

SOMOS A NEGRITUDE?

A participação do Brasil no I Festival Mundial de Artes Negras

ARE WE BLACKNESS?

Brazil's participation in the 1st World Festival of Black Arts

¿SOMOS LA NEGRITUD?

Participación de Brasil en el 1er Festival Mundial de Artes Negras

SOMMES-NOUS NÉGRITUDE?

Participation du Brésil au 1er Festival Mondial des Arts Nègres

Matheus Miranda Monteiro

Bacharel em Relações Internacionais; Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

matheus.mir.mont@usp.br

 **ORCID** <https://orcid.org/0000-0002-5489-9627>

Recebido em: 15/02/2023

Aceito para publicação: 23/05/2023

Resumo

Embora seja um evento pouco estudado pela literatura até aqui consolidada, o I Festival Mundial de Artes Negras possui uma importância ímpar para a articulação panafricana da segunda metade do século XX. Concebido a partir dos ideais da Negritude e da proposta política e cultural de Léopold Senghor, o festival de 1966 não só promoveu o encontro de artistas e pensadores provenientes de diferentes espaços da África e da diáspora africana, como fez parte de um contexto político de descolonização em uma cartografia ainda decorrente das tensões da Guerra Fria e de projetos de alianças entre países do Terceiro Mundo. Inserido nesse complexo quadro histórico, o I FESMAN figurou como uma oportunidade para governos instrumentalizarem a cultura como possibilidade estratégica de formulação de unidade identitária e de projeção política no cenário internacional. Voltando a atenção para o caso brasileiro, o artigo diagrama as objetivações dos atores que participaram da organização da delegação do Brasil a partir de correspondências diplomáticas e de material jornalístico. Atento aos embates narrativos sobre cultura afro-brasileira, decodifica-se como a projeção do país no evento esteve alinhada à perspectiva da democracia racial.

Palavras-chave: democracia racial; FESMAN; negritude; política externa brasileira.

Abstract

Although it is an event that has been little studied by the literature so far consolidated, the 1st World Festival of Black Arts (FESMAN) has unique importance for the Pan-African articulation of the second half of the 20th century. Conceived from the ideals of Negritude and the political and cultural proposal of Léopold Senghor, the 1966 festival not only promoted the meeting of artists and thinkers from

different spaces in Africa and the African diaspora but was also part of a political context of decolonization. in a cartography still arising from the Cold War's tensions and projects of alliances between Third World countries. Inserted in this complex historical framework, the I FESMAN appeared as an opportunity for governments to instrumentalize culture as a strategic possibility for formulating an identity unity and political projection in the international scenario. Turning attention to the Brazilian case, the article diagrams the objectification of the different actors who participated in the organization of the Brazilian delegation at the event, based on diplomatic correspondence and extensive journalistic material. Aware of the narrative clashes about Afro-Brazilian culture and the material interests linked to them, it is decoded how the country's projection at the event was aligned with the perspective of racial democracy.

Keywords: racial democracy; FESMAN; blackness; Brazilian foreign policy.

Resumen

Si bien es un evento poco estudiado por la literatura hasta ahora consolidada, el 1er Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN) tiene una importancia única para la articulación panafricana de la segunda mitad del siglo XX. Concebido desde los ideales de Negritud y la propuesta política y cultural de Léopold Senghor, el festival de 1966 no solo promovió el encuentro de artistas y pensadores de diferentes espacios de África y la diáspora africana, sino que también se inscribió en un contexto político de descolonización en una cartografía aún surgida de las tensiones de la Guerra Fría y de proyectos de alianzas entre países del Tercer Mundo. Inserta en este complejo marco histórico, la I FESMAN se presentó como una oportunidad para que los gobiernos instrumentalizaran la cultura como una posibilidad estratégica para la formulación de una unidad identitaria y proyección política en el escenario internacional. Volviendo la atención al caso brasileño, el artículo esquematiza las objetivaciones de los diferentes actores que participaron en la organización de la delegación brasileña en el evento, a partir de correspondencia diplomática y extenso material periodístico. Consciente de los choques narrativos sobre la cultura afrobrasileña y los intereses materiales vinculados a ella, se decodifica cómo la proyección del país en el evento estuvo alineada con la perspectiva de la democracia racial.

Palabras clave: democracia racial; FESMAN; negrura; La política exterior brasileña.

Résumé

Bien qu'il soit un événement peu étudié par la littérature jusqu'ici consolidée, le 1er Festival Mondial des Arts Nègres (FESMAN) revêt une importance unique pour l'articulation panafricaine de la seconde moitié du XXe siècle. Conçu à partir des idéaux de la Négritude et de la proposition politique et culturelle de Léopold Senghor, le festival de 1966 a non seulement favorisé la rencontre d'artistes et de penseurs de différents espaces d'Afrique et de la diaspora africaine, mais s'est également inscrit dans un contexte politique de décolonisation. une cartographie encore issue des tensions de la guerre froide et des projets d'alliances entre pays du tiers-monde. Inséré dans ce cadre historique complexe, l'I FESMAN est apparu comme une opportunité pour les gouvernements d'instrumentaliser la culture comme une possibilité stratégique pour formuler une unité identitaire et une projection politique dans le scénario international. Tournant l'attention sur le cas brésilien, l'article schématise les objetivations des différents acteurs qui ont participé à l'organisation de la délégation brésilienne à l'événement, sur la base d'une correspondance diplomatique et d'un important matériel journalistique. Conscient des affrontements narratifs sur la culture afro-brésilienne et des intérêts matériels qui y sont liés, il est décodé comment la projection du pays lors de l'événement a été alignée sur la perspective de la démocratie raciale.

Mots-clés: démocratie raciale ; FESMAN ; noirceur; Politique étrangère brésilienne.

Introdução

Embora seja um evento pouco estudado pela literatura até aqui consolidada, o I Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN) possui uma importância ímpar para a articulação panafricana da segunda metade do século XX. Concebido a partir dos ideais da Negritude e da proposta política e cultural de Léopold Sédar Senghor, o festival de 1966 não só promoveu o encontro de artistas e pensadores provenientes de diferentes espaços da África e da diáspora africana, como fez parte de um contexto político de descolonização e reconfiguração das relações internacionais, em uma cartografia ainda decorrente das tensões derivadas da Guerra Fria e de projetos de consolidação de alianças entre países do Terceiro Mundo (MURPHY, 2016). Inserido nesse complexo quadro histórico, o I FESMAN posicionou a cultura em um lugar central e estratégico de formulação de unidade identitária e de projeção política no cenário internacional (RATCLIFF, 2014). Apesar dos ecos provenientes dessa proposta serem mais facilmente identificados no âmbito da política senegalesa no pós-independência, também é possível arriscar hipóteses sobre a participação de outros países no festival, analisando criticamente as escolhas e os objetivos que fundamentaram a representação feita pelas delegações participantes (MURPHY, 2016).

Voltando a atenção para o caso brasileiro, o país se fez representado por um espetáculo musical de samba e capoeira, pelo envio de obras plásticas dos artistas Rubem Valentim, Agnaldo dos Santos e Heitor dos Prazeres e pelo longa-metragem *Assalto ao Trem Pagador*. Entretanto, as produções acadêmicas que recuperaram o episódio estiveram muito mais interessadas nas ausências que marcaram a participação brasileira e nos artistas que denunciaram as inconsistências das escolhas do Itamaraty. Em parte, essa constatação se deve ao esforço de Abdias do Nascimento em publicizar nacional e internacionalmente suas críticas à instituição na célebre Carta a Dacar, documento fundamental sobre as relações raciais no Brasil no qual o artista, político e intelectual condena a obliteração de expoentes negros da cultura afro-brasileira nas deliberações realizadas para a participação do Brasil no evento (NASCIMENTO, 1982).

É possível sinalizar que a importância da carta de Abdias repousa no contexto político e cultural do Brasil no período. Realizada dois anos após o golpe militar de 1964, a participação brasileira no festival não apenas foi orientada pelo Itamaraty, como foi construída em um momento no qual a discussão da racialidade no âmbito do Estado esteve norteadada pela compreensão do Brasil como uma espécie singular de democracia racial (CLEVELAND, 2012). Essa gramática – comumente apelidada de freyreana, em uma referência ao sociólogo Gilberto Freyre – apontava para uma formação social direcionada pela harmonização étnica e pela convivência pacífica, democratizante e adaptativa da miscigenação entre brancos, negros e indígenas (GUIMARÃES, A. 2001).

Amplamente questionada na atualidade, a noção de democracia racial também serviu como base para a elaboração de um discurso culturalista utilizado por instituições ligadas à formulação de política externa, como o Itamaraty e o Instituto Rio Branco (SARAIVA, J. 1993). Mesmo antes do golpe militar, a cultura afro-brasileira já vinha sendo instrumentalizada como ponte para o estabelecimento de relações econômicas e estratégicas entre o Brasil e os países recém-independentes da África. No contexto da Política Externa Independente, por exemplo, uma aproximação dessas nações era lida como uma possibilidade de reivindicação de posição

de potência mundial emergente para o país latino-americano. A partir desse cenário, o discurso de democracia racial foi mobilizado como uma espécie de modelo positivo a ser internacionalmente copiado diante dos dilemas étnicos postos no pós-independência para muitos desses países. É nesse sentido que determinados elementos culturais ligados à herança africana foram capitalizados pelo Estado como forma de representação da completa assimilação dos negros e de sua cultura no país, afastando possibilidades de aparências construídas sob o viés da segregação e do conflito (SANTOS, J. 2005).

A participação brasileira no FESMAN, portanto, se insere em um cenário no qual duas distintas interpretações sobre a realidade social se confrontam. Enquanto as tradições da política externa brasileira seguem a perspectiva integracionista da cultura afro-brasileira, a gramática idealizada por Senghor para o festival remonta a uma afirmação e diferenciação das culturas africanas e afro-diaspóricas. Norteada pelos embates entre essas duas esferas, o artigo a seguir buscará analisar a participação brasileira, inserindo-a na rede de contextos que a produziram enquanto um objeto de política externa, sem se apartar das discussões sobre cultura afro-brasileira que o episódio suscita.

O espetáculo da negritude: O Primeiro Festival Mundial de Artes Negras

Entre os dias 01 e 24 de abril de 1966, o governo de Senegal sediaria o Primeiro Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN), período estrategicamente escolhido para contemplar a comemoração da independência senegalesa, celebrada no dia 04 de abril (MURPHY, 2014). Ao longo de quase quatro semanas, o evento receberia mais de 2.500 artistas, músicos, intelectuais e escritores, se constituindo como o evento mais importante da história do país e como o maior festival panafricano da década de 1960 (SNIPE, T. 2002). Segundo a programação oficial do evento publicada pelo governo senegalês, o FESMAN foi pensado para avançar a compreensão internacional e interracial e permitir a artistas negros da afrodiáspora retornar a suas origens africanas, ao mesmo tempo que seria planejado para divulgar as contribuições intelectuais do presidente Leopold Senghor, as quais estavam ancoradas na filosofia da Negritude, no orgulho do negro de sua raça e no reconhecimento de uma singular habilidade criativa negra embasada na descendência africana¹.

