

O brinco de Makeba: da figura guardiã de um relicário Kota a signo panafricano

Makeba's earring: from Kota reliquary guardian figure to the panafrican sign

Sílvio Marcus de Souza Correa

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

silvio.correa@ufsc.br

<https://orcid.org/0000-0002-0364-6590>

Resumo: Durante o festival de jazz Banlieues Bleues (1989), em Saint-Denis (França), o fotógrafo Guy Le Querrec eternizou um encontro de Miriam Makeba (1932-2008) e Nina Simone (1933-2003). Se o *Studium* da fotografia (Roland BARTHES, 1980) é um ósculo que sela o reencontro de duas amigas, duas divas da música negra e do pan-africanismo, o *Punctum* dela é o brinco de Makeba. O brinco da cantora sul-africana reproduz em miniatura a figura guardiã de um relicário kota. De-sacralizada, a figura tornou-se um ornamento auricular, deixou de ser uma figura funerária para ser um signo africano. A partir da reprodução e circulação social da imagem da figura guardiã de um relicário kota em diferentes suportes materiais, o presente artigo analisa a inscrição dessa figura icônica numa estética pan-africana e para a qual a cantora sul-africana e ativista Miriam Makeba muito contribuiu.

Palavras-chave: Makeba; Relicário kota; Pan-africanismo; Iconografia.

Abstract: During the Banlieues Bleues Jazz Festival (1989), in Saint-Denis (France), photographer Guy Le Querrec immortalized a meeting between Miriam Makeba (1932-2008) and Nina Simone (1933-2003). If the *Studium* of photography (Barthes, 1980) is a kiss that seals the meeting of two friends, two divas of the black music and Pan-Africanism, her *Punctum* is Makeba's earring. The South African singer's earring reproduces in miniature the Kota reliquary guardian figure. De-sacralized, the figure became an ear ornament, no longer a funerary figure but an African sign. Based on the reproduction and social circulation of the image of the figure of a Kota reliquary on different material supports, this article analyzes the inscription of this iconic figure in a pan-African aesthetic, to which the South African singer and activist Miriam Makeba contributed greatly.

Keywords: Makeba; Kota reliquary; Pan-Africanism; Iconography.

Introdução

Na noite de 24 de fevereiro de 1989, durante o festival de jazz *Banlieues Bleues*, em Saint-Denis, o fotógrafo francês Guy Le Querrec eternizou um encontro de Miriam Makeba (1932-2008) e Nina Simone (1933-2003). O clichê pode não ter sido fortuito. Suponho que elas posaram para o fotógrafo da Magnum. Para empregar um conceito de Roland Barthes, o *studium* da fotografia é um ósculo que sela o reencontro de duas amigas, duas divas da música negra. Trata-se de um beijo entre duas mulheres cujas trajetórias de vida se cruzaram ao longo de décadas.

Segundo Jeanne Lacaille, o clichê de Guy Le Querrec fixa um momento da sororidade de duas “irmãs de luta”.¹ Elas se conheceram em novembro de 1959, quando Miriam Makeba se apresentou no *Village Vanguard* em Nova Iorque, num evento organizado por Harry Belafonte. Em 1961, elas já dividem o palco no Carnegie Hall (Mary Ellen SNODGRASS, 2019, p.84). Radicada nos EUA, a cantora sul-africana tem uma carreira artística ascendente. Em 1967, Miriam Makeba chega às paradas de sucesso com Pata-Pata, uma canção que ela já cantara em 1956, mas que não tinha gravado até então. O grande sucesso de Pata-Pata catapulta a carreira internacional da cantora sul-africana.

Em julho de 1969, Miriam Makeba encontraria novamente Nina Simone durante o Festival Pan-Africano em Argel. A cantora sul-africana deixara os EUA naquele ano. No ano seguinte, Nina Simone faz o mesmo e vai para Barbados por um tempo. Em 1974, a cantora americana aproveita uma tournée de Miriam Makeba para visitá-la em Monróvia, onde Nina Simone e sua filha Lisa fixam residência por dois anos (SONDGRASS, 2019, p. 94). Após a sua experiência liberiana, Nina Simone se muda para a Suíça, depois para a França. Em 1985, foi a vez de Miriam Makeba partir de muda para a Bélgica. Em 1989, ambas vivem na Europa e o festival de jazz *Banlieues Bleues* foi uma ocasião para celebrar uma amizade de trinta anos.

A fotografia de Miriam Makeba e Nina Simone se inscreve numa série de retratos de celebridades do jazz que Guy Le Querrec registrou com a sua máquina fotográfica ao longo de décadas. A fotografia das duas divas celebra uma amizade de longa data. Os lábios que se tocam unem dois monumentos da música da diáspora africana, duas vozes que nunca se calaram e que sempre protestaram contra o racismo e a segregação racial seja na África do Sul ou nos Estados Unidos.

A fotografia do beijo entre Miriam Makeba e Nina Simone tem um detalhe intrigante, isto é, o brinco da primeira. Ele é o *punctum* da fotografia, para usar um termo de Roland Barthes. O brinco da cantora sul-africana reproduz em miniatura a figura guardiã de um relicário kota. Mas não é um pedaço do relicário. O tamanho reduzido da figura, o seu novo suporte material e a sua função ornamental apontam para uma metamorfose daquela figura icônica. Desacralizada, ela tornou-se um ornamento auricular. Deixou de ser uma figura funerária para ser um signo africano. Na orelha de Makeba, a miniatura conta uma história de apropriações e ressignificações.

