

Literaturas e Culturas Africanas, IberoAmericanas e Caribenhas
Volume I

Coordenação

Hilarino da Luz

Organização

Hilarino da Luz

Luís Rodrigues

Esperança Ferraz

Noemi Alfieri

Amilkar Caballero

Mbianga Fernando

Martins JC-Mapera

Eliana Díaz

Pedrito Cambrão

Margarida Rendeiro

Susana L. M. Antunes

Margara Russotto

Javier Santos

Elizabeth Olegário

Moisés de Lemos Martins

2024

Literaturas e Culturas Africanas, IberoAmericanas e Caribenhas
Volume I

Coordenação

Hilarino da Luz

Organização

Hilarino da Luz

Luís Rodrigues

Esperança Ferraz

Noemi Alfieri

Amilkar Caballero

Mbianga Fernando

Martins JC-Mapera

Eliana Díaz

Pedrito Cambrão

Margarida Rendeiro

Susana L. M. Antunes

Margara Russotto

Javier Santos

Elizabeth Olegário

Moisés de Lemos Martins

Este livro teve o apoio do CHAM (NOVA FCSH / UAc) através do projeto estratégico financiado pela FCT — UIDB/04666/2020 (<https://doi.org/10.54499/UIDB/04666/2020>) e do projeto CONCHA (H2020-MSCA-RISE-2017-GA 777998).

Nota: cada autor é responsável pelo seu texto.

DOI: 10.54499/DL57/2016/CP1453/CT0101.

Índice

Nota de abertura, <i>Hilarino da Luz</i>	1
1. A Desigualdade é Corrosiva e Constitui um Grande Risco para a Humanidade, <i>José Maria Neves</i>	2
2. Revisão do canto “Vulcão & vinho do próximo verão”, de Corsino Fortes, Rui Guilherme Silva	5
3. Caribbean thought and transnational scenario in Kincaid’s <i>A Small Place</i> , <i>Sandra Milena Castillo Balmaceda & Amilkar Ernesto Caballero De la Hoz</i>	14
4. Em torno das contribuições da literatura para o conhecimento histórico e a reflexão política: o (difícil) reconhecimento dos veios ditatoriais em São Tomé e Príncipe, <i>Augusto Nascimento</i>	21
5. Docuficção e Cinema Indígena, <i>Izabelle Louise Monteiro Penha</i>	31
6. La imagen literaria de Cabo Verde en la novela de Mario Vargas Llosa <i>El paraíso en la otra esquina</i> , <i>Włodzimierz J. Szymaniak</i>	38
7. Um ajuste necessário com a fluidez da vida: considerações lentas sobre: “O Embondeiro que sonhava pássaros”, de <i>Mia Couto</i> , <i>Nuno Brito</i>	44
8. International Standard Book Number (ISBN) e Assimetrias Norte/Sul, <i>Dénis Silva</i>	49
9. Um olhar sobre a obra <i>A Vénus Crioula</i> , de Vera Duarte, <i>Ana Aires e Castro</i>	58
10. A transparência do mal: constante transgressividade do corpo da marquesinha, Sierva María de Todos los Ángeles, na obra <i>do amor e outros demônios</i> de Gabriel García Márquez, <i>María da Conceição Oliveira Guimarães</i>	66
11. A Voz feminina: Contribuições para a literatura em Marrocos, <i>Mourad Eddakamer</i>	77
12. Construcción discursiva de la memoria e identidad jarocho, <i>Deisylene de Oliveira Barros Sánchez</i>	82
13. Problematizing the Nation in <i>El Asalto</i> by Reinaldo Arenas, <i>Claudia M. Páez Lotero</i>	89
14. Caminhos Musicais Transatlânticos: explorando as Conexões Culturais entre a Ilha da Madeira e outras Regiões Atlânticas na primeira metade do século XX, <i>Paulo Esteireiro</i>	95
15. A Lenda do tambor e a reinvenção literária de tradições africanas (Guiné, Cabo Verde, Moçambique): imaginário popular e maravilhoso infantil: intertextualidades, <i>Maria Otilia Pereira Lage</i>	108

