consenso ou uma ideia única. Segundo Carlos Milani, professor do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de

arte e bienais ao redor do mundo. Informações extraídas de <http://site.videobrasil.org.br/pt/quem-somos/solange-farkas> . Consulta realizada em 11.11.2019.

⁵ Diane Sousa da Silva Lima é curadora, diretora criativa, pesquisadora e designer. É uma das vozes do pensamento feminista negro no debate brasileiro contemporâneo. Questiona os paradigmas do sistema artístico e propõe modos de produção menos hierárquicos e que incluam saberes multiculturais. Informações extraídas de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa637838/diane-lima> . Consulta realizada em 11.11.2019.

⁶ Informações extraídas de <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1589140> . Consulta realizada em 11.11.2019.

⁷ Para mais informações acesse <https://valongo.com/> . Consulta realizada em 11.11.2019.

⁸ Em São Paulo, esse mesmo interesse em estabelecer conexões Sul-Sul pode ser visto em eventos recentes como o festival *Panoramas do Sul*, organizado pelo Videobrasil, um evento realizado desde 2011 que se dedica a apresentar produções diversas do campo das artes contemporâneas que contemplem América Latina, Caribe, África, Oriente Médio, Europa do Leste, Sul e Sudeste Asiático e Oceania. Outro evento que caminha na mesma direção é o *Episódios do Sul: novos pontos de vista*, organizado desde 2015, pelo Instituto Goethe, que visa fomentar debates em torno das especificidades artísticas, políticas e econômicas dessas regiões.

Janeiro, primeiramente, para se definir o Sul é necessário entender também o que significa o Norte. Para tanto, Milani comenta que a noção de Norte-Sul geo-político pressupõe uma hierarquia e uma relação desigual entre países, onde aquele que possui maior poder cria estruturas de controle sobre o outro. Sendo neste caso o Norte aqueles que dominam e o Sul aqueles que são submetidos a esta dominação, uma relaboração da ideia anterior de colonizadores e colonizados. Para o autor, estas relações passam a ser evidenciadas por volta da década de 1950, que com o fim da II Guerra Mundial, a suposta comunista e a competição pelo desenvolvimento econômico e tecnológico, os países do Norte criam novas práticas de domínio, como a criação de dívidas econômicas e controle das importações. Posteriormente, tal situação despertariam alianças entre os países do Sul, que conjuntamente buscaram fortalecer suas economias diante do Norte, ampliando diálogos através de seus aspectos comuns históricos, econômicos e políticos. (MILANI, 2018).

Neste sentido, cabe contextualizar que em muitos casos as noções de Norte-Sul, correspondem a ideia de Ocidente-Oriente, pois grande parte dos países que exercem o poder (Norte) são potências “ocidentais”. É importante ressaltar que esta divisão também não se limita a uma noção geográfica, mas sim a uma construção imagética cultural, econômica e histórica. Tornaram-se uma fronteira imaginária, onde conflitos e a criação de estereótipos são constantes. O Ocidente, em alguns casos é apresentado como correspondente aos países da Europa Ocidental e da América do Norte, se opõe ao Oriente, que na maioria dos casos é reduzido aos países árabes ou aos do chamado Extremo Oriente. Todavia, há alguns séculos atrás esta divisão não teria muito sentido, pois as relações entre o Ocidente e o Oriente eram outras.

Sobre isto, a professora de Estudos Culturais da Universidade de Nova York, Ella Habiba Shohat⁹, e o professor de Cinema da mesma instituição, Robert Stam¹⁰, nos lembram

⁹ Ella Shohat é professora de Estudos Culturais na seção de Cultura e Representação na Universidade de Nova York. Você pode escrever sobre temas relacionados aos estudos pós-coloniais nos estudos culturais. Foi premiada com o Rockefeller, a Sociedade de Ciências Humanas da Universidade de Cornell, a Fulbright de investigação na Universidade de São Paulo, Brasil, por estudar as interseções culturais do Oriente Médio e América Latina, entre outras. Informações disponíveis em: <https://as.nyu.edu/content/nyu-as/as/faculty/ella-shohat.html> [Consulta em 01.06.2018]. Tradução da autora.

¹⁰ Robert Stam é professor de cinema na Universidade de Nova York. É autor, coautor e editor de diversos livros sobre cinema e teor cultural, cinema nacional (francos e brasileiros) e estudos pós-coloniais

de que esta reivindicação, do que é hoje conhecido como Ocidente e Oriente, é fruto de relações que foram inventados e reinventados ao longo da história. Portanto, muitas vezes impossível de se refletir sobre um lado sem pensar no outro (SHOHAT e STAM, 2006). É nesse sentido que buscamos aqui redefinições para a leitura da história da arte tradicional.

A história da arte enquanto campo de conhecimento, não pode partir de uma visão centralizadora, com um caráter de unificar as possibilidades diversas de relações entre o Sul-Norte. Trata-se de uma leitura limitadora e reducionista, ignora não apenas as produções artísticas de outras regiões do mundo, como também as trajetórias compartilhadas na construção do conhecimento humano no geral entre elas.

Com base nestas proposições, é possível dizer que parte da história da arte na América Latina é resultado de relações externas com a África e vice-versa. Faz-se necessário preencher tais lacunas, de forma que, o presente estudo se propõe como uma tentativa de ajudar a completá-las. Para isto, toma-se aqui um olhar crítico na busca por construir uma história da arte honesta e conscienciosa, com o levantamento de sua documentação e da relação entre suas produções, por meio da pesquisa localizada na Bienal de São Paulo.

O enfoque deste trabalho se dá a partir de um recorte na década de 1950, período de concretização das relações econômicas do Sul-Sul e da criação da Bienal de São Paulo. Foi também um momento crucial para o sistema das artes africanas e latino-americanas em outros âmbitos. Na África, nesta mesma época se iniciavam os processos de independências da maioria dos seus países, o que promoveu o surgimento de novos pensamentos e espaços para as artes. Concomitantemente, na América Latina criavam-se instituições e estruturas de definição do que seria o seu sistema das artes, sendo o MAM-SP e a Bienal de São Paulo algumas das instituições que o sedimentariam.

Devido ao caráter de internacionalização das artes e das relações estabelecidas por estas, a Bienal de São Paulo passou a ser considerada um dos principais eventos de arte no calendário mundial, sendo as primeiras edições fundamentais e disparadoras para tal reconhecimento. Com isto, já foi eleita como objeto de estudo por muitos pesquisadores,

usando o cinema. Informações disponíveis em: <http://filmmedia.berkeley.edu/event/2018-04-17/robert-stam-nyu-transmedial-pedagogy-and-the-remixed-avant-gardes-or-how-i-learned-> parar de se preocupar e amar a internet [Consulta em 01.06.2018]. Tradução da autora.

como por exemplo pela autora Ana Gonçalves Magalhães¹¹, que observou as relações da instituição no processo de criação de outros museus e espaços dedicados às artes na cidade de São Paulo, como o MAM-SP e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Como também o autor Francisco Alambert¹², juntamente com Polyana Canhête¹³, realizou uma importante pesquisa panorâmica sobre as Bienais de São Paulo desde 1951 até 2001, em que os autores destacaram os elementos vistos como identitários de cada edição da mostra. A Prof.^a Dr.^a Ana Maria Pimenta Hoffmann¹⁴, orientadora desta pesquisa de mestrado, também se dedicou a estudar tal instituição, partindo, sobretudo, do estudo da crítica de arte brasileira e do jornalismo cultural, analisando qual o papel destas áreas em algumas edições das mostras.

É inegável a influência que a Bienal de São Paulo projetou na construção da história da arte no Brasil e no mundo. Suas exposições determinaram caminhos na construção das narrativas do sistema das artes nacional e internacional. Além de perpassarem dimensões

¹¹ Ana Gonçalves Magalhães é historiadora de arte, professora livre-docente, curadora e vice-diretora do MAC-USP. Foi coordenadora editorial da Fundação Bienal de São Paulo entre 2001 e 2008. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) desde 2000. Atualmente é professora convidada no Programa de Mestrado do Instituto de História da Arte da Universidade de Viena. Informações extraídas de: <<http://lattes.cnpq.br/4989205049222352>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

¹² É professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP). Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) em 1987, mestrado em História Social pela USP (1991) e doutorado em História Social pela USP (1998). Foi conselheiro do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) e pesquisador-bolsista em Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Informações extraídas de: <<http://historia.fflch.usp.br/docentes/franciscoalambert>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

¹³ Polyana Canhête Lopes possui bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), em 2002 e mestrado em Estética e História da Arte pela USP, em 2007. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Fundamentos e Crítica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: museus, Bienal de São Paulo, MAM, Ciccillo Matarazzo e Bienais. Informações extraídas de: <<https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/41615/polyana-canhete-lobes/>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

¹⁴ Possui bacharelado em História pela Unicamp (1995), mestrado em História pela Unicamp (2002) e doutorado em Artes pela USP (2007). Atualmente é professor adjunto da Unifesp. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: arte abstrata - Brasil, Bienal de São Paulo, arte e história - Brasil, crítica de arte e MAM-SP. Informações extraídas de: <<http://www.unifesp.br/campus/gua/docentes-historia-da-arte/283-ana-maria-pimenta-hoffmann>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

econômicas, comerciais, sociais, culturais etc. Porém, mesmo notando que no Brasil há consideráveis pesquisas que se dedicaram a analisar a Bienal de São Paulo, nenhuma delas durante a realização deste trabalho, destinou-se a observar as relações traçadas pela mostra com os países do continente africano ou com as produções artísticas africanas.

Tendo em vista a predominância de interesse pelos estudos ocidentais, preferiu-se, entre os pesquisadores, o estudo das artes europeias ou euro-brasileiras na Bienal, o que reflete um modelo presente na abordagem da história da arte em geral. Esse fato não só sugere a importância do estudo aqui proposto, como também expõe uma ausência, tanto nos estudos da Bienal, como nos estudos da história da arte no Brasil: a pouca atenção destinada aos estudos das artes africanas.

Em vista disto, a presente pesquisa parte de algumas indagações: onde estiveram as artes africanas nas histórias das bienais de São Paulo? Quais discursos foram realizados sobre essas produções? Quais espaços lhes foram reservados? Qual o tratamento dado a elas? E aos artistas? O que foi entendido como artes africanas pelos organizadores da Bienal? E os artistas africanos, o que propunham com as suas produções? Qual o tipo de obra que esteve presente nas edições da mostra? Dentre outras. De modo entender tais questões é um dos objetivos deste trabalho.

Ao saber que poucas vezes a Bienal de São Paulo foi abordada com o interesse pelas artes africanas, isto acaba por corroborar para uma visão, que provavelmente faz com que o leitor pense que não houve uma participação significativa em sua história. O processo desta investigação mostrou que a arte classificada como africana, não apenas tem estado presente nas bienais em São Paulo, como também a história da sua participação é relevante para entender os movimentos promovidos por esta instituição, no cenário das artes no Brasil e no Sul geopolítico.

Estudar a história da Bienal e seu arquivo está atrelado aos estudos recentes que demonstram a necessidade de construir as histórias das exposições, apresentando-as não apenas como espaços físicos e simplórios de expor obras, mas como espaços utilizados enquanto ferramentas de construção ideológicas, sociais, políticas e de narrativas artísticas. Dentro dos estudos de história da arte, alguns autores têm se dedicado ao estudo das exposições e de como os seus espaços são criadores de narrativas e contranarrativas, direcionamento também para algo de relevância significativa, que nos interessa analisar nesta pesquisa. Nesse sentido, um dos trabalhos que cabe citar refere-se à coleção *Exhibition*

Histories da editora *Afterall*, vinculada à *Central Saint Martins* da *University of the Arts London*, e que desde 2010 publica volumes dedicados aos estudos das exposições¹⁵. No Brasil, o livro *História das exposições: Casos exemplares* (2016), organizado pelo professor e crítico de arte Fabio Cypriano¹⁶ e pela pesquisadora Mirtes Marins de Oliveira¹⁷, tem sido uma das poucas obras que sistematizaram os estudos sobre esse tema em território nacional. A continuidade deste estudo foi lançada recentemente em *História das exposições: Debates urgentes* (2018), organizado também por Fabio Cypriano¹⁸.

Esses autores, ao abordarem a história das exposições como ferramenta de construção, entendem que se faz necessário o aumento de análises que questionem não apenas os lugares que uma obra irá ocupar, não obstante que as vejam como agentes de disseminação de narrativas e de valorização de aspectos determinantes, como quem deve ou não ser eternizado e canonizado pela história da arte.

¹⁵ A coleção já publicou aproximadamente 10 livros, sendo cada edição dedicada a uma exposição. Entre as mostras escolhidas encontram-se *Magiciens de la Terre*, de 1989, realizada pelo Centro Georges Pompidou; a 24ª Bienal de São Paulo, que teve como tema a Antropofagia Cultural, e a 30ª Bienal de Havana, que tematizou o cenário da “Arte Global”. Para mais informações aconselha-se acessar a página: <<https://www.afterall.org/books/exhibition.histories>>. Acesso em: 06 out. 2018.

¹⁶ É doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com tese sobre a coreógrafa alemã Pina Bausch, razão pela qual viveu três anos em Berlim, na Alemanha (1997 a 2000). Atua como crítico e repórter da *Folha de S. Paulo*, desde 2000, na área de artes plásticas, além de ser professor da PUC-SP, desde 1995, nos cursos de Jornalismo (graduação) e Jornalismo Cultural e Arte: Crítica e Curadoria (pós-graduação lato sensu). Informações extraídas de: <<http://www.forumpermanente.org/convidados/fabio-cypriano>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

¹⁷ É graduada em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É Mestre e Doutora em Educação: História, Política e Sociedade pela PUC-SP, com tese sobre a produção fotográfica sobre a cidade de São Paulo nos séculos XIX e XX. Atua como docente na área de artes plásticas desde 1991. Coordenou o Bacharelado em Artes Plásticas (1997-2006) e implantou e coordena, desde 2003, o Mestrado em Artes Visuais na Faculdade Santa Marcelina (FASM), em São Paulo. Informações extraídas de: <<http://www.forumpermanente.org/convidados/mirtes-marins-de-oliveir>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

¹⁸ A publicação foi lançada no dia 12 de setembro de 2018, na PUC-SP. Trata-se de um livro digital que reúne quatro pesquisas desenvolvidas nos cursos de Graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria e na Especialização em Arte: Crítica e Curadoria, ambos da PUC-SP. O projeto teve apoio do Plano de Incentivo à Pesquisa da PUC-SP (PIPEq).

Dentro do estudo das exposições, o modelo das “bienais” marcou a expografia e curadoria do século XX devido ao seu formato que integra produções de diversas regiões, linguagens, origens e técnicas. Sendo um dos mais explorados nas últimas décadas, e a Bienal de São Paulo, por ter sido a segunda exposição criada com este viés no mundo, foi influenciadora para a organização de diversas outras. As primeiras edições da Bienal de São Paulo foram inspiradas na Bienal de Veneza, estando dividida em núcleos, sendo cada um deles organizado por equipes específicas. Como exemplo dessa divisão, podemos citar o caso da I Bienal, que esteve separada entre o setor de *Artes Visuais*, a *Exposição Internacional de Arquitetura*, o *Festival Internacional de Cinema*, o *Concurso de Composição Musical* e o *Concurso de Cerâmica*. O núcleo de Artes Visuais contava com duas comissões: a nacional e a estrangeira. A nacional era responsável pela escolha dos artistas brasileiros, cuja exposição estava organizada em três seções: pintura, escultura e gravura¹⁹. Já a estrangeira era responsável pela exposição das comissões internacionais dos países convidados. Interessamos nesta pesquisa, as relações estabelecidas entre a Bienal e os países africanos por meio do núcleo dedicado às Artes Visuais. Portanto os demais núcleos e linguagens não serão abordados.

Atualmente, o modelo bienal está se reinventando, entretanto ainda é motivo de questionamentos acerca da sua funcionalidade nos dias atuais. De acordo com os teóricos australianos Anthony Gardner²⁰ e Charles Green²¹, geralmente os estudos sobre este tipo de exposição é colocado como polos opostos.

¹⁹Informações extraídas do Catálogo da I Bienal de São Paulo, 1951, pp 18-22. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/4389>>. Acesso em: 03 out. 2018.

²⁰ Anthony Gardner é professor associado de História e Teoria da Arte Contemporânea na Universidade de Oxford, onde também é diretor de pós-graduação na *Ruskin School of Art* e membro do *The Queen's College*. Possui PhD pelo Centro de Arte Contemporânea e Política da Universidade de New South Wales, na Austrália. É mestre pela Universidade de Melbourne. Seus livros mais recentes realizam um mapeamento das artes do Sul geopolítico. Contribuiu para muitas revistas com abordagens de Estudos Pós-coloniais, Estudos Globais e Cultura Contemporânea. Informações extraídas de: <<https://post.at.moma.org/profiles/2174-anthony-gardner>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

²¹ Charles Green é professor de Arte Contemporânea na Escola de Cultura e Comunicação da Universidade de Melbourne. É um dos principais historiadores de arte da Austrália na área da arte contemporânea internacional e australiana, e uma autoridade sobre bienais. Ele também é um artista conhecido que trabalha sempre em colaboração com Lyndell Brown desde 1989. Sua pesquisa foi apoiada por um fluxo de

Apesar de ainda estar na primeira infância, porém, o novo campo acadêmico já começa a ser formatado precariamente por duas linhas de pensamento. A primeira é o que podemos chamar de modelo de ‘as bienais são ruins’, no qual as bienais são percebidas como pouco mais que serviços do neoliberalismo globalizado. [...] A segunda é em larga medida, a antítese da primeira, o que podemos chamar de modelo ‘as bienais trazem esperanças’, no qual as bienais são vistas como lugares de diálogo social e de trocas interdisciplinares, gerando uma utopia multicultural, temporária, para contestar aquilo que o curador Okwui Enwezor chama de ‘a lógica entorpecente do capitalismo do espetáculo’ (GARDNER; GREEN, 2013, p. 147).

Partindo da contemporaneidade, levando em consideração as trajetórias das bienais, seria ingênuo negar a existência desses dois campos. Manter um olhar crítico sobre esses modelos de exposição não dispensa a possibilidade de vê-lo através dos dois vieses. Buscaremos nesta pesquisa apresentar um estudo que transite entre as relações de interesses artísticos e econômicos projetados nos anos iniciais da Bienal de São Paulo. De modo a demonstrar a pluralidade das relações estabelecidas por ela, sobretudo na divulgação das artes africanas no Ocidente.

É fundamental ter a consciência de que, ao propor uma historiografia das exposições, trabalha-se com possibilidades de discursos que perpassam interesses diversos marcados por agentes determinantes, como a instituição, os organizadores, os artistas e o público. Cabe aqui citar a pesquisa *A Arte disputa a Bienal de São Paulo: uma análise da dinâmica diferencial dos campos*, que vem sendo realizada por Juliana Closel Miraldi, no Programa de Pós-graduação em Sociologia, na Universidade de Campinas (UNICAMP) ²². Miraldi analisa através do olhar crítico de Pierre Bourdieu, a construção do bom gosto, a partir de um discurso artístico de classe, tomando a Bienal de São Paulo como objeto de estudo.

Além disso, não podemos esquecer que os conceitos que podem ser gerados pelas relações espaciais que compõem a expografia são resultado da interlocução entre todos esses elementos e seus objetos de crítica. Entender as complexidades ao realizar o estudo de uma exposição também é um dos interesses desta pesquisa.

ARC (3 DPs), Conselho da Austrália (5 concessões) e outros subsídios e bolsas de estudo. Informações extraídas de: <<https://www.findanexpert.unimelb.edu.au/display/person15416>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

²² Informações extraídas de <https://bv.fapesp.br/en/pesquisador/668838/juliana-closel-miraldi/> . Consulta realizada em 11.11.2019.

Outro grande desafio se dá pelo fato de estudar um período da Bienal de São Paulo que existe no presente através de seus arquivos e escritos, o que exige cuidado e atenção com a leitura e análise dos dados, pois tais registros e documentos auxiliam no entendimento do processo expositivo, mas a materialidade e concretude do espaço, que deixa de existir após o encerramento da exposição, não podem ser remontadas. Sendo, dessa maneira, o estudo de uma exposição a apresentação de um conjunto de fatores e informações que mostram um debate, e não uma conclusão sobre a mesma. A respeito disso, Fabio Cypriano e Mirtes Oliveira nos dizem que:

Neste sentido, sua perspectiva plural – as histórias – propõe, na partida, uma perspectiva que sugere o diálogo, mas também o debate e os ruídos entre diferentes versões dos agentes que constroem o tecido histórico (CYPRIANO; OLIVEIRA, 2006, p 08).

Como pontuado pelos autores, o estudo de uma exposição, independente de ela ser atual ou histórica, deverá partir da compreensão de sua pluralidade, confrontando dados e aceitando suas incompletudes. Optou-se assim, por apresentar nesta pesquisa a documentação histórica da exposição, organizando suas informações de modo relacional, para observar os fatos presentes, analisando e destacando a participação de alguns artistas, curadores e agentes mencionados.

Nossa investigação começou por ler todos os documentos das seis primeiras edições da Bienal, tomando como marco o que se refere aos convites e tratativas entre a equipe da Bienal e os países africanos. Partiu-se da análise de fontes primárias da documentação histórica e arquivística, de leitura dos catálogos, de pesquisa em meios de comunicação da época e leitura de bibliografia especializada.

Toda a documentação histórica e administrativa da Bienal de São Paulo foi organizada desde sua primeira edição e encontra-se no “Arquivo Histórico Wanda Svevo”, que está localizado no primeiro andar do Pavilhão Ciccillo Matarrazzo, sede da Fundação Bienal de São Paulo. O espaço, que primeiramente foi nomeado como "Arquivos Históricos de Arte Contemporânea", teve seu nome alterado posteriormente como homenagem a sua idealizadora e primeira responsável geral. Wanda Matijevic Schmitz Svevo, italiana que foi secretária

geral da Bienal até a sua sétima edição, faleceu em 1962, em um acidente aéreo durante uma viagem de organização da VII Bienal, fato que comoveu a comunidade artística da época²³.

Wanda Svevo foi responsável por iniciar a organização do Arquivo Histórico da Bienal, guardando documentos, como correspondências, notas fiscais, autorização de entrada e saída de obras, comunicação com as equipes alfandegárias, fotografias, catálogos, entre outros materiais, e que foram fundamentais para a realização desta pesquisa. Após sua morte, o arquivo passou por outras coordenações que expandiram e reconfiguraram o modelo organizacional adotado inicialmente por ela. Atualmente, a documentação está organizada por edições e por temas, facilitando em alguns pontos a pesquisa e a localização dos dados desejados.

Infelizmente, grande parte da documentação ainda não foi digitalizada, o que torna o trabalho do pesquisador mais lento e cansativo. Porém, há a sinalização por parte da equipe do Arquivo Wanda Svevo da existência de um projeto futuro de digitalização e disponibilização virtual de todo o acervo documental. Entretanto, devido ao pouco investimento financeiro recebido para setor, este é um projeto constantemente adiado (informação verbal)²⁴.

Para esta dissertação foram realizadas cerca de 16 sessões de pesquisa no Arquivo, tendo percorrido atentamente toda a documentação que corresponde da I à VI bienais de São Paulo. Observei todas as caixas dedicadas às correspondências, em torno de 10 para cada edição, contendo 5 pastas cada uma, com cerca de 40 documentos em cada pasta. Ao todo, foram separados e analisados cerca de 900 documentos, como correspondências entre a equipe da Bienal e os países e artistas africanos, documentação das obras, plantas arquitetônicas, documentação expográfica, arquivos fotográficos, textos dos curadores, críticas, entre outros. Dentre os documentos, cerca de 90 foram escritos em inglês e 68 em francês, os quais alguns foram traduzidos para esta pesquisa.

Realizou-se também a pesquisa em livros e pastas de dossiê de imprensa das seis edições, que foram organizados em cadernos de *clipping* e que constam no Arquivo Histórico Wanda Svevo. Foram cerca de 9 volumes para cada edição, com cerca de 500 páginas cada, onde foram colados os recortes de reportagens de jornais e revistas que tematizaram as

²³ Informações extraídas de: <<http://bienal.org.br/post/564>>. Acesso em: 07 out. 2018.

²⁴ De acordo com comentários realizados em conversa com a equipe do Arquivo Histórico Wanda Svevo em visita realizada em agosto de 2018

bienais, sendo apresentada uma média de 4 a 6 notícias por página, constituindo assim, um impressionante arquivo de mídia. Essa fase do trabalho no Arquivo da Bienal exigiu aproximadamente seis meses de trabalho internos e externos às imediações do arquivo. Foram horas de dedicação diária de leitura e observação da documentação.

Do mesmo modo, também foram realizadas leituras dos catálogos da I até VI edições da Bienal, onde foram analisados os textos apresentados, as listas de obras, os regulamentos de cada edição, as informações da premiação, dentre outras informações presentes.

Após ter todos esses dados, e com a ajuda da bibliografia especializada, foram realizadas as conexões das informações apresentadas. Em muitos casos, houve a comparação ou paralelismo de fontes, de modo que o leitor pudesse ter acesso às informações encontradas, a fim de que possa contrapô-las.

Em seguida realizou-se o estudo introdutório de alguns dos artistas e dos movimentos artísticos destacados. Privilegiou-se o estudo dos artistas que estabeleceram contato com os organizadores das bienais, o que poderá ilustrar a parte da noção de modernismo nas artes africanas. Não iremos, aqui, estudar todos os artistas referenciados na documentação. Tão pouco se pretende encerrar esta pesquisa em uma narrativa única e conclusiva, sendo o estudo aprofundado da expografia, dos demais artistas, dos contextos sociais, históricos e políticos das regiões e períodos mencionados algo a ser realizado em um trabalho futuro. Faremos aqui apenas o estudo introdutório de algumas características de tais pontos.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos. O primeiro, inspirado em Chika Okeke-Agulu²⁵, que sugere a necessidade de realizar-se na história da arte investigações sobre as influências europeias nos modernismos africanos. Do mesmo modo que realizamos sobre as influências africanas nos modernismos europeus. Alguns debates em torno desse tema já são realizados, configurando o que se denomina estudos dos modernismos africanos e suas

²⁵ Chika Okeke-Agulu é especialista em história e teoria da arte indígena, moderna e contemporânea africana e da diáspora. Anteriormente lecionou na Universidade Estadual da Pensilvânia, na Universidade da Nigéria, em Nsukka, e na Faculdade de Tecnologia Yaba, em Lagos. É artista, curador e historiador de arte, tendo feito curadoria de exposições na I Bienal de Joanesburgo e na Whitechapel Art Gallery, em Londres. Fez o programa de doutoramento em História de Arte na Emory University, Atlanta. Informações disponíveis em: <<https://pt.scribd.com/document/216612679/Arte-Africana-Moderna>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

modernidades. Através da leitura de autores como Salah Hassan²⁶, Okwui Enwezor²⁷, John Pepper²⁸ e Rasheed Araeen²⁹, que se dedica a realizar o estudo histórico, artístico e social do período e dos artistas incluídos nele, apresentam-se de maneira introdutória pontos que auxiliam no entendimento da presença de tais modernismos nas bienais de São Paulo.

No segundo capítulo, estuda-se as articulações realizadas durante a I Bienal com os dois únicos países africanos convidados, Egito e África do Sul (União Sul-Africana). Realiza-se neste ponto um histórico das relações entre o Brasil e tais países através do colecionismo das artes e da política. É apresentado também um levantamento dos percursos realizados pelos estudos das artes africanas no Brasil até a década de 1950, período de criação da I Bienal.

O terceiro capítulo é dedicado ao estudo das participações das delegações egípcias e sul-africanas entre a II e a V edições da Bienal. Durante este período, os dois países foram os únicos a enviarem delegações oficiais para o evento. Destacam-se nesse ponto as relações

²⁶ Salah M. Hassan é professor de História da Arte Africana e Cultura Visual no Centro de Estudos e Pesquisas Africanas e no Departamento de História da Arte e Estudos Visuais, e Diretor do Instituto de Modernidades Comparadas (ICM) da Universidade de Cornell. É autor de diversos livros e atualmente é membro do conselho editorial da *Atlantica* e *Journal of Curatorial Studies*. Informações extraídas de: <<https://arthistory.cornell.edu/salah-m-hassan>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

²⁷ Okwui Enwezor é curador, crítico de arte, poeta e diretor do *Haus der Kunst*, em Munique, Alemanha. Em 2015, Enwezor foi o diretor artístico da 56ª Bienal de Veneza. Já realizou a curadoria de diversas exposições. Recebeu em 2009 o prêmio excelência de curadoria do Centro de Estudos Curatoriais do *Bard College*, em Nova Iorque. Escrever sobre arte e artistas africanos contemporâneos, sobre arte americana e internacional. Informações extraídas de: <<http://www.formerwest.org/Contributors/OkwuiEnwezor>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

²⁸ John Pepper é especialista em arte e fotografia africana moderna. É professor associado de História da Arte no *Ramapo College*, em Nova Jersey, ex-presidente do *Arts Council of the African Studies Association* (ACASA) e PhD em História da Arte pela Universidade de Columbia em 2002. É reconhecido internacionalmente pela sua pesquisa sobre a resistência artística no período do *apartheid* sul-africano. Informações extraídas de: <http://icls.columbia.edu/author/peffer_john/>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

²⁹ Rasheed Araeen é um artista, ativista, escritor, editor e curador baseado em Londres. Em 1964 mudou-se do Paquistão para o Reino Unido, onde inicialmente havia se formado como engenheiro civil. Araeen é reconhecido como o pai da escultura minimalista na Grã-Bretanha dos anos 1960. Seu trabalho em performance, fotografia, pintura e escultura ao longo das décadas de 1970 a 1990 desafiou a eurocentrismo dentro do *establishment* artístico britânico e defendeu o papel de artistas minoritários, especialmente os descendentes da Ásia, África e Caribe. Informações extraídas de: <<http://rossirossi.com/contemporaryartist/rasheed-araeen/>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

diplomáticas-políticas, os processos de organização dos artistas, o transporte de obras, os desdobramentos da exposição e as extensões estabelecidas por alguns artistas com o sistema das artes brasileiro.

O quarto capítulo empenha-se exclusivamente ao estudo da VI Bienal, a última organizada pelo MAM-SP e que teve a direção artística de Mário Pedrosa. Esta edição possuiu pela primeira vez a presença da Nigéria e da Costa do Marfim, além dos já conhecidos Egito e África do Sul (União Sul-Africana). A participação desses países foi destacada como marco para as relações artísticas e políticas entre África e Brasil, visto que as mesmas eram fruto dos processos de independências dos países africanos. Analisam-se os procedimentos realizados para tais participações e seus desdobramentos, encerrando desse modo as bienais do MAM-SP e a primeira década da mostra.

Como anexo das análises iniciais, apresenta-se as participações africanas presentes nas edições seguintes da exposição, assim como duas listas que destacam tais participações. A primeira compreende o período que a Bienal estava organizada por delegações (I a XV) e a segunda, quando passa a ter uma curadoria geral (XVI a XXXII). Ambas foram organizadas a partir de informações dos catálogos da mostra, sendo, portanto, dados que ainda necessitam de pesquisa arquivística e histórica. Entretanto, os mesmos auxiliaram na compreensão panorâmica do desenvolvimento de tais participações.

A escolha por sistematizar a pesquisa dessa maneira buscou evidenciar a forma ambígua de atuação da Bienal de São Paulo e de seus agentes. Escolher analisar as relações entre África e Brasil sob a ótica da Bienal de São Paulo, parte também de um interesse pessoal nos estudos das artes africanas. Podem-se ser considerados como precedentes do presente trabalho alguns estudos realizados anteriormente. Em 2013 foi realizada a pesquisa de Iniciação Científica sobre a coleção de Arte Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin (FCEGK). Posteriormente, em junho de 2014, tal pesquisa foi defendida como monografia de final de curso com o título *Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da coleção africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin*, sob orientação de Marta Denise da Rosa Jardim³⁰, docente da disciplina *Arte das Áfricas* da graduação em História da Arte da presente universidade³¹.

³⁰ É professora do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Unifesp. Pesquisadora, colaboradora do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane,

A monografia apresentou uma consideração sobre a formação e o perfil da Coleção Africana da FCEGK. No escopo do trabalho situou-se a atuação de Ema Klabin, dentro do colecionismo privado em São Paulo e as influências dessas tendências em suas escolhas. Os 16 objetos adquiridos datam do final do século XIX e início do XX e suas compras foram influenciadas por conceitos modernistas e primitivistas presentes no período.

Entre setembro de 2017 e julho de 2018 foi realizado o *Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte* no Departamento de História da Arte da Universidade de Salamanca, na Espanha³², como bolsista da *Fundación Carolina*. Durante este período foi realizado o estágio de dois meses e meio junto à equipe da *Casa África*³³ e do *Centro Atlántico de Arte Moderno*³⁴, ambos localizados na cidade de Las Palmas, na ilha de Gran Canária, um dos territórios espanhóis localizados geograficamente no continente africano.

Como *Trabalho de Fim de Máster*, foi apresentada a monografia *Museología, Museografía y Coleccionismo de las producciones artísticas-culturales africanas en España*, defendida no dia 13 de julho de 2018, na Faculdade de Geografía e História da Universidade

Moçambique. Concluiu mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 1998 e doutorado em Ciências Sociais-Antropologia pela Unicamp (2006). Informações extraídas de: <<http://www.unifesp.br/campus/gua/docentes-historia-da-arte/295-marta-denise-da-rosa-jardim>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

³¹A monografia foi impressa em formato de livro através de uma parceria com a FCEGK e encontra-se disponível para consulta nas bibliotecas da FCEGK, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), Centro Cultural São Paulo (CCSP), ECA-USP, Casa das Áfricas, Museu Afro Brasil, Instituto de Artes da Unesp (IA-Unesp), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). O material também está disponível em formato digital no site da FCEGK através do link: <http://emaklabin.org.br/pdf/pesquisas/pesquisa%20Luciara%20Ribeiro_livro_FINAL_13.01%20alta%28site%29%20%281%29.pdf>. Acesso em: 16 out. 2018.

³²Para mais informações aconselha-se acessar a página do Programa em: <<http://www.usal.es/master-estudios-avanzados-historia-arte>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

³³ Casa África é uma instituição de diplomacia espanhola ligada ao Ministério de Assuntos Exteriores e de Cooperação da Espanha. Está localizada na cidade de Las Palmas, na comunidade de Gran Canária. Para mais informações aconselha-se acessar: <<http://www.casaffrica.es>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

³⁴ O Centro Atlántico de Arte Moderno é uma instituição cultural ligada ao governo de Gran Canária. Possui o propósito preservar a memória artística, conectada pelo Atlântico. Para mais informações aconselha-se acessar: <<http://www.caam.net/en/>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

de Salamanca, que teve orientação do Prof^o Dr^o Francisco Javier Panera Cuevas³⁵. A pesquisa objetivou apresentar uma análise da presença de produções artístico-culturais africanas no colecionismo e nos espaços expográficos espanhóis. Para tal, realizou-se uma análise dos percursos históricos e sociais estabelecidos pelo colecionismo de arte espanhol ao agrupar, expor e comercializar tais obras. Buscou-se, também, apresentar um estudo questionador e crítico a respeito dos imaginários e dos lugares ocupados por essas produções ao nomeá-las, classificá-las e analisá-las. De maneira que, tomou-se como base uma bibliografia que transitou entre teóricos da História da Arte, da Antropologia e dos Estudos Pós-Coloniais. Dessa forma, o trabalho buscou contribuir para o conhecimento, a visibilidade e a valorização das produções artístico-culturais africanas na Espanha³⁶.

Em busca de dar seguimento a tais estudos, sobretudo referentes ao período seguinte, a segunda metade do século XX, optou-se por investigar neste mestrado o modernismo africano identificado e divulgado pela Bienal. Tendo em vista a reflexão do historiador de arte nigeriano Chika Okeke-Agulu (2001, p. 2), já citado, ao questionar a constância de pesquisas sobre a influência das artes africanas nos modernismos europeus e a pouca menção sobre a influência das artes europeias nos modernismos africanos. Busca-se assim contribuir para que esse interesse de pesquisa, possa ser mais expressivo na história da arte. O estudo das produções artísticas africanas no Brasil, apesar de incipiente, tem contribuições importantes. Entre elas, podemos citar a antropóloga Marta Heloisa Leuba Salum³⁷ (MAE-USP), o

³⁵ Javier Panera Cuevas é professor do Departamento de História da Arte da Universidade de Salamanca, onde também é diretor do *Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte*. Atua como crítico de arte, curador, escritor e colecionador. Foi diretor do *Domus Artium 2002* (DA2), instituição dedicada às artes contemporâneas na cidade de Salamanca. Publicou diversos livros e textos sobre arte contemporânea e estética. Informações extraídas de: <<https://www.arteinformado.com/guia/f/javier-panera-cuevas-152653>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

³⁶ Até o momento, a pesquisa encontra-se disponível apenas no acervo físico da Biblioteca da Faculdade de Geografia e História da Universidade de Salamanca.

³⁷ Marta Heloisa Leuba Salum possui graduação em Educação Artística (1975-1979) pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e pós-graduação pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), tendo obtido grau de mestre (1990) e título de doutor (1997) em Ciência (Antropologia Social). É docente em Regime de Dedicção Integral à Docência e à Pesquisa (RDIDP) no MAE-USP junto à área de Etnologia Africana desde 1998. É orientadora do Programa de Pós-graduação em Arqueologia (USP) desde 2002. Integra o grupo de pesquisadores que criou o Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil

antropólogo Marianno Carneiro da Cunha³⁸, que foi diretor do MAE-USP, o antropólogo Kabengele Munanga³⁹, o filósofo e ex-pesquisador do Museu Afro Brasil, Renato Araújo da Silva⁴⁰, a historiadora Juliana Bevilacqua⁴¹, a antropóloga e professora de Arte das Áfricas, Marta Denise da Rosa Jardim, que é coorientadora desta pesquisa, pesquisadora e professora na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Emi Koide⁴², dentre outros.

África (NAP Brasil África) e é membra de seu Conselho Deliberativo desde 2011. Informações extraídas de: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4789452P2>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

³⁸ Marianno Carneiro da Cunha (1926-1980) estudou filosofia na USP e realizou seu doutorado sobre o pensamento religioso da Babilônia na École des Hautes Études de Paris. No MAE-USP desenvolveu seus estudos sobre a África, onde também lecionou na Universidade de Ifé, Nigéria. Foi o primeiro coordenador da coleção de artes africanas do MAE-USP. Informações extraídas de: <<http://www.arqpop.arq.ufba.br/node/150>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

³⁹ Kabengele Munanga nasceu na República Democrática do Congo (antigo Zaire) e naturalizou-se brasileiro aos 43 anos. É professor titular do Departamento de Antropologia da USP, onde se doutorou em 1977. Realiza pesquisas nas áreas de Antropologia Africana e Antropologia da População Afro-Brasileira. Escreveu diversas obras sobre as culturas africanas e afro-brasileiras. Informações extraídas de: <<https://globoeditora.com.br/autores/biografia/?id=1448>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

⁴⁰ Renato Araújo foi pesquisador da Associação Museu Afro Brasil de 2009 a 2018, tendo também pertencido à equipe de educadores da instituição por quatro anos a partir de 2005. Tem experiência nos campos de arte africana e filosofia, com ênfase nas joias africanas e na filosofia antiga. Atua principalmente com os seguintes temas: joias africanas, artes africanas, arte e joalheria afro-brasileiras, dinheiro primitivo, antropologia econômica, arqueologia, acervos de museus e catalogação. Informações extraídas de: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4758372Y2>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

⁴¹ Possui graduação em História pela USP, mestrado e doutorado em História Social também pela USP. Atuou como pesquisadora no Museu Afro Brasil, onde desenvolveu pesquisas sobre arte africana e arte afro-brasileira. É professora colaboradora da linha de pesquisa *Questões de arte não europeia* do programa de pós-graduação em História da Unicamp. É membra da ACASA e da *Association for the Study of the Worldwide African Diaspora* (ASWAD). Informações extraídas de: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4366801E9>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

⁴² Emi Koide possui bacharelado em Educação Artística pela Unicamp (1999), bacharelado e licenciatura em Educação Artística pela Unicamp (1999) e mestrado em Comunicação pela USP (2003). Possui também pós-doutorado pelo Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp. Atualmente é docente no curso de Artes Visuais do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da UFRB. Informações extraídas de: <<https://bv.fapesp.br/en/pesquisador/48698/emi-koide/>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

Ao analisar os currículos de tais pesquisadores, nota-se que suas formações acadêmicas são da mesma área, geralmente no campo da história ou da antropologia. Durante a pesquisa *Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da coleção africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin*, foi realizado um levantamento que evidenciou que, nos estudos sobre as artes africanas, tanto brasileiros quanto estrangeiros, além da formação em comum, como já mencionado, tende a ser em história ou em antropologia. Esses pesquisadores também compartilham interesses em determinado tipo de objeto, procedente de uma região particular da África, com determinados conjuntos estéticos e simbólicos. Geralmente, tais pesquisas privilegiam peças originárias de regiões da Costa Oeste do continente africano e que apresentam uma estética conhecida por “tradicional” ou “pré-moderna”, e que são as mais frequentes nas coleções e acervos públicos e privados⁴³.

A escolha por estudar as artes africanas inseridas em uma exposição dedicada às artes modernas e contemporâneas, que é o caso da Bienal de São Paulo, visa contribuir no preenchimento dessa lacuna, ampliando o campo de visibilidade das produções africanas no Brasil. Busca-se entender através do estudo das seis primeiras Bienais de São Paulo, organizadas pelo MAM-SP, em que medida o discurso artístico moderno ditado pelo Ocidente, e difundido pela Bienal, também participou das artes africanas, contribuindo para constituir uma das tantas variáveis dos “modernismos africanos”.

⁴³ Na pesquisa de monografia *Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin* foi realizado tal debate. Indica-se ao leitor acessá-la em: <http://emaklabin.org.br/pdf/pesquisas/pesquisa%20Luciara%20Ribeiro_livro_FINAL_13.01%20alta%28site%29%20%281%29.pdf>. Acesso em: 06 out. 2018.

CAPÍTULO 1

MODERNO, MODERNISMOS E MODERNIDADE: PLURALIDADE DOS MODERNISMOS AFRICANOS

A apresentação das chamadas artes modernas foi o interesse inicial de Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido popularmente como Ciccillo Matarazzo, com a criação da Bienal de São Paulo. O projeto idealizado e liderado pelo empresário, *marchand* e mecenas das artes, que possuía desejo de inserir São Paulo dentro do circuito dos centros ocidentais valorizadores das artes, fez com que iniciasse em 1948, com a fundação do MAM-SP, o seu projeto de patronato artístico para São Paulo. Assim, as instalações do MAM-SP, a coleção inicial e as suas primeiras atuações foram geridas por ele.

A Bienal de São Paulo foi um dos espaços dedicados às artes modernas e que houve também a presença das artes modernas africanas e que possibilitou o estudo e inserção das mesmas na história da arte. Durante a primeira década da Bienal, período estudado nessa pesquisa, o continente africano foi representado nas bienais de São Paulo com produções artísticas de quatro países, o Egito, a África do Sul (União Sul-Africana), a Nigéria e a Costa do Marfim, dentro de uma exposição que parte do interesse pelo moderno. Caberá refletir ao longo deste trabalho sobre o tipo de modernidade presente a partir de tais participações e dos trabalhos expostos através dessas edições da mostra.

A Arte Moderna foi anunciada como o símbolo da Modernidade, um conceito comum utilizado no final do século XIX e início do século XX para referir-se às mudanças promovidas pela industrialização e urbanização das cidades. Sendo, portanto, a compreensão da chamada Arte Moderna entrelaçada aos termos: moderno, modernidade e modernismo. De acordo com a professora e curadora de arte Katia Canton⁴⁴ (2008), durante o início do século XX, esses termos se misturam dentro do campo das artes, tornando-se parte de uma ideia mais

⁴⁴ Katia Kanton é escritora e crítica de arte, PhD em artes interdisciplinares pela Universidade de Nova Iorque, professora e curadora do MAC-USP. Já publicou 18 livros - entre eles, *O mistério das formas* (Paulinas, 1998; Prêmio Jabuti) e *The Fairy Tale Revisited* (Peter Lang, 1994; Prêmio Contemporary Authors do Galé Research Institute, de Michigan, EUA). Informações extraídas de: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01799>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

ampla que atingia as produções europeias: o advento do novo, do moderno, da modernidade, utilizados muitas vezes como sinônimos.

O historiador de arte sudanês Salah Hassan nos lembra que o conceito de Modernidade e de Arte Moderna é fluido, tanto na Europa como em outras regiões, pois está associado também a um processo de reconstrução de identidade e de projeções específicas (HASSAN, 2010, p. 273). E que, apesar da chamada Arte Moderna ser apresentada como de origem europeia, sua criação não teria sido possível sem o contato com outras culturas; como é lembrado pelo autor. O final do século XIX, época do início do modernismo, também foi um período marcado não apenas pela presença europeia colonizando fora das suas fronteiras, como também pela entrada dessas mesmas colônias dentro da Europa. Paris e Londres já eram centros de imigração e cosmopolitismo durante esse período (HASSAN, 2010, p. 275). Ou, como se refere o sociólogo Stuart Hall⁴⁵ (2006, p.02), na história das colonizações europeias e as diásporas, as definições de fronteiras ocupam um lugar complexo e de difícil definição. Para o autor, é, sobretudo com a entrada na Modernidade que a relação colonial instaurada pela Europa fez com que o “aqui” se tornasse o “lá fora” e o “lá fora” se tornasse o “aqui”. Desse modo, é impossível contar a história da Europa sem contar a das demais regiões do mundo, e vice-versa.

Para Hall, a questão que fica a partir dessa relação é a de como escrever tais histórias modernas partindo desse encontro de culturas e regiões, tornando-as parte de uma narrativa que as integra e não que as segmenta. O autor destaca que, no que diz respeito à história do modernismo, grande parte dos escritos dizem respeito apenas à localidade e aos produtores da Europa, e que não foi dada a devida importância a eixos do movimento em outros continentes.

Existem, noutras partes do globo, muitos outros exemplos, desta atitude complexa das margens em relação à ideia de ‘modernidade’. Neles incluem-se evidentemente os influentes movimentos nacionais de arte moderna na Índia, em África e na América Latina, basta pensar, por exemplo, nos muralistas mexicanos ou no espaço surpreendentemente audacioso e formalmente revolucionário inaugurado

⁴⁵ Stuart Hall foi um acadêmico jamaicano-britânico, escritor e pioneiro em estudos culturais. Foi pesquisador no *Merton College*, em Oxford, diretor do Centro de Birmingham para Estudos Culturais Contemporâneos e professor de Sociologia na *Open University*. Foi autor de diversos artigos e livros sobre política e cultura. Sua memória é preservada pelo *Stuart Hall Foundation*. Informações extraídas de: <<http://stuarthallfoundation.org/professor-stuart-hall-2/biography/>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

por artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Desde então, estes movimentos são, em larga medida, excluídos da História do Modernismo com ‘M’ maiúsculo (HALL, 2006, p. 11).

No caso dos modernismos latino-americanos e suas variedades, têm ganhado alguns espaços de visibilidade na história da arte nas últimas décadas, ao passo que ainda não estamos acostumados a observar os modernismos africanos. Segundo Chika Okeke-Agulu, isto se dá porque, no estudo das artes modernas, estamos acostumados a pensar as relações de influência que as produções artísticas e culturais africanas exerceram nas artes europeias. No entanto, não podemos esquecer que o caminho inverso também ocorreu e que houve influência das produções europeias nas africanas.

Os intelectuais e artistas ocidentais contemporâneos reconhecem geralmente que um dos pontos de partida para a paradigmática mudança de direção da arte europeia no século XX ocorreu quando os artistas ocidentais descobriram objetos "etnográficos" de África e da Oceania e reconheceram as potencialidades que eles ofereciam para mudanças formais na pintura e escultura europeias. Do cubismo ao surrealismo, de Pablo Picasso a Paul Klee, Georges Braque, Constantin Brancusi, Henry Moore, Alberto Giacometti, Amedeo Modigliani, Julio González, Wilfredo Lam, e outros, a demonstração ficou suficientemente clara. Mas a contrapartida desta descoberta dos artistas ocidentais foi a descoberta da arte europeia pelos artistas africanos surgidos na mesma altura (OKEKE-AGULU, 2002, p.2).

Como já mencionado, os movimentos europeus de vanguarda, durante o início do século XX, se apropriaram da visualidade estética de algumas produções artísticas africanas, sobretudo do universo escultórico, o que também foi objeto de estudo de diversas pesquisas, como a realizada pelo curador estadunidense William Rubin⁴⁶ para a exposição “*Primitivism*” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 1984, que colocou lado a lado as pinturas modernistas e suas possíveis inspirações. Já a sua contrapartida, a apropriação da estética europeia em

⁴⁶ William Rubin foi curador e historiador de arte, foi diretor do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA, entre 1969 e 1988. Trabalhou como professor universitário e foi editor da *Art International*, antes de ingressar no MoMA. Informações extraídas de: <<https://guernica.museoreinasofia.es/en/agente/william-rubin-5345>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

África, é pouco mencionada, tornando-se dessa maneira, um elemento ausente nas narrativas das artes modernas no Ocidente⁴⁷.

Imagem 1 – Detalhe de uma das salas da exposição “Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. 1984.



Fotografia do arquivo do MoMA. Nova Iorque. Imagem extraída de: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907>>. Consulta realizada em: 16 fev. 2019.

A presença da “Arte Moderna” na África tem sido tema de estudos recentes na história da arte, se intensificando a partir do início dos anos 1990, quando ocorre um movimento de revisão histórica no campo das artes africanas. Este buscou visitar o período artístico desenvolvido no continente a partir da segunda metade do século XX, influenciado pelos pensamentos e as estéticas da Arte Moderna.

⁴⁷ Para mais informações aconselha-se consultar o catálogo geral da mostra, que encontra-se disponível para acesso on-line no site do MoMA: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907>>. Consulta realizada em: 16 fev. 2019.

De acordo com a pesquisadora e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Não-Occidentais da Unicamp, Sandra Salles⁴⁸, no seu artigo *Narrativas do “moderno” na historiografia da arte africana*, cabe destacar três pontos que contribuíram para o despertar de um interesse sobre essas produções no início dos anos 90: o crescente interesse do mercado de arte por novas produções, dando destaque para as artes não-ocidentais; o discurso de arte global dentro das pesquisas de história da arte no ocidente; e o crescimento dos estudos pós-coloniais e decoloniais no campo das Artes.

De acordo com a pesquisadora, de lá pra cá, algumas pesquisas se destacaram na tentativa de compreender e definir aquilo que podemos chamar de “Artes Modernas Africanas”. Como também alguns historiadores de arte e curadores que começaram a chamar a atenção para a importância de realizar estudos voltados a esse período, a exemplo do historiador de arte e professor da *Princeton University*, citado aqui, o nigeriano Chika Okeke-Agulu. Além de ser autor de diversos livros sobre o assunto, e um dos mais recentes *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria* (2015), Okeke-Agulu palestra e divulga as artes africanas em diversas instituições, como em duas de suas passagens recentes pelo Brasil durante a programação do *Seminário Histórias Afro-Atlânticas*, que foi realizado pelo MASP entre 2016 e 2018⁴⁹, e no *Simpósio Internacional*

⁴⁸ É doutoranda em História da Arte na Unicamp, na linha de pesquisa Questões de arte não europeia. Realizou estágio de pesquisa no Departamento de História da Arte da Universidade de Chicago, financiada pela bolsa *Connecting Art Histories* da Getty Foundation. Possui graduação em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), especialização em Estudos Latino-Americanos (Formação Multidisciplinar em História, Sociologia, Economia, Geografia e Mídia) na *Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III* e mestrado em Antropologia Social e Etnologia na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Atuou profissionalmente no Museu Afro Brasil, em São Paulo, de 2010 até 2018, como Coordenadora de Difusão e Projetos, trabalhando junto à Diretoria Curatorial no planejamento e realização de projetos de exposições e outras atividades culturais e educativas. Informações extraídas de: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4497039J3>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

⁴⁹ A conferência realizada por Chika Okeke-Agulu teve como título *Depois do modernismo: El Anatsui e a ideologia Sankofa* e foi realizada em 20 de novembro de 2017. Encontra-se disponível a gravação do evento em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s-KAr9hrvKk>>. Acesso em: 16 out. 2018.

Modos de ver – modos de exhibir, realizado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em setembro de 2018⁵⁰.

O historiador da arte, crítico e curador sudanês Salah Hassan e o curador nigeriano Okwui Enwezor, também já citados aqui, são outras vozes atuantes no tema. Junto com Chika Okeke-Agulu, organizam desde 1994 a revista *Nka: Journal of Contemporary African Art*, um espaço de divulgação dos estudos dos três e de novos artistas que se assumem como africanos e procedentes da diáspora africana⁵¹.

Esses três autores têm sido considerados as principais referências desse estudo. Entretanto, cabe destacar que há pesquisas sendo realizadas por autores, que não são de origem africana, como John Peffer, professor associado de história da arte contemporânea não ocidental da *Ramapo College of New Jersey*, e o artista e escritor anglo-paquistanês Rasheed Araeen.

Em ambos os casos, tanto de autores de origem africana ou não, os estudos realizados sobre as artes modernas africanas, em sua maioria, são feitos fora do continente africano. O que para Araeen é uma consequência do colonialismo e da precária estrutura acadêmica e do sistema das artes que ainda perdura em alguns países africanos, assim como da estrutura de hegemonia europeia na legitimação da arte, que faz com que os discursos artísticos tenham que passar pelas suas instituições para serem aceitos (ARAEEN, 2005, p.03).

Considerar os paradoxos na relação entre Europa e África evidencia que os mesmos fazem parte do contexto moderno-contemporâneo africano, e isto é refletido não apenas nos estudos das artes modernas, mas também em outros campos de pesquisa, como observa John Peffer em seu texto *A diáspora como objeto*. Onde aponta que também foi o contexto de diáspora que possibilitou que muitos intelectuais e artistas africanos se empenhassem em estudar e conceitualizar as trajetórias das histórias africanas.

Outras maneiras que esses autores encontram também para reconstruir essa história são através de exposições, uma delas foi *The Short Century: Independence and Liberation*

⁵⁰ Chika Okeke-Agulu apresentou-se no dia 21 de setembro de 2018 com a conferência *Curating Within and Across National Boundaries: Thoughts on Comparative Mode*. Mais informações em: <<http://pinacoteca.org.br/cursos-e-eventos/simposio-internacional-modos-de-ver-modos-de-exibir/>>. Acesso em: 06 out. 2018.

⁵¹ Para mais informações aconselha-se acessar a página oficial da publicação em: <<http://www.nkajournal.org/>>. Acesso em: 06 out. 2018.

Movements in África, 1945 – 1994, com curadoria de Okwui Enwezor, que esteve em cartaz no *Museum Villa Stuck*, Munique; no *Museum of Contemporary Art*, em Chicago; no MoMA, em Nova Iorque. E apresentou um conjunto de obras de diferentes períodos e regiões promovendo um debate de dimensão continental sobre o tema. Tal exposição está sendo estudada por Sandra Salles, que assim como nesta dissertação, busca através da análise de uma exposição entender os caminhos dos modernismos africanos.

Imagem 2 – Detalhe da exposição *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945–1994*.



A exposição aconteceu de 10 de fevereiro de 5 de maio de 2002 no MoMA, Nova Iorque. **Fonte:** Arquivo do MoMA. Imagem extraída de <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4749>>. Consulta realizada em: 16 fev. 2019.

Outra exposição que cabe mencionar é *Seven Stories about Modern Art in Africa*, realizada pela curadora inglesa Clémentine Deliss⁵², que esteve em cartaz entre 27 de

⁵² Clémentine Deliss é curadora e editora independente. Foi diretora do *Weltkulturen Museum*, em Frankfurt, entre 2010 e 2015. Deliss estudou arte contemporânea e antropologia social em Viena, Londres e Paris. É PhD pela *University of London* (1988, ASSIM COMO). Entre 2002 e 2009, dirigiu o laboratório

setembro a 26 de novembro de 1995, na *Whitechapel Gallery* em Londres, apresentando obras do período moderno e do contemporâneo das artes africanas.

Infelizmente no Brasil, há poucos estudos dedicados ao tema, porém vale destacar, a contribuição de algumas publicações, como o *Caderno de texto 10: Usos da Memória*, editado pela curadora afro-espanhola Elvira Dyangani Ose⁵³ junto à equipe do Videobrasil. Outro livro importante é a antologia de textos publicada como produto da organização teórica da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, realizada entre junho e outubro de 2018, uma parceria do MASP com o Instituto Tomie Ohtake⁵⁴. Tal obra apresentou pela primeira vez a tradução para o português de diversos textos importantes de Salah Hassan, Chika Okeke-Agulu e Okwui Enwezor. Cabe destacar também a plataforma portuguesa de textos online, *Artafrica*⁵⁵, que tem se empenhado em traduzir e disponibilizar estudos sobre as artes e as contemporaneidades africanas.

Ao realizar a leitura dos autores e estudos citados, verificou-se que o modernismo como movimento artístico em África, assim como na Europa, não teve uma trajetória única, mas trajetórias diversas e variadas. Portanto, não podemos falar em um “Modernismo Africano”, mas sim, em modernismos africanos, o que os torna não apenas uma manifestação distinta dos modernismos europeus, como também entre si. Tais variedades dos movimentos modernistas africanos dizem respeito às suas histórias, como também às suas estéticas, temas, interesses,

internacional de pesquisas *Future Academy*, que investigou o futuro global da produção artística independente dentro da academia de arte. Deliss é membro do *Theatrum Mundi / Global Street*, o projeto de pesquisa de longo prazo iniciado por Richard Sennett, e faz parte do conselho científico do *Musée du quai Branly*, em Paris. Informações extraídas de: < http://www.internationaleonline.org/people/clementine_deliss >. Consulta realizada em 01 mar 2019.

⁵³ Dyangani Ose é professora de Culturas Visuais na *Goldsmiths*, curadora independente e membra do Conselho de Pensamento da *Fondazione Prada*, onde foi curadora de exposições. Fez parte da equipe de curadores da *Bienal de l'Image en Mouvement*, de 2016, em Genebra. Foi curadora da 8ª edição da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Gotemburgo (GIBCA, 2015) e da Curator International Art na Tate Modern (2011 - 2014). Informações extraídas de: <<http://creativetime.org/about/staff/elvira-dyangani-ose/>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

⁵⁴ A exposição *Histórias Afro-Atlânticas* esteve em cartaz de 29 de junho a 21 de outubro de 2018. Teve a curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo.

⁵⁵ O acesso pode ser realizado através do link: <<http://artafricamagazine.org/>>. Consulta realizada em: 16 fev. 2019.

ideologias etc., e as maneiras e proporções como os modernismos africanos foram construídos tiveram características distintas em cada região e nas produções individuais dos artistas (OKEKE-AGULU, 2001, p.02).

Okwui Enwezor nos diz que entender essas diferenças é essencial para reconhecer que tal movimento não parte de uma assimilação, cópia e nem de sequer de uma continuidade dos modernismos europeus, mas da reinvenção a partir da própria “modernidade africana”. (ENWEZOR, 2018, p. 149). A definição dos modernismos africanos está atrelada ao entendimento acerca do início da modernidade histórica em África. Rasheed Araeen acredita não ser possível desvincular a modernidade africana do processo colonial europeu, porém também não podemos tomar a entrada da Europa no continente como o primeiro fator que expresse modernidade.

Seria axiomático dizer que a modernidade chegou à África como parte integrante do colonialismo, todavia o que é realmente interessante é o paradoxo que derrubou a crua ambição do poder colonial. Se a ambição da modernidade era transformar uma parte dos africanos em fiéis servidores da administração colonial, foi também ela que, em igual medida, abriu as comportas da consciência moderna que levou à África independente e moderna dos nossos dias (ARAEEN, 2005, p. 1).

Provavelmente, o acesso que os europeus tinham para adquirir objetos africanos não era o mesmo que os artistas africanos, assim como as leituras e interesses expressos delas. Segundo Chika Okeke-Agulu, os governos coloniais europeus não estavam preocupados em criar uma classe artística ou um sistema das artes em suas colônias. Como nos conta Okeke-Agulu, o ensino e o estudo delas, mesmo que europeias, não era base obrigatória nos currículos escolares do ensino básico das colônias, acontecendo à divulgação e introdução das Artes Europeias como um processo lento. De acordo com o autor, isso faz com que a presença de produções artísticas modernas em alguns países africanos, seja compreendida através de uma linha tênue entre a assimilação de uma estética artística europeia e o seu uso, como enfrentamento das políticas educacionais impostas pelos sistemas coloniais.

E aqui estou a referir-me não apenas ao vasto território designado como África subsaariana, mas a todo o continente, do Magrebe até o Sul, do Oeste e até o Este de África. (...) Na realidade, inicialmente não prestou qualquer atenção às artes visuais, centrando sobretudo as suas preocupações na satisfação das necessidades

dos poderes coloniais em recrutar o trabalho de mão de obra subalterna, por exemplo, funcionários para a administração pública. Nos casos em que a arte fazia parte dos currículos coloniais, restringia-se à noção de artesanato. A inclusão da arte nos programas apenas se iniciou quando africanos escolarizados o exigiram (OKEKE-AGULU, 2002, p. 1).

Foi sobretudo após as independências dos países africanos que os seus modernismos tiveram maior produção, sendo inclusive, em alguns casos, pautas de governo, como no Senegal, na Nigéria e em Gana (OKEKE-AGULU, 2002, p.08). Nessas três localidades, a produção artística do pós-independência buscou refletir o pensamento de intelectuais alinhados à busca de novas definições para as políticas e identidades africanas, como foi o caso do Senegal sob a presidência de Léopold Sédar Senghor e a sua defesa pelo Movimento da Negritude.

A Negritude foi fundada em 1934, na cidade de Paris, por Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon Damas e outros estudantes africanos e caribenhos. O grupo tinha como objetivo a formação de espaços de debates e pensamentos a partir da África e sua diáspora na construção de estruturas modernas e culturais africanas. Partiam também de visões Pan-africanistas, movimento que propunha uma unidade africana e também o retorno da população afro-descendente e africana em diáspora para o continente africano, com a intenção de construção de um estado nação como território de todas as pessoas negras (ENWEZOR, 2018, p. 150).

De acordo com a professora do departamento de artes visuais da UFRB, Emi Koide, uma das ações do governo de Senghor para as artes se deu através da criação da *École Nationale des Arts Dakar* (Escola Nacional de Artes de Dakar), fundada em 1960. Tal instituição foi importante na construção da reflexão de quais seriam as metodologias adotadas para as artes africanas, em especial a senegalesa, em uma África independente e pós-colonial. A escola teve a adoção de uma base curricular dúbia, que se baseava tanto em defesa de correntes do pensamento Pan-africanista e da Negritude, quanto na adoção de ensino dirigido pelos parâmetros europeus. Segundo Koide, o protagonismo modernista da Escola de Dakar não continuou a ser reinventado nas décadas seguintes, engessando-se em um mesmo modelo de ensino e produção desde a independência (KOIDE, 2015).

Imagem 3– Fachada da École Nationale des Arts de Dakar.



Autor e ano da foto desconhecidos. **Fonte:** <<http://www.culture.gouv.sn/?q=ecole-nationale-des-arts>>.

Consulta realizada em: 16 fev. 2019.

A criação das academias de arte, como a Escola de Dakar, tornou possível a formalização não apenas dos estudos artísticos, mas também da abertura de espaços e pensamentos das artes modernas. Na Nigéria, as primeiras academias de arte criadas foram a de Ibadan, em 1953, e o *College of Arts, Science and Technology of Zaria*, em 1955; e em Gana, foi a Escola de Kumasi, criada em 1952⁵⁶. Segundo Okeke-Agulu (2002, p. 2), a maioria das escolas de arte que surgiram nesse período começou adaptando programas e currículos escolares, a partir dos modelos europeus, que em algumas foram reformulados posteriormente, adequando para as realidades e interesses locais.

Também segundo Okeke-Agulu (2002, p. 09), não podemos nos limitar a considerar que o ensino das artes foi possível apenas através das universidades. Houveram outros espaços de ensino que também contribuíram para a expansão das práticas artísticas. De acordo com o autor, na Nigéria já havia uma produção artística moderna antes da implantação das Escolas de Artes, que se dava através de estruturas de ensino não-formal, como os *workshops* e ateliês.

⁵⁶ Atualmente faz parte da Kwame Nkrumah University of Science and Technology.

Verifica-se também na leitura dos autores que não há um consenso na definição do que podemos chamar de “Artes Modernas Africanas” e muito menos de quando se deu o seu início. Uns partem de uma visão estética, outros do período histórico e alguns de uma visão cronológica. No entanto, há um acordo entre os autores de que essa produção foi resultado das relações estabelecidas via colonialismo, e que não há como estudar esse movimento artístico, sem entender o período histórico colonial e pós-colonial africano. Destacamos abaixo alguns autores apresentados pela pesquisadora Sandra Salles e que também realizam essa discussão:

O historiador da arte Malick Ndiaye propõe dois modelos de leitura para a produção desse período, aos quais ele denomina “modernidade atávica” e “modernidade alternativa”. A primeira aludiria à grande parte da produção das escolas e ateliês coloniais, enquanto a segunda aos movimentos de recusa e resistência a esta visão colonialista. Tais modelos estariam diretamente relacionados às estratégias empregadas pelos artistas na utilização do patrimônio artístico tradicional em seus trabalhos e a relação por eles estabelecida, entre sua criação artística e as expressões culturais locais. Partindo de outra perspectiva, o arqueólogo e crítico de arte John Picton propõe que todas as produções africanas após o advento da fotografia, sejam consideradas “modernistas” em um sentido mais amplo. Reunindo sob o mesmo selo, todas as artes presentes no continente ao longo do século XX. Esse ponto de vista, segundo seu defensor, liberaria o modernismo africano do mundo artístico internacional, ainda moldado pela Europa e pelos Estados Unidos.

Em contraste à proposta de Picton, a historiadora da arte Maureen Murphy entende que o modernismo africano aludiria a um momento específico da história do continente, que teria se iniciado no período das independências, como resultado de um esforço de conciliação entre tradições africanas revisitadas e a modernidade artística ocidental. Mais do que a uma corrente no seio da qual existiria uma identidade plástica comum, ele corresponderia à emergência de diversas práticas artísticas desenvolvidas entre os anos de 1950 e 1980, não redutíveis a um estilo estético dado (SALLES, 2018, p. 03).

De acordo com Salles, Malick Ndiaye não buscou apenas definir uma compreensão geral do período, mas também da sua própria conjuntura relacional ao distinguir o que chamamos por “modernismos africanos” em duas atitudes, uma que é fruto de investimentos coloniais e outra que se apresenta como resistência aos mesmos. John Picton adota o marco

européu de início da arte moderna como um conceito universalista, incluindo as artes africanas, dessa forma, promove uma leitura das mesmas, a que possui como ponto de partida a Europa. E Maureen Murphy vê nas independências o divisor para a criação das produções que poderiam ser chamadas modernas. Essas variedades de entendimento e apresentação dos modernismos africanos estiveram presentes na primeira década da Bienal de São Paulo, as quais iremos evidenciar.

Apesar de esses autores demonstrarem tentativas de conceitualização do período, para os autores Salah Hassan (2010), Chika Okeke-Agulu (2002) e Rasheed Araeen (2005), os modernismos africanos podem ter como marco inicial a obra *A madona negra*, do artista sul-africano Ernest Mancoba, criada em 1929. Para os autores, essa é considerada a obra mais emblemática criada desse início⁵⁷.

Imagem 4– Ernest Mancoba. *Madona Africana* ou *Madona Bantu*. 1929.



Madeira amarela. 86 x 22 x 17 cm. **Fonte:** Coleção Johannesburg Art Gallery. Imagem extraída de: <<https://www.revolvy.com/page/Ernest-Mancoba>>. Consulta realizada em: 22 jan. 2019.

⁵⁷ A carreira de Ernest Mancoba tem sido estudada por outros pesquisadores e tem sido tema de importantes debates dentro da formação escrita dos modernismos africanos. Nesta pesquisa apresentamos as leituras realizadas sobre a obra deste artista a partir dos autores mencionados.

Os autores consideram esta como a primeira obra modernista da África devido à adoção da estética figurativa europeia na representação, de uma imagem de uma virgem africana. Assim como pelo uso da madeira amarela, um tipo de material presente na região da África do Sul. Esses dois elementos conciliam a criação de uma escultura com influência europeia, no entanto de origem africana. É possível pressupor que essa escolha tenha considerado também o debate étnico-racial como ponto simbólico, visto que os autores elegeram um artista negro nascido no continente africano para o marco dos modernismos no continente. Sabe-se que em 1929, ano de criação de tal obra, já havia outros artistas que produziam obras modernas no continente, porém, em sua grande maioria eram de europeus imigrantes, ou, filhos dos mesmos, sendo provavelmente vistos como brancos.

Mancoba nasceu em 1904, na cidade de Joanesburgo. Quando jovem, foi enviado pelo tio, que era um ministro anglicano, para estudar no colégio diocesano *Grace Dieu*, onde estudou bases do currículo ocidental e posteriormente foi professor de idiomas. No *Grace Dieu* conheceu, em 1925, Ned Paterson, um escocês que imigrou para a África do Sul para trabalhar com o ensino das artes. Foi nas aulas de Paterson que Mancoba recebeu a sua primeira formação artística, dando início a uma produção que tinha como principal linguagem a escultura, consolidando-a em 1929 com a criação de *Madona Africana* ou *Madona Bantu*⁵⁸, que algumas vezes traduzida como Virgem Africana.

Em *Grace Dieu*, Mancoba conheceu Gerard Sekoto, outro importante artista dos modernismos africanos e que também iniciou a sua formação artística no local. Os dois começaram a articular em conjunto estratégias para conseguirem estabelecer uma carreira artística na África do Sul. Entretanto, sabiam que, por serem negros em um país segregacionista, esse processo não seria fácil. Mesmo com muitas dificuldades, Mancoba conseguiu concluir o curso de arte na *University of South Africa*, e em 1938 ganhou uma bolsa para estudar na *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*, em Paris, deixando a África do Sul pra viver na Europa⁵⁹. Sobre esse período da vida do artista, Salah Hassan nos conta que:

⁵⁸ Informações biográficas extraídas de: <<https://www.revolvy.com/page/Ernest-Mancoba>>. Consulta realizada em: 22 jan. 2019.

⁵⁹ *Ibidem*. 51.