O festival contaria com duas exposições de artes plásticas mantidas durante todo o evento. A primeira - L'Art nègre/Negro Art - reuniu 600 obras representativas da arte tradicional de diferentes países africanos e foi a principal atração do evento e da cobertura internacional. Composta por artefatos provindos de museus e coleções privadas da Europa, das Américas e da própria África, a exposição representou a primeira grande exibição internacional na qual conhecidas obras de arte africanas estiveram reunidas em um mesmo espaço (VINCENT, C. 2016). A segunda - Tendances et confrontations/Tendencies and confrontations - foi organizada pelo pintor senegalês Iba N'Diaye e reuniu artistas pioneiros da arte africana moderna e da arte afrodiaspórica contemporânea (HARNEY, E. 2016), sendo pensada fundamentalmente para servir como uma estreia internacional dos artistas patrocinados pelo

¹ Para mais informações, ver o *Programme du Festival Mondial des arts nègres (1966)*. Disponível no Acervo Digital do IPEAFRO.

governo senegalês da École de Dakar e para projetar imagéticas de uma África moderna e atrativa para as lentes dos investidores internacionais (WOFFORD, T. 2009).

Paralelas às exposições de artes plásticas, o FESMAN também seria composto por programações teatrais, cinematográficas, musicais e coreográficas, além de um simpósio intelectual. No campo da teatrologia, três obras francófonas seriam encenadas, enquanto outras três peças anglófonas e um espetáculo musical sobre a Ilha de Goré seriam apresentados ao longo do festival. Na dança, apresentações de grupos neo-tradicionais africanos seriam intercaladas com espetáculos modernos providos da afro-diáspora. Finalmente, um festival de cinema apresentaria seis diferentes filmes, incluindo o brasileiro Assalto ao Trem Pagador, produção dirigida pelo cineasta Roberto Farias (CEAO, 1966).

Wofford (2009) argumenta que essa programação constituiria um reflexo das aspirações políticas e culturais provenientes do contexto de descolonização africana e da projeção da filosofia da negritude na política e na identidade senegalesa. Torna-se importante, portanto, retomar os elementos-base que definiram a perspectiva da negritude senghoriana nesse contexto. Tanto do ponto de vista cultural como político, Léopold Senghor elaborou uma filosofia com contornos muito menos radicalizados do que aqueles de Frantz Fanon ou Aimé Césaire. Na verdade, sua construção se baseou em uma perspectiva de valorização da integração das culturas europeias e africanas no mundo pós-colonial. Na visão do poeta-presidente, a conjunção das heterogeneidades dos dois polos formaria o que ele nomeou como Civilização do Universal, uma síntese final da humanidade que se daria a partir da simbiose entre, de um lado, o espírito comunitarista e a intuição emocional africana e, do outro, o racionalismo europeu (RABAKA, R. 2015). Como explica Petrônio Domingues (2005), Senghor defendia a existência de uma alma negra de natureza emotiva na estrutura psicológica africana. Amparado em um essencialismo conciliatório, para o presidente, esse atributo fundamentado na emoção e no amor se contrastava e se complementava a racionalidade e ao materialismo da civilização europeia.

Essa postura integracionista encontraria ecos na defesa de Senghor a um processo de descolonização pautado na manutenção das antigas relações com a metrópole e no reconhecimento da influência dos colonizadores na cultura dos colonizados (SCHOLL, 2021). Conforme descreve David Murphy (2016), a descolonização proposta pelo primeiro presidente senegalês elaborou um caminho clamado como socialismo africano que, na prática, a um olhar mais crítico, manteve a indireta dominação francesa no Senegal mesmo após a sua independência oficial. Considerando essa contextualização, não é de se espantar que a França e os Estados Unidos seriam os maiores financiadores do FESMAN, ao mesmo tempo que Senghor seria um grande incentivador do fortalecimento de uma comunidade francófona internacional como um passo importante para a transição entre o mundo colonial e a cooperação na diagramação pós-colonial.

Similarmente, o presidente também seria um apoiador do luso-tropicalismo, uma espécie de comunhão política e cultural entre as antigas colônias lusófonas e Portugal. Ao visitar o Brasil em 1964, sendo o primeiro presidente africano a visitar o país e o primeiro chefe de Estado a desembarcar em terras brasileiras após o golpe militar de 1964, Senghor posicionaria o país como um exemplo da simbiose cultural e da convivência harmônica pós-colonial, citaria Gilberto Freyre como um gênio brasileiro e defenderia que, assim como o país tropical, o Senegal era um exemplo do espírito do multirracismo e da coexistência religiosa (SCHOLL,

2021). Essa certa louvação à mestiçagem – utilizando aqui os termos propostos por Santos (2005) –, estaria presente em diferentes palestras que o presidente proferiu no Brasil e seria utilizado como substrato para a defesa de um processo de descolonização negociada da África lusófona.

Wofford (2009) também recupera que o festival pode ser encarado como um resultado da ênfase de Léopold Sédar Senghor na importância da cultura e das artes para a definição do papel da África no cenário internacional. Utilizando como grade teórica os conceitos de Stuart Hall, o autor lê o festival como uma exemplificação do papel da arte e de outras formas de produção cultural na constituição e na calcificação das identidades. Essa gramática permitirá que o autor avalie o FESMAN como uma demonstração da proposta senghoriana da negritude como caminho ambivalente para, no plano internacional, estabelecer uma união entre um continente africano pós-colonial e as populações afrodiaspóricas e, no plano doméstico, projetar a mesma filosofia como a mediação das rivalidades políticas e dos problemas coloniais senegaleses.

De fato, em termos mais pragmáticos, no que se refere ao intercâmbio internacional, o festival permitiu a criação de conexões entre artistas, empresários, produtores e intelectuais de diferentes espaços da África e da afrodiaspora. As exposições e debates do festival contariam com a presença de personalidades provenientes de trinta países africanos independentes, os quais se somariam a representantes de outros seis países com forte presença de populações afrodiaspóricas - Brasil, Trindade e Tobago, Haiti, Estados Unidos, França e Reino Unido. Entretanto, é preciso notar que esse intercâmbio se dará pela mediação institucional. Assim como no caso brasileiro, no qual o Itamaraty esteve diretamente envolvido no envio de artistas a Dacar, o regulamento do FESMAN apenas aceitou delegações oficiais, diretamente organizadas pelos Estados convidados. Isso implicaria em oportunidades para que os diferentes governos nutrissem e projetassem as narrativas que conduziam a sua atuação no cenário internacional (WOFFORD, 2009).

Um dos resultados desse detalhe organizacional foi a exclusão de artistas e ativistas com proposições radicalmente anticolonialistas (MURPHY, 2016). Ainda que a diversidade expressa pelos números citados levaria ao espaço múltiplas – e, por vezes, conflituosas – proposições de panafricanismo, identidade e arte negra (WOFFORD, 2009), o festival privilegiou concepções mais tradicionais sobre arte e política africana. Na prática, o FESMAN celebraria um renascimento cultural pautado na tradição clássica do continente e nos diálogos entre a cultura do antigo colonizador e do antigo colonizado, ainda que algumas participações no campo da exceção sejam registradas, como integrantes dos Panteras Negras, a escritora Maya Angelou e o jornalista sul-africano Dennis Brutus (MURPHY, 2016).

Sobre sons e imagens: a participação brasileira no FESMAN

No caso do Brasil, a participação no festival também foi norteadas por embates sobre os significados de uma arte afro-brasileira em um cenário incipientemente paradoxal de aumento da repressão no plano político e cultural e de fortalecimento de uma certa conscientização negra (GONZÁLEZ, L. 1982). Não só nos anos 1960, como ao longo de todo o século XX e no tempo presente, a tarefa de definir o que vem a ser essa arte afro-brasileira não é fácil. Diferentes formas de concebê-la foram acionadas em leituras que repousam, em última instância, em considerações de importância política cujo sentido se dá pela realidade social de

seu uso (MENEZES NETO, H. 2008). Assim, as imagens e evocações que recuperam a África – como no caso do afro de afro-brasileiro – são resultados de interações e disputas entre interpretações intelectuais e práticas políticas que se dão em um complexo sistema de relações raciais (SANSONE, L. 2003).

A partir dessa gramática, é possível identificar disputas e controvérsias entre os discursos e práticas oficiais mobilizados para a participação brasileira no FESMAN e as contestações construídas em confronto a estas. A começar pela oficialidade, a presença do Brasil no festival foi encabeçada pelo Itamaraty a partir da criação de um Comitê Nacional, o qual seria responsável por constituir uma delegação representante do país no festival. As primeiras discussões em torno da constituição desse Comitê seriam estabelecidas ainda em 1964, logo após a visita de Léopold Senghor ao Brasil. Na ocasião, o presidente senegalês havia publicamente convidado o diretor do Centro de Estudos Afro Orientais (CEAO), Waldir Freitas Oliveira, para participar do festival. Na visão do Itamaraty, a instituição da Universidade da Bahia acumulava um destaque particular nos estudos africanistas desenvolvidos no Brasil². Pedro Moacir Maia, adido cultural à embaixada brasileira no Senegal, por exemplo, sugeriria que representantes do CEAO e do Instituto Joaquim Nabuco, lotado em Recife, participassem do citado comitê organizador da participação brasileira no festival.

Sugestões semelhantes seriam realizadas por Rosalina Leão, na época chefe do Setor de Artes Plásticas da Divisão de Difusão Cultural (DDC) do Ministério de Relações Exteriores, ao chefe da sua divisão, o diplomata Vasco Mariz. No ofício, Rosalina comunicaria que diversos países já estariam estabelecendo comissões preparatórias para a formação das delegações que seriam enviadas ao FESMAN, escalando personalidades importantes para a presidência de honra e pessoas mais diretamente ligadas aos meios artísticos para a direção dos trabalhos. Inspirada pelos exemplos congêneres europeus, Rosalina detalharia que o Brasil foi instado a organizar uma Comissão e que conversas iniciais estavam sendo estabelecidas com Henri Senghor, embaixador senegalês no Brasil e sobrinho do presidente Léopold Senghor, para tratar da participação brasileira³.

A proposta inicial desenhava um modelo tríplice de Secretariado-Executivo composto por a) representantes das artes plásticas e visuais; b) da antropologia, etnografia, folclore, rádio e televisão; e c) da música erudita e popular - incluindo as escolas de samba. Para a presidência de Honra, o memorando cita Francisco Matarazzo Sobrinho, sendo justificada a sua escolha pela repercussão internacional do empresário no mundo das artes. Popularmente conhecido como Ciccillo, o herdeiro do complexo industrial Matarazzo é considerado um dos mais importantes mecenas da arte brasileira, principalmente pela sua atuação como fundador da Bienal de São Paulo e do Museu de Arte Moderna (REIS, L. 2015). Para o secretariado geral, o documento indica representantes dos dois mais importantes centros de estudos dedicados à cultura afro-brasileira no período: os anteriormente mencionados IBEEA e o CEAO, respectivamente estampados nas figuras dos professores Cândido Mendes de Almeida e Walter Freitas de Oliveira. Adicionalmente, ainda seriam sugeridos como secretários-geral o

² Memorando secreto de Rosalina Leão, da Divisão de Difusão Cultural, dirigido ao chefe da mesma unidade, Vasco Mariz, 7 dez. 1964. In: Carrieres, H. 2021.