16. As Tragédias Negras: <i>O Mercador de Veneza</i> e <i>A Sina de Otelo</i> de Kiluanji Kia Henda, Bruno Marques & Cláudia Madeira	118
17. Cidade, saberes e aprendizagens à margem social em “Frio”, de João Antônio, Clara Ávila Ornellas.....	127
18. Pedro da Silveira e Corsino Fortes: o mundo unido por ilhas, Susana L. M. Antunes.....	136
19. La alegoría de la carretera. Imagen y violencia en “La mujer” de Juan Bosch y <i>Terra Sonámbula</i> de Mia Couto, Eliana Díaz Muñoz.....	145
20. Um encontro interartístico em <i>Amanhã Amadrugada</i> , de Vera Duarte, Maria Raquel Álvares	157
21. Reflexão à participação de agentes económicos privados nos media, cultura e comunidades: estratégias comunicacionais adaptadas à realidade do continente africano. O Filantropocapitalismo é generosidade ou estratégia comunicacional? Carmen Monereo	166
22. O julgamento estético como um problema artístico, psicofísico e literário, Rosemary Conceição dos Santos & José Aparecido Da Silva	176
23. Dois personagens ilhados na palavra sobrevivência: Zefanias de José Pastor e Nelson Saúte Edimilson Rodrigues	186
24. A Literatura Cabo-verdiana nos Suplementos Literários Portugueses Cultura e Arte e Artes e Letras na Década de 1950, Elizabeth Olegário Bezerra da Silva.....	197
25. Migrations, power and the human body. Nuno Silas' <i>Joni: Portrait of Mozambican Miners and Families in South Africa Revisited</i> , Noemi Alfieri & Nuno Silas	208
26. Ahmed Bouzfour ou le pilote de la nouvelle marocaine, Nada EL AHIB.....	214
27. O Ensino das Línguas e Culturas e a Pedagogia do Pós-Método: um olhar sobre a Formação de Professores, Luís Rodrigues	222
28. <i>Deflagrações</i> (2021) como reflexos de um poeta caminhante, Hilarino da Luz	234
29. Testimonial, Wim Rust & Tischa van der Cammen.....	242

16. As Tragédias Negras: *O Mercador de Veneza* e *A Sina de Otelo* de Kiluanji Kia Henda

Bruno Marques¹⁰⁰ & Cláudia Madeira¹⁰¹

O fator económico é o principal impulsionador dessa tragédia. Espelha-se até aos dias de hoje nas sociedades ocidentais, porque a acumulação de riqueza, que permite o nascimento do mundo moderno, foi feita nos ombros de mulheres e homens escravizados.

Kiluanji Kia Henda,
2020.

Introdução

Com a série *Autorretrato como Homem Branco* iniciada em 2010 em Veneza, Kiluanji Kia Henda denuncia a intrincada relação entre capitalismo e colonialismo. Ao subverter a “raça” expectável do protagonista da peça teatral *O Mercador de Veneza* (The Merchant of Venice, c. 1596-1599) de William Shakespeare, o artista angolano presta homenagem a todos os africanos escravizados que, embora sonegados pela História, contribuíram inegavelmente para a construção e florescimento económico daquela cidade.

Tendo como pano de fundo Casa do Alentejo (Palácio Alverca), em Lisboa, *A Sina de Otelo* (2013) - série de fotografias que prolonga o projeto supramencionado – dá-nos uma leitura alternativa sobre *A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza* (c. 1603-1604) à luz da crítica pós-colonialista que, nas últimas décadas, a peça de Shakespeare tem sido sujeita mediante um profundo questionamento das relações entre “raça”, poder e discurso. Denunciando, em cinco actos, uma estrutural “objectificação” (no sentido de uma feminização e subalternização) do sujeito colonizado, na versão de Kia Henda a personagem de Shakespeare incarna a pose feminina da tradição do Nu académico, terminando reduzido a mera “peça” de banquete para consumo da plateia que o envolve naquele magnânimo salão de festas.

Problematizando as relações entre Tragédia e trágico na criação artística contemporânea, o presente ensaio aborda o modo como, a partir de uma perspectiva decolonial, Kia Henda desmascara processos recursivos, e por isso estruturais, de omissão e silenciamento inerentes aos estritos nexos entre visão eurocêntrica, colonialismo económico, preconceito racial e sexualização do não-europeu.

¹⁰⁰Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9693-0090>.

¹⁰¹ICNOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2346-6885>

O trágico da História “Negra”

A par do cataclismo climático, a actual crise dos migrantes que, vindos de África, quase diariamente arriscam a vida no mar Mediterrâneo, tem sido descrita como uma das maiores “tragédias” com que o nosso presente se confronta.

O artista angolano Kiluanji Kia Henda tem vindo a desafiar uma série de “mitos” formadores de uma memória colectiva ainda crente na ideia da troca intercultural e de reciprocidade de quem transita os espaços atlântico e mediterrâneo. Trabalhos como *Migrants Who Don't Give a Fuck* (2019), *Mare Nostrum* (2019) ou *Relicário de um Sonho Naufragado* (2019) – homenagem ao primeiro ator negro imigrado a protagonizar *Otelo*, de Shakespeare, numa produção portuguesa¹⁰² –, sublinham como essa calamidade humana tem raízes históricas profundas, relembrando como o fenómeno da migração, muitas vezes forçada e violenta, tem marcado diásporas desde tempos remotos. O propósito central do artista é o de desenvolver um pensamento em torno das “distintas causas por detrás da tragédia” (Kia Henda 2021). Mas mais do que uma “abordagem simplista e figurativa da tragédia em si”, o artista trabalha no campo da poesia, da metáfora e da ficção com o fito de, através de distintas linguagens artísticas, encontrar “diversas leituras” que permitam desmascarar o nexos ignorado entre a actual crise humanitária e os efeitos prolongados do colonialismo que levaram a situações ainda gritantes de omissão e silenciamento.