Mancoba já se estabelecera como escultor quando deixou a África do Sul. Na época de sua partida para a França, sua *African Madonna* [Virgem Africana] (também conhecida como *Bantu Madonna*), esculpida em 1929 e exposta na *Johannesburg Art Gallery*, parece ser uma das primeiras interpretações sul-africanas da Virgem Maria a não ter aparência europeia. Diferentemente de muitas esculturas religiosas na África do Sul, para as quais se utilizou de preferência carvalho importado ou teca, Mancoba a esculpiu em yellowwood [*Cladrastis lutea*]. Elza Miles destaca que ‘suas esculturas consistiam em peças eclesiásticas e seculares. Em ambos os gêneros ele africanizou as normas ocidentais de iconografia e estética’ (HASSAN, 2010, p. 280).

Mancoba é tomado como marco do início dos modernismos africanos pela sua contemporaneidade com os demais modernismos, como o brasileiro que na década de 20 marcou o seu início com a *Semana de 22*. Mas também por ser um artista que inovou a produção escultórica local na busca de uma estética visual que mesmo partindo dos parâmetros estéticos ocidentais tivesse relação com a África. Talvez *Madona Africana*, ao tomar como modelo a personagem feminina de uma mulher negra para representar Maria, estivesse também questionamento sobre o lugar da população negra africana na representatividade visual que estava sendo posta pelo colonialismo europeu-cristão e segregacionista da África do Sul.

Ao considerar Ernest Mancoba como o precursor dos modernismos em África, tais autores estão também tomando uma postura política diante da história do *apartheid* na África do Sul. Sabe-se que nos anos 1920, haviam outras figuras que também estavam relacionadas com a busca por uma produção artística sul-africana, como a *South African Society of Artists*. No entanto, esses eram espaços onde artistas negros não tinham as mesmas possibilidades de formação, criação e representação. A respeito disso, Rasheed Araeen, comenta que:

A obra de Mancoba foi também encoberta pelo *apartheid* na África do Sul, naturalmente, impedindo-a de receber a atenção que merecia, pela razão óbvia de que uma tal realização por um artista negro abalaria tudo o que suportava e justificava o *apartheid*. Apesar de a partir de agora dever ser uma prioridade para os historiadores de arte da África do Sul analisar esta questão, e reivindicar aquilo que para mim é uma extraordinária realização de um “colonizado”, essa tarefa deveria interessar todos aqueles – africanos ou não – que buscam a verdade. A realização de Mancoba vai contra todo o sistema binário construído pelo colonialismo –

Branco/Negro, Colonizador/Colonizado, Eu/O Outro, Moderno/Primitivo, etc. – e cuja herança continua a minar a liberdade do indivíduo libertado pós-colonial, negando-lhe um lugar no seio da genealogia da corrente principal do modernismo. Mancoba não só desafiou como demoliu tais dualismos. Se não prosseguir agora esta tarefa, a África não poderá reclamar aquilo que a meu ver constitui a sua façanha sem paralelo, que excede tudo o que foi realizado pelo resto do mundo colonizado (ARAEEN, 2005, p. 06).

Não foi apenas o *apartheid* que encobriu a carreira e importância de Mancoba para as artes modernas africanas, os historiadores de arte europeus também colaboraram para isso. Os autores criticam que a participação e contribuição de Mancoba para a história da arte, é negligenciada e apagada nas narrativas dos modernismos, que poucas vezes citam o artista em seus escritos (OKEKE-AGULU; HASSAN, 2002, 2010, p. 5, p. 280). Mancoba possui uma importância dupla para a história dos modernismos, pois também foi atuante nas artes europeias.

Segundo Sarah Ligner⁶⁰, é através dos modernismos europeus que Mancoba entra em contato com a noção de artes africanas do período. Ligner conta que em 1936, o artista encontra na Biblioteca Nacional da Cidade do Cabo o texto ilustrado do livro *Escultura Negra Primitiva*, uma publicação do *marchand* de arte Paul Guillaume e do diretor do Serviço Educacional da Fundação Barnes Thomas Munro. A autora chama a atenção ao fato de que, enquanto a Europa desfrutava de mais de três décadas de inserção das artes africanas nos círculos de artistas e colecionadores, foi com essa publicação escrita por europeus definindo as artes africanas, que Mancoba, um artista sul-africano, conhece a arte dita como sua e do seu continente (LIGNER, 2015). Aqui temos um exemplo nas artes, das relações de poder Norte-Sul, com uma Europa que classifica, define, dita, organiza e valoriza o “outro” e seus conhecimentos.

Em Paris, Ernest Mancoba, além de esculturas, passa a produzir pinturas, desenhos e gravuras, dialogando com os movimentos artísticos modernistas europeus. Sobre esse período, Hassan (2010, p. 280) chama a atenção para a obra *Composition*, de 1940, na qual fica evidente o interesse e a persistência do artista em traçar um diálogo entre as artes modernistas europeias e as estéticas africanas ao estilizar uma possível “máscara africana” com formas geometrizarantes em uma pintura óleo sobre tela.

⁶⁰ Inserir nota

Imagem 5 – Ernest Mancoba. *Composition*. 1940.



Óleo sobre tela. 59 x 50 cm. **Fonte:** Acervo do *The Estate of Ernest Mancoba and Galerie Mikael Andersen*. Disponível em: <https://post.at.moma.org/content_items/1144-identity-and-abstraction-ernest-mancoba-in-london-and-paris-1938-1940>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

Rasheed Araeen, ao comentar sobre esta obra, chama a atenção para a possibilidade de ver a mesma como “precursora ou pioneira daquilo que viria a emergir anos depois: expressionismo abstrato nos Estados Unidos e informal na Europa”. (ARAEEN, 2005, p.06). O autor comenta que embora não existam provas de que Mancoba tenha influenciado estes movimentos, é importante inserir a produção do artista como parte dos caminhos da arte moderna no ocidente.

Outra contribuição do artista para as artes ocidentais, em especial as europeias, diz respeito a sua participação no grupo CoBrA. Em Paris, Mancoba conheceu a artista dinamarquesa Sonja Ferlov, com quem se casou, e juntos foram membros fundadores do grupo CoBrA, o coletivo formado na capital francesa e que foi apresentado como sendo de artistas de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã. Sendo o nome do grupo formado pelas iniciais

das três cidades, e que também havia artistas de outros países, como Dinamarca, Bélgica, Holanda e África do Sul. Apresentamos a seguir uma fotografia do grupo durante a exposição *Høst*, em Copenhague, em 1948, onde vemos Mancoba junto aos demais.

Imagem 6 – Fotografia de grupo CoBrA para a exposição *Høst*, em Copenhague, 1948.



Desenho de fundo de Carl-Henning Pedersen. **Fonte:** Cortesia do Museu CoBrA. De pé, da esquerda para a direita: Sixten Wiklund, Ernest Mancoba, Carl-Henning Pedersen, Erik Ortvad, Ejler Bille, Knud Nielsen, Tage Møllerup, Aage Vogel-Jørgensen, Erik Thommesen. Sentados, da esquerda para a direita: Karel Appel, Tonie Sluyter, Christian Dotremont, Sonja Ferlov-Mancoba, Wonga e Else Alfelt. No chão: Asger Jorn, Crow, Constant, Henry Heerup. Imagem extraída de: <<http://nsuartmuseum.org/cobra-collection-research-center/>>. Consulta realizada em: 22 jan. 2019.

O CoBrA foi um dos movimentos mais importantes nas artes europeias no período pós segunda Guerra Mundial. Os integrantes desse grupo tinham em comum a busca por uma produção inspirada na vertente primitivista do modernismo, que buscava nas obras das crianças e dos “doentes” mentais a renovação e liberdade para a arte ocidental. Chika Okeke-Agulu (2002, p.05) destaca que a ligação de Mancoba com o CoBrA contribuiu tanto para o desenvolvimento de sua produção individual como para o desempenho de outros artistas do

grupo. Na produção individual, o autor destaca que foi a atuação no CoBrA que deu “forma ao seu estilo abstrato, à sua paleta e aos desenhos”, fornecendo mais “autonomia” e “poder” à sua produção. O autor frisa também que a presença de Mancoba contribuiu para a produção de Asger Jorn e de Ejler Bille, para os quais o artista apresentou “material etnológico africano” e realizou “visitas guiadas” ao Musée du Tracaderó; e para as pinturas de Sonja Ferlov-Mancoba e Erik Thommesen, onde nota-se influência da “simplicidade monumental e primordial” das pinturas iniciais de Mancoba.

Apesar da influência de Mancoba no CoBrA, Rasheed Araeen destaca que poucas vezes o artista aparece nas exposições dedicadas ao grupo. Um exemplo dado por ele, diz respeito à exposição realizada no *Stedelijk Museum Schiedam* na Holanda. Araeen comenta que chegou a enviar um e-mail para a instituição perguntando sobre a inclusão do artista na mostra e a resposta recebida foi um simples “não”, o que para o autor demonstra a persistência dos agentes das artes europeus em identificar a presença das artes africanas no modernismo apenas pelo viés do “primitivismo” (ARAEEN, 2005, p.02).

Por outro lado, Sarah Ligner pontua que havia um isolamento de Ernest Mancoba dentro do CoBrA, e que em muitos momentos por escolha do próprio artista. Segundo a autora, Mancoba deixa isso evidente durante a sua entrevista concedida para o curador de arte Hans Ulrich Obrist em 2002, alguns meses antes de falecer, na qual o artista comenta que o grupo, apesar de ser composto por artista do surrealismo revolucionário, não apresentava compromisso político, particularmente no que diz respeito aos povos colonizados, tendo esse fator contribuído para que ele estivesse isolado em alguns momentos do grupo, tanto voluntariamente como involutariamente, de maneira que isto o afastou também do mundo artístico oficial, já que alguns críticos e historiadores da arte também mantêm a mesma postura. (LIGNER, 2015, p. 47)

Mancoba não é o único artista modernista africano deste período negligenciado pelas narrativas hegemônicas das artes. É possível citar diversos nomes como Gerard Sekoto, artista também sul-africano já mencionado aqui, que juntamente com Mancoba lutou pela inserção da presença de pessoas negras nas artes modernas do país; ou o artista etíope Skunder Boghossian que realizou pinturas influenciadas por pesquisas musicais, arte copta etíope e o movimento de abstração europeia; ou ainda, o sudanês Ibrahim El-Salahi, que combinou na pintura a grafia do alfabeto árabe com formas abstratas, sendo uma das principais referências do movimento artístico Hurufiyya, que formado por artistas árabes e norte-

africanos, pesquisam a estética gráfica da língua árabe através por um visés modernista. Chika Okeke-Agulu, em seu texto *Arte Moderna Africana* apresenta diversos nomes e trajetórias possíveis para as histórias de tais modernismos. (OKEKE-AGULU, 2002). E, como pontuado por Rasheed Araeen, realizar isto contribuiria para ampliar as narrativas dos modernos africanos para além das noções do primitivismo.

Ao passo que as artes europeias chegaram à África por um discurso modernista, as produções artísticas e culturais africanas chegaram na Europa atravessadas pelo discurso do “primitivo”. Sabe-se que a colonização europeia no território africano teve como base a ideia de conhecer para dominar (WESSELING, 1998), e que fomentou um modelo de conhecimento científico que serviu de base da Antropologia e da Etnologia do início do século XX, setores que dentro do regime colonial estiveram responsáveis pelo estudo dos objetos artísticos das colônias. Durante os primeiros anos de ocupação da África, foram realizadas diversas expedições de caráter científico que tinham por finalidade conhecer um “outro”, um “diferente”, um outro que não possuía a mesma humanidade, um outro que precisava ser definido e explicado. Esse conjunto de ações de cunho colonial foi responsável pelo deslocamento de diversos objetos das materialidades artísticas das sociedades africanas para a Europa e, posteriormente, para os centros americanos, onde abasteceram os acervos dos museus antropológicos, de coleções privadas e dos mercados de antiguidade.

É a partir desse contato que será expandido no ocidente o interesse daquilo que foi habitualmente chamado de “Arte Primitiva”, que incluía as “Artes Africanas” como uma das suas categorias. O termo “primitivo” está vinculado à ideia moderna de que existe uma linearidade evolucionista da arte, sendo o “primitivo” aquilo que antecipa, aquilo que vem primeiro e que, em uma escala evolucionista, é também considerado pouco evoluído. Autores como Sally Price (PRICE, 2000) e Gill Perry (PERRY, 1998) analisam como o primitivismo se tornou discurso nas narrativas europeias e de como sua prática excludente e exotizante são difundidas no meio artístico.

Aquilo que passou a ser divulgado como “Arte Africana” era, muitas vezes, compreendido como “Arte Primitiva”. Artistas ligados às artes modernas europeias, sobretudo as vanguardas artísticas, participaram da apropriação dessa produção, no qual Pablo Picasso

talvez seja o exemplo mais conhecido. Em 1907 o artista afirmou ter sido “encantado” pelas produções africanas expostas no *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, em Paris⁶¹.

Com uma visão que transitava entre o primitivismo e a busca pela renovação das artes europeias no contexto de modernidade, Picasso, *marchands* e outros artistas viram nas artes africanas formas, linhas e curvas que demonstravam um modo de representação distinto do estilo clássico europeu⁶². Entretanto, esta busca e apropriação estética dos modernistas europeus habitou uma linha tênue entre uma atitude primitivista e o desenvolvimento de uma linguagem abstracionista.

Alberto Costa e Silva comenta no seu livro *O quadro amarelo* (2009, p. 22) que os modernistas europeus se apoiaram nas artes africanas em pelo menos duas frentes: uma no geometrismo e a segunda no realismo. A primeira teve, sobretudo, a apropriação na visualidade das máscaras providas de diversas regiões e culturas. Já a segunda, em peças como as “cabeças” de Ifé, localizadas em escavações realizadas na região de Ifé na Nigéria, no início do século XX. Silva chama a atenção ao fato de as peças ligadas ao geometrismo de estarem vinculadas a culturas que se organizavam como “micro-estados” africanos e geralmente não tinham poder político centralizado, que se contrapunha a segunda frente, provida de sociedades centralizadas e com um sabor visual mais próximo ao greco-romano renascentista europeu.

Não é por acaso que artistas como Picasso e Braque tinham peças africanas nos seus ateliês. As obras africanas não eram apresentadas apenas como meios de inspiração, eram também modelo para os artistas, que muitas vezes faziam cópias das mesmas. Porém, segundo Stuart Hall, na história dos modernismos europeus a presença africana ficou mais atrelada às

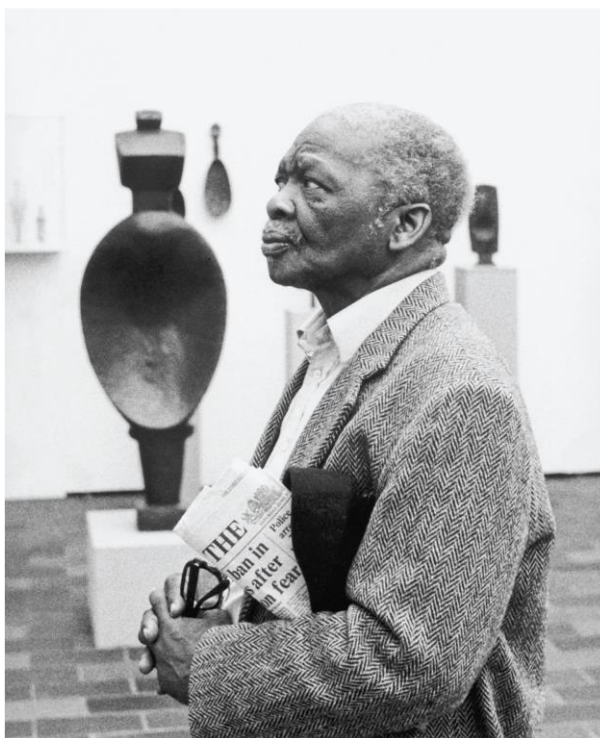
⁶¹ LOPÉZ, José Luis Cortés. El arte negroafricano y su influencia en la renovación artística. In BARRIOS, Olga. *Africaníssimo: una aproximación multidisciplinar a las culturas negroafricanas*. Editora Verbum e Casa África. Coleção Biblioteca Hispanoaficana. Diretor da coleção: Wilfrid I. Miampika. 2009. Madrid. p. 339. Tradução nossa.

⁶² A relação do modernismo europeu com as artes africanas atravessadas pelo discurso do Primitivismo foi estudada na monografia *Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin*. Disponível em: <http://emaklabin.org.br/pdf/pesquisas/pesquisa%20Luciara%20Ribeiro_livro_FINAL_13.01%20alta%28site%29%20%281%29.pdf>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

visões primitivistas do que à valorização de suas formas e técnicas sofisticadas (HALL, 2006, p. 14).

As relações criadas por tal discurso colocavam as produções africanas em uma temporalidade diferente das obras modernas europeias, criando no ocidente um culto ao conceito de “tradicionalidade” e “autenticidade”, que definia também o que se poderia considerar “verdadeiramente africano” (FABIAN, 2016). Nesse ponto de vista, a produção de Mancoba não era considerada como africana, pois não apresentava o modelo aceito como o “tradicional africano”. Entretanto, também não era aceita como europeia, como comentado acima.

Imagem 7– Ernest Mancoba. Fotografia de Peter Johansen. 2000.



Fonte: Imagem extraída de HASSAN, Salah M.. *African Modernism: Beyond Alternative Modernities Discourse*. Revista South Atlantic Quarterly. Duke University Press. 2010. Disponível em: <
<https://read.dukeupress.edu/south-atlantic-quarterly/article-pdf/109/3/451/470354/SAQ109-03-01HassanFpp.pdf>
> . Consulta realizada em: 16 fev. 2019.

Em vista disso, nos perguntamos: o que significa chamar algo de “Arte Africana”? Quais critérios utilizamos para realizar tal denominação? Não é fácil responder a tais perguntas, porém não podemos deixar de apresentar aqui algumas considerações que estão

sendo debatidas em relação ao uso da qualificação “africano”. Sabemos que África não é um país, porém, quando utilizamos o termo “africano” para definir qualquer relação possível de ser estabelecida com os seus territórios por esta nomenclatura, estamos simplificando e reduzindo a complexidade daquilo que queremos mencionar. O mesmo ocorre quando usamos nomes como “Arte Latino-americana”, “Arte Asiática”, “Arte Caribenha”, entre outras nomenclaturas que partem do coletivo regional para definir as produções artísticas transpassadas nele. Mesmo sabendo onde se localizam tais territórios, essas qualificações são insuficientes para nos contar sobre os objetos englobados nesses grupos.

Ao utilizar o termo “Arte Africana”, no singular, estamos unificando em uma mesma nomenclatura relações variáveis de pessoas, histórias, culturas e realidades de um continente com 54 países e cerca de 2 mil sociedades distintas. Além disso, não podemos deixar de mencionar que tais produções também são diversas em linguagens, estéticas, materiais, período histórico, autoria etc. É impossível referir-se a essas individualidades quando as colocamos em um mesmo grupo.

Tem sido muito comum no ocidente, encontrar livros, exposições e coleções que são definidas por essa categoria, o que demonstra que este é um debate pertinente a ser realizado na história da arte. Esse tipo de pensamento influenciou as posições adotadas por alguns teóricos, que, ao estudarem as Artes Africanas, limitaram as suas possibilidades estéticas e influências à “tradicionalidade” e ao identificado como “africano”. Chika Okeke-Agulu menciona, por exemplo, as reações dos pesquisadores William Fagg e Margaret Plass – conhecidos pelas suas contribuições no estudo das “artes africanas tradicionais” – ao analisarem as produções moderno-contemporâneas africanas de uma forma que as despreza e reduz.

Em 1964, por exemplo, William Fagg e Margaret Plass descreveram uma “arte africana ‘contemporânea’ que, por maiores que sejam os seus méritos, é um prolongamento da arte europeia devido a uma espécie de colonialismo cultural involuntário.” O argumento de Fagg e Plass e de gerações de historiadores de arte preocupados com aquilo que consideram como uma falta de “autenticidade” na arte africana moderna e contemporânea é bastante pernicioso, pois nega qualquer possibilidade de iniciativa da parte do artista africano.

Assume-se que, dado que os africanos se apropriaram de técnicas ou de meios de expressão frequentemente associados à arte europeia, são incapazes de criar o que quer que seja de diferente ou de original. E não podem sequer envolver-

se nos debates estéticos que têm lugar noutros remotos postos avançados do processo imperial europeu (OKEKE-AGULU, 2002, p. 03).

Como sabemos, Picasso ficou conhecido pelas suas pinturas cubistas cuja inspiração se deu na apropriação das estéticas presentes em “máscaras africanas”. Mesmo sabendo disso, na história da arte não se concluiu que Picasso, por ter influência artística de outras culturas, tivesse tornado sua produção “menos europeia”, ou que fossem “cópias” das estéticas africanas. Pelo contrário, suas obras foram apresentadas como “inovadoras”, “subversivas” e símbolos da sua “genialidade artística”.

Temos em William Fagg e Margaret Plass um exemplo de como o sistema ocidental das artes é aceito como o “conhecedor do mundo” e abusa do direito de definir as produções artísticas ocidentais como “universais”, ditando assim as regras do que deve ou não ser considerado arte e como deve ser considerado arte. É nesse sistema que as produções africanas são avaliadas como externas ao “universal”. São estudadas e definidas de acordo com os critérios adotados por agentes ocidentais. Estes tematizam e estudam as artes africanas usando os seus métodos e, além disso, desconhecem as realidades e interesses de tais objetos, culturas, criadores e regiões.

O fato de artistas africanos terem inspiração em uma tendência artística europeia não faz com que suas produções sejam simples cópias. Okeke-Agulu aponta que “embora nos seja possível encontrar muitos exemplos de artistas que conscientemente adotam, adaptam, citam, decompõem, criticam e até transgridem estratégias europeias de vanguarda” (OKEKE-AGULU, 2002, p. 04), não podemos classificá-los como simples reprodutores das variedades dos modernismos europeus. Até mesmo porque quando os europeus fazem isto com a arte africana, nós não dizemos que os europeus apenas copiaram os africanos.

Manthia Diawara chama a atenção também ao fato de que muitas vezes essas leituras colocam tanto a África quanto a sua população em uma posição de estáticos ao tempo. (DIAWARA, 1998, p. 14). Talvez o amplo desconhecimento dessas produções e de suas narrativas seja, até hoje, uma das motivações para visões como as de William Fagg e Margaret Plass. Com inspiração em Okeke-Agulu, que chama atenção para a necessidade do estudo do Modernismo e suas variedades na Arte Africana, propõe-se aqui, estudar quais delas participaram das primeiras edições das Bienais de São Paulo.

CAPÍTULO 2

A AUSÊNCIA DOS MODERNISMOS AFRICANOS NA I BIENAL DE SÃO PAULO E A CONCOMITÂNCIA COM O COLONIALISMO EUROPEU NA ÁFRICA (1951)

2.1. A I Bienal e a busca por uma projeção internacional das artes

O estudo da documentação da I Bienal de São Paulo nos deixa intuir que Ciccillo Matarazzo e os organizadores da mostra estavam procurando pelos modernismos egípcios e sul-africanos, com os quais mantiveram contato através de órgãos diplomáticos. Nos interessa neste capítulo, apresentar o processo de estebelecimento de tais vínculos e dos interesses manifestados por eles. Realiza-se também o estudo dos percursos e especificidades históricas que se entrecruzam nos três países, pelo viés da política e diplomacia, do colecionismo das artes africanas no Brasil e dos contextos coloniais no Egito e na África do Sul.

Imagem 8 – Fachada do Trianon. Onde foi inaugurada a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Fonte: Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/3800>>. Acesso em: 07 out. 2018.

A motivação de Ciccillo Matarazzo para a criação da I Bienal se deu em 1948, quando ele e sua esposa Yolanda Penteadó, foram visitar a 25ª Bienal de Veneza, uma das edições

emblemáticas da mostra italiana. Esta edição foi a primeira após alguns anos de paralisação do evento, devido à situação provocada no território europeu pela II Guerra Mundial. Após a visita, o mecenas das artes voltara entusiasmado ao Brasil e decide por fomentar a organização da primeira participação do país na edição seguinte da Bienal de Veneza, a qual se concretizou em 1950⁶³.

A Bienal de Veneza, criada em 1895, 72 anos antes da Bienal de São Paulo, surgiu com o objetivo de apresentar produções artísticas de diversas regiões europeias. Nas primeiras décadas do século XX, adquiriu caráter de exposição internacional, passando a apresentar produções de outros continentes. Considerada desde sua criação, como um dos maiores eventos internacionais do sistema das artes, a mostra conta com uma organização em delegações nacionais dos países convidados, os quais exibem uma exposição em seus respectivos pavilhões com um recorte da produção artística contemporânea de seus territórios. Atualmente, além dos pavilhões, o evento conta com uma exposição paralela em que apresenta obras de artistas de diferentes nacionalidades através da seleção e organização de um(a) curador(a).

O modelo organizacional adotado para as primeiras edições da Bienal de São Paulo foi basicamente o mesmo utilizado pela Bienal de Veneza, ou seja, a apresentação de obras em pavilhões nacionais. Nessas edições, os países eram convidados por meio de suas embaixadas, consulados ou ministérios de cultura, e aqueles que aceitassem participar do evento deveriam organizar uma exposição que apresentasse parte das produções artísticas de característica moderna, assim como financiar todos os gastos envolvidos.

⁶³ Informações de acordo com o histórico apresentado no site da instituição: <<http://www.bienal.org.br>>. Consulta em: 15 set. 2018.

Imagem 9 – Antônio Maluf. Cartaz da I Bienal de São Paulo, 1951.



Fonte: Disponível em: < <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/cartazes/4227>>. Acesso em: 23 set. 2018.

Ao saber disso, pergunta-se: o que estava sendo definido por Matarazzo ao aderir que o modelo de representação na Bienal de São Paulo também fosse pelo conceito de nacionalidade como maneira de compreensão do modernismo? Será que essa escolha foi apenas uma influência de Veneza ou buscava-se com ela alcançar outros tipos de relações?

É evidente que Ciccillo Matarazzo, como o bom empresário que era, sabia que as exposições internacionais e as interações geradas por elas, proporcionariam cenários de divulgação e valorização das artes, da economia e da política. Porém, não podemos esquecer que o interesse de Matarazzo em projetar o país para um cenário da modernidade e da internacionalização era um reflexo do pensamento da época. O final dos anos 40 foi marcado pelo término da II Guerra Mundial e pela criação da Organização das Nações Unidas (ONU) como projeção para os novos modelos de relacionamento diplomático entre países. No caso

do Brasil, o país vivia um período de redemocratização da política após os longos anos de ditadura do governo de Getúlio Vargas e uma nova onda de crescimento econômico fazia com que existissem fatores favoráveis à internacionalização das artes do país.

A primeira edição da Bienal teve a participação de 25 países, em sua maioria europeus e americanos (América do Norte, América Latina e Caribe). Nessa edição, houve a presença de apenas um país asiático, o Japão. Já no caso do continente africano e da Oceania, não houve a participação de nenhum país. Mesmo havendo pouca representatividade de países fora do eixo de domínio do sistema das artes, a I Bienal foi vista por Lourival Gomes Machado como uma abertura futura para tais inclusões.

Poderia, pois, dar-se por atendida a finalidade internacional da exposição com esse emocionante confronto de dois continentes. Porém a expressiva presença do Japão assegura-nos que, de futuro, a Bienal de São Paulo está fadada a ser mais do que o palco em que se exhibe o encontro artístico - por si só notável - das duas margens do Atlântico (MACHADO, 1951, p. 19).

A participação do Japão também foi noticiada no jornal *Última hora*, de 4 de agosto de 1951, com a chamada “I Bienal: Grande interesse no mundo inteiro – Até o Japão participará”. Tal manchete expõe como se fosse uma surpresa a participação do Japão naquela primeira edição, demonstra que não era esperado que o país estivesse presente. Para o jornal, o aceite do Japão era tão inesperado que servia como comprovante de que a I Bienal estava sendo aceita pelo “mundo inteiro”.

Apesar da ausência de países africanos na I Bienal, através de pesquisas realizadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo localizamos dois convites enviados por Ciccillo Matarazzo aos órgãos diplomáticos representantes de dois países africanos, os já mencionados aqui África do Sul e Egito.

Outra maneira de participação da I Bienal era através da modalidade de inscrição individual por parte dos artistas, que passariam pela seleção de um júri eleito pela Bienal. Não foi possível nessa pesquisa concluir se houve ou não artistas de origem africana que realizaram inscrições para o júri de seleção da I Bienal. Infelizmente as fichas de inscrição ou a lista que documentava todas as inscrições realizadas não foram localizadas, o que torna esse trabalho praticamente impossível. No catálogo da I Bienal consta a lista completa dos artistas

selecionados, porém, não menciona a nacionalidade com a qual cada um se inscreveu, sendo também difícil realizar a identificação se houve algum de origem africana entre eles.

2.2. O convite à arte sul-africana do apartheid na I Bienal

Nesse período, a região conhecida hoje como África do Sul era identificada como União Sul-Africana. A União Sul-Africana teve a sua independência reconhecida desde 1910, porém algumas regiões continuaram sendo de domínio do Reino Unido até 1961, quando rompeu oficialmente tais laços e passou a adotar o nome de República da África do Sul. É importante recordarmos que durante esse período a África do Sul estava sob o regime de *Apartheid*, em que a sociedade se dividia por leis e categorias de privilégios de acordo com a suposta ideia de “raças” e “culturas” distintas. As pessoas que eram entendidas como pertencentes à “raça-cultura branca” tinham alguns privilégios em detrimento daqueles que pertenciam à “raça-cultura negra”, “*colors*” (mestiça), “índios”, etc.

Desde o início do século XX, a região hoje correspondente à África do Sul foi marcada por políticas segregacionistas, que a partir de 1948 ficaram conhecidas como *Apartheid*, implantado oficialmente no país. Porém, como analisa o antropólogo sul-africano Adam Kuper⁶⁴, o que estava sendo utilizado como discurso de defesa do *Apartheid* na África do Sul não era baseado apenas em noções de raça. O autor pontua que a noção de preservação das culturas foi um dos pilares do regime na essencialização e hierarquização das populações que compartilhavam a região.

Não havia provas de que a inteligência variava com a raça, afirmou Eiselen numa palestra em 1929, tampouco que uma raça ou nação privilegiada deveria conduzir o mundo para todo o sempre na civilização. Não era raça, mas sim a cultura que constituía a verdadeira base da diferença, o sinal do destino. E as diferenças culturais deveriam ser avaliadas. A troca cultural, até mesmo o progresso, não era necessariamente uma dádiva. Seu custo podia ser demasiadamente alto. Se a integridade das culturas tradicionais fosse minada, haveria uma desintegração social. Eiselen achava que o governo deveria estimular uma ‘cultura banto mais elevada, e

⁶⁴ Adam Kuper é especialista em etnografia da África Austral e escreveu amplamente sobre a história e a teoria da antropologia. Foi professor da Universidade de Boston. Informações extraídas de: <<http://www.bu.edu/anthrop/people/faculty/a-kuper/>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

não produzir europeus negros'. Mais tarde, o slogan 'desenvolvimento separado' passou a ser usado. A segregação era o curso adequado para a África do Sul, pois só assim as diferenças culturais seriam preservadas (KUPER, 2002, p. 15).

O autor demonstra dessa maneira que o *Apartheid* não foi criado apenas um conceito de raça, mas sobretudo da cultura, tendo como base que a separação de cultura era fundamental para a preservação de uma suposta diversidade. Mesmo com movimentos internacionais de condenação ao regime e de diversas lutas internas no país, o *Apartheid* seguiu em vigor até o ano de 1994, com a eleição de Nelson Mandela como presidente do país. O pesquisador na área de Relações Internacionais, Pio Penna Filho, que estudou as relações diplomáticas entre Brasil e África do Sul (União Sul-Africana), nos conta que o Brasil manteve relações, principalmente comerciais, com o país mesmo sabendo das atrocidades que eram cometidas pelo regime segregacionista.

Segundo Penna Filho (2001), o Brasil iniciou seu processo de aproximação com a União Sul-Africana em 1918, através da abertura do Consulado de Carreira na Cidade do Cabo, mas que foi em 1947-1948 que as relações entre os dois países se estreitaram. Nesse período, houve a criação de uma representação de diplomacia sul-africana no Rio de Janeiro, então capital do país, e da Legação Brasileira na cidade de Pretória. O acercamento entre os dois países foi resultado de interesses de ambos. No lado brasileiro, aquela era uma possibilidade de comércio, mas para a União Sul-Africana os laços com o Brasil colocavam o país dentro do plano internacional, visto que os seus vizinhos nesse período ainda eram colônias europeias e os países europeus haviam saído recentemente de uma guerra.

Manter relações com o Brasil era uma maneira da União Sul-Africana ter um aliado dentro do panorama político do período. Porém, o discurso social dos dois países fazia com que essa relação fosse um paradoxo. Enquanto a União Sul-Africana defendia o *apartheid*, o governo brasileiro alimentava a ideia de um país mestiço, onde a democracia racial possibilitava o convívio harmônico entre todas as "raças".

Para Carlos Milani, o Brasil nunca teve critérios de cooperação e comércio internacional bem definidos, tendo em diversos momentos da história cooperado com políticas não democráticas e autoritários. O autor salienta que é de extrema necessidade que o Brasil analise sua política externa e a torne mais transparente, principalmente no caso Sul-Sul. (MILANI, 2018, pág. 400)

Mesmo que aparentassem divergências nesses discursos, o que ficou conhecido como “democracia racial” no Brasil nunca se efetivou na prática. Sabe-se que o estado brasileiro esteve sempre apoiado em políticas de exclusão social e poucas foram as medidas tomadas na reparação histórica que o país necessitava realizar no pós-escravidão. Uma das políticas que chegou a ser disseminada no Brasil, durante a Primeira República (1889-1934), período de aproximação do país com a União Sul-Africana, foi a de branqueamento da população brasileira. Tese que consistia no incentivo da miscigenação como maneira de redução numérica da população negra, que ao longo dos anos deixaria de ser maioria e o país se tornaria majoritariamente “branco”. (CARONE; BENTO, 2014).

A proposta de “democracia racial” defendida pelo Brasil na década de 1950 é comprovadamente de base racista e racista, ou seja, compartilhando em muitos pontos com os ideais do *apartheid* sul-africano. Entretanto, ela também foi compreendida como uma atitude discursiva internacional que buscava demonstrar o país como moderno, sendo o embranquecimento uma forma de abandonar o seu passado escravista (CARONE; BENTO, 2014)⁶⁵.

Em 1966, quando diversos países africanos buscavam consolidar seus processos de independência, o governo do Senegal, do então presidente Léopold Sédar Senghor, organizou o I Festival Mundial das Artes Negras realizado na cidade de Dacar, capital do país. O

⁶⁵ Nas artes visuais, o discurso do embranquecimento esteve presente na obra *Redenção de Cã*, do pintor Modesto Brocos (Modesto Brocos. *Redenção de Cã*. 1895. Óleo sobre tela, 199 x 166 cm. Transferência em 1937 para a Escola Nacional de Belas Artes). Nessa obra, Brocos utiliza a passagem bíblica localizada no livro de *Gênesis*, que narra a história de Cam, um dos filhos de Noé, que por ter olhado o pai nu e achado graça do mesmo embriagado, foi castigado e almeado, sendo banido das terras do pai. A Europa e a igreja católica irão identificar Cam como um ascendente das populações negras e africanas, justificando assim a escravidão atlântica entre os séculos XVI e XIX. Na pintura, o artista representa três gerações, onde a mulher de pé, que possui a tonalidade de pele mais escura, faz gesto de agradecimento pelo nascimento do neto, a criança que se encontra no colo da mulher sentada, a filha, e que por ser fruto de uma união de “mestiçagem” nasceu com tonalidade de pele clara. A obra de Brocos ganhou medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes de 1895 e foi utilizada por defensores de tal ideologia. Essa obra foi objeto de estudo da antropóloga Tatiana Lotierzo, na sua dissertação de mestrado *Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*, sob orientação da professora e pesquisadora Lilia Katri Moritz Schwarcz. O trabalho completo pode ser acessado em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-18122013-134956/pt-br.php>>. Consulta realizada em: 16 fev. 2019.

encontro tinha por objetivo reunir as variedades das artes africanas e afro-diásporica, potencializando os diálogos e integração entre elas. Abdias do Nascimento, teatrólogo, artista plástico, colecionador e escritor afro-brasileiro, escreve na chamada Carta a Dacar, algumas das tensões que estiveram presentes no processo de organizado da delegação nacional do Brasil para tal evento, e que interpassa o discurso racial, a diplomacia brasileira e as artes do período.

Há que tomar precauções ao se ouvir falar em “integração racial” no Brasil. Sua significação é muito relativa e restrita. É certo que os negros não sofrem, atualmente, qualquer agressão física ou legal. Mas quer isto dizer que integração efetiva? Absolutamente não. Repercuta em nós, os negros, mais como um jogo verbal eufemismo dissimulador de um ideal secreto. Um desejo subjacente, em nossas camadas ditas superiores, de branquificar o nosso povo.

(...)

Menosprezaram sua pessoa humana, desdenharam de sua arte. Tudo se consumou nos velhos moldes paternalistas, decisões foram tomadas, definiu-se o que é e não é arte negra ou o que eles supõem que seja arte negro-brasileira, com e mais absoluta marginalização e desprezo aos militantes dessa mesma artes. (NASCIMENTO, 1966, P. 99).

Abdias deixa evidente a complexidade frente às discussões étnico-raciais pelo sistema das artes e a diplomacia brasileira do período, em que o discurso de democracia racial defendida pelo governo nacional brasileiro não condizia com as práticas efetivas do mesmo.

Sabendo que as relações entre Brasil e União Sul-Africana foram intensificadas nos anos de 1950, o convite de Matarazzo para tal participação pode ser compreendido como parte desse processo. A primeira documentação localizada que demonstra as comunicações realizadas com o país diz respeito a uma carta de 24 de novembro de 1950, assinada pelo secretário da Legação⁶⁶ da União Sul-Africana localizada no Rio de Janeiro. Sabendo que Ciccillo Matarazzo escreveu para esse órgão, nos faz supor que, naquele momento, ele era o representante máximo da União Sul-Africana no Brasil.

Em tal correspondência, o secretário da Legação da União Sul-Africana acusa o recebimento de um convite enviado em 24 de outubro de 1950 por Ciccillo Matarazzo e o

⁶⁶ Legação é uma missão diplomática cuja representatividade é inferior à de uma Embaixada.

agradece informando que o convite já havia sido repassado às autoridades sul-africanas para que possam discutir as possibilidades da participação nacional.

Em 8 de janeiro de 1951, em carta assinada por Ciccillo Matarazzo e Lourival Gomes Machado, o então diretor artístico da I Bienal, direcionada ao Ministro da Legação Brasileira em Pretória, reitera-se o desejo em receber o aceite de participação da União Sul-Africana. Nessa correspondência, são apresentados os objetivos esperados com a I Bienal de São Paulo, ressaltando o seu caráter internacional. Menciona-se que tal convite também havia sido realizado às autoridades da União Sul-Africana⁶⁷ e que, até aquele momento, apenas Chile e França haviam aceitado participar da mostra. A carta finaliza solicitando apoio ao ministro na divulgação do evento junto às autoridades do país para que possam manifestar-se prontamente sobre a participação.

A próxima documentação em nome da Legação Brasileira em Pretória localizada no Arquivo Histórico Wanda Svevo é de 3 de setembro de 1951: uma carta assinada por Luiz Fernandes Pinheiro, Ministro Plenipotenciário⁶⁸ da Legação Brasileira em Pretória. Acreditamos que provavelmente houve troca de correspondência durante esse período, já que, nessa carta, Pinheiro confirma ter recebido um envio de Matarazzo datado de 6 de junho daquele ano.

Na correspondência do dia 3 de setembro, Luiz Fernandes Pinheiro afirma que a Legação Brasileira realizou a divulgação sobre a organização da Bienal entre as instituições do país e que a *South African Society of Artists* (Sociedade Sul-Africana de Artistas) – segundo ele, a “instituição que congregava todas as atividades plásticas da União Sul-Africana” – já havia sinalizado que seria impossível a organização de uma representação do país. Segundo Pinheiro, a justificativa dada pela associação foi devido à “falta de amparo oficial e das condições regulares do certame”. Apesar disso, o Ministro informa que houve o interesse individual manifestado por alguns artistas em participar da mostra, mas que ele acredita também não ter tido muito êxito.

A *South African Society of Artists* é reconhecida como a primeira instituição sul-africana criada para as artes, e que continua ativa até a atualidade. Segundo o site da Sociedade, possui como objetivo promover encontros e atender às demandas da comunidade

⁶⁷ Segundo as informações expostas na carta, tal convite foi enviado em 28 de dezembro de 1950.

⁶⁸ Ministro Plenipotenciário é um cargo diplomático que responde à representação consular.

artística do país, sendo mantida através da colaboração dos artistas filiados⁶⁹. Fundada em 1897, viveu um período de pausa entre os anos de 1899 e 1902 devido aos acontecimentos da primeira guerra anglo-boer, conflitos por luta de território entre os colonos ingleses e as famílias sul-africanas descendentes dos colonizadores holandeses, e somente conseguiu ser reconhecida e oficializada em 1902, tornando-se a data aceita como marco de início de suas atividades.

Em 24 de setembro de 1951, Ciccillo Matarazzo escreve a Luiz Fernandes Pinheiro confirmando ter recebido a carta enviada no dia 3 daquele mês, a qual comentamos acima, e agradece o trabalho realizado pela Legação na divulgação da I Bienal. O mecenas acrescenta que o trabalho de todo o corpo diplomático brasileiro estava sendo imprescindível na articulação da organização da I Bienal, visto que já tinham o “aceite” de 21 países até aquele momento. Matarazzo termina essa carta agradecendo e reforçando o desejo de que a União Sul-Africana possa participar da próxima edição da Bienal.

Além das cartas trocadas entre Matarazzo e a Legação Brasileira em Pretória, localizamos também diálogos estabelecidos com H. Pinheiros de Vasconcelos, identificado como Cônsul Geral do Brasil na Cidade do Cabo. Em carta datada em 30 de janeiro de 1951 escrita pelo cônsul a Ciccillo Matarazzo, este informa haver recebido a carta de divulgação da organização da I Bienal de São Paulo e reitera que, de acordo com as divisões setoriais das representações brasileiras na União Sul-Africana, caberia à Legação Brasileira em Pretória a realização de tal trabalho e articulação. O cônsul termina informando, que assim que receber o material de divulgação da Bienal, buscará inseri-lo nos noticiários locais do país e deseja sucesso na organização do evento.

Não localizamos carta de Matarazzo em resposta ao Ministro. Visto que o último informa que tais relações deveriam ser de responsabilidade da Legação Brasileira em Pretória, acreditamos que, como o presidente da Bienal já estava em contato com as equipes de Pretória, não houve frequência no estabelecimento de diálogo com o cônsul. O retorno dessa correspondência aconteceu em 31 de julho de 1951, quando Matarazzo enviou uma carta a Vasconcelos informando a parceria criada entre a Bienal e a CIT, uma agência de turismo que divulgará a I Bienal em territórios estrangeiros. Nessa carta, Ciccillo Matarazzo solicita o apoio junto à CIT na divulgação do evento, no território da União Sul-Africana.

⁶⁹ Informações extraídas de: <<http://sasa-artists.co.za/history/>>. Consultado em: 16 jan. 2019.

Em 20 de agosto, H. Pinheiro de Vasconcelos responde a Ciccillo afirmando ter recebido a correspondência dele e que se dispunha a conceder todo o apoio necessário na campanha da CIT. O cônsul reitera que, “por se tratar de uma iniciativa onde estão em jogo o progresso e o desenvolvimento da arte no Brasil”, seria possível contar com a cooperação dele e do consulado.

De acordo com as documentações localizadas, notamos que houve interesse e insistência por parte de Ciccillo Matarazzo e a equipe de organização da I Bienal no aceite de participação da União Sul-Africana. Imaginamos que tal empenho não foi exclusividade da União Sul-Africana, mas parte do projeto de organização da I Bienal no anseio de que houvesse o maior número de países participantes, sendo isso visto como um provável medidor de importância do evento.

2.3. O convite à arte árabe-africana egípcia para a I Bienal

O Egito, assim como a África do Sul, apesar de ser considerado independente desde o ano de 1922, esteve sob domínio da França e do Reino Unido até meados de 1956. Os inícios das relações diplomáticas entre o Brasil e o Egito datam de 1876, quando o Imperador D. Pedro II visita o país, mas só foram oficializadas em 1924 e intensificadas a partir da década de 1960⁷⁰.

Como parte da organização da I Bienal, Ciccillo Matarazzo também enviou uma carta-convite ao país. O primeiro documento que encontramos sobre o estabelecimento dessas relações está datado de 25 de agosto de 1950, em que o mecenas escreve ao então Ministro do Egito no Brasil, cujo escritório ficava localizado na cidade do Rio de Janeiro, até aquele momento a capital do país. Nessa carta, Ciccillo Matarazzo apresenta a proposta da Bienal, o regulamento para inscrição individual dos artistas e informa sobre as projeções esperadas.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo não consta a resposta do Ministro do Egito. No entanto, em carta enviada em 1952 a Temístocles da Graça Aranha, o então Ministro Plenipotenciário da Legação Brasileira no Egito, como parte dos preparativos para a II Bienal

⁷⁰ Informações extraídas do site do Itamaraty: <http://www.itamaraty.gov.br/templates/mre/pesquisa-postos/index.php?option=com_content&view=article&id=5098&Itemid=478&cod_pais=EGY&tipo=ficha_pais&lang=pt-BR>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019.

de São Paulo, há a informação de que houve o interesse do Egito em participar da I Bienal. Inclusive, alguns artistas do país se prepararam para o evento, porém tal participação não foi concretizada, porque não conseguiram enviar os trabalhos dentro do prazo estipulado pela instituição.

A história do Egito e a sua localização o conectam não apenas com a história da África, mas com o sul da Europa e o oeste da Ásia, sobretudo a região conhecida como Oriente Médio. Devido à maioria da sua população ser de origem árabe, em muitas situações o país é reconhecido como um país não-africano, todavia pertencente a uma região expandida do Oriente Médio. Esse fato nos faz questionar se o convite de Matarazzo foi realizado ao país entendendo este como um território africano.

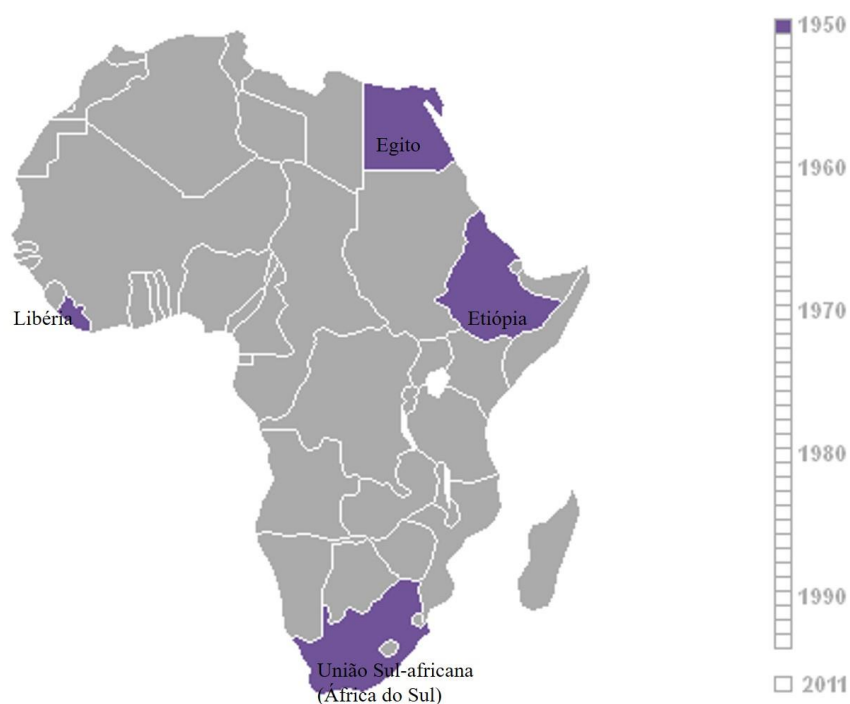
2.4. Especificidades históricas compartilhadas entre África do Sul e Egito

Sabendo do convite feito a esses dois países, Egito e União Sul-Africana, durante a pesquisa interrogou-se o porquê de, entre os países africanos, esses dois terem sido selecionados. As respostas que a pesquisa mostrou indicam as particularidades da história do Egito e da África do Sul (União Sul-Africana), de suas relações com o Brasil e de como eles participavam do sistema internacional de artes durante esse período.

Essas presenças podem estar relacionadas ao fato de que ambos já eram independentes, visto que nesse período a maioria dos países africanos estavam sob regime colonial europeu, e, portanto, não respondiam como países-nação. Tanto a União Sul-Africana como o Egito tinham órgãos diplomáticos no Brasil. Também foram os primeiros países africanos a gerarem produções artísticas pautadas em estéticas modernistas e a terem parte de seus territórios e produções artísticas conhecidos pelas elites ocidentais e paulistanas.

A ausência de países africanos na I Bienal de São Paulo pode ter sido um fator consequente de algumas relações político-econômicas estabelecidas durante o período. Devemos considerar, como já dito nesta pesquisa, que em 1950, ano em que se inicia a organização da primeira edição da mostra, a maioria dos países africanos não eram independentes, estando os seus territórios sob domínio colonial europeu. Nesse ano, os únicos países africanos independentes oficialmente da Europa eram Etiópia, Libéria, África do Sul e Egito.

Imagem 10 – Mapa da África com destaque para os países independentes em 1950.



Fonte:

<http://www.wikiwand.com/pt/Hist%C3%B3ria_da_descoloniza%C3%A7%C3%A3o_de_%C3%81frica>.

Consulta realizada em: 16 fev. 2019.

A Etiópia e a Libéria foram os únicos países africanos que não foram colonizados diretamente por um país europeu. A Libéria foi um país formado, em torno de 1891, por escravizados estadunidenses que visavam nesse território, à criação de uma nova nação africana que representasse a liberdade do pós-escravatura. A Etiópia teve a sua formação conhecida historicamente desde o século XIII a.C., sendo um dos territórios africanos mais atingidos em ocupação. O país resistiu às tentativas italianas e britânicas de colonização, tornando-se o único país do nordeste africano que não sofreu ocupação europeia direta. Já no caso da África do Sul e do Egito, mesmo sendo divulgados como independentes, não tinham autonomia política e seus governos continuavam submissos a decisões e imposições de seus respectivos países europeus colonizadores (WESSELING, 2008).

Os demais países africanos estavam, nesse período, em lutas que culminaram posteriormente em seus processos de independência, como no caso da Líbia, que conquistaria a sua independência um ano depois, em 1951, quando a I Bienal já estava aberta do público. É necessário aqui considerar a diferença entre a experiência colonial das Américas e dos

diferentes países que compõem o continente africano. A colonização efetiva da Europa na África se deu em 1884, com a Conferência de Berlim, onde foi realizada a chamada “Partilha da África”, que dividiu o continente entre as potências europeias. Ou seja, durante a segunda metade do século XIX, enquanto o Brasil e demais países americanos se tornavam independentes, os países africanos se tornavam colonizados. E, no início da segunda metade do século XX, enquanto o Brasil organizava a sua I Bienal de Artes, aproximadamente 130 anos depois da sua independência, os países africanos estavam participando de lutas pelas suas independências.

Outro fator que diferencia o período colonial europeu na África e nas Américas é em relação ao tempo de presença oficial da Europa. No caso africano, o período é mais curto, dura menos de um século, em contraposição ao caso da América, onde a colonização europeia durou quase quatro séculos. Entretanto, isso não significa que os danos provocados em África tenham sido menores que na América.

O Egito e a África do Sul também possuem em comum uma história de imigração europeia diferente da maioria dos países africanos. Segundo o historiador holandês Henk Wesseling⁷¹, ambos os países “foram as duas pedras angulares da África, sem dúvida em termos de estratégia imperial” (WESSELING, 1998, p. 55). O Egito pela sua localidade estratégica de diálogo com o mediterrâneo e com o Oriente Médio, e a África do Sul pela sua localização entre o Oceano Atlântico e o Índico, possuindo portos para os dois lados. Tais fatores contribuíram para que houvesse a maior presença europeia nessas regiões.

De acordo com Chika Okeke-Agulu (2002), a África do Sul e o Egito também foram os primeiros países africanos a terem movimentos artísticos de arte moderna, o que o autor entende como resultado de terem sido os que alcançaram a independência antes da maioria e também os primeiros países africanos a possuírem “Escolas de Belas Artes”, cuja base de ensino se referenciava em modelos de ensino europeus. No caso do Egito, “foi o príncipe Youssef Kamal, membro do Partido Nacional Egípcio, que defendia a independência da Inglaterra, quem criou a primeira escola de arte no Egito colonial: A Escola de Belas-Artes do

⁷¹ Foi professor emérito da Universidade de Leiden, membro honorário do Instituto Holandês de Estudos Avançados (NIAS) e editor-chefe da *European Review*. Suas publicações anteriores incluíam o estudo da colonização francesa e a partição da África. Informações extraídas de: <<http://www.letterenfonds.nl/en/author/250/henk-wesseling>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

Cairo, que abriu em 1908” (OKEKE-AGULU, 2002, p. 2). E, na África do Sul, como já mencionado aqui, com a criação da *South African Society of Artists*, em 1897.⁷²

Sabendo que a arte moderna era o “estilo” artístico desejável, segundo Ciccillo Matarazzo, para participação na I Bienal, tais fatos também podem ter contribuído para a realização do convite a tais países. Não sabemos se Ciccillo Matarazzo conhecia a produção modernista deles, sendo possível também que esse não tenha sido um seu critério adotado.

2.5. Primeiras coleções de artes africanas no Brasil: o lugar do Egito e da África do Sul no colecionismo das artes

As relações com o Egito e África do Sul também podem ser lidas, através do colecionismo das artes no Brasil. A primeira entrada de peças egípcias no país tem registro de 1826, 125 anos antes da I Bienal de São Paulo. Essas peças foram trazidas pelo italiano Nicolau Fiengo, que trouxe um conjunto de objetos escavados por Giovanni Belzoni e que foram comprados por Dom Pedro I, o então imperador do Brasil. Posteriormente, essas produções foram doadas ao extinto Museu Real, e passaram a fazer parte da coleção do Museu Nacional, que sofreu um grave incêndio em setembro de 2018 e parte dessa coleção foi danificada. Ainda não foram divulgados laudos da instituição confirmando as perdas e danos sofridos, de modo que não sabemos quais peças dessa coleção foram queimadas. Porém, sabe-se que grande parte das peças que estavam em exposição não puderam ser salvas. Além desses primeiros objetos comprados por D. Pedro I, a coleção egípcia do Museu Nacional teve outros objetos incorporados ao longo dos seus anos e era considerada a principal coleção egípcia na América Latina⁷³.

⁷² A data de criação da instituição está de acordo com informação exibida em: <<https://www.contemporary-african-art.com/south-african-art.html>>. Acesso em: 10 out. 2018.

⁷³ Informações extraídas da página do Museu Nacional em: <<http://www.seshat.com.br/colecao-egipcia/>>. Acesso em: 07 out. 2018.

Imagem 11 – D. Pedro II e a família real em visita ao Egito. 1871 ou 1876.



Fonte: <<http://www.seshat.com.br/egiptologia-no-brasil/>>. Acesso em: 01 set. 2018.

É preciso lembrar que o Egito, bem como toda África Mediterrânea, é conhecido pela Europa desde o período do Império Egípcio Antigo. Já a região Subsaariana só passou a ser reconhecida depois do século XVI. A divisão entre a parte acima e abaixo do Saara tem sido também compreendida por uma divisão entre o que passou a ser chamado genericamente de “África branca” e “África negra”. Dentro de uma divisão racializada caracterizou-se a região que possui a maioria da população identificada como sendo de “raça branca”, daquela de maioria de “raça negra”.

No caso do Egito, a região foi um espaço de disputa entre culturas, sendo a europeia e a árabe as mais evidenciadas pela história. No século XIX o Egito sofreu com as chamadas “invasões napoleônicas”, o que gerou um período de “(re)descoberta” do país pelos europeus, liderada principalmente por França e Inglaterra. Parte dos objetos da cultura material egípcia, escavados e saqueados nesse momento, estão presentes nas coleções de museus, como o Museu do Louvre, em Paris e o Museu Britânico, em Londres.

No caso da União Sul-Africana, o colecionismo de suas obras não teve a mesma especificidade que as artes egípcias, pois o país era compreendido entre o grupo cujas produções artísticas foram divulgadas como a chamada “arte africana”, ou “arte negra”, onde englobava-se todas as produções africanas da região abaixo do deserto do Saara, ou produzidas por países de maioria populacional “negra”. As peças identificadas como pertencentes a essa nomenclatura estiveram representadas no Brasil, primeiramente por relações atravessadas pela escravidão e posteriormente pelo colecionismo.

Entretanto, a relação histórica do território do que veio a ser chamado África do Sul é antiga, e reconhecida pela Europa desde o século XVI. Assim como o Egito, as relações marcadas entre Europa e África do Sul se deu através da sua história “branca”, tendo o contexto de *apartheid* intensificado e privilegiado que tal população continuasse articulando tal interação a partir dos seus interesses. Sabemos que as relações entre Brasil e a África não são algo novo e que atravessam séculos de história. O historiador, poeta e diplomata Alberto da Costa e Silva⁷⁴ – que foi embaixador do Brasil em dois países africanos, na Nigéria, de 1979 a 1983 e na República do Benim, de 1981 a 1983 – é um dos pesquisadores que tratou do estudo das relações diplomáticas entre Brasil e África. De acordo com o autor, o tráfico de pessoas negras de origens africanas foi um dos principais motivos para tal relação, que do século XVI ao XIX sustentou um lucrativo e desumano comércio triangular entre a Europa, a América e a África. E dessa maneira, tanto o Brasil, como colônia de Portugal, como os reinos africanos passaram a fazer parte das estruturas de políticas mundiais (COSTA E SILVA, 1994).

Recentemente, a Fundação Alexandre de Gusmão e o Ministério das Relações Exteriores lançaram o livro *História da África e relações com o Brasil*, organizado por Nedilson Jorge, o então embaixador do Brasil na cidade de Pretória, África do Sul. Refere-se a transgressões de palestras realizadas durante o seminário de mesmo nome, ocorrido em outubro de 2016, na cidade de Brasília, que reuniu historiadores, antropólogos,

⁷⁴ É poeta, historiador e membro da Academia Brasileira de Letras (ABL). É um dos mais importantes intelectuais brasileiros e especialista na cultura e na história da África. Publicou diversos livros sobre o assunto. Entre os prêmios e distinções que recebeu estão os títulos de doutor honoris causa pela Universidade Obafemi Awolowo (ex-Universidade de Ifé, Nigéria, 1986) e pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2009, e o Prêmio Juca Pato de Intelectual do Ano (2003) da União Brasileira de Escritores (UBE). Informações extraídas de: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02271>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

internacionalistas, economistas, entre outros especialistas nos estudos africanos, debruçando-se a pensar nas relações históricas e recentes entre ambas regiões⁷⁵.

Durante o período, que antecede a conferência de Berlim, a partilha da África e sua colonização, a Europa só conhecia as regiões litorâneas do continente e era com os reinos e sociedades que viviam nessas zonas que foram estabelecidas as relações comerciais. O reino do “Danxomé, Dangomé, Daomei ou Daomé” (COSTA E SILVA, 1994, p. 02), localizado na região do atual Benim (país), foi um dos grandes aliados do Brasil no comércio atlântico de escravizados e nas diplomacias internacionais do período. Não é por acaso que uma das primeiras coleções de objetos tidos como “africanos” foi formada nessa época, e com procedência de tal reinado.

O conjunto enviado em 1811 pelos embaixadores do Rei Adandozan (1718-1818), então rei de Daomé, ao Príncipe Regente D. João VI foram presentes que simbolizavam as boas relações diplomáticas entre as regiões. Junto aos presentes enviados pelo rei Adandozan estavam desde cestos decorativos a uma bandeira comemorativa do vencimento da guerra entre o Daomé e os seus inimigos, a qual destacamos a seguir:

Imagem 12 – Bandeira de guerra. Início do século XIX.



Origem: Benim. Descrição: Feita em linho cru, com aplicações de tecido preto e vermelho. Presente de Adandozan, rei do Daomé, ao príncipe regente D. João VI em 1810. **Fonte:**

<<http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/kumbukumbu/etnafr0025.html>>. Consulta realizada em: 20 jan. 2019.

⁷⁵ A publicação está disponível em: http://funag.gov.br/biblioteca/download/Historia_da_Africa.pdf
Consulta realizada em 11.11.2019

Na imagem exposta na bandeira, os homens amarrados representam os resultados da guerra, em que as pessoas da região conquistada foram decapitadas ou vendidas como escravizadas. Ao centro da bandeira há um soldado segurando uma bandeja com duas cabeças, que provavelmente eram as dos líderes locais⁷⁶.

Os objetos enviados pelo Rei Adandozan faziam parte da coleção do Museu Nacional. Acreditamos que o trono Adandozan e os demais objetos que compunham a coleção tenham sido vítimas do incêndio recente, visto que se encontravam em exposição permanente na sala denominada *Kumbukumbu – África, Memória e Patrimônio*⁷⁷, uma das principais do museu.

Alberto da Costa e Silva estudou as relações diplomáticas entre Brasil e o reino de Daomé na obra *Um Rio Chamado Atlântico: A África no Brasil e o Brasil na África*, onde destaca os modos de conexão entre as duas regiões e as realidades da época. Em um artigo do autor, *O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX*, ele destaca, por exemplo, que o reconhecimento da independência do Brasil foi feito primeiramente pelas nações africanas.

A independência do Brasil, por exemplo, não ficou despercebida na África – e o prova terem sido dois africanos os primeiros reis a reconhecê-la, o Obá Osemwede [reinou, aproximadamente, entre 1816 e 1848], do Benim, e o Ologum Ajan, de Eko, Onim ou Lagos. Em Angola, os acontecimentos de 1822 tiveram enorme impacto, chegando a gerar uma corrente favorável à separação de Portugal e à união ao Brasil.

[...]

Repito: muito do que se passava na África Atlântica repercutiu no Brasil, e vice-versa. Os contatos através do oceano eram constantes: os cativos que chegavam traziam notícias de suas nações, e os marinheiros, os mercadores e os escravizados de retorno levavam as novas do Brasil e dos africanos que aqui viviam, para uma África que era ainda no início do século XIX, um continente sem senhores externos (COSTA E SILVA, 2018, p. 100).

⁷⁶ Para mais informações sobre os objetos pertencentes a tal coleção, aconselha-se acessar a página do Museu Nacional dedicada à mesma: <<http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/etn007.html>>. Acesso em: 04 out. 2018.

⁷⁷ Na página do Museu Nacional encontram-se disponíveis mais informações sobre a exposição: <<http://museunacional.ufrj.br/destaques/africa>>. Acesso em: 07 out. 2018.

Como ressaltado por Costa e Silva, as relações entre Brasil e África foram constantes durante o período do tráfico de escravizados, e fomentaram também o trânsito de objetos entre as duas regiões não apenas pela diplomacia entre governantes, mas também pelas pessoas que vieram para o Brasil na condição de escravizadas ou pelas tripulações dos navios que levavam e traziam uma gama de produtos durante as viagens.

Muitos desses objetos eram apreendidos pela polícia colonial, pois estavam proibidos no país devido às relações dos mesmos com a religiosidade e o sagrado das regiões africanas, visto que o catolicismo era a religião oficial do Estado. E nas delegacias policiais foram formadas grandes coleções de artes africanas e afro-brasileiras do período. Poucos objetos conseguiram ser resgatados e conservados aos dias atuais. Um dos protagonistas no interesse pelo estudo dessas peças foi o médico Raimundo Nina Rodrigues⁷⁸, com o seu estudo *As bellas-artes nos colonos pretos no Brazil: a esculptura*, publicado em 1904.

⁷⁸ Foi um médico e antropólogo brasileiro. Iniciou seus estudos no Colégio São Paulo e no Seminário das Mercês, em São Luís do Maranhão, e em 1882 matriculou-se na Faculdade de Medicina da Bahia. Em 1885 transferiu-se para Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e cerca de um ano depois retornou à Bahia, formando-se em 1888. Clinicou algum tempo em São Luís e em 1889, tornou-se professor adjunto da cadeira de clínica médica na Faculdade de Medicina da Bahia. Por seus trabalhos na faculdade, ganhou prestígio e tornou-se um dos maiores nomes da medicina do Brasil. Informações extraídas de: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/RODRIGUES,%20Nina.pdf>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

Imagem 13 – Cópia da primeira página do artigo publicado por Nina Rodrigues em 1904.



As bellas-artistas nos colonos pretos do Brazil: a esculptura, reproduzido em Emanuel Araújo (2002).

Fonte: SALUM, Marta Heloisa Leuba. Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus. *Anais do Museu Paulista*. v. 25. n.2. Mai.-Ago. 2017.

Os objetos africanos no Brasil foram responsáveis pelo surgimento de uma vertente da produção africana em diáspora, o que chamamos de artes afro-brasileiras. O conceito de arte afro-brasileira já foi debatido por muitos autores, como o artista e curador Emanuel Araújo⁷⁹

⁷⁹ Emanuel Araújo, artista plástico, curador, colecionador, fundador e diretor do Museu Afro Brasil. Estudou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi diretor do Museu de Arte da Bahia (MAB) de 1981 a 1983. Lecionou artes gráficas e esculptura no Arts College, na The City University of

no livro *A mão afro-brasileira*, o antropólogo Marianno Carneiro da Cunha no seu texto *Arte afro-brasileira*, pelo professor Kabengele Munanga no texto *Arte afro-brasileira: o que é, afinal?*, pela antropóloga e estudiosa das artes africanas Marta Heloise Leuba Salum na sua atuação no MAE-USP e recentemente foi tema da dissertação de mestrado do antropólogo e curador Hélio Menezes⁸⁰ com o trabalho *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*.

As relações que já vinham sendo estabelecidas no Brasil através do colecionismo de produções africanas e afro-brasileiras, possivelmente contribuíram para que na I Bienal existisse uma concepção do que se poderia chamar de “artes africanas”. Sabendo do momento histórico enfrentado nos territórios africanos e que as primeiras bienais foram organizadas pelas divisões e acordos entre países, não havia como tal região, cujos países estavam em formação, participar da exposição. Entretanto, devemos tomar em consideração o fato de que nesse período havia a presença de produções artísticas de origens africanas no Brasil, que estavam principalmente em coleções particulares que apresentavam em sua maioria um gosto influenciado pelo primitivismo modernista. Essas peças não entraram com o reconhecimento determinado por país, mas estavam englobadas em um conjunto divulgado como “arte africana”. E, como na I Bienal a representação era por país e a proposta era apresentar produções atuais, não caberia a participação dessas coleções.

2.6. A presença das artes africanas no Brasil na década de 1950

A primeira década do século XX, no meio século que antecedeu a Bienal, foi marcada também por uma onda de turismo da elite europeia e das Américas na região do Egito e de

New York (1988). Expôs em várias galerias e mostras nacionais e internacionais, somando cerca de 50 exposições individuais e mais de 150 coletivas. Foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992-2002). Em 2005, exerceu o cargo de Secretário Municipal de Cultura. Informações extraídas de: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanoel-araujo>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019..

⁸⁰ É mestre e doutorando em Antropologia Social pela mesma universidade, onde atua como pesquisador do Núcleo de Estudos dos Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS) e do Núcleo Etno-História. Atualmente, trabalha como curador independente e tem desenvolvido reflexões sobre arte afro-brasileira, relações raciais, juventude negra, antropologia da imagem, museus, arte e ativismo. É também um dos curadores da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (MASP e Instituto Tomie Othake, 2018). Informações extraídas de: <<http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoah/helio-menezes>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

outros países africanos. E, portanto, parte da elite paulistana também estava inserida nesse momento, adquirindo, dessa maneira, familiaridade com as produções artísticas egípcias antigas e as “artes africanas”. É o caso da colecionadora paulistana, Ema Gordon Klabin, que, na década de 1950, período das primeiras bienais de São Paulo, viaja duas vezes ao Egito, uma em 1950 e outra em 1954, e uma vez para Durban, na África do Sul, em 1956.

Imagem 14– Ema Klabin em frente à Grande Esfinge de Gizé. Giza – Egito. 1950.



Fonte: Acervo fotográfico da FCEGK.

Imagem 15– Ema em riquixá puxado por homem em traje típico zulu. Durban – África do Sul. 1956.



Fonte: Acervo fotográfico da FCEGK

Utilizando-se de Ema Klabin como exemplo, notamos que tanto a África do Sul como o Egito, faziam parte dos roteiros turísticos da elite vinculada à Bienal de São Paulo. Parte da trajetória relacional de Ema Klabin com as artes africanas foi o estudo de minha monografia intitulada *Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin*, defendida em 2014 como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no Departamento de História da Arte da Unifesp.

Nesse estudo, evidenciou que Ema Klabin também esteve envolvida na organização das primeiras bienais de São Paulo, da qual fez parte como membra do Conselho Geral, o que possivelmente atrelou-a como influenciadora nas decisões e nas relações estabelecidas pela Bienal com os países convidados. Ema Klabin também organizou uma coleção de artes africanas, composta atualmente por 16 peças, sendo a sua maioria esculturas em madeira. Sua primeira compra se deu em 1955, quatro anos depois da I Bienal, com o *marchand* Ladislav Segy, um judeu húngaro que esteve casado com a brasileira Helena Segy, uma figura relacionada ao campo do design e da decoração e amiga próxima de Ema Klabin.

Ladislav Segy manteve uma galeria de arte em Nova Iorque, através da qual estabeleceu comércio com colecionadores no Brasil, como Mariano Carneiro da Cunha, antropólogo que organizou parte da coleção de artes africanas do MAE-USP. Segy também manteve contatos com a Bienal, tendo, inclusive, planejado uma exposição para a IV Bienal que se chamaria “Arte Negra”. Porém, de acordo com nota do banco de dados do Arquivo da Bienal de São Paulo, a mesma não foi efetivada, conforme apresentamos a seguir:

Galeria Segy ofereceu o aluguel de obras de arte africanas para que se montasse uma sala especial na IV Bienal. Depois de meses de negociação, foi negada pela diretoria da Bienal devido ao alto valor do aluguel. Inicia-se conversação para que se monte a sala na V Bienal. (Arquivo Histórico Wanda Svevo. Banco de dados online).⁸¹

⁸¹ Arquivo Bienal de São Paulo. Banco de dados on-line. Seção sala especial: *african sculptures, negro art*. Disponível em: <<http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/index.php/Detail/evento/1088>>. Consulta realizada em: 12 jan. 2019.

Imagem 16 – Ladislav Segy exibindo sua coleção ao fundo.