³ Memorando secreto de Rosalina Leão, da Divisão de Difusão Cultural, dirigido ao chefe da mesma unidade, Vasco Mariz, 7 dez. 1964. In: Carrieres, H. 2021b.

diretor do Instituto Joaquim Nabuco em Pernambuco, Mauro Motta, o intelectual baiano Édison Carneiro, fundamentalmente ligado ao movimento folclórico brasileiro e ao Congresso Afro-Brasileiro de Salvador (SILVA, D. 2016), e os intelectuais Waldemar Valentin, L. A. Costa Porto, Mauro Pereira, René Ribeiro, Milton Santos, José Honório Rodrigues, Florestan Fernandes, Clarival do Prado Valladares, João Dornes, Jorge Amado e Mário Cravo.

As sugestões suscitadas pelo documento seriam aprovadas por Vasco Mariz. Entretanto, ao serem enviadas a Dayrell de Lima, chefe do Departamento de Cultura e Informações, os nomes elencados seriam condicionados ao que o diplomata denomina como verificação de possíveis ‘inconvenientes’ pela Seção de Segurança Nacional. A citada apuração se contextualiza em um momento no qual políticas de vigilância e de repressão da ditadura militar seriam construídas para o meio artístico e cultural do país. A consulta encomendada reconheceu Édison Carneiro, Candido Mendes de Almeida, Milton Santos, Florestan Fernandes, Jorge Amado, José Roberto Teixeira Leite e Vivaldo da Costa Lima como personalidades que estariam restringidas de quaisquer atividades que envolvessem o nome do Brasil no exterior. É interessante notar que parte dessas personalidades seriam vítimas diretas da ditadura militar, sejam por suas posições críticas ao regime ou pelo engajamento em organizações de esquerda consideradas subjetivas. Milton Santos, por exemplo, ainda em 1964, anteriormente ao memorando em discussão, seria detido pelos militares e se refugiaria na França. Similarmente, Florestan Fernandes seria compulsoriamente aposentado de suas funções na Universidade de São Paulo e seria exilado após a promulgação do Ato Institucional de Número 5⁴.

Entretanto, extraoficialmente, tensões em torno da composição do comitê também seriam sentidas por diferentes posicionamentos sobre a inserção brasileira na gramática racial em uma polarização que mimetiza embates entre os valores da filosofia da Negritude e a democracia racial supostamente em vigor no Brasil. Henri Senghor insistiria para que o comitê brasileiro fosse composto apenas por pessoas negras, chegando a acusar o único negro convidado para a organização, Raymundo Souza Dantas, de um negro degenerado por se posicionar contra o embaixador (DÁVILA, J. 2010). Compartilhando a mesma perspectiva, Abdias do Nascimento faria uma reclamação semelhante ao Jornal do Brasil em 21 de julho de 1965. Para o presidente do Teatro Experimental do Negro, a ausência de pessoas negras no processo decisório ameaçava a autenticidade da delegação e da representação de uma arte negra brasileira.

Em entrevista à pesquisadora Luiza Reis (2015), Waldir Oliveira aponta que, na prática, Henri Senghor estava sendo influenciado por Abdias, o qual, por sua vez, já embasava seus posicionamentos políticos nas reflexões dos intelectuais da negritude, em especial naqueles escritos por Leon Damas. As conexões entre Senghor e Abdias também fariam com que Henri fizesse uma defesa enérgica da participação do Teatro Experimental do Negro, organização presidida pelo intelectual, na delegação brasileira enviada à Dacar e na inclusão de Abdias como membro do Comitê organizador da participação do Brasil no FESMAN. Especificamente, para o embaixador senegalês, o evento representava uma oportunidade estratégica de estimular o ativismo negro no Brasil e, conseqüentemente, angariar apoio às lutas de descolonização africanas (DÁVILA, J. 2010). Vale ressaltar que, para o Senegal, a descolonização, especialmente no caso das colônias lusófonas, constituía uma temática fundamental, visto que, ao longo dos primeiros anos da década de 1960, o país conviveu com

⁴ Informações coletadas do Projeto Memórias da Ditadura.

a luta armada pela independência do Guiné Português em suas regiões fronteiriças. A tentativa de diálogo se tornaria ainda mais dramática após a denúncia senegalesa de que os portugueses estariam bombardeando o sul do país, o que levaria Senghor a propor uma revisão do entendimento dos militares brasileiros em relação aos movimentos anticoloniais nos territórios de domínio português (SCHOLL, C. 2021).

Posições diametralmente opostas conduziram as proposições dos demais atores envolvidos na participação do Brasil no Festival. Em resposta à proposta de uma comissão formada apenas por integrantes negros, Raymundo Souza Dantas afirmaria ser “um brasileiro negro e não um negro brasileiro”, privilegiando o aspecto identitário nacional para defender que o comitê deveria ser formado por brasileiros de qualquer cor (DÁVILA, J. 2010). As tensões que demarcaram o embate entre essas duas visões são condensadas em um telegrama enviado pelo Itamaraty ao embaixador Francisco Chermont Lisboa sobre o andamento dos trabalhos da Comissão em janeiro de 1966. O documento, assinado pelo Ministério das Relações Exteriores, denunciava que Henri Senghor estava se opondo à seleção de artistas que representavam a integração dos valores africanos na cultura brasileira e propunha, isoladamente e em contraponto aos demais membros, a inclusão de artistas que haviam sido prontamente rejeitados.

Waldir Freitas Oliveira, em publicação na edição de 1973 da revista Afro-Ásia, complementa esse posicionamento. No texto, o professor baiano defende que as escolhas da comissão buscavam a melhor representação da cultura brasileira, refutando a imprecisão de uma linha de ancestralidade negra e se opondo à ideologia da negritude atávica, um pensamento comum nos países africanos recém-independentes que, segundo Waldir, delimitava a cultura a partir da associação biológica da raça. Complementarmente, o professor explicaria que a apresentação brasileira foi estabelecida como uma forma de demonstrar as raízes africanas da cultura do país, “sem desmentir ou negá-las, mas sem com elas confundir-se” (OLIVEIRA, 1973). Chermont Lisboa, em entrevista publicada pelo Correio da Manhã em 18 de março de 1966, reforçaria essa declaração, apontado que o Brasil só poderia se representar no festival dentro do perfeito sincretismo das culturas da Europa, da África e da América que se verifica no país.

Essas divergências dão pistas das substantivas diferenças entre a filosofia da Negritude e os ideais de democracia racial, assim como, de um lado, os posicionamentos políticos de Léopold Senghor e, do outro, as interpretações da diplomacia brasileira e da intelectualidade africanista nos primeiros anos da ditadura militar. No caso da ideologia freyreana, o processo de miscigenação é recuperado como a expressão mais bem acabada da harmonia interracial (GONZÁLEZ, L. 2020a), em um quadro sem espaço para quaisquer perspectivas de questionamento da indissolúvel inserção do negro na sociedade (DÁVILA, J. 2010). A negritude de Senghor, por sua vez, ainda que acene com veemência à mestiçagem, é um movimento necessariamente afirmativo que reconhece e destaca a diferenciação racial para propor uma conjunção universal. Para o poeta-presidente, a negritude corresponde à afirmação do conjunto de valores culturais próprio do negro como um caminho para apresentá-los ao mundo como uma pedra angular daquilo que Senghor chamaria de Civilização do Universal (RABAKA, R. 2015).

Ambientada nesse cenário de disputas, em setembro de 1965, o Comitê Organizador se reuniria pela primeira vez no Palácio do Itamaraty. Formado pelos diplomatas Dayrell de

Lima, Henri Senghor, Vasco Mariz e Raymundo de Souza Santos, pelos artistas Mozart Pedroza e Lina Bo Bardi e pelos professores Cândido Mendes, Waldir Oliveira e Édison Carneiro⁵, os preparativos uniram representantes do Ministério das Relações Exteriores, da embaixada senegalesa, das instituições ligadas aos estudos africanistas e da classe artística brasileira. Luiza Reis (2015) relembra que o encontro aconteceria tardiamente, a despeito do empenho do próprio Léopold Senghor em incentivar uma brilhante participação brasileira, conforme aponta telegrama de Chermont Lisboa enviado ao MRE em maio de 1965 e analisado pela autora. Waldir Oliveira, em uma carta enviada a Pedro Maia também analisada por Reis (2015), creditaria esse atraso à falta de interesse do Itamaraty em participar de um evento que, na prática, era prioritário para a política senegalesa, mas carecia de propósito estratégico pela parte brasileira.

A despeito do atraso e das disputas político-ideológicas, a primeira reunião da Comissão esboçaria uma apresentação brasileira composta por uma exposição das obras de Heitor dos Prazeres, Agnaldo dos Santos e Rubem Valentim na mostra de arte contemporânea, e um espetáculo musical que reuniria músicas clássicas de inspiração africana interpretadas pelo pianista Homero Magalhães, passistas da Mangueira, um grupo de capoeira da Bahia, a cantora folclórica Cléia Simões e uma apresentação de Elizete Cardoso, Ataulfo Alves e as suas pastoras. Elise Dietrich (2014) explica que essa escolha foi estrategicamente delineada para a construção de um retrato do Brasil ancorado na mestiçagem. O objetivo central, portanto, era refutar uma possível interpretação do Brasil como um repositório de representação das tradições africanas. A escolha de Homero Magalhães, por exemplo, pode ser interpretada dentro dessa gramática. O pianista representava a fusão plástica entre a música clássica erudita e as inspirações musicais africanas de diferentes épocas (REIS, L. 2015).

Apesar das intenções iniciais, na prática, o pianista Homero Magalhães e a cantora Cléia Simões não fariam parte da delegação enviada a Dacar. Ataulfo Alves, as pastoras e Elizete Cardoso se apresentariam na companhia de Clementina de Jesus, três passistas da Mangueira, três pandeiristas e seis capoeiristas baianos. Nas artes plásticas, as obras de Agostinho da Silva, Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres seriam mantidas como as representações da arte brasileira. Para a mostra de filmes, além do já citado *Assalto ao Trem Pagador*, o Brasil também enviaria um curta-metragem sobre Heitor dos Prazeres. Na categoria de discos, o Itamaraty selecionaria um compacto de sambas cariocas, um disco de capoeira organizado por Camafeu de Oxóssi e um álbum com músicas do candomblé. Na gastronomia, a ialorixá baiana Olga de Alaketu foi convidada para preparar um jantar tipicamente baiano para as delegações do festival. Apesar da participação em diferentes formatos, o Brasil não faria parte nas categorias do teatro e da literatura. Segundo a declaração de Waldir Oliveira ao Jornal da Bahia em 15 de setembro de 1965, o Comitê teria assim decidido pela ausência de obras de autores negros no Brasil produzidas e publicadas em inglês ou francês.

