

**O negro é rei:
1º Festival
Mundial de
Artes Negras
em Dacar, 1966**

**Maybel Sulamita
Oliveira¹**



**Negro is king: 1st
World Festival of
Black Arts in
Dakar, 1966**

¹ Mestra em História Social pela UNIRIO.
Doutoranda em História pela Universidade
Federal Fluminense. E-mail:
maybelsulamita@yahoo.com.br.

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar as relações culturais e políticas travadas a partir do 1º Festival Mundial de Artes Negras, realizado em 1966, no Senegal. O festival internacional organizado com total apoio do presidente Léopold Sédar Senghor, buscava apresentar a negritude como um caminho político possível. Dito isto, primeiramente o artigo realiza uma discussão sobre o conceito de negritude e seus possíveis usos e sentidos na realização do festival, e no segundo momento aborda a participação brasileira no evento.

Palavras-chave: Negritude; Dacar; 1º Festival Mundial de Artes Negras.

Abstract

This article aims to analyze the cultural and political relations held since the 1st World Festival of Black Arts, realized in 1966, Senegal. The international festival organized with the full support of president Léopold Sédar Senghor, that sought to present negritude as a possible political way. That said, the article first discusses the concept of negritude and its possible uses and meanings in the festival, and in the second moment talks about the Brazilian participation in the event.

Keywords: Negritude; Dakar; 1st World Festival of Black Arts.

Introdução

O embaixador do Brasil no Senegal Frederico de Chermont Lisboa, após o término do 1º Festival Mundial de Artes Negras de 1966, em seu relatório escreveu: “o festival, demasiado ambicioso, de enorme, complexidade devido às manifestações que deveriam compô-lo, demandando fundos esforços consideráveis, constituiu-se um grande sucesso”². Chermont Lisboa através do documento enviado a Juracy Magalhães, então Ministro de Estado das Relações Exteriores do Brasil, pretendia fazer um breve resumo da participação brasileira no evento internacional.

O 1º Festival Mundial de Artes Negras citado no documento, foi realizado entre os dias 01 e 23 de abril de 1966, na capital senegalesa com uma diversa e extensa programação cultural. O festival marcava um novo momento na história do país recém-independente, buscava sua autonomia e a afirmação da negritude como um caminho, ao mesmo passo, em que procurava fortalecer o desenvolvimento das relações internacionais do país (RATCLIFF, 2014, p.168).

A associação responsável por realizar o evento, apresentava-se como um projeto franco-senegalês, contando com diversos intelectuais e especialistas, entre eles podemos destacar o importante intelectual senegalês Alioune Diop como presidente, conhecido por ser um dos idealizadores da famosa revista *Présence Africaine*³, o poeta antilhano Aimé Cesaire e o escritor guineense Fódéba Keita como vice-presidentes, já a consultoria e a realização das exposições foi realizada pelo etnólogo suíço Jean Gabus e o historiador da arte americano Robert Goldwater.

Outro dado importante a ser destacado inicialmente também é a participação da UNESCO como financiadora do evento, ao lado do governo senegalês.

Ainda no resumo do embaixador Frederico de Chermont Lisboa, a chegada da delegação brasileira é narrada com grande expectativa, pois, além do país ter a

² LISBOA, Frederico Chermont. Participação do Brasil no 1º Festival Mundial de Artes Negras. Dacar, 28 de abril de 1966. Arquivo Histórico do Itamaraty – Divisão Cultural do Itamaraty (DCI) - Brasília/DF.

³ A revista *Présence Africaine* foi fundada em 1947 e foi uma das ferramentas para a união inicial de intelectuais africanos contra o sistema colonial, possibilitando debates acerca da negritude e da luta antirracista.

maior população negra fora do continente africano, diversas ligações e missões diplomáticas já eram realizadas entre Brasil e Senegal, desde a década de 1960⁴.

A formação da delegação brasileira após o convite para participar do festival foi designada ao Ministério das Relações Exteriores. A escolha dos participantes que viajariam gerou diversas críticas, principalmente acusações sobre a pequena quantidade de pessoas escolhidas, como também sobre uma possível seleção arbitrária.

É preciso destacar que ao observar as fontes consultadas⁵, a própria organização do evento possuía problemas, devido à falta de acomodações em Dacar para todos os participantes estrangeiros. Trocas de telegramas entre as embaixadas, por exemplo, comprovam que a quantidade reduzida de brasileiros, foi solicitada pela própria organização do festival, com a justificativa que a cidade de Dacar não possuía hotéis suficientes para abrigar uma quantidade maior de pessoas⁶.

Ao fim, o Ministério optou por selecionar cerca de 30 nomes que seriam representantes oficiais do país durante o evento. Número esse, muito reduzido se comparado a outras delegações presentes no festival, outros países como o Marrocos e Mali, por exemplo, enviaram cerca de 150 pessoas.

Mesmo com problemas de estrutura, no programa oficial do evento foram descritas novas instalações na capital, como um novo teatro para 1.500 pessoas, um novo museu com ar-condicionado, inúmeros hotéis construídos especialmente para o festival.

Ademais, no programa também são descritos quatro objetivos centrais que guiavam os organizadores e suas intenções:

1. Promover entendimento internacional e inter-racial.
2. Permitir que os artistas negros retornem periodicamente às origens de sua arte.
3. Fazer conhecidas as contribuições que o presidente Senghor chamou de “negritude” – orgulho negro de sua raça e o

⁴ Um exemplo dessas relações foi a viagem do presidente do Senegal Léopold Sédar Senghor ao Brasil em 1964, o objetivo da visita era a intenção de travar proximidades no âmbito cultural, econômico e político entre os dois países.

