



Arte|og|ie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

16 | 2021

Fotografía y migraciones, siglos XIX-XXI.

Imagens que atravessam. Diáspora africana em performance.

Jasper Chalcraft y Rose Satiko Gitirana Hikiji



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/9026>

DOI: 10.4000/artelogie.9026

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Jasper Chalcraft y Rose Satiko Gitirana Hikiji, «Imagens que atravessam. Diáspora africana em performance.», *Arte|og|ie* [En línea], 16 | 2021, Publicado el 01 febrero 2021, consultado el 03 septiembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/9026> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.9026>

Este documento fue generado automáticamente el 3 septiembre 2021.

Association ESCAL

Imagens que atravessam. Diáspora africana em performance.

Jasper Chalcraft y Rose Satiko Gitirana Hikiji

1



- 2 Performance “O mar, um cemitério?”, de Shambuyi Wetu, disponível em <https://vimeo.com/467744075>
- 3 Estamos em São Vicente¹, a primeira vila da América Portuguesa, olhando para o mar com o artista Shambuyi Wetu, da República Democrática do Congo. Quatro anos antes, Shambuyi chegava neste litoral do sudeste brasileiro em um navio cargueiro, vindo de Pointe-Noire (Congo), de onde saiu sem saber qual seria seu destino, quando “encontrou o seu avô”:
- 4 "Eu tinha acabado de deixar o navio. Eu não sabia nada sobre esse lugar. E então um dia vi meu avô, meu ancestral, na parede do porto. E ele falou comigo. Ele me disse que eu estava no lugar certo, que as coisas dariam certo aqui".

- 5 Seu "avô" era uma imagem, uma figura ancestral que apareceu revelada na parede do porto ("quando tiraram a fotografia, não vi, mas quando olhei a foto, a imagem estava na parede"). Uma imagem que atravessou o Atlântico. A partir desse momento, Shambuyi sabia que seu destino estaria no Brasil, e foi por isso que ele nos trouxe de volta aqui em agosto de 2018.
- 6 O mar para Shambuyi não é lugar de lazer. Na performance que realizou na praia de São Vicente, a memória evocada é dos seus conterrâneos mortos na travessia: o mar é o cemitério para milhões de africanos².
- 7 Em 2018, apenas 130 anos após a abolição da escravidão no Brasil – a mais tardia do mundo – a performance de um refugiado africano, que chega em um lugar desconhecido pela mesma rota de seus conterrâneos escravizados, integra um mosaico de narrativas construídas por alguns de nossos interlocutores africanos que residem em São Paulo e que queremos entender como políticas de representação e de memória transatlânticas.
- 8 Neste artigo descrevemos a parceria de produção de imagens e performances entre Shambuyi Wetu e nós, antropólogos, e aprofundamos a discussão sobre como os artistas da diáspora engajam com as instituições da memória e os mundos da artes no seu novo lar, apesar dos desafios econômicos, políticos e sociais.
- 9 Este trabalho é resultado da pesquisa "Ser/Tornar-se africano no Brasil: Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo"³, na qual desde 2016 temos acompanhado o que chamamos de "diáspora criativa africana" nesta megacidade. Conhecemos indivíduos e grupos, vindos de países como a República Democrática do Congo, Togo, Moçambique, Senegal e Angola, que chegaram ao Brasil nos últimos 7 anos, numa nova corrente migratória que começa a transformar a paisagem humana nas cidades brasileiras⁴.

10

Imagens que atravessam

- 11 As imagens em São Vicente são *imagem que atravessam*. As cruces que Shambuyi finca no mar recebem os nomes dos países de onde saíram escravizados mais de 12 milhões de africanos, tantas vidas ou histórias perdidas na travessia. A imagem que o congolês vê na parede do porto de Santos é a de seu ancestral, que atravessa o oceano para indicar o caminho para o parente que chega em terra estranha. As imagens produzidas pelos antropólogos, um inglês branco africanista e uma brasileira com ascendência japonesa, africana e europeia, materializam essas memórias da travessia.
- 12 Aqui queremos lidar com algumas questões colocadas no nosso encontro com Shambuyi e outros artistas da diáspora: Como histórias difíceis podem ser representadas, e quais as implicações de diferentes representações? O que é simplificado - e o que é complexificado - no questionamento transnacional de histórias racistas nacionais? O que significa para um artista africano falar sobre o sofrimento dos negros no Brasil?
- 13 São repletos de contradição os processos de *criação de patrimônio (heritage making)*, que formulam e transmitem aspectos do passado, geralmente em museus e arquivos, mas também nos usos populares do espaço e outras formas intangíveis. Em suas obras e ações, os artistas da diáspora ajudam-nos a revelar essas contradições, por vezes