Para desenvolver este ensaio importa sublinhar que a relação da Tragédia com o trágico é, de alguma forma, análoga à que existe entre teatro e quotidiano, pois que a Tragédia traduz uma representação poética do trágico vivenciado no dia-a-dia. E, se é verdade que, numa análise específica, se mantém até hoje uma controvérsia entre os que advogam a morte da Tragédia e os que consideram que nunca como nos nossos tempos Tragédia e trágico estiveram tão interligados (Domeach 1967; Maffessoli 2001; Williams 2002), a verdade é que o trágico da História “Negra”, só de algumas décadas para cá tem vindo a revelar-se, nesse sentido específico de representação, como Tragédia. A representação do “trágico negro” hoje apresenta-se frequentemente como uma revisitação traumática da História, tornando visível os regimes de opressão colonial, questionando-os e colocando-os em espelhos invertidos, oblíquos e enigmáticos.

A questão do acidente trágico, como refere Raymond Williams na sua obra *A Tragédia Moderna* (2002), ao contrário do que acontecia na Antiguidade Grega, não está hoje ligado a dimensões metafísicas, mas a uma consciência do fator essencialmente humano das crises sociais, nomeadamente a partir dos regimes de desigualdade social forjados por um regime económico de opressão – que gerou desigualdade, humilhação, desemprego, violência, injustiça. A experiência trágica, que na atualidade não termina necessariamente com a morte do herói, figura que por seu turno se metamorfoseou no sujeito comum, evidencia que o trágico é produzido pelos próprios homens (Domenach 1967: 219), num regime tão absurdo no qual a Tragédia toca ou se mistura com o cómico e mesmo a farsa.

¹⁰² As feições são as do actor angolano Orlando Sérgio, o primeiro imigrante negro a interpretar *Otelo* numa produção portuguesa no Teatro Municipal de Almada em 1993.

Usar a ficção artística para desmascarar as ficções da história

Através de uma irônica descontextualização e recontextualização de signos oriundos dos domínios da representação artística e da cobertura mediática, Kia Henda desmascara processos de repressão e hipocrisia social, recuperando dados e conteúdos reprimidos que o tempo e a história oficial fizeram esquecer. Situações que o artista identifica como “lacuna na linha do tempo”, um vácuo que resulta do que ele designa de “atropelamento histórico” (Salazar 2021). Tal acontece assim porque a História mormente se escreve de *cima para baixo*, “com esquecimentos, silêncios e ucronias” (Godinho 2012: 17), a partir de uma perspectiva dominante, entenda-se europocêntrica, enquanto os passados colonizados, subalternos, são marginalizados, resistindo à história (Chakrabarty 1998: 18).

Em 2010, durante os seis meses em que viveu em Veneza no âmbito de uma residência artística, uma investigação sobre a presença da comunidade africana na história italiana leva Kia Henda a descobrir que a construção da cidade de Veneza envolveu muitos africanos escravizados a que chamavam “mouros negros”. Reagindo ao reduzido número de referências dessa presença na arte e na literatura, para realizar a série *Self-Portrait as a White Man (Auto-retrato como Homem Branco)*, 2010, o artista trouxe indivíduos da comunidade africana das cidades europeias para dentro de palácios que, em muitos dos casos, foram construídos com a mão-de-obra escravizada oriunda de África. Tal é o caso do Instituto de Ciência de Veneza, local onde a foto *O Mercador de Veneza* (2010) foi tirada.

Cabe inquirir por que razão, no curso da história, a presença de Africanos acabou por ser tão residual na literatura e na arte ocidentais quando teve, afinal, um papel importante para a edificação de algumas das suas mais icônicas cidades?

Colocar-se no lugar do branco: com o cânone ocidental sob mira

Arruinados os sonhos em torno do projecto colonial universal, não acreditando em nenhum-sentido teleológico que lhe dê fundamento ou justificação, Kia Henda demonstra que o cânone ocidental referente ao sujeito eleito para assumir o papel de protagonista da história – das suas grandes narrativas, sejam ficcionais, sejam factológicas - excluiu de modo sistémico e sistemático o sujeito colonial racializado. Essa amnésia intencional omitiu dos anais da história, com particular expressão no domínio das grandes representações públicas e artísticas, a dialética entre a desumanização de africanos e indígenas e a prosperidade da Europa.