⁵ Grande parte da documentação citada nesse artigo, referente ao 1º Festival Mundial de Artes Negras é encontrada no Arquivo Central do Itamaraty em Brasília/DF.

⁶ Além dos telegramas, Sérgio Cabral, jornalista participante da delegação brasileira, ao escrever a biografia de Elisete Cardoso, também confirma tal situação, descrevendo sua hospedagem em um navio soviético transformado em hotel, de acordo com Cabral, tanto a Itália, quanto a União Soviética enviaram ajuda ao governo senegalês (CABRAL, 1994).

reconhecimento da habilidade criativa única baseada em sua herança negra.

4. Possibilitar que os artistas negros demonstrem seus talentos para editoras, empresários, produtores de filmes, e para os membros do mundo internacional das artes, que podem fornecer aos artistas negros os meios necessários que eles carecem⁷.

Os objetivos buscados estavam no campo artístico, mas não se restringiam apenas a isso. Havia a intenção de o evento proporcionar entendimentos internacionais entre o Senegal e outros países, que estariam interligados pelas culturas afrodiáspóricas⁸ ou pela “herança negra”, expressão citada no próprio documento.

O festival também pretendia usar a cultura negra como uma bandeira de “unidade africana”, que representasse a ligação entre o negro e a arte em sua amplitude e complexidade, apresentando ao mundo um continente africano novo. Dessa vez, detentor de sua própria cultura e memória, para além de um passado colonial e escravocrata. Nas palavras do presidente senegalês “era chegada a hora da África assumir seu lugar de direito como criadora de cultura” (FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NÈGRES, 1966, p.02. Tradução nossa).

Ao falarmos de cultura negra, convém destacar que seu entendimento não é único, ou fixo, em razão das experiências negras, tanto no continente africano, quanto na diáspora serem plurais e heterogêneas ao longo da história. Como nos alertam os historiadores Eric Brasil, Martha Abreu, Lívia Monteiro e Giovana Xavier:

As culturas tornam-se negras, em função das lutas sociais e das identidades políticas construídas pelos descendentes de africanos em todas as Américas depois da tragédia do tráfico, da escravidão moderna e da experiência do racismo. De fato não existem culturas negras – muito menos uma única cultura negra – definidas *a priori* como um conjunto de práticas com certas características comuns, consensuais e imutáveis (ABREU; XAVIER; MONTEIRO; BRASIL, 2018, p.11).

Nessa perspectiva a organização do festival interessava-se pela cultura negra de maneira ampla, como um conjunto de experiências plurais e diversas que seriam trazidas pelas delegações de vários países, e que se encontrariam em Dacar.

⁷ Disponível em: <<https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/fesman/1a-fesman/>>. Acesso em 08 out. de 2020.

⁸ Ao falarmos de culturas afrodiáspóricas estamos nos referindo aos processos culturais criados a partir das relações entre o continente africano e suas diásporas.

A negritude de Léopold Sédar Senghor

No programa do festival, também nota-se que a negritude se fazia presente de maneira expressiva, principalmente por conta do governo de Léopold Sédar Senghor, o primeiro presidente africano da nova República do Senegal.

Senghor que ficou na presidência entre 1960 a 1980, era senegalês, possuía uma formação missionária desde sua infância, e também havia feito seus estudos em Paris, onde em contato com outros estudantes africanos acabou sendo um dos principais intelectuais do Movimento da Negritude.

Entendido como um movimento intelectual e literário, a negritude estava vinculada as vivências de jovens africanos durante a década de 1930 na Europa. Mesmo que, a presença desses estudantes em Paris e o acesso às instituições francesas fosse resultado de uma pequena burguesia negra durante o período de colonização, formada em geral por “funcionários da colônia, trabalhadores especializados, comerciantes e profissionais liberais, que conseguiam ocupar alguns espaços reservados aos brancos” (DOMINGUES, 2005, p.32). Ainda sim, o racismo se sobrepunha a qualquer outro aspecto.

Dentro dessas tensões, esses estudantes começaram a se reunir, e discutir o racismo, o colonialismo e os possíveis caminhos para enfrentar as violências sofridas. Senghor era um dos estudantes que incentivava a reunião desses grupos unidos primeiramente pela cor da pele, mas que também agregavam outras categorias, como interesses de estudos e áreas específicas de concentração. Outros dois nomes importantes desse período também merecem destaque como fundadores do movimento, o intelectual guianês de formação marxista, poeta e político Léon Damas (1912-1978) e o poeta e político martinicano Aimé Césaire (1913-2008). Com distintas compreensões, que ora se aproximavam, ora distanciavam-se, o conceito de negritude ganhou força através desses intelectuais.

Através de poemas e publicações de textos em revistas, o movimento tinha como objetivo responder e também se opor ao significado negativo da palavra *nègre*, atribuindo-lhe um novo sentido, positivo que exaltasse o orgulho racial para combater o racismo (DOMINGUES, 2005, p.28).

Convém destacar, que não podemos compreender aqui a negritude dentro desse contexto, como um conceito imutável. Dentro dos ideais e objetivos do

festival, a negritude se apresentará enquanto como um conceito amplo, mas que buscava ser o elemento central e unificador do evento.