Fonte: Fotografia extraída do fôlder de venda do livro *African sculpture speaks*, 2ª Ed. Editora Lawrence Hill: Nova Iorque, 1955. Acervo FCEGK.

Nos anos de 1950, os espaços dedicados à exibição e comércio das artes estavam se consolidando no país. Os poucos lugares que existiam no período, geralmente ligavam-se às artes clássicas ou ao colecionismo de antiquário. Eram raros os que propunham diálogos com as artes modernas. Nesse momento que são criados os primeiros museus, como o MASP, fundado em 1947 pelo empresário Assis Chateaubriand, e que apresentou São Paulo como um lugar propício para o desenvolvimento de um mercado de arte (MICELLI, 2003, p. 21).

A figura de Ladislav Segy, como galerista e *marchand*, realizando comércio com São Paulo nessa época, é um exemplo de tal interesse do mercado de arte pelos colecionadores da elite paulistana. De acordo com a historiadora e pesquisadora Juliana Ribeiro Bevilacqua, ao apresentar parte de sua pesquisa sobre as coleções africanas do Museu de Arte de São Paulo, diz que, nos anos de 1950, período de organização da I Bienal, havia uma presença pequena de produções africanas nos recentes espaços artísticos criados na cidade. De acordo com ela,

podemos considerar que a primeira exposição de obras africanas realizada no Brasil tenha sido *Arte Negra*, no MASP, em 1953, ano da II Bienal de São Paulo⁸².

Segundo Bevilacqua, há poucos registros de documentação dessa exposição. Um deles é a fotografia de uma escultura com características *Songye*, sociedade localizada na República Democrática do Congo, que apresentamos a seguir.

Imagem 17 – Imagem fotográfica de escultura Songye. Exposição *Arte Negra*, MASP, 1953.



Fonte: Imagem extraída da apresentação *Arte Afro-Brasileira e as coleções de arte africana do MASP*, realizada em 10 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mNWO4iCt2ck&t=3716>>.

Acesso em: 23 set. 2018.

⁸² Declaração realizada na palestra *Arte Afro-Brasileira e as coleções de arte africana do MASP*, do programa MASP Professores, realizada em 10 mar. 2018. Vídeo da gravação do encontro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=6750&v=mNWO4iCt2ck>. Acesso em: 07 out. 2018.

A década de 1950 foi o início de algumas relações que marcaram o colecionismo e a pesquisa das artes africanas no Brasil. As peças divulgadas como “africanas” naquele momento faziam parte de coleções privadas de galeristas, de *marchands*, de colecionadores e artistas. Elas representavam uma determinada faceta das artes africanas, aquela que foi compreendida pelo ocidente como “produções tradicionais” ou “pré-modernas”, que em sua maioria, foi fruto do espólio realizado pelos países europeus durante os anos de colonização e definiu um gosto comum presente até hoje nos museus e exposições.

É nessa década que também ocorre a exposição *A Arte de um povo de Angola*, realizada em 1959, como uma das atividades inaugurais do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), e parte desse histórico das primeiras exposições de artes africanas no Brasil. A mostra contou com peças do acervo angolano *Museu do Dundo*, cuja história e coleção foram tema de pesquisa de Bevilacqua⁸³.

Talvez a exposição *Arte Negra* do MASP, assim como a Bienal e o início da coleção de Ema Klabin e a presença de Ladislav Segy, sejam parte dessa rede de espaços artísticos que se relacionavam com as Artes Africanas durante a década de 1950 na cidade de São Paulo.

Um outro ponto que pode ter auxiliado no interesse pelas artes africanas nesse período era o discurso defendido pelo próprio modernismo brasileiro, sobretudo o paulistano, em buscar nas produções e dimensões culturais afro-brasileiras um elemento para suas criações. O modernismo paulistano, liderado sobretudo a partir do grupo que organizou a *Semana de Arte Moderna de 1922*, realizou como releitura do pensamento modernista europeu inspirações nas culturas nacionais, especialmente nos aspectos das culturas indígenas e afro-brasileiras.

Mário de Andrade talvez tenha sido o maior representante desse aspecto. O escritor foi um dos defensores do resgate histórico do barroco brasileiro, protagonizando a figura de Francisco Antônio Lisboa (Aleijadinho), um homem negro livre que viveu durante o período escravista e que foi reconhecido como um dos escultores e arquitetos referenciais da região de Vila Rica (atual Ouro Preto), em Minas Gerais. Provalvemente, o que Mário de Andrade buscava com a promoção de Antônio Francisco Lisboa era incentivar a escrita de uma história

⁸³ A tese de doutorado de Juliana Bevilacqua teve como título *De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo* e foi realizada no Departamento de História Social da FFLCH-USP. Defendida em 5 de abril de 2016. Encontra-se disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25082016-132727/pt-br.php>>. Acesso em: 07 out. 2018.

das artes brasileiras em que a ascendência africana não fosse anulada ou reduzida ao passado escravista. Entretanto, o modo como tais escritas ocorreram também foi atravessado por ideias primitivistas.

Uma das atitudes influenciadas pelo primitivismo modernista na atuação de Mário de Andrade foram as Missões folclóricas realizadas por ele em diversas regiões do país. Do mesmo modo que as Missões europeias realizadas na colonização da África, as Missões de Andrade tinham por objetivo coletar material sonoro, fotográfico, escrito e objetos em geral que pudessem apresentar vertentes das culturas brasileiras que temiam desaparecerem com o avanço da Modernidade. Alguns dos objetos coletados durante essas expedições fazem parte do acervo mantido atualmente pelo CCSP⁸⁴.

Andrade, provavelmente, por saber da influência das artes africanas na construção do modernismo europeu, também foi um colecionador das artes afro-brasileiras. Tal relação pode ser observada na imagem abaixo, onde notamos a presença de um Oxê de Xango em cima da sua mesa, e em diálogo com outras pinturas modernistas, como a pintura pendurada na parede.

Imagem 18 – Mário de Andrade. Escritório na Rua Lopes Chaves. 1945.



Gabinete de trabalho de Mário na Rua Lopes Chaves, São Paulo, outubro de 1945. **Fonte:** Arquivo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). São Paulo. Foto de Germano Graeser. Fonte: <revistapesquisa.fapesp.br>. Acesso em: 1 jun. 2018.

⁸⁴ O acervo de parte das Missões realizadas por Mário de Andrade encontra-se disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/site/desfrute/colecoes/#missao>>. Consulta realizada em: 27 jan. 2019.

É preciso pontuar também que, no campo da história da arte, os estudos sobre as variedades das artes africanas são recentes. No Brasil, por exemplo, até a década de 1950 não havia registros de exibição das produções definidas por africanas, mas somente um forte interesse entre intelectuais e pesquisadores por objetos afro-brasileiros.

Segundo a antropóloga e pesquisadora dedicada às “artes africanas” Marta Heloisa Leuba Salum, os estudos de tais produções no Brasil fazem parte de “correntes de pensamento que, desde o final do século XIX, se entrecruzaram durante um duradouro processo assistemático subjacente aos interesses acadêmicos despertados sobre o negro e os desdobramentos socioculturais do escravismo africano no Brasil e nas Américas” (SALUM, 2017. p. 164).

A autora destaca no seu artigo *Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus*, que há certa dificuldade em remontar esse período, visto que muitos estudos se perderam no tempo ou não se sabe onde encontrá-los. Segundo a autora, um dos primeiros estudos realizadas foi o artigo, mencionado aqui, *As bellas-artes nos colonos pretos no Brazil: a escultura*, de Nina Rodrigues, publicado em 1904.

Além desse estudo, a autora destaca o texto *O fetichismo dos negros do Brazil*, de Etienne Brazil, em 1911, que analisou esculturas presentes no acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro (MNRJ). Os estudos *O negro brasileiro: ethnographia religiosa e psychanalyse*, de 1934 e *A arte negra no Brasil*, de 1949, ambos de Arthur Ramos, onde são estudadas esculturas colhidas pelo autor em 1925 e 1927. *A escultura de origem africana no Brasil* de 1957, realizado pelo crítico de arte Mário Barata. De acordo com Salum, a obras analisadas por esses autores correspondem, principalmente às esculturas africanas ou afro-brasileiras que estavam relacionadas a cultos religiosos e manifestações sagradas.

Outra figura importante nesse debate foi o teatrólogo, pintor, pesquisador e curador Abdias Nascimento, cuja trajetória de ativismo que data desde 1938, contribuiu para a organização dos estudos das artes africanas e afro-brasileiras, como o acervo organizado desde 1950, para a coleção de artes afro-brasileiras do Museu de Arte Negra no Rio de

Janeiro⁸⁵. Abdias faz parte do conjunto de agentes das artes, que durante a década de 1950 buscavam o desenvolvimento e consolidação de um sistema do setor no país. Entretanto, diferente de Ciccillo Maratazzo e Assis Chateaubriand, o propósito de Nascimento não era estabelecer um mercado com base nas relações de viés Norte-Sul (Europa-Brasil), mas estreitar laços que a história já tinha marcado nas relações Sul-Sul (Brasil-África).

Segundo a pesquisadora Mariana Schlickmann⁸⁶, no seu texto *A trajetória dos estudos africanos no Brasil: 1930 a 1980*, os estudos africanos e afro-brasileiros passaram a ter maior volume e institucionalização no final da década de 1950 e no decorrer dos anos de 1960, com a criação dos centros de pesquisa e departamentos universitários dedicados aos estudos africanos. Neste sentido, outro estudo a respeito desse tema foi realizado pelo sociólogo José Maria Nunes Pereira⁸⁷, no artigo *Os estudos africanos na América Latina: um estudo de caso. O Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA)*, onde o autor destaca os percursos teóricos do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), da UFBA, e do Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA), da Universidade Cândido Mendes (UCAM), no Rio de Janeiro. O primeiro surge em 1959 e o último em 1978.

⁸⁵ Informações extraídas da página do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros (Ipeafro): <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-man/>>. Consulta realizada em: 16 jan. 2019.

⁸⁶ É mestra em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Historiadora do Arquivo Histórico Municipal de Balneário Camboriú/SC, pesquisadora associada do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e do Instituto Cultural Luisa Mahin. Informações biográficas de acordo com a apresentação realizada no artigo mencionado.

⁸⁷ Foi um dos fundadores, em 1973, do CEAA da UCAM, no Rio de Janeiro, uma instituição de referência para assuntos ligados à África e suas relações com o Brasil. Estudou em Portugal (1947-1962) e participou dos movimentos de libertação das colônias portuguesas na África. Graduiu-se em ciências sociais na UFF (1972), foi professor de história da África e editor da revista Estudos Afro-Asiáticos, do CEAA (1978-1986). Sua dissertação de mestrado em sociologia, defendida na USP em 1991, teve como tema o centro de estudos que fundou: *Os estudos africanos no Brasil e as relações com a África - um estudo de caso: o CEAA (1973-1986)*. A tese de doutorado, também defendida na USP, em 1999, intitulou-se *Angola: uma política externa em contexto de crise (1975-1994)*. Dados biográficos extraídos de: <bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/.../1525>. Consulta realizada em: 18 fev. 2019.

Podemos concluir assim que, na década de 1950, ano de criação da I Bienal, os estudos sobre as artes africanas eram incipientes e pouco institucionalizados. Sendo tal década um marco para a consolidação desse campo de pesquisa no Brasil.

CAPÍTULO 3

DA II À V BIENAL: OS MODERNISMOS DO EGITO E DA UNIÃO SUL- AFRICANA (1953-1959)

Na II Bienal que se fará pela primeira vez a efetivação da participação de um país africano, o Egito. Tal entrada somente possível, devido à organização de artistas e coletivos das cidades do Cairo e Alexandria. Sendo essa a única participação do país sob o nome de Egito durante as bienais do MAM-SP, pois o mesmo voltaria na V Bienal como parte da República Árabe Unida (RAU), país criado a partir da união com a Síria. O segundo o país africano, ao efetivar sua presença na Bienal de São Paulo será a África do Sul (União Sul-Africana) durante a IV edição da exposição, com uma comissão organizada pela *South African Society of Artists*, que também organizará a participação do país na V Bienal.

Através da documentação, busca-se compreender e analisar como se deu a participação desses dois países durante suas primeiras presenças nas Bienais, sendo estudado neste capítulo o período que compreende da II à V edição da mostra. Durante essa época, a exposição também muda de localização. A II Bienal de São Paulo, que contou com a estreia do Egito, começa a ocupar um dos pavilhões do então recém-inaugurado Parque do Ibirapuera. A mostra aconteceu no Palácio das Nações, atual Pavilhão Padre Manuel da Nóbrega, espaço que atualmente é ocupado pelo Museu Afro Brasil, e no Palácio dos Estados, atual Pavilhão das Culturas Brasileiras. Somente a partir da IV Bienal o evento passou a acontecer no Pavilhão das Indústrias, hoje nomeado como Pavilhão Ciccillo Matarazzo, que se tornou o seu espaço oficial.

Imagem 19 – Sede da II Bienal, o Palácio das Nações.



Atual Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, sede da prefeitura até 1992, e que hoje abriga o Museu Afro Brasil. Autor não identificado. **Fonte:** <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/3830>>. Acesso em: 07 out. 2018.

Na IV Bienal, realizada em 1957, que teve pela primeira vez a participação da África do Sul (União Sul-Africana), deixou o Palácio das Nações, atual Pavilhão Padre Manuel da Nóbrega, que ocupou durante a II e III edições da exposição, para ocupar o espaço expositivo do Pavilhão das Indústrias (atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo), espaço que se tornou a sede das demais edições da mostra.

Imagem 20 – Fachada do Palácio das Indústrias, sede do MAM-SP.



Atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo, o Pavilhão Bienal. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/3851>>. Acesso em: 07 out. 2018.

3.1. O CASO DO EGITO

3.1.1 A II Bienal: A primeira participação Egípcia

Foi na II Bienal de São Paulo que houve a primeira representação de um país africano, o Egito. E pela primeira vez a mostra teve representações de todos os continentes, mesmo que desiguais entre si, pois enquanto a África, a Ásia e a Oceania eram representados com apenas um país, a Europa e as Américas tinham os maiores números de representantes. A Ásia contou com a participação do Japão, em seu segundo ano seguido, a Oceania com a Indonésia e a África com o Egito (Catálogo II Bienal, 1953).

No que diz respeito à participação do Egito, Matarazzo, deu sequência ao processo iniciado na I Bienal e, convidou novamente os órgãos governamentais do país para participarem do evento. O convite foi realizado em 3 de outubro de 1952 em uma carta ao chefe de relações culturais do Ministério de Assuntos Exteriores do Egito, e, em carta datada de 6 de outubro de 1952, também confirma o convite de Matarazzo a Hussein Chawky Bey, o então Ministro do Egito no Brasil.

Não foram localizadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo respostas de tais autoridades a essas cartas. Porém a participação da comissão nacional do Egito foi efetivada, sobretudo devido ao apoio de alguns artistas e de Temístocles da Graça Aranha, o então ministro do Brasil no Egito. Temístocles da Graça Aranha era filho do escritor José Pereira da Graça Aranha, autor de *Canaã*, obra literária publicada em 1902 e que se tornou emblemática na literatura brasileira. Além de escritor, José Pereira da Graça Aranha foi diplomata do Ministério de Assuntos Exteriores – Itamaraty – durante os anos de 1900 a 1920, desempenhando diversas atividades em países como Inglaterra, Itália, Suíça, Noruega, Dinamarca, França, Holanda e Egito. Em 1922 ele voltou ao Brasil para consolidar-se como parte integrante do movimento da *Semana de Arte Moderna de 1922*, sendo mais uma figura apresentada nesta pesquisa que dialogou com os modernismos.

Na obra *Canaã*, Aranha também evidencia os debates raciais presentes na época, apresentando através dos personagens Milkau e Lentz, dois jovens alemães que imigram para o Brasil e revelam em suas falas os pensamentos racialistas vigentes e como esses se aplicavam as percepções de ambos sobre a realidade brasileira. Ideias de superioridade, relacionadas à raça e ao meio são postas em evidência. Segundo o pesquisador Georg Wink, o autor elucida visões distintas sobre o debate, demonstrando dessa forma que mantém uma

posição. Além disso, aproveita os discursos dos personagens para realizar uma crítica conceitual ao nacionalismo e ao racismo cientificista da época. (WINK, 2005)

Talvez por influência do pai, Temístocles da Graça Aranha também seguiu a vida diplomática. Sua carreira como representante brasileiro no Egito iniciou-se em 1946, quando foi nomeado Ministro Plenipotenciário na Embaixada Brasileira no Cairo. Em junho de 1952 foi promovido a Ministro de Primeira Classe e, em abril de 1953, a Embaixador, exercendo o cargo até abril de 1954⁸⁸.

Em 8 de outubro de 1952, Ciccillo Matarazzo escreve uma carta a Temístocles da Graça Aranha, solicitando apoio do Ministro com a organização de uma delegação representativa do Egito para a II Bienal. Graça Aranha responde em 3 de novembro de 1952, afirmando que fará de tudo para conseguir efetivar o comparecimento de artistas egípcios. Comenta também que já havia entrado em contato com as autoridades do país e com os pintores, que tentaram participar da I Bienal de São Paulo, mas que não tiveram sucesso com a inscrição.

Em 17 de fevereiro de 1953, Graça Aranha envia a Ciccillo Matarazzo um conjunto de fotos das obras de pintores egípcios que gostariam de participar do evento. Comenta também que a artista Burchard Simaika (1908-1964), a qual ele identificava como “uma artista suíça”, tinha interesse em expor na II Bienal e estava com algumas dúvidas; por isso, ele encaminha junto à sua carta uma cópia da correspondência dela.

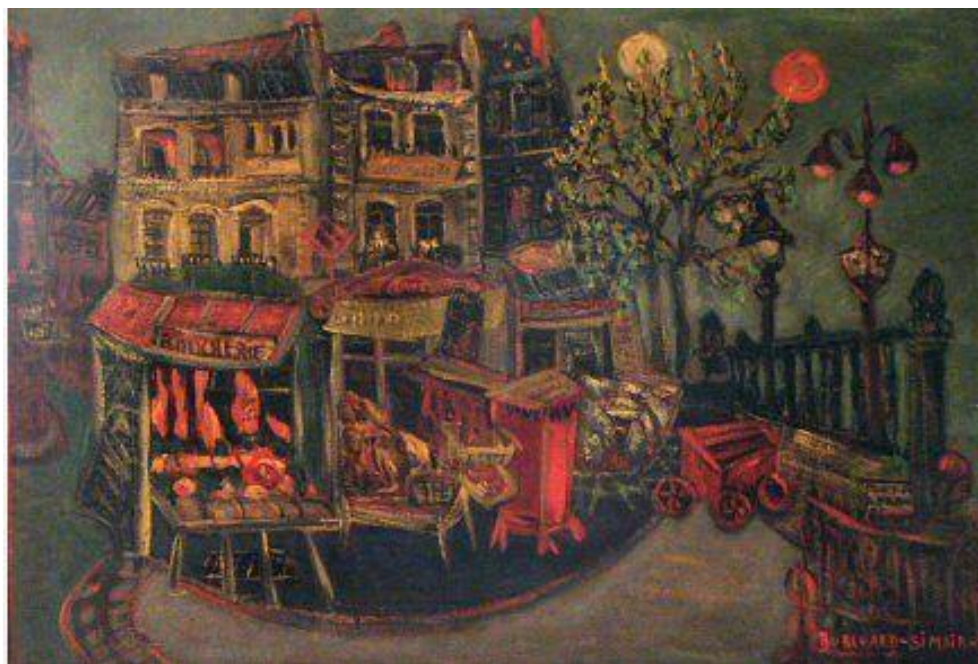
Em carta datada de 30 de fevereiro de 1953⁸⁹, a artista Burchard Simaika informa que gostaria de participar da II Bienal de São Paulo e solicita o envio das condições para realizar a inscrição. Simaika direciona tal carta a Ciccillo Matarazzo e realiza uma pequena apresentação da sua carreira ao mecenas. A artista informa que esteve no Brasil em 1945, quando realizou uma exposição no *Instituto de Arquitetura Brasil – Estados Unidos*. Afirma que o prefácio do catálogo dessa mostra foi escrito pelo artista Oswaldo Goeldi, um dos nomes mais importantes do segundo modernismo brasileiro. A artista conta também que, em 1947, dois anos depois, realizou uma exposição na cidade de Paris com apoio de S.E.L.M. de Souza Dantas⁹⁰, o então embaixador do Brasil na França.

⁸⁸ Informações biográficas extraídas de: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/aranha-temistocles-da-graca>>. Acesso em: 07 out. 2018.

⁸⁹ Carta em francês. Tradução nossa.

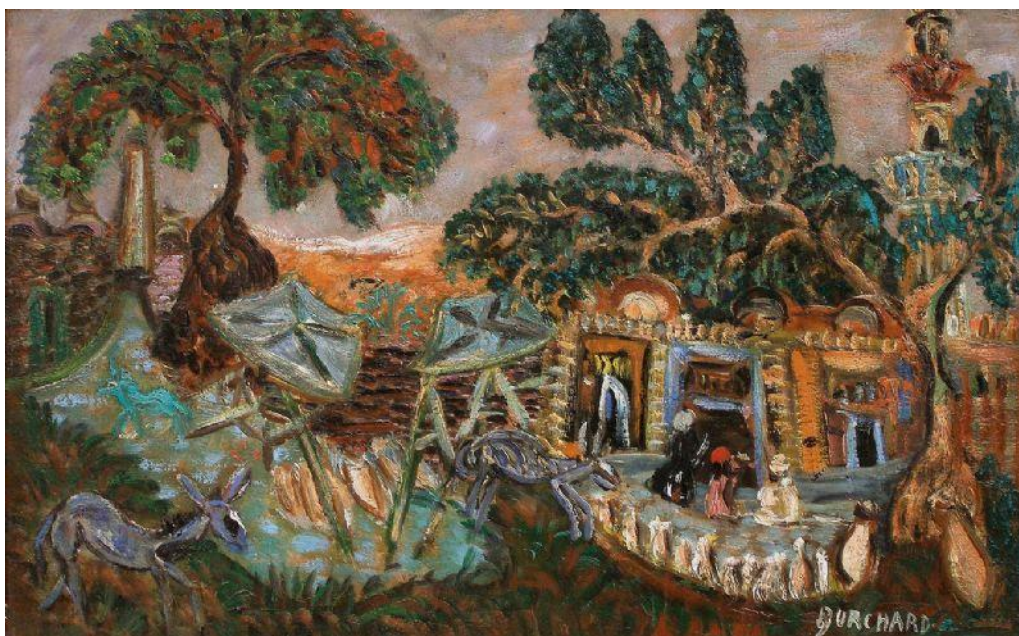
⁹⁰ Conforme é apresentado aqui, tal documento apresenta tal identificação com à apreiação dos nomes iniciais e a escrita por extenso dos finais.

Imagem 21 – Irmgard Burchard Simaika. *Vieux Paris Aux Deux Soleils.*



Dimensões 21,65 x 31,10 cm. Óleo sobre tela. **Fonte:** <<http://www.findartinfo.com/english/art-pictures/4/158/0/Panel/page/125.html>>. Consulta realizada em: 27 jan. 2019.

Imagem 22 – Irmgard Burchard Simaika. *Mosquée Et Obélisque À Louxor.*



Dimensões 15,47 x 24,21 cm. Óleo sobre tela. **Fonte:** <<https://bidtoart.com/en/fine-art/mosquee-et-obelisque-a-louxor/3013450>>. Consulta realizada em: 27 jan. 2019.

Burchard, apesar de solicitar a inscrição na II Bienal como uma artista egípcia, não nasceu no país. A artista nasceu em Zurique, Suíça, em 1908. O que demonstra que a classificação por nacionalidades na Bienal não estava diretamente relacionada ao país de nascimento dos artistas, mas com a residência dos participantes. Pressupomos que, no caso de artistas com mais de uma nacionalidade, a adoção fosse uma escolha realizada de maneira individual por cada participante. De acordo com o regulamento da exposição, os artistas poderiam participar de acordo com as seguintes condições:

Participação da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo:

- a) artistas de qualquer nacionalidade, residentes ou não no país, que, submetendo-se às normas regulamentares, apresentem obras e as tivessem aceitas pelo Júri de Seleção;
- b) artistas que integrassem representações de cada país, cuja organização decorra de solicitação expressa da diretoria do M.A.M;
- c) artistas que, a juízo da diretoria do M.A.M, sejam convidados expressamente.

Os artistas que espontaneamente apresentarem seus trabalhos ao Júri de Seleção, poderão fazê-lo com um máximo de 5 obras de pintura ou escultura, de 8 de desenho ou gravura, devendo satisfazer as seguintes condições:

- a) Os artistas incumbir-se-ão de fazer chegar suas obras à sede ou ao posto de recepção da Bienal, que só responderá pelas despesas de embalagem e reembalagem;
- b) As obras deverão estar em perfeito estado e convenientemente apresentadas ao chegarem à sede da Bienal que, embora se comprometa a dispensar o maior cuidado no manuseio e colocação das peças, não assumirá por elas responsabilidade alguma, cabendo aos artistas a faculdade de segurá-las por própria conta;
- c) As obras deverão chegar à sede da Bienal até o dia 30 de agosto de 1953;
- d) As obras de pintura não deverão ultrapassar 120 cm de largura, permitindo-se, não obstante, a compensação de tamanho entre as obras do mesmo artista; em qualquer caso, os trabalhos deverão ser apresentados prontos para exposição com baguetes ou molduras; e os desenhos, guaches e gravuras possivelmente protegidos por vidro; recomendava-se aos escultores evitar a remessa de obras em gesso, terracota ou vidro;

e) Cada obra deverá vir acompanhada de uma via da ficha de inscrição, devendo as outras duas vias, juntamente com a ficha de identidade do artista, ser remetidas à Secretaria da Bienal até o dia 1º de Maio de 1953 (REGULAMENTO II BIENAL DE SÃO PAULO, 1953, p. 21).

Burchard, provavelmente, nesse primeiro momento, se interessava em inscrever-se através da primeira modalidade apresentada pelo regulamento, a qual a artista precisaria passar pela avaliação do Júri de seleção. Nesse caso, era possível a participação de artistas de qualquer nacionalidade. E sabendo que seria avaliada, ela provavelmente deve ter buscado o representante político do Brasil no Egito, onde ela vivia, como maneira de estabelecer uma aproximação direta com os organizadores do evento.

Notamos que Burchard Simaika já tinha uma aproximação com os agentes das artes desse período no Brasil e, consciente disso, os apresentava a Matarazzo como facilitadores do processo de aceitação para a II Bienal. Nessa carta, a artista termina comentando que envia a Matarazzo dois catálogos de exposições que realizou em Paris e algumas fotografias de pinturas recentes feitas no Egito. No Arquivo Histórico Wanda Svevo encontra-se a lista completa dos nomes das obras que a artista enviou.

No Brasil, a trajetória de Burchard Simaika tem tido um estudo introdutório por Daniela Kern⁹¹, historiadora da arte e professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAV-UFRGS), que possui um artigo chamado *Irmgard Burchard: marchand reconhecida, artista olvidada*, onde expõe algumas informações sobre a trajetória de vida da artista. Segundo a pesquisadora, Burchard começou sua carreira durante a década de 1920, como assistente da *Galeria Der Sturm*, em Berlim, e que ao longo dos anos foi se inserindo como artista, comerciante de arte e curadora, mantendo contato com figuras importantes do período, como Paul Klee e Wassily Kandinsky. Devido ao seu envolvimento político anti-fascista, a artista viveu em exílio por alguns anos, sendo o Brasil uma das regiões por onde passou.

⁹¹ Daniela Kern é historiadora da arte, escritora e tradutora. Professora Associada lotada no DAV-UFRGS, atua nos seguintes cursos: Bacharelado em História da Arte, Bacharelado em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Atualmente é chefe do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes. Informações extraídas de: <<https://www.ufrgs.br/institutodeartes/wp-content/uploads/2018/11/DANIELA-KERN-CURR%C3%80CULO-RESUMIDO.pdf>>. Consulta realizada em: 11 jan. 2019.

Simaika Burchard abriu em julho de 1945, uma exposição individual no Instituto de Arquitetos do Brasil, que foi organizada em parceria com a *Revista Leitura* e com o Instituto Brasil-Estados Unidos, com um texto introdutório do catálogo da mostra, escrito pelo crítico de arte Oswaldo Goeldi. Na carta enviada à Bienal, Burchard informa mais dados a respeito desta exposição; comenta que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, apresentou 60 pinturas e 44 desenhos, e que recebeu também, naquele ano, o prêmio de viagem dado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), segundo ela, pelo fato de ser estrangeira, foi transformado em “menção honrosa”. A artista declara que o crítico Luis Martins⁹² realizou uma conferência de abertura na sua exposição. E finalize, destacando uma série de referências e reportagens de jornais brasileiros, que mencionavam sua passagem pelo Brasil⁹³. Ainda sobre essa exposição de Burchard no Instituto de Arquitetos do Brasil, Kern destaca uma crítica realizada por Antônio Bento, um dos importantes críticos de arte do período, a qual reproduzimos a seguir:

Talvez tenha sido um resto de gripe que fez encontrar-me ainda mais triste a arte taciturna de Irmgard Burchard, que agora expõe no pequeno salão do Instituto de Arquitetos do Brasil. A pintora é um dos muitos náufragos que a Guerra atual lançou nas costas do nosso país. A aflição, o temor do mistério e do desconhecido que, nos últimos tempos, se apoderaram de tantos milhões de europeus, aparecem em muitos dos seus quadros, incluindo as naturezas-mortas de flores, completamente destituídas de alegria (BENTO, 1945, apud KERN, 2018, p.02. Tradução própria do espanhol).

Cabe destacar que tal crítica não consta na lista indicada por Burchard. Possivelmente a artista a tenha excluído por apresentar uma visão desfavorável, por parte do crítico, para com a sua produção. Segundo Kern, a obra e vida de Burchard ainda precisavam ser estudadas com

⁹²O nome do crítico aparece escrito em alguns documentos como Louis Martins, Luis Martin ou Luis Martins. Adotamos aqui a escrita mais utilizada em referências bibliográficas.

⁹³ Entre as quais estão: Texto de Geraldo Ferraz, no *O jornal*, de 08/08/1945; crítica de Ruben Navarra, *Diário de Notícias*, de 05/08/1945; 4 ilustrações no *Caderno Vamos Ler*, de 08/1945; texto de Cecília Meireles, na *Folha Carioca*, de 28/07/1945; crítica de Haydée Nicolussi, na *Folha Carioca*, de 08/1945⁹³; reportagem no *O Globo*, de 06/08/1945; texto de Fr. Pereira da Silva, na *Tribuna Popular*, de 16/09/1945; comentário de Jean Guéhenno, no *Figaro Littéraire*, Paris, de 08/04/1946.

profundidade, mas que uma das dificuldades enfrentadas, era o fato da artista ter utilizado dois nomes distintos na assinatura de suas produções: “Micaela Burchard” e “Irmgard Simaika Burchard”. A diferença se deu pela adoção da artista do sobrenome de Jacques Boulos Simaika, um matemático egípcio com quem se casou em 1952. De acordo com Kern, o uso dos dois nomes contribuiu para a dispersão das informações sobre a artista e sua produção (KERN, 2018, p. 3). Na documentação localizada no Arquivo Histórico Wanda Svevo, verificamos que o nome de Burchard aparece escrito nas duas maneiras, deixando evidente que a variação também era uma escolha da própria artista.

Burchard deixou o Brasil após o fim da II Guerra Mundial e voltou para a Europa. Segundo seu currículo⁹⁴ enviado pela própria artista para a Bienal de São Paulo, realizou exposições em algumas cidades suíças e francesas após o seu retorno. Em 1952, Burchard, após casar com o matemático egípcio Jacques Boulos Simaika, muda-se para a cidade do Cairo. No Egito a artista participou de algumas exposições, uma realizada em 1951 na cidade do Cairo, e outra em Alexandria. Ambas exposições são mencionadas pela artista na carta enviada por ela para a Bienal de São Paulo.

Em 7 de fevereiro de 1953⁹⁵, Simaika volta a escrever à Bienal em resposta à carta que, de acordo com ela, tinha sido enviada em 31 de janeiro pela equipe do evento. A artista expõe que tal correspondência também resulta de um encontro pessoal dela com o ministro Graça Aranha nas mediações da Legação do Brasil no Egito. Comenta que seu objetivo ao escrever seria expressar algumas dúvidas que ainda tinham ficado sobre a participação dos artistas egípcios na II Bienal. Simaika comenta que esse grupo interessado em participar da exposição já consistia em 13 pintores do Cairo e de Alexandria, entre os quais estava o diretor do Museu de Arte Moderna (que supõe-se ser do Cairo), o senhor M. R. Ayad. Burchard Simaika faz algumas perguntas técnicas, como quantidade de obras que poderia ser enviada por cada artista, período de inscrição, condições do espaço expositivo e período de permanência das obras em São Paulo.

Em 6 de março de 1953⁹⁶ Arturo Profili, identificado como secretário da II Bienal, responde a Irmgard Burchard Simaika, afirmando que havia recebido a correspondência

⁹⁴ Documento em francês. Tradução nossa.

⁹⁵ Carta em francês. Tradução nossa.

⁹⁶ Carta em francês. Tradução nossa.

enviada por ela e as fotografias de suas obras. Profili declara que envia junto com a carta, o regulamento da II Bienal para sanar possíveis dúvidas. Informa também que já haviam entrado em contato com as autoridades egípcias para que organizassem uma comissão do país, porém até aquele momento não havia nenhuma posição deles. Solicita que a artista, assim como os demais que queiram participar individualmente da mostra, façam o envio de seus trabalhos através da inscrição pelo júri de seleção. Agradece o interesse dela pelo evento e pela disponibilidade, já que, de acordo com Profili, Simaika teria a intenção de doar uma obra dela para a Bienal.

Em 6 de março de 1953, Ciccillo Matarazzo escreve uma carta a Graça Aranha informando que estava em contato com Burchard Simaika e que o colocaria a par de tudo o que fora conversado com a artista. Nessa mesma carta, Ciccillo também realiza algumas perguntas à Aranha, as quais apresentamos a seguir:

Acha Vossa Excelência muito difícil a inscrição de uma delegação oficial egípcia à II Bienal de São Paulo, mesmo em se tratando de poucas obras, mas bem escolhidas e realmente modernas? As autoridades governamentais egípcias encontrariam muita dificuldade para a organização e o envio de uma pequena apresentação oficial, cujo custo, como fretes e seguros, seria para elas bastante relativos?

[...]

A presença da arte moderna egípcia constituiria para nosso certame um sincero elemento de interesse a mais – bem entendido, somente se moderna e bem escolhida – e muito gostaríamos que Vossa Excelência, que sempre tem oferecido seu prestigioso apoio às nossas iniciativas, nos desse sua valiosa opinião a respeito (MATARAZZO, 1953).

As perguntas realizadas por Ciccillo Matarazzo, deixam evidente a sua preocupação de que as obras que pudessem fazer parte da delegação egípcia não fossem representativas, do que se compreendia como arte moderna e de que não alcançassem o mesmo nível que as demais obras da mostra. Ciccillo Matarazzo mostra atenção e coloca em dúvida, não apenas o caráter das obras, mas a seleção que poderia ser realizada.

Talvez fosse por este receio e dúvida em relação ao perfil das obras que seriam enviadas. Em 10 de março de 1953, Ciccillo Matarazzo escreve a Graça Aranha informando a viagem do crítico de arte Mário Pedrosa à Paris. De acordo com Matarazzo, Pedrosa iria com

o objetivo de participar da organização brasileira na *Exposição Internacional de Artes Plásticas de Paris* e poderia aproveitar tal viagem para também ir ao Cairo, a fim de entrar em contato com as autoridades egípcias para que, desse modo, auxiliar e convencê-las sobre a participação na II Bienal.

Em 26 de março, Graça Aranha retorna afirmando que colocará Mário Pedrosa em contato com as autoridades egípcias. Já em 13 de abril, Ciccillo Matarazzo envia novamente uma carta a Aranha agradecendo o apoio dado ao crítico de arte e a sua colaboração em auxiliar a efetivação, de uma delegação egípcia para participar da II Bienal. O que nos faz concluir que houve a efetivação da ida de Pedrosa, como representante da Bienal de São Paulo, ao Egito.

Em 23 de março desse mesmo ano, Aranha envia uma correspondência à Bienal comunicando o interesse do artista Edmond Soussa em participar da exposição e diz que envia anexa uma cópia da carta escrita pelo artista. Em carta datada de 6 de março de 1953⁹⁷, Soussa direciona à Graça Aranha, algumas questões. Primeiramente, o artista agradece a visita do ministro em seu ateliê e comenta que gostaria de participar da II Bienal de São Paulo. Soussa comenta que faziam anos que tentava realizar uma viagem ao Brasil, mas que, por motivos pessoais, nunca conseguiu concretizá-la. Relata também, já ter sido convidado anteriormente por Mello Franco e Assis Chateaubriand para visitar o país. Soussa afirma que enviará à II Bienal uma obra intitulada “Assis Chateaubriand”, que seria um presente ao “amigo que ele teve o privilégio de conhecer em 1947 em visita ao Egito” e lamenta por não ter sido entregue pessoalmente a ele, junto aos demais quadros adquiridos para o Museu (que imaginamos que seja o MASP). Além dessa obra, o artista faria a inscrição de outras quatro pinturas⁹⁸.

Não foram localizadas outras informações sobre o artista, no arquivo da Bienal. No entanto, em pesquisas realizadas para esta dissertação encontrou-se que Edmond Soussa nasceu em 11 de outubro de 1898 no Cairo, e morreu em 29 de maio de 1989, em Paris. Iniciou a carreira artística entre as décadas de 1920 e 1930, quando imigrou para a França. Antes de ser artista, Soussa foi um importante jogador de bilhar, conquistando 11

⁹⁷ Carta em francês. Tradução nossa.

⁹⁸ De acordo com a carta de Edmond Soussa as pinturas seriam: 1) La dame en blanc; 2) Mme. Doria Chafik; 3) Le Peintre Amateur (petite toile); 4) Un paysage d’Egypte, la Palmeraie; 5) Assis Chateaubriand.

vezes o campeonato mundial do esporte e sendo considerado, até aquele momento, o único africano a conquistar títulos mundiais no esporte⁹⁹. Além dessas informações, foram localizadas três pinturas, identificadas como sendo de autoria de Edmond Soussa, as quais apresentamos a seguir.

Imagem 24 – Edmond Soussa. Retrato de Miss Razic, de meio corpo, em um vestido marrom, em uma cidade com um rio ao fundo.



Egito. 1944. Óleo sobre tela. 82 x 60 cm. Localização: The Winter Country House Sale (Stansted Mountfitchet, Essex, Inglaterra). **Fonte:** <<https://www.the-saleroom.com/en-us/auction-catalogues/sworders/catalogue-id-srswo10197/lot-7f068d7f-c055-4365-9f9b-a6bf00a8e657>>. Consulta realizada em: 17 jan. 2019.

⁹⁹ Informações biográficas extraídas de: <https://www.wikizero.com/de/Edmond_Soussa#Karriere>. Consulta realizada em: 17 jan. 2019.

Imagem 25 – Edmond Soussa. Retrato de um homem na Legião de Honra.



Óleo sobre tela. 1954. 100 x 73 cm. Localização: Souvenirs Historiques-Armes-Militaria (Vannes, França). **Fonte:** <<http://www.artnet.com/artists/edmond-soussa/>>. Consulta realizada em: 17 jan. 2019.

As duas pinturas apresentadas foram localizadas em páginas de leilões europeus¹⁰⁰, o que demonstra que o artista recebeu reconhecimento de sua carreira em tal continente. Outro fato interessante de analisarmos, diz respeito ao retrato como um gênero comum nessas obras, um gosto que também é expresso na carta do artista.

E em 7 de abril Ciccillo Matarazzo responde a Graça Aranha, que enviaria fichas de inscrição a Edmond Soussa e reitera que o artista poderia participar enviando a sua inscrição ao júri de seleção, ou se o Egito organizasse uma delegação nacional. Não se sabe se Soussa chegou a realizar a inscrição individual, todavia, o mesmo não consta na lista de seleção do júri, e nem como participante da seleção enviada pela Delegação oficial do país.

Em 30 de abril de 1953, Graça Aranha responde informando que está com dificuldade em efetivar a comissão egípcia, pois “as ordens do Comitê Militar Revolucionário, órgão supremo do atual regime, estão no sentido de restringir, o mais possível, as despesas públicas,

¹⁰⁰ Retrato de Miss Razic, de meio corpo, em um vestido marrom, em uma cidade com um rio ao fundo e Retrato de um homem na Legião de Honra estão disponíveis para venda, mas não consta na página o valor das obras.

a fim de poupar o erário nacional”. (ARANHA, 1953) E que, em caso de o Estado egípcio não arcar com as despesas, solicitaria o custo das despesas de envio dos trabalhos para os artistas, mas esse custo poderia ser elevado para eles pelo fato de as obras de arte serem consideradas “bens de capital financeiro”. Graça Aranha, por sua vez, demonstra considerar este fator, um absurdo e está disposto a trazê-las a São Paulo como bagagem pessoal.

Em documento datado em 16 de abril de 1953¹⁰¹, Irmgard Burchard Simaika informa que recebeu uma carta da Bienal postada em 31 de março em que foram enviadas 15 fichas para os artistas egípcios realizarem suas inscrições. Informa que o coletivo possuía naquele momento, 22 artistas do grupo *l'Atelier* (O ateliê) e outros coletivos como o *Amis de l'Art* (Os amigos da arte) e o *L'Art Contemporain Egyptien* (A arte contemporânea Egípcia), sendo o primeiro em Alexandria e os dois últimos no Cairo. E que ela esperava o acordo oficial entre eles para organizar a delegação egípcia. Comenta que os artistas estariam dispostos a pagar os próprios gastos com o transporte das obras, caso fosse necessário. Notamos com isso que havia um grande interesse desses artistas em participar da II Bienal, o que evidencia a importância adquirida pelo evento, já na sua segunda edição.

Os grupos citados por Burchard, fazem parte de um contexto em que estavam se organizando os primeiros movimentos modernistas no Egito. O grupo *l'Atelier*, comentado por ela, foi fundado em 1934 e segue ativo até os dias atuais. O coletivo de artistas foi organizado para ser um espaço de articulação e interação na cena artística de Alexandria. Em 1956 o coletivo consolidou-se com uma sede dedicada a apresentar também exposições, *workshops*, seminários, palestras, e alterou o nome para *Atelier of the Artists and Writers of the City of Alexandria* (Atelier dos Artistas e Escritores da Cidade de Alexandria)¹⁰².

Já o *Les Amis de l'Art* foi fundado em 1921, por um grupo de artistas do Cairo, com o apoio do colecionador de arte e príncipe Youssef Kamal, com o intuito de fomentar a criação e circulação das produções modernas no país¹⁰³. Como já mencionado aqui, Youssef Kamal foi o fundador da Escola de Belas-Artes do Cairo, o que demonstra que o caráter do grupo

¹⁰¹ Carta em francês. Tradução nossa.

¹⁰² Informações biográficas extraídas de: <<https://www.annalindhfoundation.org/members/latelier-dalexandrie-group-artists-and-writers>>. Consulta realizada em: 23 jan. 2019.

¹⁰³ Informações biográficas extraídas de: <<http://www.egy.com/community/04-12-16.php>>. Consulta realizada em: 23 jan. 2019.

estava ligado à institucionalização dos espaços de arte. Em 1925, um outro grupo de mesmo nome foi criado em Alexandria, pelo poeta-príncipe Hassan Haidar Fadel.¹⁰⁴

Imagem 26 – *Société des Amis de l'Art* na inauguração do Salão do Cairo. 1927.



Fonte: <https://www.ibraaz.org/usr/library/images/main/rw_dec16_diab_5.jpg>. Consulta realizada em: 14 fev. 2019.

Já o *L'Art Contemporain Egyptien*, foi fundado por ex-membros do coletivo *Art et Liberté*, um dos grandes atuantes no movimento surrealista egípcio e dissolvido em 1948. Segundo o historiador estadunidense Donald LaCoss¹⁰⁵, o *Art et Liberté* foi um dos principais

¹⁰⁴ Ibidem 93.

¹⁰⁵ Foi um pesquisador e artista. Estudou no *Sheehan High School*, no *Middlesex Community College* e depois na *Wesleyan University*, onde concluiu o bacharelado em História. Fez PhD em História da Universidade de Michigan, em 2001. Foi um editor contribuinte para o jornal anarquista/antiautoritário *The Fifth Estate* e um membro ativo do *Chicago Surrealist Group*. Participou de exposições por diversas cidades do mundo.

movimentos das artes modernas egípcias. O grupo surgiu como extensão da *Federação Internacional de Arte Revolucionária Independente*, uma rede organizada no México em 1938, em uma reunião na casa de Frida Kahlo e Diego Rivera, que, conjuntamente com André Breton e Leon Trotsky, escreveram o manifesto “Por uma arte revolucionária independente”, que determinava os rumos do grupo. Por influência de tal escrito, o grupo egípcio foi criado a partir da participação de artistas nacionais e estrangeiros, principalmente expatriados europeus exilados devido aos regimes nazistas e fascistas vigentes na Europa. O *Art et Liberté* tinha por defesa o uso da imaginação, da liberdade de expressão e social, partindo de conceitos anticapitalistas, libertários e de teorias freudianas (LACOSS, 2016, p. 02).

Imagem 27 – Membros do *Art and Liberty* durante uma exposição. 1941.



Na frente, desde a esquerda: Jean Moscatelli, Kamel El-Telmisany, Angelo de Riz, Ramses Younane, Fouad Kamel. Atrás, desde a esquerda: Albert Cossery, não identificado, Georges Henein, Maurice Fahmy, Raoul Curiel. **Fonte:** <https://www.ibraaz.org/usr/library/images/main/rw_dec16_diab_5.jpg>. Consulta realizada em: 14 fev. 2019.

Informações extraídas de: <<https://www.legacy.com/obituaries/hartfordcourant/obituary.aspx?n=donald-lacoss&pid=148428663>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

Por divergências políticas e conceituais, alguns artistas do grupo se desvincularam para formar o *L'Art Contemporain Egyptien*, coletivo que buscava incorporar elementos identitários da cultura egípcia em seus trabalhos, com a proposta de construir uma arte nacional¹⁰⁶.

Verifica-se que, assim como Simaika Burchard veio ao Brasil por ter posicionamento desfavorável às políticas fascistas, outros artistas perseguidos foram para o Egito, onde contribuíram para a construção do cenário das artes modernas do país. De acordo com Chika Okeke-Agulu (2002, p. 7), a “Arte Moderna” no Egito já era um “estilo artístico”, representativo na produção de diversos artistas. Mesmo com o país sob regime colonial, com a criação da Escola de Belas-Artes do Cairo, abriu-se campo para o surgimento dos movimentos artísticos modernos que tinham posicionamentos políticos definidos, tanto em relação a acontecimentos internos como externos ao país.

Na busca por uma definição das artes modernas no país, Cairo e Alexandria foram duas cidades de destaques. Segundo Hala Halim¹⁰⁷, a localização de Alexandria fazia com que as produções artísticas modernas da cidade fossem voltadas para fora, seguindo a dinâmica da região mediterrânea e o seu “espírito” cosmopolita. Já o Cairo estava mais centrado na cultura local e na estética das civilizações egípcias antigas. Esses dois pontos tornavam possíveis em Alexandria, a existência de duas leituras do Moderno, onde o externo/europeu era visto como avançado e o interno/egípcio, como decadente.

Se o moderno cosmopolitismo alexandrino era um relato eurocêntrico da cidade, cúmplice do colonialismo, pois era em grande parte helenizante. Isto é, a Alexandria Moderna buscou representar-se como uma recriação da cidade em sua “idade de ouro”, o período helenístico. Simplificando, a narrativa colocou na cidade todas as relações europeias/gregas sob o signo do cosmopolitismo e as egípcias/árabes sob o signo de declínio” (HALIM, 2018, Tradução nossa.).

¹⁰⁶ Informações biográficas extraídas de: <<https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/surreal-cairo/>>. Consulta realizada em: 23 jan. 2019.

¹⁰⁷ Hala Halim é professora Associada de Literatura Comparada e Estudos do Oriente Médio na Universidade de Nova Iorque. Seu livro *Alexandrian Cosmopolitanism. An Archive*. (Fordham University Press, 2013) recebeu uma Menção Honrosa pelo Harry Levin Prize patrocinado pela American Comparative Literature Association. Halim questiona Alexandria moderna e aponta seu cosmopolitismo como parte de um discurso eurocêntrico. Informações extraídas de: <<http://politicsslashletters.org/author/hhalim/>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

Talvez essas oposições entre interno-externo tenham influenciado na concepção de arte dos grupos artísticos, que se formam naquele período, sendo os grupos *l'Atelier*, *Amis de l'Art* e o *L'Art Contemporain Egyptien* apenas alguns exemplos dessas variações e de suas relações com a II Bienal de São Paulo.

Em 27 de abril de 1953, o grupo *L'Atelier*, em carta assinada pelos artistas Cléa Badaro, Effat Nagbi, Gaby Cremisi, Oscar Terni e Mahmoud Moussa, avisa a Graça Aranha que o coletivo já havia realizado o envio das fichas de inscrição para participação na II Bienal de São Paulo.

Em 28 de abril de 1953, Irmgard Burchard Simaika também se corresponde com Graça Aranha em nome dos 30 artistas egípcios que querem participar da II Bienal de São Paulo. Ela informa que envia anexas as inscrições de alguns e escreve na carta os nomes dos artistas que têm interesse em participar: Ezzesin Hammouda, Zeinab Abdel Hamid, Ayad Ragheb, Beppi-Martin Joseph Pierre, Ahmed Loutfi, Abdallah Hamed, Sirry Gazbia, Nada Hamed, Massouda Ibrahim, Green-Viterbo Suzy, Giuseppe Romanelli, Efflatoun Inji, Deriz Angelo, Halim Tahia, Godjamanian Pusant, Mériel Etienne, Youssef Kamal, Reiner Lucia-Carolina, Canaan Michel, e por último, ela mesma, Irmgard M. Burchard Simaika.

É curioso notar aqui a menção a Youssef Kamal como artista. Provavelmente tal atuação artística tenha contribuído para o maior envolvimento deste com o cenário das artes do país. A artista comenta também, que outros artistas deveriam enviar suas fichas diretamente à embaixada. Comunica que os escultores e pintores do coletivo *L'Atelier* de Alexandria Séguini, Samir Raféi e El Gazzar enviariam suas fichas diretamente a São Paulo e que os pintores Wanly Seif e Wanly Adham enviariam as inscrições por meio de Charles Zahar, as quais seriam mandadas diretamente ao Brasil.

Em 05 de maio de 1953, Ciccillo Matarazzo envia carta à Aranha sugerindo que uma opção de baratear o envio das obras seria os artistas selecionados se organizarem para realizar um envio coletivo, de forma a ocupar apenas uma caixa. Aproveita também para incentivar que o país seja representado na seção de Arquitetura. Nessa mesma carta, Matarazzo informa para Graça Aranha, que já haviam sido encerradas as inscrições espontâneas para participar da exposição e que, entre elas, constavam três artistas, Nagbi Effat, Cremisi Gaby e Terni Oscar Eugene, todos do grupo artístico egípcio chamado de *l'Atelier*. Ciccillo Matarazzo manifesta querer saber a opinião da crítica egípcia sobre tais artistas e obras:

Não sabemos qual a opinião da crítica egípcia a respeito da atividade desses artistas. Porém, achamos que se as obras dos mesmos são apreciáveis, as competentes autoridades do Egito poderiam agrupá-las e completá-las com outras de dois ou três artistas. Assim, recolhendo umas vinte obras, o Egito poderia apresentar-se oficialmente numa só sala (MATARAZZO, 1953).

Provavelmente, a documentação referida por Matarazzo seja a informada pelo grupo *l'Atelier* em 27 de abril, e que tinha como caráter a inscrição como parte da Delegação oficial do país. No entanto, o trecho destacado acima, demonstra que Matarazzo tinha muito interesse na participação do Egito, e que estava convencido sobre a opinião dos críticos do país.

Em 28 de maio de 1953, Arturo Profili escreve a Irmgard Burchard Simaika solicitando que a artista indicasse quais de suas obras pertenciam ao Museu de Alexandria, pois, devido ao limite de cinco obras por artista, ele precisaria deixar uma obra dela de fora, e que ele preferia que fosse essa. Informa também que havia comunicado ao arquiteto Mindlin sobre a intenção da artista em participar da II Bienal. Aqui, provavelmente é uma citação à Henrique Mindlin, um dos contatos que ligava a artista ao cenário das artes e da elite brasileira do período.

Henrique Mindlin foi um arquiteto, urbanista, professor e historiador da arquitetura. De origem russa, Mindlin cresceu em um ambiente próximo a uma elite de intelectuais e artistas da época que estavam envolvidos com os debates das artes modernas no país. Em 1948 organizou a primeira exposição do artista estadunidense Alexander Calder no Brasil, apresentada no Ministério da Educação e Saúde. Posteriormente, articulou também, exposições da obra de Calder no MAM-SP e nas I e II edições da Bienal de São Paulo¹⁰⁸.

Em 02 de julho de 1953, Carlos Eiras, encarregado de negócios do Brasil no Cairo, envia uma carta a Ciccillo Matarazzo, informando que o governo do Egito não poderia assumir a participação em caráter oficial na II Bienal. Porém, foi solicitado à “Associação dos amigos da arte” que, juntamente com o “Serviço de Controle das Belas Artes do Ministério da Instrução Pública”, constituísse um júri para examinar e selecionar um conjunto de trabalhos representativos das “Artes Modernas Egípcias”. Os quais selecionaram 48 pinturas e 2

¹⁰⁸ Informações biográficas extraídas de: <<http://www.hmaarquitectura.com/hma---henrique-mindlin>>. Consulta realizada em: 23 jan. 2019.

esculturas para serem enviadas ao Brasil como bagagem do Embaixador Graça Aranha. Junto a essa carta, Eiras envia também uma cópia da lista de obras e as fichas de inscrição dos artistas, as quais podem ser consultadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Talvez aqui caiba perguntar-se o porquê, entre os três coletivos citados por Burchard, *Amis de l'Art* tivesse sido eleito para constituir e representar o júri oficial de seleção. Provavelmente tal escolha demonstra, as aproximações políticas do grupo com as intuições governamentais egípcias do período.

Três dias antes, em 29 de junho de 1953, o embaixador do Egito no Rio de Janeiro manda uma carta à Matarazzo, em resposta à sua correspondência de 23 de junho. O embaixador avisa que havia enviado ao Ministério de Relações Exteriores, o pedido de autorização da entrada das obras para a II Bienal de São Paulo.

A chegada das obras egípcias foi noticiada pelo Jornal *A noite*, de 2 de julho de 1953, com a chamada “A arte moderna egípcia na Bienal de São Paulo”, a qual destacamos abaixo:

No Rio, o embaixador brasileiro no Egito, senhor T. da Graça Aranha – Intercâmbio cultural entre o Brasil e aquele país – Declarações do diplomata brasileiro.

– Trago 50 telas de pintores modernos egípcios que deverão figurar na 2ª Bienal de São Paulo, a ser realizada em novembro deste ano – disse à reportagem do A NOITE o nosso embaixador no Egito, Sr. T. da Graça Aranha, que se encontra nesta capital, em viagem de férias.

E acrescentou:

– Houve vários debates em torno de telas que deveriam ser mandadas para o Brasil. As correntes clássica e moderna desejavam cada qual figurar como representante do Egito junto à Bienal de São Paulo. Uma comissão julgadora resolveu o assunto indicando a vinda das telas dos modernistas (Reportagem *A arte moderna egípcia na Bienal de São Paulo*, Jornal *A noite*, 2 de julho de 1953).

Apesar da carta de Carlos Eiras mencionar que foram selecionados 50 artistas, no catálogo da II Bienal consta a participação de apenas 28. Sendo 24 pintores(as), 2 escultores(as) e 2 desenhistas. Consta no catálogo também, que a delegação do Egito foi organizada pela equipe do *Museu de Arte Moderna do Cairo*, o que nos faz concluir que provavelmente a *Associação dos amigos da arte* e o *Serviço de Controle das Belas Artes do Ministério da Instrução Pública*, mencionados por Eiras, fossem vinculados a tal instituição.

Apresentamos abaixo a lista de artistas presentes no catálogo da II Bienal de São Paulo.

Lista de artistas egípcios que provavelmente participaram da II Bienal de São Paulo		
Linguagem	Artista	Obras
Pintura	Zeinab Abdel Hamid (1919)	Feira em Toledo. Aquarela sobre cartão. 80 x 61.
		Porto de Málaga. Aquarela sobre cartão. 80 x 61.
	B. Abdallab (1917)	Composição nº 1. 100 x 81.
		Composição nº 2. 100 x 81.
	C. Badaro (1913)	As duas amigas. Óleo sobre madeira. 86 x 72.
	E. Brandani	Retrato. Óleo sobre cartão. 40 x 52.
	Simaika Burchard (1908)	A Creche de Saint Roche. Óleo sobre madeira. 100 x 80.
		A Noiva de Sidi Mobare. Óleo sobre madeira. 85 x 65.
		Fellaha de Sawagui. Óleo sobre madeira. 100 x 75.
		Sob o céu de Paris. Óleo sobre madeira. 95 x 80.
	M. Canaan (1919)	O Bêbado. Óleo sobre cartão. 55 x 71.
	A. De Riz (1908)	O Morto. Óleo sobre cartão. 35 x 45.
	Wanly Edhem (1909)	O Camarim das Bailarinas. Óleo sobre cartão. 50 x 70.
		Os Saltimbancos. Óleo sobre madeira. 78 x 61.
	Nagui Efat (1904)	Jovens. Guache. 115 x 94.
	I. Eflatoun (1924)	Descendente de Hatcheps. Óleo sobre madeira. 50 x 30.
		Paisagem. 50 x 65.
		Tecelões de Nagada. 65 x 110.
	El Gazzar (1925)	O Louco Verde. Óleo sobre vidro.
	Eetamad El Tarabouly	Praia Sidi Bichr. 60 x 70.
	Tahia Halim-Abdala (1919)	Maternidade. 100 x 81.
	E. Bammouda (1919)	A Ilha feliz. 92 x 73.
		Igreja cor de laranja. 100 x 81.
		Paisagem azul. 92 x 73.
	Bamed Nada (1924)	Os Pássaros. Óleo sobre vidro.
		Retrato da Sta. I. Fahmy. Óleo sobre cartão. 100 x 70.
		Retrato de Philip D'Archot. Óleo sobre cartão. 100 x 70.
	G. Puzant	Mulher Agachada. Óleo sobre cartão. 50 x 40.
	Ayad Racheb	Em direção do matadouro. Guache sobre vidro. 80 x 60.
		Flirt entre camelos. Guache sobre vidro. 55 x 75.
		Procissão. Guache sobre vidro. 80 x 60.
	Samir Raffi (1926)	Lua do Egito. Óleo sobre cartão.
		Sudanista com peixes. Óleo sobre cartão.
Wanly Seif El Dine (1907)	Flautista. Óleo sobre madeira. 60 x 80.	
	Pescadores no lago D'Edkou. Óleo sobre madeira.	
Gazbia Serri (1925)	As duas mulheres. Óleo sobre madeira. 99 x 73.	
	O dia de limpeza na Itália. Óleo sobre cartão.	
	Os escravos do canal de Suez. Óleo sobre cartão.	
Youssef Sida (1922)	Candy Doll. Óleo sobre cartão. 70 x 60.	
	Oldman river. Óleo sobre cartão. 50 x 60.	
Carlos Soares (1892)	A coroação da virgem. Óleo sobre madeira. 56 x 47.	
	O Santo. Óleo sobre madeira. 58 x 39.	
E. O. Terni (1900)	O Eterno feminino. 81 x 61.	
K. Youssef (1923)	Bahloul. Óleo sobre cartão. 100 x 70.	
	Os galos azuis. Óleo sobre cartão. 100 x 70.	
Escultura	Gaby Cremisi	Cabeça.

	Mahmoud Moussa (1913)	Maternidade.
Desenho	El Gazzaar (1925)	O ceifeiro aziza. Colorido sobre vidro.
	Suzy Green-Viterbo (1905)	<i>Mouled</i> . 50 x 70.

Nota-se que as informações disponíveis no catálogo apresentam diferenças em relação à grafia de alguns dos nomes dos artistas, se comparado com os citados anteriormente por Burchard. Optou-se nessa pesquisa manter na tabela o formato utilizado em tal documento¹⁰⁹.

Através da lista de artistas e obras, verificamos que a pintura foi a linguagem privilegiada pela maioria dos participantes. E pelos títulos das obras, supomos que os temas apresentados por elas foram bem variados, indo de paisagens, retratos, religiosidades e cenas da vida cotidiana. Verificamos que Simaika Burchard participou com quatro pinturas, *A Creche de Saint Roche*, *A Noiva de Sidi Mobare*, *Fellaha de Sawagui* e *Sob o céu de Paris*. Edmund Soussa não esteve presente como parte da Delegação. Não sabemos se o mesmo não passou pela seleção prévia, realizada pela *Associação dos amigos da arte* e o *Serviço de Controle das Belas Artes do Ministério da Instrução Pública*, ou se o mesmo optou por não participar da exposição.

Outra artista com quem a Bienal manteve correspondência foi Zeinab Abdel Hamid, que esteve presente com duas aquarelas, *Feira em Toledo* e *Porto de Málaga*. Arturo Profili escreveu a ela em 26 de maio de 1953, ainda durante o período de organização da exposição. Zeinab Abdel Hamid foi identificada como professora do Instituto de Artes, em Boulac no Cairo. Profili avisou-a que a sua ficha de inscrição foi enviada apenas com os dados de identificação, e solicitou o reenvio da ficha completa para oficializar a sua inscrição. Não localizamos a resposta de Zeinab Abdel Hamid, porém a presença dela foi efetivada.

Zeinab Abdel Hamid iniciou sua formação na Academia de Belas Artes de Alexandria, no Egito, e posteriormente foi estudar na *Real Academia de Belas Artes de San Fernando*, em Madri, Espanha¹¹⁰. Possivelmente, foi devido a essa vivência na Espanha que a artista faz referências em suas pinturas a duas cidades do país.

¹⁰⁹ As diferenças podem ser observadas, por exemplo, no nome de “B. Abdallab”, mencionado por Burchard Simaika como “Abdallah Hamed”; de “A. De Riz” como “Deriz Angelo”; “I. Eflatoun” como “Eflatoun Inji”; “Bamed Nada” como “Nada Hamed”; “G. Puzant” como “Godjamanian Pusant”; “Ayad Racheb” como “Ayad Ragheb”; “Gazbia Serri” como “Sirry Gazbia”.

¹¹⁰ Informações biográficas extraídas de: <<http://www.6cairo.com/?6collection=zeinab-abdel-hamid>>. Consulta realizada em: 23 jan. 2019.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo foram localizadas apenas duas fichas catalográficas de tal comissão, contudo, ambas têm poucas informações disponíveis. Na parte frontal do documento consta uma fotografia da obra e, no verso, o nome do artista e do país correspondente. A primeira está identificada como sendo de “Burchard”, que provavelmente se refere a Burchard Simaika.

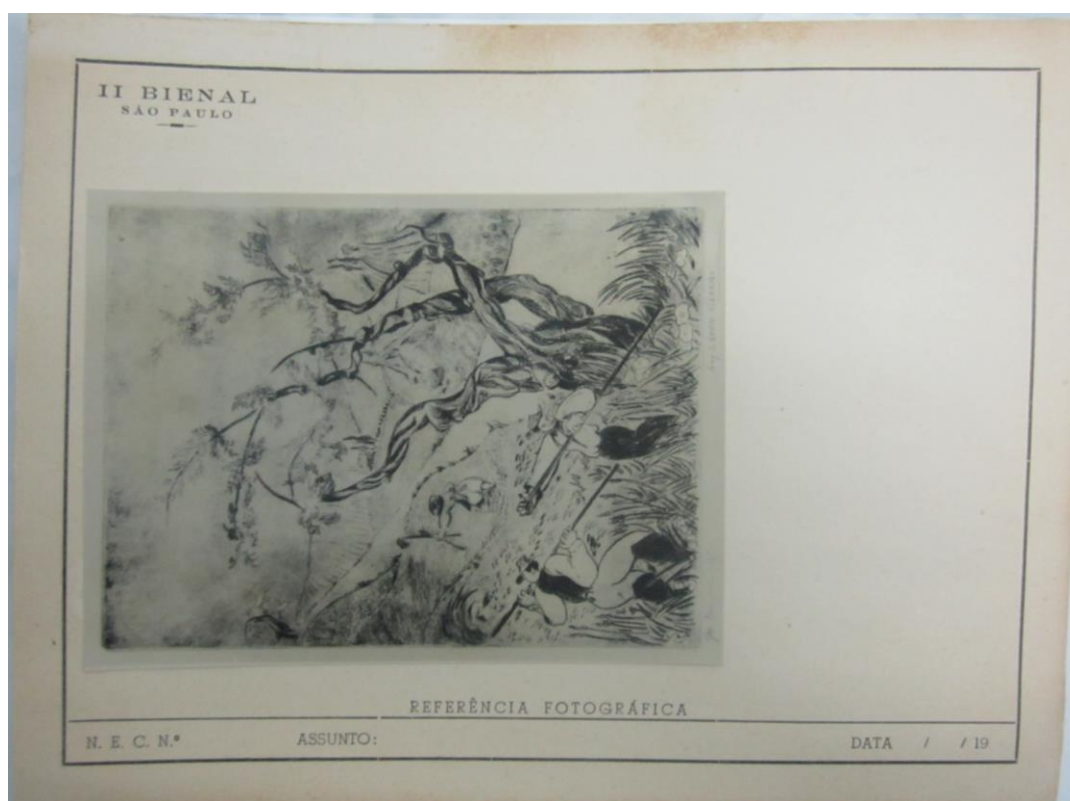
Imagem 28 – Ficha catalográfica identificada como sendo uma obra de Burchard.



Fonte: Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. Cópia de documento autorizada pela equipe do Arquivo Wanda Svevo.

De acordo com a lista de obras presentes no catálogo, Burchard Simaika participou dessa edição com quatro obras distintas dificultando, dessa maneira, a identificação de qual dessas obras estaria representada na imagem. Outra ficha catalográfica localizada no Arquivo da Bienal, diz respeito à inscrição de uma obra de “Suzy Green-Viterbo”. Segue abaixo a reprodução fotográfica:

Imagem 29 – Ficha catalográfica identificada como sendo uma obra de Suzy Green-Viterbo.



Fonte: Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. Cópia de documento autorizada pela equipe do Arquivo Wanda Svevo.

Suzy Green-Viterbo foi uma das integrantes do *Art et Liberté*, porém, segundo o pesquisador Adam Tooze¹¹¹ (2017), ela está entre os artistas nunca adotaram integralmente as propostas surrealistas do coletivo. Viterbo provavelmente foi uma membra do *L'Art Contemporain Egyptien*, visto que o que o grupo foi um desdobramento do *Art et Liberté*. Participou da II Bienal com apenas uma obra, um desenho intitulado *Mouled*, o que nos faria acreditar que essa ficha corresponderia a tal obra. Porém, em pesquisas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, localizamos outras fotografias de outras obras identificadas como sendo de obras de Suzy Green-Viterbo, as quais apresentaremos a seguir:

¹¹¹ É professor do Departamento de História da Universidade de Columbia. É bacharel em Economia pelo *King's College Cambridge*, 1989, e PhD pela *London School of Economics*, em 1996. Possui pesquisa nos campos da história contemporânea e do século XX, com um foco especial na história da economia. Informações extraídas de: <<https://history.columbia.edu/faculty/tooze-adam/>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

Imagem 30 – II Bienal de São Paulo. Sala Geral Egito. Registro de pintura de Suzy Green-Viterbo.



Autor da fotografia não identificado. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 31 – II Bienal de São Paulo. Sala Geral Egito. Registro de pintura de Suzy Green-Viterbo.



Autor da fotografia não identificado. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 32 – II Bienal de São Paulo. Sala Geral Egito. Registro de pintura de Suzy Green-Viterbo.



Autor da fotografia não identificado. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 33 – II Bienal de São Paulo. Sala Geral Egito. Registro de pintura de Suzy Green-Viterbo.



Autor da fotografia não identificado. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 34 – II Bienal de São Paulo. Sala Geral Egito. Registro de obra no evento. Pintura de Suzy Green-Viterbo.



Negativo Filme Fotográfico Formato 135 pb. Autor da fotografia não identificado.

Provavelmente, essas imagens são de obras que foram enviadas à Bienal, mas que não foram selecionadas para serem expostas ou, por escolha, não foram mencionadas na edição do catálogo. Se partirmos da primeira possibilidade, isso nos confirma que houve uma segunda seleção já em solo brasileiro, das obras que seriam expostas.

A presença de Viterbo na II Bienal foi destacada pelo Jornal *A Gazeta*, de 24 de dezembro de 1953, ao apresentar uma seleção de obras de autoria feminina. Com a chamada *A presença feminina na II Bienal de São Paulo*, o jornal destaca em fotografia algumas obras presentes na exposição que possuem autorias femininas, entre elas: “Tarsila do Amaral, do Brasil; Susana Turiansky, do Uruguai; Elisa Martins, do Brasil; Leonor Fini, da Itália; e Suzy Green-Viterbo, do Egito”. Abaixo destacamos a imagem apresentada no jornal, onde se destacam duas obras que acreditamos ser de autoria de Suzy Green-Viterbo.

Imagem 35 – Reprodução de página de jornal. *A presença feminina na II Bienal de São Paulo*. 1953.



Fonte: Imagem extraída do jornal *A Gazeta*, de 24 de dezembro de 1953. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

De acordo com a sequência descrita na legenda do periódico, as obras de Viterbo correspondem às últimas, no canto inferior direito. As obras apresentadas pelo jornal, não correspondem às mesmas apresentadas nas fotografias localizadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo. Infelizmente não há a menção do título da obra em tal jornal, e por isso, não podemos confirmar se uma dessas se refere à obra *Mouled* ou se é mais uma obra de autoria da artista, que não foi mencionada no catálogo da exposição. Não é possível concluir qual obra da artista esteve exposta.

Além de ser um espaço para exibição de obras, a Bienal também se propunha a apresentar conteúdos teóricos sobre as produções artísticas dos países participantes. Em vista disso, Arturo Profili também estabeleceu contatos com Simaika Burchard com o interesse de contactar-se com os críticos e pesquisadores das artes modernas egípcias. Em 14 de agosto de 1953, Irmgard Burchard Simaika escreve para Arturo Profili comentando que aquela era uma resposta à carta dele de 20 de julho e avisa não poder responder a todas as informações solicitadas, pois a maioria das pessoas das quais ele necessita de informações, não estava no Cairo naquele momento, como era o caso do senhor Yossef Hammam, controlador de Belas Artes do Cairo, que estava de férias na Europa. Ela avisa que ele seria a pessoa mais adequada

para realizar o texto introdutório das obras, para o catálogo da II Bienal, pelo fato de ter feito parte do júri de seleção dos artistas egípcios.