O samba em três tempos

⁵A despeito da negativa inicial da participação de Édison Carneiro, pelo Serviço de Segurança Nacional, o professor participaria ativamente do processo de escolha da delegação, assim como viajaria a Dacar para o FESMAN. Carneiro era conhecido por suas posições marxistas e pela participação no Comando dos Trabalhadores Intelectuais, frente influenciada pelo Partido Comunista constituída para dar apoio ao programa de reformas de João Goulart (VILHENA, L. 1995).

No campo musical, a apresentação brasileira aconteceu no dia 18 de abril de 1966 no Théâtre Daniel Sorano. O pesquisador Mozart de Araújo foi selecionado pelo Itamaraty para coordenar as escolhas dos artistas e a curadoria musical para o espetáculo. Conhecido pela extensa carreira na burocracia cultural, Mozart já havia sido vice-presidente da Orquestra Sinfônica Brasileira, presidente do Clube do Choro, membro da Academia Brasileira de Música e vice-presidente do Conselho Superior de MPB do Museu da Imagem e do Som (MIS). Assim como Édison Carneiro, o pesquisador fazia parte de um grupo de intelectuais aliados ao movimento folclorista e preocupados com a identificação dos elementos africanos, brancos e indígenas conciliados pelas manifestações populares urbanas, como o samba (VILHENA, L. 1965). A seleção também foi intermediada pelo ator, jornalista e escritor Haroldo Costa, o qual, na época, começava a se destacar como produtor cultural (CASTRO, F. et, al. 2017).

Para a apresentação, três distintas fases - o samba primitivo, o clássico e o moderno – seriam combinadas em um fio condutor que se iniciava com a canção Jura (1928) de Sinhô e terminava com a composição de Vinicius de Moraes e Baden Powell, Canto de Ossanha (1966). Ao explicar as escolhas em entrevista concedida ao jornal O Globo e publicada na edição de 19 de abril de 1966, Mozart, que também era chefe do setor de música do Itamaraty, afirmaria que *“a representação da contribuição negra à música popular brasileira foi organizada de forma mais autêntica possível, eliminando-se a ideia de shows ou montagens”*.

O samba primitivo - cuja terminologia em adjetivo sofre de problemáticas que ainda serão discutidas - foi apresentado por Clementina de Jesus. Haroldo Costa afirma que a cantora representava os cânticos de trabalho e o samba no seu estágio mais inicial (CASTRO, F. et. al. 2017). Sua apresentação, composta por canções de Vogeler e Custódio Mesquita, além do já mencionado Sinhô (ANTUNES, G. 2019), rememorava raízes que não só se afastavam das formas modernas do samba, como também se conectava a um passado ruralizado da cultura afro-brasileira (CASTRO, F. et. al. 2017). Amparada nas diferentes leituras já realizadas sobre a trajetória de Clementina, essa escolha não pode ser classificada como arbitrária. Ao longo da década de 1960, a imagem da cantora esteve vinculada a uma representação fidedigna da africanidade. Henri Senghor, por exemplo, descreveria Clementina como uma *“autêntica e potente voz da Mangueira e das florestas africanas”* em entrevista a edição de 02 de fevereiro de 1966 do jornal Correio do Brasil.

Uma análise inicial pode identificar contradições significativas entre essa imagética e a perspectiva de mestiçagem que estaria sendo ensaiada para ser projetada pela delegação brasileira em Dakar. Entretanto, Lélia González (2020b) destaca que as raízes musicais de Clementina estão resididas na cultura banto, assim como fundamentalmente estão as raízes musicais do Rio de Janeiro. Os estudos tradicionais sobre cultura afro-brasileira desenvolvidos na primeira metade do século XX relacionaram as características desse tronco cultural ao aspecto sincrético (SANSONE, L. 2003). Ao contrário dos artistas vinculados aos elementos de origem nagô, Clementina não representava uma cultura africana que resistiu à assimilação, mas uma tradição musical que foi posteriormente incorporada na vida urbana e miscigenada brasileira e, mais especificamente, do Rio de Janeiro (ANTUNES, G. 2019).

Não apenas, na época, a cantora encenava o espetáculo Rosa de Ouro, juntamente com os músicos Paulinho da Viola e Elton Medeiros, os mesmos que a acompanharam em Dacar, além da cantora Araci Cortes e dos sambistas Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho e Anescarzinho

do Salgueiro. Reunidos pelo produtor Hermínio Bello de Carvalho e dirigidos por Kleber Santos, os citados artistas reconstituíam nos palcos a história do samba, em um repertório que intercalava canções com projeções e depoimentos de personalidades ligadas ao mundo dessa cultura, proposta que, ao construir um fio condutor de caráter cronológico, se assemelha às intencionalidades pensadas para a apresentação no FESMAN.

A fase clássica do samba seria conduzida por Ataulfo Alves. O sambista interpretaria músicas de Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo e João Barro. Conforme descrição do embaixador Everaldo Dayrell de Lima, à época chefe do Departamento Cultural do Itamaraty, a apresentação buscava apresentar o samba urbano do Rio de Janeiro, nas diversas fases de sua evolução histórica (CASTRO, F. et al. 2017). Na verdade, a intenção de Mozart de Araújo e Haroldo Costa era levar uma ala ou uma bateria completa de escola de samba para o palco de Dakar. Entretanto, a inviabilidade financeira resultou na escolha de um grupo de pastoras para acompanhar o sambista, conforme destacou o jornal *Correio da Manhã* em 30 de março de 1966.

É interessante pensar qual o papel do samba na nacionalidade brasileira pela ótica do Estado, em especial na década de 1960. Livio Sansone (2003), por exemplo, afirma que, entre 1920 e 1970, o samba e o carnaval seriam deslocados para o posto de pedras angulares da brasilidade em um movimento que teve em seu centro uma articulação complexa entre intelectuais nacionalistas – ligados a um discurso de valorização da mestiçagem – e intelectuais próprios do universo do samba. Abdias do Nascimento (2002) tecerá uma interpretação ainda mais dura ao longo da Carta de Dacar, descrevendo o samba como uma das poucas franquias concedidas para a manutenção do negro em um lugar de inferioridade e o carnaval como representação da indústria do pitoresco, uma forma de exploração da alegria do negro através da mercantilização do exótico que é endeusada como a representação legítima da arte negra urbana⁶.

Voltando à apresentação brasileira, Elizeth Cardoso seria a responsável pela parte final do espetáculo: uma exposição do samba moderno a partir de clássicos da bossa-nova e das composições de Dorival Caymmi. O destaque aqui fica para Canto de Ossanha, canção de Baden Powell e Vinícius de Moraes que, com a participação de Clementina, encerraria a linha evolutiva do samba, conforme noticiou o jornalista Luiz Bonfim na edição de 30 de março de 1966 do jornal *Correio da Manhã*. Presente no disco ‘Os Afrosambas’, a canção demarca o encontro da bossa-nova com as religiosidades africanas e afro-brasileiras. No encarte do álbum, em texto escrito por Vinícius, o compositor aponta que o disco era a realização de um novo sincretismo: a carioquização dentro do espírito do samba moderno e do candomblé afro-brasileiro, o que conduziria, ao mesmo tempo, a uma certa universalização. Se é verdade que esta caracterização não implica em uma significação automática na apresentação do festival, também não parece desprezível: a lógica do sincrético, da integração da cultura afro-brasileira e do caminho para uma linguagem universal também são encontradas aqui.

Além das apresentações citadas, outros momentos do espetáculo são identificados na cobertura da imprensa sobre a participação brasileira no festival. O primeiro se refere a uma

⁶ Os apontamentos de Abdias, em parte, parecem ignorar a condição do samba como complexo sistema negociado de resistência da cultura negra, como observam trabalhos mais contemporâneos de Muniz Sodré e Amailton Magdo Azevedo. Ainda assim, suas críticas são úteis para denunciar que apenas certas linguagens artísticas seriam permitidas durante o festival.

abertura da apresentação realizada anteriormente à divisão tripartite mencionada, composta pelos mestres Pastinha, Gato, João Grande, Gilson Alfinete, Robertinho e Camafeu de Oxossi, todos ligados à capoeira da Bahia (ANTUNES, G. 2019). O jornal *Correio da Manhã*, em reportagem de Luiz Bonfim publicada na edição de 30 de março de 1966, descreveria o momento como uma representação da magia negra, que o elemento africano introduziu na cultura brasileira, formando um sincretismo religioso com o candomblé. Recuperando, mais uma vez, as reflexões de Sansone (2004), se o samba serve como um exemplo da representação pública da brasilidade e da mestiçagem no discurso oficial, o candomblé e a capoeira – elementos identificados como do polo afro-baiano – funcionam como representações de um sincretismo que é ponte para recriação de um vínculo com o passado africano. Em uma entrevista concedida à pesquisadora Luiza Reis (2015), Waldir Oliveira afirmaria que a inserção do grupo de capoeira seria fruto de uma insistência pessoal. Na prática, seria sua responsabilidade organizá-los para a participação em Dacar. Os esforços do crítico se inserem em um contexto no qual os estudos africanistas do CEAO eram ancorados em uma perspectiva que buscava valorizar os elementos africanos na sociedade baiana e, mais especificamente, no candomblé (REIS, L. 2015).

Outro dado encontrado na cobertura realizada pela imprensa é uma apresentação adicional realizada no Estádio da Amizade, sendo esta aberta para o público senegalês em contraponto à oficialidade do evento realizado no Théâtre Daniel Sorano. Nesse segundo evento, o mesmo roteiro seria seguido, com exceção da adição de um momento final composto por canções e marchinhas carnavalescas que uniu todos os passistas, capoeiristas e cantores no palco. Improvisando uma bateria de escola de samba com instrumentos típicos, Mozart de Araújo esperava que essa finalização fosse capaz de conquistar o público e fazê-los reconhecer as heranças africanas na música brasileira.

De fato, como apontam relatos de Clementina de Jesus para o Museu da Imagem e do Som recuperados por Antunes (2019), o público popular foi ao delírio com a tônica carnavalesca do show. Entretanto, pelos olhos da crítica e dos interlocutores do Itamaraty, a recepção foi drasticamente diferente. Chermont Lisboa, em relatório enviado ao MRE, faria uma descrição extremamente crítica do evento. Sobre os capoeiristas, o embaixador diria que estes passaram mais tempo a fazer malabarismos inúteis do que a lutar, enquanto argumentaria que a apresentação da velha cantora Clementina de Jesus - incorporando a adjetivação utilizada por Lisboa - despertou apenas compaixão ou hilaridade. O embaixador ainda descreveria as pastoras que acompanharam Ataulfo Alves como mal vestidas e desafinadas, o que provocou um esboço de vaia entre a plateia, e que Elizete Cardoso acumulava apresentações melhores nas boates ou na televisão. Mesmo internacionalmente, a revista *Dakar Martin* noticiaria uma decepção com a tão esperada apresentação brasileira (REIS, L. 2015).