Não poderemos nesse artigo discutir a fundo os usos e sentidos do conceito de negritude, suas compreensões são diversas e apresentam especificidades referentes ao contexto geográfico e político. Trabalhos como o de Kabengele Munanga *Negritude: Usos e sentidos* (1988), *A questão da negritude* (1984), *O que é Negritude* (1988) de Zilá Bernd, *Negritude, Negritudes de Diva Damato* (1983), *Os dilemas da negritude* de Clóvis Moura (1983), *Na casa de meu pai* de Anthony Dwane Appiah (1997), *O novo conceito de negritude* de Roger Bastide (1962), *Ideologia das independências africanas* de Yves Benot (1981), entre outros, apresentam a pluralidade do conceito e suas aplicações ao longo do tempo.

A própria concepção de negritude de Senghor se modificará ao longo de sua trajetória, a princípio Senghor definia a negritude atrelada a um campo místico, relacionado com a natureza e o contato com a terra, juntamente as noções de africanidade e ancestralidade. Já a partir de 1940 procurou evitar com frequência a afirmação da negritude em seus discursos políticos, preferindo afirmar-se como um *nègre nouveau* (DURÃO, 2016, p.45).

O retorno, a afirmação da negritude, ocorrerá entre as décadas 1960 e 1970, com uma definição mais próxima aos escritos de seu companheiro Aimé Césaire, que definia que a negritude “é simplesmente o ato de assumir ser negro e ser consciente de uma identidade, história e cultura específica” (DOMINGUES, 2005, p. 30).

Mas que será, afinal, a negritude? A dificuldade de defini-la, persiste, ainda que já se tenha passado muitos anos desde o seu surgimento. Senghor tentou dar-lhe um conteúdo que ultrapassasse limitações étnicas e lhe propiciasse dimensões universais. Dela afirmou, então, ser uma nova maneira de ver e entender o mundo, um certo tipo de “existencialismo”, uma filosofia “enraizada na Terra-Mãe, que desabrocha ao sol da Fé e pressupõe presença na vida.... no mundo.... participação do sujeito com o objeto.... comunhão do Homem com as forças cósmicas, do Homem com os outros homens.... e, além disso, com tudo o que existe, do seixo à Deus” (FREITAS, 2001, p. 411).

Ainda de acordo com Freitas (2001, p. 419), Senghor foi um dos maiores destaques da negritude, destacando-se entre seus companheiros por ter conseguido de alguma forma unir seu interesse poético, aliado ao conteúdo

filosófico-político, manifestando essas relações principalmente através de sua condição de presidente do Senegal.

Nesse sentido, Senghor possuía uma perspectiva a partir do que ele chamava de “alma negra”, centralizando-se na valorização da essência negra e da psicologia do negro africano, contrapondo-se à racionalidade da branquitude, e os efeitos do colonialismo.

A alma negra para Senghor seria resultado de comportamentos psíquicos, psicossomáticos, morais e sociais comuns. No artigo *O contributo do homem negro (2011)*, Senghor destaca algumas destas características, entre elas podemos citar:

(...) permeabilidade as influências do mundo espiritual e sensitivo uma sensibilidade emotiva, disponibilidade constante para a comunicação ativa, predisposição para aceitar a força ordenadora do ritmo, que pode ser permanentemente atualizada uma visão antropomórfica da Natureza e a sua invasão pelo componente humano, uma religiosidade especial, que se manifesta no culto dos antepassados e no sentido de dignidade pessoa (não individualista), forma específica de organização social que vai desde a família às associações de tribos, passando pela família mais alargada e o clã um conceito de trabalho como única fonte de rendimento uma concepção política com base muito "humana", tal como ela se origina a partir da "assembleia" (de família, de clã, de tribo, etc.) por último, uma forma particular de arte e literatura, trespassada por um ritmo que tudo influencia (RIESZ, 2001, p.154).

Em outras palavras, a negritude seria a maneira dos negros sentirem e experienciar o mundo, e particularmente no festival, a arte seria a ferramenta principal desse discurso.

Exposição *L'art nègre: sources, evolution, expansion*

De acordo com Cédric Vincent a exposição *L'Art nègre: sources, évolution, expansion* (A arte negra: fontes, evolução e expansão) era o “verdadeiro coração do 1º Festival Mundial de Artes Negras” (VINCENT, 2016, p.45). Considerada por muitos como a parte de maior destaque de toda programação do festival, a exposição de arte ultrapassou os limites do campo artístico, e acabou por ter grande importância nas discussões sobre objetos e artefatos pertencentes aos museus europeus.

Em resumo, a ideia principal seria um “projeto concebido com uma exposição de obras que reuniriam uma excepcional herança africana espalhada pelo globo e,

portanto, envolveria uma série de buscas meticulosas por diferentes coleções” (VINCENT, 2016, p.51). Essa busca meticulosa foi inicialmente feita através de Alioune Diop, e depois principalmente pelo etnólogo francês Jean Gabus e pelo intelectual camaronês Engelbert Mveng.

Algumas viagens foram feitas em conjunto pela dupla, outras individualmente, porém ambos realizaram viagens pela Costa do Marfim, Gana, Camarões, Nigéria, Benin, Europa e Estados Unidos. Quando chegavam aos seus destinos, em geral eram recebidos por membros oficiais do governo que acompanhavam as visitas.