Para a redação do presente artigo foi necessário recorrer a um corpus iconográfico constituído ao longo dos últimos vinte anos. Parece de bom alvitre fazer algumas considerações sobre o método empregado para recuperar e reciclar essas imagens de figuras guardiãs de relicários kota. Em primeiro lugar, a triagem dessas imagens não foi sistemática e não teve um procedimento científico. Como a coleta do *chiffonnier* de Walter Benjamin, ela se fez sem um saber técnico preciso e sem um critério explícito de seleção. Como apontou Michel Vanni (2015, p. 58), a triagem do *chiffonnier* benjaminiano não está enquadrada por uma teoria, por uma visão

¹ Disponível em: <https://pan-african-music.com/banlieues-bleues-2023/>. Acesso em 10 jul. 2024.

seletiva a partir de critérios pré-estabelecidos ou mesmo de uma certa competência em torno do que merece ser recuperado. Em segundo lugar, a recolha se fez de forma esporádica e aleatória. Mais uma vez, a figura do *chiffonnier* pode ser evocada, pois há algo de caótico em sua atividade de recuperar os despojos do passado (VANNI, 2015, p.60). Por último, a triagem de imagens de figuras guardiãs de relicários kota não consistiu em qualquer busca programada. Durante anos de pesquisa em bibliotecas e arquivos estrangeiros e de visitas de exposições em museus, as imagens de relicários kota surgiram diante do historiador sem jamais terem sido um tema de sua investigação. Se a maioria delas tinha sido reproduzida em livros e catálogos de exposições ou de coleções de arte africana, outras se encontravam em suportes materiais diversos como cédulas, selos postais, capas de livros ou revistas e mesmo em anúncios publicitários. Como na carriola do *chiffonnier*, juntaram-se num arquivo digital muitas imagens de figuras guardiãs de relicários kota recuperadas à beira do caminho de pesquisas realizadas, mas também ao longo da estrada da vida já que muitas imagens foram recuperadas em ocasiões inusitadas e fora do horário de trabalho. Entre elas, muitas são “imagens em fuga”, para usar a terminologia de Ana Maria Mauad (2018). Se o seu uso não se faz sem o risco da descontextualização ou do anacronismo, cabe lembrar que as imagens em fuga podem ter mais valor heurístico como representação do que como prova (Ana M. MAUAD, 2018, p. 271-272).

O corpus iconográfico das imagens de relicários kota constitui um conjunto heteróclito. Porém, a fotografia do encontro de Miriam Makeba e Nina Simone na noite de 24 de fevereiro de 1989, durante o festival de jazz *Banlieues Bleues*, em Saint-Denis, foi como a peça que faltava ao puzzle. A partir dela, uma miríade de imagens de relicário kota passou a fazer sentido como revelação de um “coletivo onírico”.² O brinco de Makeba é um signo pan-africano a partir de uma miniatura de um objeto funerário. Neste caso, a estética pan-africana liga-se a uma imagem arcaica de uma sociedade pré-colonial. Trata-se de uma imagem onírica, ou seja, do sonho pan-africano que vislumbrava um futuro pós-colonial inspirado no passado pré-colonial.

A fotografia de Guy Le Querrec foi como uma chave de luz. Porém, não foi o *Studium* da fotografia que permitiu rever as imagens do corpus iconográfico e sim o *Punctum*, aquele detalhe que chamou a minha atenção para um brinco fetiche que, por conseguinte, ensejou uma nova mirada sobre outras imagens. O brinco de Makeba remete a uma história e a uma duração que se estendem para além daquele instante fotografado. Antes de ganhar a forma de um brinco, a figura guardiã do relicário kota já fizera parte do espetáculo africano, notadamente em exposições etnográficas ou de “arte negra”. Museus, galerias, artistas gráficos, fotógrafos, críticos de arte, colecionadores e amadores de objetos de arte africanos contribuíram para a valorização das figuras guardiãs de relicários kota no mercado das artes desde os primeiros anos do século XX. Nas páginas seguintes, busca-se recuperar parcialmente o trânsito de imagens dos relicários kota, desde a sua apropriação como objeto etnográfico e/ou artístico em coleções privadas ou de museus até à sua aparição icônica no décor das artes cênicas e do cinema, como também em outros suportes materiais como capas de discos ou de revistas.

Ao reciclar algumas imagens recuperadas ao longo de anos, destaca-se a transformação de uma figura guardiã de relicário em signo pan-africano. Não obstante a sinuosidade dos caminhos em cujas margens se recolheu as imagens de figuras guardiãs de relicários kota em diferentes suportes materiais, procura-se a seguir tratar dessas imagens em dois contextos (colonial e pós-colonial) distintos. Em ambos, foram engendrados novos significados para a figura guardiã de um relicário kota. Tanto na modernidade ocidental quanto no mito moderno pan-africano, as imagens em fuga dos seus suportes materiais originais remetem a um fetichismo que muito difere

² Sobre o “coletivo onírico” no mito moderno e na abordagem crítica de Walter Benjamin, ver Sampaio (2018).

daquele atribuído pelos primeiros relatos sobre a sua função primordial e o seu valor no mundo de produção original.

A figura guardiã dos relicários koto

Sob o etnônimo Bakota, os antropólogos identificam alguns grupos como Kwele, Mahongwe, Shamaye, Shake, Ndambomo, Wumbu e Ndasa e que se encontram dispersos na região leste do atual Gabão e também na parte oeste do Congo. Pelas sucessivas migrações e interações entre grupos nativos e adventícios, alguns grupos da bacia hidrográfica do Ogowe foram equivocadamente identificados como Bakota. As classificações arbitrárias dos primeiros viajantes e missionários para denominar certos grupos concorreram para uma confusão e também para controversas ao longo de mais de um século.

Sobre as esculturas funerárias koto, há uma copiosa bibliografia. Feitas em madeira e com lâminas e fios de cobre, elas eram os guardiões dos restos mortais dos antepassados ou a representação abstrata dos ancestrais. Arvoradas sobre o cesto funerário, as figuras guardiãs dos relicários koto apresentam formas e estilos já identificados e, hoje, facilmente reconhecidos.³ Elas foram chamadas de ídolos ou “fetiches” pelos primeiros viajantes e missionários europeus.