Similarmente, Waldir Oliveira, em entrevista à Luiza Reis (2015), taxaria a participação brasileira como péssima. Para o professor, a apresentação acumulou erros ao investir em uma espécie de música clássica, pouco apelativa visualmente. Para o professor, os percussionistas e os capoeiristas brasileiros eram muito inferiores aos artistas africanos. Adicionalmente, tanto Oliveira quanto Chermont Lisboa argumentariam que os sambas cantados em português seriam uma barreira para a conexão com o público. No caso do embaixador, esse viria a sugerir que as próximas apresentações investissem mais nas danças de inspiração carnavalesca. Oliveira, por sua vez, em uma gramática problemática, argumentaria que o público africano

seria incapaz de apreciar a música brasileira, uma vez que tinha dificuldades de dissociar música e dança.

As artes de Rubem Valentim, Agnaldo Manuel dos Santos e Heitor dos Prazeres

Inicialmente, ainda em 1965, os esboços para uma participação das artes visuais brasileiras no FESMAN sugeririam a apresentação de duas exposições. A primeira seria intitulada raízes negras da cultura brasileira, e a segunda seria uma exibição do artista Carybé com 50 pranchas de desenhos coloridos. Essas ideias haviam sido ventiladas pela já citada Rosalina Leão, a qual também indicaria os nomes dos professores José Roberto Teixeira Leite, Pierre Verge, Renato Ferraz, Rogério Duarte e Vivaldo da Costa Lima, do adido cultural em Dacar, Pedro Moacir Maia, e da artista Lina Bo Bardi para representarem as artes visuais no comitê organizativo da participação brasileira no festival⁷. É importante ressaltar que, conforme analisa Hélio Menezes Neto (2018), Carybé foi um dos artistas mais recuperados como representante da arte afro-brasileira. Parte de uma intelectualidade empenhada na promoção de uma certa baianidade, o artista argentino radicado na Bahia ajudou a construir um mito de baianidade mestiça e festiva ancorada no imaginário freyriano, em uma construção visual com pouco espaço para denúncias das desigualdades sociais, do racismo ou da intolerância religiosa.

Entretanto, na prática, Carybé não seria enviado a Dacar como parte da delegação brasileira. Segundo a programação oficial do festival, a participação de artistas nas exposições contemporâneas estaria restrita à artistas negros. Embora não haja registros nas documentações sobre a identificação racial de Carybé, é possível arriscar que a leitura social do artista enquanto um argentino branco tenha constituído uma barreira para sua participação no FESMAN. Ademais, o historiador e crítico de arte Clarival do Prado Valladares acabaria sendo o principal responsável pela escolha dos artistas plásticos que representariam o Brasil. A seleção proposta por Valladares buscava selecionar linguagens e artistas que demonstrassem um país racialmente harmonizado. Essa escolha dialogaria fielmente com a trajetória do intelectual. Ao longo do século XX, o crítico se preocuparia em sublinhar os efeitos do sincretismo iconológico entre divindades africanas e católicas e da aculturação do negro na sociedade brasileira. Muito influenciado pelo pensamento de Gilberto Freyre, com quem trabalhou como diretor-chefe da Revista Cadernos Brasileiros, sua análise estética recusou quaisquer diagnósticos de desigualdade racial, apostando em uma transculturação da origem africana que não se desenvolveu de modo espelhado, mas cuja reminiscência estaria presente em artistas de diferentes identidades étnicas (NETO, H. 2018).

Podemos perceber essa constatação na declaração de Valladares ao jornal Correio da Manhã em 18 de março de 1966. Ao defender as escolhas realizadas pela comissão, o crítico apontaria que o Brasil selecionou “três artistas da raça negra cujas obras são representativas dos vínculos culturais africanos, e que, além dessa implicação, estão julgadas e admitidas no conceito crítico internacional por seu valor estético intrínseco e sobretudo por sua universalidade”. Os três artistas mencionados são Rubem Valentim, Heitor dos Prazeres e Agnaldo Manuel dos Santos. Eles seriam os selecionados para participar da exposição de arte contemporânea *Tendencies and Confrontations*. Formada apenas por delegações oficiais, essa exibição foi patrocinada pela

⁷ Memorando secreto de Rosalina Leão, da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, dirigido ao chefe da mesma unidade, 7 dez. 1964. In: CARRIERES, H. 2021.

Unesco e marcada pelas orientações estrategicamente políticas dos participantes e de seus governos. Um dado que demonstra o caráter de oficialidade das representações selecionadas é a considerável quantidade de retratos de generais, presidentes e políticos encontrada na exposição (CLEVELAND, 2012).

Vera Pacheco Jordão - reconhecida editora, tradutora e ensaísta cultural - noticiaria a escolha no jornal O Globo na edição de 26 de janeiro de 1966 a partir de uma interessante constatação: dos três, o único não baiano é Heitor dos Prazeres, um carioca nativo da Praça 11. Livio Sansone (2003), em observação semelhante àquela construída por Santos (2005) e anteriormente citada, relembra que a cultura afro-brasileira se constituiu a partir de duas grandes variantes históricas, cada uma associada a uma cidade – Rio de Janeiro e Salvador. Na primeira linha de variação, tanto o discurso popular como a produção acadêmica endereçaram o aspecto afro à ideia de mestiçagem e sincretismo, principalmente a partir do samba e do carnaval. Na segunda, por sua vez, a cultura afro-brasileira - ou afro-baiana – foi localizada a partir da gramática da fidelidade às tradições e da valorização da negritude.

Heitor dos Prazeres se encaixa bem nesse primeiro grupo. Clarival do Prado Valladares, na edição de 13 de março de 1966 do Jornal Correio da Manhã, declararia que o trabalho do artista expressava o desejo da integração racial vivenciado pelos negros e mestiços brasileiros. Na visão de Jorge Luiz Barbosa (2016), as obras de Heitor refutaram a condição de discriminação e subalternização ao eleger uma certa utopia de pertencimento sociocultural. Retratando espaços ligados à memória negra – como as favelas, os terreiros e as escolas de samba -, o famoso artista também pintou cenas do asfalto com a presença de homens e mulheres negros, em uma linguagem que dialoga com a famosa declaração do artista a já mencionada Vera Pacheco Jordão na edição de 22 de janeiro de 1966 do jornal O Globo: a epiderme nunca foi problema.

A historiadora Sheila Cabo Geraldo (2020) relembra que, na maioria das pinturas de Heitor dos Prazeres, não é possível estabelecer um reconhecimento imediato do imaginário de matriz africana. Sem reproduzir signos religiosos, as obras do artista se vinculam à Praça Onze como Pequena África, território no centro do Rio de Janeiro que abrigou inúmeros escravizados e descendentes na passagem entre o século XIX e XX e que está intimamente ligado a elementos da cultura negra, como o samba e as religiões de matriz africana.

Como retoma Barbosa (2016), a celebração festiva das obras de Heitor seria lida por alguns críticos como uma alienação diante das condições da população negra no Brasil e, mais especificamente, no Rio de Janeiro. Amplamente contestada por leituras mais recentes preocupadas com um olhar decolonial, como aponta Amancio (2021), essa interpretação também não era compartilhada por Clarival do Prado Valladares. Amigo e incentivador de Heitor dos Prazeres, o crítico é um dos articuladores para a vinculação do artista à arte primitiva e popular, como revela Geraldo (2020). Na proposição que orbita a projeção da imagem conciliatória, é possível correlacionar uma leitura da obra de Heitor dos Prazeres como exemplo da completa assimilação do negro na cultura e na sociedade brasileira aos objetivos da política externa do país, as quais repousam na projeção do Brasil enquanto exemplo singular de democracia racial como forma de aproximação aos países africanos recém-independentes.

Realocando as impressões para o polo baiano dos artistas, mas conservando a terminologia primitiva, Agnaldo Manoel dos Santos será um escultor compreendido pela crítica a partir de

três aspectos, como aponta Juliana Belivacqua (2015): a ancestralidade africana, a espiritualidade e a inconsciência. A despeito da diversidade temática que compõe a sua trajetória artística - a qual inclui reflexos das religiosidades afro-brasileiras, imagens de santos católicos e carrancas⁸ - e das interações do escultor com artistas e intelectuais de seu tempo, as obras de Manoel dos Santos seriam constantemente lidas, da década de 1950 até proximidades da atualidade, como produtos de um sentimento atávico, uma espécie de herança africana misticamente materializada na ação inconsciente do artista baiano.

Parte destes termos seria reproduzida por Clarival do Prado Valladares. Em uma publicação dedicada exclusivamente à vida e obra de Agnaldo Manoel dos Santos e veiculada durante o Festival Mundial de Artes Negras, o crítico buscava refutar a noção da produção do artista como simples imitação da escultura africana tradicional ou filiação de determinada estilística africana. Entretanto, para Valladares, a conexão de Agnaldo com a sua ancestralidade estaria em um modo de fazer que muito se assemelhava a técnicas africanas, hindus e de outros povos com os quais o artista nunca havia tido contato (VALLADARES, C. 1963). Anos mais tarde, o crítico vinculava as esculturas de Manoel dos Santos a uma coleção de objetos de terreiros do Candomblé apreendidos pela polícia nos primeiros anos do século XX (VALLADARES, C. 2000). Vale lembrar que o artista era membro distinguido da religião, assumindo as funções de ogã e alabê.

É a partir dessa gramática que Valladares defenderia duas características fundamentais da obra do escultor: o vínculo arcaico-africano e o medieval católico. Esses dois elementos revelariam, na visão do crítico, o principal atributo do caráter brasileiro: o sincretismo das culturas negra e ibérica, traduzido na filtragem do animismo africano pelo catecismo católico. A força da escultura de Agnaldo dos Santos residiria, portanto, na projeção de uma arte negra que, ao se fazer sincrética, se expressava notadamente universal, mestiça e brasileira. Assim, em outros termos, Clarival diria que o escultor era o único continuador dos valores estéticos ancestrais e atuais referentes à cultura negra, apontando para uma interpretação focada na ancestralidade, da qual ele herdaria de um lado os arquétipos africanos e, do outro, os modelos da imaginária católica, concepção fundamental para uma visão amparada pela democracia racial. Essa defesa do crítico em relação à obra de Agnaldo dos Santos não só o levaria a Dacar como seria fundamental para a premiação do escultor pelo júri especializado – do qual Clarival também fazia parte - com o Grande Prêmio de escultura no festival. Agnaldo receberia a honraria em um cenário controverso, uma vez que era vetado à artistas falecidos, caso do escultor (REIS, L. 2015).

A leitura de Valladares, calcada no endereço da criatividade artística à uma ação inconsciente ou puramente atávica, foi - e ainda é - repetidamente usada para interpretar as expressões artísticas de artistas negros, principalmente aqueles sem formação artística tradicional ou de origem pobre (BELAVACQUA, J. 2015). Embora as fronteiras entre erudito e popular sejam nebulosas na atualidade, por muito tempo, os artistas populares foram compreendidos como primitivos ou naive, em uma leitura que não os vinculava ao paradigma da racionalidade (AMANCIO, K. 2021).

⁸Carrancas são esculturas encontradas na proa de embarcações, principalmente do Rio São Francisco. Combinando características humanas e animais, as figuras servem como amuleto de proteção aos barcos e sua tripulação contra os espíritos malignos dos rios (BELIVACQUA, 2015).