Juntos, Gabus e Mveng visitaram os mais diversos espaços, para localizar obras que lhe interessassem, visitando museus, centros universitários, mercados de artesanato, locais de cultos religiosos e etc.

Contudo, tal formato de organização, e principalmente o envolvimento francês dessagrou alguns países, o governo de Gana, por exemplo, expressou seu descontentamento com o festival, alegando que a organização deveria ser feita somente por africanos (VINCENT, 2016, p.52).

A presença de especialistas estrangeiros em realizações políticas nos estados africanos, não é uma especificidade apenas do 1º Festival Mundial de Artes Negras, as críticas a essas participações, foram amplas durante todo o processo de descolonização.

Foi após a Segunda Guerra Mundial, com o início da descolonização, que começaram a multiplicar-se os questionamentos a respeito do papel dos antropólogos britânicos na política do Indirect Rule (governo indireto) na África, da participação de antropólogos franceses na gestão das populações colonizadas, e do papel de antropólogos norte-americanos na política de controle e de dominação no sudeste da Ásia e na América Latina (L'ESTOILE; NEIBURG; SIGAUD, 2002, p.10).

Outro problema enfrentado pelo comitê organizador foi acerca do repatriamento das obras. Muitos dos museus que foram contatados para realizar empréstimos tinham possíveis demandas por restituição de objetos pelos países africanos. Afinal, a maioria dos objetos presentes no acervo dessas instituições são frutos de pilhagens realizadas no continente africano ao longo do período colonial.

Para sanar tal “desconfiança” Senghor em uma carta deu seu compromisso pessoal de proteger as obras de arte emprestadas e devolvê-las. Ao final das negociações, quase 50 museus emprestaram obras para a cidade de Dacar, onde

posteriormente seriam enviadas para Paris, para uma nova exposição (VINCENT, 2016, p.56).

A discussão presente na década de 1960, ainda está atual nas discussões contemporâneas, cada vez mais aumentam número de debates e ações que colocam em questão a “existência” dos grandes museus “antropológicos”, que reúnem em seu acervo obras advindas do período colonial. Nesta perspectiva, podemos compreender que esses museus guardam consigo não apenas objetos, mas também relações de poder em seus discursos.

Os pesquisadores Felwine Sarr e Bénédicte Savoy, autores do relatório sobre a restituição do patrimônio cultural africano (2018), encomendado pelo presidente francês Emmanuel Macron, alertam para a importância de reconsiderar a posição sobre objetos retirados da África subsaariana e mantidos em museus nacionais da França. Destacando que a discussão sobre assunto é complexa e precisa levar em consideração as relações entre a França e as nações africanas, e necessidade de reinventá-las, assim, a restituição seria uma das questões em torno do passado colonial do Ocidente, e suas consequências (SARR; SAVOY, 2018).

O historiador espanhol Jesús Bustamante, aponta que o grande problema sobre este tipo de museus, é que eles se referem a antigos espaços de colonização, e carregam consigo concepções que definem quem eram “os humanos que estabeleciam os conteúdos e discursos do museu, e quem eram os humanos que serviam como objetos antropológicos para aquele local” (BUSTAMANTE, 2012, p.12).

Acerca da exposição do festival, para abrigar tantas obras importantes era necessário um local a altura, para isso, a primeira proposta foi de utilizar o Museu IFAN de Arte Africana, construído em 1931. A exposição também apresentaria coleções já existentes no museu, entretanto, a organização do evento decidiu por construir um novo local, pensado propositalmente para o festival (VINCENT, 2016, p.50).

A solução encontrada, portanto, foi a construção do *Musée Dynamique* (Museu Dinâmico), financiada também pela UNESCO. Com o designer de Jean Gabus, e o trabalho dos arquitetos Michel Chesneau e Jean Vérola, o *Musée*

Dynamique, com inspirações gregas em sua arquitetura, ganhou forma com vista para a baía de Soumbédioune⁹.

O local privilegiado por sua vista para o mar, funcionaria como um legado para cidade de Dacar, fornecido pela realização do 1º Festival Mundial de Artes Negras, e também permitiria que diversas exposições de renome fossem para o país africano. A abertura do museu, assim como da exposição *L'Art nègre: sources, evolution, expansion*, contou com uma sucessão de atrasos relacionados com a construção e a chegada tardia de algumas obras, fato que acabou prejudicando o cronograma estabelecido para a abertura do museu (VINCENT, 2016, p. 57).

O nome escolhido para o museu, também é um detalhe interessante, nesse momento diversos museus continham em seus nomes, termos advindos do período colonial, como por exemplo, o Museum of Primitive Art (Museu de Arte Primitiva), localizado em Nova York¹⁰. Nesse sentido, ao utilizar o termo "*Dynamique*" (dinâmico), escolhido por Gabus, a intenção era se afastar de aspectos coloniais ou tradicionais, e mostrar que o museu poderia se adaptar a outros eventos, mesmo tendo sido construído para uma exposição específica.

Outro detalhe a ser destacado foi a intenção do museu em exaltar outras perspectivas acerca das obras africanas, assim, como da cultura produzida por sua diáspora. A exposição, portanto, não buscava apontar elementos considerados pelo discurso colonial como "primitivos" ou "tribais", mas apontar a produção negra ao redor do mundo, destacando sua qualidade e importância. Em outras palavras, o "festival foi imaginado como um caminho de aceleração para a reapropriação da África pelos africanos, e a exposição pretendia desempenhar um papel central nesse projeto" (VINCENT, 2016, p.62).