criando-as. Analisar a atuação destes artistas, neste momento, implica abordar as políticas de representação pós-coloniais, e contextualizar o movimento decolonizador que deseja derrubar as narrativas predominantemente brancas que dominam os museus e as histórias da arte nacionais. No campo dos estudos críticos do patrimônio, esses tipos de instituições e contextos são entendidos como “patrimônio difícil” (“difficult heritage”). Esse patrimônio é contestado, disputado, ambivalente, dissonante (Tunbridge & Ashworth 1996). Boa parte do trabalho nesta temática vem de pesquisadores trabalhando com a forma como se lida com os horrores históricos europeus, como o nazismo na Alemanha, tanto por instituições públicas como por comunidades nacionais que tem que viver com esses legados dolorosos (Macdonald 2009). Ainda precisamos avaliar se “patrimônio difícil” é adequado para descrever a miríade de horrores e injustiças da escravidão no Brasil, assim como o mito da democracia racial que a sucede.⁵ No trabalho com Shambuyi Wetu aprendemos que também que não são simples as construções de contranarrativas coloniais, quando teias de significado enredam heranças transatlânticas de sofrimento.

- 14 Vindo de uma megacidade africana, Kinshasa, como refugiado político, para uma megacidade latino-americana, onde trabalhou inicialmente como operário em construções e na indústria, a navegação de Shambuyi pelos mundos da arte de São Paulo revela muito sobre o papel da arte em uma cidade global, mas também sobre os desafios de apresentar o patrimônio difícil (*difficult heritage*) em representações performáticas, fotográficas ou audiovisuais. Algumas mensagens funcionam, outras são perdidas no borrão das imagens em movimento.

Co-autores / Co-artistas – o trabalho colaborativo com o performer congolês

- 15 Rose Satiko conhece Shambuyi em um evento que homenageava o músico congolês Papa Wemba, falecido em 2016. Ele tocava percussão no show de encerramento de um evento acadêmico sobre arte e pensamento africano, promovido na Universidade de São Paulo. A festa acontecia no Aparelha Luzia, um espaço cultural que se define como um “quilombo urbano”, e que concentra atividades ligadas a cultura afro-brasileira em São Paulo. Shambuyi se apresentou como artista, formado em Belas Artes na universidade em Kinshasa, mas disse que desde que chegara a São Paulo atuava apenas em trabalhos na área da construção, não em seu campo de formação.
- 16 Semanas após este primeiro encontro, o artista procurou a antropóloga solicitando ajuda para “fazer uma performance”. Surpreendida ao ser identificada como um produtora artística, Rose explicou ser antropóloga. Shambuyi, com poucas palavras, deixa claro sua compreensão: “você tem um câmera e conhece gente, é o que preciso”.
- 17 Desde então, iniciou-se uma colaboração entre Shambuyi e os antropólogos autores deste artigo. Sempre que tem uma ideia, Shambuyi nos procura e sugere que gravemos o evento. Por vezes, o ajudamos a conseguir ou comprar os materiais, sugerimos um local para a performance. Mas sempre a criatura - que em outro artigo analisamos como “quimera”⁶ - é criada em sua cabeça, e materializada em um processo de construção que pode levar horas. Shambuyi é perfeccionista, e suas quimeras são resultado de combinações improváveis de materiais animados e inanimados sobre corpos humanos, o seu próprio ou de seus amigos congolezes.

Hospitalidade ou hostilidade?



Performance “Bagagem”, Shambuyi Wetu, 2016. Foto: Rose Satiko Hikiji

- 18 Parte do trabalho de Shambuyi é um comentário sobre a sua própria experiência como imigrante, como vemos em sua performance “Bagagem”, realizada no 7º Fórum Social Mundial sobre Migração, em 2016. Com a cabeça em um saco de juta e arrastando uma mala, ele caminha até estranhos e pergunta se eles conhecem um hotel barato onde ele possa ficar. Ele encarna uma experiência coletiva do imigrante que chega e solicita hospitalidade, muitas vezes negada. Na época, Shambuyi trabalhava como operário em uma fábrica de anodização de alumínio na periferia leste de São Paulo.



"O Brasil recebe o corpo do imigrante...". Foto: Jasper Chalcraft

- 19 Esses recém-chegados, como os migrantes nordestinos nas décadas anteriores, e japoneses e italianos antes deles, literalmente constroem a cidade em empregos mal remunerados e muitas vezes não regulamentados. Cabe notar que são trabalhos quase sempre braçais e não especializados, muito distantes de suas áreas de formação, quando não informais e arriscados.
- 20 Na performance, a criatura explica aos seus interlocutores que o Brasil quer o corpo dos imigrantes, mas não a sua bagagem, cultural ou emocional. A mensagem é clara, e a força icônica da performance tem chamado a atenção do mundo das artes no Brasil – inaugurada num contexto de debate e militância em torno da questão da imigração, esta performance tem sido escolhida para apresentações em algumas das principais instituições culturais do estado de São Paulo, como o SESC, em galerias de arte e universidades, até mesmo no Nordeste do Brasil⁷. Curiosamente, Shambuyi encontra reconhecimento na caixa branca do mundos das artes com seu comentário sobre a hostilidade cultural do país.

21

Uma resposta decolonial?