Stuart Hall (2011) defende que os termos primitivo e popular são reflexos de um julgamento da crítica e da história da arte pautado nas tensões entre cultura dominante e luta cultural. Isso porque a adjetivação arte primitiva encontra seu valor no estranhamento e na rejeição introjetada da diferença. Avançando na discussão, Cleveland (2012) compartilha desta interpretação, afirmando que o termo sugere uma leitura de inferioridade para a obra ou para o artista adjetivado. Por fim, adicionando uma dimensão racial, Abdias do Nascimento (2002) afirma que a nomenclatura contribuiu para a subordinação dos artistas negros aos padrões estéticos e culturais brancos e para a sua marginalização nos circuitos oficiais de arte. Quanto ao termo popular, voltando às proposições de Hall (2011), essa segunda adjetivação implica uma comparação com as formas dominantes e universais de cultura, cujo resultado é a subalternização da arte ou do artista adjetivado. Isto é, se é verdade que a caracterização do popular enraíza as formas culturais nas experiências socialmente demarcadas, por outro, ela tem se tornado historicamente a forma de penetração da cultura nos circuitos do poder e do capital em uma gramática pautada pelo controle das burocracias culturais.

Rubem Valentim, assim como Agnaldo Manoel dos Santos, é um pintor que, como nota Abigail Lapin Dardashti (2021), tem sido interpretado a partir da sua ligação ao candomblé. Entretanto, ao contrário do seu conterrâneo, sua obra não será amplamente entendida como primitiva. Em partes, isso pode ser explicado pelo fato de Valentim se conectar a uma Bahia diferente daquela caracterizada por Sansone (2003). O trabalho do artista não representa a nostalgia africana, mas a reafirmação de uma herança do continente na cultura brasileira (HOMEM, R. 2014). O próprio Valentim, em declaração veiculada na edição de 22 de dezembro de 1965 do jornal O Globo, diria que seu substrato estaria ligado ao complexo cultural da Bahia, produto de uma síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia e africana.

Especificamente, Abigail Lapin Dardashti (2021) reforça que a obra de Rubem Valentim – a partir da lente proposta por Valadares – evidenciaria a integração da cultura negra na sociedade brasileira ao combinar elementos do candomblé e da umbanda com a abstração geométrica, umas das formas estéticas características da vanguarda europeia. Roberto Cunduru (2016) constrói uma análise similar ao vincular a noção de Bahia reivindicada pelo artista como uma vertente da democracia racial no campo artístico, fruto de uma fusão de elementos étnicos e culturais do barroco e do abstracionismo europeu, das culturas e religiões de matriz africana presentes na Bahia e de traços ameríndios. Compartilhando a gramática proposta pelos autores citados, Abdias do Nascimento defende que o trabalho de Rubem Valentim é constituído pela dialética entre elementos ancorados nos signos rituais, folclóricos, populares e negros e aqueles comuns ao cânone artístico europeu (NASCIMENTO, A. 2020). Vale notar que, apesar de sublinhar o componente afro-brasileiro em sua linguagem estética, o artista nunca pautou questões relacionadas às desigualdades social e econômica que separam negros e brancos no país (DARDASHTI, A. 2021).

Os apontamentos sobre as impressões de Valadares acerca dos três artistas escolhidos para representar o Brasil no Festival Mundial de Artes Negras parecem encaminhar para uma constatação semelhante a que constrói Kimberly Cleveland (2012): apesar de o foco do festival estar concentrado no caráter afirmativo da negritude, as escolhas da comissão resultaram na ida de artistas cujos trabalhos eram lidos em quadros apropriados para a noção de democracia racial. Isso porque, em resumo, Rubem Valentim, Heitor dos Prazeres e Agnaldo Manoel dos

Santos não só se apropriaram de diferentes fontes em uma combinação entendida como sincrética, como apresentaram o negro de forma integrada à sociedade moderna, sem denúncias comprometedoras da realidade racial no país. De fato, Clarival do Prado Valladares faria uma crítica enfática de refusa aos valores da Negritude, como é observável no trecho do texto “*A defasagem africana ou crônica do I Festival Mundial de Artes Negras*”, publicado em 1966 pelo autor:

[A negritude] seria a crença em atributos físicos e morais suficientes para a conscientização de um sentimento de superioridade racial (sempre referido ao mundo negro, africano e meta-africano), capaz de se opor ao sentimento de inferioridade de fundamento histórico. (...) Não se deseja comparar a negritude de hoje com o arianismo alemão, de alguns anos atrás, apesar das semelhanças emocionais. Ambos se apoiam em momentos coletivos de afirmação política, em condutas de revanche e em apelos subjetivos de oposição à inferiorização coercitiva. Ambos se fundamentam, pois, em condições da patologia social, que se agravam com a exaltação do ânimo reivindicatório. A negritude é muito mais sentimento do que conhecimento. Carece de razão científica, de explicação histórica, embora se origine de todo o processo compressivo do colonialismo multissecular. (VALLADARES, 1966. p. 4)

Sobre as ausências: a Carta de Dacar

É possível dizer que a participação brasileira no Festival Mundial de Artes Negras é objeto de estudo e comentário na atualidade muito mais pelas ausências em sua delegação do que pelos artistas que ali estiveram presentes. Considerado como o primeiro manifesto internacional a denunciar a falsidade da democracia racial brasileira (MOORE, C. 2002), a Carta a Dacar (1966) representa um marco nas relações raciais do Brasil e na história do Itamaraty. Isso porque, ao longo de algumas poucas páginas, Abdias não só desmantelará os mais importantes argumentos que fundamentam a noção de paraíso racial, como tecerá uma denúncia contundente ao Departamento Cultural da instituição.

Na condição de presidente do Teatro Experimental do Negro (TEN), Abdias redige a carta a partir de uma problematização da ausência da organização no Festival Mundial de Artes Negras. É interessante contextualizar que o TEN, desde a sua fundação em 1945 até a criação do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1978, foi uma das principais organizações negras do país (GUIMARÃES, A. 2001). Adotando a Negritude como ideologia de atuação, o grupo fez parte de uma certa intelectualidade negra do país que, após a década de 1940, incorporou a filosofia de Césaire e Senghor e contribuiu para consolidar o movimento negro pela afirmação racial.

Segundo Abdias do Nascimento (2004), o TEN foi criado para, simultaneamente, denunciar os equívocos e a alienação dos chamados estudos afro-brasileiros e promover a consciência do negro da situação objetiva em que este estava inserido. A insígnia da Negritude, nesse sentido, conectava o Teatro Experimental do Negro a Senegal senghoriana e, mais especificamente, ao Festival Mundial de Artes Negras. Como explicitado nos tópicos anteriores, a existência do FESMAN é intrínseca aos valores e ideais da Negritude, sendo indissociável da visão de mundo defendida pelo primeiro presidente francês. Talvez por essa conexão, já em 1964, quando o presidente senegalês vem ao Brasil, têm-se as primeiras insinuações da participação do TEN no festival. Em 18 de outubro daquele ano, o Jornal do Brasil noticiaria que o grupo já se preparava para participar do evento e começaria a organizar um Festival Brasileiro de Artes Negras. A ideia era que a versão nacional do festival funcionasse como uma etapa seletiva para a representação do Brasil no festival mundial.

Para Abdias (2004), o TEN constituía a única voz capaz de encapar com consistência a postura política e a linguagem da Negritude, uma vez que a organização priorizou a valorização da cultura específica ao negro como caminho de combate ao racismo e como catalisadora do processo libertário. Por essa razão, Abdias aponta que era natural, compreensível e legítima a participação do TEN no FESMAN a partir da encenação do espetáculo *Além do Rio*⁹, escrito por Agostinho Olavo em 1957.

Meses mais tarde, o já citado *Jornal do Brasil* noticiaria na edição de 21 de julho de 1965 que a proposta de organização de um Festival Brasileiro de Artes Negras havia sido cancelada devido ao anúncio da composição majoritariamente branca da comissão que seria responsável por escolher os participantes da delegação brasileira no FESMAN. Entretanto, na mesma reportagem, é apontado que Abdias já estava em contato com Henri Senghor e com o escritor Alloune Diop, presidente da revista *Présence Africaine*, para articular uma participação no festival. Jerry Dávila (2010), reforçando essa afirmação, descreve que, de fato, o embaixador senegalês trabalhou ativamente para que o TEN fosse incluído na delegação brasileira, a contragosto dos demais membros da comissão de seleção. Não apenas, seria central na difusão da Carta a Dacar nos círculos internacionais, articulando a veiculação do documento já citada revista *Présence Africaine* e na *L'Unit*, publicação oficial do Partido Socialista do Senegal. Somada a expressiva divulgação internacional, a Carta Aberta a Dacar também encontrou ecos no Brasil. Publicado pela revista *Tempo Brasileiro*, o documento foi lido na Câmara dos Deputados pelo parlamentar Hamilton Nogueira (UDN) (NASCIMENTO, A. 2002).

Dado o seu valor ímpar, é interessante que uma depuração dos elementos apresentados pelo documento seja realizada. A partir da recuperação de fatos históricos e sociais, a Carta escrita por Abdias desmantela os elementos que balizam a noção paradisíaca das relações raciais no Brasil. A começar pela suposta escravização benigna, o intelectual reforça a centralidade das violências física e moral inerentes ao regime escravocrata cometidas contra os africanos - sujeitos que, ainda assim, foram os autores do soerguimento da estrutura econômica brasileira. Seguindo para o pós-abolição, Abdias aponta para uma divergência entre a liberdade prescrita na lei e a realidade da população negra no país.

Esses precedentes históricos servirão como base para o intelectual construir o cerne da sua crítica: a tentativa de branqueamento do negro. Para Abdias, a herança da estrutura escravocrata impedirá o negro de afirmar sua negritude e reconhecer a sua origem cultural. Representada pela conservação do ideal subjacente das classes superiores de desejo pelo embranquecimento, a coação, embora por vezes camuflada, servirá como ferramenta para que as camadas dominantes definam em quais franquias da vida cultural será permitida a expressão do negro. Nessa distinção do que o negro pode ou não pode fazer, proposições culturais mais ousadas e ambiciosas, como aquelas do TEN, serão vetadas, enquanto os elementos da criatividade negra são explorados pela lógica da mercantilização exótica.

Transpondo essa discussão para os processos de seleção da delegação brasileira, Abdias denunciará que a comissão criada pela Presidência da República terá sua atuação pautada pela noção paternalista. Sem ter em sua composição membros negros ou consultar artistas negros

⁹ Na peça, Medéa, uma rainha africana escravizada, é trazida para o Brasil e se torna amante de um senhor branco, o qual após casar-se com uma mulher branca, rompe com Medéa, mas quer manter os filhos do casal. Em resposta, a rainha mata os seus próprios filhos.

em suas deliberações, a comissão definiu como critério de participação no festival o argumento de integração nacional. Percebe-se que, ao fazer isso, na prática, a comissão está definindo o que é – e o que deixa de ser – arte negra.