A ligação entre o negro e seu viés artístico, portanto, integrou todas as ações realizadas no festival e os ideais ali defendidos. Não por coincidência, na parede de entrada do *Musée Dynamique*, foram escritas as seguintes palavras atribuídas a Senghor:

Somente o homem pode sonhar e expressar seu sonho

⁹ O prédio do *Musée Dynamique* ainda existe, porém, hoje é utilizado como Casa da Suprema Corte do Senegal.

¹⁰ O Museum of Primitive Art (Museu de Arte Primitiva) abriga acervos ligados às culturas indígenas da África, Américas, Ásia, Europa e Oceania. Foi fundado em 1954 por Nelson Rockefeller, que doou sua coleção pessoal para a abertura do museu (BIRO, 2014, p.38).

Em obras que o excedam
E nessa área o negro é o rei
Daí o valor exemplar da civilização negro-africana
E a necessidade de decifra-la e construir nela um novo humanismo.
(MUSÉE DYNAMIQUE, 1966)

A partir da frase gravada no museu, percebemos o destaque para a capacidade do negro de expressar-se através da arte, este seria o “valor exemplar da civilização negro-africana”. Essa civilização não se constituiria como uma nação ou um único Estado, mas sim em um sentido aberto, comum entre todos os negros, tanto africanos, como também de seus descendentes.

Outras discussões também estavam presentes na exposição realizada no novo museu, afinal, categorias e divisões formadoras do mundo da arte reproduzem até hoje comportamentos racistas. Não é incomum ou coincidência a ausência de artistas negros em grandes exposições, museus e galerias.

A participação da delegação brasileira no festival

Entre os participantes brasileiros escolhidos estavam o representante do Centro de Estudos Afro-Orientais Waldir Freitas Oliveira, que coordenou a atuação do Brasil no evento, Cândido Mendes de Almeida, diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, o antropólogo Edison Carneiro, o professor Estácio de Lima, da UFBA, o crítico de arte Clarival do Prado Valladares, que também foi escolhido como membro do júri do festival, Raimundo de Souza Dantas, ex-embaixador do Brasil em Gana e o musicólogo Mozart de Araújo.

A pedido do Ministro das Relações Exteriores Juraci Magalhães o comitê de imprensa deveria eleger um jornalista para acompanhar a delegação, como representante da *Folha de São Paulo*, o jornalista Sérgio Cabral foi o escolhido. Além dos nomes citados, para coordenar e dirigir as apresentações musicais o produtor e sambista Haroldo Costa ficou como responsável.

Entre os artistas compareceram os pintores Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim, as cantoras Elisete Cardoso e Clementina de Jesus, acompanhada de seu marido Albino Pé Grande, o cantor Ataulfo Alves e suas pastoras, os músicos Paulinho da Viola, Elton Medeiros, César Camargo Mariano, Sabá, Toninho Pinheiro, Raul de Barros, Silvinho da Portela e Elizeu Félix. Também integraram a

delegação os mestres capoeiristas angoleiros Camafeu de Oxóssi, Roberto Satanás, Gildo Alfinete, João Grande, Gato preto e Mestre Pastinha.

Outra participante de destaque que também acompanhou a delegação foi a Iyalorixá Olga do Alaketu, mãe de santo do terreiro de candomblé “Ilê Maroiá Lájí”, ou mais popularmente conhecido como Terreiro do Alaketu, localizado em Salvador. A Iyalorixá foi responsável por cozinhar um jantar típico baiano na embaixada, entre os ingredientes que viajaram para Dacar estavam café brasileiro, feijão, farinha, rapadura, camarão, azeite de dendê, peixe vermelho, galinhas, cocos da Bahia e quiabo (DIETRICH, 2014, p.135).

Também foram levados ao festival para concorrer ao concurso de filmes dois documentários e um longa-metragem ficcional brasileiros. O primeiro documentário intitulado *Nossa Escola de Samba* retratava a preparação da escola de samba carioca Vila Isabel, entre 1964 e 1965 para o desfile de carnaval, mostrando o cotidiano do morro, os preparativos e seus ensaios. Já o segundo documentário chamado *Heitor dos Prazeres*, trazia as memórias do pintor e sambista popular em seu ateliê.

O longa-metragem escolhido para Dacar foi o *Assalto ao Trem Pagador* do diretor Roberto Farias, que contava a história de um grupo de seis homens que assalta o trem pagador na estrada de ferro da Central do Brasil. Para o embaixador Frederico de Chermont Lisboa, entre as três produções cinematográficas, apenas o *Assalto ao Trem Pagador* acabou sendo selecionado pelo festival para concorrer aos prêmios previstos.

Dentro da exposição de arte, estavam os dois pintores brasileiros já citados, Heitor dos Prazeres e Ruben Valentin, suas telas foram exibidas na parte dedicada à arte contemporânea.

Também nesta área, a escultura do artista visual baiano Agnaldo Santos ganhou o grande prêmio de escultura do 1º Festival Mundial de Artes Negras. Contudo, é importante salientar que a indicação, assim como o prêmio, aconteceram postumamente para o artista, falecido em 1962. A participação póstuma de Agnaldo dos Santos, em certa medida, se deve a influência de Clarival do Prado Valladares no festival, e seus estudos sobre a “arte popular brasileira”, e o livro *Agnaldo Manuel dos Santos - Origin, Revelation and Death of a Primitive Sculptor*, publicado em 1963.