Irmgard Burchard Simaika cita também Etienne Mériel, professor da Universidade do Cairo e crítico do jornal *Le Progrès Egyptien*, que também poderia fazer o prefácio, mas que estava na França. Avisa que enviou uma carta à ele, perguntando sobre a possibilidade de escrever algo sobre a comissão egípcia e comenta que não sabe se a carta chegou até ele, visto que está sempre viajando. Outra indicação realizada foi o crítico de arte Comte Philippe d'Arschot que, segundo ela, escreveu diferentes ensaios sobre os movimentos recentes de pintura egípcia, mas que também estava de viagem a Bruxelas.

A artista comenta que caso Arturo Profili não recebesse nenhum artigo nas próximas semanas, ele deveria conversar com Jean Moscatelli, redator-chefe do jornal *Images*. Simaika avisa que outros documentos solicitados por Profili foram entregues a Graça Aranha no momento da sua partida ao Brasil. Não foram localizadas durante esta pesquisa correspondências de Profili com os possíveis escritores indicados por Burchard.

Nessa mesma carta, a artista diz saber que Luis Martins, crítico brasileiro que abriu sua primeira exposição no Rio de Janeiro, estava participando do júri da II Bienal. Ela menciona que Martins e o crítico Geraldo Ferraz demonstraram apreço pela sua pintura durante a mostra. Comenta também que escreveu aos dois críticos sobre a ida dos artistas egípcios à II Bienal, e que esperava que eles se interessassem pelas obras deles. Burchard solicita a Profili, a possibilidade de verificar uma agência que ficasse responsável por separar os jornais brasileiros em que saíssem críticas aos artistas. Comunica que o senhor Suarés já avisou a ela sobre a chegada de obras em Santos, conta que o grupo possui diferentes nacionalidades – são armênios, libaneses, suíços, italianos e franceses –, por isso, ela gostaria de saber se Arturo Profili poderia avisar às embaixadas desses países, sobre a presença deles na II Bienal de São Paulo.

Como relatado por Burchard, a Delegação egípcia da II Bienal foi composta por artistas de diversas nacionalidades. Como já mencionado aqui, a inscrição na Bienal privilegiava como critério, o local de residência do artista e não o de nascimento. Entretanto, nota-se que houve o predomínio de nacionalidades europeias entre tais participantes. Segundo Wesseling, o Egito pode ser considerado o terceiro país mais europeu da África, depois da Argélia e da África do Sul. E durante muito tempo os descendentes de europeus “não pagavam nenhum

imposto e não eram responsáveis perante os tribunais egípcios” (WESSELING, 1998, p. 48).
Ao que o autor diz que:

Isso explica o entusiasmo por ser europeu no Egito e porque tantos europeus só eram europeus no nome. Era o caso, por exemplo, dos cerca de 40 mil ‘gregos’ que constituíam quase 40% da colônia europeia, mas cuja maioria havia nascido ou sido criada no Egito. Os ‘ingleses’ eram na verdade quase todos malteses, portanto súditos britânicos, embora isso fosse praticamente a única coisa inglesa que tinham. Os ‘franceses’ e ‘italianos’ eram sobretudo levantinos, europeus orientalizados. O contingente de surpreendente tamanho de sete mil ‘austríacos’ compunha-se de pessoas que de algum modo tinham comprado ou obtido um passaporte do embaixador austríaco (WESSELING, 1998, p. 50).

No caso de Burchard, sabemos que a sua inscrição enquanto egípcia e não como suíça, estava provavelmente atravessada por relações ligadas aos posicionamentos políticos e ideológicos da mesma, situação que pode ser semelhante a de outros artistas. Fora os artistas estrangeiros, qual era a origem dos demais? Seriam todos de origem árabe ou teria outras variedades? Não é possível responder tais perguntas apenas com os dados da documentação.

Em 26 de agosto Arturo Profilli escreve a Irmgard Burchard Simaika em resposta à carta de 14 de agosto. Nela, o secretário solicita o envio do texto com informações de artistas egípcios que seriam utilizadas para o prefácio do catálogo da II Bienal, o qual Simaika havia comentado anteriormente. Esclarece que esses dados seriam utilizados para compor uma introdução, que todos os países e que teriam no catálogo da mostra, e que seria uma pena se o Egito ficasse sem elas. Profilli informa também que, somente naquele momento, a Bienal teria recebido uma nota dos governos egípcios reconhecendo tal delegação como oficial. Informa que as caixas com as obras dos mesmos já se encontravam no depósito do museu, mas que seriam abertas apenas no palácio de exposição durante montagem da mostra no mês seguinte. Notícia que Luis Martins renunciou ao Júri por questões pessoais e avisa que o secretariado, no limite de suas possibilidades. Faria o possível para que cheguem até a delegação egípcia os recortes de jornal que correspondessem à participação, conforme foi solicitado pela artista. Termina informando que os artistas que participam da delegação egípcia apareceriam todos identificados como egípcios.

3.1.2. Desdobramentos após o encerramento da II Bienal

Um mês depois do encerramento da exposição, em 31 de março de 1954, Irmgard Burchard Simaika volta a escrever a Ciccillo Matarazzo e a Arturo Profili. Nessa carta, a artista agradece o envio do catálogo da II Bienal. Explica que, conforme já havia mencionado na correspondência de setembro de 1953, o prefácio escrito por Etienne Mériel acabou não sendo enviado à Bienal e ficou no Cairo. Avisa que o retorno das obras deveria ser realizado, por meio do mesmo processo junto aos artistas e aos *Amateurs d'Art*, que coletariam o valor necessário para concretizar o reenvio. Ela lamenta que, devido a essa situação, o envio das obras poderia tardar. Informa também que alguns artistas estavam interessados em vender suas obras para que pudessem custear o valor do gasto de retorno. A artista notifica que também estava disposta a vender uma de suas pinturas, por causa dessa situação.

Expressa ainda, que gostaria muito que tivesse sido mais noticiada nos jornais brasileiros a organização dos 26 artistas egípcios. Menciona que enviou carta para Oswaldo Goeldi, Luis Martins, Geraldo Ferraz e Sergio Milliet notificando a presença dos artistas, mas lamenta não ter tido resposta de nenhum deles. Agradece em nome do *Group de la Peinture de l'Art Modern Egyptien* e solicita o envio de um jornal brasileiro que noticie o envio dos trabalhos da Delegação egípcia, como forma de comprovação de sua participação. Comprovação esta que gostaria também de enviar para ser publicada nos jornais egípcios do Cairo e de Alexandria, como forma de divulgação da II Bienal de São Paulo.

Irmgard Burchard Simaika reitera que foi um marco para as artes do Egito a movimentação realizada pelos artistas. Algo que talvez não seja necessário em outros países, mas no caso dos países árabes, já que suas produções modernas são pouco conhecidas, era fundamental a participação na II Bienal de São Paulo.

Em nota no final da página, a artista comenta que envia uma série de 40 fotografias para serem entregues ao arquiteto Henrique Mindlin, o qual estava tratando do processo de organização de uma exposição dela. Informa que caso eles tenham interesse em saber, ela recebeu o “prêmio de paisagem” no *Grand Prix de Deauville* de 1953.

Chamamos a atenção ao fato de Burchard identificar o Egito como um país árabe e não como africano, frisando que a presença dos artistas egípcios na II Bienal contribui para a divulgação dos modernismos árabes, e não dos modernismos africanos. A história do Egito e

a sua localização geográfica possibilitaram que em muitos momentos o mesmo transitasse entre tais definições regionais. A respeito disso, Wesseling pontua que:

Assim, a história do Egito é, em primeiro lugar, a história de um rio, o Nilo. No segundo, a de um mar, o Mediterrâneo. O Egito pode localizar-se na África e sua história constituir parte desse continente, mas faz do mesmo modo parte da história do Mediterrâneo e, portanto, está inseparavelmente ligado à história da Europa e do Oriente Próximo. A posição do Egito na história da África é excepcional. De um lado, sempre se associou ao seu interior negro, e sua história, durante a era do imperialismo moderno, assemelha-se à da maior parte daquele continente. Por outro lado, o Egito é diferente do resto da África. Sua população não é negra, mas branca. Economicamente, faz parte do sistema comercial do Mediterrâneo. Culturalmente, liga-se à Grécia, a Roma, ao cristianismo e, claro, acima de tudo, ao islamismo. Politicamente, fazia parte do Império Otomano de modo que sua história está vinculada ao grande problema da diplomacia do século XIX, a questão oriental (WESSELING, 1998, p. 46).

Em 24 de dezembro de 1954¹¹², já no período de organização para a III Bienal, Arturo Profili escreve para Simaika, avisando que no dia 20 de abril daquele ano havia realizado o convite para participação da delegação oficial do país ao Embaixador do Egito, no Rio de Janeiro. Além disso, no dia 28 de outubro daquele ano, realizou um segundo convite à Embaixada Brasileira no Cairo. No entanto, até aquele momento, nenhuma das duas autoridades haviam se prontificado. Explica que diferente da II Bienal, que ocupou dois espaços grandes, a III Bienal será realizada apenas no Palácio das Nações, reduzindo bastante os espaços de exposição dos países.

Profili informa querer saber quem estaria responsável por organizar a delegação do país naquele ano, e como Simaika havia participado ativamente da organização da delegação egípcia na II Bienal, pensa que ela poderia também organizar a comissão da III Bienal, de forma que toma liberdade de enviar as fichas de inscrição e solicita o apoio dela, junto às autoridades egípcias. Termina a carta agradecendo o esforço demonstrado pela artista.

Dois meses depois, em 10 de fevereiro de 1955¹¹³, Irmgard Burchard Simaika responde a Arturo Profili. Primeiramente, a artista pede desculpas pela demora e avisa que esse período

¹¹² Carta em francês. Tradução nossa.

¹¹³ Carta em francês. Tradução nossa.

foi fundamental para ter algumas informações a mencionar: primeiramente, o governo egípcio tinha aceitado o convite de participação na III Bienal. No entanto, informa que não poderá estar à frente da organização daquela edição, porque ainda estava imersa nos esforços e custos da realização dos envios da II Bienal. Além disso, de acordo com um telefonema dela à embaixada do Brasil no Cairo, os valores para aquela próxima edição seriam bastante altos. Visto que, devido aos altos gastos, os pintores não estavam mais dispostos a realizar o pagamento do envio dos trabalhos para São Paulo.

A artista diz ter havido um transtorno nunca esclarecido durante o reenvio. Segundo ela, duas caixas de obras ficaram suspensas durante quatro meses até chegarem ao país, isto ocasionou o pagamento de taxas não previstas. No mais, os pintores egípcios também não receberam nenhuma informação da Bienal esclarecendo o que houve durante esse período. Fora isso, eles também não receberam as críticas de jornais e um relatório geral com o parecer da II Bienal sobre tal comissão e a participação deles. Devido a esse acontecimento, os artistas estavam bastante decepcionados e em virtude do grande esforço e do pouco retorno não foi compensativo à eles participarem da II Bienal. Pontua que espera que, na III Bienal, os artistas egípcios sejam mais valorizados, assim como suas obras, as quais deseja que sejam compradas por museus brasileiros.

Além do mais, houve outros dois problemas graves, um que diz respeito à escultura *Maternité*, que chegou ao Cairo em pedaços. A artista teve que doar uma de suas obras para cobrir os custos com o restauro e assim evitar que o pintor (Moussa) realizasse uma queixa oficial à Bienal. O segundo caso foi com a obra *Sous le ciel de Paris*, uma das pinturas de autoria de Simaika enviadas, que não retornou ao Egito. De acordo com a artista, já havia mandado um telegrama à Embaixada do Brasil, perguntando sobre a localização da obra, assim como avisado sobre os danos à escultura de Moussa, porém não obteve respostas. Entranto, no dia anterior ao envio daquela carta, ela recebeu o catálogo de “Arte contemporânea do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, onde constava a menção da sua obra na seção de Pintura, o que a artista entendeu como uma aquisição de sua obra realizada pelo museu. Ela pergunta se realmente o MAM-SP comprou a sua obra e, se sim, ela estaria muito contente e que isso aliviaria um pouco as perdas ocasionadas naquele ano.

Termina a carta informando que passará um período na Europa para realizar algumas exposições, sendo uma na *Galerie ZAK*, em Paris, e outras em Zurique, Genebra, Londres e Bruxelas. Solicita a Arturo Profili o envio das próximas correspondências aos endereços

informados, sendo um deles em nome do professor Gaumann-Wild, em Zurique. Envia, por fim, uma crítica recente sobre a sua obra.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo, localizamos uma nota datada de maio-junho de 1954, entre três a quatro meses depois do fim da II Bienal, intitulada *Crítica a Sumaika: em 'Art d'Aujourd'hui, Synthèse des Arts'*, que nos faz acreditar referir-se à crítica mencionada pela artista. Entre as informações mencionadas nela, destacamos o trecho cujo autor diz que Burchard Simaika “esvairou todas as qualidades de um expressionismo ingênuo nascido entre os negros do Brasil”¹¹⁴.

Partindo disso, pergunta-se: o que seria o “expressionismo ingênuo nascido entre os negros do Brasil” mencionado pelo autor da crítica? A que o autor se refere ao dizer isso? A palavra “ingênuo”, associada à produção artística de pessoas negras, ou até mesmo à própria intelectualidade de tais pessoas. Foi uma das características presentes nas correntes primitivistas, o que nos faz supor que Burchard também tenha sido uma das artistas que tiveram uma atitude modernista-primitivista durante esse período.

Em 25 de fevereiro de 1955, Arturo Profili responde a Burchard Simaika, com cópia ao professor Dr. Gaumann Wild, conforme solicitado pela artista¹¹⁵. Nesta carta, Profili pede desculpas pelo mal-entendido ocasionado com a devolução das obras da delegação egípcia. Esclarece que o quadro *Sous le ciel de Paris* foi classificado pelo MAM-SP, como doação e que o procedimento realizado nesses casos adotava a inscrição da obra como patrimônio do MAM-SP, ocasionando a isenção de impostos sob a mesma. Devido a isso, a obra foi separada junto com as demais doadas, durante aquela edição da Bienal. Pede novamente desculpas pelo engano e solicita o endereço para envio da obra.

O secretário informa que a demora no reenvio das obras da comissão do Egito ocorreu porque, como elas haviam entrado no país como bagagem pessoal de uma diplomata brasileiro (o embaixador Graça Aranha), para reenviá-las foi necessário adotar um novo procedimento não previsto e por isso levou mais tempo para a organização. O destino final dessas obras era a cidade do Cairo, porém houve uma parada do navio em Marseille e, por problema de comunicação, as caixas ficaram paradas por um longo tempo, até que eles soubessem. Esse ocorrido retardou a chegada das obras ao Cairo e também ocasionou o

¹¹⁴ Autor desconhecido, 1954. Documento em francês. Tradução nossa.

¹¹⁵ Carta em francês. Tradução nossa.

pagamento de taxas não previstas pela Bienal. Ele vê isso como um aprendizado para que na próxima edição da mostra o transporte seja realizado em envio direto ao país. Informa que sente muito pelos danos ocasionados, principalmente com a escultura de Moussa, mas reitera que a própria Bienal não aconselha o envio de esculturas frágeis e que não poderá cobrir os gastos do restauro.

Profili informa que a III Bienal será abrigada no Palácio das Nações e que o público provavelmente estará esperando a participação do Egito. Infelizmente, a carta de adesão do Egito à exposição chegou com atraso e no momento em que foi apresentada a lista de países participantes já havia sido definida. Porém, independentemente desse fato, a Bienal ficou muito feliz em contar com o interesse do país, assim, Profili acredita poder reservar um espaço para o Egito mesmo após o fechamento de tal lista. Para isso, sugere que seja realizado o envio de uma quinzena de quadros e pequenas esculturas como delegação oficial do Egito e, na medida do possível, organizaria o espaço para a delegação. Solicita que Simaika insistisse com as autoridades para que pudessem iniciar o processo de organização. Pede, com urgência, o envio de um prefácio sobre tal delegação, escrito pelo curador responsável pela seleção das obras ou por um crítico egípcio reconhecido. Informa que as peças deverão ser enviadas diretamente à Embaixada do Egito, no Rio de Janeiro, para que não ocorram novamente outros desentendimentos com o transporte. Termina pedindo a compreensão de todos e agradece novamente, o grande esforço demonstrado por eles em participarem da Bienal de São Paulo.

Uma das questões que nos chama a atenção é o desejo e esperança que Burchard expressa em sua correspondência que os artistas egípcios participantes da II Bienal tinham de conseguir vender suas obras, através de tal evento. Burchard demonstra muita satisfação ao acreditar que o MAM-SP tivesse adquirido uma de suas pinturas. Entretanto, esta série de mal entendidos, denota a fragilidade do sistema de organização das bienais, em especial a de São Paulo. Tendo em vista que se espelha na organização das Exposições Universais, onde havia interesses comerciais de vulto, logo, mais verba e agilidade na organização e transporte de bens. Mas o empenho da secretaria da Bienal, na pessoa do Profili, também diz muito sobre o interesse com a arte egípcia no panorama artístico pretendido pela Bienal.

O Jornal *Correio Paulistano*, de 08 de novembro de 1953, publicou a reportagem intitulada “Nacionalismo sem xenofobia, querem os artistas plásticos”, onde apresenta o questionamento realizado por alguns artistas sobre as diferenças de interesse demonstrado

pelas instituições nacionais e o mercado da arte na aquisição das obras de artistas nacionais e estrangeiros. O pintor Aldo Bonadei foi um dos artistas que expuseram tal descontentamento. A seguir destacamos um trecho dessa reportagem que cita um discurso do artista:

Conversando com Aldo Bonadei sobre esse assunto, ouvimos dele numerosas e amargas críticas. Referia-se ao fato de os museus nacionais não adquirirem pintura nacional.

– ‘Qualquer tábua ou gaiola de Dé Pisis é infinitamente melhor que as nossas e o mesmo se diz de uma crosta de Sirini ou uma falence de Morandi. A maioria das pinturas nacionais existentes nos museus foi doada por agradecimento a exposições efetuadas. Sofremos de um complexo colonial. Neste preparo das comemorações do IV Centenário, então, só se fala em estrangeiros. O artista nacional não existe. Os museus não se interessam por ele. Cada dia que passa traz consigo a evolução de uma situação vexatória: o meio artístico se torna mais propício para os artistas estrangeiros e menos para os brasileiros. Falo isto sem rancor, sem nenhum espírito de xenofobia, pois longe estou de subestimar a contribuição que os estrangeiros nos deram, nos dão e ainda poderão nos dar’ (Reportagem “Nacionalismo sem xenofobia, querem os artistas plásticos”, *Jornal Correio Paulistano*, 8 de novembro de 1953.).

O comentário de Bonadei nos faz perguntar: quais estrangeiros recebiam essa supervalorização citada pelo artista? Provavelmente os chamados “estrangeiros” citados por ele, não dizem respeito aos artistas egípcios, tanto é que, as referências realizadas foram apenas de artistas europeus. Ou seja, é provável que os estrangeiros que interessavam ao mercado de arte da época e as aquisições realizadas pelas instituições museológicas, entre elas o MAM-SP, eram provavelmente em sua maioria, europeus e estadunidenses.

3.1.3. III Bienal e a ausência do Egito

Não foram localizados documentos que comprovam a participação do Egito na III Bienal, o que nos faz concluir que tal participação não foi efetivada. O país não consta na lista oficial de países participantes divulgada pelo catálogo da mostra, assim como não foram localizadas fotografias e nem reportagens de jornal que façam referência a tal participação. A

única documentação de correspondência com as entidades diplomáticas do país refere-se a uma carta-convite, enviada por Arturo Profili a Carlos Maximiano de Figueredo, o então embaixador do Brasil no Egito, onde solicita o apoio junto às entidades governamentais do país. Profili comenta sobre a necessidade de que essa resposta de aceite fosse enviada o quanto antes para que fosse possível iniciar a divisão espacial da expografia da mostra.

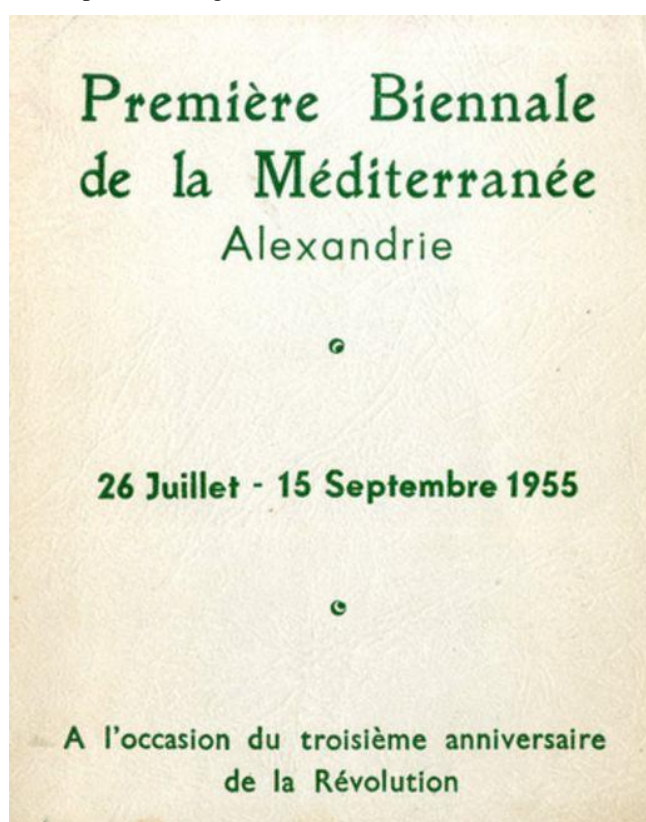
Provavelmente tal participação não tenha sido efetivada, devido ao atraso do país em oficializar a sua participação, conforme comenta Profili em uma das cartas enviadas a Simaika Burchard e apresentada anteriormente. Ou talvez porque os artistas egípcios não conseguiram se articular a tempo de enviar uma comissão do país, ou, até mesmo, não tenham tido motivação para tal, devido aos problemas enfrentados durante a II Bienal.

Outro fator que se pode deduzir como indicador da ausência do país, pode estar relacionado ao período político enfrentado pelo mesmo. Em 1954, um ano antes da III Bienal, o país passou por mudanças políticas que levaram Gamal Abdel Nasser ao poder. Com o Egito recém-independente, Nasser era o seu segundo presidente e, para ele, a solução para a reconstrução de um “mundo árabe” deveria ser liderada pelo país. Nasser defendia uma série de políticas nacionalistas pautadas na ideia de o Egito, partir da relação de três culturas/regiões distintas: a árabe, a africana e a islâmica. Portanto, seria a sua missão histórica liderar uma revolução nesses três âmbitos. Esse modelo ideológico defendido por ele ficou conhecido como *Nasserismo* e foi fortemente defendido por esta figura e seus seguidores (ZERBO; MAZRUI; WONDJI, 2010, p. 596).

É provável que as mudanças políticas pelas quais o país passava naquele momento, tenham dificultado a organização de uma representação oficial. Outro fator que também pode ter relação é o fato de em 1955, ano da III Bienal, ter sido inaugurada também a I Bienal própria no país, a Bienal do Mediterrâneo, com sede em Alexandria. Segundo Antony Gardner e Charles Green, ela tinha como propósito organizar uma mostra internacional através de um conceito regional, político e econômico, com um evento de consolidação nas relações entre os países banhados pelo mediterrâneo. Tal evento também tinha um caráter político ligado às ações nacionalistas, que estavam sendo apoiado pelo governo Nasser, como parte da comemoração do terceiro aniversário da Revolução Egípcia, a que levou Nasser ao poder (GARDNER; GREEN, 2013, p. 153).

A relação entre os países do mediterrâneo atravessou diversos períodos históricos, sendo Alexandria uma cidade de conexão histórica entre as regiões mediterrâneas do leste e sul da Europa, do norte da África e do oeste asiático. Segundo Gardner e Green, Hussein Sobhi, organizador geral da bienal, apresentou no seu texto de catálogo que tal evento também era uma retomada do cosmopolitismo da cidade, tanto no âmbito comercial como artístico, visto que foi considerada no século III a.c como ‘o farol das Artes, o centro do pensamento, o lar da Filosofia’ (GARDNER; GREEN, 2013, p. 151).

Imagem 36 – Capa do catálogo I Biennale de la Méditerranée. Alexandria. 1955.



Fonte: Musée des Beaux-Arts - Centre Culturel d'Alexandrie. Imagem extraída de: <<http://dp.iset.gr/en/book/view.html?id=136345>>. Consulta realizada em: 23 jan. 2019.

A I Bienal do Mediterrâneo contou com a presença do Egito, Espanha, Grécia, França, Itália, Líbano, Iugoslávia e Síria. A Albânia, o Marrocos e Tunísia entraram apenas em 1957, durante a II Bienal. Segundo Antony Gardner e Charles Green, o modelo adotado pela exposição tomava as bienais de São Paulo e de Veneza como inspiração, dividindo também os participantes por nacionalidade e realizando uma premiação final. Gardner e Green pontuam

também que a Bienal do Mediterrâneo, além de ter sido uma das primeiras bienais com o recorte regional, foi também uma das primeiras a propor relações que não se limitassem à competição entre artistas e países, mas sim na cooperação artística (GARDNER; GREEN, 2013, p. 153).

3.1.4. A IV bienal e a “indecisão” de participação do Egito

Como parte dos preparativos para a organização da IV Bienal, Ciccillo Matarazzo realiza novamente o convite aos representantes governamentais do Egito. Em carta datada de janeiro de 1956¹¹⁶, assinada por Matarazzo e destinada a Maximiano de Figueiredo, o então Embaixador do Brasil no Egito. Ciccillo inicia agradecendo a colaboração do órgão e anuncia o lançamento da IV Bienal de São Paulo. Informa que a exposição terá o apoio da Prefeitura de São Paulo e que contará com a exposição de artes, de arquitetura e salas especiais. Solicita o apoio na divulgação do evento junto aos órgãos do país, em que tal embaixada se localiza. Finaliza com agradecimentos e considerações.

Em 20 de fevereiro de 1956 Matarazzo envia carta a Sami Simaika, a carta mantém basicamente as mesmas informações que o texto enviado a Maximiano de Figueiredo¹¹⁷, o então embaixador do Brasil no Egito.

Em 14 de março de 1956, em carta emitida pela Embaixada do Egito no Rio de Janeiro com destinatário Ciccillo Matarazzo. Inicia fazendo referência à carta enviada em 8 de novembro de 1955, nela, informa que as autoridades egípcias lamentam não poderem

¹¹⁶ Data da carta identificada apenas por mês e ano.

¹¹⁷ Carlos Maximiano de Figueiredo foi um diplomata brasileiro que manteve carreira diplomática de 1915 a 1959. Exerceu cargos de representação do Ministério de Relações Exteriores do Brasil em diversos países, como Venezuela, Alemanha, Vaticano, Suécia, Chile etc. Sua relação com o Egito se iniciou em 1934, quando foi “secretário de primeira classe” e representou o Brasil no X Congresso Postal Universal, realizado na cidade do Cairo, onde manteve-se de fevereiro a julho daquele ano exercendo a função de encarregado de negócios do Brasil. Depois desse período, Figueiredo deixa o Egito para realizar outras funções diplomáticas, retornando ao país em maio de 1954 para ser embaixador geral do Brasil, função que desempenhou até fevereiro de 1959, data em que se aposentou. Informações extraídas de: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/figueiredo-carlos-maximiano-de>>. Consulta realizada em: 18 jan. 2019.

apresentar naquele ano uma representação do país devido às dificuldades técnicas de transporte, assim como a fragilidade das obras, que quando danificadas são impossíveis de serem substituídas. Finaliza agradecendo pelo interesse do mesmo em realizar o convite e deixa suas considerações.

É possível prever que as motivações apresentadas pela embaixada para a não participação do Egito sejam uma consequência das situações ocorridas com o transporte das obras dos artistas egípcios durante a II Bienal.

Em 27 de abril de 1956, a carta de Sami Simaika para Ciccilo Matarazzo¹¹⁸, inicia referindo-se à correspondência enviada por Matarazzo em 20 de fevereiro de 1956. O embaixador avisa que o Ministério de Educação e Cultura do Egito decidiu, em princípio, participar da IV Bienal. Solicita que o mesmo, informe o recebimento da carta e finaliza demonstrando admiração ao trabalho realizado por Matarazzo.

Em 26 de julho de 1956, carta de Arturo Profili para o chefe de Relações Culturais do Ministério de Relações Exteriores do Egito¹¹⁹. Informa que o secretariado da Bienal estava responsável naquele momento por realizar a divisão dos espaços. Comunica que aquela Bienal contava com muitas atrações e que era necessária a definição dos espaços com antecedência. Solicita que ele intervenha junto às autoridades egípcias para que possam saber realmente se o país possui o interesse em participar da IV Bienal. Informa que isso também é de interesse dos países, pois poderiam reservar o espaço que melhor se adequa às suas necessidades. Finaliza informando que aguarda uma resposta o quanto antes.

Em 2 de outubro de 1956, carta de Francisco Matarazzo para Sami Simaika¹²⁰. Informa que foi com grande satisfação que a Bienal recebeu a resposta oficial sobre a participação do Egito na IV Bienal. Ressalta que vê tal participação com grande importância e interesse para a crítica e o público do continente americano. Expressa agradecimento também em nome das diplomacias brasileiras e deixa-se à disposição para quaisquer necessidades e eventualidades.

Em 24 de janeiro de 1957, temos uma carta de Francisco Matarazzo à Sami Simaika, embaixador do Egito no Brasil. Ciccillo Matarazzo demonstra novamente interesse em organizar uma “grande exposição de arte antiga egípcia” ou “de peças histórico-

¹¹⁸ Carta em francês. Tradução nossa.

¹¹⁹ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹²⁰ Carta em francês. Tradução nossa.

documentativas dos períodos faraônicos”. Ele comenta que essa iniciativa tratava não apenas de apresentar ao público da América Latina produções tão raras, mas sim de uma maneira de firmar as relações, do setor cultural entre os dois países. Acreditava que a adesão imediata do Egito como participante da IV Bienal era um indício de tal espírito colaborativo. Matarazzo informa que essa exposição se uniria a outras exposições especiais que estavam sendo organizadas, como projeto integrante da IV Bienal, entre elas uma *Mostra de Arte Etrusca*, vinda da Europa, onde tinha sido “coroadada” com grande êxito. Outra exposição estava sendo organizada pelo governo italiano, com “Mosaicos de Ravenna”, e também, segundo Matarazzo, “aquela, não menos interessante, da ‘imagem entre os povos primitivos’ (cerca de 200 peças raras)”.(MATARAZZO, 1957) Informa também que de Nova Iorque deve ser enviada “uma exposição de Arte Negra” que “viria a ser completada por outra organizada pelas autoridades da Bélgica com peças originais do Congo cuidadosamente escolhidas”. Integraria também esse quadro “uma exposição de vidros e cristais desde o século XVI até hoje”, que teriam procedência de colecionadores particulares na Suíça. Matarazzo retifica que além das exposições especiais, a IV Bienal contaria também com suas cinco grandes iniciativas: a Bienal de Arte Moderna, a Bienal de Teatro (que o mesmo apresenta, como sendo uma “novidade internacional e particularmente esperada”), a Exposição Internacional de Arquitetura, o Concurso Internacional para as Escolas de Arquitetura e o Festival Internacional de Cinema. Finaliza a carta reiterando que acredita no fortalecimento das relações entre os países, e se coloca à disposição para eventuais esclarecimentos.

As exposições especiais iniciariam como parte da programação da Bienal, durante a sua segunda edição tinham por objetivo apresentar ao público, um recorte à parte das delegações oficiais e dos artistas selecionados pelo júri. Essas exposições eram divididas em dois tipos, um que se dedicava a apresentar a trajetória artística de um artista, e outras, que eram de temáticas gerais. Os dois tipos de exposições temáticas, não tinham a obrigatoriedade de apresentar apenas obras modernas. No catálogo da II Bienal, Matarazzo comenta o que motivou a criação das salas especiais.

Durante a nossa estada em Veneza, tivemos a oportunidade de uma longa e profícua conversa com os comissários dos diversos países. Submetemos à sua apreciação um plano novo, destinado não só a permitir que cada delegação pudesse oferecer-nos um panorama mais completo de suas atividades artísticas, mas ainda apresentar-nos em salas especiais, a súpula de sua maior contribuição para a

evolução da arte contemporânea. Sugerimos que cada país, ao lado de seus jovens artistas, enviasse a São Paulo um conjunto significativo do movimento em que se havia realçado particularmente ou uma amostra da obra de seu artista de maior renome universal (MATARAZZO, 1953).

Provavelmente a criação das exposições especiais partiu do interesse de Matarazzo por aproveitar a Bienal também como um espaço museológico, visto que naquele período havia poucas instituições com esse caráter no país. Conforme mencionado por na carta para Sami Simaika, até aquele momento estavam sendo planejadas para a IV Bienal exposições especiais de caráter temático. Verificamos que as mesmas apresentam temas pouco convencionais na história da arte ocidental clássica, o que faz pensar que talvez poderiam ser uma tentativa do próprio Matarazzo em ter a Bienal como uma participante na mudança de discursos e narrativas hegemônicas nas Artes. Não é possível afirmar que era essa a real intenção do *marchand*, entretanto, tal atitude pode ter contribuído para a o debate e exibição de outras narrativas expográficas e curatoriais durante esse período.

Para nosso estudo mais amplo da presença das artes africanas na Bienal de São Paulo, cabe destacar três das exposições citadas por Matarazzo: a que ele intitula “Imagem entre os povos primitivos”, a exposição de “Arte Negra” e outra “com peças originais do Congo”. É curioso notar como se refere a elas. No caso de “Imagem entre os povos primitivos”, ao citar “não menos interessante” que as demais, parece que já se previa que tal exposição não receberia um olhar de interesse como as anteriormente citadas por ele. Talvez por saber disso Matarazzo menciona, que a mesma contará com “cerca de 200 peças raras”. O mesmo contraponto é usado por ele ao referir-se à exposição com peças do Congo, as quais ele cita serem “originais” e “cuidadosamente escolhidas”. No caso da exposição de “Arte Negra”, comenta que as peças viriam de Nova Iorque, a cidade considerada o centro das artes no período. As relações mediadas por tais expressões, como comenta a antropóloga estadunidense Sally Price, também são indícios do pensamento e das ações primitivistas presentes no sistema das artes, principalmente no período moderno, e das quais trataremos mais adiante.

As mostras “Imagem entre os povos primitivos” e “Arte Negra”, não foram localizadas no catálogo da IV Bienal, mas as mesmas foram destacadas em jornal da época.

A IV Bienal de São Paulo tensiona apresentar em conjunto com as obras das delegações oficiais, como elemento didático e histórico de particular importância e hors-concours, uma sala dedicada à ‘Arte Negra’, (que está sendo estudada com a colaboração da Segy Gallery de Nova Iorque), como também uma exposição dedicada à ‘imagem entre os povos primitivos’, da qual está se ocupando – por encargo do Ministério da Pública Instrução Italiana – o prof. Ciro Drago, diretor do Museu Pigorini em Roma (Jornal *Correio da Manhã*, 21 de dezembro de 1956, Rio de Janeiro).

A exposição “Arte Negra”, que seria organizada por Ladislav Segy, não foi realizada, conforme já mencionado nesta pesquisa.

Nesse mesmo dia, 24 de janeiro de 1957, Arturo Profili também enviou uma carta a Sami Simaika. Profili comenta que alguns países já haviam iniciado os procedimentos de envio das obras para IV Bienal e que seria desejável que também pudessem iniciar tal procedimento. Informa que a Bienal possui uma equipe responsável pela retirada e transporte das obras do Rio de Janeiro para São Paulo, assim como também fará o retorno e devolução das mesmas junto à sede da Embaixada.

Em carta de 24 de abril de 1957 emitida pela Embaixada do Egito e destinada a Ciccillo Matarazzo, em resposta à carta enviada em 24 de janeiro. Informa que as autoridades egípcias lamentam não poderem apresentar no Brasil uma exposição de arte egípcia devido às mesmas dificuldades apresentadas anteriormente, que correspondem ao transporte e eventuais danos às peças. Finaliza agradecendo o interesse pelo tema e dedica as considerações.

Em 25 de junho de 1957, carta do Embaixador Sami Simaika para Ciccillo¹²¹. Informa que a coleção artística egípcia para a IV Bienal seria enviada a partir do Egito naquela semana. Solicita que fosse comunicado qual espaço expositivo seria destinado ao Egito. Finaliza com saudações. Nessa mesma data o embaixador também endereça carta à Arturo Profili e avisa que, conforme solicitado em carta de 3 de junho, envia a lista dos artistas egípcios que formarão parte da delegação para a IV Bienal.

A partir dessas informações, nos faz supor que na carta de 24 de abril de 1957 a Embaixada do Egito estivesse referindo-se ao não aceite apenas para a realização da

¹²¹ Carta em francês. Tradução nossa.

exposição especial, dessa maneira conserva-se a participação da representação do país através da sala oficial da delegação.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo, localizamos uma lista identificada como sendo dos artistas egípcios na IV Bienal. Acredita-se que tal lista seja a mencionada por Sami Simaika em sua carta a Profili. Exibimos abaixo a transcrição das informações contidas na mesma. Os títulos das obras foram mantidos em francês, idioma utilizado no documento original.

Lista de artistas egípcios que provavelmente participaram da IV Bienal de São Paulo		
Linguagem	Artista	Obras
Pintura	M.Ibrahim Mahmoud Youssef	Le village. 40 x 50 cent. Óleo.
		Au Café. 60 x 70 cent. Óleo.
	M. Adham Wanly	Don Quixote. 60 x 73 cent. Óleo.
		Course de taureaux. 59 x 65 cent. Óleo.
		Tauriador. 60 x 73 cent. Óleo.
	M. Ahmed Loutfi	Les maisons des voisins. 46 x 63 cent. Óleo.
		La servant. 47 x 63 cent. Óleo.
		A rod el farag. 50 x 60 cent. Óleo.
	Mme Emma K. Ayad	Nature morte. 33 x 66 cent. Guache.
		Nature morte. 34 x 67 cent. Guache.
	M. Ragheb Ayad	Vers L'Autel. 45 x 60 cent. Aquarela.
		Vers L'Autel. 45 x 63 cent. Aquarela.
		Dance des chevaux. 48 x 68 cent. Aquarela.
	M. Roushdy Iskandar	Le pitie. 62 x 92 cent. Óleo.
		Gateaux des fêtes. 60 x 75 cent. Óleo.
	Mme. Zeinab Abdel Hamid	Laville D'Avilla. 65 x 92 cent. Aquarela.
		Devant le poste de police. 92 x 65 cent. Aquarela.
		Des bateaux. 81 x 60 cent. Aquarela.
	M. Saad El Khadem	Nature Morte. 50 x 60 cent. Guache.
	M. Said El Sadr	Le mur fort. 65 x 108 cent. Óleo.
	M. Seif Wanly	La Campagne Égyptienne. 60 x 73 cent. Óleo.
		Thois têtes de chevaux. 70 x 73 cent. Óleo.
	M. Salah Taher	Figues de cactus. 42 x 60 cent. Aquarela e giz.
		Formation. 29 x 44 cent. Aquarela e giz.
	M. Taha Hussein	La construction. 53 x 64 cent. Óleo.
		Le travail. 60 x 86 cent. Óleo.
	M. Ezzedin Mahmoud	Le pigeonier. 73 x 100 cent. Óleo.
		La vieille cote. 65 x 92 cent. Óleo.
		Les Cabines de Port-Said. 73 x 92 cent. Óleo.
		Liliane. 89 x 130 cent. Óleo.
M. Abdel Hadi El Gazar	La reconstruction. 122 x 163 cent. Óleo.	
	L'Enchanteresse. 38 x 45 cent. Nanquin.	
	L'Homme dans la coquille. 27 x 36 cent. Nanquin.	
	Le cavalier. 33 x 38 cent. Óleo.	
	L'Egypte Moderne. 52 x 107 cent. Óleo.	

	L'Homme et le chat. 75 x 110 cent. Óleo.
	Le monde. 19 x 27 cent. Aquarela.
	La Fable. 20 x 30 cent. Óleo.
	Chansons Populaires. 49 x 70 cent. Óleo.
	La Mariée. 36 x 43 cent. Nanquim.
	Le grand cirque. 122 x 163 cent. Óleo.
Mme Effat Nagi Mosawara	Une vue a el Miniah. 55 x 75 cent. Óleo.
M. Ali Azzm	Formation. 45 x 64 cent. Óleo.
	Pots et poissons. 61 x 82 cent. Óleo.
M. Mohamed Hamed Eweiss	Reconstruction. 85 x 110 cent. Óleo.
M. Mahmoud El Bassiouni	Midi. 62 x 77 cent. Óleo.
	La vieille. 39 x 48 cent. Óleo.
M. Mamdouh Ammar	Le cirque. 95 x 120 cent. Óleo.
M. Mostaffa El Arnaouti	Figures. 49 x 63 cent. Guache
M. Yehia Elbakri	Un bateau. 37 x 57 cent. Guache.
M. Youssef Sayeda	Chansons sur flute. 70 x 77 cent. Óleo.
	Port-said. 48 x 85 cent. Óleo.

Através da análise da lista, verifica-se que do grupo que esteve presente durante a II Bienal, Zeinab Abdel Hamid foi a única que se mantevesse. A artista já citada nesta pesquisa foi uma das que estabeleceu contato com Arturo Profili durante a II Bienal. Durante essa edição, ela apresentou três pinturas aquarelas.

Em 29 de julho de 1957, em carta de Arturo Profili a Sami Simaika, onde informa que a equipe da Bienal acabara de receber o material de inscrição da Delegação Egípcia. Segundo Profili, trata-se de 22 obras, que seriam expostas em uma sala já reservada. Profili comenta que a sala sofrerá uma modificação no seu espaço, mas que isso ficará a cargo da equipe da Bienal. Solicita que, assim que as obras chegarem ao espaço da embaixada, que entrem em contato com Luiz Pappone, representante da Bienal no Rio. Profili informa que devido a acordos com a Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Ministério da Fazenda, o desembarque alfandegário seria facilitado, pois houve a concessão de facilidades a Missões Diplomáticas, que seria o caso das obras enviadas para a IV Bienal. Reitera que como a mostra estava prevista para abrir 16 de setembro, as obras deveriam chegar no máximo durante a segunda quinzena de agosto. Informa que enviará convites oficiais destinados à Embaixada para dessa forma poder contar com a presença. Finaliza agradecendo e deixando as suas considerações.

Em 1º de agosto de 1957, carta assinada por Sami Simaika à Bienal, inicia agradecendo o envio da carta de 29 de julho. O embaixador afirma que na lista enviada com o nome dos artistas egípcios constavam 22 artistas e 52 obras, e não 22 obras, como mencionado por Profili em sua carta. Informa que as obras embarcaram em 3 de julho, antes de ter recebido a carta de Profili, e que devido a isto não poderia fazer mais nada a respeito. Finaliza agradecendo o interesse e dedicando suas considerações.

Em 17 de agosto de 1957, em carta assinada pelo Embaixador do Egito, com destino a Ciccillo Matarazzo, informa que devido a “circunstâncias imprevistas” o Egito não poderia participar da IV Bienal. Pede desculpa pelos transtornos causados e finaliza destinando suas considerações.

No catálogo da IV Bienal não consta menção da participação do Egito, assim como nos arquivos fotográficos da instituição. Em vista disso, acredita-se que não houve a efetivação da participação do país. Não é possível saber as reais motivações que ocasionaram tal desistência, porém, é possível prever que o momento político pelo qual passava o país tivesse reverberado em tal decisão.

Em matéria do jornal *O Seminário*, ano 1, número 32, Ano 1956, Sami Simaika, ao conceder uma entrevista, aponta algumas questões a respeito da situação política do país que havia sofrido naquele período um recente ataque de Israel, França e Inglaterra devido à disputa pelo gerenciamento do Canal de Suez. Sobre o caso, Sami Simaika comenta que:

O Egito, sendo vítima de uma agressão que chocou a consciência universal, espera que os outros países lhe deem a ajuda necessária para que possa fazer frente a esta agressão. Ele espera, também, que os outros países exerçam a mais forte pressão moral, para por fim a esta agressão (SIMAIKA, 1956, jornal *O Seminário*, ano 1, número 32, Ano 1956).

3.1.5. A V Bienal e a República Árabe Unida

Em decorrência das políticas realizadas pelo governo Nasser, o Egito se une em 1958, com a Síria na criação de um novo país, RAU. Através da qual esteve representada na V Bienal de São Paulo.

A RAU teve uma vida curta de cerca de três anos, até 1961. A criação do país surgiu de um acordo entre Gamal Abdel Nasser e o então governador sírio Shukri al-Quwatli e previa a união dos dois países como uma maneira de lutar pela consolidação cultural e política dos países árabes. Vemos novamente um período da história egípcia em que o país se assume como um país árabe e estando mais inclinado ao Oriente Médio que ao continente africano. A união entre os dois países provocou desdobramentos na região dualizando forças entre os que apoiavam os princípios do Pan-arabismo, ideologia que propõe a união dos países árabes, e dos que temiam tal fortalecimento (ZERBO; MAZRUI; WONDJI, 2010, p. 596).

Durante esse período, além do Pan-arabismo, outras ideologias que buscavam a união de regiões e pessoas partindo da determinação de um possível elemento identitário comum tiveram influência nas políticas de governo do continente africano, como o Pan-africanismo e o Movimento Negritude, ambos também já citados.

Esses três movimentos partiam da ideia, de que havia algo em comum entre as pessoas de origem árabe e pessoas negras, que as conectassem a um mesmo grupo e cultura. Por isso deveriam lutar para manterem-se juntas. Este pensamento, apesar de propor um enfrentamento contra-hegemônico, também se fundamentou na racialização e na crença da existência de uma essência que define todas essas pessoas e culturas, como algo que as relaciona a um único grupo. No entanto, segundo Appiah (1992), é importante não reduzirmos ideologias como o Pan-africanismo e o Pan-arabismo apenas a sua base de pensamento racalista. Isto seria uma forma de apropriação dos fundamentos gerados pelos discursos de ódio, como forma de defesa, visto que a ideia de racialização era uma relação comum no final do século XIX e início do XX.

Visões como as do Pan-arabismo e do Pan-africanismo foram base para muitos dos movimentos de independência dos países do Oriente Médio e da África, além de motivarem lutas dos movimentos negros e árabes na Europa e nas Américas. A respeito disso, Okeke-Agulu, assim como Appiah, nos diz que correntes como o Pan-africanismo, o Pan-arabismo e o Movimento Negritude, mesmo que com um caráter nacionalista, foram formas de combate ao colonialismo e à exploração capitalista da África.

Na Negritude, no conceito de Nkrumah da Personalidade Africana, e no Pan-Arabismo de Nasser, nota-se a emergência de uma retórica de revalorização da "identidade negra", e o crescente fervor nacionalista em vários países reforçou a

determinação de muitos artistas em buscar aspectos das suas culturas que a lógica do capitalismo tinha desvalorizado (OKEKE-AGULU, 2002, p. 08).

Appiah entende que não podemos aplicar o mesmo julgamento e crítica que usamos ao analisar os pensamentos racialistas hegemônicos, pois precisamos entender que tais movimentos foram adotados como forma de união na resistência contra o colonialismo e suas estruturas de poder.

Não foram localizadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo correspondências referentes à organização da Delegação da RAU durante a V Bienal. A única menção referente a tal participação consta em uma carta de agradecimento enviada por Ciccillo Matarazzo á Mozart Janot Junior, embaixador do Brasil no Cairo, datada de 28 de janeiro de 1960, já como parte da organização da VI Bienal. Nela, Matarazzo menciona que encerra a V Bienal com êxitos e que já estava programando novas iniciativas para a edição seguinte. Ressalta que a delegação da RAU participou da V Bienal com “pinturas, esculturas e alguns desenhos modernos”, o que esperava que se repetisse na próxima edição.

Alguns jornais anunciaram o aceite do país na exposição, mas não a sua participação. O *Diário Carioca*, de 1º de setembro de 1959 e o *Diário de Notícias*, de 4 de setembro de 1959, apresentavam o mesmo texto para mencionar tal aceite. Acredita-se que este texto tenha sido divulgado pela equipe de imprensa da Bienal e tais jornais o tenham reproduzido na íntegra.

Por notificação que acaba de chegar do Cairo, confirma-se que a República Árabe Unida estará presente na próxima V Bienal de São Paulo, enviando diversos trabalhos dos seus mais representativos artistas (Jornal *Diário de Notícias*, de 4 de setembro de 1959).

Infelizmente, a seleção de obras representantes da RAU não foi incluída no catálogo desta edição da Bienal por não ter sido apresentada a tempo¹²². Entretanto, no Arquivo Histórico Wanda Svevo localizamos uma lista de obras que acreditamos ter sido enviadas pelos representantes da delegação da RAU para a V Bienal, a qual apresentamos a seguir:

¹²² Nota presente no catálogo da V Bienal. p. 343.

Lista de artistas egípcios que provavelmente participaram da V Bienal de São Paulo		
Linguagem	Artista	Obras
Pintura	Hamed Nada	Village do Gournah. Óleo ou aquarela. 69 x 49.
		Mariam. Óleo ou aquarela. 69 x 49.
		Madame Hadidi. Óleo ou aquarela. 75 x 62.
		Ile flottante. Óleo ou aquarela. 74 x 29.
		Le Pêcheur. Óleo ou aquarela. 39 x 35.
		L'espace bleu. Óleo ou aquarela. 92 x 69.
		Cheval Bleu. Óleo ou aquarela. 94 x 69
	Sayed Abdel Rassoul	Amoureux. Óleo. 122 x 76.
		La Bataille. Óleo. 122 x 76.
		Joie. Óleo. 122 x 76.
		Visage Egyptien. Óleo. 122 x 76.
		Jeu au bâton. Óleo. 122 x 76.
		Le retour. Óleo. 93 x 66.
		Le Chevalier. Óleo. 94 x 56.
	Madame Effat Naghi	Deux artistes. Têmpera. 123 x 98
		Paysage à Minia. Têmpera. 80 x 50.
		Pigeonnier à Minia. Têmpera. 100 x 70.
		Jeune fille de Thèbes. Têmpera. 75 x 63.
		Jeune fille d'Assiout. Têmpera. 61 x 42.
		Coin à l'atelier. Têmpera. 78 x 60.
Ez Eddine Hammouda	Cabine. Óleo. 146 x 97.	
	Sculpteur Saghini. Óleo. 92 x 65.	
	L'Île heureuse. Óleo. 116 x 96.	
	L'Aurore. Óleo. 100 x 75.	
	Le Pigeonnier. Óleo. 100 x 75.	
	Le Destin. Óleo. 130 x 97.	
	Les Champs. Óleo. 92 x 73.	
Escultura	Mansour Farag	Porteur de Jarre. Bronze.
		Les Jumeaux. Pedra.
	Mohey Eddine Taher	Maternité. Gesso colorido.
		Le Printemps. Gesso colorido.
		Avec les rêves. Gesso colorido.
		La Paysanne. Gesso colorido.
	Salah Eddine Abdel Kerin	Le Poisson. Ferro forjado
DesenhoGravura	Al Hussein Fawzi	Dans le village. Gravura. 50 x 70.
		Barque de poche. Xilogravura. 50 x 70
		Arbre "Goméz". Litografia. 50 x 70.
		Paysage d'Assouan. Litografia. 50 x 70.
		Adam et Eve. Litografia. 50 x 70.

Comparando a lista de tal delegação com as demais, nota-se que há uma semelhança de nomes. Durante a II Bienal temos o artista "Bamed Nada" e aqui "Hamed Nada". Acredita-se que a variação se deu por erros de grafia e que provavelmente refere-se à mesma pessoa. Durante a II Bienal, esse artista apresentou três pinturas (Os Pássaros; Retrato da Sta. I. Fahmy e Retrato de Philip D'Archot), durante a V Bienal participou com 7 pinturas, que

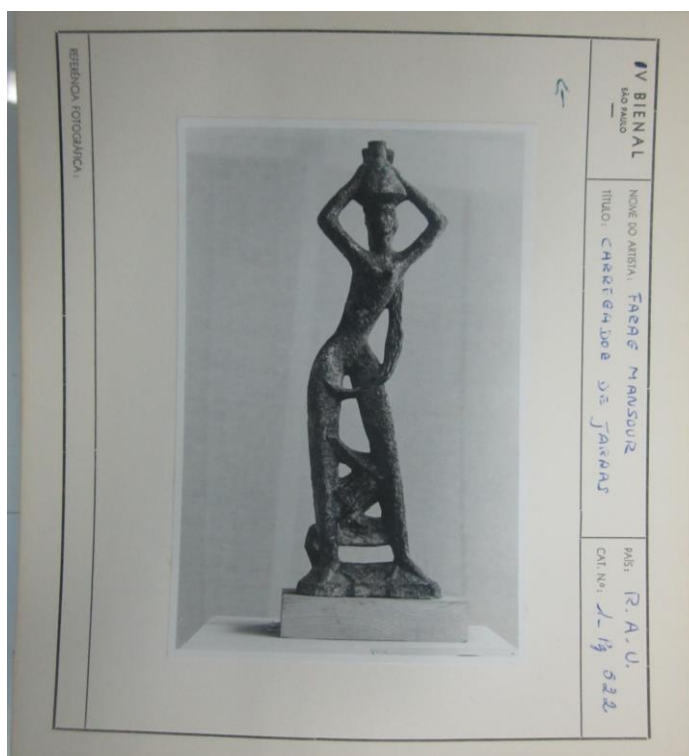
parece era aparentemente, um número aproximado de obras que os demais pintores também apresentaram. Demonstra-se desse modo a preocupação da curadoria o número de pinturas de cada autor, de modo a estabelecer equilíbrio entre eles.

Não foi possível identificar quais artistas eram provenientes de regiões da Síria ou do Egito. Desse modo, não podemos afirmar uma representação egípcia como um país africano, mas como um país que dentro desse período esteve oficialmente pertencente à África e ao Oriente Médio.

De modo geral, percebe-se que a pintura foi novamente a linguagem de maior representação. Porém, mesmo unificando os dois países, o número de artistas participantes, oito no total, foi menor que nas participações egípcias anteriores. Na II Bienal, quando estiveram 28 artistas, assim como entre os possíveis participantes da IV Bienal, com 22 representantes.

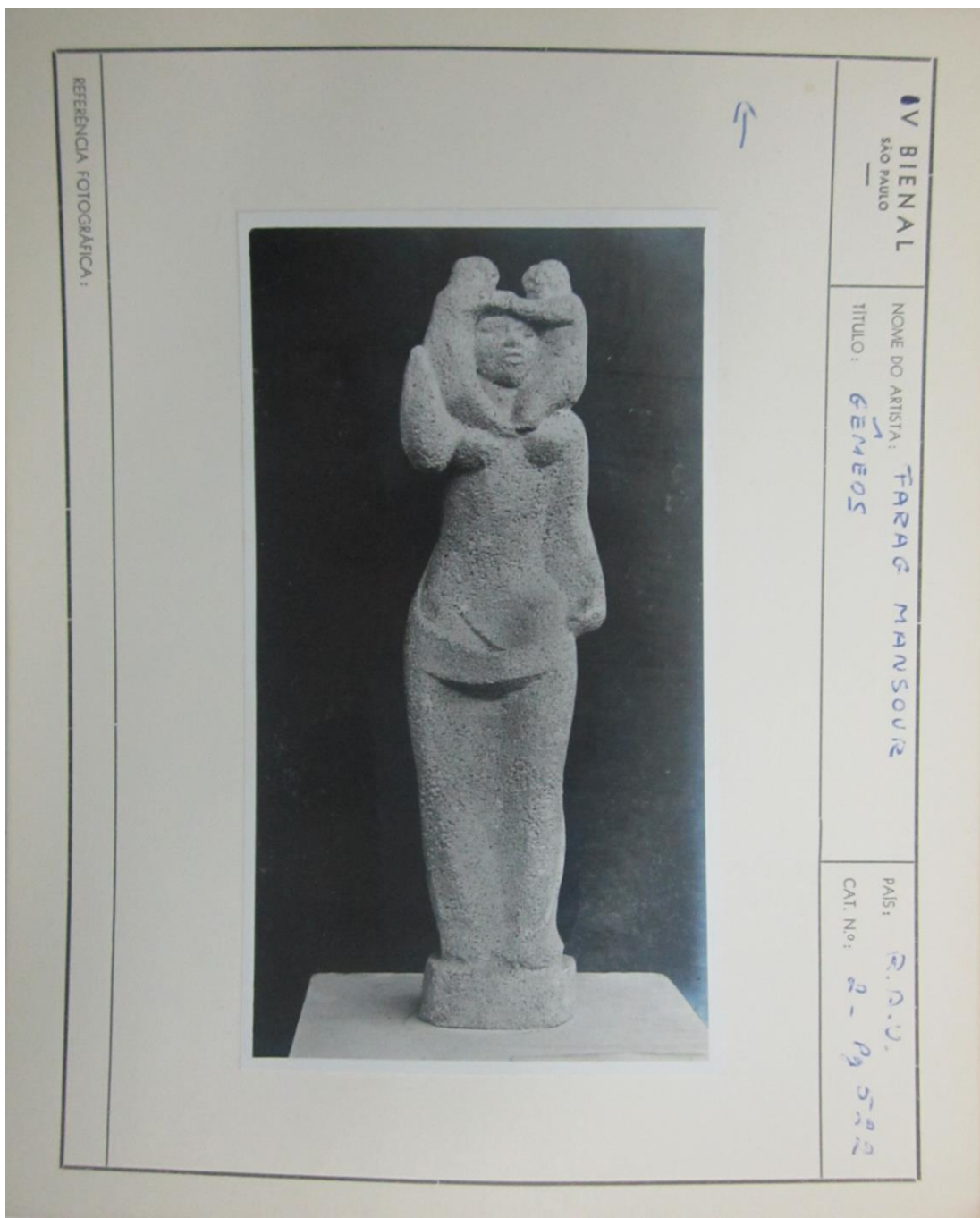
No Arquivo Histórico Wanda Svevo localizamos também algumas fichas catalográficas correspondentes a tal delegação, as quais reproduzimos a seguir:

Imagem 37 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Farag Mansour. 1959.



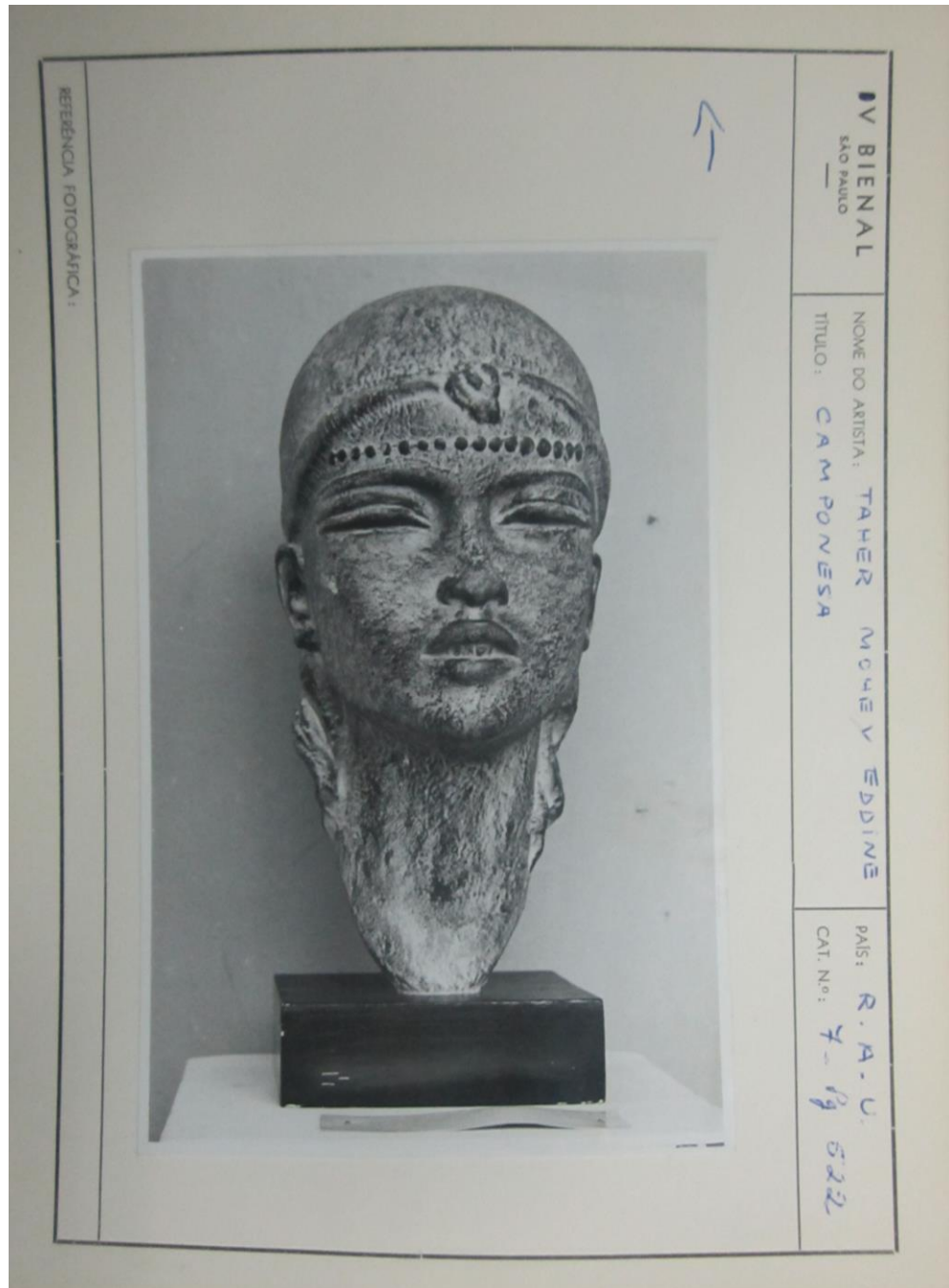
Título: Carregador de Jarros. Artista não mencionado. V Bienal de São Paulo, 1959. **Fonte:** Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. Imagem de documento autorizada pela equipe do Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 38 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Farag Mansour. 1959.



Título: Gêmeos. V Bienal de São Paulo, 1959. **Fonte:** Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. Imagem de documento autorizada pela equipe do Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 39 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Taher Mohey Eddine. 1959.



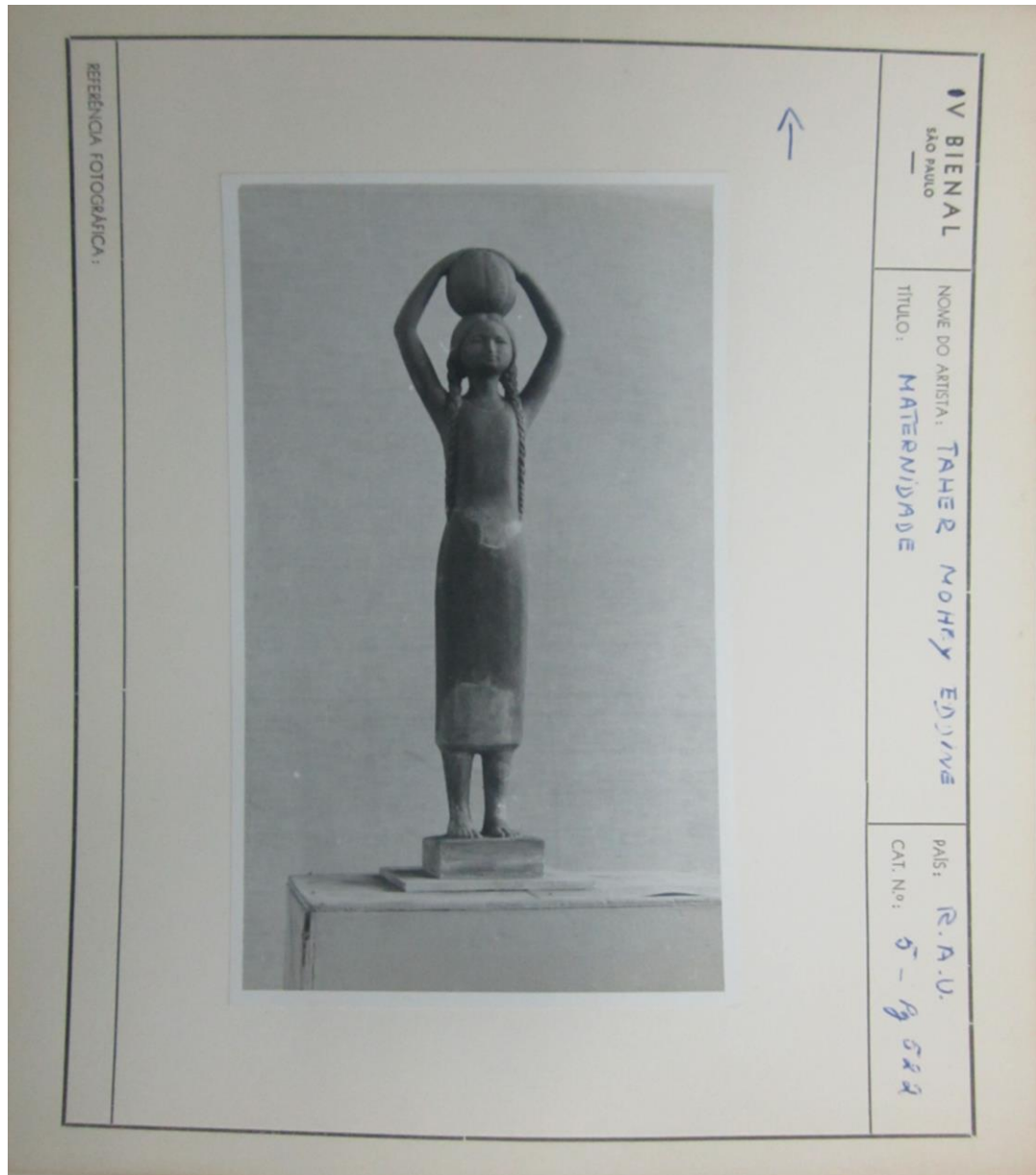
Obra: Camponesa. V Bienal de São Paulo, 1959. **Fonte:** Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. Imagem de documento autorizada pela equipe do Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 40 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Taher Mohey Eddine. 1959.



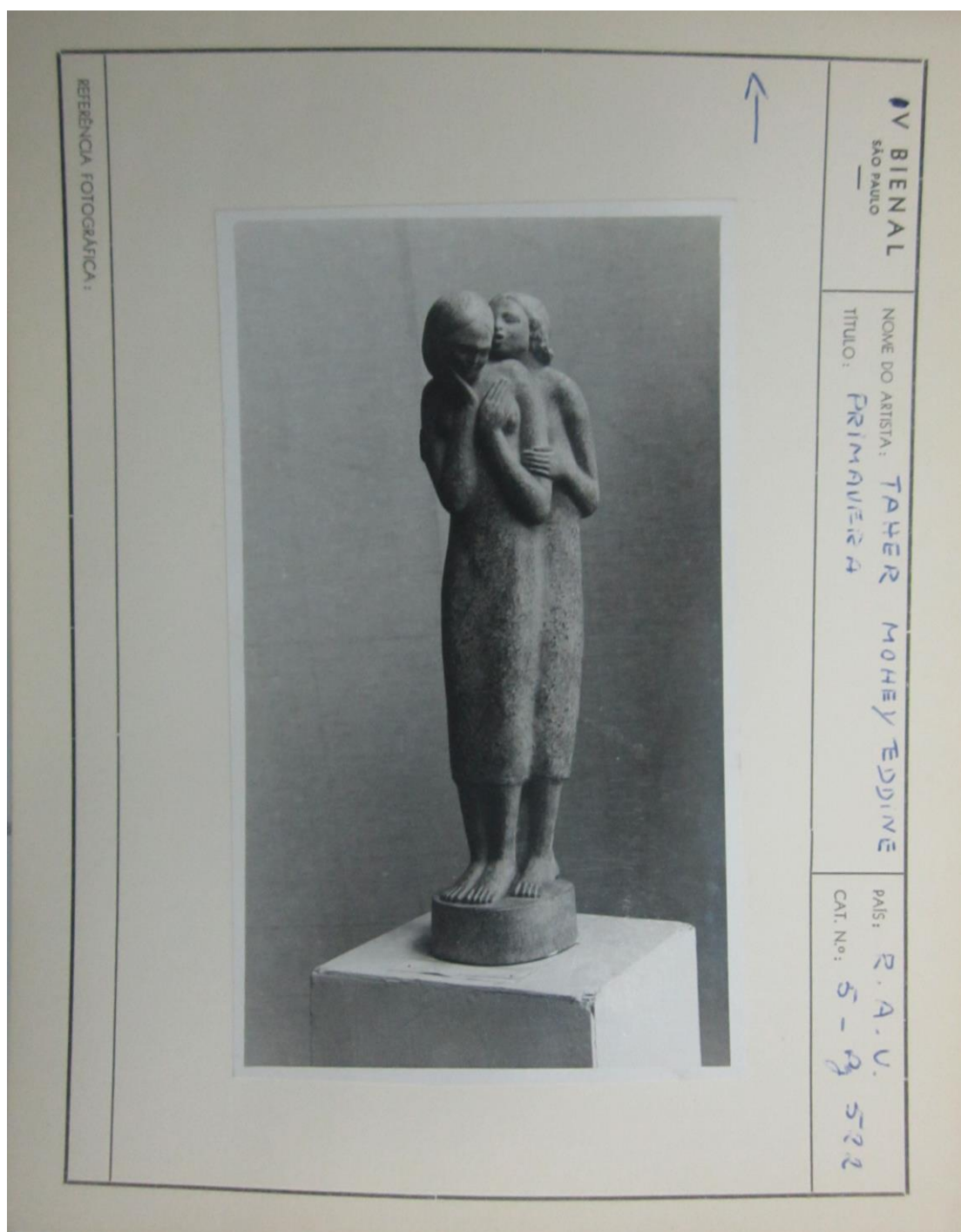
Obra: Com os sonhos. V Bienal de São Paulo, 1959. **Fonte:** Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. Imagem de documento autorizada pela equipe do Arquivo Wanda Svevo.

Imagem 41 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Taher Mohey Eddine. 1959.