Anos mais tarde, ao discursar no I Congresso da Cultura nas Américas, Abdias criticaria com veemência os estudos africanistas empreendidos no Brasil que buscavam compreender e definir a cultura afro-brasileira. Para o autor, os trabalhos do CEAO, o qual era presidido por Waldir Oliveira, eram destituídos de significação educativa e buscavam sistematicamente alienar o negro de seus próprios interesses e domesticar os ímpetus de organização e luta que extrapolassem a tutela oficial. As tensões entre Abdias e a instituição são recuperadas por Waldir em entrevista à Luiza Reis (2015). Segundo o professor, Abdias buscou destruir todo o trabalho produzido pela comissão que organizou a participação brasileira em Dacar, tecendo críticas embasadas no pensamento de Leon Damas.

Compartilhando o teor de crítica às proposições de Abdias e do Teatro Experimental do Negro, Édson Carneiro, outro intelectual influente na comissão de organização da participação brasileira no FESMAN, chegaria a afirmar em 1964 que o grupo representava pequeno-burgueses e burgueses intelectuais de cor que ecoavam a fórmula estadunidense composta por manifestações racistas e de supremacia emocional do negro. Para o folclorista, expressões como o TEN eram resultados da modernização capitalista que permitiu a diferenciação interna a partir do surgimento de uma elite negra intelectualizada que buscava importar o problema norte-americano para a realidade brasileira (SILVA, D. 2016). A declaração de Édson Carneiro é derivada da visão do autor que, conforme argumenta Abdias do Nascimento (2020), pode ser classificada como uma antítese da negritude. Para o folclorista, a civilização brasileira seria formada pela destruição das culturas particulares negras e indígenas, seja pela liquidação física desses grupos ou pela liquidação cultural em favorecimento dos brancos. Na visão de Carneiro, essa destruição era extraordinária e boa, uma vez que possibilitou a união do povo brasileiro contra seus exploradores e o rompimento dos laços do negro com a África, tornando-o brasileiro (NASCIMENTO, A. 2020).

Por declarações como essa, Abdias do Nascimento classificaria Édson Carneiro como um inimigo marxista da negritude e um praticante do mimetismo científico, incapaz de penetrar a intimidade do negro (NASCIMENTO, A. 1982). Para o ativista, a intelectualidade/intelligentsia brasileira de esquerda ignorava a questão racial como elemento fundamental para a estrutura socioeconômica e psicocultural do país, argumentando que a realidade concreta seria formada exclusivamente pelo problema da luta de classes – ricos contra pobres (NASCIMENTO, A. 2020).

De fato, o argumento da integração nacional e da refusa de uma diferenciação racial seria a base argumentativa para o veto da participação em Dacar do Teatro Experimental do Negro, como também da Orquestra Afro-Brasileira, do Ballet Folclórico Mercedes Batista e do Teatro Popular do Negro. Assim como Abdias, representantes dessas outras organizações também se pronunciariam sobre o veto à participação. Abigail Moura, maestro da Orquestra Afro-Sinfônica, em declaração veiculada no jornal Correio da Manhã em 30 de janeiro de 1966, compararia as escolhas da comissão a um gesto feudal. Na visão de Abdias, reafirmada em uma redação datada de 1979, a proposta de Abigail como maestro da Orquestra Afro-Sinfônica era inovadora no sentido de propor uma relação integrada de instrumentos e polirritmia que causava uma diferenciação, mas não o alienava da autenticidade africana e nem da

circunstância existencial no universo afrodiaspórico (NASCIMENTO, A. 2020). Entretanto, o músico seria criticado pelos adeptos da democracia racial por admitir apenas músicos negros e por construir composições baseadas na tradição africana e no ritmo do urucungo. Adicionalmente, o pintor Wilson de Azevedo Sérgio, embora não participasse dos grupos citados, também acusou o Itamaraty de arbitrariedade em uma entrevista ao Jornal do Brasil em 12 de setembro de 1965, alegando que o natural para a escolha dos representantes brasileiros seria a organização de uma mostra de apresentação de trabalhos.

Essas exclusões servirão como ponte para que Abdias trace questionamentos sobre a integração nacional e a mobilização social no Brasil. Para o autor, as ausências negras na comissão e no Itamaraty denunciam como, no país, *“o negro – como grupo – não tem oportunidade sequer de ultrapassar a cerca invisível que o mantém prisioneiro nos mais baixos desvãos de nossa escala social”* (NASCIMENTO, A. 2002, p. 326). Mais do que isso, eram exemplificações do esforço do Itamaraty em impedir quaisquer possibilidades de representação negra que não aquelas determinadas pela incorporação da mestiçagem. Corroborando essa afirmação, Waldir Freitas de Oliveira (1966), ao comentar sobre as escolhas do comitê, reconheceu que, deliberadamente, as manifestações artísticas e as danças rituais que resguardaram fortes características africanas foram deliberadamente excluídas pelo grupo.

Na visão estabelecida pelos responsáveis pela organização da participação brasileira, os artistas escolhidos deveriam demonstrar a sobrevivência da cultura africana no Brasil pela lente da transformação adaptativa para os novos contextos, de forma assimilada e integrada à cultura brasileira como um todo. Em outros termos, o MRE não aceitaria grupos que valorizassem mais a negritude do que a mestiçagem (DÁVILA, J. 2010). Esse delineado deliberativo suporta a argumentação de Abdias sobre o veto do Itamaraty a todas as proposições que poderiam enegrecer a participação brasileira no festival no sentido mais alinhado à perspectiva afirmativa da filosofia da negritude. Consequentemente, apenas aqueles artistas que representassem a permanência dos valores negros na sociedade brasileira sob o denominador comum da aculturação poderiam ser designados como parte da delegação enviada a Dacar.

Ao falar sobre assimilação e aculturação, Abdias também criticaria aqueles artistas que, segundo ele, negam a originalidade e perenidade dos valores negros em nome de uma certa mobilização social. Essa postura evidencia como o pensamento do intelectual se transformou com o tempo. Na década de 1940, o jornal organizado por Abdias, ‘O Quilombo’, tinha uma coluna intitulada Democracia Racial, onde autores como Gilberto Freyre e Roger Bastide eram convidados para escrever sobre os benefícios da mestiçagem. Com a Carta a Dacar, Abdias se torna uma das principais vozes contrárias ao que ele passaria a chamar de mito. As críticas expressas pelo autor causariam reverberações importantes em diferentes ciclos. No FESMAN, com a publicação pela Présence Africaine, a carta chegaria a ser debatida no simpósio que acontecia em paralelo às apresentações artísticas do Festival. No Itamaraty, o embaixador Francisco Chermont Lisboa classificou o documento como um violento ataque ao Ministério das Relações Exteriores, fazendo os estrangeiros acreditarem na existência de uma discriminação racial no Brasil e na imbução de ideias racistas no meio diplomático.

Considerações Finais

A filosofia freyreana da democracia racial não só serviu como base discursiva para as ações de política externa brasileira, como conquistou adeptos da esfera política, cultural e acadêmica à direita e à esquerda. Para os mais conservadores, a tese de uma sociedade racialmente harmônica pendia para o apoio de uma construção lusitana, expressa em sinalizações de oposição aos movimentos de libertação e a denúncia de interferências comunistas nos grupos que os lideravam. À esquerda, o mesmo discurso pautaria a defesa da solidariedade aos povos colonizados, mobilizando laços históricos entre o Brasil e esses países pelo passado de escravidão e colonização. De forma similar, os estudos de Freyre embasaram o pensamento dos institutos e dos intelectuais ligados aos estudos africanistas, os quais não só produziram compreensões sobre cultura afro-brasileira como participaram ativamente do processo de formulação de uma política externa culturalista para a África. A partir da gramática materializada na figura do sociólogo, constatamos que estudiosos como Édison Carneiro e Waldir Oliveira propuseram uma conciliação cultural que apagaria a diferenciação afirmativa da cultura negra em nome da integração nacional. Essa mesma intelectualidade seria a responsável por organizar a participação brasileira no FESMAN, um festival calcado na filosofia da negritude e ambientado no cenário de efervescência da descolonização africana.

Antagônica à gramática da democracia racial, a filosofia proposta por Senghor se apoiou na valorização de uma estética necessariamente afirmativa do negro e de sua origem cultural africana, reivindicando a proposição de uma nova civilização universal. Embora seus contornos socialistas e decoloniais tenham sido pragmaticamente substituídos na realidade senegalesa por ações estatais de apoio a manutenção dos vínculos entre antigos colonizadores e colonizados e de promoção de transições negociadas para a África lusófona, discutimos como a proposta de Senghor ainda se distancia do pensamento freyreano.

No contexto do FESMAN, especificamente, essas contradições foram mimetizadas na figura do embaixador senegalês Henri Senghor em contraste aos demais membros da comissão responsável por organizar a participação do Brasil no festival. Único representante adepto da filosofia da negritude, Senghor buscava convencer os demais a moldar uma apresentação embasada na valorização do negro e de sua cultura, seja pela defesa de uma comissão formada apenas por membros negros ou pela tentativa de estimular o ativismo negro no país e a eclosão de movimentos de solidariedade aos grupos de libertação na África lusitana. Diametralmente em oposição, Waldir Oliveira, Édison Carneiro, Raymundo Souza Dantas e Chermont Lisboa materializam os posicionamentos dos institutos africanistas brasileiros e do Itamaraty. Para estes, o Brasil deveria apresentar a cultura negra apenas enquanto elemento constituinte de uma unidade cultural harmônica, fruto da conciliação entre heranças indígenas, lusitanas e africanas e incompatível com propostas de diferenciação cultural.

Como observamos ao analisar as apresentações brasileiras no FESMAN, é possível dizer que a tônica freyreana ditou as escolhas deliberadas pela comissão. Inicialmente, há o registro do impedimento da participação de intelectuais ligados à esquerda como membros da comissão de organização e às proposições de tendência revolucionária. Com exceção de Édison Carneiro, todos os demais seriam aprovados pela Seção de Segurança Nacional do Itamaraty, em um momento de avanço das políticas de perseguição à produção artística, cultural e acadêmica. Adicionalmente, artistas e intelectuais negros não seriam convidados para o processo de curadoria das atividades apresentadas no FESMAN.

Uma análise mais detalhada de dois momentos - a apresentação musical do samba em três tempos coordenada por Mozart Araújo e Haroldo Costa e as exposições de Rubem Valentim, Heitor dos Prazeres e Agnaldo dos Santos coordenadas por Clarival do Prado Valadares para a participação na exibição contemporânea do festival – conduziram para a mesma conclusão. Combinando a recuperação de memorandos e relatórios da diplomacia brasileira com matérias jornalísticas e entrevistas dos artistas e intelectuais envolvidos no planejamento e na execução das atividades mencionadas, mostramos que a participação brasileira foi norteada pela concepção freyreana de cultura e arte afro-brasileira, em um momento que a política externa do país se projetava como democracia racial e os estudos africanistas apontavam para uma interpretação racialmente conciliatória.