A partir do último quartel do século XIX, membros das primeiras expedições pela bacia hidrográfica do Ogowe trazem “fetiches” e outros objetos etnográficos para a Europa. Museus de Berlim e Paris, entre outros, aumentam suas coleções de objetos africanos. Para ficar em três exemplos, uma primeira figura guardiã de relicário koto entra para a coleção do museu de etnologia de Berlim pelo intermédio do explorador austríaco Oskar Lenz em 1875; outra figura é adquirida pelo explorador francês Alfred Marche durante a sua viagem pela África equatorial entre 1875 e 1877 e outras mais pelo médico Dr. Schwebisch e pelo naturalista François Romain Tholon, entre 1881 e 1884 (Jean-Louis PAUDRAT, 1984, p.128-129). Parte da coleção Schwebisch e Tholon foi doada para o então museu etnográfico das missões científicas, situado no Palácio do Trocadéro desde 1878 (Nelia DIAS, 1991).

As primeiras imagens

Em 1878, uma primeira imagem de uma figura guardiã de relicário koto foi publicada num artigo sobre o recém-inaugurado museu etnográfico das missões científicas de Paris. Na revista ilustrada de divulgação científica, *Nature* (1878, p. 201-202) a figura foi apresentada como um “curioso fetiche em madeira recoberto de folhas de cobre”, coletado por Alfred Marche durante a sua viagem pela África equatorial (1875-1877).

Entre 1860 e 1914, a revista ilustrada *Le Tour du Monde* publicou relatos de viajantes como Charles Darwin, David Livingstone, Henry Stanley, Richard Burton e Pierre S. de Brazza. Em 1878, uma imagem da figura guardiã do relicário koto ilustrou o relato de Alfred Marche. O desenho de Diógenes Maillard e intitulado “sermão entre os okanda” foi realizado segundo um croqui de M. A. Coffinières de Nordeck (Alfred MARCHE, 1878, p. 379). Segundo o explorador francês, os grupos vizinhos faziam o comércio de “fetiches”. Na noite de 26 de maio de 1876, Alfred Marche testemunhou o chefe de uma aldeia okanda acusar um fetiche pela morte de uma mulher e duas crianças.

Na continuação do relato de sua viagem, uma outra imagem da figura funerária koto foi reproduzida em conjunto com outros objetos etnográficos da coleção do museu das missões

³ Ver, por exemplo, Louis Perrois (1969, 1970, 1976, 2012).

científicas (MARCHE, 1878, p. 415). O autor informa que o fetiche contém uma cabeça humana envolta em folhas com terra e ervas num recipiente sobre o qual há uma pequena cabeça esculpida em madeira. Ainda segundo o relato de Alfred Marche, esses fetiches se encontram guardados numa casa e, de tempos em tempos, levam-lhes provisões (MARCHE, 1878, p. 401-402).

Em 1887, uma outra imagem de relicários kota foi publicada no hebdomadário de Edouard Charton. O desenho foi de autoria de Edouard Riou, um dos principais ilustradores na França da *Belle Époque*. Dele seria também a série de ilustrações para as mais famosas aventuras de Jules Verne (Guy GAUTHIER, 2008). A imagem da figura funerária kota ilustrou o relato de Pierre S. de Brazza (1887, p.328). Edouard Riou baseou-se em documentos do conde Jacques Savorgnan de Brazza, irmão do explorador Pierre S. de Brazza e que esteve na África equatorial entre 1883 e 1888. Com 29 anos, o benjamim morreu durante a expedição no Congo e suas coleções científicas foram doadas ao museu de história natural e ao museu etnográfico de Paris. Do seu espólio, croquis e fotografias inspiraram desenhos e estampas que ilustraram o relato das viagens pela África (1875-1887) do seu irmão, publicado na forma de artigos e de livros. No desenho de Riou, a “casa dos fetiches” contém alguns cestos funerários e cujas tampas têm figuras de madeira e com lâminas e fios de cobre. Ao chão tem-se uma galinha sacrificada aos mortos. O intuito do desenhista foi inserir a figura funerária kota no seu contexto original.

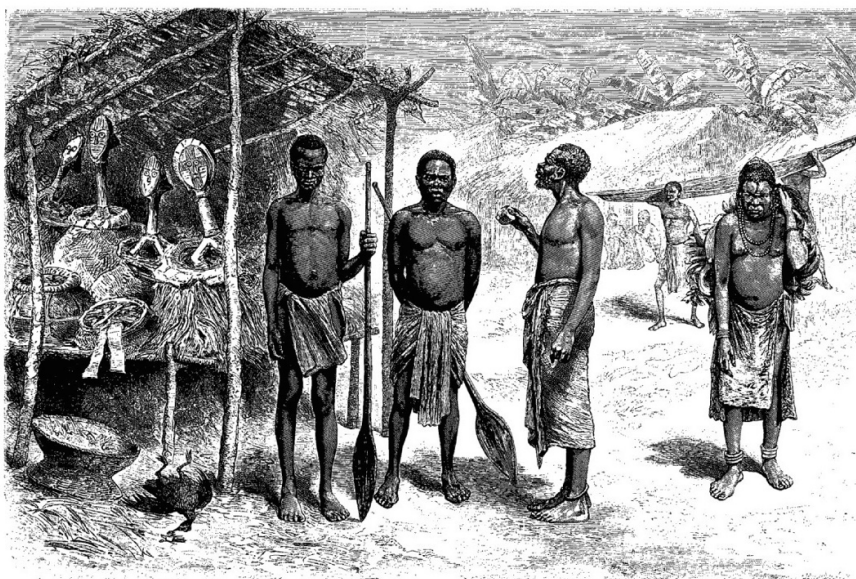
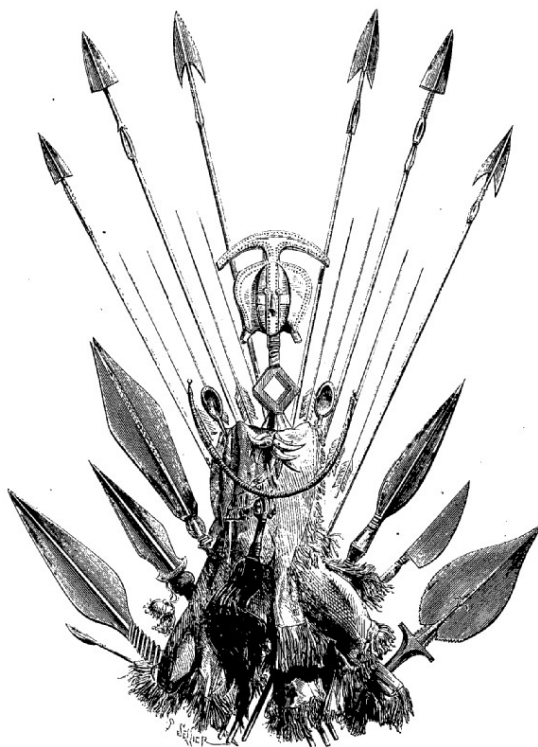
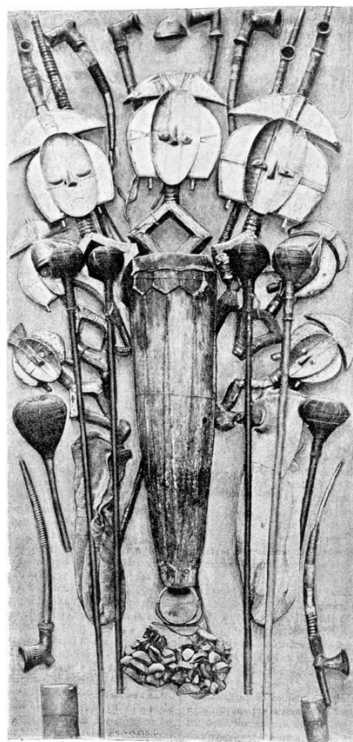