- 22 Em 2017, um ano depois de começarmos a trabalhar com Shambuyi, visitamos com ele um importante espaço da cidade, o Museu Afro Brasil. Criada em 2004, esta é a maior coleção do país dedicada à produção cultural dos afrodescendentes, cobrindo religião, trabalho, arte e escravidão. Fomos guiados por uma funcionária da seção de educação do museu, Amanda Carneiro Santos.



Shambuyi e Amanda observam “Os veteranos”, série de Gérard Quenum (2010), em frame do filme *Tabuluja (Acordem!)*

- 23 Algumas imagens em particular impressionaram Shambuyi, por exemplo, este trabalho de Gérard Quenum, artista de Porto Novo, Benin. Essas imagens de guerra e sofrimento ressoaram com um trabalho anterior de Shambuyi no Brasil, a performance “Não à guerra do Congo”, realizada pela primeira vez no I Festival do Dia Mundial dos Refugiados em 2016.



Performance “Não à guerra do Congo”, de Shambuyi Wetu. Foto: Rose Satiko Hikiji

- 24 Nesta performance, que o artista volta a realizar em diversas ocasiões a convite de instituições culturais, artistas e coletivos de imigrantes⁸, Shambuyi apresenta sua leitura sobre as violentas guerras que envolvem seu país, desde 1996, com mais de 6 milhões de mortos. Na performance, Shambuyi chama a atenção para o papel da exploração de minérios nessa guerra de décadas: a expropriação de recursos naturais neste país vem financiando a guerra, desde a Primeira Guerra do Congo. O coltan⁹, utilizado para a fabricação de celulares, tem sua exploração associada ao estupro em massa, trabalho escravo e tráfico de armas (Macedo, 2016). A quimera envolta em

celulares e sangue torna visível uma realidade desconhecida pelo público brasileiro, mas vivida no cotidiano do congolês.

- 25 Ainda no Museu Afro Brasil, Shambuyi foi apresentado a obras de artistas afro-brasileiros, como Tiago Gualberto, que preenche filtros de café com desenhos de rostos de pessoas negras; filtros sobre os quais estão impressas expressões racistas do vocabulário cotidiano do brasileiro: “buraco negro”, “ovelha negra”, “a coisa está preta”, “negro de alma branca” etc.



Xilogravuras sobre filtro de coador de café, obra sem título de Tiago Gualberto, coleção do Museu Afro Brasi, em frame do filme *Tabuluja (Acordem!)*

- 26 Como especialista em arte e educadora afro-brasileira, Amanda traduziu para Shambuyi alguns aspectos do racismo brasileiro que não são imediatamente compreensíveis para os migrantes africanos. Para todos os artistas da diáspora com quem trabalhamos, o racismo brasileiro foi um choque. "Em terra de preto, não precisa ser preto...", nos diz Lenna Bahule, música moçambicana que chegou a São Paulo antes de Shambuyi e se percebeu a “única negra no bairro de classe média alta onde morava”¹⁰.



Shambuyi visita a sala do Navio Negroiro no Museu Afro Brasil, em frame do filme *Tabuluja (Acordem!)*

- 27 Dos muitos objetos que intrigaram Shambuyi, a sala com a carcaça de um navio negroiro, causou uma impressão particularmente forte: "Há muito sofrimento aqui", foi seu primeiro comentário ao deixar o museu. O segundo foi: "preciso fazer uma performance". Sua reação foi elaborada em duas apresentações, uma durante a 32ª Bienal de São Paulo, intitulada "Incerteza Viva", e outra em frente ao Museu Afro Brasil, no Dia da Consciência Negra, ambos espaços, museu e bienal, localizados no Parque Ibirapuera.



"Ebandeli (Começo)", performance de Shambuyi Wetu e Clarisse Muijinga. Foto: Jasper Chalcraft

- 28 Quando Shambuyi e sua companheira, a também congoleza Clarisse Muijinga, entraram na Bienal seus corpos estavam cobertos de frutas, vegetais, barro e sete quilos de peixe fresco. A ideia de "ocupar" a Bienal nasceu quando ao sair da visita ao Museu Afro Brasil passamos pela montagem desta que é a maior exposição de arte contemporânea da América Latina, e um dos três principais eventos do circuito artístico do mundo, ao lado da Bienal de Veneza e a Documental de Kassel. Shambuyi, recém-chegado ao mundo das artes nesta megacidade, ficou empolgado com a possibilidade de invadir este espaço totêmico. Até a entrada no prédio da Bienal, não sabíamos como seria a

dinâmica da performance, nem sequer se seria autorizada. Mas além de gratuita, a Bienal revelou-se aberta, e em vez da abordagem por agentes de segurança – que imaginávamos que iríamos enfrentar – enfrentamos o “assédio” visual do público, que por cerca de duas horas capturou em *selfies* e retratos imagens dos artistas que caminhavam entre as outras obras de arte¹¹.