No novo milénio, a crise profunda do sistema de representação dominante ocidental tem sido manifesta, no domínio artístico, através de processos de pós-memória e de contra-memória, inscrevendo novas narrativas críticas, entre o documental e o especulativo, entre a realidade e a ficção, entre a Tragédia, a sátira, o cómico e a farsa. Essa crise, que é ao mesmo tempo expansão dos sistemas de representação e das relações de poder e visibilidade, tem afetado também a relação entre trágico e Tragédia. Por esse motivo importa analisar algumas obras de Kiluange Kia Henda, nomeadamente *A Sina de Otelo* e *O Mercador de Veneza* que aludem directamente às peças teatrais de William Shakespeare.

Quando o “homem negro” ocupa o lugar do branco como em *O Mercador de Veneza* podemos “ver de forma diferente” (Jones 2012)? E o que vemos? Esse deslocamento traduzirá aqui apenas assimilação e apropriação ou permitirá questionar o próprio sistema de representação, pondo em simultâneo em questão as identidades coloniais e pós-coloniais? Com que preconceitos representacionais olhamos para esta

fotografia de fundo cénico onde se apresenta um homem encimando um plinto de um nicho arquitectónico, lugar onde usualmente figuram as estátuas das nobres e distintas figuras, com roupagens sobrepostas de várias colorações e cuja ornamentação dos seus braços é feita por vários e grandes sacos de moda feminina? Este “novo mercador de Veneza” vende as malas Louis Vuitton falsas nas ruas de Veneza ou é alguém que passeia a sua riqueza? Que fluxos perduram entre o velho mercador de Veneza, que vivia dos seus navios e do comércio marítimo, e este novo mercador de Veneza que tanto pode ser um novo empresário endinheirado ou ter atravessado as rotas mediterrâneas da imigração até chegar a esta pose fotográfica. Qual são as Histórias omissas nesta pose?

Esta fotografia parece interpretar bem as palavras de Mbembe quando refere que: [...] no centro da tragédia encontra-se a raça. Em larga medida, a raça é uma moeda icónica. Aparece em torno do comércio de olhares. É uma moeda cuja função é converter o que se vê (ou aquilo que se prefere não ver) em géneros que a “raça” ou em símbolos integrados numa economia geral de signos e de imagens que trocamos, que circulam, às quais atribuímos valor, e que autorizam uma série de juízos e de atitudes práticas. Podemos dizer que a raça é simultaneamente imagem, corpo e espelho enigmático dentro de uma economia de sombras, na qual é normal fazer da própria vida uma realidade espectral. (Mbembe 2014: 191).

Afinal de contas, aquilo que vemos na enigmática figura deste *Mercador de Veneza* é o artista jogando com realidades transpostas e ficções entrecruzadas. Por isso, os códigos de narração e representação convencionais, que com o discurso oficial eurocêntrico faziam sistema, sofrem, com este desvio ou perturbação no tocante à raça expectável do retratado, o inevitável desmascaramento da sua própria condição e génese, ao contestar a sua pretensa *naturalidade*. Se, de acordo com Roland Barthes, “o mito é constituído pela perda da qualidade histórica das coisas”, na medida em que “perdem nele a memória da sua fabricação” (Barthes 1984: 209-210), enquanto exercício de *desnaturalização* o gesto seguinte será o de expor o mecanismo que subjaz a essa fabricação, desvelando este irreprimível impulso de recriação do herói, do protagonista da trama. Kia Henda contrapõe o que Barthes propôs à lógica capitalista: uma *contra-apropriação*. Já que “o mito rouba a linguagem, porque não roubar o mito?” (Barthes 1984: 203). Partir em pedaços esse arquétipo, inscrevê-lo numa montagem trágico-cómica feita de poses, aparatos iconográficos e indumentária heterogénea e depois fazer circular este *mito artificial* sob a etiqueta de “retrato de um mercador de Veneza”, obrigamos definitivamente a ironizar as quimeras da história e o modo como elas impactam na atualidade.

O retrato do mercador de Veneza resulta de uma assumida montagem de apropriações formais e iconográficas dispostas a partir dos dois lados da ferida colonial, numa aglutinação que corrompe uma visão eurocêntrica estabilizada. Kia Henda utiliza este caminho como espelho semiológico da estrutura do estado fraturado e *dissolvido* do sujeito colonizado, para ser agora redesenhado pelo artista, recomposto, em suma, *reinventado* mediante a junção de peças provenientes de diferentes *puzzles*. Caricaturando a grandiloquência da estatuária comemorativa, libertando-se do seu sentido magnânimo inerentemente ligado ao poderio histórico de Veneza como grande potência comercial, Kia Henda retrata um vulto paradigmático do florescimento do capitalismo ocidental, ousando simplesmente (re)desenhar a anatomia das ressonâncias que permite ao Mercador, ao personagem, à sua figura perdurar no novo quadro do pós-colonial, com as suas metamorfoses, confrontos e contra-narrativas.