Figura 1 - Pierre S. De Brazza. *Voyages dans l'Ouest africain, Le Tour du Monde*, 1887 n° 54, p. 328.

No relato de viagem de Pierre S. de Brazza, relativo ao período de 24 de maio a 27 de junho de 1876, os habitantes da África equatorial foram apresentados como “fetichistas”. Segundo o explorador, “a lembrança dos ancestrais é religiosamente guardada em cada família; transmitem-se fetiches, ornamentos, armas” (BRAZZA, 1887, p. 327). O fetichismo foi uma tópica da literatura viática sobre a África equatorial. Para ficar em três exemplos, Paul Belloni du Chaillu, Alfred Marche e Oskar Lenz abordaram o tema em seus relatos de viagem.

Uma outra imagem de objetos funerários kota seria publicada na continuação dos relatos de viagem de Pierre S. de Brazza. Trata-se de um conjunto de objetos etnográficos exposto no museu do Trocadéro. Entre eles, têm-se um tambor, uma dezena de cachimbos e sete figuras funerárias. Cabe ressaltar que a exposição de um conjunto heteróclito de objetos etnográficos

seguia a orientação museológica em voga à época. Os desenhos, as estampas e as fotografias desses objetos acusam o padrão não apenas científico, mas estético para a exibição das peças de coleções em exposições de museus. A panóplia foi muito usada na museologia para a exposição de armas.



Figuras 2 e 3 - Pierre S. De Brazza, *Voyages dans l'Ouest africain*, *Le Tour du Monde*, 1888, n° 55, p. 39 (Fig.2); Alfred Marche. *Voyage au Gabon et sur le Fleuve Ogooué*, *Le Tour du Monde : Nouveau Journal des Voyages*, Vol. XXXVI, No. 938, p. 415 (Fig. 3).

Entre 1878 e 1888, as imagens de figuras de relicários kota na imprensa ilustrada francesa foram reproduzidas segundo objetos da coleção do museu etnográfico de Paris ou croquis de viajantes. Se as figuras de relicários kota já “musealizadas” se encontravam apartadas de outros elementos funerários, alguns desenhos reproduziam os objetos em seu contexto original, como a imagem abaixo e cuja fonte foi, novamente, um croqui de Jacques de Brazza.



Figura 4 - Pierre S. De Brazza, *Voyages dans l'Ouest africain*, *Le Tour du Monde*, 1888, n° 55, p. 50.

No relato das viagens de Pierre S. de Brazza, a legenda designa “fetiches” de Pongo, nome de uma aldeia dos Ondoumbos. Mas o croqui de Jacques de Brazza que serviu de modelo ao desenho é ulterior à estadia do seu irmão naquele local. As figuras funerárias que um descreveu não foram necessariamente as mesmas que o outro viu e cujo croqui serviu à ilustração do semanário *Le tour du monde*. De todo modo, os “fetiches” de Pongo são figuras “Bwiiti” (Léon SIROTO, 1968).

Em 1889, o livro intitulado “História Geral das Raças Humanas”, de Armand de Quatrefages, professor do Museu de História Natural de Paris, contém uma ilustração de uma “cabeça em cobre de bastão fetiche”. Trata-se de uma figura funerária kota da coleção Schwebisch e Tholon do Museu do Trocadéro (Armand de QUATREFAGES, 1889, p. 269). Na imprensa ilustrada alemã, a figura funerária kota foi publicada pela primeira vez como um “ídolo fetiche” (Helmuth WOLDT, 1885, p. 258). Em 1885, uma primeira estampa colorida da figura de um relicário kota apareceu no primeiro volume da *Etnologia* de Friedrich Ratzel. Trata-se de uma representação iconográfica de uma panóplia de quase trinta objetos etnográficos, a maioria da coleção do museu de etnologia de Berlim. O autor foi o renomado ilustrador alemão Gustav Mützel. Na legenda, sob número 24, a figura do relicário kota foi identificada equivocadamente como um objeto distintivo de chefe luba (Friedrich RATZEL, 1885, p. 590-591). No entanto, a imagem teve por modelo a figura doada por Oskar Lenz ao museu berlinense.

Por seu turno, Leo Frobenius (1895, p. 602) publica um artigo com um desenho de uma “máscara odoumbo”, segundo uma reprodução do museu do Trocadéro. Ainda da lavra do etnólogo alemão, *Máscaras e sociedades secretas na África* contém uma imagem de “máscaras ou figuras de ancestrais”, segundo um croqui de Jacques de Brazza (FROBENIUS, 1898, p. 85). Apresenta também uma série de desenhos de cinco “máscaras” da região do Ogowe.