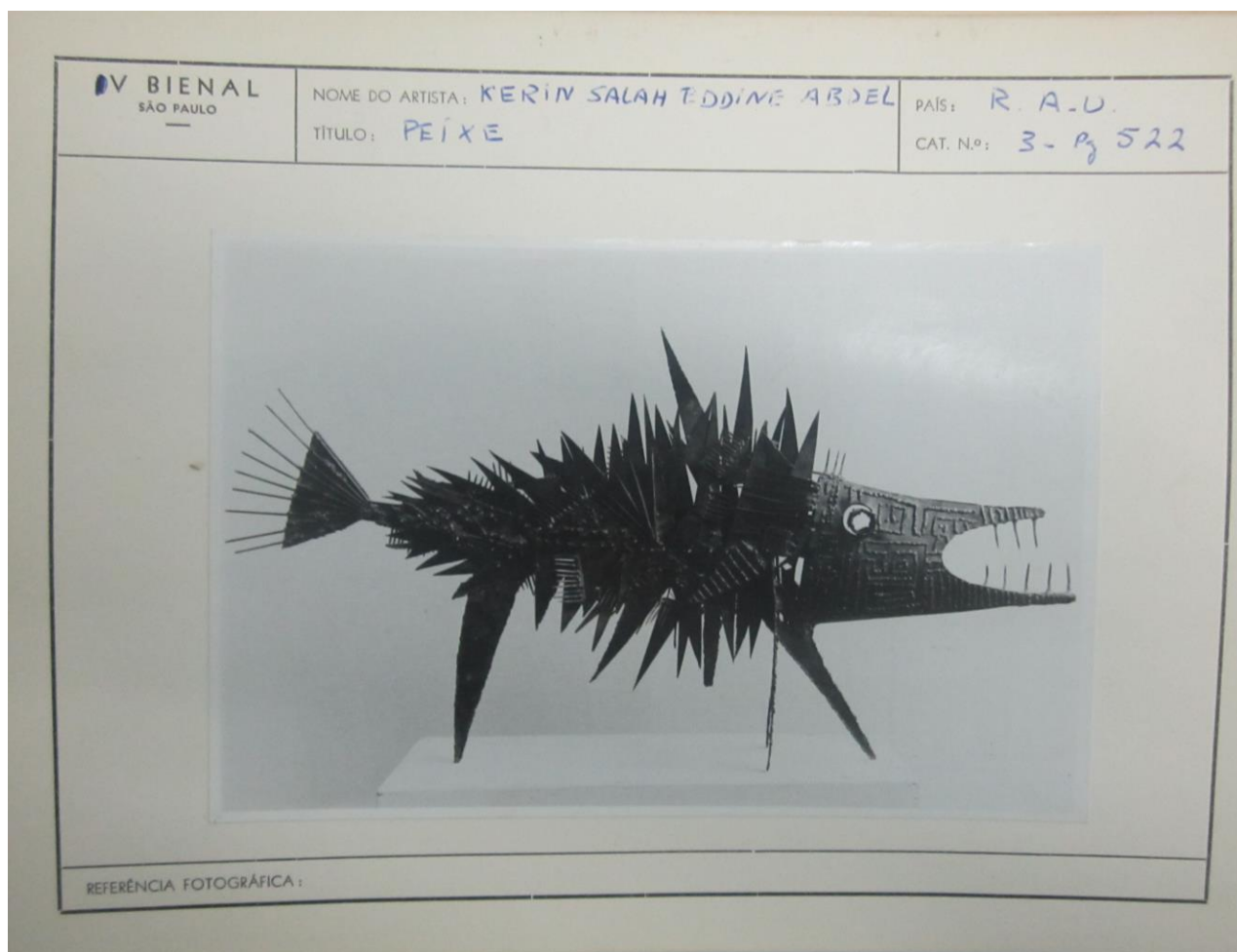
Obra: Maternidade. V Bienal de São Paulo, 1959. **Fonte:** Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. Imagem de documento autorizada pela equipe do Arquivo Wanda Svevo.

Imagem 42 – Ficha catalográfica de obras da República Árabe Unida. Artista: Taher Mohey Eddine. 1959.



Obra: Primavera. V Bienal de São Paulo, 1959. **Fonte:** Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. Imagem de documento autorizada pela equipe do Arquivo Wanda Svevo.

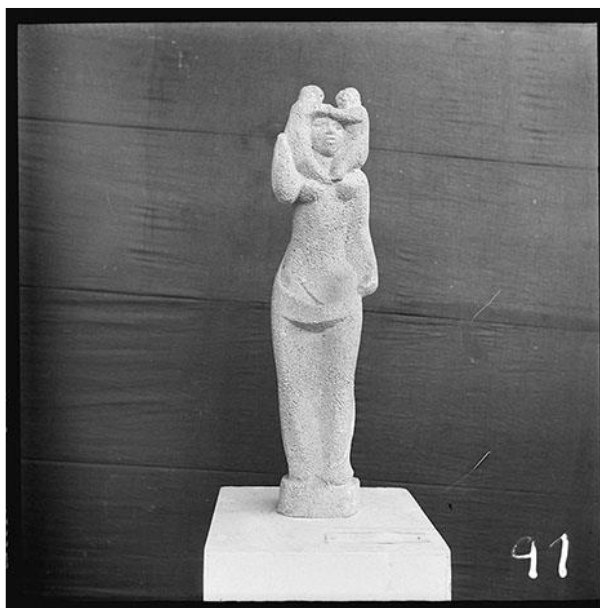
Imagem 43 – Ficha catalográfica de obra da República Árabe Unida. Artista: Kerin Salah Eddine Abdel.
1959.



Obra: Peixe. V Bienal de São Paulo, 1959. Arquivo Wanda Svevo. **Fonte:** Fundação Bienal de São Paulo.
Imagem de documento autorizada pela equipe do Arquivo Wanda Svevo.

No arquivo Histórico Wanda Svevo, localizamos também algumas fotografias identificadas como pertencentes à RAU, sendo algumas já presentes nas fichas localizadas.

Imagem 44 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro de obra de Mansour Farag no evento. 1959.



Obra: Gêmeos. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 45 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro de obra de Mohey Eddine Taher. 1959.



Obra: Camponesa. 1959. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 46 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro de obra de Mohey Eddine Taher. 1959.



Obra: Com os Sonhos. 1959. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 47 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro de obra de Mohey Eddine Taher. 1959.



Obra: Maternidade. 1959. Fotografia de Athayde de Barros Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 48 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro de obra de Mohey Eddine Taher. 1959.



Obra: Primavera. 1959. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

É curioso que só tenham sido preservadas as fichas e fotografias individuais de esculturas expostas na exposição. De modo geral, verificamos que os três artistas apresentados trabalham com temas ligados ao cotidiano ou a conceitos mais genéricos, como a primavera, a maternidade. Nota-se também que o material utilizado varia entre gesso e bronze.

No arquivo Histórico Wanda Svevo, localizamos uma fotografia do espaço expositivo, onde podemos identificar as esculturas de Farag Mansour e Kerin Salah Eddine Abdel.

Imagem 49 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral República Árabe Unida. Registro com obras de Salah Abdel Kerin.1959.



Obras em destaque: Peixe; Maternidade; Gêmeos. 1959. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

A imagem é reveladora do modelo expográfico adotado na exibição das peças. Não localizamos nenhuma documentação sobre os três artistas citados, o que dificulta a análise das peças apresentadas.

3.2. O CASO DA UNIÃO SUL-AFRICANA

3.2.1. René Shapshak e o cenário das artes na União Sul-Africana

Como parte da organização da II Bienal, Ciccillo Matarazzo realizou o convite através de carta enviada em 03 de outubro de 1952¹²³ para o Ministro de Relações Exteriores da União Sul-Africana e, em 06 de outubro de 1952, enviou carta a Johannes Drayer Pohl, o então Ministro da União Sul-Africana no Brasil. A carta enviada ressaltava o “grande êxito” da I Bienal e reiterava o desejo de ter a participação da União Sul-Africana na sua segunda edição. Matarazzo comenta que será patrocinada pela comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo e solicita o apoio da União Sul-Africana com a divulgação do evento.

Em 08 de outubro de 1952 Ciccillo Matarazzo envia carta para Luiz Guimarães F. Pinheiro, ministro do Brasil na União Sul-Africana, solicitando o seu apoio no diálogo com os governos sul-africanos para que participem da II Bienal. Pinheiro responde para Matarazzo em 22 de outubro de 1952, informando ter recebido a correspondência anterior, mas que a mesma foi enviada apenas com uma cópia do regulamento em português e outra em inglês. O ministro solicita que fossem enviadas também as fichas de inscrição para que pudessem ter mais alcance na participação de artistas individualmente.

Em 14 de março de 1953, em carta de Ciccillo Matarazzo para Luiz Guimarães F. Pinheiro, informa que enviava junto àquela as fichas de inscrição para a II Bienal e que contava com a ajuda do mesmo na divulgação e distribuição das fichas entre os artistas e entidades culturais do país.

Não consta no Arquivo Histórico Wanda Svevo resposta das equipes governamentais sul-africanas a esta carta de Ciccillo, porém, sabemos que houve a tentativa de um artista sul-africano, o escultor René Shapshak, em participar dessa edição da exposição. No arquivo Wanda Svevo encontra-se uma correspondência enviada pelo artista com direcionamento ao museólogo e historiador Wolfgang Pfeiffer, que nesse período respondia pela área técnica do MAM-SP.

Na carta enviada em fevereiro de 1954¹²⁴, mesmo mês em que finalizou a exposição da II Bienal, René Shapshak comenta que realizou de maneira independente o envio de duas esculturas para serem avaliadas pelo júri de seleção da mostra. Shapshak informa não ter sido informado sobre o parecer e que não sabia se as suas obras foram ou não expostas na II Bienal.

¹²³ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹²⁴ Carta em inglês. Tradução nossa.

Em 05 de abril do mesmo ano Wolfgang Pfeiffer responde à correspondência de René explicando que suas obras não foram aceitas pelo júri e que, devido à ausência de uma sala oficial da comissão sul-africana, também não foi possível incluí-lo na mostra. Explica que as duas esculturas já tinham sido enviadas à Santos para que pudessem seguir para retorno a Joanesburgo.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo consta um documento de entrada de obra de René Shapshak, com a data de 30 de agosto de 1953, em que se mencionam os nomes das obras enviadas: *African* e *Primevel love*, indenticadas como duas esculturas em madeira. Não foram localizadas imagens de tais obras.

Shapshak, assim como Burchard Simaika, não havia nascido na União Sul-Africana. Apesar de ter se inscrito como sul-africano, a sua origem era francesa. Nasceu em Paris, em 1899, onde também estudou na *École des Beaux-Arts*. Posteriormente, migrou para Londres e, em 1932, René Shapshak se mudou para a União Sul-Africana, vivendo na cidade de Joanesburgo, onde foi professor de arte e membro do grupo *Transvaal Art Society*. Em 1954 o artista partiu com a sua família para os Estados Unidos da América (EUA), onde manteve um ateliê em Manhattan¹²⁵. Durante a realização desta pesquisa, localizamos uma fotografia de Shapshak feita em 1956, em que o artista posa ao lado do ex-presidente dos EUA, Harry Truman, o qual é retratado em um busto, demonstrando que o artista esteve inserido dentro dos círculos das artes, da elite e da política estadunidense.

¹²⁵ Informações biográficas disponíveis em: <<http://www.art-archives-southafrica.ch/SHAPSHAK.htm>>. Acesso em: 09 out. 2018.

Imagem 50 – René Shapshak esculpindo o busto do ex-presidente dos Estados Unidos da América, Harry Truman. 1956.



Fonte: Disponível em: <<https://outlet.historicimages.com/products/nef27020>>. Acesso em: 22 ago. 2018.

Em 1º de maio de 1954, René Shapshak volta a escrever para Wolfgang Pfeiffer¹²⁶ agradecendo o envio de carta em 05 de abril daquele ano. Refere-se à correspondência mencionada no capítulo anterior, na qual Pfeiffer comenta que as obras do artista não participaram da exposição da II Bienal.

René Shapshak sente muito por não ter acontecido uma participação sul-africana na II Bienal. Isto pode ser visto como parte do processo difícil pelo qual estava passando o país, mas ele afirma ter um compromisso com “o progresso na arte” e estar muito empenhado em cumpri-lo. Avisa que, naquele ano, haverá uma exposição na Cidade do Cabo, a qual será aberta pelo Ministro de Arte e Cultura. Informa que recebeu o catálogo da II Bienal e parabeniza os artistas e escultores brasileiros pelo nível de trabalhos apresentados. Aponta estar de acordo com a escolha realizada pelo júri na nomeação dos prêmios. Notifica que gostaria de participar das futuras edições da Bienal e de saber se poderia enviar um trabalho

¹²⁶ Carta em inglês. Tradução nossa.

para a seleção da III Bienal, que seria uma escultura em bronze. Pergunta se poderá enviar uma fotografia antes para que o júri pudesse avaliar.

Em 13 de maio de 1954, Wolfgang Pfeiffer responde à carta de René Shapshak. Primeiramente, agradece o envio em 1º de maio e avisa que o despacho do trabalho do artista foi realizado com cuidado e espera que já o tenha recebido. Enuncia que convidou o governo da União Sul-Africana para organizar a participação de uma delegação nacional do país para a III Bienal. Informa que houve algumas alterações nas normativas de participação dos artistas para a próxima edição da mostra. Sendo, a partir desse momento, o aceite apenas via Delegação Nacional. O representante da Bienal comenta que esta mudança foi devido a uma avaliação de que não compensava seguir com o modelo anterior devido aos altos gastos dos artistas com o transporte, o que ele notava como desvantajoso, ainda mais no caso daqueles que não conseguiam expor. Wolfgang Pfeiffer termina a carta sugerindo a René Shapshak que seria interessante aproveitar as suas relações com o Ministro de Arte e Cultura do seu país, para tentar organizar conjuntamente uma comissão de artistas para participar da III Bienal, e que assim o seu trabalho também poderia estar incluso como parte de tal comissão.

Em 14 de agosto de 1954, a carta de Pfeiffer é respondida por René Shapshak¹²⁷ dizendo que já havia recebido junto ao catálogo da II Bienal um encarte ilustrado de Paul Klee. Relata que adorou o impresso do artista que inclusive, havia conhecido pessoalmente quando era criança, mas que, infelizmente, conhece pouco sobre a vida daquele que ele vê como precursor do Expressionismo Moderno devido a suas cores e linhas. Shapshak, ao comentar que conheceu Klee quando criança demonstra que estava inserido em um ambiente ligado à elite das artes do período.

Shapshak sentiu muito o fato de suas duas esculturas não terem sido exibidas na II Bienal. Afirma ter dado muito trabalho para enviá-las e que só o transporte de retorno custou “25 sterling pounds”, o que, segundo ele, é uma quantia muito alta para um artista pagar sozinho. Além disso, não houve qualquer satisfação, moral ou intelectual, enviada pela equipe do júri, mas “agora não vale a pena chorar por isso”.

Seguindo a carta, alega que no dia de 23 de setembro haverá uma exposição de algumas pinturas e desenhos dele na *Durban Art Gallery*, onde aconteceriam “seminários sobre Arte

¹²⁷ Carta em inglês. Tradução nossa.

Moderna” e uma apresentação musical, durante a exposição de um de seus trabalhos. Ele envia uma cópia do jornal de Durban com a notícia de sua exposição e um artigo sobre o seu trabalho. Termina relatando que conversou com o Primeiro Ministro de Arte e Cultura, mas o mesmo disse não ter recebido nenhuma notícia sobre a possível presença da União Sul-Africana na III Bienal.

René Shapshak revela que o debate sobre as artes modernas estava acontecendo dentro do circuito das artes na União Sul-Africana, tendo nesse caso a *Durban Art Gallery* como um dos espaços envolvidos com o mesmo.

A resposta de Wolfgang Pfeiffer é enviada em 06 de novembro de 1954, na qual ele agradece pelo anexo de jornal recebido e deseja que a exposição na *Durban Art Gallery* tenha sido um êxito. Reitera que enviou um convite para a embaixada da União Sul-Africana, localizada no Rio de Janeiro e que, até aquele momento, não havia recebido nenhuma resposta, não sendo possível dar qualquer posição ao artista sobre as possibilidades de participação do país. Termina agradecendo o interesse dele pela III Bienal.

Em 06 de dezembro de 1954¹²⁸, René Shapshak responde a Wolfgang Pfeiffer comentando que acredita que a participação da África do Sul na III Bienal não será possível, principalmente, por conta do cenário político. Ele informa que o “senhor Malau” tinha abdicado do cargo de Ministro devido a sua idade avançada e que um novo primeiro ministro estava para ser eleito.

O artista revela que o cenário das artes no país não estava em situação favorável. Havia alguns artistas lutando de maneira independente, pois as poucas instituições de arte que existiam no país estavam organizadas mediante relações de interesses, o que tornava mais difícil a participação daqueles que não faziam parte dos grupos bem inseridos nelas. Para ele, “arte nunca irá progredir em um país dessa natureza”, em que alguns artistas são vistos como seres inferiores, onde não há respeito à arte e não confere privilégio aos criadores para dar ao país um potencial cultural.

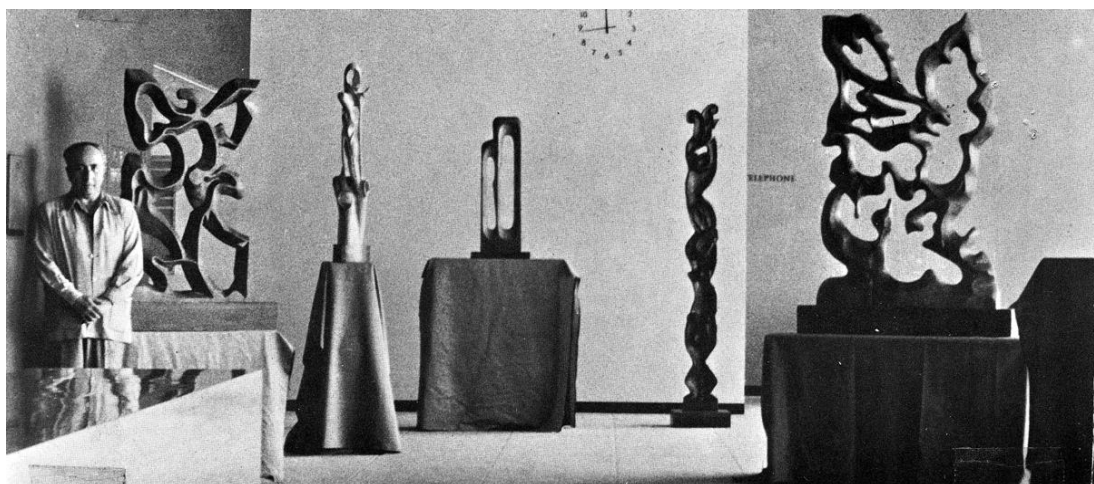
Sinaliza que, naquele momento, na União Sul-Africana a arte era vista como comércio e não como produção cultural. As galerias de arte de todo o território da África do Sul condenavam a “arte moderna e progressiva” e a classificavam como um trabalho ruim e não suficientemente artístico.

¹²⁸ Carta em inglês. Tradução nossa.

Comenta que a exposição na *Durban Art Gallery* não pôde ser realizada por conta do rechaço da sociedade local que se recusou a dar apoio moral a ele e à sua estética, e isso o fez desistir de dar seguimento à mostra. Reitera que, por esse motivo, acreditava não ser possível uma representação digna da arte da União Sul-Africana na III Bienal. Provavelmente, de acordo com ele, esse convite cairia nas mãos das pessoas e organizações que controlavam o sistema das artes do país e elas chamariam alguns de seus amigos ou pessoas vistas, como interessantes para expor, mas dirão ao público que os artistas foram selecionados de maneira pública. Informa que um caso parecido já tinha ocorrido na Bienal de Veneza e não se pôde fazer nada para impedir. Termina a carta dizendo que um amigo seu de Lourenço Marques (atual Maputo, capital de Moçambique) foi convidado a realizar um trabalho na III Bienal. Na documentação da Bienal e no catálogo da terceira edição não foi localizada nenhuma informação a respeito da participação desse artista moçambicano.

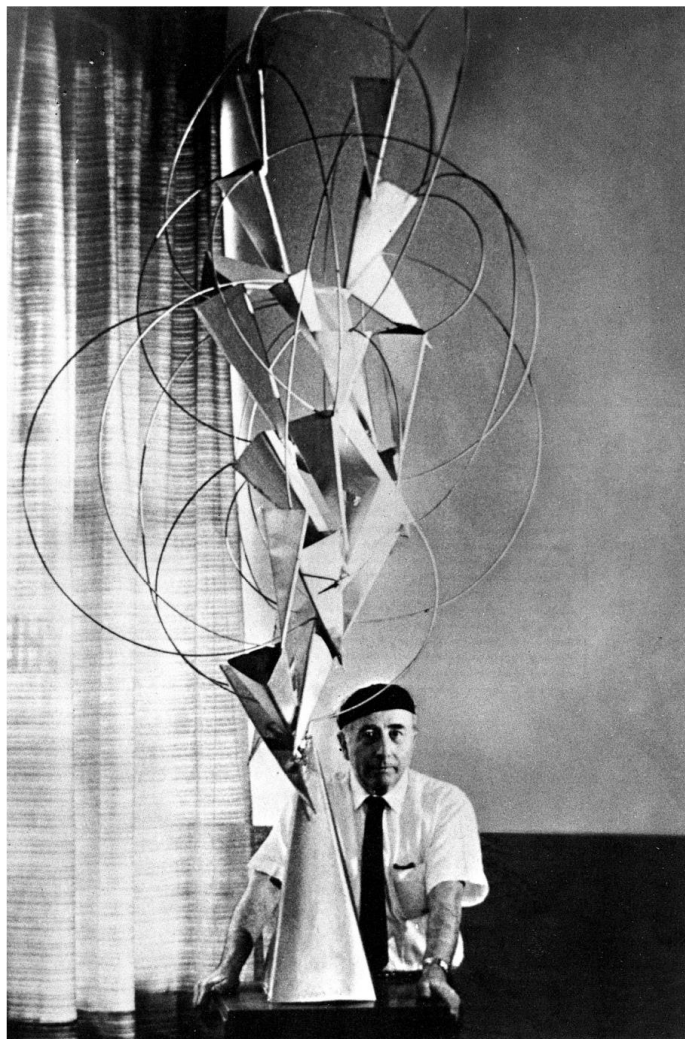
Segundo a descrição de Shapshak, havia uma divisão entre os interesses artísticos naquele período na União Sul-Africana. Segundo ele, um defendia uma “arte moderna e progressiva” e outra uma “arte voltada ao comércio”. Entretanto, pergunta-se: o que o artista considerava uma “arte moderna e progressiva”, que de acordo com ele, era onde o mesmo se inseria? Durante a pesquisa localizou-se um fôlder de uma exposição realizada pelo artista junto à ONU, em Nova Iorque, em 1967. Nas imagens apresentadas, observa-se algumas de suas esculturas.

Imagem 51 – René Shapshak posando com obras de sua autoria em exposição na Organização das Nações Unidas em Nova Iorque. 1967.



Fonte: Imagem extraída de fôlder da exposição do artista no Hotel Chelsea, em 1967. Disponível em: <<http://www.art-archives-southafrica.ch/SHAPSHAK.htm>>. Acesso em: 09 out. 2018.

Imagem 52 – René Shapshak posando com uma de suas obras em exposição na Organização das Nações Unidas em Nova Iorque. 1967.



Fonte: Imagem extraída de fôlder da exposição do artista no Hotel Chelsea, em 1967. Disponível em: <<http://www.art-archives-southafrica.ch/SHAPSHAK.htm>>. Acesso em: 09 out. 2018.

Ao verificarmos as obras expostas nas fotografias, percebemos que a produção do artista estava alinhada a uma estética moderna e provavelmente seja este o tipo de arte que ele identificava como “progressiva”.

Através da fotografia podemos também verificar que o artista era “branco”, sabendo das políticas raciais implantadas na União Sul-Africana naquele período, é provável que ele tenha tido maiores acessos aos espaços artísticos e privilégios devido a sua tonalidade de pele e a sua origem europeia. Talvez por saber disso, René Shapshak tenha realizado a inscrição na II Bienal como um artista sul-africano e não francês.

Os artistas sul-africanos “negros” e “*colors*” tinham pouca possibilidade de participação e inserção no sistema das artes do país, de modo que estas opressões refletiam em suas produções artísticas. Alguns artistas, como o caso de Ernest Mancoba e Gerard Sekoto, já aqui apresentados, tiveram que deixar o país para poderem seguir com a carreira artística.

Não sabemos quais foram as verdadeiras motivações da ausência da União Sul-Africana nas II e III Bienais de São Paulo. No caso da III Bienal, não localizamos nem mesmo correspondências que demonstrem o convite realizado às autoridades do país.

3.2.2. A IV Bienal e a variedade sul-africana

A União Sul-Africana teve a sua primeira participação na IV Bienal de São Paulo. Tal organização ocorreu através de diálogos entre os equipamentos diplomáticos brasileiros e sul-africanos com a *South African Society of Artists*. Apresentamos a seguir a análise da documentação dessa presença.

Em 20 de fevereiro de 1956 Arturo Profili escreveu uma carta para James Alexander Chapman, o cônsul da União Sul-Africana no Brasil, convidando a União Sul-Africana para participar daquela edição do evento.

Em 26 de julho de 1956, em carta assinada por Arturo Profili às Relações Culturais do Ministério de Relações Internacionais em Pretória¹²⁹. Avisa que já haviam iniciado a organização para a realização da IV Bienal e que estavam organizando as divisões de espaço para que pudessem resolver o quanto antes, as possíveis questões referentes à montagem das delegações. Solicita que entrassem em contato com as autoridades locais, a fim de confirmarem o mais rápido possível a participação da União Sul-Africana. Profili complementa demonstrando que a prontidão no anúncio de tal decisão também é de igual interesse aos países, pois assim os mesmos também poderiam reservar o espaço que melhor respondesse às suas necessidades.

Em um telegrama de 13 de fevereiro de 1957, enviado pela *Legation South Africa* (LEGSA), órgão de diplomacia da União Sul-Africana no Brasil, direcionado a Ciccilo Matarazzo, constava o questionamento ao diretor da Bienal, se o mesmo preferia que fossem enviados cinco trabalhos de aproximadamente seis artistas africanos ou dez trabalhos de três

¹²⁹ Carta em inglês. Tradução nossa.

artistas, como foi sugerido na carta “IV BSP 534”. Informava que os nomes dos artistas e os detalhes biográficos dos mesmos, seriam enviados posteriormente, em 15 de março, como também os detalhes específicos de cada trabalho. Em 15 de fevereiro, Ciccillo Matarazzo responde com outro telegrama, informando que prefere que participassem uma média de 25 trabalhos para compor a delegação da União Sul-Africana.

Em outro telegrama datado de 26 de fevereiro de 1957, enviado ao MAM-SP, é confirmada a participação da União Sul-Africana na IV edição, com a presença de 30 trabalhos artísticos. Informava também que a lista de nomes dos artistas e suas biografias, seriam enviadas em 15 de março, como avisado anteriormente, e que as informações textuais para o catálogo seriam enviadas apenas no final daquele mês.

Em 1º de março de 1957, em carta enviada por Francisco Matarazzo para H. Eustace, identificado como ministro da Legação da União Sul-Africana, localizada no Rio de Janeiro, o presidente da Bienal informava que havia recebido o telegrama enviado por Eustace confirmando a participação da União Sul-Africana na IV Bienal. Agradece o aceite e a possibilidade de contar com tal Delegação. Reitera que isso contribui para o fortalecimento do intercâmbio cultural entre os dois países. Solicita ao ministro que seja enviada até o dia 31 de março daquele ano, a lista de artistas, informando também os nomes das obras e um prefácio sobre tal seleção para que fossem incluídos no catálogo da mostra. Informa que as obras deveriam chegar até o dia 15 de agosto, no edifício da Legação da União Sul-Africana no Rio de Janeiro, e que serão transportadas posteriormente a São Paulo pela equipe da Bienal.

Em 25 de março de 1957, em carta assinada por F. J. Cronjé direcionada a Francisco Matarazzo¹³⁰, a inicia agradecendo a carta recebida com data de 1º de março. Avisa que foi informado que a *South African Society of Artists* já havia enviado os nomes dos artistas selecionados para IV Bienal e que havia sido solicitado também, o envio dos dados biográficos dos mesmos, para serem incluídos no catálogo. Informa que tais informações seriam enviadas em breve.

Em 02 de abril de 1957¹³¹, em uma nova carta a Matarazzo de F. J. Cronjé. Não havia informação da representação ocupada por este último, porém, em carta enviada em 05 de junho daquele mesmo ano, e a qual comentaremos mais adiante, ele identifica-se como “DD.

¹³⁰ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹³¹ Carta em inglês. Tradução nossa.

Secretário da Legação da União Sul-Africana no Brasil”. Nesta, informa que infelizmente a lista definitiva dos trabalhos não poderia ser enviada como previsto, após o final dos encontros de seleção que teve como data o dia 13 de abril. Informa que a mesma seria enviada posteriormente, junto com a introdução para o catálogo.

Em 27 de maio de 1957¹³², em carta escrita por L. A. Sanderson, identificado como “secretário organizador da Comissão da União Sul-Africana”, direcionada à secretaria da Bienal, que provavelmente referia-se a Arturo Profili. Nela, Sanderson informa necessitar urgentemente de uma indicação a respeito da melhor maneira de envio das obras e o custo possível desse transporte desde a África do Sul. Informa que estão ansiosos para a participação da União Sul-Africana na IV Bienal, pois isso possibilitaria realizar contatos com as autoridades das artes do Brasil e com a imprensa local. Avisa que considerassem essa, como a primeira participação deles em uma exposição de âmbito internacional. Assim como o evento mais importante que já participaram, e que, por isso, sentem que é de extrema importância à vinda ao Brasil, do curador da comissão para dar palestras e garantir uma boa estreia deles. Entretanto, Sanderson informa que a Associação possuía uma quantidade limitada de dinheiro, destinado a tal organização e somado a isso, os gastos com a viagem e hospedagem do curador, seriam uma despesa muito alta para eles. Em vista disso, gostariam de saber se haveria possibilidade de encontrar, alguma maneira de enviar as obras de forma gratuita e assim baratear os gastos. Ele sugere, que a Bienal entrasse em contato com o Ministério de Relações Exteriores do Brasil – Itamaraty –, para verificar se o mesmo não poderia autorizar o Consulado Brasileiro na Cidade do Cabo a auxiliar os custos, sendo uma solução, a realização do envio das obras através da companhia marítima *SS Tjanagara*, no navio que sairia da Cidade do Cabo para o Rio de Janeiro em 12 de junho de 1957. Dessa maneira, esse problema poderia ser resolvido, e poderiam pagar os gastos da vinda de um curador sul-africano e se comprometeriam também a pagar os custos do retorno das obras. Sanderson avisa também que aproveitava aquela carta para enviar os nomes das esculturas de Moses Kottler, que foram omitidas das listas de trabalhos de arte anexadas anteriormente¹³³. Desculpa-se pelo envio tardio das informações. Informa que as obras de Kottler foram

¹³² Carta em inglês. Tradução nossa.

¹³³ Os títulos são os seguintes: *Recycling Figure* (uma figura em diorito); *Mapula* (um busto em bronze); *Meidjie* (uma figura em pé em madeira de cipreste); *C. F. Andrews* (um busto em bronze); *Mary, a Zulu Girl* (um busto em bronze) e *Native Girl* (um figura em pé em madeira kiaat).

emprestadas e que a obtenção do consentimento do empréstimo foi uma das causas que ocasionaram o atraso. E que exatamente por essas esculturas serem de coleções privadas, elas deveriam retornar à União Sul-Africana imediatamente, ao final da exposição. Já as demais obras deveriam ser encaminhadas para uma exposição que seria realizada nos EUA. Finaliza pontuando que a articulação de Profili com o Ministro de Relações Externas poderia ser muito apreciada por todos.

Moses Kottler, assim como René Shapshak, não nasceu na União Sul-Africana. O artista nasceu na cidade de Joniskis, Lituânia, e estabeleceu-se oficialmente no país em 1915. Na União Sul-Africana, foi membro do coletivo *New Group*, fundado em 1938, que tinha por objetivo reunir artistas sul-africanos para fortalecimento do sistema das artes do país¹³⁴. Localizamos algumas imagens de obras do artista, as quais apresentaremos a seguir.

Imagem 53 – Moses Kottler. *Retrato*.



Óleo sobre tela. 1956. 41,5 x 31 cm. **Fonte:** Imagem extraída de: <<http://www.artnet.com/artists/moses-kottler/portrait-Em82TEMNIIOuovHg2w22DA2>>. Consulta realizada em: 19 jan. 2019.

¹³⁴ Informações biográficas extraídas de *South African History Online*. Disponível em: <<https://www.sahistory.org.za/people/moses-kottler>>. Consulta realizada em: 19 jan. 2019.

Imagem 54 – Moses Kottler. *Mãe e filho*.



Fonte: 1941. Bronze. Altura 24 cm. Imagem extraída de: <<http://www.artnet.com/artists/moses-kottler/mother-and-child-8LuUdxWZB-ExoNKNh8wY3w2>>. Consulta realizada em: 19 jan. 2019.

Imagem 55 – Moses Kottler. Vista desde Signal Hill Kramat.



Óleo sobre tela. 35,5 x 46 cm. **Fonte:** Imagem extraída de: <<https://www.straussart.co.za/auctions/lot/10-oct-2016/422#view>>. Consulta realizada em: 19 jan. 2019.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo localizamos um documento emitido pela Viação Aérea de São Paulo (VASP), datado de 03 de junho de 1957, referente ao envio de documentos da Delegação da União Sul-Africana. Esse comprovante apresenta como destino a cidade do Rio, tendo como destinatário responsável Arturo Profili e o endereço do MAM, cuja sede neste período estava localizada na Rua Sete de Abril¹³⁵. Não informa qual tipo de documentação foi enviada, de modo, que não sabemos se realmente se refere ao envio das obras.

Em 05 de junho Profili envia correspondência a F. J. Cronjé, o DD. Secretário da Legação da União Sul-Africana no Brasil. Nela, Profili inicia acusando o recebimento de uma carta enviada pelo secretário sul-africano no dia 03 daquele mês, onde o mesmo enviou a lista de obras selecionadas pelo governo sul-africano para participação na IV Bienal. Profili noticia que, já tendo esses dados, ficava definida a participação de tal delegação. Avisa que ficaria à espera dos títulos das esculturas de Kottler, com a esperança que os mesmos chegassem a tempo de serem incluídos no catálogo. Solicitava também que fossem enviadas as fichas de inscrição preenchidas para que pudessem ser arquivadas e consultadas, caso fosse necessário. Informa que assim que as caixas com obras chegassem à Legação da União Sul-Africana no Rio de Janeiro, a equipe da Bienal tomaria todas as providências, para que as mesmas fossem transferidas para São Paulo. Profili encerra a carta, expressando suas considerações e em nota de rodapé, informava que havia recebido naquele momento, da *South African Society of Artists*, as informações referentes às obras de Kottler, e que as mesmas seriam anexadas junto à lista que Cronjé enviou anteriormente.

Não sabemos se a lista informada por F. J. Cronjé na carta de 25 de março de 1957 corresponde à mesma exibida no catálogo daquela edição. Porém, não foi localizada outra lista de artista correspondente a tal delegação na documentação do Arquivo da Bienal de São Paulo. Apresentamos a lista presente no catálogo dos artistas sul-africanos participantes da IV Bienal.

¹³⁵ O MAM-SP esteve localizado na rua Sete de abril até 1958. Após esse período, o museu ocupou diversos espaços até oficializar a sua instalação no espaço em frente ao Pavilhão Ciccillo Matarazzo, abaixo da marquise, no parque Ibirapuera. Informação extraída de: < <http://mam.org.br/institucional/> >. Consulta realizada em 27 fev. 2019.

Artistas sul-africanos que provavelmente participaram da IV Bienal de São Paulo		
Linguagem	Artista	Obras
Pintura	Walter Battiss (1906)	Duas figuras correndo. 50,1 x 59,7.
		O artista com a família. 74,9 x 71,1.
		Grupo africano. 34,9 x 88,9.
	Maurice Van Essche (1906)	Watussi, África Central. 58,4 x 87,6.
		Chefe Africano. 74,9 x 99,1.
		Portadores de água, África Central. 89,5 x 59,1.
	Cecil Diggs (1906)	O vórtice. 49,5 x 64,8.
		Tarde. 40 x 49,5. Col. Particular.
		Lagoa de água salgada. 47,6 x 51,4.
	Erik Laubscher (1927)	Fragmento do porto. 83,8 x 101,6.
		Formas de árvore em desenvolvimento. 119,4 x 92,7.
	Rupert Shepdard (1909)	Garças. 58,4 x 48,2.
		Bois e crianças indígenas. 69,2 x 97,1.
		Paisagem dos planaltos estéreis do Cabo. 44,5 x 59,1.
	Irma Stern	Noite. 83,8 x 53,3.
		Dia da libertação. 69,9 x 54,6.
		Ídolo africano. 86,4 x 99,1.
		Madame R. 55,9 x 47,6.
Swazi (Duma tribo Zulu) com galo. 67,3 x 54,6.		
Jean Welz (1900)	Pêssegos e um quarto. 52,7 x 71,1. Col. Particular.	
	Pimenta vermelha. 40 x 49,5.	
	Aldeia. 43,8 x 59,1.	
Escultura	Moses Kottler (1896)	Moça indígena. Madeira Kiaat. 65. Col. Particular.
		Moça Zulu. Bronze. 36. Col. Particular.
		C. F. Andrews. Bronze. 53,5. Col. Particular.
		Meidjie. Madeira de cipreste. 62. Col. Particular.
		Mapula. Bronze. 186. Col. Particular.
		Figura reclinada. Diorite. 39. Col. Particular.
	Lippy Lipshitz (1903)	Os amantes. Ônix. 21,6.
		Nu ao mar. Pedra Colmari. 24,8.
		Lavadeira do Cabo. Madeira. 84,5.
		Torso curvado. Madeira. 60,9.
	Edoardo Villa (1920)	Os assaltantes. Bronze. 167,6.
		Música e baile. Aço. 112.
		Figura com roupagem. Bronze. 114.

Não é possível certificar que todas as obras presentes na lista tenham sido exibidas. No Arquivo Wanda Svevo, foi localizada apenas uma fotografia na qual podemos visualizar o espaço expositivo ocupado pela União Sul-Africana durante a IV Bienal de São Paulo, onde destacam-se algumas esculturas em primeiro plano.

Imagem 56 – Fotografia da exposição da África do Sul durante a IV Bienal de São Paulo.



IV Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro do evento. Inscrições no verso. Positivo. Papel Fotográfico. Altura x Largura 12 x 19 cm PB. Autor não identificado. **Fonte:** Imagem concedida pela equipe do Arquivo Wanda Svevo.

Na lista de obras, verifica-se que Moses Kottler enviou seis esculturas, sendo uma delas intitulada *C. F. Andrews* e que provavelmente estivesse se referindo a Charles Freer Andrews, um escritor e missionário anglicano que teve grande atuação na Índia e na África do Sul durante esse período¹³⁶. Outras obras do artista, *Moça indígena* e *Moça Zulu*, fazem-nos imaginar que as esculturas retratassem mulheres sul-africanas não-brancas, o que nos possibilita questionar sobre, qual tipo de modernismo era difundido ou seguido por esse artista. É provável que, Kottler buscasse através de tais representações uma ideia de “nativo” ou de “típico”, sendo tal projeção associada também às populações sul-africanas não-brancas. Este é, provavelmente, o modo como as populações não-brancas estiveram representadas na IV Bienal, como retratadas e não como retratistas.

Conforme comentado, as relações raciais e coloniais na União Sul-Africana em 1957, ano de realização da IV Bienal, seguiam critérios extremamente racialistas. Neste contexto, o

¹³⁶ Informações biográficas extraídas de: <<http://www.bu.edu/missiology/missionary-biography/a-c/andrews-charles-freer-1871-1940/>>. Consulta realizada em: 19 jan. 2019.

acesso aos espaços formais de ensino era destinado prioritariamente à população “branca” na África do Sul, sendo dessa maneira possível intuímos que os artistas sul-africanos que participavam de uma comissão organizada pelo Estado Sul-africano, durante esse período fossem majoritariamente, ou exclusivamente, “brancos”, como menciona a reportagem “A Bienal (conclusão)”, do jornal *Notícias de Hoje*, de 08 de dezembro de 1957, ao comentar sobre a participação da União Sul-Africana:

Outro exemplo de uma arte nacional, esta em formação, é a participação Sul-Africana. Como não podia deixar de ser e por ironia em relação aos fanáticos racistas daquele país, a exposição que, a julgar pela relação dos nomes, não inclui um artista “nativo” sequer, é interessante, quando dá expressão às peculiaridades do país, às suas características nacionais, o que vem a ser, precisamente, o caráter africano, o seu elemento humano e a sua natureza (Reportagem *A Bienal (conclusão)*, Jornal *Notícias de Hoje*, de 8 de dezembro de 1957).

Provavelmente o trabalho de Kottler seja um bom exemplo do que é apontado pelo jornal. O que significa um artista “branco”, durante esse período de *apartheid*, representar pessoas não-brancas? Quais seriam as relações estabelecidas entre Kottler e as demais populações sul-africanas? Não foi possível responder a tais perguntas durante esta pesquisa, cabendo um estudo mais aprofundado sobre a obra e vida do artista.

Seguimos com o estudo da documentação através de carta datada de 06 de junho de 1957, de Arturo Profili destinada a Wladimir. Não estão identificados na carta a relação ou o cargo do destinatário. Profili informa que recebeu uma correspondência da *South African Society of Artists* solicitando algo que diz respeito a ele. O autor subscreve o trecho¹³⁷ da carta de 27 de maio de 1957, escrita por Sanderson, onde o Secretário Organizador da Delegação da União Sul-Africana solicita a Profili o auxílio em intermediação, junto ao Ministério de Relações Exteriores para custear os gastos de envio das obras sul-africanas. Profili termina tal carta solicitando a Wladimir auxílio com a possível resposta a ser enviada.

Em 19 de junho de 1957, Arturo Profili escreve a L. A. Sanderson¹³⁸ informando que recebeu uma resposta da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores a respeito do

¹³⁷ Trecho em inglês. Tradução nossa.

¹³⁸ Carta em inglês. Tradução nossa.

pedido realizado pelo mesmo referente aos valores de custo do envio das obras para o Rio de Janeiro. Profili avisa que, infelizmente, não será possível realizar tal pedido devido a razões burocráticas, pois não seriam possíveis de serem sanadas em um tempo tão curto. Diz que espera contar com a compreensão dos mesmos e que acredita que a Associação irá superar tal problema.

Em 07 de agosto de 1957, Arturo Profili escreve para T. H. Eustace, o ministro da Legação da União Sul-Africana no Rio de Janeiro, informando que recebeu o informe enviado pelo mesmo com a ficha de participação da delegação da União Sul-Africana. Informa que a partir do dia 1º do próximo mês seriam liberadas, junto ao Inspetor da Alfândega do Rio de Janeiro, a entrada das obras destinadas à IV Bienal e que estas deveriam ser enviadas a São Paulo através de transporte da própria Bienal. Informa também que o deslocamento das obras estava sob direção de Dr. Luiz Pappone. Profili comunica que o curador selecionado para representar a delegação do país teria hospedagem e assessoria da Bienal durante a estância.

Em 26 de agosto de 1957 consta uma carta em papel timbrado da *Michaelis School of Fine Arts*, da Universidade da Cidade do Cabo¹³⁹. A carta é assinada por Rupert Shephard, que avisa escrever em nome da Associação de Artes da África do Sul para informar que foi escolhido como o curador da exposição da África do Sul na Bienal, mas que infelizmente estaria impossibilitado de participar e que, por isso, transfere o papel de curador para C. Moss, que iria supervisionar a disposição dos trabalhos. Shephard avisa que estaria presente na exposição, mas que ficaria com a função de entrevistar críticos e membros da imprensa.

Segundo o catálogo dessa edição, a delegação da IV Bienal de São Paulo foi organizada pela *South African Society of Artists*, localizada na Cidade do Cabo, e teve como curador P. Anton Hendriks. Rupert Shepard¹⁴⁰, que se apresenta na carta anterior como curador, é autor de um texto de apresentação e informado como vinculado à Universidade da Cidade do Cabo. Provavelmente Shephard, devido a sua impossibilidade de participar da organização, tenha transferido seu cargo a P. Anton Hendriks.

Entretanto, em reportagem sobre a IV Bienal de São Paulo no *Jornal Folha da Manhã*, de 29 de setembro de 1957, localizamos uma imagem que destaca na legenda “Sra. Vicki

¹³⁹ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹⁴⁰ Em pesquisa realizada localizou-se o sobrenome de Rupert Shephard escrito com a letra h antes da letra a. Acreditamos que houve um erro de transcrição de tal nome para o catálogo da mostra.

Boulton e sr. e sra. John Moss, comissários da União Sul-Africana à IV Bienal”. A leitura dessa legenda dá a ideia de que o casal Moss também tenha participado da curadoria da Delegação Sul-Africana. Entretanto, essa confusão entre as figuras que deveriam representar a curadoria do país originou uma confusão também entre os organizadores, como podemos notar na descrição da próxima documentação.

Imagem 57 – Sra. Vicki Boulton e sr. e sra. John Moss, comissários da União Sul-Africana à IV Bienal.



Detalhe da reportagem “IV Bienal de São Paulo”. **Fonte:** Jornal Folha da Manhã de 29 de setembro de 1957.

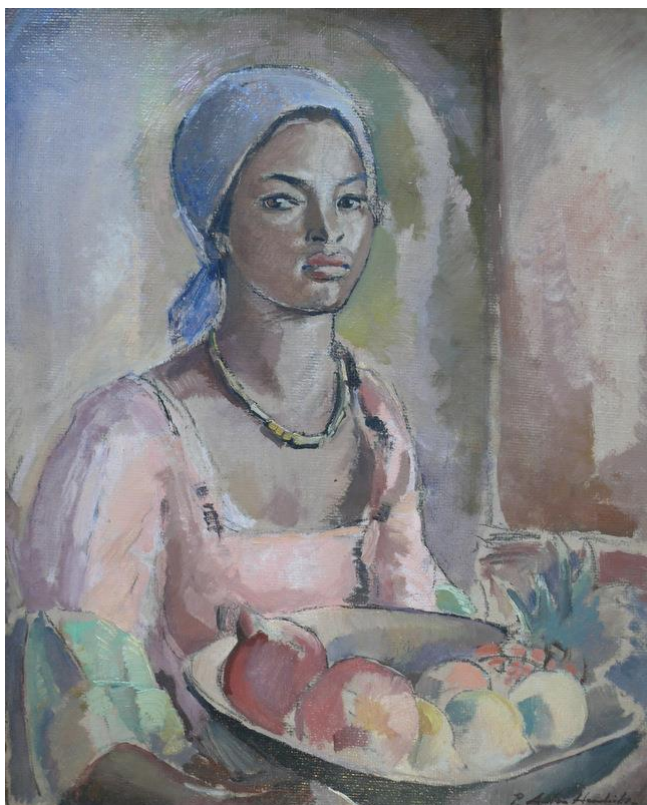
Em carta de 18 de outubro de 1957¹⁴¹, de Sanderson para Profili, o representante sul-africano esclarece algumas informações mencionadas na carta de 08 de outubro daquele ano, onde Profili comentou sobre o telegrama enviado por Sanderson a respeito de C. Moss. Sanderson explica que o envio do telegrama foi para explicar um possível equívoco ocorrido na carta enviada pelo Professor Shephard em que parecia que ele se referia a C. Moss como uma curadora alternativa, e temendo que ela fosse convocada para compor o júri internacional, eles decidiram enviar a informação de que ela não está qualificada para isso. Sanderson reforça que de qualquer maneira C. Moss é uma pessoa importante como

¹⁴¹ Carta em inglês. Tradução nossa.

representante da África do Sul, mas que não poderia cumprir tal papel. Isso nos faz compreender que Petrus Anton Hendriks tenha sido realmente o curador da exposição.

Petrus Anton Hendriks, apresentado como o curador no catálogo, assim como René Shapshak e Moses Kottler, não nasceu na União Sul-Africana, mas em Roterdã, nos Países Baixos. Estudou na *Rotterdam Academy*, viveu um período em Paris na França e, em 1926, imigrou para a África do Sul. Entre 1928 e 1933 estudou na *Principal of Pretoria Tech Art School*, em Pretória. Além de curador, Hendriks exerceu atividade como artista, tendo obras em instituições como o *Pretoria Art Museum*, *Durban Art Gallery* e *Rembrandt Art Foundation*¹⁴². Entre 1937 e 1966 Petrus Anton Hendriks foi diretor da *Johannesburg Art Gallery*, ou seja, no período em que ele realizou a curadoria da delegação sul-africana para a IV Bienal de São Paulo, ele exercia tal cargo. Apresentamos a seguir uma de suas obras.

Imagem 58 – Hendriks, Anton Petrus. *Retrato de uma garota coloured*.



Óleo sobre tela. Size: 47 x 39 cm. **Fonte:** Disponível em:

<<https://www.absolutart.co.za/masters/hendriks-petrus-anton>>. Acesso em: 29 set. 2018.

¹⁴² Informações biográficas extraídas de: <<https://www.absolutart.co.za/masters/hendriks-petrus-anton>>. Acesso em: 29 set. 2018.

A pintura apresentada, *Retrato de uma garota coloured*, assim como as obras de Moses Kottler, apresenta em seu título uma referência a populações sul-africanas não-brancas, demonstrando que, possivelmente, esse fosse um eixo do tipo de modernismo praticado na União Sul-Africana nesse período.

Rupert Shephard (1909-1992), que escreveu o texto do catálogo, também não nasceu em território africano, mas em Londres. Estudou de 1926 a 1929 na *Slade School of Fine Art*, e, na mesma cidade, participou de diversos grupos artísticos, como o *London Group*, o *Cooling Gallery* e com os pintores da *Euston Road School*. Durante a II Guerra Mundial trabalhou como desenhista para indústrias e em 1945 foi nomeado Artista Oficial de Guerra. Lecionou de 1945 até 1948 na *Central and St. Martin's Schools of Art*. No final de 1948 mudou-se para a África do Sul, onde foi professor de Belas Artes na Universidade da Cidade do Cabo¹⁴³.

Na VI Bienal Shephard participou também como artista, expondo três pinturas: *Garças, Bois e crianças indígenas* e *Paisagem dos planaltos estéreis do Cabo*. Novamente, em um dos títulos de suas pinturas, notamos também a referência a populações sul-africanas não-brancas.

Em seu texto para o catálogo da IV Bienal de São Paulo, Shephard contextualiza a produção artística sul-africana em relação ao panorama da história da arte ocidental, comentando estruturas artísticas e sociais que diferenciam as produções africanas das demais. Nesse texto, o autor deixa evidente que sua visão parte da adoção de uma perspectiva de construção da história da arte sul-africana, a partir das relações estabelecidas entre os modernismos europeus e africanos.

Nos últimos vinte a trinta anos assistiu-se a uma mudança, a ênfase passou do tema ao estilo. O despertar de interesse na Europa pela grande beleza da arte primitiva – o interesse, por exemplo, pelos entalhes indígenas – redundou em um desenvolvimento dos modernos estilos da arte europeia, cujo padrão, cor e forma são mais abstratos do que na arte ocidental do Renascimento Italiano até o começo deste século. Este fator foi de grande importância para a arte sul-africana. Mostrou ao artista moderno sul-africano, a par das correntes da arte moderna europeia, que o próprio africano e sua arte se tornaram uma fonte vital de inspiração, embora limitada, e podem até certo ponto ser integrados na arte sul-africana. Este fator vem

¹⁴³ Informações biográficas extraídas de: <<http://www.richardtaylorfineart.com/artist/rupert-shephard/battersea-park-1>>. Acesso em: 29 set. 2018.

influindo na criação de um estilo sul-africano característico (SHEPHARD, 1957, p. 387).

Diferente do que nos contou René Shapshak, Rupert Shephard informa que ele considera existir na União Sul-Africana artistas “a par das correntes da arte moderna europeia” e “que o próprio africano e sua arte se tornaram uma fonte vital de inspiração, embora limitada, e podem até certo ponto ser integrados na arte sul-africana”. Dessa maneira, verifica-se que, do ponto de vista de Shephard, o país possui estruturas artísticas que o tornam capacitado e participante do sistema das artes modernas.

Rupert Shephard lembra a tese apresentada por Okeke-Agulu ao destacar que estamos acostumados a olhar as relações estabelecidas pelo encontro das produções africanas com as vanguardas europeias apenas por um ponto de vista, ou seja, do desdobramento desse encontro na Europa. O autor pontua que as produções modernas sul-africanas também são desdobramentos de tais encontros.

Outro ponto de encontro entre Rupert Shephard e Chika Okeke-Agulu diz respeito ao desenvolvimento desses modernismos africanos que, como os dois autores pontuam, dependeu da presença europeia, mas que também é fruto de outras conexões realizadas internamente em suas localidades.

O jornal *Correio da Manhã*, de 22 de maio de 1957, em nota “Obras de arte sul-africanas na IV Bienal de São Paulo”, também apresenta uma tentativa de definição para as artes sul-africanas do período. Segundo o jornal:

Pela primeira vez, desde que São Paulo começou alternando com Veneza, a organizar Exposições Bienais de Arte, a África do Sul estará este ano representada na grande mostra de arte a realizar-se no Brasil.

Os vinte e dois quadros que ali serão expostos são de autoria dos pintores Walter Battiss, Cecil Higgs, Erik Laubacher, Rupert Shephard, Irma Stern, Maurice Van Essche e Jean Welz. As doze esculturas são de Moses Kottler, Lippy Lipshitz e Edoardo Villa.

A arte sul-africana resulta da união da velha tradição da arte europeia com a força nova da África virgem. Embora recentemente adquira grande vitalidade e situa-se em linha paralela com a escola europeia, sem com isso ser uma cópia desta (Nota “Obras de arte sul-africanas na IV Bienal de São Paulo, *Jornal Correio da Manhã*, 22 de maio de 1957).

O autor de tal nota apresenta a produção moderna Sul-Africana como sendo uma mistura entre “a velha tradição da arte europeia com a força nova da África virgem”. Nota-se que há um discurso de linearidade das artes que separa a temporalidade da Europa e da África, sendo a primeira a “tradição” e a segunda “nova” e “virgem”.

Em 30 de agosto de 1957 consta uma “nota fiscal” tendo como remetente a empresa “Metalográfica brasileira S/A” com destino à Bienal de São Paulo. Na descrição identifica-se nove caixas com obras de arte que figurarão a exposição da África do Sul. A nota é assinada por Luiz Pappone, como representante do MAM-SP. Acredita-se que esse documento seja referente ao envio das obras sul-africanas desde a Legação Sul-Africana no Rio de Janeiro até as instalações da Bienal, em São Paulo.

Em 30 de setembro de 1957¹⁴⁴, em carta de Arturo Profili para as Relações Culturais do Ministério de Relações Exteriores da União Sul-Africana, localizado em Pretória. Informa sobre o êxito da abertura da IV Bienal e agradece a colaboração do país durante todo o processo. Profili comenta que devido à solicitação de colecionadores e galeristas, ele gostaria que fosse enviada uma lista contendo os valores das obras e especificando uma taxa de 10% que ficaria para a Bienal. Solicita também o envio de uma lista geral das obras, que devem ser enviadas em cada caixa para que os processos de reenvio possam ocorrer o mais rápido possível após o fechamento da exposição.

Profili foi respondido em carta de 21 de novembro de 1957¹⁴⁵, de L. A. Sanderson. O secretário organizador avisa que recebeu a carta datada do dia 30 de setembro de 1957 e informa que estava surpreso de que Profili não tenha recebido a lista geral com essas informações, pois a mesma já havia sido elaborada e enviada para a Bienal. Informa sobre as políticas entendidas pelos artistas sul-africanos, no caso de venda das obras e solicita que Profili informe se houve ou não o recebimento da lista.

Em carta de 07 de dezembro de 1957¹⁴⁶, de Profili para Sanderson. Informa que recebeu a resposta enviada em 21 de novembro. Profili informa que tal correspondência não deveria ter sido enviada à comissão sul-africana, pois se trata de uma circular elaborada pela Bienal para todas as delegações, a fim de confirmar todos os detalhes para o reenvio dos

¹⁴⁴ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹⁴⁵ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹⁴⁶ Carta em inglês. Tradução nossa.

trabalhos, mas que eles já estavam em posse da lista de preço das obras enviada por eles anteriormente, a qual foi confirmada por C. Moss. Não foram localizadas durante essa pesquisa informações da venda de obras da Delegação da União Sul-Africana.

Carta de 18 de outubro de 1957¹⁴⁷, de Sanderson para Profili, informa que o mesmo recebeu a carta de 18 de setembro de 1957, no qual Profili comenta que o júri concedeu menção honrosa para um dos artistas sul-africanos, o escultor Edoardo Villa. Sanderson frisa que essa era a primeira vez que um artista sul-africano recebia um prêmio como aquele e com uma dimensão internacional, o que fazia com que eles ficassem muito felizes. Visto que aquela era a primeira participação do país na mostra. Esclarece também o mal-entendido em relação à participação de M. Coss, o qual comentamos anteriormente, e reforça outra informação já mencionada na carta enviada em 27 de maio, onde ele avisa que as obras de Moses Kottler não deveriam seguir para os EUA. Comunica que informações sobre o procedimento de envio das obras deveriam ser fornecidas pelas autoridades da Legação Sul-Africana no Rio de Janeiro.

A carta de Sanderson evidencia a importância vista por tal entidade artística ao participar da Bienal de São Paulo. Acreditamos também que a importância de tal presença tenha marcado a história das artes sul-africanas, visto que Edoardo Villa foi o primeiro artista premiado em um evento internacional.

Edoardo Villa foi mais um dos artistas da delegação sul-africana que não nasceu no país. Ele nasceu em Bérgamo, Itália. Estudou na *Andrea Fontini Art School* e escultura em Milão. Durante a II Guerra Mundial Villa foi convocado pelo exército e teve a sua primeira experiência na África do Sul, onde foi prisioneiro de guerra em 1942. Após a libertação, o artista permaneceu no país, onde seguiu com a carreira de escultor¹⁴⁸.

Na IV Bienal o artista apresentou três obras: *Os assaltantes*, *Música e baile* e *Figura com roupagem*. Não foram localizadas nesta pesquisa imagens de tais obras, entretanto, apresentamos abaixo reproduções fotográficas de outras obras de sua autoria.

¹⁴⁷ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹⁴⁸ Informações biográficas extraídas de: <<http://www.artnet.com/artists/edoardo-villa/>>. Consulta realizada em: 24 jan. 2019.

Imagem 59 – Edoardo Villa. *África*. 1959.



Aço. 160 cm. **Fonte:** Imagem extraída de: <<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/edoardo-villa/africa-vcx5qVbi-UjRYTkff77e9w2>>. Consulta realizada em: 24 jan. 2019.

Imagem 60 – Edoardo Villa. *Uma variação na África, para a "Iscor"*. 1959 ou 1960.



Aço. 86 cm. **Fonte:** Imagem extraída de: <<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/edoardo-villa/a-variation-on-africa-for-iscor-2gpexMm9SLkrXcP0nt6M1w2>>. Consulta realizada em: 24 jan. 2019.

Observa-se aqui uma semelhança entre os artistas destacados. Verificamos que se trata de imigrantes europeus que buscaram na África do Sul o local onde tivessem abertura para uma produção artística. Não é possível afirmar que todos os artistas participantes desta edição tiveram tal trajetória. Entretanto, é provável que ela tangencie a biografia de outros nomes presentes.

Em carta de 18 de outubro de 1957, já como procedimento de encerramento da exposição, Arturo Profili solicita à Legação da União Sul-Africana instruções para a realização do reenvio das obras. Profili informa que a necessidade dessa informação partia da preocupação que a Bienal estava tomando a partir daquela edição, com o transporte das obras, a fim de evitar danos às peças e respeitar as exigências requeridas para cada objeto.

No mesmo dia, em 18 de novembro de 1957, data uma carta assinada por Jaqueline Coertze, em nome da Secretaria Geral do MAM-SP¹⁴⁹. Coertze, abaixo de sua assinatura, se identifica como “oficial de informações para assuntos culturais, para o Diretor”, porém não informa qual diretor – provavelmente era Matarazzo. Tal correspondência se destina a L. A. Sanderson, secretário organizacional da Associação de Artes da África do Sul. Coertze avisa que envia anexa a cópia das cartas que recebeu da Secretaria da Bienal de São Paulo e que iriam fornecer as informações que ele havia requisitado. Solicita que Sanderson envie resposta diretamente para a Secretaria da Bienal, mas que também providencie uma cópia para ela. Em nota no final da carta, avisa que a mesma corresponde à resposta da carta de 30 de setembro. Não fica evidente qual tipo de informação havia sido solicitado.

Em 14 de fevereiro Profili envia à Legação Sul-Africana de Washington DC, nos EUA, uma carta avisando que, de acordo com as instruções enviadas pelos organizadores da Comissão Sul-africana na IV Bienal, foi realizado o envio de quatro caixas de obras para tal endereço. Avisa que os comprovantes de envio estavam anexados junto com aquela carta¹⁵⁰. Em nota localizada no Arquivo da Bienal, sem data, discrimina que todas as obras sul-africanas, exceto as esculturas de Moses Kottler, deveriam ser enviadas a Miss Elizabeth Meyer, na Embaixada da União Sul-Africana em Washington DC. As obras de Moses Kottler seriam enviadas para Mr. Eustrace, na Embaixada da União Sul-Africana, no Rio de Janeiro.

¹⁴⁹ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹⁵⁰ Carta em inglês. Tradução nossa.

Não foi mencionado na documentação o nome da exposição realizada em Washington DC, obras da delegação Sul-africana provavelmente participaram. Não foi possível nesta pesquisa identificar e comprovar se tal exposição ocorreu.

3.2.3. V Bienal: A União Sul-Africana e o abstracionismo

Conforme o catálogo da V Bienal, a comissão sul-africana daquela edição foi novamente organizada pela *Associação Sul-Africana de Artes*. No Arquivo Histórico Wanda Svevo foram localizadas algumas documentações sobre tal período.

Em 06 de agosto de 1958, em carta de Arturo Profili para James Alexander Chapman, então cônsul da União Sul-Africana. Informa o lançamento da organização da V Bienal. Profili ressalta a projeção que a Bienal tinha conquistado internacionalmente e que esta foi fruto das relações e colaborações dos países participantes. Informa que manterá o mesmo atualizado a respeito do andamento da organização da mostra e que espera poder contar com a cooperação dele.

Em 07 de agosto de 1958, James Alexander Chapman responde à carta de Profili. Avisa está em posse da carta com data do dia anterior e agradece a gentileza de Profili em informá-lo sobre o lançamento da V Bienal. Menciona que comunicaria também ao Ministro da União Sul-Africana no Rio de Janeiro e L. A. Sanderson, com o intuito de que eles pudessem tomar as decisões e providências sobre a participação sul-africana. Chapman informa que acabara de receber uma correspondência de Sanderson, solicitando o envio de seis exemplares de catálogos oficiais da IV Bienal que, segundo Chapman, seriam úteis no desenvolvimento da arte moderna na África do Sul. Ele menciona que Sanderson avisou que já havia solicitado os catálogos através de carta enviada em janeiro daquele ano à Profili. Porém, devido à falta de resposta e temendo que a carta não tenha chegado ao seu destino, o mesmo decidiu solicitar a Chapman que realizasse novamente o pedido. Chapman avisa que ficará no aguardo do envio dos catálogos para que os mesmos sejam encaminhados à África do Sul através de mala diplomática.

Em 25 de março de 1959¹⁵¹, em carta de Arturo Profili para a *South African Association of Art*. Informa que a equipe da Bienal ficou sabendo no dia anterior, graças às notícias

¹⁵¹ Carta em inglês. Tradução nossa.

informadas nos jornais brasileiros e das colaborações das autoridades brasileiras na Cidade do Cabo, que a Associação de Arte da União da África do Sul obteve sucesso na efetivação da participação naquela Bienal. Informa que ficaram felizes por confirmarem tal notícia naquela manhã, através do telegrama enviado por eles. Ressalta que enviou anexas as fichas de inscrição e esperava contar com a presença dos artistas modernos da África do Sul, naquela Bienal.

Foram localizadas algumas notas em jornais como *O Estado de São Paulo*, *A tribuna de Santos*, *O diário de São Paulo* e *O diário popular*, que no dia 20 de março de 1959 destacaram a participação da União Sul-Africana na V Bienal. Tais notas apresentam basicamente as mesmas informações, de modo que citaremos aqui apenas uma delas:

O Escritório de Informação da África do Sul anunciou, hoje, que enviará obras de arte (pintura) à Bienal de São Paulo, mercê da cooperação do cônsul brasileiro local e de uma linha de navegação japonesa.

Um informante disse que tudo foi conseguido pelo cônsul Colmar Daltro e a O.S.K. Line, empresa que transportará os quadros graciosamente em nome do intercâmbio cultural.

A África do Sul se havia declarado contra o envio de obras sul-africanas à Bienal em vista do alto preço do frete a ser pago pelas mesmas (O Estado de São Paulo, 20/03/1959).

Apresentamos a seguir a lista de artistas e obras presente no catálogo da V Bienal como representantes da exposição da União Sul-Africana.

Artistas sul-africanos que provavelmente participaram da V Bienal de São Paulo		
Linguagem	Artista	Obras
Pintura	Lionel Abrams (1931)	Caminho de montanha.
		Terra partida.
		Pedreira.
	Bettie Cilliers-Barnard (1914)	Pintura nº 1.
		Pintura nº 2.
		Pintura nº 3.
	Joan Clare (1925)	Pastoral.
		Encontro.
		Fevereiro.
	Paul Van Jaarsveld Du Toit (1922;	Composição nº 1.
		Composição nº 2.
		Composição nº 3.

	May Jmx. House (1910)	Ritmos e tensão.
		Formas no espaço.
		Tabuleiro de Xadrez.
	Otto Klar (1908)	Filho pródigo.
		Reflexões sobre tema clássico.
		Transição.
	Eugéne Labuschagne	Síntese formal.
		Melodia africana.
		Ritmo africano.
	Erik Laubscher (1927)	Construção.
		Composição.
	Albert New All (1920)	Composição I.
Composição II.		
Composição III.		
Johan Van Heerden (1930)	Nº 2.	
	Nº 3.	
Escultura	Edoardo Villa (1920)	Escultura, 1957. Bronze.
		Forma em pé, 1958. Bronze.
		Forma africana, 1958. Aço forjado.
		Escultura africana, 1958. Aço forjado prateado.
		Construção, 1959. Aço.
		Engaiolado, 1959. Aço forjado.
Gravura	Cecil E. F. Skotnes (1926)	Totem africano. Xilogravura.
		Forma africana. Xilogravura.
		Composição Nº 1. Xilogravura.
		Composição Nº 2. Xilogravura.
	Johan Van Heerden (1930)	Nº 1. Gravura sobre metal.
		Nº 2. Gravura sobre metal.

Nota-se através da observação da lista que dois artistas presentes na IV Bienal retornaram com a delegação da V, Erik Laubscher e Edoardo Villa.

Erik Laubscher nasceu em 1927, em Tulbagh, região localizada no município de Witzenberg, na África do Sul. Estudou na *Continental School of Art*, na Cidade do Cabo e posteriormente estudou pintura em Londres. Em 1966, foi o primeiro sul-africano a receber a bolsa Carnegie, durante a qual passou três meses em uma viagem de estudos nos EUA. Em 1970, fundou o *Ruth Prowse Art Centre*, no bairro de Woodstock, Cidade do Cabo, que depois veio a ser a *Ruth Teachers Association*. Ficou conhecido como um pintor de paisagens e naturezas mortas, participou de várias exposições nacionais e internacionais¹⁵².

¹⁵² Informações biográficas extraídas de: https://ebonycurated.com/laubscher-erik-1927-2013/#content_display1756-98949458-edee. Consulta realizada em 11.11.2019.

Imagem 61 - Erik Laubscher. *Paisagem abstrata*. 1956.



Óleo sobre papel. Dimensões 40.5 x 53cm. **Fonte:** Imagem extraída de <https://www.mutualart.com/Artwork/Abstract-Landscape/A8F7D02006C4CB05> . Consulta realizada em 11.11.2019.

Imagem 62 - Erik Laubscher, *Ainda há vida com ferro e frutas*. 1950.



Óleo sobre tela. Dimensões 70.5 x 88.5 cm. **Fonte:** Imagem extraída de <https://www.mutualart.com/Artwork/Still-Life-with-Iron-and-Fruit/9488E973F144F6CB> . Consulta realizada em 11.11.2019.

Outro ponto a ser ressaltado é novamente a presença de títulos que remetem à busca por uma identidade africana, como os do artista Eugène Labuschagne, tituladas de *Melodia africana* e *Ritmo africano*, e de Edoardo Villa, chamadas de *Forma africana* e *Escultura africana*.

Localizamos também uma ficha de inscrição de Bettie Cilliers-Barnard, assinada pela própria artista em 23 de abril de 1959. Nessa ficha constam algumas informações biográficas. De acordo com ela, Barnard nasceu em 18 de novembro de 1914 em Transvaal, África do Sul. Indica o seu endereço como sendo Upper Terrace Road, 04, em Pretória. Apresentamos a mesma abaixo:

Imagem 63– Ficha catalográfica de Bettie Cilliers-Barnard. V Bienal de São Paulo. 1959.

n.º

SÃO PAULO MUSEUM OF MODERN ART V BIENNIAL

identification of the artist

Full name BETTIE Cilliers-BARNARD

Nationality South African Place and date of birth TRANSVAAL, 18.11.1914

Present address: Street Upper Terrace Road n.º 4

City PRETORIA State or country South Africa

The artist will submit to the V Biennial the following works:

Title	Category	Technique
<u>1. CONVERSATION</u>		<u>oil (50 gms)</u>
<u>2. MONUMENTS IN SPACE</u>		<u>oil (60 gms)</u>
<u>3. BIRTH</u>		<u>oil (60 gms)</u>
<u>4. THE CROSS</u>		<u>oil (50 gms)</u>
<u>Painting No 1</u>		
<u>" No 2</u>		
<u>" No 3</u>		

NON-FIGURATIVE

Artist signature Bettie Cilliers-Barnard Date 23 April '59

please turn over

Fonte: Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

É curioso notar que no espaço da ficha dedicado a apresentar os trabalhos que participariam da V Bienal constam os nomes de sete trabalhos, todos pinturas a óleo. Porém, os mesmos encontram-se separados em dois blocos. O primeiro com quatro trabalhos, sendo eles: *Conversation*, *Monuments in space*, *Birth* e *The cross*. O segundo conjunto possui três

obras, que são: *Painting n° 1*, *Painting n° 2* e *Painting n° 3*. O primeiro conjunto de obras encontra-se com um risco em cima do nome, como sinal de que fossem desconsideradas tais obras, diferente das três seguintes, as quais não possuem nenhuma interferência no nome. Ao lado desses nomes temos escrito “non-figurative” (não-figurativa).