A ausência de representatividade do sujeito racializado na arte europeia: uma identidade negativa

A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza (c. 1603/04) de William Shakespeare, em virtude de aflorar as controvérsias que derivam do confronto entre culturas e raças, entre colonizadores e colonizados, tem sido nas últimas décadas objecto da crítica pós-colonialista e decononial através da análise das relações entre o discurso e o poder (Kaul 1997; Honigsmann 2001; Loomba 2002; Kott 2003; Miranda 2009). Porquanto, e embora geralmente descrito como um drama sobre ciúme, o racismo ocupa na intriga um papel inescapável. Na sinopse de *A Sina de Otelo*, Kia Henda nota que, “é por Otelo ser um mouro que ele e Desdêmona têm de fugir; é por Otelo ter internalizado o abuso racial ao qual é constantemente submetido que ele cai na trama de Iago” (Kia Henda): ‘Haply, for I am Black’ [“Quiçá por eu ser preto/negro?”] (III, iii; p. 101), conclui Otelo.

Sublinhando a circunstância da exata distinção entre a pele escura e a tez amorenada (norte-africano) acabar por não ser significativa no âmbito da dramatização de Otelo, Célia Arns de Miranda dá-nos conta de que:

[...] o que importa é a percepção de que Otelo, apesar de estar, aparentemente, integrado na cultura veneziana e de ser admirado e requisitado por seus dotes na guerra, essa mesma sociedade prima por considerá-lo como o outro, aquele que pertence a uma cultura e raça diferentes, aquele que não tem o direito de conquistar uma donzela branca e requintada porque ele é o bárbaro, o diferente, aquele que, como indivíduo, é banido daquela sociedade. É, por esse motivo, que a questão da identidade cultural se constitui numa vertente prioritária nos estudos shakespearianos (Miranda 2009: 16).

Na era da pós-colonialidade, como é que o sujeito racializado se pode libertar do lastro deixado por um poder-saber que o fabricou apenas pela via da opressão, do estigma, do exotismo e da menorização? Como pôde ele, mais tarde, desenvencilhar-se de toda esta camada intermédia que Michel Foucault desvelou em *Vigiar e Punir* (1984) – entre governantes e governados, soberanos e sujeitos, proprietários e expropriados – constituída por técnicas de assujeitamento, de domesticação, de produção de indivíduo mediante uma *identidade negativa*, isto é, de sujeitos encerrados na alteridade, estigmatizante. Como contrariar este reconhecimento pela negação? Como retirá-lo dessa guetização conceptual que o aprisionou, por tanto tempo, nas categorias do escravo, do indígena, do Outro?

Realizada em 2013 num dos icónicos salões de festas da Casa do Alentejo (Palácio Alverca), em Lisboa, *A Sina de Otelo / Othello's Fate* (Act. I, II, III, IV e V) - série de cinco fotografias que prolonga o projeto *Autorretrato como Homem Branco* que Kiluanji Kia Henda iniciara em 2010 em Veneza - permite ressignificar a peça teatral *Otelo* através de uma interpretação pós- e decolonial. Em cinco actos, o artista angolano encena um Otelo contra um pano de fundo com ressonâncias rococó, ora sentado no palco totalmente despido com um semblante de desafio (Act. I), ora invadindo a plateia (Act. II), ora confrontando-se ironicamente com os seres mitológicos femininos de recorte erótico típicos da iconografia decorativa setecentista (Act. III), acabando, antes do cair do pano (Act. V), deitado de costas sobre um conjunto de mesas de restaurante, em sinal de absoluta subalternidade (Act. IV); como se – e para fazer jus ao título da obra – a sua *sina* fosse, mesmo neste exercício (emancipatório) de autoconsciência sobre o seu lugar na tragédia, a de ver-se irremediavelmente reduzido a mera “peça” de banquete servida para consumo tanto da plateia que, naquele salão de festas, para ele agora se

volta, como para o espectador, cuja posição e olhar encarnamos. Ou ainda uma fusão com o objecto mesa, tornando-se invisível.