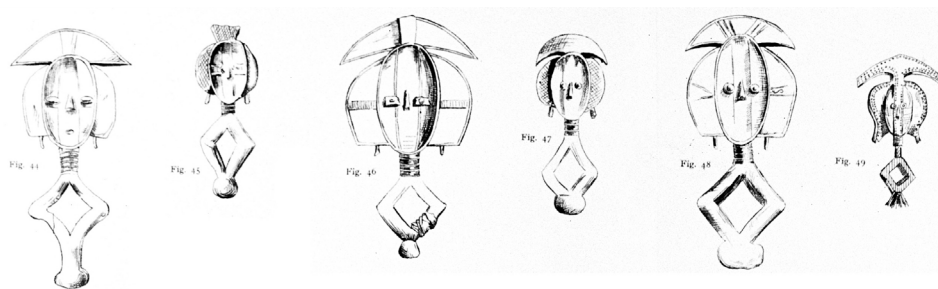


Figura 5 - Leo Frobenius. *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*. Nova Acta. Abh. der Kaiserl. Leop.-Carol. Deutschen Akademie der Naturforscher. Band LXXIV, Nr. 1, Halle: E. Karras, 1898, Tafel III, fig. 44-49.

De 1878 a 1898, as primeiras imagens de figuras de relicários kota têm por fontes os objetos coletados ou os croquis feitos pelos exploradores europeus. Na altura, museus etnográficos de Paris e Berlim já contam em suas coleções com figuras funerárias kota. Da mesma forma que os relatos de Alfred Marche, de Oskar Lenz e de Pierre S. de Brazza dizem mais sobre o imaginário colonial do que sobre uma realidade africana pretérita, os trabalhos de Armand de Quatrefages e Leo Frobenius oferecem mais elementos para uma história do pensamento etnológico, para a evolução das ideias que constituíram parcialmente a etnologia do que para um conhecimento sobre as culturas africanas de então.

Aquisição, circulação e exibição

O explorador austríaco Oskar Lenz obteve uma primeira figura guardiã de relicário kota em 1875, quando percorria a bacia hidrográfica do Ogowe até a embocadura do Ivindo (Louis PERROIS, 1976, p.16). A figura funerária teria sido comprada. Quem a vendeu ao viajante alemão, vendeu porque, provavelmente, não tinha nenhum vínculo com a mesma. A figura deveria pertencer a um grupo vizinho. Vários fatores concorriam para espoliações fortuitas de objetos da cultura material dos grupos vizinhos numa época em que as migrações acirravam a disputa ecológica dos grupos nativos e adventícios pelos recursos naturais. Por outro lado, a presença de feitorias e de um comércio com europeus desde meados do século XIX podem ter relação com a espoliação alheia.

Desde as primeiras missões católicas no Congo, houve uma campanha contra os “fetiches”. O primeiro manicongo convertido à religião cristã já havia combatido os idólatras, inclusive destruindo os “fetiches”.⁴ Uma gravura setecentista no relato de um capuchinho italiano representa a queima dos ídolos no Congo. Na África equatorial, as primeiras missões católicas e protestantes promoveram campanhas contra o “fetichismo” das populações locais. A partir do final do século XIX, o imperialismo colonial fomenta o aumento das coleções etnográficas de vários museus metropolitanos. Os “fetiches” entram para as coleções dos museus e também para coleções privadas.

Para obter objetos etnográficos, os meios foram vários. Vale citar o modo como Paul Belloni de Chailu adquiriu um “fetiche”:

⁴ Ver por exemplo: Carta do Rei do Congo para o Papa informando da sua conversão ao cristianismo e o seu combate contra os idólatras (1512). In: Damião de Góis, Crónica de D. Manuel, parte III, cap. 39, Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra, 1949.

“Eu tentava comprar essa deusa; mas, mesmo ela sendo feia, Damagondai não queria cedê-la por nenhum preço; no entanto, ele me fez saber que eu poderia ter aquela dos escravos por um bom preço. Estes pobres diabos estavam então na plantação; e, em sua ausência, o rei, tendo conselho com os notáveis, convinha dizer aos negros que ele teria visto o ídolo deles fugir para o mato. Eu a cerrei em meus braços e a levei comigo.” (Paul B. de CHAILLU, 1996, p.267-268).

A cupidez do explorador teve a cumplicidade do rei africano. Esse arranjo inescrupuloso permite entender como outros viajantes puderam espoliar terceiros por meio de intermediários. Outro recurso empregado revela Pierre S. de Brazza (1992, p. 182) em seu relato de viagem: “A Sociedade de Geografia de Paris me tinha doado um caixote repleto de falsas bijuterias, provenientes do teatro imperial das Tulherias. Eram magníficas imitações de diamantes e outras pedras preciosas [...]”. O explorador tentou usar as falsas bijuterias durante a sua viagem pela bacia do Ogowe, mas sem o menor sucesso. No entanto, pequenas contas de vidro azulado tinham enorme apreço. Pierre S. de Brazza calcula que a sua caixa com essa mercadoria valia o equivalente a 500 escravos. Graça a essa valiosa mercadoria, o explorador pôde entrar numa “região onde ninguém ousara se aventurar” (BRAZZA, 1992, p.182). Provavelmente, o explorador e os membros de sua equipe trocavam informações sobre os valores de troca e também sobre os meios para obter objetos para as coleções.

O relato de viagem de Pierre S. de Brazza, entre outros, informa sobre as mercadorias europeias que entram pelo interior da África equatorial desde o porto de Franceville na embocadura do Ogowe e também sobre o comércio de sal, marfim e escravos naquelas paragens. Além das vagas migratórias e dos seus impactos na distribuição demográfica na bacia do Ogowe, o comércio de escravos concorria para outras formas de espoliação de certos grupos. Pode-se imaginar o quanto o deslocamento impelido ou não de alguns grupos e o abandono de certas localidades favoreceram a pilhagem.

A exposição de objetos funerários kota no museu do Trocadéro em 1888 é um indício da provável profanação das “casas dos fetiches” durante os contatos entre franceses e as populações da bacia hidrográfica do Ogowe. Escusado é lembrar o quanto as expedições de Brazza foram importantes para o domínio colonial francês naquela região, bem como para o aumento das coleções do então museu etnográfico das missões científicas e do museu de história natural de Paris.