No caso da apresentação musical, vimos que o espetáculo foi pensado para mostrar a integração completa das influências africanas na cultura popular do Rio de Janeiro a partir de uma recuperação cronológica do samba. A figura africanizada de Clementina de Jesus inaugura uma narrativa que deságua nas derivações da bossa-nova cantadas por Elizete Cardoso, um gênero que mimetiza o Brasil moderno e a fusão de elementos europeus e africanos na música brasileira. Adicionalmente, a capoeira de Mestre Pastinha e Camafeu de Oxóssi demonstraram as interpretações de uma intelectualidade derivada da Universidade da Bahia, fundamentalmente preocupada com a recuperação dos elementos africanos na cultura brasileira e, especificamente, baiana. Embora possa parecer contraditória a coexistência dessas duas apresentações, na prática, a linha narrativa propôs uma trajetória iniciada pelas tradições desse universo baiano ruralizado e finalizada no sincretismo moderno do cenário cultural carioca.

Nas artes plásticas, fenômeno parecido é identificado. Artistas que dialogaram com a diagramação da democracia racial no universo plástico foram selecionados para demonstrar uma estética afro-brasileira norteada pela integração do negro na sociedade e pela ausência de denúncias contundentes sobre a discriminação racial e a realidade social do grupo no país. As artes de Valentim, Heitor dos Prazeres e Agnaldo dos Santos, embora de maneiras distintas, se enquadram nessas objetivações e nas teses desenvolvidas por Édison Carneiro, Waldir Oliveira e Prado Valladares sobre a cultura afro-brasileira.

Paralelamente a essas escolhas, é preciso destacar as ausências. Nesse sentido, é impossível desassociar essa investigação dos trabalhos conduzidos por Abdias do Nascimento, figura fundamental para o pensamento social brasileiro e responsável por interpretações críticas sobre a cultura afro-brasileira e os estudos africanistas. Especialmente, Abdias é central para a denúncia das políticas do Itamaraty para o continente africano, em especial no que se refere aos posicionamentos do país diante dos movimentos de descolonização e do apartheid sul-africano e às reiteradas tentativas de projeção de uma suposta harmonização racial luso-brasileira. A partir dessa leitura crítica, Abdias condenará o olho azul do Itamaraty e fará uma defesa contundente do Teatro Experimental do Negro como representação fidedigna dos ideais da negritude no contexto brasileiro. Construindo uma rede de argumentos históricos, políticos e sociais ao longo da Carta a Dacar, Abdias contrastará a ideologia freyreana à realidade socioeconômica do negro, assim como condenará propostas assimilacionistas para a cultura negra, cobrando um posicionamento mais contundente dos artistas afro-brasileiros e rejeitando as escolhas feitas pela comissão que organizou a participação no festival.

Essas interpretações diametralmente opostas demonstram como o conceito de arte e cultura afro-brasileira se constitui como um campo de disputas e de diferentes significações políticas. Os entrelaçamentos ora aproximados e ora distanciados entre os polos afro e brasileiro repousam, em última instância, no uso social do termo e nas objetivações políticas e econômicas que o conduzem. No caso da participação do FESMAN, a interpretação de Abdias não só dialoga com a perspectiva da negritude e com uma crítica afiada à intelectualidade brasileira, como também promove as organizações idealizadas pelo ativista ou pelo seu ciclo social, como o próprio TEN, a orquestra afro-sinfônica e o ballet de Mercedes Souza. Paralelamente, as visões integracionistas compartilham a lógica freyreana como forma de impedir mobilizações e reivindicações políticas de denúncia ao racismo, ao mesmo tempo que permitem uma inserção internacional privilegiada.

Referências Bibliográficas

- AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. A História da arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. *Revista Farol*, v. 17, n. 24, p. 27-38, 2021.
- ANTUNES, Gabriela Borges. Clementina de Jesus chega à África. In: ANTUNES, Gabriela. *Desenquadrando o Samba: Análise da trajetória de Clementina de Jesus*. Tese de Doutorado. Instituto de Ciências Sociais. Universidade de Brasília. Março de 2019.
- BARBOSA, Jorge Luiz. A Atlântida Negra: a utopia da cidade afrobrasileira nas paisagens estéticas de Heitor dos Prazeres. XIV Colóquio Internacional de Geocrítica. *Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona, 2016.
- BELIVACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Beyond the Revealed Unconscious: Agnaldo Manoel dos Santos as the Protagonist of his Own Art, *Critical Interventions – Journal of African Art History and Visual Culture*. 9:2, 107-122. 2015.
- CARRIERES, H. A gestão de Vasco Leitão da Cunha no Itamaraty e a política externa brasileira: Seleção de documentos diplomáticos (1964-1965). Volume 2. Fundação Alexandre de Gusmão. Brasília, 2021.
- CASTRO, Felipe et. al. *Quelé, a voz da cor: A biografia de Clementina de Jesus*. 2. ed. - Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2017.
- CLEVELAND, Kimberly. Afro-Brazilian Art as a Prism: A Socio-Political History of Brazil's Artistic, Diplomatic and Economic Confluences in the Twentieth Century. *Luso-Brazilian Review*, 2012, Vol. 49, No. 2 2012. pp. 102-119. 2012.
- CUNDURU, Roberto. Riscos afro-brasileiros: uma leitura da obra de Rubem Valentim. In: CUNDURU, R. *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. EdUERJ. Rio de Janeiro, 2013.

DARDASHTI, Abigail Lapin. Negotiating Afro-Brazilian Abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957–1966. In: ALVAREZ, M. V. FRANCO, A. M. (ed.). *New Geographies of abstract art in postwar Latin America*. Routledge, 2021.

DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico: Brazil and the challenge of African decolonization. 1950-1980*. Duke University Press. Durham and London, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, v. 10, n.1, p. 25-40. Londrina, 2005.

GERALDO, Sheila Cabo. Heitor dos Prazeres: a imensa riqueza interna e a instauração da arte. *MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP*, v. 5, n. 1, p. 54–73, jan. 2021.

GONZÁLEZ, Lélia. O Movimento Negro na última década. In: GONZÁLEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos (org.). *Lugar de Negro*. Marco Zero. Rio de Janeiro, 1982.

GONZÁLEZ, Lélia. Democracia racial? Nada disso!. In: GONZÁLEZ, Lélia. *Por um feminismo afro latino-americano: Ensaio, intervenções e diálogos*. Zahar, 2020a.

GONZÁLEZ, Lélia. Taí Clementina, eterna menina. In: GONZÁLEZ, Lélia. *Por um feminismo afro latino-americano: Ensaio, intervenções e diálogos*. Zahar, 2020b.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. *Novos Estudos Cebrap*, XX (61): 147-162. São Paulo, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HARNEY, Elizabeth. FESMAN at 50: Pan-Africanism, Visual Modernism and the Archive of the Global Contemporary. In: MURPHY, David (org). *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Context and Legacies*. Liverpool University Press. 2016.

HOMEM, Renata. Arte e fé: sincretismo afro-brasileiro. *Revista de estudos interdisciplinares de arte y cultura*. vol. 1. pp. 41-55. 2014.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

MOORE, Carlos. Abdias do Nascimento e o surgimento de um panafricanismo contemporâneo global. In: NASCIMENTO, Abdias. *O Brasil na Mira do Pan-Africanismo*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2002, pp. 17-32.

MURPHY, David. Introduction. MURPHY, David (org). *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Context and Legacies*. Liverpool University Press. 2016.

NASCIMENTO, Abdias. O Negro Revoltado: escritos das décadas de 1950 e 1970. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Abdias. O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um racismo mascarado. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. Revista de Estudos Avançados. 18 (50). São Paulo. 2004.

RABAKA, Reiland. The Negritude Movement: W.E.B. Du Bois, Leon Damas, Aime Cesaire, Leopold Senghor, Frantz Fanon, and the Evolution of an Insurgent Idea. Lexington Books. London, 2015.

RATCLIFF, Anthony J. When Négritude was in Vogue: Critical Reflections of the First World Festival of Negro Arts and Culture in 1966. Journal of Pan Studies, v. 6 n.7, p.167-186, 2014.

REIS, Luiza. De improvisados a eméritos: trajetória intelectuais no Centro de Estudos Afro Orientais (1959-1994). Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos (Tese). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

SANSONE, Livio. Da África Ao Afro. Usos e abusos da África na cultura popular e acadêmica brasileira durante o último século. In: Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. EDUFBA. Salvador, 2003.

SANTOS, Jocélio Teles dos. O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2005.

SARAIVA, José Flávio Sombra. Construção e Desconstrução do Discurso Culturalista na Política Africana do Brasil. R. Inf. legisl. a. 30 n. 118 abr./jun. Brasília, 1993.

SCHOLL, Camille. Léopold Senghor e a lusofonia: Entre conceitos, diálogos e recepções (1957-1988). Tese (Doutorado em História). Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021.

SILVA, Danilo Santos. História e protagonismo negro: africanidade, cultura histórica e ensino de história na trajetória de Abdias Nascimento (1944-1999). Mestrado em História (Dissertação). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016.

SNIPE, Tracy. Cultural Politics in Post-Independence Senegal. In: ONWUDIWE, Ebere; IBELEMA, Minabere. Afro-optimism: Perspectives on Africa's Advances. Praeger Publishers, 2002.

VALLADARES, Clarival do Prado. Agnaldo Manoel dos Santos: Origin, revelation and death of a Primitive Sculptor. Universidade da Bahia, Centro de Estudos Afro-Orientais, 1966.

_____. A Defasagem Africana ou Crônica do I Festival Mundial de Artes Negras. Cadernos de Crítica: 3-15. 1966.

_____. Sobre o Festival de Arte Negra. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 13 mar. 1966.

VILHENA, L. Projeto e Missão: O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Doutorado em Antropologia Social (Tese). Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995.

VICENT, Cédric. 'The Real Heart of the Festival': The Exhibition of L'Art nègre at the Musée Dynamique. In: MURPHY, David. The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Context and Legacies. Liverpool University Press. 2016.

WOFFORD, Tobias. Exhibiting a Global Blackness: The First World Festival of Negro Arts. In: Dubinsky, K. et. al (ed.). New World Coming: The Sixties and the Shaping of Global Consciousness, 2009.

Periódicos

Abdias não concorda com comitê de brancos para preparação de Arte Negra. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 21 jul. 1965.

Arte Negra. O Globo no Planalto. O Globo. Brasília, 20 jul. 1965.

Dacar recebe os artistas do Brasil como irmãos de sangue. O Globo. 19 abr. 1966.

Itamaraty contra orquestra negra tocar para Dacar. Correio da Manhã. 30 jan. 1966.

Itamaraty procura explicar ida do Brasil ao Senegal. Correio da Manhã. 18 de março de 1966.

Itamaraty nega culpa na opção por conjunto. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 02 fev. 1966.

JORDÃO, Vera Pacheco. A Arte Negra de Agnaldo. O Globo. Rio de Janeiro, 26 jan. 1966.

JORDÃO, Vera Pacheco. Mestre Heitor dos Prazeres. O Globo. Rio de Janeiro, 22 jan. 1966.

Pintor diz que Itamaraty não deu oportunidade para negro novo expor em Dacar. Jornal do Brasil. 12 set. 1965.

Sol e sombra para Rubem Valentim. O Globo. Rio de Janeiro. 22 dez. 1965.