Ao mesmo tempo que tematiza o estigma racial a que o personagem de Otelo é submetido na trama shakespeariana, Henda questiona a ausência do Nu masculino negro no quadro da tradição ocidental. Se, no Acto III, este Otelo adopta a famosa pose de *Olimpia* de Édouard Manet (1832-83) – Nu reclinado que, fitando o espectador, não faz mais do que actualizar uma persistente fórmula que vai das vênus de Ticiano às *Odaliscas* de Ingres –, agora, ao exhibir um modelo negro que jaz sobre uma mesa com o traseiro virado para o espectador, o artista angolano faz *referência* também à “subversão” que a arte moderna havia endereçado à tradição do Nu académico à custa da objectificação, exotização (Mahon 2007, 85) e hiper-sexualização do sujeito “primitivo”¹⁰³. Em *Avant-Garde Gambits 1883-1893: Gender and Colour in Art History*, Griselda Pollock identifica uma “estratégia vanguardista” levada a cabo por Paul Gauguin com a tela *O Espírito dos Mortos em Vigília (Manao Tupapau)*, de 1892. Para a historiadora de arte norte-americana, Gauguin apresenta uma variação do Nu de Manet ao substituir uma mulher branca (uma prostituta parisiense) por um corpo negro (uma rapariga nativa do Tahiti). Nas palavras de Hal Foster, nesta subversão,

Gauguin também desvia o olhar dela (tal é crucial: Olimpia devolve o nosso olhar, encara o espectador masculino como se ele fosse o cliente), e roda o seu corpo de forma a exhibir as nádegas (isto também é crucial: trata-se de uma pose sexual que Teha'amana, ao contrário de Olimpia, não controla [...]). Embora subordinada enquanto prostituta, Olimpia controla o seu sexo, o qual cobre com a mão, e este poder parcial resulta crucial para a dimensão provocatória da pintura. Em *O Espírito...*, Gauguin retira este poder feminino: Taha'amana encontra-se prostrada, subordinada ao olhar do espectador. (Foster 2004: 68).

Algo de semelhante se encontra denunciado no Acto IV da série *A Sina de Otelo*, particularmente através de uma dramaturgia que, subversiva e anacronicamente, põe em confronto o cânone clássico do Nu com a moldura do teatro setecentista e um cliché sexual primitivista. Toda a “ansiedade” e “ambivalência” (Foster 2005: 68) que alguns autores atribuem à má-consciência envolvida no “olhar penetrativo” (Mahon 2007: 85), fetichizante, tipicamente colonial, sobre as nádegas escuras da nativa que Gauguin vislumbrou num contexto de desconcertante intimidade, assim como o assombro que lhe é devolvido pelo olhar daquela que, surpreendida numa noite, toma a chegada do artista como se fosse a de um “demónio ou espectro” (Mahon 2007: 85), se baseiam na leitura que o pintor francês havia feito a *Voyage aux îles du Grand Océan* (1837), estudo que J. A. Moerenhout realizou sobre as crenças religiosas, os costumes, a literatura e a vida social e política do Tahiti. No fundo, essa “ameaça demoníaca” que intimida e aflige Gauguin ante a visão fascinada da mulher exposta, alienada e vulnerável não é senão, tal como aponta Alyce Mahon, uma “sensação carregada de conotações sexuais construída a partir de estereótipos raciais e sexuais” (Mahon 2007: 85). Por que razão tal ocorre? Não

¹⁰³ Para além da valorização do trabalho tahitiano de Gauguin por parte de várias gerações do campo da crítica e da história de arte moderna e contemporânea, surgiu uma crítica recorrente às suas obras produzidas no Tahiti. Essa crítica sustenta que Gauguin mantinha uma relação exploradora do Tahiti e seu povo, especialmente as mulheres. De acordo com alguns autores, sobretudo feministas (Childs 2018), Gauguin aplicava categorizações eurocêntricas e explorava as mulheres tahitianas através de uma visão restritiva dos seus direitos. Abigail Solomon-Godeau (1992) foi uma das primeiras a argumentar que Gauguin não apenas se apresentava como um colonizador desfrutando do privilégio branco sob a forma de turismo sexual, mas também como um artista vanguardista cuja criação dependia grandemente da exploração das mulheres indígenas tahitianas como motivo e modelos.

arriscamos muito se dissermos que algo profundamente sistémico molda inescapavelmente a visão simultaneamente mitificadora e traumática do pintor francês sobre o Outro sexual e colonial.