Além das expedições pelo interior da África, outros caminhos levam os objetos etnográficos aos museus metropolitanos. As eventuais doações de missionários, oficiais e soldados, contribuem para o aumento das coleções museológicas. Os museus contam ainda com alguns comerciantes para aumentar suas coleções. No mercado de objetos etnográficos, destacou-se a firma hamburguesa de Johann Friedrich Gustav Umlauff que fornecia itens diversos para os museus da Europa e da América do Norte. O herdeiro Joahannes Umlauff continuou com os negócios da empresa familiar depois da morte do pai em 1889. Uma figura guardiã de relicário kota do acervo do museu de etnologia de Berlim provém da coleção Umlauff.⁵

A musealização das figuras dos relicários kota coincidiu com o chamado *Scramble for Africa*. A “Partilha da África” foi também uma partilha de milhares de objetos da cultura material africana por museus etnográficos mundo a fora, principalmente europeus. Cabe ainda destacar a pilhagem realizada após algumas conquistas militares no último quartel do século XIX. A vitória dos britânicos no Daomé, por exemplo, foi seguida de um verdadeiro saque do palácio real. Milhares de objetos foram parar nas coleções privadas ou de instituições como o *British*

⁵ Ident. Nr. III C 33264 (Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz).

Museum de Londres ou o *Völkerkunde Museum* de Berlim. Os franceses também realizaram um verdadeiro saque de Abomey, ao norte de Cotonou. O hebdomadário *Le Petit Journal* estampou na sua capa de 26 de novembro de 1892 alguns “fetiches” como butim de guerra.

Os sacrifícios humanos no reino do Daomé e a antropofagia de certos grupos da África equatorial eram temas recorrentes na imprensa periódica ilustrada do final do século XIX, o que recrudesceu o preconceito em relação aos africanos “fetichistas” e induzia a opinião pública a apoiar a intervenção colonial no continente africano. Paradoxalmente, a propalada missão civilizatória na África equatorial, ao passo que buscava expandir o cristianismo entre as populações locais, favoreceu o aumento das coleções desses “fetiches” na Europa e na América do Norte.

As figuras funerárias kota e a arte moderna

No início do século XX, as vanguardas artísticas se inspiram nas máscaras, estatuetas e demais esculturas da África, da Oceania e de outras partes do mundo. No Ocidente, a chamada “arte tribal” ou “arte primitiva” fascina alguns colecionadores, marchands e amadores das artes plásticas e das artes decorativas.

Fauvismo, cubismo, expressionismo e outras vanguardas artísticas concorrem para a invenção do “primitivismo” (William RUBIN, 1984). Artistas como Henry Matisse, Pablo Picasso, André Derain, André Lothe e Maurice Vlaminck colecionam objetos de “arte negra” e também recorrem a esses objetos como fonte de inspiração para a sua produção artística. Em Paris, o marchand Paul Guillaume foi um grande entusiasta da “arte africana”. Organizou exposições em sua galeria de arte, onde os colecionadores podiam comprar objetos africanos, como as figuras de relicários kota. Em Nova Iorque, Edward Steichen organizou uma exposição de “arte primitiva” em 1914, na qual o curador estabeleceu um elo direto entre “primitivismo” e arte moderna. Numa fotografia de Alfred Stieglitz pode-se ver uma figura guardiã de relicário kota entre obras de Picasso e Braque na galeria de arte “291” (PAUDRAT, 1984, p. 152).

Se as primeiras imagens da figura guardiã de relicário kota foram publicadas como “fetiches” na imprensa ilustrada do último quartel do século XIX, as primeiras fotografias dessas figuras acusam uma mirada estética modernista, o que contribui para o reconhecimento dessas figuras como objetos de arte. Desde as primeiras exposições de “arte negra” nas galerias de Paris e Nova Iorque, nota-se uma inovação em termos de *mis-en-scène* dos objetos exibidos. Valoriza-se o exemplar único e também a sua relação com obras de arte moderna. O objeto etnográfico transforma-se em objeto de arte. Em termos estéticos, estabelece-se uma filiação entre a “arte primitiva” e a arte moderna.

Com a publicação do livro *Negerplastik*, de Carl Einstein, em 1915, amplia-se a circulação das imagens de esculturas africanas. Trata-se de uma obra de referência da “arte africana”, pois o seu autor foi “o primeiro teórico ocidental a analisá-la no plano formal com um olhar livre de todo preconceito, de todo etnocentrismo, e a lhe conferir, através de seus escritos, um estatuto de arte de pleno direito” (Liliane MEFFRE, 2011, p. 7). Embora o livro não tenha nenhuma referência à figura funerária kota, ele contém vários clichês de figuras guardiãs de relicário fang. É possível que as missões católicas e protestantes entre os fang concorreram para o abandono de seus cultos funerários e indiretamente para a espoliação de objetos da sua cultura material em prol do mercado de “arte tribal” ou “arte primitiva” ou “arte negra”, conforme os termos da época.

O livro de Carl Einstein tornou-se uma referência incontornável para os amadores, marchands e colecionadores da “arte africana”. Mas o livro destacou o valor estético dos objetos em detrimento dos seus aspectos etnográficos. As imagens dão a ver objetos de “arte” e

“africanos”. A africanização dos objetos obnubila aspectos étnicos e geográficos. O fato de os objetos serem fotografados sem referência a qualquer grupo cultural ou linguístico ou a qualquer área geográfica parece confirmar a tendência à sua transformação em objetos de arte e, por conseguinte, à sua mercantilização. A propósito, Joseph Brummer foi quem motivou e financiou a edição da obra de Einstein. Desde 1909, o marchand húngaro tinha uma galeria no Boulevard Raspail, em Paris, onde os colecionadores podiam encontrar “objetos de arte africana” (MEFFRE, 2011, p. 17).