Foto: Jasper Chalcraft

- 29 A intenção de Shambuyi com a performance era produzir uma resposta direta ao sofrimento de africanos e afrodescendentes que o chocaram em sua visita ao Museu Afro Brasil. Ele queria mostrar outra imagem da África Central, marcada pela abundância, mas com um futuro roubado pelo colonialismo. Por meio deste e de outros trabalhos que abordam a violência em curso na República Democrática do Congo, o artista pretende melhorar o entendimento que os brasileiros têm de um continente sobre o qual sabemos tão pouco¹².
- 30 A segunda resposta de Shambuyi a sua visita ao Museu Afro Brasil se deu na forma de uma performance na qual ele se posicionou com os olhos vendados e amarrado seminu a uma árvore em frente ao próprio museu. Era o Dia da Consciência Negra, comemorado em 20 de novembro em algumas cidades brasileiras, e a performance foi observada por um público diversificado, que visitava o parque para um passeio em um dia de feriado.



Performance “Jukayi (Levantamos)”, de Shambuyi Wetu. Foto: Rose Satiko Hikiji

- 31 Como na performance “Bagagem”, a quimera não vê. Se a criatura que presentifica a experiência da imigração tem a cabeça coberta, porque o Brasil *não está interessado na bagagem do imigrante*, em “Jukayi (Levantamos)” a venda torna invisível o entorno ao homem que sangra, amarrado à árvore. Se a quimera faz ver o sofrimento e o passado colonial do Brasil, não vê, no momento da performance, as interações dos transeuntes com ela própria, um presente por vezes insensível e racista. E são estas interações uma das principais fontes de provocação no filme “Tabuluja (Acordem!)”, uma co-criação entre os antropólogos e o artista, para a qual dedicamos a parte final deste ensaio. Sugerimos a visualização do filme, no link abaixo:

32 <http://lisa.fflch.usp.br/tabuluja>



Filme "Tabuluja (Acordem!)", de Jasper Chalcraft, Rose Satiko Hikiji e Shambuyi Wetu , disponível em <HTTP://LISA.FFLCH.USP.BR/TABULUJA>

- 33 Em "Tabuluja", vemos através dos olhos de Shambuyi, o Museu Afro Brasil e sua coleção de arte contemporânea feita por artistas africanos e afro-brasileiros misturada a objetos que testemunham a escravidão brasileira e o racismo colonial. Também vemos as performances de Shambuyi, sem uma explicação clara de que elas são uma resposta à sua visita ao museu. Vemos a resposta do público, principalmente no consumo das performances de Shambuyi através da produção de selfies.
- 34 Além destas imagens/ações, ouvimos duas camadas de som / voz no filme. Uma é a narrativa de Shambuyi, realizada em Tshiluba e Lingala – a primeira, sua língua materna, do povo Luba, da região do Kasai Oriental na República Democrática do Congo, a segunda, língua bantu falada em quase toda a extensão da RDC. Sua voz é calma, reflexiva, as palavras às vezes descrevem as imagens que estamos vendo, às vezes são uma digressão, provocada pelas imagens. A narração não é explicativa, mas é um discurso complementar.
- 35 A outra camada de sonora que completa esse mosaico é de autoria de Yannick Delass, músico conterrâneo de Shambuyi, que foi por nós apresentado ao artista em um evento que debatia arte, imigração e refúgio em uma ocupação em São Paulo. A música, cantada e tocada em seu violão, está presente durante todos os 12 minutos do filme.
- 36 Um aspecto relevante no processo de construção de *Tabuluja (Acordem!)* é o lugar da improvisação. Se as performances não são exatamente improvisadas, a ideia do filme e partes fundamentais da narrativa o são. A partir de imagens da visita ao Museu Afro Brasil e das duas performances que a sucederam, os antropólogos propuseram a Leo Fuzer, editor do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), a montagem de um filme sem áudio que conectasse os três eventos filmados. Não tínhamos um roteiro de filmagem, tampouco um roteiro detalhado de edição. Indicamos algumas conexões, mas deixamos Leo bastante livre para sugerir montagens, provocar o espectador. O resultado foi um primeiro filme de cerca de 12 minutos, silencioso, que decidimos mostrar em uma tela grande no auditório do LISA para Shambuyi.