Localizamos também uma ficha de Lionel Abrams assinada pelo mesmo em 18 de abril de 1959. Nela consta que Abrams nasceu em Joanesburgo em 1931. No campo dedicado a submeter o nome das obras enviadas constam: *Mountain Walk*, *Broken Earth*, *The Quarry* e *Mountain Approach*. Todas pinturas a óleo.

Imagem 64 – Ficha catalográfica de Lionel Abrams. V Bienal de São Paulo. 1959.

1959 | september - december
n.º

Lionel Abrams

SÃO PAULO MUSEUM OF MODERN ART V BIENNIAL
identification of the artist

Full name LIONEL ABRAMS

Nationality SOUTH AFRICAN Place and date of birth JOHANNESBURG, 1931

Present address: Street 418 SYNCREST 1/2 CAWENDISH RD., KISIPINGO ST. n.º

City JOHANNESBURG State or country SOUTH AFRICA

The artist will submit to the V Biennial the following works:

Title	Category	Technique
<u>MOUNTAIN WALK</u>	<u>PAINTING</u>	<u>OIL</u>
<u>BROKEN EARTH</u>
<u>THE QUARRY</u>
<u>MOUNTAIN APPROACH</u>

Artist signature Lionel Abrams Date 18/4/59

please turn over

Fonte: Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

É curioso notar um risco transversal em cima do nome da última obra da ficha, demonstrando que houve uma intervenção, assim como na ficha de Bettie Cilliers-Barnard.

Talvez tal mudança na escolha das obras tenha se dado devido à linha curatorial tomada naquela edição pela Delegação da União Sul-Africana, em exibir produções abstratas. No catálogo da V Bienal consta um texto de apresentação em que se comenta sobre a eleição da arte abstrata e o cenário das artes no país durante aquele período. Esse texto não está assinado, o que nos faz supor que a autoria seja da própria comissão organizadora, e destacamos o seguinte trecho:

A pintura e escultura não figurativas foram introduzidas há relativamente pouco tempo na África do Sul, devido, em parte, a certa característica insular de nosso povo e ao conseqüente isolamento geográfico e psicológico. Não houve no passado grande cruzamento fertilizador e intercâmbio de ideias, tão necessários ao crescimento cultural de uma nação, o que permitiu que se desenvolvesse uma autossuficiência algo decepcionante. O artista inovador encontra assim uma certa hostilidade, embora sua mensagem já possa ser aceita no mundo exterior. Por outro lado, este semi-isolamento do povo não tem desenvolvido nenhuma expressão nacional ou especificamente artística, ainda que haja produzido uma linguagem única e nova. Portanto, quando uma nova forma de arte começa a ganhar terreno, tem a possibilidade de evoluir e crescer, tocada apenas pelo idioma puramente pessoal do artista. Exemplo disto pode ser visto na influência que uma forma artística ridicularizada no início, o Expressionismo Alemão, exerceu sobre os artistas deste país, e que ainda hoje é seguida por muitos entre os mais importantes e velhos artistas sul-africanos, enquanto vestígios desse Expressionismo podem ser encontrados nas obras de alguns da geração mais nova. Ter conseguido organizar esta exposição de arte sul-africana não figurativa, antes dela ser aceita pelo público deste país, é um fato extraordinário e sem precedentes. Não foi fácil a tarefa de organizar esta exposição. Todavia, isso foi realizado e os artistas ‘progressistas’ deste país que aqui estão representados podem estender seus sentimentos de solidariedade aos artistas do Brasil e de todos os países que participam desta V Bienal (AUTORIA DESCONHECIDA, 1959. p. 396).

É curioso observar que tal texto apresenta um cenário diferente daquele mencionado por Rupert Shephard no texto de apresentação da IV Bienal. A leitura suscita alguns questionamentos: o que o autor entende ao dizer que “a pintura e escultura não figurativas foram introduzidas há relativamente pouco tempo na África do Sul”? Provavelmente ele desconsidera as produções artísticas sul-africanas que não possuía influência europeia, visto que os grafismos, uma forma de produção artística não figurativa, está presente no país antes

mesmo da valorização da abstração pelo sistema internacional das artes. Um exemplo são as pinturas da sociedade *Ndebele*, localizada no nordeste do país, cuja referência estética foi posteriormente utilizadas pela artista sul-africana Esther Mahlangu.

E por “estado de isolamento geográfico e psicológico”? Pergunta-se se ao mencionar isso, o mesmo está se referendo ao *Apartheid*? Visto que o país viveu embargo econômico e pressão política de alguns países, e por tanto, um suposto isolamento das internacionais. E por isolamentos psicológicos? Seria esse o fato de o país continuar defendendo ideias racialistas? É provável, pois no trecho seguinte o autor diz acreditar que “não houve no passado grande cruzamento fertilizador e intercâmbio de ideias” no país. É perceptível que o mesmo não estava de acordo com a situação histórica e atual das artes no país. Entretanto, não é possível afirmar se essa é uma crítica ao *Apartheid*.

E, por fim, o que o autor entende por “artistas progressistas”? Relembramos aqui as cartas de René Shapshak, sobretudo a enviada em 1º de maio de 1954, em que, em pleno regime de *apartheid*, o artista identifica-se como um artista “progressista e moderno” e relata que o cenário das artes no país não estava aberto a tal produção. Talvez a compreensão de Shapshak esteja próxima da visão do autor desse texto, que vê o país a partir de uma visão de isolamento e de poucas possibilidades para as artes modernas.

O *Jornal do Brasil*, de 10 de outubro de 1959, em seu Suplemento Dominical, apresenta uma reportagem sobre a V Bienal. Destacamos um trecho que se refere à Delegação Sul-Africana, onde se observa a influência do texto apresentado no catálogo da V Bienal. A nota diz:

Na representação dos artistas plásticos selecionados pela União Sul-Africana, para representarem esse país na V Bienal de São Paulo, sublinha-se o fato de terem sido a pintura e a escultura não-figurativas introduzidas há, relativamente, pouco tempo na África do Sul devido, em parte, a certa característica insular desse povo e ao conseqüente isolamento geográfico e psicológico (Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*, de 10 de outubro de 1959).

Segundo tal texto, a África do Sul vivia um momento de dualidade no campo das artes. As obras apresentadas durante essa edição, tinham por característica a exploração da linguagem abstrata, um movimento ainda não muito aceito dentro do círculo artístico do país. A dualidade de campo referida no texto teria sido também refletida na exposição daquela Bienal.

O debate sobre a contraposição entre a arte abstrata e a figurativa não era exclusividade do contexto sul-africano, mas um tema que permeava toda aquela mostra da Bienal de São Paulo. Assim como os debates da arte no período. Desse modo demonstra-se que a União Sul-Africana não estava em uma condição de “isolamento”, conforme comenta o texto do catálogo.

Em vista disso, destacamos aqui uma reportagem de jornal da época que apresenta tais reflexões. No jornal *Crítica de São Paulo*, de 23 de setembro de 1959, com a chamada “V Bienal de São Paulo: Arte Moderna ou Embuste?”. Texto assinado como “P. M.”, lemos o seguinte:

V Bienal de São Paulo – arte moderna, mais e mais embuste, quilômetros e quilômetros de tapeação pura. Ainda se fosse tapeação inteligente, vá lá, mas são sempre os mesmos borrões, sempre os mesmos risquinhos, sem uma característica ao menos que individualize o autor, ou o país de origem, ou uma mentalidade. Os organizadores tiveram ideias inteligentes: aquele pseudo cubista português por exemplo...

[...]

Aliás, “pesquisa” e “decoração” são os pontos preferidos pelos embusteiros da pintura. Quando um quadro é tão fraco de expressão, que o próprio autor não se atreve a considerá-lo expressivo, fala-se então em “decorativo”. Decorativo é a pintura de Leonardo na Capela Sistina, decorativo é um Van Gogh, é um Delacroix. Mas o que certa gente quer empurrar como decorativo e fala de “integração na arquitetura”, é tapeação pura.

[...]

Aliás, a Bienal deveria recusar-se a expor certas coisas, de maneira a tornar-se uma garantia de qualidade para os que expusessem. O pintor deveria poder dizer “eu expus na Bienal”, como quem diz “eu sou um pintor de verdade”. Muito ao contrário, hoje, o pintor que se disser, não expositor, mas premiado pela Bienal, já cheira a politicagem, a proteções, a mistério...

[...]

Da maneira que vai indo é preferível fechá-la. Porque, de duas uma: ou faltou o prestígio necessário para trazer boa pintura para a Bienal ou o que nela está exposto representa realmente a produção pictórica mundial. Em qualquer dos dois casos, não sendo possível realizar-se uma bienal de “arte”, é preferível encerrar as atividades.

[...]

Uma pessoa de confiança do MAM e que entendesse de pintura (se é que há) deveria ter percorrido os países inscritos para verificar o que seria enviado, cortando o mal pela raiz (porque depois, com uma exposição como esta, é preciso uma certa coragem para cobrar trinta cruzeiros de entrada a um transeunte que ceda à curiosidade de ir vê-la) (P. M., 1959, Reportagem “V Bienal de São Paulo: Arte Moderna ou Embuste?”, *Jornal Crítica de São Paulo*, 23 de setembro de 1959).

Não sabemos qual foi a repercussão desses textos, entre os artistas sul-africanos. Em carta de 23 de setembro de 1959¹⁵³, de Valerie Wood, da Associação de Artistas Sul-Africanos, para Arturo Profili. Solicita a ele que indique onde poderia obter cópias das resenhas e notícias de imprensa, visto que os artistas estavam ansiosos para saber como estava sendo a recepção de suas obras.

Carta de 10 de outubro de 1959¹⁵⁴, de Profili para Valerie Wood. Informa que recebeu a carta de 23 de setembro e que estão muito contentes com os trabalhos da delegação sul-africana. Comunica que o artista Edoardo Villa recebeu novamente uma menção honrosa por parte do júri e que assim que a exposição terminar, ele enviará um álbum com as notícias sobre a delegação sul-africana, que essa ação era padrão na Bienal, o seu envio realizado apenas ao término da exposição, para que possa reunir todo o material coletado durante o período da mostra. Avisa que enviará um catálogo para que eles possam verificar como a exposição foi apresentada. Deixa-se à disposição para qualquer necessidade.

Apresentamos a seguir as fotografias localizadas no Arquivo da Bienal, que exibem algumas obras de Edoardo Villa que estiveram na mostra durante aquela edição.

¹⁵³ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹⁵⁴ Carta em inglês. Tradução nossa.

Imagem 65 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Edoardo Villa.



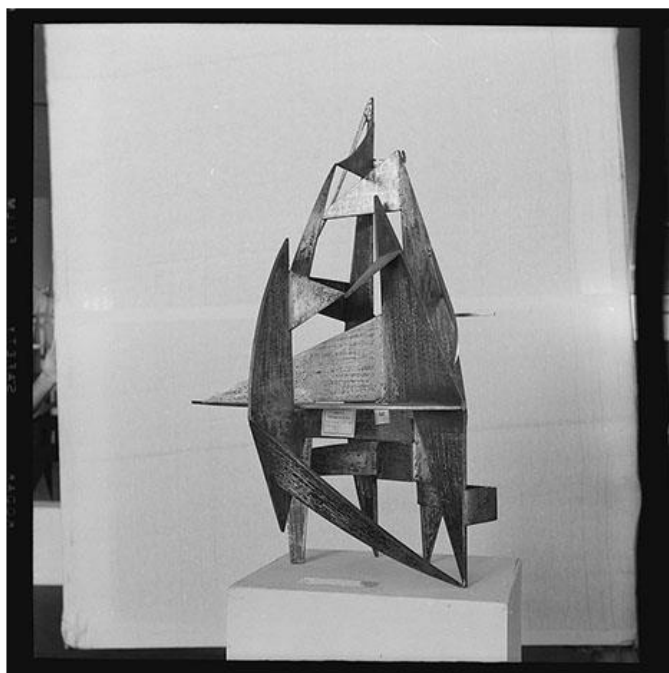
Título: Forma em Pé. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 66– V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Edoardo Villa.



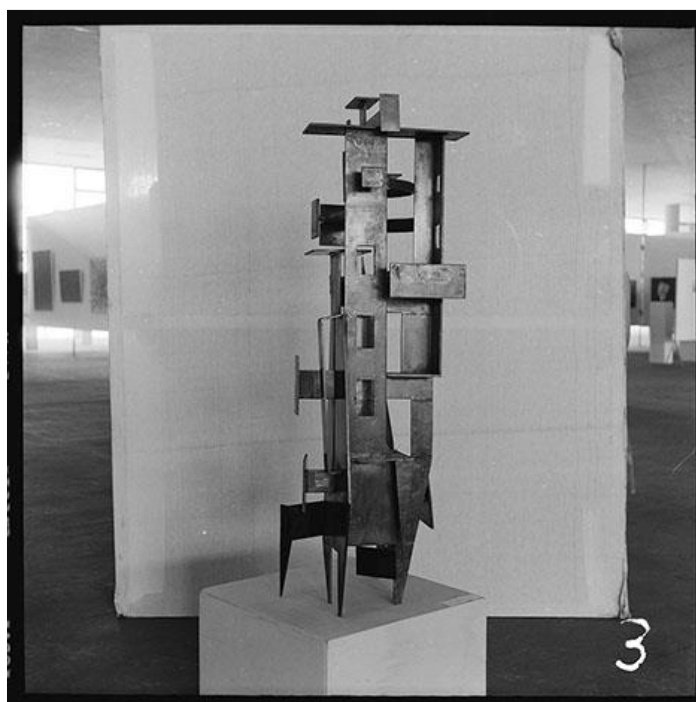
Forma Africana. 1959. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 67– V Bienal de São Paulo. Sala Geral. União Sul-Africana. Registro de obra do artista Edoardo Villa.



Título Escultura. Africana. 1959. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 68 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Edoardo Villa.



Título Construção. 1959. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 69 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Público observando a obra de Edoardo Villa.



Título: Forma em Pé. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo

Nota-se que o estilo escultórico abstrato já apresentado por Villa na IV Bienal também se fez presente nas suas obras apresentadas na V edição.

Localizamos também, no Arquivo Histórico Wanda Svevo, duas folhas avulsas que aparentam ter sido páginas de um livro ou uma publicação. Nelas encontramos uma breve biografia da artista Bettie Cilliers-Barnard, um comentário sobre sua obra e uma imagem de um de seus trabalhos. De acordo com os dados apresentados nesse documento, a artista nasceu em 1914, em Rustemburgo, Transvaal. Em 1947 graduou-se em Literatura na Universidade de Pretória. Em 1948 estudou na Academia de Belas Artes de Antuérpia, na Bélgica e na Escola de André Lhote, em Paris. Em 1956, estudou na Academia de Desenho Gráfico de William Hayter, também em Paris. Participou de exposições em grandes centros da África do Sul, como, em 1952, na *Van Riebeeck Centenary*, na Cidade do Cabo. Em 1953 na *Bulawayo Centenary*, na Rodésia do Sul. Em 1956 na Bienal de Veneza. Em 1956 teve uma exposição individual em Paris. Em 1957 participou da Bienal de São Paulo, da *Triennale for*

coloured graphic work, na Suíça. Em 1958, uma mostra gráfica, em Haia e Amsterdã, ambas cidades da Holanda.

Nessa documentação também há um texto reflexivo de Barnard sobre a sua própria obra, o qual é apresentado a seguir:

Para mim, pintar é como uma aventura de algo que se forma sob a orientação de um impulso interior. Esse processo de crescimento lento, que começa da primeira linha ou toque de cor colocado na tela, acaba se desdobrando em uma composição de linhas, formas, cores e espaços. A superfície plana da tela foi transformada em um mundo próprio, interpretando uma correlação entre o conhecido e o imaginativo, a realidade da vida humana e o misticismo do tempo que é eterno (BARNARD, ano não identificado).¹⁵⁵

A artista participou da V Bienal com três pinturas: *Pintura nº 1*, *Pintura nº 2* e *Pintura nº 3*. Localizamos no Arquivo Histórico Wanda Svevo apenas a imagem de *Pintura nº 1*:

Imagem 70 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Bettie Cilliers-Barnard.



Título: Pintura Nº 1. 1959. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

¹⁵⁵ Tradução nossa.

Observa-se que a obra da artista, também de caráter abstrato, apresenta pinceladas largas e geometrizadas, e possivelmente, com uso de diferentes tonalidades e camadas. Devido à imagem ser em preto e branco, não é possível compreender o uso das cores realizado pela artista.

Outro artista participante da comissão da África do Sul que teve sua obra fotografada é Cecil Skotnes, que participou com quatro gravuras: *Totem africano*, *Forma africana*, *Composição nº 1* e *Composição nº 2*. Localizou-se na documentação da Bienal reprodução fotográfica de *Composição nº 2*.

Imagem 71 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Cecil Skotnes.



Obra *Composição Nº2*. 1959. Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

O gravurista Cecil E. F. Skotnes, segundo comenta Okeke-Agulu (2002, p. 10) formou-se em Belas Artes pela Universidade de Witwatersrand, localizada em Joanesburgo, e foi um dos diretores do *Polly Street Art Center*, um centro de arte criado em 1948 e que atendia a população negra residente nas proximidades. No *Polly Street Art Center* foram formados artistas como Helen Sebidi, que viria a cruzar com a história da Bienal de São Paulo em sua 32ª edição, em 2016, participando como artista expositora. De acordo com Okeke-Agulu (2002, p. 10), os workshops realizados em espaços como o do *Polly Street Art Center* eram as únicas opções possíveis de formação para os artistas negros na África do Sul.

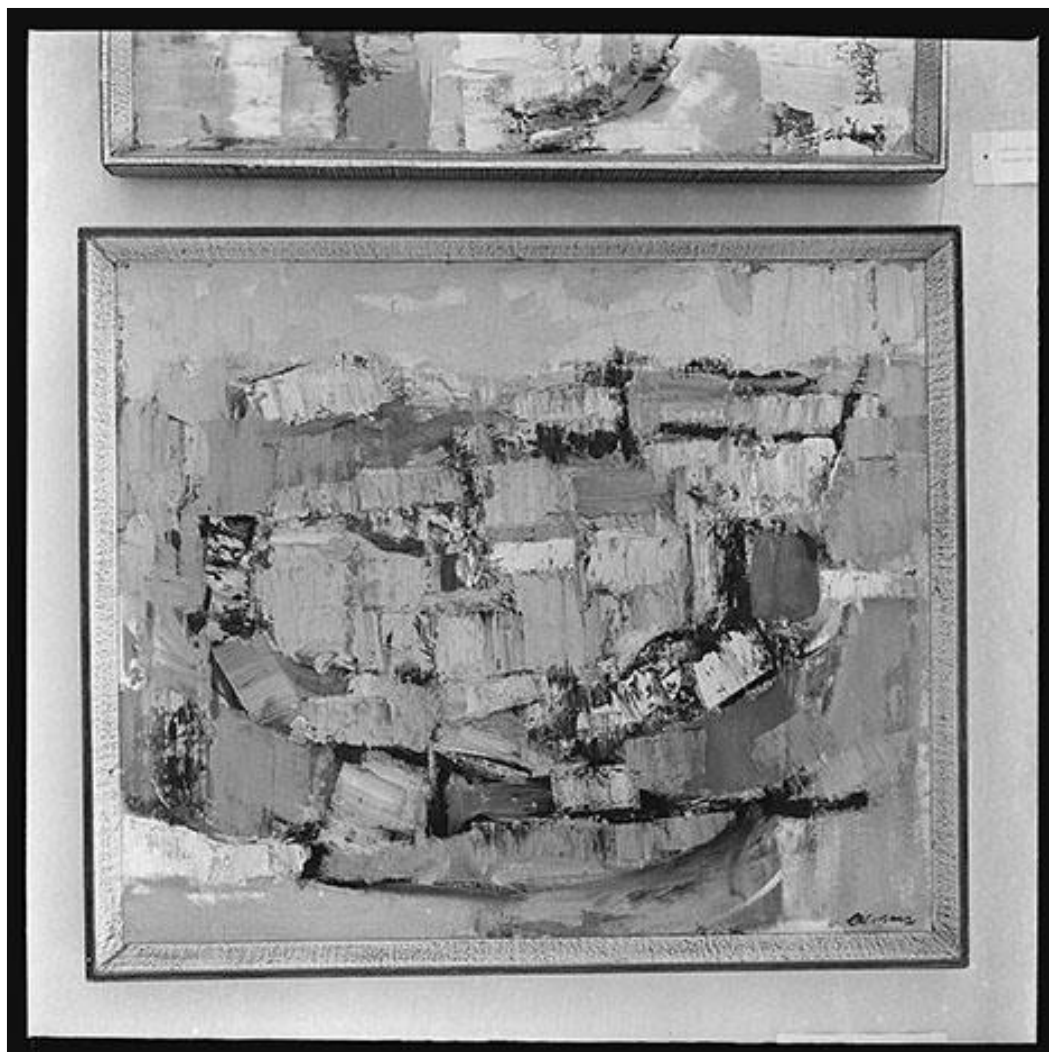
Localizou-se também duas imagens de obras apresentadas pelo artista Paul du Toit, outro nome da produção abstrata do país durante esse período. O artista participou da V Bienal com três pinturas: *Composição nº 1*, *Composição nº 2* e *Composição nº 3*. Não foi possível localizar os títulos das obras reproduzidas, de forma que não foi possível identificá-las individualmente.

Imagem 72 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra do artista Paul du Toit.



Fotografia de Athayde de Barros. 1959. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 73 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obra de Paul du Toit. 1959.



Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo

Além dessas fotografias que privilegiam a documentação individual das obras, podemos também observar as dimensões e organizações aplicadas ao espaço expositivo da União Sul-Africana em outras fotografias localizadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, as quais apresentamos a seguir. Nelas notamos os diálogos promovidos entre pinturas e esculturas durante tal exibição.

Imagem 74 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obras. Em destaque as obras: *Forma em Pé*; *Forma Africana*; *Escultura Africana*. Obras de Edoardo Villa.



Fotografia de Athayde de Barros. 1959. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 75 – V Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Registro de obras. Em destaque as obras: *Forma em Pé*; *Forma Africana*; *Escultura Africana*. Obras de Edoardo Villa.



Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

A imagem evidencia o destaque para as esculturas de Edoardo Villa no centro da sala e as pinturas nas extremidades. A análise de tal organização deixa evidente que Villa foi privilegiado pela expografia e que provavelmente tenha recebido mais atenção do público.

Em carta de 10 de março de 1960¹⁵⁶, de Albert Newall para a Bienal, o artista participante daquela edição inicia agradecendo o envio de recortes de reportagens de imprensa e de fotografias da participação sul-africana na V Bienal. Mas informa que pôde verificar através de uma das fotografias, que uma das suas pinturas havia sido pendurada de cabeça para baixo, o que ele comenta ter visto com muito desânimo. Comunica que compreende que

¹⁵⁶ Carta em inglês. Tradução nossa.

podem ocorrer muitos problemas em um evento tão grande, mas que esse erro ele considera imperdoável. Finaliza desejando bom desempenho ao evento.

Em carta de 10 de abril de 1960¹⁵⁷, assinada por Paulo Mendes de Almeida, identificado como secretário do MAM-SP, para Albert Newall. Agradece pelo envio da carta de 10 de março. Informa que a equipe da Bienal ficou muito chateada com a informação de que uma das pinturas de autoria dele não estava pendurada da maneira correta e pede desculpas pelo erro. Pede a compreensão, pois as obras foram penduradas com muita correria nas vésperas da abertura.

¹⁵⁷ Carta em inglês. Tradução nossa.

CAPÍTULO 4

A VI BIENAL E A ENTRADA NAS DÉCADAS DAS INDEPENDÊNCIAS AFRICANAS (1961)

4.1. CONTEXTO POLÍTICO-ARTÍSTICO DE ORGANIZAÇÃO DA VI BIENAL

4.1.1. Mário Pedrosa e a construção das diplomacias culturais africanas com o Brasil

A VI Bienal representa um marco importante na história da Bienal de Artes de São Paulo, pois além de ter sido a última organizada pelo MAM-SP, foi a edição comemorativa de 10 anos do evento.

A Bienal de 1961 contou com algumas alterações na equipe do MAM-SP. Matarazzo realizou algumas mudanças estruturais no museu, sendo uma delas, o convite à Mário Pedrosa para assumir a direção da mostra. De origem pernambucana, Pedrosa teve atuação como crítico de arte e jornalista, principalmente no Rio de Janeiro. Era filiado ao Partido Comunista Brasileiro e posteriormente à Esquerda Democrática, fundada em 1945 e que passou a se denominar Partido Socialista Brasileiro (PSB) em 1947. Nos anos 30 participou da organização do grupo de posição trotskista e envolveu-se no movimento político comunista internacional. Pedrosa foi preso duas vezes por conta de sua atuação política, uma em 1932 e outra em 1940, e viveu em exílio em dois momentos, de 1937 a 1940, no Chile e nos EUA, onde trabalhou no *Museum of Modern Art* (MoMA), e de 1941 a 1945, novamente nos EUA. Em sua volta ao Brasil, foi atuante na derrubada do governo de Getúlio Vargas e, posteriormente, colaborou com diversos jornais, como o *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo* (D'ALKMIN, 1960, p. 74).

O aceite do convite por Mário Pedrosa foi noticiado em diversos jornais, como o jornal *O Estado de São Paulo*, de 19 de novembro de 1960; *A Tribuna da Imprensa*, de 21 de novembro de 1960; e o *Jornal Última Hora*, de 19 de novembro de 1960. Tais periódicos destacaram a entrada do crítico e a possibilidade de mudanças no trato da Bienal com o seu público. Além disso, destacam também o fato de Pedrosa ter sido o primeiro diretor da mostra que não era do núcleo artístico paulista. Destacaremos aqui apenas a nota do *Jornal Última*

Hora, que trazia uma nota intitulada “Mário Pedrosa: Museu de Arte Moderna será aberto ao Povo!”, onde reproduz parte do primeiro discurso do crítico como diretor do MAM-SP:

“O Museu de Arte Moderna não será um órgão fechado, apenas para uma elite intelectualizada; seu conjunto de obras será também aberto ao povo, que sente uma necessidade, cada vez maior, de sentir e saber”. Assim falou o prof. Mário Pedrosa, durante a entrevista coletiva de ontem no pavilhão Armando Arruda Pereira (Ibirapuera), quando fez breve exposição do programa que irá cumprir como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Além do sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador do MAM e a quem o sr. Mário Pedrosa teceu palavras gratas e elogios, compareceram dezenas de críticos de arte e artistas de São Paulo (Nota “Mário Pedrosa: Museu de Arte Moderna será aberto ao Povo!”, *Jornal Última Hora*, de 19 de novembro de 1960).

A entrada de Pedrosa consolidou uma nova fase das relações políticas e artísticas da Bienal de São Paulo. Ele tinha um posicionamento político perante a arte, que visava à democratização do seu acesso e o envolvimento da mesma com as políticas sociais. Segundo as próprias palavras de Pedrosa, “o Museu Moderno não é mais uma organização fechada para elites”, mas “uma organização aberta para os povos, sem perder, contudo, sua razão de ser intrínseca: educar a sensibilidade dos cidadãos, elevar-lhes o gosto, torná-los aptos a julgar e apreciar as coisas, as obras dos homens” (PEDROSA, 2013, p. 71).

O crítico, de evidentes posicionamentos que visavam à liberdade e à educação do “povo”, consolidou uma nova fase das relações políticas e artísticas da Bienal de São Paulo. Tal pensamento é confirmado no discurso do presidente João Goulart, que esteve presente durante a inauguração da exposição, e demonstrou entusiasmo e abertura para uma política de democratização das artes e dos seus espaços, evidenciando dessa maneira que o interesse político da presidência do Brasil estava aliado ao pensamento do crítico e da VI Bienal, como nota-se a seguir.

Declaro inaugurada a VI Bienal de S. Paulo. Abre-se esta exposição de artes plásticas, que há dez anos vem projetando o Brasil na dimensão artística universal, em pleno clima de liberdade. A Democracia traduz as formas mais belas da convivência humana, de que a Arte é uma superior expressão. Ambas exigem, para florescer, um mesmo clima de liberdade. E para serem autênticas, não se podem

desvincular de sua raiz comum: a vida do povo. É uma fonte popular que usa e outra – a Democracia e a Arte – nascem a sua permanente selvagem vital e renovadora.

O político, assim como o artista, quando lutam para preservar as conquistas democráticas e incorporar novos processos à vida social, estão sempre expressando os anseios que o povo, em sua inesgotável capacidade criadora, manifesta através de seus sonhos e da sua vontade. Devemos ser, portanto, políticos e artistas intérpretes das emoções e das ideias que nascem e vivificam na comunidade (GOULART, *Jornal Diário Popular de São Paulo*, de 2 de outubro de 1961).

Imagem 76 – João Goulart na VI Bienal. 1961.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Imagem extraída de: <<http://www.bienal.org.br/post/345>>.

Consulta realizada em: 27 jan. 2019.

O governo de João Goulart foi marcado pelo interesse social, propondo reformas e intervenções estatais na economia. De acordo com Carlos Milani, é nesse período também que

o Brasil, seguindo a tendência internacional, aumenta a sua política estrangeira com os países em desenvolvimentos, ou seja, os países do Sul. De acordo com o autor, esse processo é um marco nas relações internacionais, tendo a Índia, China e Cuba, países que também viviam governos de cunho social, os primeiros a criar estruturas para as relações do Sul-Sul. (MILANI, 2018, P. 388)

Matarazzo também discursou durante a abertura da VI Bienal, entretanto o seu pronunciamento privilegiou a pluralidade expositiva presente naquela Bienal, que segundo ele, apresentava um panorama das artes em suas diversas temporalidades, linguagens e culturas.

A monumental exposição que vossa excelência vai visitar não se limita ao que há de mais de vanguarda nas expressões de arte de nosso tempo.

Ela se estende a todas as épocas, desde as manifestações de culturas mais primitivas, perene fonte de inspiração para os criadores de culturas mais atualizadas, até as de épocas menos remotas, mas de enorme interesse histórico para a formação artística do nosso povo (Jornal *Diário Popular de São Paulo*, de 2 de outubro de 1961).

Nota-se aqui um discurso diferente daquele demonstrado por Matarazzo durante a II Bienal, no qual solicitava que as obras da delegação egípcia só poderiam participar do evento se fossem “modernas” e “bem selecionadas”. Aqui temos um olhar que aponta que a Bienal que não se limitava mais às artes modernas, buscando aberturas para outras produções. A arte das pós-avanguardas modernistas, que tomaram parte na década de 50, mudaram radicalmente a ideia de estilo e temporalidade na arte, com o Neoconcretismo no Brasil, o Novo Realismo na França e a Arte Povera na Itália. Talvez tais movimentos tenham contribuído para as novas adaptações expográficas da Bienal.

4.1.2. A VI Bienal e a entrada na década das independências africanas

O desejo de Pedrosa na democratização e deselitização dos espaços das artes, coincidiu com um período político importante no continente africano: a entrada na chamada “década das independências”, que corresponde aos anos 1960, quando 30 dos 46 países africanos se tornaram independentes da Europa. Não é casual que nessa Bienal tenha-se pela primeira vez

a presença da Nigéria e da Costa do Marfim, pois os dois países tinham conquistado suas independências no ano anterior. Além da Costa do Marfim e da Nigéria, a VI Bienal contou também com a participação da União Sul-Africana e do Egito, que novamente representou-se como parte da RAU. Sobre esse período das independências, Okwui Enwezor comenta que:

Em 1957, com a independência de Gana, uma poderosa força psicológica e ideológica colocou em prática o que se tornaria o principal evento político da década de 1960: A Década da Independência Africana, conforme anunciada por Nkrumah, o primeiro-ministro de Gana, em um discurso durante a primeira Conferência dos Povos Africanos, realizada em Acra em 1958. Em 1960, como um grande estrondo que ecoou em toda a África e no resto do mundo, as Nações Unidas declararam 1960 como o ano da África, após dezessete países africanos conquistarem suas independências e terem sido admitidos pelas Nações Unidas – e, portanto, terem sido aceitos no espaço político internacional. Pelo resto da década, as celebrações de independência e as cerimônias oficiais de transferência de poder foram tão comuns quanto o zelo com que os cidadãos das novas nações abraçaram as suas novas realidades (ENWEZOR, 2018, p. 148).

Se a década de 50 iniciou com apenas quatro países africanos independentes (Etiópia, Libéria, África do Sul e Egito), esta mesma década terminou com mais seis países independentes: a República Centro-Africana¹⁵⁸, Gana¹⁵⁹, Guiné Konakri¹⁶⁰, Líbia¹⁶¹, Sudão¹⁶² e Tunísia¹⁶³. Tanto a independência da Nigéria como a da Costa do Marfim, ocorreram por meio de um processo de negociação entre bases de movimentos nacionalistas pró-independência. No caso da Nigéria com o governo britânico e no caso da Costa do Marfim com o governo francês (MAZRUI, 2010, p.149).

As independências africanas já eram temas debatidos no contexto da Bienal antes da sua sexta edição. Durante a quinta edição do evento, houve uma visita do crítico de arte, e então ministro de Estado para os Assuntos Culturais, André Malroux. O mesmo já havia

¹⁵⁸ Independência realizada em 13 de agosto de 1958. O país tinha sido colônia da França desde 1898.

¹⁵⁹ Independência realizada em 6 de março de 1957. O país foi colônia do Reino Unido.

¹⁶⁰ Independência realizada em 2 de outubro de 1958. O país foi colônia da França.

¹⁶¹ Independência realizada em 24 de dezembro de 1951. O país foi colônia do Reino Unido e da França.

¹⁶² Independência realizada em 1º de janeiro de 1956. O país tinha sido colônia do Reino Unido.

¹⁶³ Independência realizada em 20 de março de 1956. O país foi colônia da França.

vindo à Bienal de São Paulo durante a sua terceira edição¹⁶⁴. Entre as atividades programadas para ele cumprir na cidade, a vista à V Bienal foi uma delas. Malroux também cedeu algumas entrevistas, como a divulgada pelo jornal *A Gazeta*, de 27 de agosto de 1959. Entre as pautas comentadas pelo ministro, estiveram os processos e lutas de independência dos países africanos que eram colônias francesas.

O problema argelino, como não podia deixar de ser, foi levantado durante a entrevista. Tendo um repórter indagado como se explicava que a França, tendo reconhecido as tendências nacionalistas no Marrocos e Tunísia, países aos quais concedeu independência, se obstinasse, aparentemente, a negar a existência de tais tendências na Argélia. Malroux, após ouvir atentamente a indagação, respondeu com uma ‘contra pergunta’:

– ‘Em que se baseia o senhor para dizer que a Argélia deseja tornar-se independente?’ – perguntou. E, como o repórter tivesse permanecido silencioso, acrescentou: – ‘Na revolta de 30.000 fellaghas?’

Explicou, em seguida, que o general De Gaulle não negou, explicitamente, aos argelinos, o direito de se manifestarem sobre a questão da independência. O que o atual governo de Paris não tolerará é que tal questão seja resolvida, como querem os nacionalistas em revolta. Ao contrário, a Argélia ‘terá uma resposta’ ao problema, desde, porém, que a situação se normalize, cessando os sangrentos choques entre insurretos e as tropas francesas. A situação terá de ser resolvida, indicou ele, por meio de uma ‘livre decisão’ do povo argelino, no momento em que a normalidade tiver sido restabelecida naquele vasto território francês de além-mar (MALROUX, 1959).

O discurso de Malroux revela como os governos europeus, neste caso o Francês, reagiram diante dos movimentos de luta por independência nos países africanos. A independência da Argélia, por exemplo, foi uma das mais violentas dentre os países colonizados pela França. Apesar de todas as violências impostas por esse período político, foi também através dos movimentos de independência que se intensificaram no continente a colaboração e união entre os artistas. Sendo esse, inclusive, um momento de união da chamada “África branca” e a chamada “África negra” (HASSAN, 2010, p. 272).

¹⁶⁴ Informação disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/3837>>. Acesso em: 07 out. 2018.

Okwui Enwezor comenta que foi através desse contexto de solidariedade entre os países africanos que se formaram, por exemplo, as diretrizes de desenvolvimento da Modernidade no continente.

As lutas e revoltas de independência e libertação representam os projetos duplos a partir dos quais se formou a narrativa da modernidade africana após a Segunda Guerra Mundial. Primeiro, seus objetivos centrais foram a destruição do complexo de inferioridade imposto pelo colonialismo; segundo, eles atacaram os dispositivos desempoderadores da injustiça colonial e da exploração econômica; terceiro, eles afirmaram uma visão política e social que revisita a dialética modernista de progresso e transformação; quarto, eles descreveram uma ética da modernidade e uma visão da história que coloca a África no centro de todos os eventos internacionais; e quinto, rejeitaram o anacronismo da ideia de superioridade cultural europeia e defenderam uma subjetividade crítica africana que é tanto uma ética política quanto uma ideologia cultural (ENWEZOR, 2018, p. 148).

4.1.3. As participações africanas na VI Bienal e a diplomacia brasileira

As participações da Costa do Marfim e da Nigéria, como países recém-independentes, não passaram despercebidas pelos organizadores da Bienal. Ciccillo destaca em seu texto de abertura do catálogo daquela edição, o significado de tais participações africanas no contexto da luta pela independência e atribui a elas um caráter que ultrapassava o âmbito artístico.

Assim, graças a essa progressiva afluência popular em nossas salas e graças à não menos profusa participação nelas de todos os países do mundo, em particular os de mais recente formação, como os africanos, podemos abrigar a veleidade de afirmar que as nossas Bienais constituem, já agora, não apenas um acontecimento estético-artístico de âmbito e de importância internacional, um acontecimento cultural, e mesmo social e político que, ultrapassada a esfera particular, vai desembocar, naturalmente, na esfera pública (MATARAZZO, 1960, p. 28).

Ciccillo Matarazzo considera que a presença da Nigéria e da Costa do Marfim, juntamente com o Egito e a África do Sul, consolidava a Bienal como uma mostra de caráter internacional vinculada ao sistema das artes e às novas políticas diplomáticas que o governo brasileiro visava estabelecer com os mesmos.

Como já mencionado anteriormente, a década de 1960 também foi um período que representou o aumento das relações diplomáticas entre o Brasil e os países africanos, visto que o país buscava estabelecer laços com os recém-independentes africanos (SARAIVA, 2018). Essas relações foram, em muitos casos, intermediadas pelo sistema das artes. A historiadora de arte e pesquisadora Gabrielle Nascimento Batista tem realizado um importante trabalho a respeito desse tema. A sua dissertação de mestrado *O que dizer sobre a Política Africana do Brasil e as artes? Reflexões sobre a Coleção Africana do Museu Nacional de Belas Artes (1961-1964)*, que foi defendida recentemente no Departamento de História da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) ¹⁶⁵.

A VI Bienal contou com a parceria e patrocínio do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, Itamaraty. Tal relação foi destacada no jornal *Tribuna da Imprensa*, de 1º de março de 1961, e no jornal *O Estado de São Paulo*, de 26 de fevereiro de 1961. Ambos destacaram a importância da maior participação do ministério junto à exposição e de como a mesma contribuía para o crescimento do evento e das suas articulações. Destacaremos aqui um trecho da reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, que teve como manchete “Itamaraty e VI Bienal através das palavras de Afonso Arinos”, e o qual transcreveremos a seguir:

Em declarações feitas sexta-feira última, na sua entrevista sobre as atividades do Ministério das Relações Exteriores, o ministro Afonso Arinos colocou-se, positivamente, como um dos construtores da VI Bienal, o que vale pelo discernimento, pela visão de que se reveste a função desse homem público, avaliando o significado em todas as suas dimensões. O Itamaraty, então, dispõe-se a cooperar, não só no que respeita ao prestígio que representa a vinda de artistas, de obras de arte, para a Bienal, como também afirma o seu interesse em encaminhar críticos internacionais para a grande demonstração de arte. E esta manifestação vale ainda por um incentivo maior à obra realizada por Francisco Matarazzo Sobrinho, tantas vezes colocada entre as incertezas, as incompreensões, a falta de cooperação

¹⁶⁵ Tal dissertação foi realizada na Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) - Linha Imagem e Cultura, da UFRJ, e teve orientação da Dr.^a Carla da Costa Dias. Foi defendida em 19 de dezembro de 2018.

dos governos (Reportagem “Itamaraty e VI Bienal através das palavras de Afonso Arinos”, *O Estado de São Paulo*, 26 de fevereiro de 1961).

Tal aproximação pode ser comprovada também através da documentação localizada no Arquivo Histórico Wanda Svevo. Em 03 de janeiro de 1961, Mário Pedrosa escreve para a consulesa Natividade Petit-Yvelin, da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, solicitando o fornecimento dos nomes dos Estados Africanos com representação no Brasil. Assim como os em que o Brasil possui representantes, para que seja realizado o envio dos convites para participação na VI Bienal.

Não sabemos quais foram os países contatados por Pedrosa e Matarazzo, porém, foram localizadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo algumas correspondências que nos ajudam a reconstruir um panorama dessas relações. Em carta datada de 25 de março de 1961, assinada pelo Professor Enrico Schaeffer, identificado como vice-presidente do Instituto Cultural e Comercial Brasil-Etiópia, e escrita em papel timbrado onde apresenta-se no topo da folha: “Professor Enrico Schaeffer da Comissão Executiva do Museu Militar”¹⁶⁶. Tal carta direcionada à Bienal de São Paulo, comenta que Schaeffer havia recebido uma carta do secretário particular de “SMI”¹⁶⁷ em resposta à carta enviada por Matarazzo em 1º de maio daquele ano, na qual o presidente da Bienal (Ciccillo Matarazzo) solicitava um auxílio para a efetivação de uma participação da Etiópia na Bienal. Schaeffer informa que este assunto estava sendo estudado pelas autoridades etíopes em Adis Abeba. Ele solicita o envio de material explicativo sobre a Bienal em inglês, a fim de repassar para as autoridades etíopes para que pudessem compreender melhor os desejos da Bienal.

Em 03 de abril de 1961, carta de Francisco Matarazzo a Wladimir do Amaral Murinho, conselheiro-chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Palácio do Itamaraty. Nessa carta, Matarazzo comenta que está enviando uma cópia dirigida ao Professor Enrico Schaeffer, vice-presidente do Instituto Cultural e Comercial Brasil-Etiópia, que por ocasião da visita de SMI Ailé Selassié, conseguiu estabelecer os primeiros contatos pessoais com o Secretário particular do Imperador da Etiópia, que pode realizar o convite para a

¹⁶⁶ Apresenta-se também o endereço da instituição: “Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 1102 – Apto 52 – São Paulo – Brasil.”

¹⁶⁷ Não consta no documento a nomeação por extenso de tal sigla.

participação da VI Bienal. Com isso, Matarazzo, pergunta se caberia à Bienal o envio do convite também ao Ministério de Educação da Etiópia.

Não sabemos se houve resposta por parte das autoridades etíopes ou qual foi a motivação para a não participação da Etiópia. É curioso perguntar-se também por que apenas em 1960 foi realizado o convite à Etiópia, visto que a mesma sempre foi um país independente, assim como Egito e África do Sul. As relações entre Brasil e Etiópia foram estabelecidas em 1951, porém só foram intensificadas nos anos de 1960 com a inauguração de uma embaixada brasileira. Talvez essa aproximação tenha motivado o convite realizado pela equipe da VI Bienal,¹⁶⁸. Ou será que por Egito e África do Sul terem sido países colonizados pela Europa e terem estabelecido uma elite de seus descendentes, Ciccillo Matarazzo, por também ser europeu, os tenha visto com mais interesse que um país como a Etiópia, que não teve efetivação da colonização europeia e cuja cultura distingue em muitos aspectos da ocidental-europeia?

Além desse diálogo, localizamos também alguns documentos que comprovam que o convite para participação na VI Bienal, também foi realizado para as autoridades de Gana, cuja independência ocorreu em 1957. Em carta enviada em 20 de janeiro de 1961 por Mário Pedrosa para Wladimir do Amaral Murinho, Pedrosa comenta que remete anexo o ofício com o convite para o governo de Gana para a participação na VI Bienal.

Em 14 de março de 1961, carta de Mário Pedrosa para Sergio Corrêa do Lago, encarregado de negócios do Brasil em Gana, Pedrosa comunica que conversou com o Representante Diplomático do Governo de Gana no Brasil, a fim de que possam organizar a participação do país na VI Bienal. Além disso, esteve também com Afonso Arinos, então Ministro das Relações Exteriores, onde reiterou o seu interesse de poder “contar com a participação e colaboração dos novos países independentes do Continente Africano nas futuras bienais de São Paulo e nos empreendimentos artísticos promovidos por este Museu”.(PEDROSA, 1961). Desse modo, Matarazzo solicita a intervenção de Lago junto às autoridades de Gana para que seja possível tal participação, com “elementos expressivos da arte moderna ou mesmo antiga de Gana”.

¹⁶⁸ Informações extraídas da página online do Itamaraty: <http://www.itamaraty.gov.br/templates/mre/pesquisa-postos/index.php?option=com_content&view=article&id=5164&Itemid=478&cod_pais=ETH&tipo=ficha_pais&lang=pt-BR>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019.

Em um telegrama enviado em 12 de julho de 1961, Lauro Escorel de Moraes, identificado como chefe substituto da Divisão Cultural, infelizmente não informa a localidade de tal Divisão Cultural. É informado que, a pedido da Embaixada do Brasil em Acra, envia aquele telegrama comunicando que o governo de Gana, que nesse período tinha Kwame Nkrumah como presidente, decidiu não participar da VI Bienal, mas que enviaria duas pessoas para prestigiar o evento, cujo nomes seriam repassados depois.

Outro país africano que também manteve contato com Matarazzo foi o Senegal. Localizamos também dois documentos endereçados a Carlos Augusto de Carvalho e Sousa, cônsul geral do Brasil em Dakar. A primeira diz respeito a uma carta datada de 05 de junho de 1961, em que Ciccillo Matarazzo informa que a VI Bienal está com data prevista de abertura para o dia 10 de setembro e que provavelmente contará com a presença do presidente da república. Informa que quando tal presença estiver confirmada, será enviado um comunicado.

O outro documento refere-se a uma carta de 20 de abril de 1961, enviada por Matarazzo a Carlos Augusto de Carvalho e Sousa. Esse documento é referente a uma série de normas que devem ser utilizadas para a realização do envio de obras à Bienal. Não sabemos se houve algum convite oficial de participação do governo do Senegal, muito menos se houve a tentativa de envio de obras pelo país. Como não há documentação que demonstre tal intento de participação do país, acreditamos que este documento tenha sido enviado devido ao transporte de obras de outras nacionalidades africanas que realizaram escala no país, como o caso das obras da Costa do Marfim.

A Libéria também manteve contato com a Bienal. Em uma carta datada de 20 de abril de 1961¹⁶⁹, com destino à cidade de Monróvia, capital da Libéria, Francisco Matarazzo informa como destinatário ao ministro das relações exteriores. O conteúdo da carta aparenta ser um texto padrão que provavelmente foi enviado a todos os países convidados. O texto contém informações e recomendações sobre como deveria ser realizado o envio das obras. Não sabemos se houve o convite oficial para participação da Libéria ou se outras correspondências foram estabelecidas.

¹⁶⁹ Carta em inglês. Tradução nossa.

A Libéria, segundo informações do Itamaraty, foi um dos primeiros países do continente africano a estabelecer relações diplomáticas com o Brasil. No entanto, a Embaixada do Brasil em Monróvia só foi inaugurada em 2011.¹⁷⁰

O convite a esses países fazia parte da política de diplomacia cultural do Ministério de Relações Exteriores, mas também do interesse de Mário Pedrosa, que em carta datada de 08 de março de 1961 escreve a Murtinho, informando que eles precisariam insistir com a vinda dos países africanos. Apresentamos abaixo parte do texto de tal carta.

Ontem, pelo telefone, concordei, levemente, em ‘dismiss’ os países novos da África. Mas isto, meu caro, está em contra [grifo do autor] à política do nosso governo e nossa mesma aqui na Bienal. Não se esqueça que se trata de chamar a África, como o Cuning, no começo do século passado, chamava a América.

Também o nosso chanceler, na primeira conversa que tive com ele, insistiu muito sobre a África, e me disse que ia telegrafar ao Sergio Corrêa do Lago em Akra, Ghana, sobre a participação desta na Bienal.

Devemos fazer um esforço nesse sentido, e o importante não é o que Ghana mande, mas que ela mande. Quanto ao valor artístico, a Costa do Marfim, com seu museu de Abidjan, garante a nota.

A Libéria também pode mandar seus objetos, já que mandou o ano passado algo para Veneza.

Acho, pois, interessante que você faça, por meio do Lago, o convite do nosso Museu para que Ghana se faça representar em Ibirapuera. Mande-me dizer o que fez, para que eu tome também as minhas providências.

E a Nigéria? Estou à espera de seus avisos (PEDROSA, 1961).

Nota-se aqui o quanto Pedrosa, e parte da diplomacia brasileira, estava interessado na presença desse país, a ponto de afirmar que “o importante não é o que Ghana mande, mas que ela mande”. Nesse ponto é importante pensar não apenas a partir do Brasil, mas também a partir da África. Será que esses países também tinham o interesse nas relações com o Brasil? Se sim, será que esse interesse era na mesma intensidade? Provavelmente os propósitos do Brasil com os países africanos, e dos países africanos com o Brasil, eram diferentes. Carlos

¹⁷⁰ Informações extraídas do site do Itamaraty: <http://www.itamaraty.gov.br/templates/mre/pesquisa-postos/index.php?option=com_content&view=article&id=5376&Itemid=478&cod_pais=LBR&tipo=ficha_pais&lang=pt-BR>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019.

Milani aponta que as relações Sul-Sul, mantiveram “mais ou menos o mesmo padrão discursivo e normativo” das relações Norte-Sul, baseiando-se no “lugar do outro” e “um etnocentrismo na valoração daquilo que é considerado o bom desenvolvimento”. Sendo desse modo, desiguais as relações e interesses que o Brasil tinha com os países africanos e deles com o Brasil. (MILANI, 2018, 387)

A importância política das participações africanas também foi mencionada por Mário Pedrosa no seu texto de apresentação no catálogo dessa edição:

A VI Bienal conta com representações de 50 países, de todos os continentes, inclusive, pela primeira vez, os nossos jovens e ascendentes vizinhos africanos. Tornou-se, pois, sem favor, na atualidade, na manifestação artística de maior universalidade do mundo. Essa universalidade não se traduz apenas no plano geográfico ou político, isto é, no espaço; mas se traduz, também no tempo, isto é, sai da contemporaneidade artística para acariciar as profundezas do passado. Com efeito, nela estão presentes formas artísticas representativas dos mais diversos graus de civilização, de culturas primitivas ou complexas, vivas ou já mortas. Esse traço de universalidade é cada vez mais característico do ângulo de visão do jovem mundo americano de que somos parte (PEDROSA, 1961, pp. 29-31).

Pedrosa comemora tais participações como um avanço para a proposta de universalidade e internacionalização da Bienal. Porém, menciona que “pela primeira vez” se tem a presença dos “jovens e ascendentes vizinhos africanos”. Isto nos faz perguntar: por que a primeira vez, sendo que o Egito e a União Sul-Africana já haviam participando da mostra? Será que ele não estava considerando os dois países como países africanos? Ou será que com a expressão “jovens”, refira-se apenas aos países recém-independentes, sendo neste caso Nigéria e Costa do Marfim? Talvez Pedrosa partisse de uma ideia que tomava as participações do Egito e África do Sul, não representativas das artes africanas. Como já comentado nesta pesquisa, as relações estabelecidas entre os dois países e a instituição se deram através de representantes não-negros; e partindo de uma visão essencialista que associa a África a um “continente negro”, tais presenças não fossem representativas dentro do termo “africano”. Fica evidente que Pedrosa entende a África, como um “continente negro”, traçado por uma visão que intercepta a raça e não a nacionalidade.

Pedrosa, assim como vimos anteriormente no discurso de Matarazzo, frisa a diversidade artística apresentada na exposição, ao dizer que a mesma varia entre a “primitividade” e a

“complexidade”. Entretanto, pergunta-se: quais os tipos de obras que definia como “primitiva” e como complexa nessa exposição? Sabendo que, dentro do contexto do modernismo, o primitivismo atribuiu conceitos que simplificavam e reduziam as produções africanas, é provável que Pedrosa esteja aqui reproduzindo uma atitude primitivista ao diferenciar tais obras.

De acordo com a leitura dos textos do catálogo dessa edição da mostra, como o de autoria de Mário Pedrosa, diretor artístico da VI Bienal, notamos que o discurso da presença dessas peças, também foi apresentado pelo crítico, como sendo via de oposição de períodos históricos distintos.

Na mostra de agora, o público terá ocasião de apreciar uma das mais altas expressões da arte oriental, como a retrospectiva da Caligrafia sino-japonesa, a partir do século VIII, simultaneamente com a gloriosa arte mural de Ajanta, na Índia, ou os não menos gloriosos afrescos bizantinos da Macedônia, Iugoslávia.

No polo oposto, temos algumas mostras de arte de culturas menos polidas, mas do mais alto poder expressivo, tais como a sala de pintura em córtex de árvore dos aborígenes australianos, ou a sala de escultura negra da Nigéria ou da Costa do Marfim (PEDROSA, 1961, pp. 29-31).

Pedrosa cria uma oposição entre as obras que ele considera “gloriosas” e “uma das mais altas expressões da arte”, no caso do Japão, Índia, Macedônia e Iugoslávia, com as que ele denomina de “arte de culturas menos polidas”, no caso da Nigéria, Costa do Marfim e das produções aborígenes australianas. Demonstra-se aqui outro exemplo da visão essencialista e evolucionista do crítico. Para Pedrosa, o importante era que os países africanos estivessem presentes na Bienal. Entretanto, faz se também importante questionar como tais países seriam representados. Qual a intensão ao apresentá-los como “culturas menos polidas”? Pedrosa e a estrutura hierárquica de valorização da Bienal deixou evidente que os países africanos não ocupavam o mesmo lugar que os demais.

A política de envolvimento entre o MAM-SP e os países africanos não se limitou aos espaços expositivos da Bienal, mas se expandiu também para o outro lado do Atlântico, como se pode comprovar através da participação do museu na organização do *1º Congresso Internacional de Cultura Africana*, realizado na Galeria Nacional de Rodésia Salisbury, na Rodésia do Sul, nome atribuído ao Zimbabwe durante o período de colonização britânica. O

periódico *Habitat – Revista brasileira de arquitetura, artes plásticas, artesanato e decoração contemporânea*, de março de 1961, em matéria intitulada “Bienal do Congresso Internacional de Cultura Africana”, notificou tal participação.

O MAM tem a honra de divulgar os planos para a realização, em Maio do corrente ano, do 1º Congresso Internacional de Cultura Africana, na Galeria Nacional de Rodésia Salisbury, Rodésia do Sul, África.

Em carta dirigida ao nosso Presidente, Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, o Diretor da Galeria Nacional do Sul da Rodésia dá conta dos planos já assentados para a realização do importante Congresso. O mesmo será realizado a 02 de Maio de 1961, sob o patrocínio dos Governos da Federação da Rodésia e de Nyasaland. Os delegados convidados ao Congresso serão hóspedes da ‘The Rhodes National Gallery’, de Salisbury. Preveem-se excursões aos centros de interesse artístico e turístico da Federação, inclusive antigas ruínas, pinturas, rupestres, Victoria Falls etc.

O congresso é dedicado ao Festival de Arte e de Música Africana e Neo-Africana, no mundo contemporâneo.

O objetivo central do Congresso é estudo das influências que, no mundo artístico contemporâneo e para a formação da cultura do século vinte, vêm exercendo tanto a arte como a música de procedência ou derivação africana. Esse 1º Congresso será continuado, de dois em dois anos, através de outras capitais da África, por outros congressos destinados ao estudo da História Africana, sua Etnologia, sua Antropologia etc.

O presidente do Museu comunica aos interessados que, à medida das informações recebidas, as irá transmitindo ao público, ao mesmo tempo em que o Museu tomará as medidas que lhe forem possíveis tomar na circunstância para facilitar a nossa participação no mesmo Congresso, que inaugura, assim, o intercâmbio cultural entre o Brasil e os jovens países africanos em formação, com os quais se sente o nosso país ligado pela geografia, pela história e pelo sangue (Reportagem “Bienal do Congresso Internacional de Cultura Africana”. *Revista Habitat – Revista brasileira de arquitetura, artes plásticas, artesanato e decoração contemporânea*, de março de 1961, número 63).

4. 2. A PRESENÇA DAS DELEGAÇÕES AFRICANAS NA VI BIENAL

4.2.1. A participação da Costa do Marfim

Foi na VI Bienal, que a Costa do Marfim se apresentou pela primeira vez com uma delegação oficial. Como já dito aqui, tal ocorrido se deu em consequência da conquista da independência do país, das políticas de diplomacia brasileira e do interesse de Mário Pedrosa e Ciccillo Matarazzo em organizar uma exposição mais diversa e abrangente.

No Arquivo Wanda Svevo foram localizadas algumas correspondências trocadas entre o país e a equipe da VI Bienal, que nos auxiliarão a compreender como se deram essas relações. Em carta enviada em 02 de maio de 1961¹⁷¹, assinada por Francisco Matarazzo para Holas, que está identificado como o conservador do Museu de Abidjan, na Costa do Marfim. Nela, o diretor da Bienal comenta que o conselheiro do Ministério de Assuntos Exteriores, Wladimir do Amaral Murinho, comunicou a participação da Costa do Marfim na VI Bienal de São Paulo e que as obras do país seriam escolhidas pelo chefe daquele museu. Matarazzo comenta que pelo fato de já estarem próximos da abertura da VI Bienal, ele necessitava que fosse realizado o envio de maiores informações sobre as peças que viriam, para que fosse reservado um espaço adequado para expô-las.

O Museu Nacional de Abidjan (atual *Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire*) foi uma das instituições do país, criadas ainda no período colonial francês, inaugurada em 1942 como um “centro nacional de artesanato” pelo governador colonial francês Hubert Deschamps. A instituição era ligada ao *Institut Fondamental d'Afrique Noire*¹⁷² (IFAN), um departamento do governo colonial francês. Foi somente em 1944, dois anos depois de sua criação, que o museu adquiriu um acervo de peças vistas como representativas da arte da região. Na época, o responsável pela gestão do centro era Jean Luc-Tournier. Neste período, uma parte do edifício foi reservada às exposições e outra aos escultores contratados pela instituição para produzirem peças que depois seriam incorporadas ao acervo do museu¹⁷³. Sabe-se que esse foi um modelo

¹⁷¹ Carta em francês. Tradução nossa.

¹⁷² O *Institut Français d'Afrique Noire* teve sua fundação na cidade de Dakar, Senegal, durante o período colonial francês, em 1938. Depois foi criada uma sede do Instituto em cada um dos países africanos que eram colônias da França. Sua tarefa era estudar a língua, a história e a cultura dos povos governados pelo colonialismo francês na África. Com a independência das ex-colônias francesas, o IFAN mudou de nome, passando a ser chamado de *Institut Fondamental d'Afrique Noire*, e suas sedes passaram a ser administradas pelos novos governos locais. Informações extraídas de: <<https://ifan.ucad.sn/>>. Consulta realizada em: 20 jan. 2019..

¹⁷³ Informações extraídas de *Association Images & Mémoires*. Disponível em: <http://imagesetmemoires.com/doc/Articles/B27_expo_binger_a_abidjan.pdf>. Consulta realizada em: 20 jan. 2019.

de construção dos acervos coloniais na África, adotado também por outros países e instituições, como por exemplo, no caso do Museu do Dundo, em Angola. Esta instituição foi tema de pesquisa de doutorado de Juliana Ribeiro Belvilacqua, com a tese *De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo*¹⁷⁴.

Em 1947 ,a gestão do Museu Nacional de Abidjan passa a ser exercida pelo etnólogo Bohumil Holas, que ficou no cargo até sua morte, em 1979. Após a independência da Costa do Marfim, a instituição passou a ser gerida pelo Centro de Ciências Humanas do Ministério de Educação Nacional da Costa do Marfim. Em 1994, o museu mudou o nome para *Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire* (Museu das civilizações da Costa do Marfim)¹⁷⁵.

Imagem 77 – *Musée National d'Abidjan*, Abidjan, anos de 1970.



Fotografia de Bohumil Holas. Acervo fotográfico do Musée du quai Branly (PP0179800). **Fonte:** Imagem extraída de: <<http://brunoclaessens.com/2016/04/abidjans-musee-des-civilisations-needs-your-support/#.XERBMFxFKjIU>>. Consulta realizada em: 20 jan. 2019.

¹⁷⁴ Tal tese de doutorado foi realizada no Departamento de História Social da FFLCH-USP, orientada pela Prof.^a Dr.^a Marina de Mello e Souza, e defendida em 05/04/2016. Mais informações em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25082016-132727/pt-br.php>>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019.

¹⁷⁵ Ibedem 167.

Bohumil Holas nasceu em 1909, na cidade de Praga, capital da República Tcheca. Foi etnólogo, museólogo e autor de diversos livros sobre as produções artísticas africanas¹⁷⁶. O contato de Holas com a Bienal ocorreu através de diálogo intermediado por Wladimir do Amaral Murтинho, que nesse período era o Conselheiro do Ministério das Relações Exteriores e o chefe da Divisão Cultural do mesmo. O início dessa parceria e interesse foi anunciado no jornal *Diário de Notícias* em 18 de fevereiro de 1961, em uma nota chamada “Arte Africana”:

O conselheiro Vladimir do Amaral Murтинho, chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, que irá à Bahia em março próximo para reencetar entendimentos sobre o problema da vinda de estudantes africanos, disse à nossa reportagem que recebeu a visita do diretor do Museu de Abidjan na Costa do Marfim interessado em apresentar sua coleção dentro do quadro da Bienal de São Paulo, no que está sendo apoiado pelo Ministério das Relações Exteriores (Nota “Arte Africana”, *Jornal de Diário de Notícias*, 18 de fevereiro de 1961).

¹⁷⁶ Informações extraídas do site *Bibliografia da História das Terras Tchechas*. Disponível em: <<https://biblio.hiu.cas.cz/authorities/381563>>. Consulta realizada em: 20 jan, 2019. Entre os livros de autoria de Holas localizados durante esta pesquisa constam: *Les Sénoufo, y compris les Minianka*, de 1950; *Le séparatisme religieux en Afrique noire, l'exemple de la Côte d'Ivoire*, de 1965; *Les Toura; esquisse d'une civilisation montagnarde de Côte d'Ivoire*, de 1962; *Changements sociaux en Côte d'Ivoire*, de 1961; *Mission dans l'Est libérien (P.L. Dekeyser - B. Holas, 1948); résultats démographiques, ethnologiques et anthropométriques*, de 1952; *Le culte de Zié, éléments de la religion Kono (Haute-Guinée Française)*, de 1954; *Craft and culture in the Ivory Coast*, de 1968; *Les masques Kono (Haute-Guinée Française); leur rôle dans la vie religieuse et politique*, de 1952; *Les Dieux d'Afrique noire*, de 1968; *Cultures matérielles de la Côte d'Ivoire*, de 1960; *La Côte d'Ivoire, passé, présent, perspectives*, de 1963; *L'homme noir d'Afrique*, de 1951; *L'Afrique noire*, de 1964; *L'image du monde bété*, de 1968; *Animaux dans l'art ivoirien*, de 1969; *Sculpture sénoufo*, de 1969; *La pensée africaine; textes choisis 1949-1969*, de 1972; *The image of the mother in Ivory Coast art*, de 1900; *Arts de la Côte d'Ivoire*, de 1966; *Civilisations et arts de l'ouest africain*, de 1976; *Ouvrages et articles, 1944-1962*, de 1962; *Carnet intime d'un ethnologue*, de 1973. Segundo a página do WorldCat, uma rede mundial de conteúdo e serviços de biblioteca, a atuação de Holas foi estudada por autores como Ferdinand Ouattara Tiona, em *Moyens et methods de l'histoire des Senoufo: appréciations critiques de l'oeuvre de Bohumil Holas, ethnologue des Senoufo*; Julien Bondaz, em *À la marge des sciences coloniales?: la mission Dekeyser-Holas dans l'est libérien (1948)*, e Robert Launaye, em *Stereotypic vision: the "moral character" of the Senoufo in colonial and postcolonial discourse*. Disponível em: <<https://www.worldcat.org/identities/lccn-n50042234/>>. Consulta realizada em: 20 jan. 2019.

Tal nota faz referência à “vinda de estudantes africanos”, porém não informa no jornal a nacionalidade dos mesmos. De forma que não sabemos se também possuíam nacionalidade marfinense. Não foi possível concluir nesta pesquisa, se a vinda desses estudantes também era parte de acordos diplomáticos entre Brasil e os países africanos.

Em carta de 28 de março de 1961¹⁷⁷, de Francisco Matarazzo para o Ministro da Cultura de Abidjan, o presidente da Bienal informa que é uma grande honra por parte da equipe do MAM-SP convidá-los para a VI Bienal de São Paulo. Matarazzo apresenta um resumo do desenvolvimento da Bienal desde a sua criação. Comenta que a participação da Costa do Marfim terá um grande peso institucional para os artistas e para a Bienal, que tem como desejo consolidar a participação de todos os continentes e a afirmação de uma política governamental que busca estabelecer relações com todos os países. Finaliza reiterando que aguardará a resposta tendo um desejo de que seja positiva. Comunica que envia anexa uma cópia do regulamento da exposição.

Em carta de 20 de abril de 1961¹⁷⁸, de Matarazzo para o Ministério de Cultura de Abidjan, é informado que será enviada uma carta-padrão com instruções de como as obras deverão ser enviadas para a VI Bienal. Comunica o endereço ao qual devem ser encaminhadas e que o envio das caixas em avião deve ter como destino São Paulo. Porém, se for feito por navio, devem desembarcar no Porto de Santos. Informa a procedência para o envio da lista de obras e de como deverá ser realizada a liberação da alfândega.

Em carta de 05 de junho de 1961¹⁷⁹, de Matarazzo para Holas. Informa que a VI Bienal possui como data possível de inauguração o dia 10 de setembro e que está pendente a confirmação da participação do presidente da república na abertura. Avisa que assim que estiver com essa confirmação, será enviada uma nova carta para informá-lo.

Carta do dia 10 de julho de 1961¹⁸⁰, que Matarazzo escreve a Bernard Dadie, identificado como Diretor Geral do Ministério de Educação da Costa do Marfim. Informa que entrou em contato com para avisar que Wladimir do Amaral Murtinho, chefe do Departamento de Cultura do Ministério de Assuntos Exteriores, confirmou a participação da Costa do Marfim na VI Bienal de São Paulo. Segundo Matarazzo, Murtinho avisou que a

¹⁷⁷ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹⁷⁸ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹⁷⁹ Carta em francês. Tradução nossa.

¹⁸⁰ Carta em francês. Tradução nossa.

exposição do país poderia ser organizada com peças de uma das coleções do IFAN. Matarazzo solicita o envio de informações sobre as peças e informa que a vinda de tais peças é de grande interesse para a Bienal, visto que se trata de obras “inéditas” dentro da mostra. Informa que as obras precisam estar em São Paulo até o mês de agosto.

No Arquivo Wanda Svevo localizamos um telegrama datado de 11 de agosto de 1961 com uma mensagem de Matarazzo ao Diretor de Belas Artes de Abidjan, no qual o diretor da Bienal expõe a sua felicidade com o aceite da participação, mas relembra que tal presença deverá ser realizada “de acordo com as condições da exposição”. Localizamos também um documento datado de 16 de agosto de 1961, em papel timbrado do Centro de Ciências Humanas do Ministério de Educação Nacional da Costa do Marfim, referente à autorização de exportação assinada por Sahiri Jean, Diretor do Centro de Ciências Humanas, no qual autoriza a exportação, a título de empréstimo, de objetos do Museu da Costa do Marfim ao MAM-SP.

Em carta de 17 de agosto de 1961¹⁸¹, de Francisco Matarazzo para B. Dadie, identificado como Diretor de Belas Artes e Pesquisa do Ministério Nacional de Educação da Costa do Marfim. Informa ter recebido a carta de 31 de julho, onde Matarazzo informava que poderiam ser enviadas para participar da Bienal algumas peças da coleção do Museu de Abidjan. Demonstra gratidão por tal convite e informa que enviou um telegrama avisando que estão de acordo com as normas da exposição. Avisa que Vivaldo Costa Lima, do Ministério de Relações Exteriores, ficará responsável pelo trâmite envolvendo o envio das peças, e que o mesmo irá a Abidjan em breve para resolver essa questão.

Vivaldo da Costa Lima, citado por Dadie, foi um professor emérito da UFBA, sendo um dos pioneiros na implementação do CEAO. Segundo o pesquisador Vagner Gonçalves da Silva, da USP, ele:

(...) pertence a uma geração de professores pré-Currículo Lattes para a qual a titulação e a produção dos últimos cinco anos ainda não eram as únicas fórmulas de aferição de conhecimento e competência. Nem mesmo doutor chegou a ser, o que não o impediu de ser aclamado como professor emérito da UFBA, instituição onde se aposentou, e se tornou o grande especialista nos estudos afro-brasileiros, sobretudo do candomblé baiano (SILVA, 2012, p. 01).

¹⁸¹ Carta em francês. Tradução nossa.

O envolvimento desses agentes nos demonstra a rede de contato entre os interessados nas relações culturais e artísticas entre Brasil e África nesse período. Em carta de 22 de agosto de 1961¹⁸², de J. L. Tournier, conservador do Museu de Abidjan, para Matarazzo, é informado que foi enviada uma caixa contendo 20 “máscaras africanas” a Dakar, que seguirá a caminho da VI Bienal.

Em carta de 31 de julho de 1961¹⁸³, assinada pela Diretoria de Belas Artes de Pesquisa do Ministério Nacional de Educação para Francisco Matarazzo. Agradece o envio da carta do mesmo e da confirmação por parte de Murtinho. Também informa que eles organizaram uma seleção de cerca de 20 máscaras pertencentes ao acervo do museu, cujo envio será realizado pelo Museu de Abidjan. Finaliza demonstrando gratidão pela participação da coleção do museu na mostra e deseja que tudo ocorra bem.

Carta de 30 de setembro de 1961¹⁸⁴, enviada pelo diretor do Centro de Ciências Humanas do Ministério Nacional de Educação para Matarazzo. Expressa desculpas pela demora em responder às cartas enviadas anteriormente. Informa que isso ocorreu porque ele esteve ausente durante seis meses devido a uma viagem de estudos na Oceania e que naquele momento ele retornava às atividades na Costa do Marfim. Comenta que foi informado sobre o envio de algumas peças do museu para a Bienal, as quais acredita que poderão representar com êxito a Costa do Marfim.