Paralelamente à circulação dos objetos de “arte tribal” no mercado, têm-se a produção, a circulação e o consumo de imagens desses objetos. As imagens circulam em diferentes suportes como catálogos de exposições, artigos de revistas especializadas, fotografias, cartazes, cartões postais e portfólios. Em Paris, Joseph Brummer foi um dos primeiros a usar a fotografia para divulgar as peças de sua coleção ou à venda em sua galeria (BIRO, 2013, p. 43).

Em 1915, uma figura funerária kota foi capa do número 12 da revista nova-iorquina “291”. Em 1916, um dos primeiros entusiastas da “arte negra” nos Estados Unidos, Marius de Zayas publica *African Negro Art*, com fotografias de Alfred Stieglitz. Neste livro, há também uma fotografia de uma figura funerária kota. No ano seguinte, o marchand e colecionador Paul Guillaume publica “Esculturas Negras”, com um texto introdutório de Guillaume Apollinaire e ilustrado com 24 fotografias. Uma delas é de uma figura guardiã de relicário kota. Na legenda, tem-se a seguinte informação:

“Fetichismo M’Gallé, da virilidade (cobre e madeira). Tribo dos Bakotas. É também o guardião do lar. Jura-se em seu nome; ele evoca uma ideia de boa ventura. Localiza-se numa casa especial onde penetram apenas homens, interdito aos olhos de mulheres e de crianças.”⁶ (GUILLAUME, 1917).

O comentário resume o saber ocidental sobre a figura dos relicários kota. Guillaume Apollinaire ressaltou em sua introdução o parco conhecimento tanto arqueológico e antropológico quanto estético sobre os “ídolos negros”. Destacou ainda a “audácia de gosto” a considerar os “ídolos negros como verdadeiras obras de arte”.

Em maio de 1919, o marchand e colecionador Paul Guillaume organiza uma primeira exposição de “arte negra” concomitante com uma de “arte da Oceania” na galeria Devambez, Boulevard Malesherbes, 43, Paris. O texto de Guillaume Apollinaire de 1917 foi reproduzido no catálogo da exposição, além de um texto sobre a “Arte Selvagem” de autoria dos colecionadores Henri Clouzot e André Level. Na exposição da Galeria Devambez, a listagem de objetos conta com dois “fetiches” kota da coleção de Paul Guillaume (figuras 76 e 82) e um da coleção de André Level (fig. 133).

Sobre a exposição na Galeria Devambez, Henri Clouzot e André Level (1923, p. 3-4) a consideraram um marco importante na promoção de uma arte por muito tempo confinada nos museus etnográficos e nas vitrinas de alguns raros especialistas. Após a exposição conjunta de artes da África negra e da Oceania, realizada em maio de 1919, houve a exposição de outubro de 1923, no Museu de Artes Decorativas de Paris, na qual, novamente, foram exibidas peças de coleções de arte da África negra e da Oceania. Entre centenas de objetos, havia um “fetichismo” kota, da coleção de André Lothe (CLOUZOT; LEVEL, 1923, p.22).

⁶ Paul Guillaume. *Sculptures Nègres*. Paris: Paul Guillaume, 1917, Pl. IV.

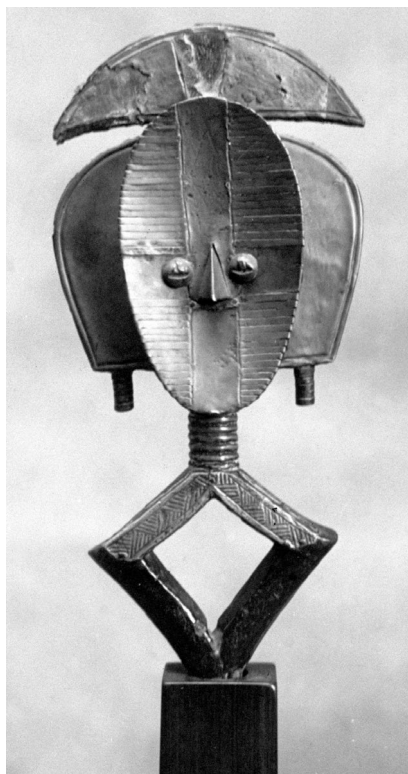


Figura 6 - Figura guardiã de um relicário kota da coleção de Paul Guillaume (1917) Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/community.36673101?seq=22>.

Em 1920, o colecionador Félix Fénéon publica um artigo com uma imagem de uma figura funerária kota. Além de brochuras, álbuns e catálogos de exposições de “arte negra”, livros ilustrados são publicados no período entre-guerras. Em 1921, Carl Einstein publica um segundo livro sobre plástica africana. Mais uma vez, a figura guardiã de relicário kota não fez parte das esculturas selecionadas pelo autor. Em 1930, um artigo de Carl Einstein é publicado na revista *Documents* sobre a exposição de “arte” da África e da Oceania na Galeria Pigalle. Novamente, nenhuma menção às figuras funerárias kota, apesar de haver nove delas na exposição, além de uma dezena de “figuras de ancestrais” fang. Os nove “fetiches” kota eram das coleções privadas de Félix Fénéon (1), G. De Miré (3), Tristan Tzara (2), Louis Marcoussis (1), André Lothe (1) e Louis Carré (1).⁷

Embora Carl Einstein tenha sido um dos primeiros a elaborar uma teoria da “arte africana” e suas duas primeiras obras fossem fundamentais para a emergente crítica de “arte africana”, as imagens das figuras de relicários kota não aparecem nos seus livros de 1915 e 1921. Como já foi referido anteriormente, imagens dos “fetiches” kota circulavam em catálogos de exposições (1919, 1923, 1930). O próprio Carl Einstein tinha uma figura funerária kota em sua coleção. Nos anos 20, o colecionador teve que se desfazer de sua coleção por razões econômicas (MEFFRE, 2011, p. 17). A figura funerária kota da coleção Carl Einstein foi vendida para o museu de etnologia de Berlim.⁸

Nas primeiras décadas do século XX, as figuras dos relicários kota fazem parte das principais coleções privadas de “arte negra”. Os objetos etnográficos chegam aos colecionadores por diferentes caminhos. Missionários, comerciantes, oficiais e soldados, entre outros, trazem, eventualmente, peças africanas em sua bagagem. Esses objetos acabam sendo vendidos e circulam

⁷ Cf. *Exposition d'Art Africain et d'Art Oceanien*. Paris: Galerie Pigalle, 1930, p.16.