- 37 No dia da exibição, Shambuyi apareceu no laboratório com seu conterrâneo Yannick. Nós propusemos que eles assistissem o filme e depois Shambuyi poderia gravar uma narração sobre as imagens. Depois de uma primeira visualização das imagens editadas, Shambuyi disse: “agora eu posso gravar”. Assistindo o filme pela segunda vez, ele começou a falar em Lingala e, de uma só vez, gravamos toda a narração. Ao terminar, ele pede para fazer de novo, gostaria de gravar em Tchiluba, sua língua materna. Para realizar a narração em Tshiluba, agendamos um encontro no qual Shambuyi trouxe dois amigos congolezes que, em sua opinião, conheciam bem a língua. As frases iniciais do filme, em Tshiluba, foram gravadas neste encontro. O restante da narração é composto pela gravação da narração improvisada, realizada simultaneamente à exibição do filme ainda silencioso no LISA.
- 38 Finalizada a narração de Shambuyi, ainda no LISA, perguntamos a Yannick se ele teria uma ideia para uma trilha sonora. Dissemos que ele poderia sugerir músicas ou mesmo tocar algo. Oferecemos o violão de Rose, que estava no laboratório, e usando um pedaço de papel próximo ao rastilho, para modificar o timbre do instrumento¹³, ele improvisou uma música com violão e voz, enquanto projetamos o filme pela terceira vez. De uma só vez, a trilha sonora estava pronta. “Foi a música mais difícil que eu já fiz. Eu tentei tocar cada palavra que Shambuyi disse antes”, explicou Yannick, emocionado, após a improvisação.
- 39 Experimentamos no auditório do LISA algo próximo ao que o antropólogo-cineasta Jean Rouch, grande fonte de inspiração, fizera, 60 anos antes, em um estúdio de Abidjan com os protagonistas do clássico *Moi, un noir* (Rouch, 1959)¹⁴. No filme realizado com jovens do Níger que imigraram para Treichville, Abidjan, interpretando papéis muito próximos aos seus para representar a vida e os sonhos daqueles que tentavam ganhar a vida nas grandes cidades, Rouch não só propôs aos seus atores-interlocutores a improvisação na filmagem, mas os chamou para assistir ao filme editado em um estúdio de rádio, e os convidou a dublar, narrar e improvisar com suas vozes diante do filme projetado. Capturado sem som sincrônico, o filme foi então sonorizado dessa forma colaborativa, sem diálogos escritos ou um roteiro prévio.

Três meses depois (...) eu voltei à Costa do Marfim, e em frente às imagens, Robinson [Oumarou Ganda] e Eddie Constantine [Petit Touré] improvisaram um texto que me surpreendeu. O primeiro *take* era sempre o bom. Isso significa que o filme de cerca de uma hora e meia foi sonorizado na rádio em Abidjan em uma hora e meia. Eles reviveram essa estória completamente, eles a reinventaram. (...) Para mim, foi a descoberta quase sagrada do cinema. Aquelas pessoas viveram seus sonhos (...). Já a *voice over*, eu a inventei para tapar os buracos

(Jean Rouch in 12Scheinfeigel, 2008, p. 150, nossa tradução)

- 40 Com Shambuyi Wetu e Yannick Delass revivemos esta *descoberta quase sagrada* do cinema compartilhado. *Moi, un Noir* é um filme construído em muitas camadas, através da improvisação, da co-criação e da performance. Como nota Piaux (2000), os filmes de Rouch tornam-se progressivamente, uma produção coletiva na qual atores-sujeitos participam ativamente, tornando-se co-autores. Em sessões de debate do filme *Tabuluja (Acordem!)*, ao trazermos a questão da co-autoria, explícita nos créditos de direção do filme (assinado pelos antropólogos e por Shambuyi), fomos, os antropólogos, também chamados de co-artistas. Quais as implicações desta nova identidade atribuída a nós,

antropólogos? Talvez Shambuyi esteja mais confortável no lugar de autor que nós no de artista. Ou seria, para todos nós uma nova aventura?

- 41 Comolli (2001) chama a atenção aos diferentes “régimes de parole” em *Moi, Un Noir*. Há a voz *over* de Rouch, os comentários sobre as imagens dos atores, as narrações mais subjetivas, vozes internas e a dublagem que fazem de si mesmos, que Comolli chama de “performance, jogo, risco e deriva” (Comolli, 2001, p.43; tradução nossa). No nosso caso, o *jogo* e o *risco* tem início quando aceitamos participar das performances de Shambuyi e passamos a estar com suas quimeras em situação de deriva no mundo das artes e nas ruas de São Paulo. Cabe agora questionar se no nosso caso as vozes, ou os regimes discursivos, podem atuar como textos decoloniais.
- 42 Em outras palavras, em *Tabuluja (Acordem!)*, as camadas de vozes, produzidas na situação improvisacional com protagonistas congolezes, resultam em uma alternativa à “voz de deus”, em geral escrita pelo diretor / roteirista antropólogo e gravada por um ator profissional? O texto criado no processo colaborativo tem um efeito diferente? Pensamos que é, sim, polifônico em vez de onipotente, nuançado em vez de autoritário¹⁵.
- 43 A colaboração impacta a forma, o conteúdo e a disseminação do filme. Isso tem consequência direta sobre a *ética da representação*. Por meio da colaboração, os sujeitos da pesquisa podem representar a si próprios, e com isso visões de mundo alternativas e novas formas de conhecimento são trazidas para as telas. Ao envolver os sujeitos desta maneira no processo criativo, eles também tendem a pensar os filmes como “seus”, e isso afeta as formas de circulação e distribuição do filme etnográfico¹⁶.
- 44 Mas cabe também enfrentarmos as dificuldades dos processos colaborativos com relação à produção de discursos alternativos. Por vezes, eles podem mascarar hierarquias no processo criativo, e fracassar ao abordar os problemas éticos das políticas de representação.
- 45 Em nosso projeto colaborativo, pensamos que havíamos criado um filme que fazia um comentário importante sobre identidade e racismo no Brasil. O filme abordava a escravidão, o conflito na RDC, oferecia uma visão contemporânea da negritude a partir do olhar de um solicitante de asilo congolês, ciente da condição pós-colonial extremamente difícil de seu país de origem, e até fornecia uma crítica à cultura da *selfie*¹⁷.
- 46 No entanto, quando Rose mostrou o filme para seus alunos do primeiro ano do curso de Ciências Sociais, na Universidade de São Paulo, algumas mulheres afrodescendentes ficaram furiosas com o filme e com Shambuyi. A crítica delas era sobre a legitimidade e o direito de representação. Elas perguntaram: quem esse estrangeiro pensa que é para poder falar sobre o sofrimento do negro brasileiro?
- 47 Essa crítica embaça nossa presunção quanto ao poder das narrativas pós-coloniais. Shambuyi se baseia em temas transatlânticos de escravidão, racismo e afrotopias pré-coloniais, enquanto o movimento afro-descendente na USP pode ter sido influenciado pelo movimento norte-americano, como o Black Lives Matter. As políticas de identidade coletiva e pessoal, portanto, se cruzam de maneiras complicadas, possivelmente minando as solidariedades transnacionais¹⁸.
- 48 Então, o que esse projeto colaborativo nos diz sobre o patrimônio difícil e sua reformulação? Por um lado, o artista da diáspora navega e reconfigura categorias existentes, mexe com visões estabelecidas por diversos protagonistas desse campo