Em 26 de agosto de 1961, foi emitido um documento alfandegário pela Embaixada do Brasil através do Consulado do Brasil em Dakar, assinado por C. A. de Carvalho e Souza, Encarregado de Negócios, no qual informa o embarque de uma caixa contendo “objetos de Arte Africana” que saíram do aeroporto de Abidjan, com transporte no aeroporto de Dakar e com escala no aeroporto do Rio de Janeiro. Acredita-se que nesse período o Brasil ainda não possuía uma embaixada na Costa do Marfim, e, por conta disso, tal documento tenha sido emitido no Senegal. Tal procedimento foi realizado pela Companhia aérea *Air France*, uma das principais empresas de aviação da França, país que colonizou a Costa do Marfim e o Senegal.

¹⁸² Carta em francês. Tradução nossa.

¹⁸³ Carta em francês. Tradução nossa.

¹⁸⁴ Carta em francês. Tradução nossa.

Localizamos no Arquivo da Bienal, uma nota de despacho emitida pela Estação Aduaneira de Importação Aérea de São Paulo, em 31 de agosto de 1961, na qual detalha a liberação de uma caixa vinda da Costa do Marfim contendo “quadros a óleo”. É curioso notar que a referência utilizada não tenha sido as “máscaras”, mas sim “telas a óleo”. Provavelmente tal órgão tivesse uma ideia clássica de arte, acostumada a obras de arte como “pinturas”, ou é possível que essa nomenclatura fosse um termo padrão adotado para todas as caixas de obras.

Localizamos também no Arquivo uma lista com 20 itens, emitida no mesmo papel timbrado e datada de 10 de agosto de 1961. No cabeçalho da lista consta que a mesma foi destinada a Francisco Matarazzo Sobrinho. O catálogo da VI Bienal informa que a Costa do Marfim não teve lista de obras incluídas no catálogo, pois a lista não chegou a tempo de ser inserida. Apresentamos a seguir uma tabela organizada a partir das informações presentes em tal lista.

Obras marfinenses que provavelmente participaram da VI Bienal de São Paulo		
Linguagem	Artista	Obras
Escultura	Não menciona	Máscara Bété
	Não menciona	Máscara Guéré
	Não menciona	Máscara Senufo
	Não menciona	Máscara Senufo
	Não menciona	Máscara Senufo
	Não menciona	Máscara Yaouré
	Não menciona	Máscara Yaouré
	Não menciona	Máscara Yaouré
	Não menciona	Máscara Gouro
	Não menciona	Máscara Zamblé
	Não menciona	Máscara Yacouba
	Não menciona	Máscara Wobé
	Não menciona	Máscara Wobé
	Não menciona	Máscara Baulê
	Não menciona	Máscara Baulê
	Não menciona	Máscara Baulê
	Não menciona	Máscara Baulê
	Não menciona	Máscara Baulê
	Não menciona	Máscara Baulê

Observa-se que, diferente das listas de obras representativas dos modernismos egípcios e sul-africanos apresentadas nas bienais anteriores, onde os nomes dos artistas foram destacados, no caso das “máscaras” da Costa do Marfim não foram mencionados os seus

criadores. A antropóloga estadunidense Sally Price¹⁸⁵ (2000) comenta que um dos problemas implicados na relação estabelecida pelos artistas modernos com as artes africanas foi a pouca preocupação com autoria e origem territorial e cultural das mesmas. Sendo o nome dos seus autores retirados da subjetividade e genericamente apresentados como produção coletiva. É evidente que as noções de autoria presente nas artes europeias são distintas das presentes nas sociedades africanas. Entretanto, isto não significa que tais produções não tenham autoria e conhecimentos específicos aplicados a sua execução.

Além disso, a autora aponta que visões mistificadas dos objetos artísticos africanos, como as “máscaras”, estiveram presentes em diversos campos e nos agentes que os colocaram em circulação no ocidente. A ideia de que algo mágico e sobrenatural estivesse atrelado a tais objetos promoveu a construção de um imaginário carregado de medo e fetichização disseminado também nos modelos de exibição, classificação e nomeação de tais produções dentro do sistema das artes¹⁸⁶. É curioso encontrar um conjunto de “máscaras africanas” sendo exposto em uma Bienal de Artes, visto que, durante esse período, tal linguagem estética era classificada no ocidente dentro do grande grupo das chamadas “artes tradicionais” ou “pré-modernas” e vista como fruto da produção existente, antes da colonização europeia em África.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo foram localizadas algumas fotografias das obras enviadas pela Costa do Marfim, as quais podemos observar a seguir:

¹⁸⁵ Sally Price é antropóloga e escritora. É bacharela pela *Harvard University* (1965) e doutora em Filosofia pela *Johns Hopkins University* (1982). Possui pós-doutorado em *Science North Atlantic Treaty Organization* (1981-1982) como bolsista da Fundação John Simon Guggenheim. Foi premiada com diversas bolsas de pesquisa. É membra da Royal Netherlands Academy Arts and Sciences. Informações extraídas de: <<https://prabook.com/web/sally.price/184242?publicationFileId=1890459>>. Consulta realizada em: 17 fev. 2019.

¹⁸⁶ Um estudo mais aprofundado no tema foi realizado durante a pesquisa para a monografia Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Imagem 78 – Fotografias da exposição apresentada pela comissão da Costa do Marfim. VI Bienal de São Paulo. 1961.



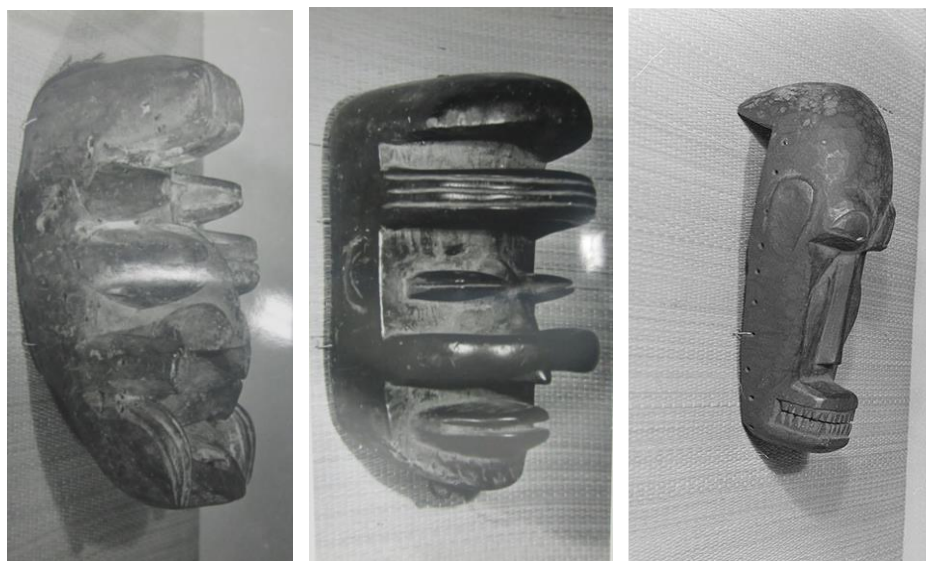


Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. **Fonte:** Imagem de documento autorizada pela equipe do Arquivo Wanda Svevo.

Destaca-se também que houve interesse por parte da equipe da VI Bienal em registrar as peças de maneira individual, o que, para a época, demonstrava que houve cuidado com as mesmas. Visto que os custos na realização de fotografia eram muito altos comparados com os dias atuais. Além disso, notamos que em alguns casos foram realizadas imagens em ângulos distintos, como no caso das obras abaixo:

Imagem 79 – Visão lateral de obras apresentadas pela comissão da Costa do Marfim. VI Bienal de São Paulo. 1961.





Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. **Fonte:** Imagem de documento autorizada pela equipe do Arquivo Wanda Svevo.

Apresentamos em seguida algumas imagens que exibem o espaço expositivo da Costa do Marfim e alguns recortes do posicionamento das suas obras.

Imagem 80 – VI Bienal de São Paulo. Sala Geral Costa do Marfim. Registro de Máscaras da Costa do Marfim. 1961.



Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 81 – VI Bienal de São Paulo. Detalhe da Sala Geral Costa do Marfim. Registro de Máscaras da Costa do Marfim. 1961.



Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Imagem 82 – VI Bienal de São Paulo. Detalhe da Sala Geral Costa do Marfim. Registro de Máscaras da Costa do Marfim. 1961.



Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Wanda Svevo.

Através dessas imagens nota-se que a expografia adotada pela Delegação da Costa do Marfim apresenta um tratamento diferenciado às peças, sendo exibidas como objetos de arte e não como os modelos expográficos dos museus etnológicos.

A vinda de tais obras foi noticiada em diversos jornais, cada um deles pontuou informações que considerava importantes serem destacadas. Apresentamos a seguir algumas das reportagens localizadas. O Jornal *O Estado de São Paulo*, de 24 de maio de 1961, nota com manchete “Mostra de Máscaras Africanas na Bienal”:

Entre as manifestações de caráter museográfico programadas para a VI Bienal, deve-se acentuar a que constituirá a contribuição da Costa do Marfim ao certame paulista.

A exposição que será enviada para São Paulo, revestir-se-á de elevado interesse para os estudiosos de arte africana e sua ampla influência sobre as expressões artísticas dos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial. A coleção do Museu Etnográfico de Abidjan, uma das mais ricas do gênero, é constituída por mais de 20.000 máscaras e esculturas do Oeste africano, quase que na totalidade procedentes da Costa do Marfim (Reportagem “Mostra de Máscaras Africanas na Bienal”, Jornal *O Estado de São Paulo*, 24 de maio de 1961).

Já o jornal *O Dia*, de 25 de maio de 1961, em uma nota titulada “Máscaras africanas na Bienal”, e o *Jornal do comércio*, de 5 de setembro de 1961, em uma nota sobre a Bienal com um trecho dedicado à “Arte negra”, apresentaram basicamente o mesmo texto. A seguir expomos o indicado pelo Jornal *O Dia*.

A Bienal apresentará pela primeira vez as curiosas máscaras africanas, enviadas pela Costa do Marfim. É um grupo extraído do Museu Etnográfico de Abidjan, que possui 20 mil máscaras típicas, de alto valor folclórico. (Reportagem “Máscaras africanas na Bienal”, Jornal *O Dia*, 25 de maio de 1961).

Observamos aqui novamente a exotização aplicada as obras de origem africanas. Ao classificar essas como “máscaras típicas” e “de alto valor folclórico”, reduz as mesmas ao lugar do exótico e do “tradicional”, diminuindo a sua contemporaneidade com as demais produções das artes e definindo qual aspecto deve ser valorado nas mesmas.

O Jornal *Diário Popular de São Paulo*, de 21 de agosto de 1961, em uma nota chamada “Arte Negra na VI Bienal”, e o *Jornal Correio da manhã*, de 26 de agosto de 1961, em uma

nota com o mesmo título, também expuseram informações similares. Abaixo destacamos a nota do jornal *Diário Popular de São Paulo*.

Um dos aspectos documentais da VI Bienal constará da contribuição que será enviada da Costa do Marfim, em que o Museu de Abidjan reúne exemplares dos mais valiosos. Foram enviadas à Bienal cerca de vinte máscaras, das mais expressivas da arte negra dessa área, cuja influência foi tão marcante na história da arte moderna, nos primeiros vinte anos do século (Reportagem “Arte Negra na VI Bienal”, Jornal *Diário Popular de São Paulo*, 21 de agosto de 1961).

O jornal *Folha da Manhã*, de 04 de junho de 1961, com nota chamada “A arte africana estará presente na Bienal”, também destacou tal participação, mas pontuando a participação de Holas e Tournier:

Os srs. B. Holas e J. C. Tournier, ambos conservadores do Museu, são eminentes especialistas no campo da arte africana. O sr. B. Holas deverá acompanhar pessoalmente o grupo de peças reservadas para a exposição da VI Bienal, encarregando-se da montagem da sala, com amplo material explicativo (Reportagem “A arte africana estará presente na Bienal”, jornal *Folha da Manhã*, 4 de junho de 1961).

Já o jornal *Folha de São Paulo*, de 21 de setembro de 1961, com uma nota chamada “Arte Africana na Bienal”, foi mais longo.

Dentro das manifestações museográficas da VI Bienal de São Paulo, inclui-se como uma das mais curiosas a exposição de máscaras da Costa do Marfim. Os estudiosos da arte africana terão oportunidade de constatar, através dessas peças, a influência que sofreram as expressões artísticas dos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial.

A coleção de máscaras (cerca de 50) foi enviada pelo Museu Etnográfico de Abidjan e é considerada uma das mais ricas no gênero. Aquele museu possui cerca de 20.000 máscaras e esculturas do Oeste Africano, em sua quase totalidade procedentes da Costa do Marfim.

Para colocar em relevo a referida mostra, a direção da VI Bienal reservou um estande especial no pavilhão Armando Arruda Pereira, no Ibirapuera (Reportagem “Arte Africana na Bienal”, Jornal *Folha de São Paulo*, 21 de setembro de 1961).

É curioso encontrar sempre o termo “arte africana” ou “arte negra” para referir-se a tais obras. Obras como as apresentadas pela Costa do Marfim são genericamente apresentadas em livros, catálogos e exposições como “máscaras africanas”, pouco se exploram suas qualidades visuais e simbólicas. Talvez isto ocorra porque, como comenta Okeke-Agulu, ainda estamos acostumados a ver essas obras pela leitura que o colonialismo fez delas, como objetos antropológicos e/ou etnográficos. É recente a entrada da compreensão como objetos pertencentes à história da arte e aos campos estéticos possíveis de serem estudados e abordados por ela.

Outro ponto a ressaltar é o fato de essas produções serem geralmente apresentadas através da influência que exerceram sobre as chamadas vanguardas europeias, como já foi mencionado nesta pesquisa. No texto escrito por Paulo Menten, um dos educadores da VI Bienal, para o jornal *Correio Paulistano*, de 22 de outubro de 1961, com manchete titulada “convite à VI Bienal de São Paulo”¹⁸⁷, observamos que esta também foi a relação estabelecida pelo educador ao analisar as obras da Costa do Marfim.

Nesta VI Bienal é de se salientarem, por exemplo, as máscaras africanas da Costa do Marfim, executadas entre os séculos XVII e XIX, embora pese a falta dos seus complementos, ou seja, vestes, e mesmo todo o ritual para cuja finalidade foram executadas. Mesmo assim corre por nós um frêmito ao vermos nessas máscaras, de linhas simples e de volumes equilibrados, linhas idênticas às encontradas na obra de um Picasso, de um Modigliani, oferecendo à nossa aquilatação um elemento seguro para o estudo da influência de artes primitivas na pintura moderna (Reportagem “convite à VI Bienal de São Paulo”, jornal *Correio Paulistano*, 22 de outubro de 1961).

Sabendo que Paulo Menten foi um dos educadores da mostra, provavelmente a análise apresentada por ele no *Correio Paulistano* também era a apresentada ao público durante as visitas realizadas pelo mesmo.

¹⁸⁷ Ao lado há uma nota titulada “Bienal”, assinada por Leila Marise, onde a mesma informa que: “Paulo Menten devia ter figurado na reportagem ‘Com os monitores da VI Bienal’, publicada por este Jornal justamente no dia da inauguração da importante mostra de arte. Por motivos independentes da minha vontade, seu ‘currículo’ não foi publicado. Mas quem saiu ganhando na confusão foi ele, pois terá a oportunidade de aparecer agora num inteligente levantamento que realiza sobre a contribuição de vários países à Bienal”.

4.2.1.1. Desdobramentos da participação da Costa do Marfim após abertura da VI Bienal

No Arquivo Histórico Wanda Svevo localizamos um comprovante de reembarque datado de 08 de março de 1962, que notifica o envio de uma caixa com “máscaras” para a Costa do Marfim, via avião da Companhia Air France. O pedido foi autorizado por Biago Motta e despachado por Celso Guimarães, representante aduaneiro.

Consta também um comprovante de reembarque emitido em 21 de março de 1962, pela Companhia Aérea KLM, que consta o envio de uma caixa contendo “pinturas” com destino à Costa do Marfim.

Em carta emitida pelo secretário da Bienal para a KLM, datada em 19 de março de 1962. Informa que deverão ser embarcadas no dia 21 daquele me, caixas contendo obras que participaram da VI Bienal, sendo elas: 1 caixa da Costa do Marfim, 1 caixa da Nigéria e 9 caixas da RAU.

Carta de 25 de novembro de 1961¹⁸⁸, de Wanda Svevo, secretária da Bienal, para B. Dadie, diretor de Belas Artes e pesquisa do Ministério Nacional de Educação. Carta com cópia para o Palácio do Itamaraty. Agradece pelo apoio e colaboração durante o período de produção que antecedeu a abertura da exposição. Wanda solicita indicações de como devem ser embaladas as obras, visto que a exposição já se encaminhava para o seu término. Solicita o endereço de reenvio das obras e quais são as medidas que devem ser tomadas junto aos diplomatas do país.

Em 1º de dezembro de 1961¹⁸⁹, de Francisco Matarazzo para B. Holas, do Centro de Ciências Humanas do Ministério Nacional de Educação. Agradece o envio dos livros e informa estar muito contente com a participação da Costa do Marfim. Informa que o êxito de tal exposição foi tão grande que ele gostaria de saber como obter alguns exemplares dessas peças para a coleção do MAM-SP, os quais poderiam ser trocados por peças de arte brasileira que poderiam ser selecionadas de acordo com o interesse deles. Solicita que estudem tal pedido e a possibilidade do mesmo.

¹⁸⁸ Carta em francês. Tradução nossa.

¹⁸⁹ Carta em francês. Tradução nossa.

Carta de 28 de dezembro de 1961¹⁹⁰, assinada por B. Holas, da Diretoria de Belas Artes de pesquisa do Ministério Nacional de Educação, para Francisco Matarazzo. Avisa que recebeu as correspondências enviadas anteriormente e solicita algumas informações. Uma delas refere-se à sugestão de Matarazzo para a efetuação de troca de peças do museu por peças de arte brasileira. Holas informa que na carta não fica muito claro como seria realizada tal troca, se seria uma troca com uma peça da coleção particular dele ou se seria com uma das máscaras do Museu de Abidjan que estiveram presentes na VI Bienal.

Holas informa que o museu possui um grupo de “demonstradores” que trabalham produzindo peças com as mesmas características que as utilizadas em rituais, e que, segundo ele, “são dignas” de pertencerem à coleção de Matarazzo. Sugere enviar uma peça, como “uma espécie de amostra grátis” à Matarazzo, para que ele possa apreciar a qualidade da peça e verificar se gostaria de adquiri-las. Agradece o interesse do mesmo e deseja bons votos de final de ano.

Não foram localizadas as respostas de Matarazzo dando sequência a essa conversa. Não sabemos se houve ou não a troca de peças, ou se foi efetivada a compra por Matarazzo. Devido à ausência de documentação institucional com a continuidade do assunto, pressupomos que Matarazzo tenha tratado de tal tema de maneira individual com Holas.

Carta de 06 de fevereiro de 1962¹⁹¹, assinada pela Diretoria de Belas Artes de Pesquisa do Ministério Nacional de Educação, o que nos faz presumir que tenha sido escrita por Holas para Francisco Matarazzo. Informa que recebeu os catálogos da VI Bienal de São Paulo, agradece muito por terem sido enviados e expressa que sente muito por não ter podido comparecer à exposição. Agradece imensamente por ter colaborado com o evento e com a participação da Costa do Marfim.

Carta de 09 de fevereiro de 1962¹⁹², enviada por B. Dadie, diretor de Belas Artes e pesquisa, para Matarazzo. Agradece a carta enviada em 25 de novembro e pede desculpas por ter respondido à mesma tão tarde. Informa, respondendo à pergunta de Matarazzo na carta anterior, que os únicos cuidados necessários para o transporte das obras é que as mesmas sejam embaladas e que cheguem em bom estado. Informa o endereço para reenvio das obras.

¹⁹⁰ Carta em francês. Tradução nossa.

¹⁹¹ Carta em francês. Tradução nossa.

¹⁹² Carta em francês. Tradução nossa.

Carta de 09 de março de 1962¹⁹³, assinada pela Diretoria de Belas Artes de Pesquisa do Ministério Nacional de Educação para Francisco Matarazzo. Informa que acabaram de receber a documentação enviada por ele sobre a VI Bienal de São Paulo. Comenta que através dela puderam confirmar a “variedade e a alta classe da exposição”. Ficaram muito sensíveis como o lugar reservado para a Costa do Marfim e estavam felizes por poderem ter contribuído para tal evento.

Carta de 21 de março de 1962¹⁹⁴, de Wanda Svevo para B. Dadie, diretor de Belas Artes e Pesquisa do Ministério Nacional de Educação. Comunica que enviaram naquela data uma caixa com as obras que estiveram presentes na Bienal de São Paulo. Solicita que seja enviada uma notificação de chegada das obras.

A participação da Costa do Marfim na VI Bienal pode ser tomada como um marco importante na exibição das artes africanas no Brasil. Em uma notícia do jornal *O Estado de São Paulo*, de 9 de setembro de 1962, com manchete “Mostra de Arte Africana”, comenta-se que estava em percurso a segunda mostra de arte africana em galeria de arte, e a terceira no país. Apresentamos a seguir a imagem de tal nota de jornal.

¹⁹³ Carta em francês. Tradução nossa.

¹⁹⁴ Carta em francês. Tradução nossa.

Imagem 83 – Nota “Mostra de Arte Africana”.



Fonte: Jornal *O Estado de São Paulo*, 9 de setembro de 1962. Fotografia da autora.

Provavelmente tal notícia toma como primeira exposição a ocorrida no MASP, em 1953. Como já comentado aqui, a década de 1960 foi um período onde se intensificaram através das artes, as relações entre o Brasil e a África. Sendo essa exposição mais um dos eventos de destaque.

4.2.2. NIGÉRIA E OS SEUS MODERNISMOS

4.2.2.1. Antecedentes da participação da Nigéria na Bienal

O interesse de que a Nigéria estivesse presente na Bienal, já tinha sido demonstrado por Lourival Gomes Machado durante a organização da V Bienal. Para realizar tal diálogo, Lourival Gomes Machado entra em contato com o artista Pierre Verger.

Pierre Edouard Léopold Verger, foi um fotógrafo e pesquisador de origem francesa, e que viveu grande parte da sua vida no Brasil. Sobre a figura de Verger, a antropóloga e pesquisadora Marta Heloisa Leuba Salum afirma que ele:

(...) ampliou a abordagem histórica das relações culturais Brasil-África que já vinha sendo aplicada na etnologia brasileira sobre o negro. Mas, ainda que de extrema relevância, sua produção impôs uma orientação, que deveria ser repensada, sobre a identidade entre a cultura material africana e brasileira na curadoria adotada por museus brasileiros (SALUM, 2017, p. 172).

Verger, como comentado por Marta Salum, foi um influenciador de visões presentes nas pesquisas sobre artes africanas e afro-brasileiras, direcionou a visão dos curadores, artistas e pesquisadores do país a um modelo essencialista de arte, que toma a influência Yorubá como central, tangenciando as demais culturas e narrativas. A prática de Pierre Verger promove muitos debates. É evidente que o autor foi de suma importância para os estudos das artes africanas e afro-brasileiras. Entretanto, sua visão é essencialista e atravessada por estruturas de poder que o colocava, enquanto um estrangeiro europeu, em uma posição de privilégio para dizer o que deveria ser preservado e como deveria ser.

Em carta de 12 de fevereiro de 1959, de Lourival Gomes Machado à Pierre Verger, endereçada ao consulado da França em Salvador. Gomes Machado comenta que, por intermédio de Eunice Catunda, conheceu os trabalhos do artista da “senhora Ulli Beier”, que tinha vindo da Nigéria. Comenta que se impressionou com a qualidade artística do trabalho, de maneira que já era pouco comum de encontrar naquele momento. E que com o propósito de atender à sugestão apresentada pela artista, de expor os seus trabalhos no Brasil, ele sugere que fosse organizada uma sala da Nigéria para a V Bienal. Lourival salienta que, como a Bienal não custeava os gastos com o transporte, este poderia ser um problema para a participação do país, mas no caso dos trabalhos da “senhora Beier”, como são em papel, os gastos seriam reduzidos, podendo, inclusive, enviar fotografias. Visto que as que ele examinou demonstraram boa qualidade para avaliar o trabalho. Lourival expressa o seu desejo de que, se o governo da Nigéria tiver verba, gostaria que fosse organizada a vinda da própria

“senhora Ulli Beier” como curador. E que poderiam até enviar algum trabalho “nativo”, embora permanecesse “hors-concours”. Sabendo das relações de Verger com a Nigéria e do possível interesse dele com a organização dessa participação, Lourival solicita que o mesmo entre em contato com ela e com pessoas que possam favorecer essa relação.

Suzanne Wenger era a esposa de Ulli Beier durante esse período. Ulli Beier nasceu na Alemanha, e, por ser judeu, sofreu perseguição durante o período do governo nazista, chegando, inclusive a ser preso. Em 1949 foi para a Nigéria ocupar o cargo de professor de inglês na *University College Ibadan*. No país, foi fundador e coeditor do jornal literário *Black Orpheus* e participou da organização do Mbari Mbayo Clube, um grupo formado por escritores em Ibadan e Oshogbo¹⁹⁵.

Suzanne Wenger nasceu em Graz, na Áustria. Estudou Arte em Viena e depois viajou para Paris. Em 1949, mudou-se para a Nigéria junto com seu Beier. No país, ela desenvolveu uma produção artística que tinha como referência aspectos visuais de religiosidades locais.

Imagem 84 – Susanne Wenger em sua casa de Oshogbo.



Nigéria. Data desconhecida. **Fonte:** Imagem extraída de: <

<https://susannewengerfoundation.at/de/node/781>>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019.

¹⁹⁵ Informações biográficas extraída de: <<https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/8508079/Ulli-Beier.html>>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019. Tradução nossa.

De acordo com Frank Willett, o casal organizou uma série de escolas de verão na Nigéria, que tinham como propósito a formação artística de professores de arte e artistas. De acordo com o autor, o objetivo do casal era “libertá-los das inibições adquiridas durante sua formação ocidental” (WILLETT, 2017, p. 265).

O interesse de Lourival em apresentar o trabalho de Suzanne Wenger na V Bienal é demonstrado novamente em carta de 13 de fevereiro de 1959¹⁹⁶, escrita por ele a artista. Informa que através de Eunice Catunda¹⁹⁷, tomaram conhecimento de duas obras dela e ficaram impressionados com o “bom nível expressivo, assim como pelo conteúdo excepcional encontrado nelas”. Informa que eles também estão conscientes do desejo dela em visitar e expor no Brasil e, por isso sugerem que a Nigéria deveria organizar um conjunto de obras, que possa ser apenas com as obras da artista, ou com mais algumas obras “indígenas”, para compor uma sala da V Bienal. E que Wenger inclusive poderá vir junto como curadora, com a comissão da Nigéria. Por outro lado, o projeto de um salão poderia ainda ser realizado, visto que as obras pintadas em papel e tela teriam um custo baixo de envio. Mas isso seria uma decisão do Ministério de Educação da Nigéria, já que as representações são oficiais. Ele acredita que devido às aproximações diplomáticas brasileiras com o país, esse trâmite teria mais possibilidade. Solicita que ela entre em contato com as autoridades de lá, para que possam iniciar o diálogo, caso concorde com o convite.

Em telegrama de 1º de março de 1959, Lourival Gomes Machado escreve a Pierre Verger que estava esperando a sua colaboração para a sala da Nigéria. Solicita que o mesmo procure passagem da Varig. Em outro telegrama, de 04 de abril de 1959, Verger escreve a Lourival que havia recebido no dia anterior a carta de 12 de fevereiro e o telegrama. Informa que caso convenha ao museu, chegará no dia 14 daquele mês, e que solicita que avise também a Eunice Catunda.

Carta de 16 de abril de 1959¹⁹⁸, de Francisco Matarazzo a Pierre Verger, endereçada ao Consulado da França na Bahia. Matarazzo inicia informando que gostaria de confirmar o acordo realizado entre eles, de que durante a viagem de Verger à Nigéria, o mesmo faria o

¹⁹⁶ Carta em inglês. Tradução nossa.

¹⁹⁷ É possível que esteja se referindo à pianista, compositora, professora e regente Eunice do Monte Lima Catunda (Rio de Janeiro/RJ 1915 - São José dos Campos/SP 1990). Informações disponíveis em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa635609/eunice-catunda>>. Consulta realizada em: 20 jan. 2019.

¹⁹⁸ Carta em inglês. Tradução nossa.

possível para que o país pudesse ser representada na V Bienal. Um desejo por tudo que representa, que não apenas pelo caráter artístico e cultural, mas também por ligações reais que unem os nossos povos e que estão evidenciadas em certas manifestações. Finaliza agradecendo a colaboração de Verger e desejando sucesso em sua missão na Nigéria.

Em carta datada de 04 de maio de 1959, de Pierre Verger à Lourival Gomes Machado. A carta foi escrita em papel timbrado da “Sociedade geral dos transportes marítimos”, segundo o timbre, se localizava em Marselle, França. Verger anunciava-se “A bordo do Provence”. Na carta, pede desculpas pela demora em escrever para agradecer a acolhida que recebeu em São Paulo. Comenta que os últimos dias na Bahia foram muito agitados e que saiu de lá há quatro dias e segue rumo à Paris, onde chegará no dia 12 de maio. Informa que pretende ficar cerca de 3 ou 4 semanas na capital francesa e depois seguirá para a Nigéria. Solicita que Lourival envie para ele, uma cópia do convite em inglês, para que leve à Nigéria. Avisa que escreveu a Ulli Beier sobre os trabalhos de Suzanne Wenger, do qual esperava uma resposta prontamente.

Em 14 de agosto de 1959, Lourival em carta para Verger. Agradece pelo envio da carta datada do dia 04 daquele mês, em que Verger havia informado sobre suas experiências pela Nigéria, Paris e Lisboa e sobre seu desejo de concretizar a participação da Nigéria na V Bienal. Lourival comenta que “se conseguirmos isso, estaremos contribuindo para maior difusão desse certame internacional, que, ano a ano, vem se afirmando cada vez mais”. Encerra a carta com bons desejos e considerações.

4.2.2.2. Nigéria na VI Bienal

Em 27 de outubro de 1960, a secretaria geral da Bienal envia uma carta à Wladimir do Amaral Murтинho, do Ministério de Relações Exteriores, solicitando o envio de endereços dos representantes da Nigéria no Brasil, assim como os representantes brasileiros que vivem no país. Tal solicitação tinha como propósito estabelecer contatos para que fosse efetivada a participação do país na VI Bienal.

Em carta datada em 14 de março de 1961¹⁹⁹, assinada por Francisco Matarazzo para o Ministério de Assuntos Exteriores da Nigéria. Inicia informando que possui grande honra em

¹⁹⁹ Carta em inglês. Tradução nossa.

realizar o convite para participação da Nigéria na VI Bienal. Realiza uma breve apresentação sobre a Bienal, destacando o prestígio que a exposição alcançou ao longo das suas edições. Matarazzo comenta também que tal edição comemora os 10 anos da mostra. Informa que o MAM-SP gostaria de contar nos seus empreendimentos futuros, com a presença e cooperação dos países recém-independentes do continente africano, com quem o Brasil tem uma feição grande e sincera baseada nas já conhecidas raízes históricas e raciais. Assim sendo, seria um prestígio para a Bienal contar com a participação e exibição de obras da Nigéria, podendo elas serem de tempos antigos ou modernos.

Em carta de 28 de março de 1961, assinada por Francisco Matarazzo Sobrinho, enviada ao Ministro da Cultura da Nigéria, em Lagos. Nessa carta, Matarazzo realiza o convite para participar da VI Bienal. Apresenta a exposição e as informações para efetivação da participação do país.

Carta de 18 de abril de 1961²⁰⁰, Ulli Beier escreve para Pappone, o responsável da Bienal pelo transporte das obras. Informa que a carta enviada em 27 de outubro de 1960 chegou muito tarde porque eles, Beier e Suzanne Wenger, haviam mudado de endereço. É possível que estivesse se referindo à carta enviada por Pierre Verger em 04 de maio de 1959. Beier informa que a correspondência enviada pela Bienal estava encaminhada a ele, mas que acreditava que ela estivesse mesmo enredçada a sua esposa, Susanne Wenger. Comenta que Lourival Gomes Machado havia convidado Wenger para expor na Bienal de São Paulo. Mas como Lourival não estava mais na direção da exposição, ele gostaria de saber se o convite ainda está valendo e, se sim, quando seria a exposição e quantos trabalhos poderiam ser enviados. Informa que já havia preenchido um dos formulários que Pappone, havia enviado há cerca de dois anos, mas que para atualizar, preencheu novamente e os enviava anexos. Ele também avisa que incluiu junto ao envio daquela carta, alguns catálogos e artigos recentes. Informa que fica no aguardo de um contato com as informações.

A resposta a tal carta foi realizada em carta de 20 de maio de 1961²⁰¹, escrita por Wanda Svevo destinada à Susanne Wenger. Svevo informa que recebeu a carta dela, de 18 de abril. Avisa que depois de consultar o novo diretor da exposição, o mesmo comentou que a participação da artista sem o convite via uma delegação oficial era contra os regulamentos da

²⁰⁰ Carta em inglês. Tradução nossa.

²⁰¹ Carta em inglês. Tradução nossa.

VI Bienal. Visto que um convite oficial foi realizado ao governo da Nigéria, caso o governo aceite, a participação do país deveria ser organizada sem a interferência da Bienal de São Paulo, sendo portanto, uma possibilidade de participação da artista apenas via delegação da Nigéria. Wanda aconselha a artista a procurar os departamentos responsáveis pela organização da delegação para saber se ela poderá ser incluída.

Carta de 05 de junho de 1961²⁰², de Francisco Matarazzo para Ministro da Cultura da Nigéria. Informa que a VI Bienal de São Paulo tem data possível de abertura para 10 de setembro, que possivelmente contará com a presença do Presidente da República e que assim que tal visita estiver confirmada, entrará em contato. Essa documentação, provavelmente, se refere a uma circular que era enviada a todos os países participantes, visto que, semelhante também foi enviada à Delegação da Costa do Marfim.

Em 12 de junho de 1961²⁰³, carta assinada pelo Ministério de Assuntos Exteriores da Nigéria e pelo setor de Relações Governamentais da Nigéria, para o Ministério de Relações Exteriores do Brasil. Informa que tal carta é resposta de outra enviada em 29 de março. Avisa que o conteúdo dessa carta foi encaminhado aos governantes da Nigéria e que uma decisão será informada, assim que ela for concretizada.

Há um documento datado de 07 de julho de 1961, que informa que a Divisão Cultural do Ministério de Relações Exteriores encaminha anexa a cópia da nota-verbal, datada de 12 de junho, em que o Governo da Federação da Nigéria informa recebimento da carta-convite para participação da VI Bienal.

Em carta de 23 de agosto de 1961, enviada pela Divisão Cultural do Ministério de Relações Exteriores para a Bienal, informa que receberam um telegrama do governo da Nigéria com informações a respeito da participação do país na VI Bienal, os quais transmitiam através daquele documento. Segundo a carta, o governo da Nigéria informou no telegrama enviado em 17 de julho que o país enviará 20 peças, que serão despachadas em breve. As informações detalhadas dos artistas e obras seriam enviadas por telegrama.

Telegrama de 15 de agosto de 1961, assinado por Crowder Ednimag, com destino à equipe da Bienal. O texto do telegrama informa que haviam sido despachadas dez pinturas via aérea dos seguintes artistas: Nwoko, Enwonwu, Emokpae, Akolo, Grillo, Holloway, Uche

²⁰² Carta em inglês. Tradução própria.

²⁰³ Carta em inglês. Tradução própria.

Okeke, Simon Okeke. Os títulos das obras vêm na sequência: *Ahwaire and the Wonderful Bird, Christ, Mother and child, Girls dancing, Birth of night and day, Women with water pots, Ologun, Nativity, Twins and also young lovers*. E em 31 de agosto de 1961, uma nota de despacho emitida pela Estação Aduaneira de importação Aérea de São Paulo informa que deu entrada uma caixa contendo “quadros a óleo” vinda da Nigéria.

De acordo com o catálogo da VI Bienal, os artistas e obras da Nigéria que integram tal edição foram:

Artistas nigerianos que provavelmente participaram da VI Bienal de São Paulo		
Linguagem	Artista	Obras
Pintura	Akolo	Nascimento da noite e do dia.
	Emokpae	Moças dançando.
	Enwonwu	Mãe e criança.
	Grillo	Mulheres com jarros.
	Holloway	Ologun.
	Nwoko	Cristo.
	Simon Okeke	Gêmeos.
		Jovens amantes.
	Uche Okeke	Natividade.
Onabrakpeya	Ahwaire e o pássaro maravilhoso.	

A vinda de tais artistas foi noticiada em diversos jornais, como *A Gazeta de São Paulo*, de 20 de setembro de 1961, com a manchete “Pintores da Nigéria na VI Bienal”, e o jornal *Diário Popular de São Paulo*, de 19 de setembro de 1961, com a manchete chamada “Pintores da Nigéria”. Ambos os periódicos apresentaram textos muito similares. Destacamos abaixo as informações noticiadas por este último.

Dez artistas da Nigéria comparecem cada um com uma pintura, na VI Bienal, e é a primeira vez que se verifica esta participação nas Bienais.

Estendendo-se sobre temas variados, em que os costumes do país, as suas crenças e manifestações religiosas vê-se refletir. Akolo, Emokpae, Grillo, Enwonwu, Holloway, Nwoko, Simon Okeke, Uche Okeke e Onabrakpeya, concorrem para oferecer aos visitantes da Bienal, uma área inteiramente inédita, neste hemisfério, da arte de pintura sob a visualização especialíssima, de artistas de um país cuja cultura nos é completamente desconhecida.

Com a representação da Nigéria, a VI Bienal acolhe mais uma coleção de arte de um teor vivo e dinâmico em sua original expressividade. (Jornal *Diário Popular*

de São Paulo, de 19 de setembro de 1961, com a manchete chamada “Pintores da Nigéria”).

Chama a atenção que tal reportagem a menção dessa exposição, como sendo um mostra da arte “de um país cuja cultura nos é completamente desconhecida”. A cultura da Nigéria não é desconhecida pelos brasileiros. Sociedades como a Yorubá, população presente na Nigéria, Benin, Togo, Gana e Costa do Marfim; ou a Igbo, presente no sul da Nigéria, além de serem conhecidas pelos brasileiros, configuram-se uma das origens da população brasileira. Visto que pessoas dessa região foram comercializadas e escravizadas no Brasil. Essas duas sociedades também contribuíram na formação cultural do nosso país, sendo possível notar suas influência em religiões como o Candomblé, em alimentos como o Acarajé e na musicalidade de ritmos instrumentais como o agô, o atabaque, dentre outros.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo, localizamos uma fotografia na qual podemos observar parte da sala geral da Nigéria, onde notamos algumas das pinturas apresentadas pelos artistas participantes.

Imagem 85 – VI Bienal de São Paulo. Sala Geral Nigéria. 1961.



Fotografia Athayde de Barros. **Fonte:** Imagem concedida pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Okwui Enwezor comenta que, assim como ocorreu no Senegal com a Escola de Dakar, as produções nigerianas realizadas no pós-independência, passaram por longos debates entre artistas, na disputa da definição de quais seriam os métodos adotados para a construção de uma arte nacional moderna.

Nas artes visuais, um debate similar estava nascendo entre artistas em grupos como Zaria Art Society [Sociedade de Arte Zaria], conhecidos como ‘Zaria Rebel’ [Rebeldes de Zaria], ao questionar o currículo formalista europeu de educação artística na Nigéria. Havia também o grupo multirracial Amadlozi na África do Sul, que buscou inspiração em formas, temas e histórias africanos, em vez de olhar para a Europa; e similarmente, no Senegal, a École de Dakar [Escola de Dacar] adaptou a Negritude de Senghor enquanto fonte de inspiração (ENWEZOR, 2018, p. 154).

Uche Okeke e Demas Nwoko, artistas que participaram da VI Bienal, foram alguns dos participantes do *Zaria Art Society*. Ambos estudaram no *College of Arts, Science and Technology*, em Zaria, norte da Nigéria. Os jovens artistas buscavam um novo modo de criação artística, o que eles passaram a chamar de "Síntese Natural", conceito que tinha como proposta o reconhecimento das práticas artísticas compreendidas como tradicionais nigerianas e a união destas com outras estéticas, como as europeias e islâmicas. O grupo defendia a não dependência do “artista nigeriano” dos modelos disseminados pela academia e a criação de um modernismo que se baseasse na experiência local nigeriana, ou seja, que buscasse nas produções artísticas de tradição nigeriana uma nova linguagem para as artes do país. (OKEKE-AGULU, 2010, p. 285).

O que significava falar em “tradição nigeriana” em 1960, sendo a Nigéria unificada em 1914 e formada por mais de 400 sociedades culturais distintas? Segundo Okeke-Agulu, cada artista tinha uma concepção de “tradicionalidade”, sendo para alguns deles variantes entre “a arte ancestral de Nok, Igbo-Ukwu, Ifé e Benin, bem como o folclore nigeriano convencional e outras práticas culturais” (OKEKE-AGULU, 2010, p. 288). Provavelmente a busca por criar uma “tradição” artística nigeriana fazia parte da proposta política anticolonial de buscar reconhecimento das artes nigerianas pré-modernas ou pré-coloniais.

Além do *Art Society*, existiram outras propostas para as artes do período. Emokpae, artista que também esteve presente na VI Bienal, é um dos citados por Okeke-Agulu como um deles.

Não apenas os integrantes da Art Society tentaram redefinir o conteúdo e as qualidades formais da arte nigeriana pós-colonial, como pode ser visto na obra de Erhabor Emokpae (1934-1984), que foi ativo na cena artística de Lagos no início dos anos 1960. Como experimentava com arte abstrata na época, Emokpae pintava figuras que o distinguiam de outros jovens artistas que começavam a receber atenção da crítica em Lagos. Em uma das pinturas mais famosas, *Struggle Between Life and Death* (1962), Emokpae usa a linguagem abstrata modernista para explorar a dualidade entre tradição e modernidade, o secular e o espiritual na vida contemporânea (OKEKE-AGULU, 2010, p. 292).

Imagem 86 – Erhabor Emokpae. *Struggle between Life and Death*. 1962.



Óleo sobre tela, 1962. **Fonte:** Imagem extraída de: <<https://slideplayer.com/slide/3800066/>>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019.

Enwonwu, também participante da VI Bienal, já se posicionava com o objetivo de ser reconhecido como artista moderno. Não foi por acaso que em 1944, Enwonwu ganhou uma bolsa de estudo compartilhada pelo Governo Colonial Nigeriano e pela companhia petrolífera Shell²⁰⁴ e foi estudar na Inglaterra. Durante esse período, o artista frequentou a *Slade School*

²⁰⁴ Vale chamar a atenção aqui para o fato de que nesse período começavam na Nigéria dois grandes empreendimentos de petróleo: a Cia Real do Níger, que em 1900 criou o protetorado britânico do norte e do sul,

of *Fine Art*, o *Goldsmiths College* e a *Universidade de Oxford*. As primeiras pinturas dele tinham base figurativa e representavam “nigerianos seus contemporâneos empenhados em actividades sociais ou participando em cerimônias culturais” (OKEKE-AGULU, 2002, p.8).

Okeke-Agulu (2002, p. 06) destaca que a relação de Enwonwu com o governo colonial era muito controversa. Ao mesmo tempo, sabemos que o artista era participante dos debates e movimentos pró-independência. Inclusive, participou em 1956 do *Congresso de Escritores e Artistas Negros na Sorbonne*, organizado pela *Présence Africaine*, grupo ligado ao Movimento Negritude. O artista também estabelecia conexões diretas com os representantes do governo, tendo, inclusive, produzido uma escultura encomendada pelo governo colonial como homenagem à Rainha Elizabeth, com a qual tirou uma foto em 1956 ao realizar visita ao país.

Imagem 87 – Ben Enwonwu e a rainha Elizabeth II frente à escultura em bronze realizada pelo artista. 1956.



Fonte:

<<https://br.pinterest.com/pin/570338740281682997/?lp=true%20Acesso%20em:%202007%20out.%202018.>>.

Acesso em: 07 out. 2018

unificado somente em 1914. Sendo o petróleo um elemento que proporcionou riqueza ao país, mas ao mesmo tempo maior controle europeu em sua exploração.

4.2.2.3. Desdobramentos da participação da Nigéria na VI Bienal

Carta de 03 de novembro de 1961²⁰⁵, de Wanda Svevo para Michael Crowder, identificado como editor da *Nigeria Magazine*. Informa que em resposta ao pedido do mesmo, envia uma fotografia da pintura de Akolo, que recebeu a menção honrosa. Envia também um catálogo da exposição. Comunica que gostaria de receber uma cópia da *Nigeria Magazine* para que fique arquivada junto aos documentos da exposição. Não foi localizada junto à documentação desta edição, uma cópia de tal revista, de modo que não sabemos se o seu envio foi efetivado.

Em carta de 25 de novembro de 1961²⁰⁶, de Wanda Svevo direcionada a Michael Crowder. Informa que agora que a VI Bienal já foi inaugurada, eles agradecem imensamente a colaboração de Crowder e da equipe da Nigéria na organização da delegação do país. Ressalta que, até aquele momento, aquela já havia sido a Bienal mais visitada e que isso é um resultado dos países participantes. No que diz respeito à embalagem das obras, informa que isso deverá acontecer da melhor maneira possível após o encerramento da Bienal. Solicita que informe a melhores maneiras de embrulho das obras e as especificidades de cada uma. Solicita também, informações sobre as maneiras com as quais devem ser requisitados os órgãos diplomáticos e as companhias de transporte adequadas para realizar o envio.

Em carta de 09 de janeiro de 1962²⁰⁷, assinada pelo secretário do Consulado da Nigéria, o *The Lagos Branch Nigerian Arts Council*, e também responsável pela *Gallery Labac*. Não foi possível identificar o nome da assinatura, pois a letra está ilegível. A carta vai direcionada a Wanda Svevo. Inicia agradecendo o envio da carta de 25 de novembro de 1961, que foi repassada através de Mr. Crowder para que ele pudesse responder, visto que seu comitê, do qual Crowder é membro, foi responsável por coletar e enviar as obras para a Bienal. Informa que estão gratos por saberem que um dos artistas recebeu uma menção honrosa e que a exposição foi um sucesso. Informa que não possui nenhuma recomendação em relação à embalagem da obra, a não ser que a mesma deverá ser realizada com cuidado. Informa também o endereço para onde devem ser enviadas as obras. Avisa que infelizmente eles ainda

²⁰⁵ Carta em inglês. Tradução nossa.

²⁰⁶ Carta em inglês. Tradução nossa.

²⁰⁷ Carta em inglês. Tradução nossa.

não possuem nenhuma embaixada ou órgão diplomático no Brasil, de modo que a embaixada britânica ainda cuida de seus interesses. Solicita que Wanda entre em contato com a embaixada britânica em nome deles caso ocorra alguma necessidade urgente.

Carta de 21 de março de 1962²⁰⁸, de Wanda Svevo para o secretário do Consulado da Nigéria. Informa que enviou naquela data, pela companhia KLM, as obras dos artistas nigerianos que expuseram na Bienal de São Paulo. Solicita que o mesmo informe o recebimento daquela carta.

Localizamos no Arquivo um informe em um pedaço pequeno de papel onde está escrito em letras datilografadas: “Lembrete: As fichas da delegação da Nigéria, foram enviadas aos cuidados do dr. Murtinho do Itamaraty (vide carta)”, e em letra cursiva: “Carta convite 10.637 enviada a Nilio Baptista”. Localizamos também um comprovante de reenvio de uma caixa contendo “quadros a óleo” para Lagos, datado de 08 de março de 1962, sob responsabilidade da transportadora aérea KLM.

4.2.3. REPÚBLICA ÁRABE UNIDA NA VI BIENAL

No caso da participação do Egito nesta edição da Bienal de São Paulo, o país apresentou-se novamente como parte da RAU. Carta de agradecimento enviada por Ciccillo Matarazzo à Mozart Janot Junior, então embaixador do Brasil na RAU. Nessa carta datada de 28 de janeiro de 1960, que já foi mencionada nesta pesquisa, Matarazzo inicia contando que encerra a V Bienal com êxitos e já estava programando novas iniciativas para a edição seguinte. Matarazzo volta à ideia já anunciada durante a V Bienal de apresentar uma “exposição da obra dos Faraós”. Avisa que pode ser uma mostra que abranja diversas dinastias, que focalize um dos períodos mais representativos do Egito antigo ou que apresente os planos do “Dique de Assuan”. Finaliza a carta agradecendo o apoio do embaixador e dizendo que espera poder contar com ele na colaboração e diálogo junto às autoridades e instituições competentes ao tema.

Em carta enviada em 23 de maio de 1960, de Ciccillo Matarazzo para Wladimir Murtinho, Chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Nessa carta, Ciccillo comenta que iniciam os processos de organização da VI Bienal, e que, como de

²⁰⁸ Carta em inglês. Tradução nossa.

padrão, solicita que o ministério realize o convite oficial para os governos dos países, para que posteriormente a equipe da Bienal possa realizar o convite aos órgãos diplomáticos. Matarazzo comenta que como aquela edição será a comemorativa de 10 anos do evento, deseja-se que seja de grande sucesso. Por conta disso, planeja-se que, além dos eventos que já ocorrem, sejam realizadas exposições especiais de grande porte. Comenta que havia negociações para organizar uma sala especial de Delacroix e que também, em virtude da visita do Ministro do Exterior da RAU, iniciou negociações com auxílio do Embaixador Carlos Martins Thompson Flores. Informa que comentou com o ministro da RAU sobre a possibilidade da organização de uma exposição de arte antiga do Egito, mas que ainda não houve resposta. Tanto Mozart Janot Junior como Carlos Martins Thompson Flores, são apresentados como embaixadores do Brasil na RAU. Não sabemos qual deles estava assumindo tal posição.

Um telegrama de 04 de junho de 1960, enviado por Mozart para Ciccillo Matarazzo. Informa que é com grande alegria que comunica o aceite pelo Ministro de Cultura da RAU do convite para participação na VI Bienal. Ressalta que o embaixador Carlos Martins Thompson Flores fez grande esforço para conseguir a participação egípcia e que considera indispensável o contato imediato do Itamaraty e consequente comunicação com a embaixada.

Em carta de 21 de julho de 1960, de Francisco Matarazzo para Carlos Martins Thompson Flores, o embaixador do Brasil na RAU. Matarazzo informa que durante a visita ao Brasil, do ministro adjunto das Relações Exteriores da RAU, Hussein Zulficar Sabri, ele entregou uma carta solicitando que fosse estudada a possibilidade da organização de uma exposição durante a próxima Bienal, sobre arte da antiguidade. Essa exposição seria em parceria com RAU, que além da sua sala com obras contemporâneas, também teria a organização da mostra. Matarazzo comenta que ficou sabendo que essa proposta foi bem acolhida junto às autoridades e que espera receber em breve algum retorno dos mesmos. Ele comenta que há uma exposição que está circulando pela Europa intitulada “*500 anos de arte egípcia*”, que, segundo Matarazzo, apresentava “uma selecionada coleção de exemplares valiosos da arte do passado”. Conta que em visita à Europa conversou com Van Lerberghe, conselheiro junto à “Propagande Artistique” de Bruxelas, quem organizou a referida mostra. Nessa conversa, estudaram a possibilidade de tal exposição vir para o Brasil durante a Bienal. Porém, devido aos compromissos já agendados de exibição da mesma, ela só estaria disponível em 1962, após a VI Bienal. Em vista disso, solicita ao embaixador um conselho do

que poderia ser feito. Sugere que seja organizada uma exposição de tal tema, com outras obras e coleções da RAU, mas que ele também não sabe se a única coleção para empréstimo seria esta que se encontrava em exibição na Europa.

Carta de 29 de junho de 1960²⁰⁹, de Jamal E. D. Farra, embaixador da RAU no Rio de Janeiro, para Matarazzo. Agradece o envio de carta do dia 07 daquele mês, realizando o convite para participação do país e diz que sente muita alegria por poder integrar esse conjunto. Avisa que comunicará as autoridades do país sobre a VI Bienal e que acredita que o convite terá um retorno positivo devido à boa participação da RAU na edição anterior da mostra.

Carta de 09 de janeiro de 1961²¹⁰, de Jamal E. D. Farra para Mário Pedrosa. Agradece pela carta do dia 20 de dezembro, na qual informava sobre a participação da RAU na VI Bienal. Informa que ele está em constante comunicação com as autoridades do Cairo e que comunicará a decisão assim que possível.

O aceite do país foi notificado pelo jornal *Tribuna da Imprensa*, de 18 de janeiro de 1961, cuja nota apresenta-se a seguir:

O Egito participará da VI Bienal com uma exposição de sua arte através dos tempos: da arte faraônica à atual. Esta importantíssima mostra está sendo organizada pelo comissariado egípcio, com a supervisão de Mário Pedrosa (Jornal *Tribuna da Imprensa*, 18 de janeiro de 1961).

Carta de 11 de fevereiro de 1961²¹¹, de Jamal E. D. Farra para Matarazzo. Informa que as autoridades da RAU decidiram pela participação do país na VI Bienal e que deixam à disposição o consulado geral da RAU em São Paulo para o apoio em tudo o que for necessário.

Em 18 de fevereiro de 1961, em carta de Matarazzo para Jamal E. D. Farra. Inicia comentando que essa é resposta à carta enviada no dia 11 daquele mês, em que o embaixador anunciou a participação da RAU na próxima Bienal. Matarazzo informa o seu reconhecimento sobre a notificação e consideração por tal parceria.

²⁰⁹ Carta em francês. Tradução nossa.

²¹⁰ Carta em francês. Tradução nossa.

²¹¹ Carta em francês. Tradução nossa.

Em 28 de fevereiro de 1961, carta de Mário Pedrosa a Jamal E. D. Farra com envio de cópia para o Embaixador do Brasil no Cairo. Pedrosa informa que já iniciaram os processos de organização dos espaços expositivos para a VI Bienal e que até aquele momento não possuíam nenhuma indicação vinda da RAU, a respeito das orientações sobre a seleção e organização do espaço. Pedrosa solicita que o embaixador entre em contato com as equipes responsáveis sobre o assunto para que possam enviar tais indicações ao museu. Envia também as fichas de inscrição para que a delegação da RAU possa se inscrever formalmente no evento.

Nesse mesmo dia, 28 de fevereiro de 1961, Pedrosa envia outra carta ao embaixador Jamal E. D. Farra. Nela, comenta que acabara de escrever uma carta a J. Van Lerberghe em resposta a uma carta, em que ele comentava sobre as possibilidades de organizar uma sala com peças de arte egípcia antiga. Matarazzo destaca um trecho²¹² da carta enviada a Lerberghe em que comenta que segue anexa uma cópia da carta que escreveu para M. Huseein Zulfir Sabri sobre o indicado na carta de 06 de dezembro de 1960. Pedrosa anuncia que Matarazzo comentou com ele que também enviou carta a Jamal E. D. Farra, em 20 de dezembro de 1960, onde solicitou a intervenção do embaixador junto às autoridades da RAU para que pudesse concretizar tal exposição. Pedrosa pontua que seria de grande importância tal ação, visto que poderia ser a primeira exposição de arte egípcia antiga na América Latina. Pedrosa lamenta que desde o envio dessa carta não tiveram mais nenhuma resposta sobre o assunto. Finaliza a carta solicitando a ajuda do embaixador no diálogo com as autoridades da RAU na montagem de uma pequena sala ao lado do espaço oficial da RAU na VI Bienal, onde estarão obras do período faraônico egípcio.

Em carta de 1º de maio de 1961, de Nestor Luiz F. B. dos Santos Lima, secretário da Embaixada do Brasil, para Matarazzo. Inicia informando o recebimento das cartas de 24 de fevereiro e de 20 de março, onde Matarazzo demonstrou o seu interesse na participação da RAU na VI Bienal e informou sobre a segunda visita de Mário Pedrosa ao país, que teria como propósito conseguir confirmação da organização de uma exposição de arte egípcia antiga. Nestor Luiz F. B. dos Santos Lima comenta que a embaixada sempre realizou todos os esforços para atender aos pedidos de Matarazzo, mas que naquele momento tal pedido ainda não tinha uma solução encontrada por eles. Avisa que estava em contato com o Departamento

²¹² Trecho em francês. Tradução nossa.

de Assuntos Culturais do Ministério das Relações Exteriores e com o Ministério da Cultura e da Orientação Nacional da RAU, para onde seria dirigido Mário Pedrosa ao chegar ao Egito. Lima informa que em conversa com Abdel Moneim El Sawi, vice-ministro da Cultura, foi informado que havia uma dificuldade grande das autoridades da RAU em atender ao pedido de Matarazzo, pois naquele momento existiam cerca de 300 peças autênticas do período faraônico fora do país, algumas delas na Europa e EUA, e já comprometidas para uma mostra no Japão. Segundo a carta, essas saídas se deram no esforço de conseguirem financiamento para a salvagarda dos monumentos da Núbia. Dessa forma, o Ministério de Cultura e o Ministério da Orientação Nacional da RAU sugeriram que poderia ser enviada a São Paulo uma exposição de cópias de peças raras, entre as quais poderia ser incluída alguma obra “autêntica”. Desse modo, informa que esse seria um tema com o qual Pedrosa teria que lidar junto ao Departamento de Antiguidades do Ministério da Cultura e da Orientação Nacional da RAU.

O jornal *Correio da Manhã*, de 02 de março de 1961, anunciou as negociações de tal exposição em reportagem intitulada “Perspectiva geral da VI Bienal (Artes Plásticas)”, a qual apresentamos o trecho referente à participação da RAU a seguir:

Além das salas especiais já mencionadas, e com o intuito de emprestar maior brilho à próxima Bienal que marca o décimo aniversário da sua instituição, o MAM de São Paulo solicitou de outros países exposições de caráter museográfico, que se destinam a completar o panorama da contribuição plástica atual, com elementos da arte do passado. Em primeiro lugar deve-se apontar a exposição de arte faraônica, solicitada à República Árabe Unida, que até recentemente não permitia a saída do país das peças pertencentes aos Museus.

No entanto há bons indícios que o Museu do Cairo organizará, especialmente para a VI Bienal de São Paulo, uma exposição nos moldes da mostra “500 anos de Arte Egípcia”, apresentada na Europa em 1960, a qual seria uma manifestação absolutamente inédita na América Latina (Reportagem “Perspectiva geral da VI Bienal (Artes Plásticas)”, jornal *Correio da Manhã*, 2 de março de 1961).

Em 15 de agosto de 1961, Matarazzo envia uma carta a algumas embaixadas, entre elas a da RAU, informando que a inauguração da Bienal se aproxima e que por isso necessita com máxima urgência dos documentos de embarque das obras destinadas a VI Bienal, a fim de conseguir a licença de importação exigida e providenciar de imediato o despacho das mesmas.

Localizamos no Arquivo Histórico Wanda Svevo um telegrama datado de 18 de agosto de 1961 e assinado em nome de Wladimir Murтинho, no qual comunica que a Embaixada no Cairo visou o reconhecimento aéreo de 09 volumes destinados a VI Bienal, em consignado da Companhia KLM, que fará o transporte do Cairo para São Paulo. Também datado de 18 de agosto de 1961, uma carta sem assinatura, comunicando que o MAM-SP apresenta cumprimentos ao Chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores e agradece as informações enviadas pela Embaixada do Brasil no Cairo, que através de telegrama informou que haviam sido enviadas caixas com obras para a VI Bienal.

Segundo o catálogo da mostra, a delegação dessa edição foi organizada pelo *Departamento de Belas Artes do Ministério de Cultura e de Orientação Nacional*, localizado na cidade do Cairo. Segundo o catálogo, a lista de artistas e obras participantes da VI Bienal foi a seguinte:

Artistas da R.A.U. que provavelmente participaram da VI Bienal de São Paulo		
Linguagem	Artista	Obras
Pintura	Abdel Hady El-Gazzar (1925)	Sugestão, 1951. Guache. 92 x 68,5.
		Homem verde, 1951. 69 x 63.
		Canto popular, 1954. Guache. 70 x 47.
	Fateh Al Moudarres (1922)	Crianças da campanha do norte, 1960. 68 x 48.
		Duas beduínas, 1960. 90 x 70.
	Mahmoud Hammad (1923)	A família, 1960. 90 x 57.
		A mulher grávida, 1960. 60 x 47.
		Ra Kan, 1961. 90 x 75.
		Maternidade, 1961. 90 x 75.
	Naim Ismail (1930)	A Aldeia, 1958. 100 x 77.
	Fouad Kamel (1919)	O pássaro preto, 1958. 106 x 74.
		Preto e branco I, 1961. 122 x 122.
		Preto e branco 2, 1961. 122 x 61.
		Preto e branco 3, 1961. 122 x 61.
		Preto e branco 4, 1961. X 99,5 x 69.
	Abo Khalil Lotfy (1920)	Transformação, 1959. 122 x 76.
		Miragem, 1959. 122 x 76.
		Sinais do espaço exterior, 1959. 122 x 76.
Fantasma no centro da cidade, 1959. 122 x 78.		
Ramsès Younan (1913)	Ebulição, 1960. 121 x 90.	
	Antes do pôr do sol, 1960. 121 x 90.	
	Pastoral, 1960. 121 x 90.	
	Carro lunar, 1960. 90 x 61.	
	Águas e rochedos, 1960. 90 x 61.	
Escultura	Anwar Abdel Mawla	O amanhecer. Pedra. 50.
		Maternidade. Pedra. 67.
		Maternidade (sentada). Pedra. 43.
		Protestação. Pedra. 99.

		Pensamento. Pedra. 44.
Gravura	Kamal Amin (1923)	Filhas do Nilo, 1961. Metal. 80 x 30.
		Mercado, 1961. Metal. 38 x 18.
		Pular a corda, 1961. Metal. 34 x 21.
		A família, 1961. Metal. 26,5 x 13,5.
		À beira do Nilo, 1961. Metal. 29 x 14,5.
		Maternidade, 1961. Metal. 31,5 x 15.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo localizamos três fichas de inscrição de Fateh Al Moudarres. As fichas datadas de 20 de junho de 1961 foram assinadas por Salah Talor, identificado como Diretor Geral de Belas Artes. Segundo o documento, o artista nasceu em Alepo, em 1922, e as obras inscritas são: *Enfants de la Campagne du Nord*. 68 x 48. Óleo; e *Deux Filles Bédouines*. 90 x 70. Óleo.

A presença da Delegação da RAU foi noticiada nos jornais *A Hora de São Paulo*, de 05 de setembro de 1961, em nota chamada “Museu de Arte Moderna: A República Árabe Unida na VI Bienal”; e em *A Gazeta de São Paulo*, de 5 de setembro de 1961, com manchete “República Árabe Unida na VI Bienal”. Ambos apresentaram notas similares, por isso, destacaremos aqui apenas o que foi exibido no jornal *A Gazeta de São Paulo*.

As obras que integram a delegação da República Árabe Unida acabam de chegar a São Paulo por via aérea e representam uma contribuição expressiva nas seções de pintura, escultura e gravura, com um total de 35 trabalhos.

Os artistas expositores são: Abdel Hady El-Gazzar (1925), Fateh Al Moudarres (1922), Mahmoud Hammad (1923), Naim Ismail (1930), Fouad Kamel (1919), Abo Khalil Lotfy (1920), Ramsès Younan (1913), Anwar Abdel Mawla, Kamal Amin (1923).

Cada um desses artistas possui o seu estilo característico. Alguns são individualistas ou internacionais, outros dependem da invocação das tradições artísticas existentes na civilização da região, depois da molduração e acondicionamento dessas tradições, de acordo com a vida atual e com a evolução, que abrange a vida artística em geral. As obras artísticas desses últimos, ligadas fielmente ao local à época.

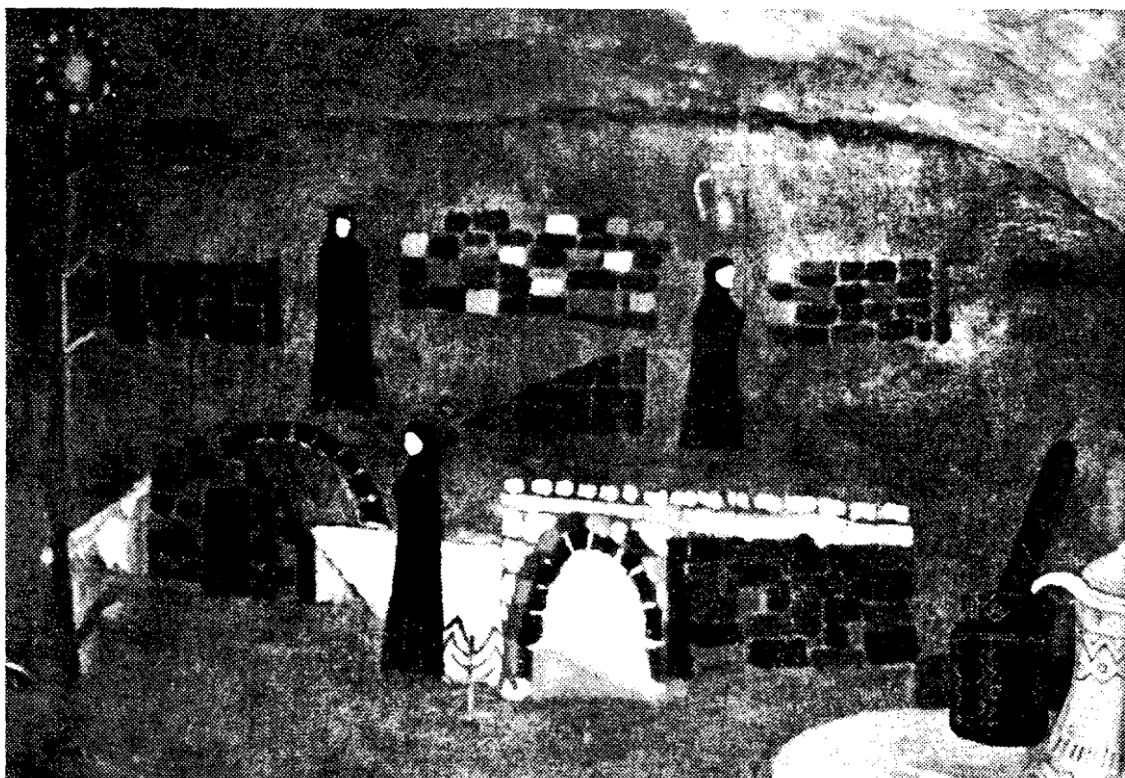
A arte na República Árabe Unida tem suas raízes em sua própria civilização. O encontro das diversas civilizações, levou-lhe muitas experiências artísticas que inspiraram seus artistas a contribuírem com obras compatíveis com a consciência nacional e com o novo renascimento completo, que caminha lado a lado com a

civilização do século XX (Reportagem “República Árabe Unida na VI Bienal”, *Jornal A Gazeta de São Paulo*, 5 de setembro de 1961).

O historiador de arte Salah Hassan destaca que entre os artistas egípcios houve a busca pela aproximação entre o passado e a atualidade, conforme já comentado anteriormente (HASSAN, 2010, p. 277). Não foi possível nesta pesquisa saber se o mesmo interesse também era comum junto aos artistas sírios.

No catálogo da VI Bienal há uma seção final que destaca algumas obras da exposição. Entre elas há a obra *A Aldeia*, de Naim Ismail, como artista representante da comissão da RAU.

Imagem 88 – Naim Ismail. *A aldeia*. 1958.



Sala da República Árabe Unida. VI Bienal de São Paulo. **Fonte:** Catálogo da VI Bienal de São Paulo.

Naim Ismail (1930 - 1979) nasceu em Antioquia, na Turquia. Formou-se em Istambul em 1953. Migrou para Damasco, na Síria, onde lecionou na Faculdade de Belas Artes de

Damasco²¹³. Ao observarmos a imagem do trabalho apresentado, notamos que Naim Ismail também faz uso de uma linguagem modernista e que provavelmente seria um dos expoentes do movimento na Síria durante esse período. Não sabemos se Naim Ismail chegou a estabelecer algum vínculo com os artistas egípcios.

A união entre os dois países da RAU começou a se desvincular ainda durante o período da VI Bienal. Em setembro, a Síria anuncia a separação do Egito. Porém, o mesmo irá manter a denominação de "República Árabe Unida" até 1971. O jornal *O Estado de São Paulo*, de 28 de dezembro de 1961, na seção chamada "Artes Plásticas", com a reportagem intitulada "Bienal: do grupo RAU ao pintor Lundquist", anuncia tal relação e realiza comentários críticos sobre as obras apresentadas pela delegação do já "extinto" país.

A República Árabe Unida que veio à Bienal já não é mais unida, pois os acontecimentos políticos não coincidem mais com essa representação, organizada pelo Departamento de Belas Artes do Ministério de Cultura e de Orientação Nacional do Cairo. O nome do Departamento, como se vê, procurava uma conciliação entre cultura e nacionalismo, o que ficou interrompido pelo afastamento da Síria diante do Egito, enquanto se efetuava a Bienal.

Entretanto, vejamos as qualidades desta representação: se da escultura não há o que falar, pois Mawia não merece maior referência, a gravura, com Kamal Amin, se prende, unicamente, a um interesse típico, do tema regional, sem marcar qualquer ampliação para o plano universal de maior ressonância.

E a pintura é o que nos oferece mais variedade, embora pequena a representação dada a cada artista. A que mais numerosamente se apresenta é a de Ramsès Younan, com uma fatura boa para um informalismo sem maiores consequências. Aí, os quadros referenciais de Younan se aplicam a uma expressividade.

Abo Khalil Lotfy, com seu quadro "Sinais do espaço exterior", oferece-nos um trabalho de certa boniteza na organização e no colorido, mas dessa boniteza discreta, que não ultrapassa uma contribuição regular, quando ela também falha nos demais quadros apresentados.

Fouad Kamel, com seus quatro trabalhos "Preto e branco", não nos move a qualquer admiração de sua técnica e de sua concepção. É um medíocre tachismo o que informa a sua pintura.

²¹³ Informações biográficas extraídas de: <<http://www.atassifoundation.com/artists/naim-ismail>>. Acesso em: 09 out. 2018.

Em Naim Ismail, “A aldeia” oferece melhor perspectiva do que o outro quadro com que se apresenta, “Pássaro preto”; sem dúvida, o primeiro é marcado por um tom popularesco. Finalmente, com Fateh Al Moudarres, nos dois quadros, das crianças e das beduínas, encontramos um artista de qualidade expressiva, com essas figuras de bonecas.