A respeito dos espetáculos musicais dos artistas brasileiros em Dacar, as apresentações foram acomodadas em dois locais distintos, o primeiro local seria o Teatro Daniel Sorano, que se destinava a um público reduzido, formado por autoridades e representantes oficiais dos países presentes no festival. Já o segundo lugar de apresentações era o Estádio da Amizade, que abrigava um público maior e considerado “mais popular”, com ingressos a valores mais acessíveis.

Na programação do Teatro Daniel Sorano estiveram Ataulfo Alves e suas pastoras, o grupo Som três (formado por César Camargo Mariano no piano, Sabá no contrabaixo, Toninho Pinheiro na bateria) e Elisete Cardoso, que interpretou canções como *Na baixa do sapateiro*, *Canto de Ossanha* e *Tempo feliz* (CABRAL, 1994).

No Estádio da Amizade a cantora Clementina de Jesus foi a grande atração, acompanhada dos músicos Paulinho da Viola e Elton Medeiros, sua apresentação contou com “ritmos típicos dos sambas-de-roda, dos lundus, e dos sambas de partido alto” (OLIVEIRA, 1966, p.179). Para encerrar o espetáculo no estádio, Raul de Barros em seu trombone apresentou músicas carnavalescas como *Mamãe, eu quero* e *Cidade Maravilhosa*, ao final também a Iyalorixá Olga do Alaketu foi convidada para cantar alguns pontos de candomblé no palco (DIETRICH, 2014, p.134).

Como já citado anteriormente, a delegação brasileira, e a escolha dos participantes levantou discussões acerca do critério estabelecido pelo Ministério das Relações Exteriores. Grupos como o Teatro Experimental do Negro (TEN), a Orquestra Afro-Brasileira, o Ballet Folclórico Mercedes Batista e o Teatro Popular Brasileiro ficaram de fora da delegação. Acerca do assunto, Abdias Nascimento (líder do TEN) destacou que a presença dele ou a de qualquer integrante de seu grupo, foi evitada a fim de que o Brasil não perdesse sua imagem de democracia racial vigente no período (NASCIMENTO, 2002, p.324).

Conseqüentemente, a não participação desses grupos, e o silêncio da organização oficial do festival sobre o assunto, Abdias Nascimento decidiu expor seu descontentamento através de uma carta endereçada a Associação do 1º Festival Mundial das Artes Negras. A carta, que funciona como uma “denúncia” aborda não só a exclusão de diversos grupos artísticos brasileiros do festival, como também o racismo brasileiro, que, de acordo com Nascimento, seria “dissimulado,

envergonhado, mas eficiente” (NASCIMENTO, 2002, p.324). Nas palavras de Carlos Moore:

A incômoda voz de Abdias do Nascimento irrompeu pela primeira vez no âmbito internacional quando ele enviou sua “carta-declaração-manifesto” ao 1º Festival Mundial das Artes e das Culturas Negras, realizado em Dacar, Senegal, em 1966. Foi nessa cúpula de intelectuais da vertente pan-africana chamada de “Négritude” que, com este documento, pela primeira vez se abriu uma importante brecha ideológica e acadêmica com relação à natureza intrínseca da sociedade brasileira e do governo no poder no Brasil (MOORE, 2002 apud NASCIMENTO, 2002, p.18).

O trecho resume as tensões travadas a partir da denúncia de Abdias Nascimento. Convém lembrar, que naquele momento o Brasil vivia uma ditadura militar, interessada em silenciar e ocultar discussões que revelassem o racismo no Brasil e o mito da democracia racial.

Música e cultura popular como estratégias de diplomacia cultural brasileira

Ao longo da história do Brasil, muito se tem discutido a respeito da construção de uma cultura popular nacional, ou até mesmo de uma cultura negra ou afro-brasileira, tal questão não é uma novidade, visto que, ao longo o século XIX diversos intelectuais, e grupos se ocuparam do tema. Porém, convém nos perguntar: o que seria popular? O que seria nacional? O que seria cultura negra no Brasil?

Por muito tempo no Brasil esses questionamentos estiveram restritos ao campo de estudos pertencentes ao folclore, a respeito deste assunto, os historiadores Martha Abreu, Giovana Xavier, Livia Monteiro e Eric Brasil (2018) destacam que seguindo o caminho da Europa, folcloristas brasileiros como Silvio Romero e Mello Moraes Filho, apontaram a poesia e a música popular como grandes expressões da identidade nacional brasileira. No entanto, as construções dessa identidade nacional a partir da música e da poesia popular não seriam resultado de uma cultura “pura”, mas sim de um reflexo do processo de mestiçagem¹¹, característico da história brasileira.

Dessa forma, é longa a carreira, no Brasil, do conceito de cultura popular associado à ideia positiva de mestiçagem, logo acrescida da “democracia racial”, a

¹¹ Acerca desse conceito, consultar: MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

partir dos anos 1940. As discussões sobre cultura e música popular acompanhavam de perto as dúvidas e certezas sobre os efeitos da mestiçagem racial e cultural para nação (ABREU; XAVIER; MONTEIRO; BRASIL, 2018, p.18).