discursivo, e reconfigura também o projeto antropológico no processo da colaboração. Reações como a das espectadoras afro-brasileiras de *Tabuluja (Acordem!)* nos levam a refletir sobre como produções colaborativas podem complicar ou simplificar histórias sociais complexas?

- 49 Um filme colaborativo pode abordar temas transnacionais como sofrimento negro, afrotopias e cultura selfie. Mas pode também uniformizar aspectos difíceis da experiência afro-brasileira. Falamos em discursos contra-hegemônicos ou decolonizantes, mas como pensar uma instituição como o Museu Afro Brasil? O filme não dá conta de tudo.
- 50 No entanto, o filme torna visíveis incomensurabilidades ontológicas (Schneider, 2018), aspectos de tradução impossível. O episódio da discórdia quanto às escolhas representacionais de Shambuyi mostra que significados em torno do patrimônio difícil são contestados, mesmo quando produzidos por agentes que não se encontram no centro dos cubos brancos do mundo das artes.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, A. (Org.). *Vídeo nas Aldeias - 25 anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

CHALCRAFT, Jasper & HIKIJI, Rose Satiko. "Collaborative Post-Production". In VANNINI, P. (org.). *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Oxon, New York, Routledge, 2020.

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko & SEGARRA, Josep Juan. "Bagagem desfeita: a experiência da imigração por artistas congolezes". *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 2, n. 1, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/129448>. Acesso em: 30 nov. 2020.

CHALCRAFT, Jasper & HIKIJI, Rose Satiko. "O visto e o invisível.". *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 25, n. 25, p. 437-447, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/130732>. Acesso em: 30 nov. 2020.

CLIFFORD, James. "Sobre a autoridade etnográfica". In: *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COMOLLI, Jean Louis. "Ici et maintenant, d'un cinéma sans maître?" In J.-L. Comolli, G. Leblanc, & J. Narboni (Eds.), *Les années pop - cinéma et politique: 1956-1970* (pp. 33-59). Paris: Bpi-Centre Georges Pompidou, 2001.

LAGROU, Elsje and SEVERI, Carlo (orgs.). *Quimeras em diálogo, grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

MACDONALD, Sharon. *Difficult Heritage: negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond*. New York, NY: Routledge, 2009

MACEDO, Marcelle. "A exploração do Coltan e os conflitos no leste da República Democrática do Congo". In *Revista Neiba, Cadernos Argentina-Brasil*, Rio de Janeiro, v.5, n.1., 2016.

PAGANINI, A. La musculature et la respiration des films – Continuité et discontinuité en rapport avec certaines contraintes techniques dans le cinéma de Jean Rouch, 2006. Disponível em <http://www.comitedufilmethnographique.com/andrea-paganini/>, 2019-07-01.

PIAULT, Marc-Henri *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Nathan, 20009.

SCHEINFEIGEL, Maxime. *Jean Rouch*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

SCHNEIDER, Arnd. "Between Uneven Hermeneutics and Alterity: The Dialogical Principle in the Art - Anthropology Encounter". In University of California, San Diego: FIELD: a journal of socially engaged art criticism, issue 11, Fall 2018.

TUNBRIDGE, John E. and ASHWORTH, Gregory J. *Dissonant heritage: the management of the past as a resource in conflict*. Chichester: John Wiley, 1996.

NOTAS FINALES

1. Esse artigo é resultado do projeto “Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo”, desenvolvido pelos autores junto ao projeto temático “O Musicar Local: Novas Trilhas para a Etnomusicologia” (Processos Fapesp 2016/05318-7, 2016/06840-9 e 2019/09397-7).