Em *Othello and colour prejudice*, G. K. Hunter demonstra que, tanto na tradição pictórica como na literatura religiosa, nos romances medievais, nas mascaradas da corte e procissões, todos os demónios, pagãos, espíritos malignos, Mouros e Turcos eram frequentemente representados como negros (Hunter 1978: 41). Facilmente se depreende daqui que, num momento inicial, a conotação conferida ao negro era “mais de natureza moral e religiosa do que racial ou geográfica” (Cf. Miranda 2009). A tudo isso se acresce ainda “o medo da masculinidade negra e, mais especificamente, do desejo e aversão ao grande pénis negro”¹⁰⁴ (Golden 1994: 33). De notar que, apesar de despido e de adoptar ostensivamente a pose clássica do Nu, em nenhum momento o Otelo de Henda exhibe o seu sexo. Poderá tal ser visto como um acto de resistência? Frantz Fanon explica esta “fantasia colonial” em *Black Skin, White Masks* (1952): “já não se está ciente do Negro, mas apenas do seu pénis; o Negro fica eclipsado.”¹⁰⁵ (Fanon 1952: 170). Porquanto, a invisibilização do nu masculino negro na tradição artística ocidental deve-se, assim, a vários fatores históricos, culturais e sociais. Centenas de anos de colonialismo instauraram processos de estereotipação e exclusão. Ideais de beleza eurocêntricos, medos que povoam o sub-consciente branco a respeito do homem negro enquanto Outro sexual (Mahon 2007: 250), normas culturais rígidas, fantasias primitivistas e preconceitos enraizados, assim como o limitado acesso à criação artística por parte de sujeitos racializados contribuíram fortemente para a exclusão da diversidade étnica no que diz respeito ao género clássico do Nu.

Como pode a arte ajudar a compreender e lidar com os traumas decorrentes destas supressões, silenciamentos e estigmas afectos às *identidades em negativo*? Como romper com esses padrões e categorias restritivos, promovendo a inclusão e redefinindo o próprio campo da representação artística? Tal como assevera a filósofa e artista afroamericana Adrian Piper, “O que precisas fazer é ecoar ou retratar essas categorizações defensivas conforme são, sem exageros estéticos ou literários, a fim de gerar um certo grau de autoconsciência sobre o quão inadequadas e simplistas elas são.”¹⁰⁶ (Piper *apud* Foster 2004b: 639).

No âmbito da exposição *Something Happened on the Way to Heaven* que teve lugar em 2020/1 nas Galerias Municipais, em Lisboa, *A Sina de Otelo* expandir-se-ia pelo tecido suburbano, em cartazes aleatoriamente distribuídos em algumas das carruagens dos comboios regulares da Linha de Sintra, zona periférica de Lisboa pulverizada por diversos bairros de população negra. Em razão do pouco acesso a espaços culturais por parte da comunidade de origem africana em várias cidades europeias, o artista pretendia chegar muito além de uma estrutura, como a galeria ou o museu de arte, na qual algumas minorias ainda não se sentem representadas, levando assim a própria obra a lugares ainda pautados pela escassa interação com o universo artístico.

¹⁰⁴ “the fear of black masculinity and more specifically of the lust and loathing of the big, black dick”.

¹⁰⁵ “[...] one is no longer aware of the Negro, but only of his penis; the Negro is eclipsed. He is turned into a penis. He is a penis.”

¹⁰⁶ “All you have to do is to echo or depict those defensive categorizations as they are, without too much aesthetic or literary embellishment, in order to generate a certain degree of self-awareness of how inadequate and simplistic they are.”

Considerações finais

Vimos como, com as suas fotografias encenadas, numa espécie de exercício “meta-teatral” Kiluanji Kia Henda dá corpo aos silenciamentos passados e presentes da História. Nestas imagens as próprias noções de tempo e espaço parecem colidir gerando-se um tempo-espaço Outro, um potencial espaço meta-performativo onde confluem a noção da tragédia clássica, *in media res* (no meio das coisas) (Madeira 2018), presente na tragédia clássica, com uma noção de desenquadramento do *in situ*. Se no primeiro caso, a noção *in media res* corresponde a um tempo de crise, um momento cristalizado por estas fotografias “que escapa à mera sequência cronológica e onde o presente se apresenta ‘dilatado’, misturando fragmentos do passado e pronúncias do futuro”. (Madeira, 2018:140); no segundo caso, instala-se no centro da imagem uma confluência de esquemas e símbolos que, circulando entre diferentes lugares-tempo, parecem potenciar essa crise, que aqui se inscreve nas questões da pós-identidade. Estes autênticos “exercícios de temporalidade” são, nas palavras do artista, “necessários para o progresso”, na justa medida em que permitirão a possibilidade de “projetar o futuro e de aceder ao legado do passado”. Para usar os seus termos: “Então também vejo na ficção essa possibilidade de poder inventar futuros possíveis, e claro, é sempre uma arma importante para a emancipação” (Kia Henda 2021).