Os espetáculos musicais e cantores brasileiros como vimos, foram o elemento principal da participação brasileira no 1º Festival Mundial de Artes Negras, seguindo uma tendência do período. Como bem observa a historiadora francesa Anaïs Fléchet, especialista nas circulações de músicas e músicos no Oceano Atlântico, desde a segunda metade do século XIX os músicos brasileiros começaram a ser considerados um modelo de representação do país no exterior. O que fez com que o governo fortalecesse cada vez mais a atuação de compositores e intérpretes brasileiros na Europa, na América do Norte e, a partir dos anos 1960, nos países africanos (FLÉCHET, 2012, p.227).

A inscrição da música popular nessa agenda do Itamaraty coincidiu com um período de redefinições consecutivas ao processo de independência das nações africanas. Nesse contexto, a diplomacia cultural brasileira ganhou novos espaços de ação: antes destinada à Europa e à América, abriu-se aos países africanos. Além da participação no 1º Festival Mundial das Artes Negras, o Itamaraty patrocinou uma série de intercâmbios científicos e culturais com países africanos, enfocando a solidariedade histórica entre a África e o Brasil (FLÉCHET, 2012, p.252).

A música, desta maneira, servia como uma propaganda artística do Brasil, que demonstrava a especificidade da cultura brasileira, para além das práticas musicais baseadas nos padrões e discursos europeus. Essa estratégia de distinção através da nacionalidade iniciou-se a partir dos escritos literários que tratavam da origem brasileira, e acabou por avançar para o campo musical nas missões diplomáticas articuladas no exterior (FLÉCHET, 2012, p.231).

Nessa perspectiva, a seleção dos artistas que iriam a Dacar realizada pelo Itamaraty, compreendia não só as discussões sobre o que seria considerado e apresentado como cultura e arte popular brasileira, mas também como o país demonstraria a herança africana e sua própria cultura negra, para além de características fenotípicas.

Assim, a música popular, particularmente a de origem afro-brasileira, foi o principal instrumento dos diplomatas brasileiros e da Divisão Cultural do Itamaraty (DCI) para travar relações internacionais com os novos países africanos, para além

da participação no festival, nesse período programas de rádio de música popular eram exportados com frequência.

Como último elemento a ser destacado nesse eixo, a presença do folclorista Edison Carneiro entre a delegação brasileira merece uma breve referência. A participação de Carneiro entre os intelectuais enviados a Dacar, também demonstrava em certa medida, a importância do pensamento antropológico na construção da cultura nacional, principalmente por meio da integração cultural.

O folclorista pertencia e representava uma tradição de intelectuais dedicados aos estudos sobre as culturas africanas no Brasil, principalmente suas “sobrevivências” e “contribuições”, que possibilitaram a formação de uma cultura popular mestiça, resultado da junção das três raças (ABREU; XAVIER; MONTEIRO; BRASIL, 2018, p.21).

Considerações finais

Ao tratarmos da realização do 1º Festival de Artes Negras em Dacar e a participação brasileira no evento, gostaríamos de destacar não apenas sua importância simbólica e artística, mas também a marca de um novo momento para um país recém-independente e suas relações internacionais. A partir desse evento, o governo senegalês buscou a construção de uma identidade negra atrelada ao ideal da negritude, evocando o orgulho racial da herança africana, não só em seu próprio país, mas também das experiências diaspóricas de outros países.

Dentro desse diálogo, a seleção de artistas e de intelectuais realizada pelo Itamaraty para participar do evento desperta uma série de discussões a respeito de qual seria a representação racial buscada, e adequada para ser transmitida internacionalmente, visto que, nesse período as missões diplomáticas, as repartições consulares brasileiras estiveram integradas diretamente à política repressiva da ditadura (DIAS, 2014, p.176).

É necessário atentar-se ao momento histórico que estamos abordando, as fontes a respeito do festival foram produzidas dentro das realidades as quais elas se dirigem, abordando de um lado o contexto da ditadura militar no Brasil ao lado do governo pós-colonial de Leopold Sédar Senghor. Esse distanciamento acerca dos modelos políticos possibilita ampliar o conhecimento de como um conceito

“racializado”, como o de negritude encontrava diferentes usos frente à realização de um evento artístico e intelectual.

Destacar a possibilidade de haver a presença de intervenções ou estratégias ligadas à ditadura no que se refere à realização de eventos estrangeiros, não se revela como um dado novo, uma vez que já existem trabalhos dedicados a demonstrar a colaboração do Itamaraty como uma engrenagem do aparato repressivo da ditadura (Comissão Nacional da Verdade. Relatório. Volume I, 2014, p.176). De acordo com o Relatório (2014) dentro do Itamaraty haveria uma Divisão de Segurança e Informações (DSI) que a partir de 1966 começou a atuar ao lado do Centro de Informações do Exterior (CIEX), funcionando como um serviço secreto voltado à busca encoberta de informação e interlocução com os serviços de inteligência estrangeiros. Para o historiador Pio Penna Filho, o CIEX e o SNI praticavam atividades paralelas, complementando a colaboração em diferentes níveis que a ditadura brasileira recebeu. (PENNA FILHO, 2008, p.79)

Todas as missões diplomáticas e repartições consulares brasileiras estiveram integradas, de alguma forma, à política repressiva da ditadura. Documentos localizados pela CNV nos arquivos do MRE e no Arquivo Nacional (AN) comprovam que o monitoramento de brasileiros no exterior não ficou limitado ao trabalho do CIEX ou dos funcionários lotados na DSI, tampouco ficou adstrito ao fornecimento das informações periódicas estipuladas no Plano Nacional de Informações (PNI) (Comissão Nacional da Verdade. Relatório. Volume I, 2014, p.176).