2. Mapeamento da Emory University (<https://slavevoyages.org/>) indica que 2,5 dos 12,5 milhões que deixaram a costa africana durante o período da escravidão morreram na travessia. Para o Brasil e Portugal, dentre mais de 5,4 milhões de africanos embarcados, 658 mil morreram no caminho. O Brasil é o país que recebeu o maior número de africanos escravizados no mundo, e o último a abolir a escravidão, em 1888. É o segundo país com o maior número de afro-descendentes, atrás apenas da Nigéria.

3. Desenvolvido pelos autores do artigo junto ao Projeto Temático “O Musicar Local – Novas trilhas para a etnomusicologia”, com apoio da Fapesp (Processos n. 16/05318-7 e 19/09397-7).

4. Os números sobre a presença africana no Brasil não são precisos. A Polícia Federal indica que em 2000, havia no país 1054 imigrantes regularizados vindos de 38 países africanos. Em 2019, eram quase 35 mil. No Brasil, desde 2010, foram registrados cerca de 161 mil pedidos de refúgio. Em 2017, ano com mais solicitações, das 33 mil, 4785 foram feitas por africanos. O Brasil não é principal rota de fuga dos africanos, que ainda tem na Europa ou em outros países do próprio continente seus destinos mais comuns. A maioria dos africanos deixa seus países por motivos econômicos, mas o número de pedidos de refúgio de países que vivem guerras civis tem aumentado. Na cidade de São Paulo, em 2019, a PF contabilizava 3283 imigrantes regulares vindos de Angola, 2904 da Nigéria, 1032 do Senegal, 509 da Guiné-Bissau, 175 de Gana, 68 da República Democrática do Congo, 62 do Togo entre outros (dados do Departamento de Polícia Federal obtidos em junho de 2019).

5. Muitos de nós reconhece instintivamente algo similar às políticas do ativismo antropológico no movimento decolonizador. Nós queremos derrubar Rhodes (em referência a campanha “Rhodes Must Fall, iniciada em Cape Town) e as estátuas da Confederação de Charlottesville. Nós estamos felizes que em 2020 – inspirados pelo movimento Black Lives Matter – a estátua do traficante de escravos David Colston tenha sido derrubada em Bristol (Reino Unido). Queremos seguir o conselho recente de

Felwine Sarr e Benedicte Savoy para repatriar a cultura material africana dos museus europeus de volta aos países de origem. As interações críticas com instituições e lugares de patrimônio são formas valiosas de abordar erros históricos, narrativas dominantes perturbadoras, construir novas comunidades de patrimônio; mas derrubar estátuas é mais fácil do que a tarefa difícil de reconciliar grupos com ideias muito diferentes sobre o passado e, na verdade, valores diferentes associados a esses passados.

6. Em Chalcraft, Hikiji e Segarra (2017), chamamos as criaturas de Shambuyi de “quimeras”. Por um lado, quimera denota esperança, sonho, fantasia e o privilégio ao imaginário. Por outro, é “toda imagem múltipla que, associando em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes [...], provoca uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando ao mesmo tempo a presença destes seres diferentes” (Lagrou and Severi 2013).

7. A performance “Bagagem” foi apresentada no estado de São Paulo na Galeria Mezanino (2017), no Sesc Belenzinho e Vila Mariana (2017), Sesc Sorocaba, Sesc Ipiranga, Sesc Taubaté, Sesc Pompeia (2019), Museu da Imigração (2018), no 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil" (2017), no Ceará no Sesc Juazeiro do Norte (2019), no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (2019).

8. Por exemplo, na Fábrica de Cultura Brasilândia, em novembro de 2019, no filme de Luana Jimenes “Onda 14 # Eu, artista” (disponível em <http://atraves.tv/shambuyiwetu/>), no evento “O custo do silêncio”, promovido pelo coletivo A Voz do Congo, em 06 de setembro de 2020, no Largo da Batata, zona Oeste de São Paulo.

9. Coltan (columbite-tantalite) é a denominação utilizada para o minério de tantalite não processado da RDC (Macedo, 2016).

10. Em Woya Hayi Mawe – Para onde vais?, filme realizado pelos autores deste artigo, com Lenna Bahule como protagonista. Mais informações em <http://lisa.fffch.usp.br/woya-teaser>

11. Discutimos esta questão detalhadamente em Chalcraft & Hikiji, 2017.

12. A onda recente de imigração africana para o Brasil traz para o país questões antes inexploradas. Diversas campanhas lançadas por indivíduos ou coletivos tem chamado a atenção para questões sócio-econômicas, políticas e culturais enfrentadas nos países de origem dos imigrantes. Alguns imigrantes africanos tornam-se ativistas em movimentos pelo seu país ou pelo reconhecimento de direitos e da diversidade. Lenna Bahule, moçambicana retratada no filme Woya Hayi Mawe – Para onde vais? , por nós dirigido, organizou um grande show no Natura Musical, em São Paulo, em maio de 2019 pelas vítimas do ciclone Idai, em seu país de origem. Shambuyi Wetu tem realizado performances chamando a atenção para a violência na RDC. Vensan Iala, da Guiné-Bissau, lançou uma camiseta com a frase “A África não é um país”, vendida pela marca @vistoafrika, e compartilhada amplamente nas redes de apoio aos imigrantes. Debates públicos com ativistas de diferentes países africanos também se tornaram mais evidentes nos últimos anos.