A alusão às peças de Shakespeare é usada por Kiluanji Kia Henda nos seus trabalhos fotográficos *O Mercador de Veneza* e *a Sina de Otelo* para, de forma transformista e reencenada, elaborar um jogo de transferências e permutas entre lugares e posições desafiadoras de estereótipos e categorias essencialistas que ainda vigoram no campo da representação. Não lhe interessa estar *conforme* a trama e o figurino original das peças, mas antes a dimensão política que delas possamos extrair a partir do nosso presente, isto é, de um olhar necessariamente divergente e desmistificador, numa palavra, pós-colonial. Nomeadamente, interessa-lhe repensar a própria lógica simplista, e nada inclusiva, implicada na designação “o lugar do Outro”; mas também sublinhar, poderemos especular, a dimensão de meta-hubris presente nessas relações trágicas que perpassaram os quotidianos dessa alteridade historicamente construída, onde não deixam de ecoar, para além das hierarquias e exclusões, das pulsões voyeurísticas e fetichistas, dos processos de objectificação e exotização, dos profundos traumas e estigmas daí resultantes, igualmente as relações umbilicais entre “raça negra”, escravagismo e capitalismo.

Bibliografia citada

- Barthes, Roland. 1984. *Mitologias*, Porto, Edições 70.
- Chakrabarty, Dipesh. 1998. ‘minority histories, subaltern pasts’. *Postcolonial Studies*, vol. 1, nº 1, pp. 15-29.
- Childs, Elizabeth C. 2018. “Taking Back Teha’amana: Feminist Interventions in Gauguin’s Legacy”, in *Gauguin’s Challenge by Norma Broude*. Bloomsbury Publishing Inc, p. 233.
- Domenach, Jean-Marie. 1967. *Le Retour du Tragique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Foster, H. (2004a). “1966: Paul Gauguin dies in the Marquesas Islands...”, in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson. Nova Iorque, pp. 64-69.
- Foster, H. (2004a). “1993c”, in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson. Nova Iorque, pp. 639-644.
- Foucault, Michel. 1984. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes.
- Fanon, Frantz. 1986 [1952]. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.

- Godinho, Paula (2012), “Uso da memória e práticas do património. Alguns trilhos e muitas perplexidades”, in Godinho, Paula (ed.). *Usos da memória e práticas do património*. Edições Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, pp. 13-23.
- Golden, Thelma. 1994. “My Brother”, in Golden, T., *Black Male: Representation of Masculinity in Contemporary American Art* (cat. Exp.), Nova Iorque: Whitney Museum of American Art.
- Henda, Kiluanji Kia. 2021. “Vai ser preciso um bocado mais do que tudo isso” (entrevista), in JORNAL / 15.04.2021. URL: <https://galeriasmunicipais.pt/jornal/vai-ser-preciso-um-bocado-mais-do-que-tudo-isso-entrevista-com-kiluanji-kia-henda/>
- Honigmann, E. A. J. (ed.). 2001. *Othello*. 3 ed. London: The Arden Shakespeare.
- Jones, Amélia. 2012. *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. London & New York: Routledge.
- Kaul, Mythili (ed.). 1997. *Othello: new essays by black writers*. Washington D.C.: Howard University Press.
- Kott, J. 2003. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify.
- Loomba, Ania. 2002. *Shakespeare, race, and colonialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Madeira, Cláudia. 2018. “In Media Res: Tragic Crisis and the Artivism in the New New Social Movements”, *Convocarte*, nº 4 Arte e Artivismo Político. Teorias Problemáticas e Conceitos.
- Maffesoli, Michael. 2001. *O Eterno Instante – O Retorno Trágico nas Sociedades PósModernas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Mahon, Alice. 2005. *Eroticism and Art*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Mbembe, Achille. 2014. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa, Antígona.
- Miranda, C. A. 2009. “As controvérsias raciais em Otelo de William Shakespeare”. *Revista Letras*, Cotituba, 77, pp. 13-25 (Jan./Abr. 2009).
- Murrell, Denise. 2018. *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*. Yale University Press.
- Pollock, Griselda. 1992. *Avant-Garde Gambits 1883-1893: Gender and Colour of Art History*. Nova Iorque e Londres: Thames & Hudson.
- Salazar, Ana Sophie. 2021. “Será Deus um Comunista?”. *JORNAL* / 04.01.2021). URL: <https://galeriasmunicipais.pt/jornal/sera-deus-um-comunista/>
- Saiz, David P. "Stripped and Exploited Blackness: Black Nude Men in the Art of F. Holland Day and John Singer Sargent." (2021). URL: https://digitalrepository.unm.edu/arth_etds/118
- Solomon-Godeau, Abigail. 1992. “Going Native: Paul Gauguin and the Invention of the Primitivist Modernism”, in Norma Broude and Mary D. Garrard (eds), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, eds. New York: Harper Collins, 1992, pp. 312-29.
- Williams, Raymond. 2002. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.