Encontramos, portanto, no festival um contato entre o discurso “oficial” brasileiro baseado na ideia de inexistência do racismo no país, ao lado do discurso pós-colonial que vinha sendo construído no Senegal. Se no primeiro discurso temos como pano de fundo a convivência harmoniosa entre negros e brancos, traduzida pela democracia racial, e que afirma a cultura negra como um dos elementos formadores da “brasilidade”; no segundo discurso encontramos a negritude como uma especificidade, que legitima o orgulho africano, como cerne de uma nova fase para o continente.

A complexidade das relações entre a política internacional e o uso da música na diplomacia cultural do Brasil, entram em pleno diálogo com os estudos recentes realizados no campo da cultura, que buscam articular pontos de interseção entre os negros africanos e seus descendentes no campo musical. Tais intersecções são apontadas pelo sociólogo Paul Gilroy como transversais e laterais, que se

estruturam como relações diaspóricas, dialogando a partir de interações significativas, envolvendo elementos culturais e sociais (GILROY, 2001, p.21).

A partir dessas considerações, cada vez mais se faz necessário estudos que se interessem por um “mundo negro interligado”, ou como afirma a historiadora Kim Butler (2013) por um “cosmopolitismo negro”, que avaliem as circulações políticas, ideológicas e culturais que envolvem o atlântico negro.

Mesmo que de forma inicial, o presente artigo busca mostrar que o caso do 1º Festival Mundial de Artes Negras, abre diversas possibilidades e caminhos para compreendermos as relações raciais presentes no Brasil e Senegal, as mazelas causadas pelo racismo sob a população negra e as formas de resistências encontradas. O evento internacional, portanto, trás a tona as complexas discussões sobre raça, racismo, pan-africanismo, cultura, identidades, negritude e civilização presentes nas conjunções históricas do pós-Segunda Guerra Mundial e os processos de independência do continente africano.

Artigo recebido em 18 de outubro de 2020.

Aprovado para publicação em 1 de dezembro de 2020.

Referências

ABREU, MARTHA; XAVIER, G. (Org.) ; BRASIL, E. (Org.) ; MONTEIRO, L. (Org.). *Cultura Negra. Trajetórias e lutas de intelectuais negros. Novos desafios para os historiadores*. 1a.ed. Niterói: Eduff, 2018.

BIRO, Yaëlle. "The Museum of Primitive Art in Africa at the Time of Independence". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 72, 2014.

BUSTAMANTE, Jesús (coord.). "Museus de Antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación". *Dossiê Revista de Indias*, v. 72, n. 254, 2012.

BUTLER, Kim. "New negros": negritude e movimentos pós-abolição no Brasil e na diáspora Africana. In: Dantas, Abreu, Mattos, Loner, Monsma. *Histórias do Pós-Abolição no mundo atlântico*. Niterói: Eduff, v. 3, 2013.

CABRAL, Sergio. *Elisete Cardoso, uma vida*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.

DIAS, J.C., FILHO, J.P.C., KEHL, M.R., PINHEIRO, P.S., DALLARI, P.B. de A., & CUNHA, R.M.C. (2014). *Comissão Nacional da Verdade. Relatório*. Vol. 1. Brasília: CNV.

DIETRICH, Elise. *Mediating Authenticity: Gender, Race, and Representation in the Careers of Clementina de Jesus and Carolina Maria de Jesus*. Tese de doutorado, Tulane University, Estados Unidos, 2014.

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

DURÃO, G. A.. “Negritude, contestação e a construção do pensamento político-intelectual de Léopold Sédar Senghor (1928 -1961)”. In: MACEDO, José Rivair. (Org.). *O pensamento social africano no século XX: questões, debates e tendências de abordagem*. 1ªed. São Paulo: Outras Expressões, 2016, p. 23-52.

FLÉCHET, Anaïs. “As partituras da identidade: o Itamaraty e a música no século XX”. *Escritos*, v. 5, n.5, p.227-256, 2012.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001, p.157-223.

L’ESTOILE, Benoît de; NEIBURG, Federico; SIGAUD, Lygia. *Antropologia, Impérios e Estados Nacionais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2012.

NASCIMENTO, Abdias. *O Brasil na mira do pan-africanismo*. Salvador: EDUFBA; CEAO, 2002.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Informações: 1º Festival Mundial de Artes Negras*. *Afro-Ásia* 2.3, p.177-179, 1966.

PENNA FILHO, Pio. “A Pesquisa Histórica no Itamaraty”. *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, v. 42, n.2, p. 117-144, 1999.

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 African Studies*, v. 6, n.7, p.167-186, 2014.

RIESZ, János. “Negritude, Francofonia e cultura africana: Léopold Sedar Senghor como paradigma”. *Africana Studia*, n. 4, 2001, pp. 149-162.

SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. *Rapport sur la restitution du patrimoine africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Ministère de la culture, 2018.

SENGHOR, Leopold. “O contributo do homem negro”. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 73-93.

VINCENT, Cédric. “The Real Heart of the Festival’: The Exhibition of L'Art nègre at the Musée Dynamique”. In D. Murphy (Ed.), *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Contexts and legacies*. Liverpool University Press, 2016. p. 55-73.