13. Depois, Yannick nos contou que modificou o instrumento para buscar uma sonoridade diferente, típica da Kalimba (ou Mbira, instrumento musical da família dos lamelofones, que surge na África Austral, na região onde hoje é o Zimbábue). Yannick conta que seu violão é mais percussivo, e que já vem fazendo pesquisas de timbres há algum tempo. Teve a ideia da modificação do timbre, tocando com um percussionista angolano chamado Gato, que experimentava com o papel no violão, buscando a

sonoridade do Ngoni, instrumento de corda africano, tipo alaúde, em geral feito de cabaça ou madeira, e coberto com pele animal. “A partir dali eu saquei que um papel mais grosso conseguiria a sonoridade que eu gostaria”, uma sonoridade mais abafada.

14. *Moi, Un Noir* foi um dos últimos filmes em que Rouch não gravava som sincrônico, e esse problema técnico – que seria resolvido com o uso do Nagra – levou o realizador a convidar os protagonistas a fazer a dublagem do filme em estúdio. Rouch filmava com uma câmera de 16 mm Bell & Howell 16mm camera, sem gravador de som. O som ambiente foi gravado por André Lubin posteriormente, e três meses depois das filmagens, Rouch convidou Petit Touré E Oumarou Ganda, os dois protagonistas do filme, a gravar as vozes no estúdio da rádio em Abidjan. O filme foi montado e mixado em Paris por Marie-Joseph Yoyotte e Catherine Dourgnon (Paganini, 2006, p.10)

15. As referências aqui são à etnografia experimental proposta por Clifford (1998) em oposição ao discurso de autoridade das etnografias clássicas.

16. Em Chalcraft & Hikiji (2020), discutimos estas questões também em relação a outras produções colaborativas, como o projeto Vídeo nas Aldeias, precursor do fazer audiovisual em comunidades indígenas (Araújo, 2011). Estas produções assumem um papel importante não apenas no circuito do cinema, mas são apropriadas pelas comunidades para a construção de memória, em movimentos por direitos, como meio de educação.

17. Esta questão é discutida em Chalcraft & Hikiji, 2017.

18. Em outros momentos, africanos imigrantes ou refugiados em São Paulo e afro-brasileiros militantes de movimentos culturais e políticos compartilham palcos, reforçando lutas muitas vezes comuns: por direitos, moradia, por reconhecimento de identidades e culturas. Nesta pesquisa, presenciamos muitos destes encontros, muitas vezes produtivos e colaborativos. Chamamos a atenção para o momento de embate na discussão das políticas de representação para nuançar uma questão que não é de forma alguma simples e homogênea.

RESÚMENES

Este artigo analisa como os artistas da diáspora africana no Brasil engajam com espaços institucionais de memória coletiva e com o mundo das artes em seus novos lares, e consideramos o que isso implica para as políticas da memória no Brasil e além. Descrevemos a parceria de produção de imagens e performances entre Shambuyi Wetu, artista congolês que vive em São Paulo, e nós, uma antropóloga brasileira e um britânico. Discutimos algumas questões colocadas no nosso encontro com os artistas da diáspora: Como histórias difíceis podem ser representadas, e quais as implicações de diferentes representações? O que é simplificado - e o que é complexificado - no questionamento transnacional de histórias racistas nacionais? O que significa para um artista africano falar sobre o sofrimento dos negros no Brasil?

This article analyzes how artists from the African diaspora living in Brazil engage with the institutional spaces of collective memory and with the world of the arts in their new home; we consider what this implies for the politics of memory in Brazil and beyond. We describe the partnership behind the production of images and performances between Shambuyi Wetu, a Congolese artist living in São Paulo, and us, a Brazilian and a British anthropologist. We discuss some questions catalysed by our work with artists from the diaspora: How can difficult histories be represented, and what are the implications of different representations? What is simplified -

and what is made more complex - in the transnational questioning of national racist stories?
What does it mean for an African artist to talk about the suffering of blacks in Brazil?

ÍNDICE

Palavras-chave: Diáspora africana, imigração, performance, selfies, patrimônio difícil

Palabras claves: African diaspora, immigration, performance, selfies, difficult heritage

AUTORES

JASPER CHALCRAFT

Jasper Chalcraft é pesquisador no Robert Schuman Centre for Advanced Studies do Istituto Universitario Europeo (EUI, Florença), especializado em patrimônio cultural e imigração africana.

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

Rose Satiko Gitirana Hikiji é professora no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e bolsista de produtividade do CNPq