Aí está quanto de registrava-se nos oferece nessa representação de um precário estado de coisas agora se definindo por outros rumos particularizados, que nos darão, possivelmente, alguma coisa de mais consistente (Reportagem “Bienal: do grupo RAU ao pintor Lundquist”, Jornal *O Estado de São Paulo*, 28 de dezembro de 1961).

4.2.4. A UNIÃO SUL-AFRICANA NA VI BIENAL

4.2.4.1. Organização sul-africana para a VI Bienal

Em carta sem data, de A. de Camargo Neves, Ministro do Brasil na União Sul-Africana, para Francisco Matarazzo. Confirma o recebimento de carta enviada no dia 07, em que Matarazzo avisou sobre o início dos trabalhos para a VI Bienal de São Paulo. Avisa que, como já tem sido feito, tal órgão fará todos os esforços para que a União Sul-Africana seja representada.

Em 07 de junho de 1960, carta de Francisco Matarazzo para B. J. Jarvie, Ministro da Legação Sul-africana no Brasil. Informa sobre o início dos preparos para a VI Bienal. Comunica que junto à exposição de artes visuais ocorrerão também as exposições especiais, a Bienal de Teatro, a Bienal de Arquitetura e o Concurso da Escola de Arquitetura. Avisa que esta será a Bienal que celebrará os 10 anos de existência da mostra e que pretende torná-la uma edição especial. Finaliza informando que espera poder contar com o aceite e presença da delegação de tal país. Nessa mesma data foi enviada uma carta com o mesmo texto para Adolpho de Camargo Neves, ministro do Brasil na União Sul-Africana.

Em 14 de junho de 1960, o secretário da Legação da União Sul-Africana envia uma correspondência acusando o recebimento da carta enviada em 07 de junho. Agradece o recebimento dos catálogos, mas não menciona qual o tema ou procedência dos mesmos, e de informações sobre a VI Bienal.

Em 15 de junho de 1960, carta de Francisco Matarazzo para James Alexander Chapman, cônsul da União Sul-Africana no Brasil. Informa que encaminha uma carta-convite realizada em parceria com o MAM-SP e o Ministério de Relações Exteriores para a participação das nações amigas na VI Bienal de São Paulo. Informa que espera que as parcerias já realizadas possam ser mantidas e ampliadas naquele novo momento.

Em 12 de janeiro de 1961, carta do secretário da Legação Sul-Africana a Francisco Matarazzo. Inicia fazendo referência à carta enviada por Matarazzo em 27 de setembro de 1960. Agradece que foi enviada “uma cópia do VI Bienal”, que acredito referir-se ao regulamento da exposição, visto que o mesmo solicita, a pedido do Departamento de Educação, Artes e Ciências, que sejam enviadas mais 12 cópias do documento. Em 23 de janeiro de 1961, carta do secretário da Legação da União Sul-Africana a Matarazzo agradecendo o envio das 12 cópias do regulamento referente à VI Bienal.

Há uma lista com os dados da entrada das obras enviadas pelos países através dos portos de Santos e Rio de Janeiro. Datada em 25 de janeiro de 1961, constam cerca de 24 países, entre eles a União Sul-Africana, que de acordo com esse documento teve suas obras transportadas pelo Tozai Narú²¹⁴.

Em 28 de fevereiro de 1961, carta de Mário Pedrosa para Theodore Hewitson, Ministro da Legação da União Sul-Africana no Brasil. Avisa que os técnicos da Bienal já estão iniciando o processo de distribuição dos espaços expositivos e que até aquele momento. Como não possuem uma resposta de tal país, não sabem se devem ou não reservar um espaço, Pedrosa solicita que considerem o envio dessa carta como uma prova do interesse em expor as obras de tal país. Junto com a carta, envia algumas fichas de inscrição, que solicita que sejam repassadas às entidades responsáveis pela organização do evento. No final da carta há uma nota de que foi enviada uma cópia dessa correspondência ao Ministro do Brasil na União Sul-Africana.

Em 10 de março de 1961, uma carta de Mário Pedrosa para Theodore Hewitson com cópia para o Embaixador do Brasil na União Sul-africana. Avisa que enviava as fichas de inscrição para a Bienal de Teatro e solicitava que o mesmo, as repassasse às autoridades do

²¹⁴ A nomeação de tal navio aparece escrito de diferentes maneiras na documentação: Tozai Narú, Tozai Naru, Tozain Marú e Tozai Marú. Adotou-se nesta pesquisa “Tozai Narú” por ser o nome mais utilizado na documentação.

país. Pedrosa solicitava também um posicionamento com urgência, a respeito do aceite do país em participar da Bienal, visto que necessitavam organizar os espaços expositivos.

Em 23 de março de 1961, o secretário da Legação da União Sul-Africana no Rio de Janeiro escreve a Mário Pedrosa. Na carta, ele acusa o recebimento da correspondência enviada por Pedrosa no dia 10 daquele mês. Informa que ainda não havia recebido uma resposta das autoridades sul-africanas confirmando a participação do país na VI Bienal. Informa que a Legação solicitou o envio de uma resposta com urgência a tais autoridades, e que assim que ele tivesse um posicionamento a respeito da decisão, notificaria a Bienal.

Em 20 de abril de 1961, carta de Matarazzo para Theodoro Hewitson, ministro da União Sul-Africana no Brasil. Na carta constam algumas indicações sobre o procedimento de envio das obras via transporte marítimo.

Em 28 de abril de 1961, carta de Biato, Encarregado de Negócios da Legação da União Sul-africana, para Matarazzo. Informa que, conforme pedido realizado por ele na carta de 11 de abril, dirigiu-se mais uma vez ao governo da União Sul-Africana para que confirmasse a presença na VI Bienal. Comunica que acabara de receber uma nota do Departamento de Negócios Exteriores informando que o governo sul-africano lamenta não poder participar do evento e que encaminhou o convite a entidades de artes locais, para que as mesmas verifiquem se possuíam o desejo de organizar uma participação.

Carta de 04 de maio de 1961, assinada pelo secretário da Legação da União Sul-Africana com destino a Matarazzo. Informava com referência à carta enviada por ele em 20 de abril, que não seria possível a participação do governo da União Sul-Africana na VI Bienal. Porém, comunica que o convite foi encaminhado para outras entidades artísticas do país para caso elas tivessem o interesse em organizar tal participação.

Em 08 de maio de 1961, carta de Francisco Matarazzo para O. Biato. Inicia acusando o recebimento da carta enviada por Biato em 28 de abril, com o comunicado de que a União Sul-Africana não poderá participar a VI Bienal. Ciccillo Matarazzo diz não entender os motivos pelos quais as autoridades tenham tomado essa decisão, e sugere que se o problema para a não participação for orçamentário, que a União Sul-Africana envie um conjunto de gravuras ou desenhos pelo correio, visto que pudessem ser enviados sem moldura, assim custariam o valor do envio de papel comum. Matarazzo coloca-se à disposição para que, em território brasileiro, a Bienal pudesse cuidar do processo de organização da exposição dos

trabalhos. Matarazzo solicita que Biato encaminhasse tal sugestão às autoridades responsáveis para que avaliassem a possibilidade, para que mantivessem a participação do país.

Em 05 de junho de 1961, carta de Francisco Matarazzo a O. Biato, Encarregado de Negócios da Legação do Brasil na União Sul-Africana. Matarazzo comenta que há a probabilidade de que o presidente da República esteja presente no dia de abertura da exposição, de forma que, se esse ato for confirmado, teria o cuidado de informá-lo.

Em 23 de agosto de 1961, carta de Celso Raul Garcia, Ministro da Legação do Brasil na União Sul-Africana, em Pretória. O mesmo informa o recebimento de carta datada de 20 de julho, com a qual foi enviado um material informativo sobre a VI Bienal. Avisa que o material foi encaminhado ao Conselho Sul-Africano de Artistas, que conjuntamente com a Associação Sul-Africana de Artes estava organizando um conjunto de 39 peças para representar a União Sul-Africana naquela edição. Informa que envia anexa a lista de obras que serão exibidas.

Há uma lista de obras da União Sul-Africana para a VI Bienal localizada no Arquivo, porém na mesma não consta data. De forma que não podemos afirmar se refere-se à lista citada por Celso Raul Garcia ou se essa lista tem outra procedência. A lista está identificada como “Exposição de Arte gráfica sul-africana para a VI Bienal de São Paulo, 1961”. De qualquer forma, apresentamos abaixo os artistas e as obras apontados por ela:

Artistas sul-africanos que provavelmente participaram da VI Bienal de São Paulo		
Linguagem	Artista	Obras
	Albert Adams	Young man. Água tinta.
	Gerard Alers	The Beginning. Monotipia.
	Bettie Cilliers-Barnard	Número 7. Água tinta.
	Walter Battiss	Boys in a tree. Linóleo. Elephant Man. Impressão de tela.
	Peter Clarke	In the Kite Season. Linóleo.
	John Dronsfield	Fantasy. Linóleo.
	Nerline Desmond	Fighting oxen. Gravura em metal.
	Zackie Eloff	Baboon. Gravura.
	Eleanor Esmonde – White	Forest Path. Litografia. Children and birds. Litografia.
	Sidney Goldblatt	Combat. Linóleo.
	Katrine Harries	The Gardener. Linografia. Malay Quarter. Gravura.
	Cecil Higgs	Sea Flow-Fish Bones. Monotipia.
	May Hillhouse	Archaic figures. Água tinta. Group of figures. Linóleo.

Arte Gráfica	Dorothy Kay	Resurrection. Monotipia.
	Alfred Krenz	Desert in Bloom. Linóleo.
		Basuto Churchgoers. Linóleo.
	Lippy Lipshitz	Venus & Cupid. Gravura.
		Four nudes. Monotipia e Água forte
	Sheila McCorkindale	Ascension. Litografia.
		Crucifixion. Gravura.
	Albert Newall	Relationship of Form II. Impressão.
	Heinz Pulon	Giraffe. Técnica mista.
	Frank Rosen	Grotto. Monotipia.
	Grethe Schonken-Hutt	Design of Maack Rock Painting. Litografia.
	Rupert Shephard	Crucifixion. Litografia.
		Cook & Hen. Gravura.
	Otto Schröder	Moon Birds. Água tinta.
	Cecil Skotnes	Composition opus 44. Xilogravura.
		Composition. Xilogravura.
	Irma Stern	Still life. Monotipia.
		Head. Monotipia.
	Gunther Van der Reis	Composition. Água tinta.
	Maurice Van Essche	Resting African. Litografia.
Girl. Litografia.		
African Woman. Litografia.		
Johan Van Heerden	Composition n ^o 2. Água tinta	
Joachim Voigts	Zodiacal signs. Xilogravura.	

Diferente dos anos anteriores, na VI Bienal a delegação sul-africana não apresentou uma variedade de linguagens ou técnicas, mas um conjunto dedicado exclusivamente às artes gráficas. No final dessa lista consta o seguinte texto: “Exposição selecionada pela *South African Association of Arts* em colaboração com a *S. A. Council of Artists*. Quadro de seleção: Prof. M. Rokhrst, Prof. R. Shephard, Miss M. Sauer, Miss K. Harries (representando a *S. A. Association of Arts*). Organização: Secretário da *S. A. Association of Arts* – L. A. Sanderson, F. R. S. A. Assistente do secretário de organização: Mrs. K. Bertram. Presidente: *S. A. Council of Artists* – Prof. W. Battiss”.

Carta de 18 de setembro de 1961²¹⁵, de L. A. Sanderson para Mário Pedrosa. Avisa que anexa o documento de transporte das obras gráficas da delegação sul-africana. Informa que no recibo consta que a exposição estava sendo custeada pela Associação e pelo Conselho de Artistas. Devido a um mal-entendido, as obras não iriam passar pela embaixada da África do Sul no Rio de Janeiro, mas iriam diretamente a São Paulo através do Professor Battiss. Comunica que mesmo sabendo que as obras estão sendo enviadas com atraso, estavam cientes

²¹⁵ Carta em inglês. Tradução nossa.

de que elas receberam um bom espaço. Solicita que ao término da exposição as obras fossem reenviadas através do navio “Tozai Narú” e pede que avise por carta aérea quando receber as obras, e como e onde elas serão exibidas. Em telegrama enviado por Raul Garcia, ministro do Brasil, para Matarazzo, informa que a exposição sul-africana chegará dia 25 de setembro pelo navio Tozai Narú.

Carta de 28 de setembro de 1961²¹⁶, de Matarazzo para Sanderson. Informa o recebimento da carta de 18 de setembro, na qual foram enviados os documentos de transporte das obras. Informa que apesar de estarem um pouco atrasados, estão muito felizes em poder contar com a participação dos artistas sul-africanos. Avisa que não foi possível incluir a participação dos artistas sul-africanos no catálogo da Bienal, apenas o nome do país na listagem geral. Agradece em nome do corpo de diretores do museu por poder apresentar na exposição e ao público brasileiro trabalhos dos artistas sul-africanos.

Carta de 12 de outubro de 1961²¹⁷, de K. Bertram, assistente do secretário de organização, para Francisco Matarazzo. Bertram informa que como o secretário de organização L. A. Sanderson está de partida, ela está responsável pelas correspondências. Informa que estão muito felizes com a participação dos artistas sul-africanos na Bienal, mas que compreendem que por conta do atraso não foi possível incluí-los no catálogo oficial, mas que acreditam que será incluída a participação sul-africana na lista oficial dos países. Informa que estão enviando um trabalho gráfico chamado *Zodiacal signs*, de Joachim Voigts, que chegou muito tarde para a inclusão na exposição, mas que acredita que ainda dá tempo de incluí-lo. Em nota de rodapé, no final da carta ele escreve a seguinte observação: “para o seu interesse, dois artistas representados em nossa exposição são pessoas de cor, Albert Adams e Peter Clarke”.

Como comenta Bertram, a lista de artistas da União Sul-Africana não foi incluída no catálogo, apenas a menção ao país na lista geral de participantes. Outro fato que chama a atenção é a menção à presença dos dois artistas negros, como se tal participação fosse o suficiente para amenizar o sistema de *apartheid* do país. Entre aproximadamente 29 artistas que compunham tal delegação, apenas dois eram negros, e provavelmente foram incluídos

²¹⁶ Carta em inglês. Tradução nossa.

²¹⁷ Carta em inglês. Tradução nossa.

como maneira de “camuflar” internacionalmente as dificuldades enfrentadas por pessoas negras no país.

Albert Adams, um dos “artistas negros” mencionados por Bertram, nasceu em Joanesburgo. O artista enfrentou diversas dificuldades para construir sua carreira de estudos na África do Sul. Depois de ter sido recusado na *Michaelis School of Fine Art* em decorrência da sua cor de pele, ele decidiu sair do país, e em 1953 ganhou uma bolsa para estudar na *Slade School of Fine Art*, em Londres. Adams volta em uma temporada para a África do Sul e realiza uma exposição em 1959, na Cidade do Cabo, onde alguns artistas sul-africanos passam a conhecer a sua produção²¹⁸. Provavelmente devido a essa exposição Adams foi reconhecido pela *South African Society of Artists* e convidado para participar da VI Bienal.

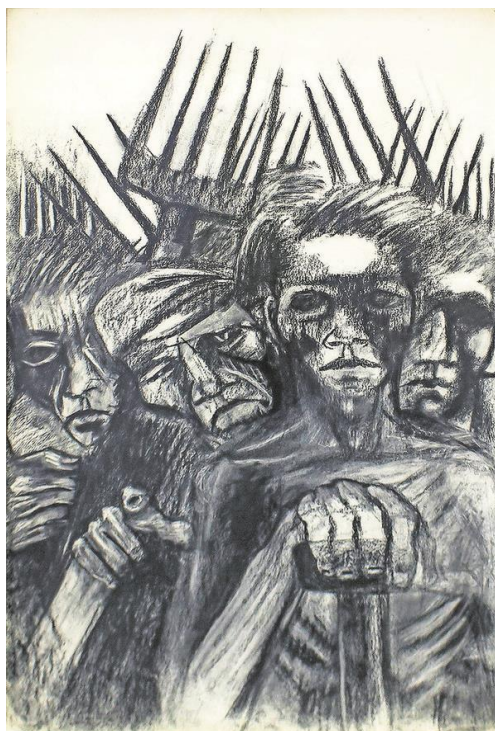
Imagem 89 – Albert Adams. *África do Sul*. 1959.



Óleo sobre tela. Coleção Johannesburg Art Gallery. **Fonte:** <<https://rupertmuseum.org/gallery-item/albert-adams-1929-2006-a-fractured-history/>>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019

²¹⁸Informações biográficas extraídas de: <<https://www.theguardian.com/news/2007/jan/05/guardianobituaries.southafrica>>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019. Tradução nossa.

Imagem 90 – Albert Adams. *Sem título - Four Figures with Pitchforks* (quatro figuras com forquilhas).
1950.



Giz e carvão sobre papel. Coleção do Museu de Rupert. **Fonte:** <<https://mg.co.za/article/2016-05-09-albert-adams-retrospective-lest-we-forget>>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019.

Peter Clarke, o outro “artista negro” mencionado, nasceu em 1929 na Cidade do Cabo. Sua carreira artística começou em 1947, quando o artista passou a frequentar as aulas de arte na *Saint Philips School*, na Cidade do Cabo. Teve sua primeira exposição em 1951, uma mostra coletiva na *Association of Arts Gallery*, na Cidade do Cabo, e sua primeira individual em 1957, na *Golden City Post*. Além de pintor, Clarke também foi escritor, ganhando o seu primeiro prêmio literário em 1955, em uma competição de contos²¹⁹. Apresentamos a seguir algumas de suas obras.

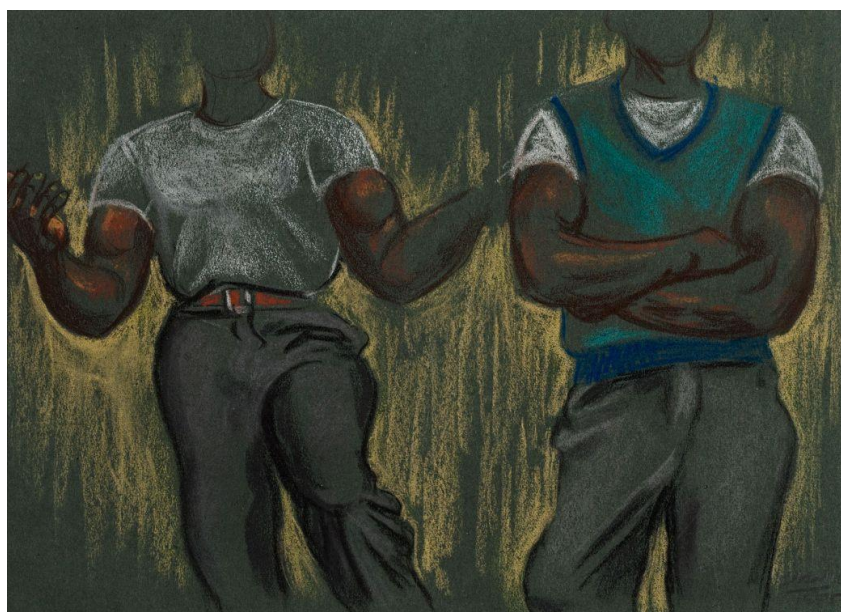
²¹⁹ Informações biográficas extraídas de: <<https://www.sahistory.org.za/people/peter-clarke>>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019.

Imagem 91 – Peter Clarke. Ouma Kittie Julies, Teslaarsdal (sic), Derrick's Grandmother. 1957.



Óleo sobre tela. 23 cm x 13,5cm. **Fonte:** <<https://www.straussart.co.za/auctions/lot/15-oct-2018/596#view>>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019.

Imagem 92 – Peter Clarke. *Two Men*. 1955.



Pastel sobre papel. 26,5 x 37. **Fonte:** <<https://www.straussart.co.za/auctions/lot/15-oct-2018/383#view>>. Consulta realizada em: 25 jan. 2019.

A vida e obras desses dois artistas demonstram as contradições presentes no sistema sul-africano das artes naquele período, em que o *apartheid* era um dos fatores oficiais de exclusão.

Voltando à documentação da Delegação Sul-africana na VI Bienal. Um telegrama de 20 de setembro de 1961, enviado por Ciccillo Matarazzo ao Ministro Celso Raul Garcia, no qual agradece a carta enviada em 23 de agosto e solicita mais informações acerca do envio da exposição sul-africana para a Bienal. Localizamos entre a documentação um comprovante de transporte em nome da Embaixada da África do Sul para o MAM-SP, com data de 19 de outubro de 1961, onde especifica na descrição do produto o envio de “um engradado com obras de arte”. Talvez seja este referente à efetivação do transporte das obras para a VI Bienal.

Em carta de 07 novembro de 1961²²⁰, de Francisco Matarazzo para Bertram, assistente do secretário de organização da Associação de Artistas Sul-africanos. Informa que recebeu a carta do dia 12 de outubro e avisa que o atraso na resposta foi ocasionado por esperar a chegada das obras para verificar se as mesmas estavam em ordem. Avisa que o único problema encontrado foi em relação a um *paspatur* que demonstra algumas rugas. Agradece a participação dos artistas sul-africanos, o que Profili afirma como já sendo uma “tradição” na Bienal de São Paulo. Informa que aguardam a chegada da gravura de Joachim Voigts e que avisarão assim que a mesma estivessem em mãos.

A carta de Matarazzo confirmando a chegada das obras de tal Delegação é de 07 de novembro, ou seja, já fazia mais de um mês que a Bienal havia sido inaugurada e provavelmente a sala do país tenha estado vazia. O jornal *A Folha da Noite de São Paulo*, de 28 de setembro de 1961, com título de “A Bienal vai abrir com 06 salas vazias”, anunciava que tal problema não ocorreu apenas com a União Sul-Africana:

A Bienal abrirá domingo com 6 salas vazias. Causa: demora na chegada de obras de artistas da Bulgária, Romênia, Turquia, União Sul-Africana e Austrália (arte aborígine), assim como os trabalhos de Eugene Boudin (francês).

E mesmo que as pinturas e esculturas alcançassem hoje São Paulo, não mais daria tempo para expô-las nos respectivos estandes, uma vez que amanhã será o “vernissage” para a imprensa e artistas. Além disso, a liberação das obras na

²²⁰ Carta em inglês. Tradução nossa.

alfândega, a catalogação e distribuição das mesmas no Ibirapuera exigem muito tempo. Mas, a partir da próxima semana já deverão estar expostas (Reportagem “A Bienal vai abrir com 6 salas vazias”, *Jornal A Folha da Noite de São Paulo*, 28 de setembro de 1961).

Em carta de 30 de novembro de 1961²²¹, de Wanda Svevo para a *South African Society of Artists*. Informa a chegada da última gravura enviada por eles e que agora a exposição estava completa. Provavelmente Wanda se refere “ao trabalho gráfico chamado *Zodiacal signs*, de Joachim Voigts”, anunciado na carta de 12 de outubro de 1961²²², de K. Bertram, assistente do secretário de organização.

Localizamos no Arquivo da Bienal um documento datado de 27 de setembro de 1961 que apresenta informações de uma obra litográfica vinda da União Sul-Africana para exposição na Bienal. Nesse documento consta que a obra saiu de Durban em 1º de setembro de 1961 e o seu transporte foi realizado através do Tozai Narú, provavelmente o nome de um navio. Há outro comprovante de envio de um pacote com um trabalho gráfico enviado pela *S. A. Association of Arts* com destino à Bienal de São Paulo. O documento está datado em 11 de outubro de 1961. Não sabemos se esse último diz respeito a uma parte das obras que também foram enviadas separadamente.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo localizamos apenas uma fotografia da exposição da União Sul-Africana, a qual apresentamos a seguir.

²²¹ Carta em inglês. Tradução nossa.

²²² Carta em inglês. Tradução nossa.

Imagem 93 – VI Bienal de São Paulo. Sala Geral União Sul-Africana. Destaque para obras de Bettie Cilliers-Barnard. 1961.



Fotografia de Athayde de Barros. **Fonte:** Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Através da imagem nota-se que a escolha expográfica adotada para a VI Bienal foi a disposição das obras em painéis móveis, um modelo simples e barato. Além disso, as obras aparentam não estarem emolduradas, sendo protegidas por uma camada de algum material fino e transparente, provavelmente acetato. Tais fatores presentes na expografia podem ser um indício da busca pelo barateamento de custos.

Seguindo com a documentação, em carta de 13 de dezembro de 1961²²³, de L. A. Sanderson para Wanda Svevo. Informa que esta é uma resposta à carta enviada em 25 de novembro por Wanda Svevo para Bertram, a assistente de Sanderson, perguntando sobre o modo de retorno das obras. Sanderson informa que não há nenhuma necessidade específica para embalagem das obras, que elas devem ser colocadas na mesma caixa na qual foram

²²³ Carta em inglês. Tradução nossa.

enviadas e devem ser endereçadas à Associação. Solicita que avise a embaixada da África do Sul, quando o envio for realizado para que esta possa fazer o trâmite de forma que não sejam cobrados custos alfandegários. Relembra que a associação foi responsável por pagar todos os custos com o envio das obras e que, por isso, necessita que sejam evitados custos altos com o transporte, indicando uma companhia específica para realizar o transporte de navio, a linha OSK, representante do navio “Tozai Narú”, que cobra o valor pelo peso e dimensão da caixa e não de acordo com os valores das obras.

Na carta de 12 de março de 1962²²⁴, de Wanda Svevo para a *South African Society of Artists*. Informa que envia anexa a conta dos gastos com o embarque das caixas contendo as obras da delegação sul-africana. Informa que espera receber uma notificação sobre a chegada do recibo.

Em matéria do Jornal *O Estado de São Paulo*, de 20 de dezembro de 1961, na seção de “Artes Plásticas”, uma matéria com o título de “Bienal: da Suíça à União Sul-Africana”, apresenta um trecho referente à comissão da União Sul-Africana.

A União Sul-Africana mandou alguns artistas a VI Bienal. Eles contribuem com material gráfico, mas através dele se torna impossível concluir a que nível se situa esta pintura tão ligada ao tradicional e à figura. Sem dúvida, o índice cultural é elevado, mesmo quando alguns se fazem de primitivos, no sentido mais literal desta palavra, no caso de Nerine Desmond, por exemplo, que se apropria de uma tentativa de recuperação do rupestre, em figuras que emergem de um período perdido na pré-história. Destacaremos, em nosso registro desta modesta representação, uma composição de Cecil Skotnes, a fantasia de Eleanor Esmonde-White, as gravuras de Gunther Van der Reis. Tudo, porém, na insuficiência da exemplificação e dos confrontos, a que nós achamos reduzidos diante destes sul-africanos (Reportagem “Bienal: da Suíça à União Sul-Africana”, Jornal *O Estado de São Paulo*, 20 de dezembro de 1961).

4.2.4.2. Encerramento da participação sul-africana

No Arquivo Histórico Wanda Svevo consta uma lista, datada de 16 de fevereiro de 1962, da relação de caixas que deveriam ser embarcadas por Santos. Entre elas está citada a

²²⁴ Carta em inglês. Tradução nossa.

União Sul-Africana com uma caixa destinada à *South African Association of Arts*, na Cidade do Cabo.

Nesse mesmo dia, 16 de fevereiro de 1962, Wanda Svevo também enviou uma carta a Lourenço, que não está identificado. Informa sobre os protocolos da documentação do Japão, Israel e União Sul-Africana. Svevo comenta que no caso da União Sul-Africana, fora enviada uma gravura que veio separadamente via correio aéreo para a exposição, mas que seria enviada junto às demais.

Em 22 de fevereiro, carta enviada pelo Secretário Geral da Bienal, que imaginamos ser Arturo Profili, para Lourenço, que supomos referir a algum funcionário do Porto de Santos. Informa em quais navios devem ser embarcadas algumas caixas de obras. No que se refere à União Sul-Africana, o pedido é para que a caixa seja enviada pelo navio Tjisadane, com saída em 03 de março. No mesmo navio embarcam também as obras da China, Austrália e Índia. Há um recibo datado de 07 de março, com timbre da “*Royal Interocean Lines*”, onde consta que uma caixa de obras da União Sul-Africana seria embarcada no Tjisadane, no Porto de Santos.

Em 02 de abril de 1962, carta de Profili para Lourenço Legnaioli, identificado como sendo da *Frugoli S/A*. Nesse documento são informados alguns dados cadastrais referentes à entrada e saída das caixas de obras. Há o envio dos números de processo das obras da Áustria, do Japão e da União Sul-Africana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou apresentar a experiência dos modernismos africanos durante as seis primeiras edições da Bienal de São Paulo. Foi o primeiro estudo da documentação da mostra, sendo nosso principal objetivo produzir uma narrativa de tais presenças através da análise histórica e do estudo prévio das informações apresentadas pelos documentos e pela crítica de arte. Demonstrando, desse modo, a efetivação da presença dos modernismos africanos e seus desfechos na Bienal de São Paulo durante a sua primeira década, de 1951 a 1961.

Percebemos que os modernismos africanos estiveram presentes ou em diálogo desde o início desse importante evento do sistema internacional das artes na América do Sul e, partindo da sugestão de Chika Okeke-Agulu – de que é necessário compreender o período colonial europeu em África como um fluxo contínuo de influências para os dois lados, que do mesmo modo que houve presenças das artes africanas nas artes modernas europeias, o inverso também ocorreu –, demonstrou-se através da história da Bienal de São Paulo que tal instituição foi uma das colaboradoras na exibição e promoção de parte dos modernismos africanos.

A pesquisa foi dividida em quatro capítulos. O primeiro realizou um estudo a partir de autores como Okeke-Agulu, Salah Hassan e Okwui Enwezor, que buscam contribuir na construção de narrativas que observassem as dinâmicas implicadas na produção historiográfica e nas produções dos modernismos africanos. Demonstrou-se que tais movimentos foram diversos, apresentando diferenças entre países, artistas, regiões, origens culturais etc; e que devido às distintas possibilidades de compreensão de suas histórias, não há um consenso a respeito de uma definição rígida para os movimentos modernistas em África.

O segundo capítulo buscou compreender o momento histórico e político vivenciado pelo continente africano durante a organização da I Bienal, quando a maioria dos países ainda estava sob o domínio colonial europeu. Fato que diferenciava a situação do Egito e da África do Sul, os dois únicos países africanos a serem convidados para a I Bienal e cujos territórios já eram reconhecidos como independentes. Objetivou-se, também, entender os percursos realizados pelos estudos das artes africanas e do seu colecionismo no Brasil até 1951, ano de criação da exposição.

O terceiro capítulo analisou as relações estabelecidas entre Egito e África do Sul com a organização de delegações oficiais e das suas produções artísticas a serem apresentadas na II e na V edição da Bienal. Destacamos a participação de artistas, curadores, críticos e diplomatas que colaboraram para a efetivação de tais participações e nos processos implicados a partir delas.

O quarto capítulo foi dedicado ao estudo exclusivo da VI Bienal, a última organizada pelo MAM-SP. Observou-se a influência dos períodos políticos africanos e brasileiro na construção de acordos diplomáticos, sendo o campo das artes um deles. Com a direção artística de Mário Pedrosa, a VI Bienal contou pela primeira vez com a presença da Costa do Marfim e da Nigéria, além de somar com as participações da África do Sul e do Egito, que nesse período era parte da RAU. Apresentou-se um estudo individual dessas delegações, demonstrando os interesses artísticos e políticos em disputa naquele período no qual se inaugurava a década das independências africanas.

A pesquisa buscou, desse modo, mostrar que os modernismos africanos estiveram em contato com os sistemas internacionais das artes, sendo a Bienal de São Paulo um deles, e que a presença dessas produções e suas relações são parte da história dessa exposição de arte e merece ser reconhecida e valorizada.

Valorizou-se nesta pesquisa o estudo sistemático e organizacional dos procedimentos adotados por cada uma das delegações africanas, tomando como base o estudo da documentação arquivística da instituição. Tal processo contou também com o levantamento de informações de imprensa, estudos comparativos e uso de fontes que permeiam diversos campos das ciências humanas, como as ciências sociais e a história, não se limitando apenas aos estudos das artes. Nesse sentido, foi parte deste estudo apresentar o debate de conceitos e instigar o leitor a questionamentos sobre os mesmos, buscando contribuir para uma perspectiva que não se circunscreva a uma visão hegemônica e limitada das artes.

Ressaltamos que este é o primeiro trabalho realizado sobre tal temática, pretendendo, dessa maneira, contribuir para os estudos das produções africanas modernas e para o diálogo das artes no Sul-Sul geopolítico. Acredita-se que através do estudo dos modernismos africanos nas Bienais seja possível ampliar o diálogo a respeito da presença das artes modernas africanas, dentro do sistema internacional das artes e no Brasil.

ANEXOS

Como parte dos desdobramentos desta pesquisa, elaborou-se uma lista com base em informações dos catálogos da I a XXXII Bienal de São Paulo. Esta lista reúne os nomes dos países africanos e/ou artistas nascidos em países africanos, que estiveram presentes nas demais edições do evento. Visa-se com tal procedimento contribuir com a história das bienais de São Paulo, registrando os países e artistas de países africanos que já expuseram na mostra. Esse é um estudo inicial que aguarda ou que introduz pesquisa mais ampla de outros dados documentais. É importante pontuar que, as informações presentes nos catálogos da mostra oferecem valiosos indícios que permitem uma visão preliminar da presença de artistas e obras de países africanos na principal exposição de arte do Brasil, um dos países com maior número de pessoas descendentes de africanos no mundo.

Trata-se de material de sistematização construído durante o estudo e é matéria-prima para continuar sendo trabalhada. Apresento-as em anexo, pois considero que assim como foram úteis para o desenvolvimento de minha pesquisa, podem também ser para outros pesquisadores que, assim sendo, podem dar um passo mais à frente. É importante ressaltar também que essa incompletude e inexatidão requer o uso cuidadoso dos dados apresentados, e quando possível, solicita-se que se recorram às fontes primárias.

Tais informações são apresentadas em duas tabelas. A primeira refere-se ao período cuja Bienal de São Paulo foi organizada por delegações nacionais, e a segunda apresenta as edições seguintes, as quais foram marcadas pela presença de curadoria geral. Destaco esta separação em dois períodos, pois cada qual refere-se a um determinado processo organizacional da exposição e de conceitos particulares a cada período. A nacionalidade é um deles.

Se no início da sua criação, a Bienal de São Paulo fomentava espaços de valorização do nacional, nas últimas edições, esta concepção deixa de ser um critério, sendo inclusive, um termo debatido intensamente entre artistas e curadores. Muitos reivindicam o abandono da ideia de nacionalidade, outros não se identificam com a nacionalidade de origem, ou alguns que circulam por diversos países e culturas, a ponto de não considerarem pertencendo a apenas uma delas. Por outro lado, há também artistas que reivindicam politicamente suas nacionalidades como bandeiras de luta. Esse é um tema debatido por diversos pesquisadores, como a búlgara Maria Todorova, que em seu livro *Imagining the Balkans*, analisou através da

história da Bulgária e dos Balcãs os problemas do nacionalismo, principalmente no que diz respeito ao seu simbolismo como construção da memória.

Com base nas tabelas, é possível observar, que houve a presença de cerca de 21 nacionalidades africanas distintas nas Bienais de São Paulo. Isto nos faz perceber que 25 países africanos, mais da metade do continente, nunca esteve presente em tal evento. Faz-se importante levantar esses dados também em relação aos demais continentes e verificar se essa realidade se repete com os mesmos. Ou caberia investigar a frequência das presenças dos países do Norte geopolítico, como os europeus e norte-americanos. É provável, que essas realidades não sejam as mesmas para todos os continentes e países, e por isso, se importante uma política artística que as questione.

É possível observar também que os países africanos que tiveram maior presença foram a África do Sul e o Egito, demonstrando mais uma vez que ambos os países, possuem um lugar de destaque nas narrativas das artes modernas-contemporâneas do continente.

Verificamos também que após a VI Bienal, ou seja, no primeiro período, houve a inserção de novos países africanos. Entretanto, esse número é ínfimo se comparado com a quantidade de países que alcançaram a independência naquelas décadas. O entusiasmo apresentado pela VI Bienal com a entrada na década das independências, não foi correspondido e isso provavelmente deve estar relacionado a dois fatores: o surgimento de guerras-civis em alguns países africanos e a implantação do regime ditatorial empresarial-civil-militar no Brasil.

A Nigéria e a Costa do Marfim, que inauguraram suas participações durante a VI Bienal, não voltaram para a VII edição. A Nigéria voltou a participar apenas na 11ª e a Costa do Marfim na 13ª. Nas demais edições da Bienal, durante a década de 1960 houve as primeiras participações do Senegal, Etiópia e Sudão. Na década de 70 temos a entrada de Angola, Argélia e Quênia. Já na década de 1980 temos as primeiras participações de artistas de Moçambique e Marrocos. Nos anos 1990 a vez de artistas da Namíbia e Mali. E nas décadas dos anos 2000 e 2010 as primeiras participações de artistas da Rep. Dem. Do Congo, Camarões, Gana, Quênia, Togo, Benin, Uganda, Zâmbia e Zimbábwe.

Comparando as duas tabelas é possível verificar que o número de artistas de origem de países africanos diminuiu nas últimas edições da mostra. Nas duas últimas edições mencionadas, a 31ª Bienal e a 32ª Bienal, nota-se que os artistas africanos não alcançam 10% do número de artistas participantes. Na 31ª Bienal, que teve um total de 69 artistas

convidados, apenas 4 eram africanos²²⁵; já na 32ª Bienal dos 81 artistas participantes, 7 eram africanos²²⁶. A curadoria geral tem um papel fundamental no ato de apresentar uma visão ampla e aguçada sobre as artes contemporâneas, e nesse sentido se faz necessário a busca por equilíbrios, tanto no caso territorial-regional, quanto em relação à gênero, classe, identificação étnico-racial, etc. Realizar isso é comprometer-se com novas visões e narrativas para as artes.

Nas edições com curadoria geral a partir da 16ª, a Bienal de São Paulo teve apenas duas representantes femininas, nenhum curador/a geral de origem africana ou asiática, e nenhum curador/a negra/o. Algumas edições contaram com a presença de co-curadores de origem africanas, como o angolano Fernando Alvin, em 2009, e a sul-africana Gabi Nboco, em 2016²²⁷. Tais presenças contribuíram para a entrada de novos artistas africanos, entretanto, por não estarem à frente do evento, suas funções foram limitadas e subalternas a decisão da curadoria geral. O papel geo-político da curadoria tem sido um debate recente nas artes. A Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel, outros dois importantes eventos do sistema internacional das artes, só tiveram suas primeiras curatorias gerais de autoria africana no século XXI. O curador Okwui Enwezor foi o primeiro africano a assumir tal posto nas duas mostras, na Documenta de Kassel, durante a 11ª edição, em 2002, e na Bienal de Veneza, em 2015²²⁸.

Tendo dito isso, é importante que novas relações e narrativas do Sul-Sul sejam pensadas, também as curatorias e artistas presentes nas Bienais. É fundamental que a Fundação Bienal de São Paulo se comprometa com tais pautas e busque proporcionar um espaço artístico mais democrático e igualitário.

Artistas de origens africanas que participaram das Bienais Internacionais de São Paulo (I a XV)		
Edição	País / Bloco regional	Artistas participantes
1ª Bienal - 1951	-----	*não foi localizada a participação de artistas de origens africanas.

²²⁵ Informações extraídas de <http://www.bienal.org.br/exposicoes/31bienal> . Consulta realizada em 11.11.2019.

²²⁶ Informações extraídas de <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/> . Consulta realizada em 11.11.2019.

²²⁷ Informações presentes nos catálogos da mostra.

²²⁸ Informações extraídas de <https://www.britannica.com/biography/Okwui-Enwezor> . Consulta realizada em 11.11.2019.

2ª Bienal - 1953	Egito	Zeinab Ab. Del. Hamid, H. Abdallah, C. Badaro, E. Brandani, Simaika Burchard, M. Canaan, A. De Riz, Wanly Edhem, Nagui Effat, Eflatoun, El Gazzaar, Eetamad El Taraboulsy, Tahia Halim-Abdala, E. Hammouda, Hamed Nada, G. Puzant, Ayad Racheb, Samir Raffi, Wanly Seif El Rine, Gazbia Serri, Youssef Sida, Carlos Suares, E. O. Terni, K. Youssef, Gaby Cremisi, Mahmoud Moussa, Suzy Green-Viterbo.
3ª Bienal - 1955	-----	*não foi localizada a participação de artistas de origens africanas.
4ª Bienal - 1957	União Sul-Africana	Walter Battiss, Maurice Van Essche, Cecil Higgs, Erik Laubscher, Rupert Shephard, Irma Stern, Jean Welz, Moses Kottler, Lippy Lipshitz, Edoardo Villa.
5ª Bienal - 1959	União Sul-Africana	Lionel Abrams, Bettie Cilliers-Barmard, Joan Clare, Paul Van Joarsveld du Toit, May Hillhouse, Otto Klar, Eugene Labuschagne, Erik Laubscher, Albert Newall, Johan Van Herden, Edoardo Villa, Cecil E. F. Skorden.
6ª Bienal - 1961	Costa do Marfim	*lista de obras indisponível no catálogo desta edição.
	Nigéria	Akolo, Emokpae, Enwonwu, Grillo, Holloway, Nwako, Simon Okeke, Uche Okeke, Onabrakpeya
	União Sul-Africana	*lista de obras indisponível no catálogo desta edição.
	Rep. Árabe Unida	Abdel Hadi El Gazzar, Fateh El Mourdaress, Mahmoud Hammad, Naim Ismail, Fouad Kamel, Abo Khalil Lotfy, Hamsés Younan, Anwar Abdel Mawla, Kamal Amin.
7ª Bienal - 1963	Rep. Árabe Unida	Effat Nagi, Youssef Raafat, Gazibia Serry, Ahmad Maher Favel, Abdel Karim Salah.
	Senegal	N' Diaye
	União Sul-Africana	Kenneth Bakker, Walter Battiss, Carl Buchner, Bettie Cilliers-Barnard, Stephen De Villiers, Pranas Domsaittis, May Hillhouse, Johannes Koorzen, Alfred Krenz, Eric Laubscher, E. Leibbrandt, Renné Le Roux, Elsa Marshall, Cecilly Sash, Lawrence Scully, Frank Spears, Eben Van der Merwe, Van Essche, Anna Vorster, Jean Welz, Bruce Arnoot, Lippy Lipshitz, Zelda Nolte, June Te Water, Edoardo Villa.
8ª Bienal - 1965	África do Sul	Lionel Abrams, Walter Battiss, George Boys, Giuseppe Cattaneo, Nel Erasmus, Stanley Pinker, Eben Van Der Merwe, Gunther Van Der Reis, Maurice Van Essche, Lippy Lipshitz, Bill Davis, Rbona Stern, Richard Wake.
	Senegal	Iba N' Diaye, Papa Ibra Tall
9ª Bienal - 1967	África do Sul	Cecily Sash, Lawrence Scully, Cecil Skotnes, Peter Webwe, Dumile, Sidney Kumalo, Gerard de Leeww,

	Etiópia	Gebre Kristos Desta, B. Skunder, Afewerk Tekle.
	Sudão	Tag Ahmred, Bahri Mustafa Bilal, Ahmed Mohamed El Arabi, Kamala Ibrahim Ishag, Mohamed Omer Khalil, Ibrahim Salahi, Hussein Shariffe, Ahmed Mohamed Shibrain, Tag Ahmed, Salik El Zake, Mohamed Abdel Razac.
10ª Bienal - 1969	Senegal	Ibou Diouf
11ª Bienal - 1971	África do Sul	Judith Mason, John Muafangejo, Stanley Pinker, Cecil Skotnes, Herman Van Nazareth.
	Nigéria	Godfrey Aduku, Ben Osawe
	Quênia	Paul Gregory Maloba, Louis Mwaniki, Shariff M. A. Sagaaf.
	Senegal	Bocar Pathé Diong, Ibou Diouf, Ousmane Faye, Mobdou Niang, Amadou Seck
12ª Bienal - 1973	África do Sul	Johan Van Heerden, Leonard Matoso, Ronald Mylchreest, Alexis Preller, Tapestries Kwazulu
13ª Bienal - 1975	África do Sul	Carel Antoon Charles Gassner, Claude Van Lingen, Patrick O' Connor, Hardy Botha
	Costa do Marfim	Christian Lattier, Gérard Santoni, Bou Monney
14ª Bienal - 1977	África do Sul	Geoffrey Armstrong
	Costa do Marfim	Dodo Yaa, Zarour Samir
15ª Bienal - 1979	Angola	Mostra de cinema com três curtas produzido pelo Conselho Nacional de Cultura e a Televisão Popular de Angola
	Argélia	*lista de obras indisponível no catálogo desta edição.
	Egito	Farghali Abdel Hafiz, Ahmed Mohamed Nawar, Saleh Mohamed Reda, Ahmed Fouad Selim, Abd-EI Hadi EI Wechahi

Artistas de origens africanas que participaram das Bienais Internacionais de São Paulo (XVI a XXII)		
Edição	País de nascimento/origem	Artistas participantes
16ª Bienal - 1981	-----	*não foram localizadas a participação de artistas de origens africanas.
17ª Bienal - 1983	Egito	Farghali

18ª Bienal - 1985	Egito	Fatma Arargi, Adb El Fatah El Azazy, Natma Elshishiny, Mohamed Riad, Ahmed Nabil Soliman.
	Argélia	Jean Michel Atlan
19ª Bienal - 1987	Angola	Jorge Gumbe, Antônio Ole, Van, Vi Teix, Zan.
	Egito	Abdel Salan, Taha Hussein, Ramzl Mostafa, Saby Nashed, Seliv
	Moçambique	Malangatana
20ª Bienal - 1989	Egito	Esmat Dawslashy, Hussein El Gebalu, Farouk Ibrahim Mohammed.
	Marrocos	Mustapha Boujemaou, Mekki Maghara, Aziz Said.
21ª Bienal - 1991	Etiópia	Aimilia Papaphippou
	Egito	Mark McDonnell
22ª Bienal - 1994	África do Sul	Barend de Wet, Belinda Blignaut, Joachin Schonfeltt
	Egito	Axis Group: Abdel Rahman El Nashar, Mostafa El Razzaz, Farghali Abdel Hafiz, Ahmed Nawar.
	Namíbia	Hercules David Viljoen, Joseph Madisia
23ª Bienal - 1996	África do Sul	Willen Bosholf
	Angola	Van
	Egito	Ranzi Mostafa
24ª Bienal - 1998	Mali	Abdoulaye Konaté
	Angola	Fernando Alvim
	África do Sul	William Kentridge
25ª Bienal - 2002	África do Sul	Pitso Chinzima, Moshekwa Langa, Zwelethu Mthethwa
	Camarões	Pascale Marthine Tayou, Goddy Leye

	Rep. Dem. Do Congo	Chéri Samba
	Egito	Abd El Salam Eid
	Senegal	Papisthione
	Gana	Mawuli Afatsiawo
	Quênia	Ingrid Mwangi
26ª Bienal - 2004	África do Sul	Zwelethu Mthethwa
	Camarões	Samuel Fosso
	Gana	Eillen Perrier
	Nigéria	Otobong Nkanga
	Rep. Dem. Do Congo	Jean Depara
	Senegal	Mama Casset, Abderramane Sakaly
	Togo	Cornelius Augustt Azzaglo
27ª Bienal - 2006	Argélia	Abdel Abdessemed
	Angola	Claudia Cristóvão
	África do Sul	Guy Tillim, Jane Alexander, Mustafa Maluka, Pieter Hugo
	Rep. Dem. Do Congo	Konono
	Benin	Meschac Gaba
28ª Bienal - 2008	Moçambique	Ângela Ferreira
29ª Bienal - 2010	Uganda	Zarina Bhimji
	África do Sul	David Goldblatt, Kendell Geers, Moshekwa Langa, Zanele Muholi,

	Nigéria	Andrew Esiebo, Otobong Nkanga, Nnenna Okore
	Angola	Nástio Mosquito, Kiluanji Kia Henda, Yonamine
30ª Bienal - 2012	Costa do Marfim	Frédéric Bruly Bouabré
	Argélia	Olivier Nottellet
	Angola	Studio 32
31ª Bienal - 2014	Egito	Anna Boghiguan
	Senegal	El Hadji Sy
	Angola	Thiago Borges, Yonamine
32ª edição - 2016	Zambia	Anawana Haloba
	África do Sul	Dineo Seshee Bopape, Donna Kukama, Mmakgabo Mmapula Helen Sebidi, Tracey Rose
	Camarões	Em'kal Eyongakpa
	Zimbabwe	Mischeck Masamvu

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALISTAIR, Hicks. **The global arte compass: New directions in 21st Century Art.** New York: Thames & Hudson, 2014.

ALMEIDA, Carolina Cabral Ribeiro de. **Da política ao museu: a Formação da Coleção Africana do Museu Nacional na última década da escravidão.** Niterói: Universidade Federal de Fluminense, 2017.

APPIAH, Kwame Anthony. Prefácio. In: **Na casa de meu pai.** Tradução de Maria José Tavares. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. **Será o pós em pós-moderno o pós em pós-colonial?** In: *Na casa de meu pai.* Tradução de Maria José Tavares. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

APTER, Andrew. **Nigéria irrestrita. 2005.** In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias Afro-Atlânticas: Volume 2 - Antologia.* São Paulo: MASP, 2018. pp. 209–235.

ARAEEN, Rasheed. **Modernidade, Modernismo e o Lugar da África na História da Arte da Nossa Época.** In: *Third Text.* 19(4): 7. Taylor & Francis Ltd, 2005. p. 411-41. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/24264235-Modernidade-modernismo-e-o-lugar-da-africa-na-historia-da-arte-da-nossa-epoca-rasheed-araeen.html>>. Consulta realizada em: 26 jan. 2019.

_____. **Notas preliminares para um manifesto NEGRO. 1976.** In: MOURA, Sabrina (org.). *Panoramas do Sul: Leituras: Perspectivas para outras geografias do pensamento.* Edições Sesc São Paulo. Associação Cultural Videobrasil. São Paulo. 2015. pp. 115-122.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BARRIOS, Olga. **Africaníssimo**: una aproximación multidisciplinar a las culturas negroafricanas. Coleção Biblioteca Hispanoaficana. Diretor da coleção: Wilfrid I. Miampika. Tradução nossa. Madrid: Verbum e Casa África, 2009.

BARROS, José D'Assunção. **As influências da arte africana na arte moderna**. Revista Afro-Ásia. Salvador, n. 44, pp. 37-95, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BELTING, Hans. Arte Contemporânea e o Museu na Era Global. In: Conferência l'idea del museo: identità, ruoli, prospettive. Museu do Vaticano. Proferida no encontro Vaticano, Musei Vaticani no contexto das festividades dos 500 anos dos museus do Vaticano. Quinto Centenario dei Musei Vaticani: 1506-2006. 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 165-196.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **De caçadores a caça**: sobas, Diamang e o Museu do Dundo. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

_____. **Na Presença dos Espíritos**: Arte africana em perspectiva. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica%C3%A7%C3%B5es/bevilacqua-j-r-na-presen%C3%A7a-dos-esp%C3%ADritos-arte-africana-emperspectiva-2010.pdf?sfvrsn=0>>. Acesso em: 9 out. 2018.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. **A Economia das Trocas Simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BRETON, Andre. **A arte mágica e o pensamento atual**. Texto originalmente publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 23 de dezembro de 1956. In: OITICICA FILHO, César (org.). Mário Pedrosa – Encontros. Beco do Azougue Editorial. 1ª edição. Rio de Janeiro. 2013. pp. 46-59.

BUENO, Maria Lúcia. **Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas**. Revista de Ciências Sociais. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, v. 41, n. 1, 2010.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo: Temas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CATÁLOGO I Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, 1951. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes>>. Acesso em: 10 out. 2018.

CATÁLOGO II Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, 1953. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes>>. Acesso em: 10 out. 2018.

CATÁLOGO III Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, 1955. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes>>. Acesso em: 10 out. 2018.

CATÁLOGO IV Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, 1957. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes>>. Acesso em: 10 out. 2018.

CATÁLOGO V Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, 1959. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes>>. Acesso em: 10 out. 2018.

CATÁLOGO VI Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, 1961. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes>>. Acesso em: 10 out. 2018.

CHIMURENGA. **FESTAC 77 – Um projeto de pesquisa.** In: OSE, Elvira Dyangani (org.). Caderno SESC_VIDEOBRASIL 10 – Usos da memória. Edições Sesc. 2014/2015. São Paulo. pp. 23-25.

CLIFFORD, James. **Sobre o surrealismo etnográfico.** In: A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John L. **Teoria vinda do Sul ou como a Euro-América está a evoluir em direcção a África.** Tradução de Marina Santos. Disponível em: <<http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714bdf45fe17.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira.** Rio de Janeiro: C/Arte, 2006.

COSTA E SILVA, Alberto da. **O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. 1994.** In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. Histórias Afro-Atlânticas: Volume 2 - Antologia. São Paulo: MASP, 2018. pp. 99-111.

COSTA E SILVA, Alberto da. **O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX.** Revista Estudos Avançados. São Paulo: USP, v. 8, n. 21, 1994. pp. 21-42.

_____. **O quadro amarelo.** Editora Imprensa Oficial. 2009.

CYPRIANO, Fabio; MIRTES, Marins de Oliveira (Org.). **História das exposições: casos exemplares.** São Paulo: EDUC, 2016.

D`ALKMIN, Maria Antonieta. **Orgulhosa reconquista**. Texto originalmente publicado no *Correio Paulsitano*, em 4 de dezembro de 1960. Reproduzido em: OITICICA FILHO, César (org.). Mário Pedrosa – Encontros. Beco do Azougue Editorial. 1ª edição. Rio de Janeiro. 2013. pp. 74-79.

DIAB, Amina. **Art et Liberté Rupture, War and Surrealism in Egypt (1938–1948) at the Centre Pompidou**. Revista *Ibraaz*. Dezembro de 2016. Disponível em: <<https://www.ibraaz.org/reviews/119>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

DIAS, José António B. Fernandes. **Arte e antropologia no século XX: modos de relação**. Revista *Etnográfica*. v. 5, 2001. p. 103-129.

DIAWARA, Manthia. **A Arte da Resistência Africana**. In.: DIAWARA, Manthia. *Search of Africa (Em busca de África)*. Harvard University Press. 1998. Tradução de Marina Santos. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/1617256-A-arte-da-resistencia-africana-manthia-diawara.html>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

DOS ANJOS, Moacir. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DURÃO, Gustavo de Andrade. **Negritude, construção e contestação do pensamento político-intelectual de Léopold Sédar Senghor (1928-1961)**. In: MACEDO, José Rivair (org.). *O pensamento africano no século XX*. Editora Outras Expressões. 1ª edição. São Paulo. 2016. pp. 23-51.

EEDEN, Jeanne Van. **Collecting South African Art in the 1930s: the role of martin du toit**. Revista *História*. Pretoria: University of Pretoria, Department of Historical and Heritage Studies, v. 53, n.1, 2008. pp. 162-196.

EFFIBOLEY, Emery Patrick. **Les musées africains de la fin du XIXe siècle à nos jours: des appareils de la modernité occidentale**. Revista *Afrika Zamani*, Números 22 & 23. 2014-2015. p. 19-40. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/316652217_Les_musees_africains_de_la_fin_du_XIXe_siecle_a_nos_jours_des_apparats_de_la_modernite_occidentale>. Acesso em: 26 jan. 2019.

ENWEZOR, Okwui. **O breve século: Movimentos de independência e libertação na África, 1945-94. Uma introdução. 2001.** In.: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André. *Histórias Afro-Atlânticas: Volume 2 - Antologia*. São Paulo. MASP. 2018. In. PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André. *Histórias Afro-Atlânticas: Volume 2 - Antologia*. São Paulo. MASP. 2018. pp. 145 – 158

_____. **Onde, o quê, quem, quando: Algumas notas sobre o conceptualismo.** In: **Catálogo da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s***. Queens Museum of Art. Editora Philomena Mariani (ed.), Nova Iorque. 1999. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/190726-Onde-o-que-quem-quando-algumas-notas-sobre-o-conceptualismo-okwui-enwezor.html>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro. Como a antropologia estabelece seu objeto*. 2016. Editora Vozes.

FALL, N’Goné. **Criando um espaço de liberdade: mulheres artistas de África.** Tradução de Manuela Ribeiro Sanches. Texto extraído do catalogo da exposição *Global Feminisms*. Museu de Brooklyn. Nova Iorque. 2007.

GARDNER, Antony e GREEN, Charles. **As bienais do Sul nos limites do global. (2013).** In: MOURA, Sabrina (org.). *Panoramas do Sul: Leituras: Perspectivas para outras geografias do pensamento*. Edições Sesc São Paulo. Associação Cultural Videobrasil. São Paulo. 2015. pp. 145-165.

GEERTZ, Clifford James. **A arte como um sistema cultural.** In: *O Saber Local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

GERALDO, Sheila Cabo. **Documenta 12 e 52a Bienal de Veneza: pensamentos sobre a modernidade.** Revista Concinnitas. Rio de Janeiro: UERJ, v. 2, n.11, 2007. pp. 177-185.

HALIM, Hala. **Alexandria – and its “cosmopolitanism” – encore et toujours.** Ensaio publicado em Politics Letters. 17 de setembro de 2018. Disponível em: <<http://politicsslashletters.org/alexandria-and-its-cosmopolitanism-encore-et-toujours/>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

HALL, Stuart. **A Modernidade e os Seus Outros: Três ‘Momentos’ na História das Artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra.** Tradução de Marina Santos. Original escrito em HALL, Stuart. *Black Diaspora Artists in Britain: Three ‘Moments’ in Post-war History.* Publicado na Revista *History Workshop Journal*, Volume 61, Issue 1. 2006. Disponível em: <<https://www.scribd.com/document/124053051/A-Modernidade-e-os-Seus-Outros-Tres-Momentos-na-Historia-das-Artes-na-Diaspora-Negra-do-Pos-Guerra-Stuart-Hall-Traducao-de-Marina-Santos>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

HASSAN, Salah M. **Modernismo africano: Além do discurso de modernidades alternativas. 2010.** In.: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André. *Histórias Afro-Atlânticas: Volume 2 - Antologia.* São Paulo. MASP. 2018. In. PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André. *Histórias Afro-Atlânticas: Volume 2 - Antologia.* São Paulo. MASP. 2018. pp 271 – 298.

_____. **African Modernism: Beyond Alternative Modernities Discourse.** Revista *South Atlantic Quarterly*. Volume 109. 2010. Duke University Press. Disponível em: <<https://read.dukeupress.edu/south-atlantic-quarterly/article-pdf/109/3/451/470354/SAQ109-03-01HassanFpp.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. **A Bienal de 1961: a atuação de Mário Pedrosa.** In: VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2011, Campinas. **Anais...** Campinas, UNICAMP, 2011.

IVANOV, Paola. **A invenção da “cultura tradicional” na África – Etnologia e a concepção dos acervos etnográficos.** In: Catálogo da exposição Arte da África, obras-primas do Museu Etnológico de Berlim. Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, 2004.

KASFIR, Sidney. **Arte africana e autenticidade: um texto com uma sombra.** Tradução de Marina Santos. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/3971008-Arte-africana-e-autenticidade-um-texto-com-uma-sombra-sidney-kasfir.html>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. **Hanna Levy e a exposição de arte condenada pelo III Reich (1945).** 25ª Encontro da ANPAP. Artes e seus espaços e/em nosso tempo. Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte. Porto Alegre. 2016.

_____. **Irmgard Burchard: marchand reconhecida, artista olvidada.** Apresentação oral em XIII Jornadas Nacionales. VIII Congreso Iberoamericano de estudios de género. Realizado em 18 e 19 de maio de 2018 Disponível em: <https://www.academia.edu/36135118/IRMGARD_BURCHARD_DE_MARCHAND_RECONOCIDA_A_ARTISTA_OLVIDADA>. Acesso em: 26 jan. 2019.

KI-ZERBO, Joseph; MAZRUI, Ali A; e WONDJI, Christophe. **Construção da nação e evolução dos valores políticos.** In: História Geral da África. Brasília: UNESCO, Secad/MEC, UFSCar, 2010. Volume VIII: África desde 1935. Capítulo 16. p. 565-603. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/ia/about-this-office/single-view/news/general_history_of_africa_collection_in_portuguese_pdf_only/>. Acesso em: 17 fev. 2019.

KOIDE, EMI. **“Arte africana”? Denominações, clichés e desafios em torno da produção artística contemporânea do continente africano.** Relato crítico do 3º debate do encontro Africa Africans. 2015. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/africa-africans/relatos-criticos/201carte-africana201d-denominacoes-cliches-e-desafios-em-torno-da-producao-artistica-contemporanea-do-continente-africano>. Acesso em: 27 jan. 2019.

KUPER, Adam. **Cultura: a visão dos antropólogos**. Tradução: Mirtes Frange de Oliveira Pinheiros. Bauru: EDUSC, 2002.

LACOSS, Don. **Art and Liberty: Surrealism in Egypt**. Publicado em: Portland, Oregon anarchist journal Communicating Vessels. Número 21. Outono-inverno 2009-2010. pp. 28-33. Disponível em: <<http://www.egyptiansurrealism.com/index.php?/contents/art-and-liberty-surrealism-in-egypt/>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

LAGROU, Els. **Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio**. Revista ILHA. Florianópolis: UFSC, v. 5, n. 2, 2003.

_____. **A arte do Outro no Surrealismo e hoje**. Revista Horizontes Antropológicos. Porto Alegre: UFRGS, v.14, n. 29, 2008.

LAMPRECHT, Aloise. **Florrie's Dream: a history of the Johannesburg Art Gallery**. Pretoria: University of Pretoria, 1991.

LIGNER, Sarah. **Ernest Mancoba, un artiste moderne africain?** Atas de estudo: Antes que a "mágica" funcione. Modernidades Artísticas em África. CAP Labex. Editado por Nora Greani e Maureen Murphy. 2015. Disponível em: <https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=898&lang=fr> . Acesso em: 11.11.2019

LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia Social. 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-18122013-134956/pt-br.php>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

MACEDO, José Rivair (org). **O pensamento africano no século XX**. Editora Outras Expressões. 1ª edição. São Paulo. 2016.

MAZRUI, Ali A. “**Procurai primeiramente o reino político...**”. In: História Geral da África. Brasília: UNESCO, Secad/MEC, UFSCar, 2010. Volume VIII: África desde 1935. Capítulo 5. Pp. 125-151. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/this-office/single-view/news/general_history_of_africa_collection_in_portuguese_pdf_only/>. Acesso em: 17 fev. 2019.

MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Número 80. 2008. pp. 05-10.

MILANI, Carlos. **Cooperação entre o Brasil e a África no contexto das relações Sul-Sul**. In: JORGE, Nedilson (org). História da África e Relações com o Brasil. Fundação Alexandre de Gusmão e Ministério das Relações Exteriores. FUNAG, Brasília. 2018. pp. 379 – 416.

MOURA, Sabrina. **Paralelos e meridianos em rearranjo**. In: MOURA, Sabrina (org.). Panoramas do Sul: Leituras: Perspectivas para outras geografias do pensamento. Edições Sesc São Paulo. Associação Cultural Videobrasil. São Paulo. 2015. pp. 15-41.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Mangualde (Portugal), Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

NASCIMENTO, Abdias. **Carta a Dacar**. Revista de Cultura Tempo Brasileiro. Edições Tempos Brasileiros Ltda. Ano IV. Número 9/10. 1966.

OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. Interrogating African Modernity: Art, Cultural **Politics, and Global Identities**. *Revista Critical Interventions*, 2:3-4, 1-6. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/19301944.2008.10781338>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

_____. Portrait of the Artist in the Shadow of Discourse: **Narrating Modern African art in 20th Century Art History**. *Revista Critical Interventions*, 1:1, 14-27. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/19301944.2007.10781314>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

OKEKE-AGULU, Chika. **Arte Moderna Africana**. In: The short century: independence and liberation movements in Africa 1945-1994. Munique e Prestel Verlag: Okwul Enwezor. Museum Villa Stuck, 2002.

_____. **Art historical perspectives on African modernism - Nationalism and the Rhetoric of Modernism in Nigeria: The Art of Uche Okeke and Demos Nwoko, 1960- 1968**. Revista African Arts. Los Angeles: University of California, v. 39, n. 1, 2006. pp. 26-37, 92-93.

_____. **A Art Society e a criação do modernismo pós-colonial na Nigéria. 2010**. In.:_PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André. Histórias Afro-Atlânticas: Volume 2 - Antologia. São Paulo. MASP. 2018. In. PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André. Histórias Afro-Atlânticas: Volume 2 - Antologia. São Paulo. MASP. 2018. pp 285 – 298

_____ e ENWEZOR, Okwui. **Contemporary African art since 1980**. Bologna: Damiani, 2009.

OSE, Elvira Dyangani (org.). **Caderno SESC_VIDEOBRASIL 10 – Usos da memória**. Edições Sesc. 2014/2015. São Paulo.

PACHECO, Ana Júlia. **Apartheid nas páginas da revista Veja (1968-1985)**. Programa De Pós-Graduação Em História – PPGH. Instituto De Filosofia E Ciências Humanas – IFCH. Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul – UFRGS. Porto Alegre. 2018.

PEFFER, John. **A diáspora como objeto**. Texto originalmente publicado em Laurie Ann Farrell (ed.), *Looking Both Ways. Art of the Contemporary African Diaspora*, Nova Iorque, Museum for African Art, 2003.

PENNA FILHO, Pio. **África do Sul e Brasil: diplomacia e comércio (1918-2000)**. *Revista Brasileira Política Internacional*. Número 44 (1). 2001. pp. 69-93.

PEREIRA, José Maria Nunes. **Os estudos africanos na América Latina: um estudo de caso. O centro de Estudos Afro-asiáticos (CEAA)**. In: CLACSO. Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro. Buenos Aires. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Centro de Estudios Avanzados. Programa de Estudios Africanos Editorial. 2008. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100823034400/16nune.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

PERRY, Gill. **O primitivismo e o moderno**. In: Harrison, Charles. Frascina, Francis e Perry, Gill (Org.). Arte moderna – práticas e debates: Primitivismo, cubismo, abstração – começo do século XX. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Tradução: Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

PUIG, Renata Guimarães. **A Arquitetura de Museus-Casas em São Paulo: 1980-2010**. São Paulo: Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP, 2011.

RANGER, Terence. **A invenção da tradição na África colonial**. In.: HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (Org.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

RIBEIRO, Luciara dos Santos. **Museología, museografía y coleccionismo de producciones Artísticas-culturales africanas en España**. Salamanca: Universidad de Salamanca. Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, 2018.

_____. Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. Guarulhos: UNIFESP, 2014.

ROBBROECK, Lize Van. **Listening to distant thunder: The art of Peter Clarke**. Revista News and Views. 2012. Artigo número 1246. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.4102/sajs.v108i5/6.1246>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Cultura e imperialismo**. Companhia das Letras. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo. 2011.

SALLES, Sandra. **Narrativas do “moderno” na historiografia da arte Africana**. In: Arte Não Europeia - Reflexões Historiográficas a partir do Brasil. Org. Claudia Mattos e Patrícia Dalcanale. Editora Est. Liberdade.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. **Notas discursivas diante de máscaras africanas**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo: USP, n.6, 1996. p. 233-253.

_____. Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus. Anais do Museu Paulista. São Paulo: Museu Paulista, n.2, v. 25, 2017. pp. 163-201.

SANSI, Roger. **Miragens e vitrinas: os paradoxos da arte africana contemporânea**. Resenha de AMSELLE, Jean-Loup. *L'art de la friche: essai sur l'art africain contemporain*. Paris: Flammarion, 2005. Revista Afro-Ásia. Número 33. pp. 327-331.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências**. Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, n. 63, de 2002. pp. 237-280.

SARAIVA, José Flávio Sombra. A construção dos estados modernos africanos. A crise e conflitos pós-independência e suas origens. As distintas realidades econômicas do continente africano pós-independência. In: JORGE, Nedilson. História da África e Relações com o Brasil. Fundação Alexandre de Gusmão. Brasília. 2018.

SCHLICKMANN, Mariana. **A trajetória dos estudos africanos no Brasil: 1930 a 1980.** Revista Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Volume. 8, número 1 (jan./maio 2016). Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5691>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

SEM CRÉDITO. **A liberdade ressurgue como ideal capaz de unir os povos.** Texto originalmente publicado no *Diário Carioca*, em 28 de fevereiro de 1957. Trecho de uma entrevista de Mário Pedrosa a uma revista do Rio. In: OITICICA FILHO, César (org.). Mário Pedrosa – Encontros. Beco do Azougue Editorial. 1ª edição. Rio de Janeiro. 2013. pp. 42-45.

SEM CRÉDITO. **Mário Pedrosa toma posse como novo diretor artístico do MAM.** Texto originalmente publicado no *Diário de São Paulo*, em 19 de novembro de 1960. Reproduz trecho do discurso de posse de Mário Pedrosa. In: OITICICA FILHO, César (org.). Mário Pedrosa – Encontros. Beco do Azougue Editorial. 1ª edição. Rio de Janeiro. 2013. pp. 62-65.

SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Editorial Cosac Naify. Traducción al portugués de Marcos Soares. São Paulo. 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves da Silva. Os escritos reunidos do antropólogo e Obá Vivaldo da Costa Lima. Revista Afro-Ásia. Número 45. 2012, pp. 175-178.

SOUZA, Helena Vieira Leitão de. **Colecionismo na Modernidade.** In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2009, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2009.

TODOROVA, Maria. **Imagining the Balkans.** New York: Oxford University Press, 1997.

TOOZE, Adam. **Notes on the Global Condition: Surrealism in interwar Egypt e Trotskyist Cultural Politics.** 2017. Disponível em:

<<https://adamtooze.com/2017/03/14/notes-global-condition-surrealism-interwar-egypt-trotskyist-cultural-politics/>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

VALLADARES, Clarival do Prado. **O impacto da cultura africana no Brasil – 2º FESTAC, Lagos, Nigéria. (1977).** In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. Histórias Afro-Atlânticas: Volume 2 - Antologia. São Paulo: MASP, 2018. pp. 40 - 44

VERGER, Pierre. **Arte Negra.** In: SOARES, Arlete (org.). África Negra. Salvador. Editora Corrupio. Prefeitura Municipal de Salvador. Fundação Gregório de Matos. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 1988. pp. 11-16.

VERGER, Pierre. **Influências África-Brasil e Brasil-África.** In: Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva (catálogo). São Paulo. Instituto Florestan Fernandes. Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. 2006. pp. 101-105.

WESSELING, Henk. L. **Dividir Para Dominar: A Partilha Da África.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

WILLETT, Frank. **Arte Africana.** Editora Imprensa Oficial e SESC-SP. Tradução Thiago Novaes. 2017. São Paulo.