⁸ Ident. Nr. III C 33268 Ethnologisches Museum, Berlim.

no incipiente mercado de “arte africana”. O marchand e colecionador Paul Guillaume, por exemplo, tinha entre os seus fornecedores Aristide Courtois que, durante anos, foi administrador colonial na África equatorial, onde pôde adquirir muitas peças kwele, teke e kota. Segundo Philippe Dagen (2013, p.31) o colecionador Charles Ratton comprou também peças de Aristide Courtois.

Sobre as redes de fornecedores e as formas como os objetos eram obtidos pairam muitas dúvidas. A discrição e o segredo eram a regra entre os primeiros colecionadores e marchands de “arte africana”. Charles Ratton encarna como ninguém a figura do marchand e colecionador que zela pelo segredo e pela discrição (DAGEN, 2013, p.31). O comércio de “arte africana” prospera a partir da década de 1930, quando as últimas grandes expedições se realizam como a missão Dacar-Djibuti entre 1931 e 1933. Da África equatorial, já não são mais as conquistas militares e as expedições científicas as responsáveis pelo abastecimento de objetos ao mercado de artes. As redes de fornecedores já estão constituídas e os intermediários africanos e europeus trabalham para um mercado em expansão, ao mesmo tempo que a oferta de peças valiosas se retrai e a demanda aumenta.

Os marchands e colecionadores tinham consciência de que os objetos que eles consideravam autênticos ou originais eram cada vez mais raros. Com o colonialismo, acreditava-se que o “fetichismo” tinha os seus dias contados e, por conseguinte, a autenticidade da “arte africana” já que ela era uma arte religiosa. Em 1937, Charles Ratton sentenciava que a “escultura negra” estava morta, assim como os deuses (DAGEN, 2013, p.11). Para alguns colecionadores, comprar e colecionar objetos africanos era uma forma de “salvar” e “conservar” exemplares de um patrimônio artístico. Cinismo de alguns, hipocrisia de outros, o colecionismo de “arte africana” se desenvolveu sob a égide do colonialismo.

A figura do relicário kota entre museus e galerias

Alguns aspectos etnográficos e artísticos das figuras de relicários kota foram reunidos pelo colecionador Dr. Stephen Chauvet em seu livro intitulado “Arte funerária do Gabão”. Publicado em 1933, o livro tem fotografias de figuras de relicários kota; inclusive, algumas delas permitem inferir um comércio colonial cúmplice de uma verdadeira pilhagem. O autor era um dos colecionadores que contribuiu para o sucesso da exposição da Galeria Pigalle, assim como também o da primeira grande exposição de “arte africana” nos Estados Unidos.

Em 1935, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque organizou uma grande exposição intitulada *African Negro Art*. O diretor do museu, Alfred Hamilton Barr Jr., recorreu, entre outros, aos principais colecionadores franceses como Paul Guillaume, Louis Carré, Charles Ratton e Tristan Tzara para montar a exposição (Maureen MURPHY, 2013, p. 93). Os agradecimentos no catálogo da exposição revelam uma lista de mais de 50 colecionadores privados, sendo 24 deles de Paris. Ainda entre os colecionadores, uma dezena provinha de Nova Iorque.

Os museus alemães (Hamburgo, Berlim, Munique, Colônia, Darmstadt, Lübeck, Dresden e Leipzig) tiveram destaque entre as dezenas de instituições colaboradoras da exposição de 1935. Entre as coleções museológicas selecionadas para a exposição em Nova Iorque, consta apenas uma instituição francesa, o museu de etnografia do Palácio do Trocadéro. A lista dos agradecimentos permite ter uma ideia da repartição dos objetos de “arte negro-africana” em termos de coleções privadas e museológicas ocidentais. A exposição de Nova Iorque reuniu os mais significativos exemplares da “arte negro-africana” do período Entre-Guerras, segundo a crítica especializada.

A exposição *African Negro Art* do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque foi o auge de um vínculo entre a “arte africana” e a arte moderna. O “primitivismo” das vanguardas artísticas havia sido um primeiro ensejo para pôr ambas as artes em relação. As exposições de objetos africanos em galerias de arte como a “291”, em Nova Iorque, ou a Devambez, em Paris, foram de supina importância para a valorização artística de esculturas africanas, especialmente para as figuras funerárias kota, cuja imagem foi reproduzida em alguns catálogos e livros de “arte africana” desde 1916.

Em 1930, a exposição de arte africana e arte da Oceania na Galeria Pigalle havia reunido mais de 400 objetos. Cinco anos depois, a exposição *African Negro Art* supera o número de objetos expostos. Entre as centenas de “objetos de arte” selecionados, a exposição contou com uma dezena de figuras guardiãs de relicário kota das seguintes coleções: Museu do Trocadéro (1), André Derain (1), Helena Rubinstein (1), C. M. de Hauke (1), Paul Guillaume (3), Louis Carré (1), Charles Ratton (1), Tristan Tzara (1). Provavelmente, as figuras de Carré e Tzara foram as mesmas exibidas na Galeria Pigalle em 1930. Duas figuras de relicários kota foram reproduzidas no catálogo da exposição de 1935 (James J. SWEENEY, 1935).

Com o intuito de documentar visualmente os objetos reunidos durante a exposição, o Museu de Arte Moderna contratou o fotógrafo Walker Evans. Se a exposição *African Negro Art* foi um momento decisivo para o reconhecimento artístico da “plástica negra” nos Estados Unidos, as fotografias de Walker Evans contribuíram para uma percepção visual dos objetos africanos já presente nos clichês de Alfred Stieglitz. Outros fotógrafos renomados, como Man Ray e André Kertész já tinham fotografado objetos africanos.⁹ No entanto, os objetos africanos nas fotografias de Man Ray ou André Kertész são elementos de uma composição artística que se presta à reflexão e à fruição estética. Diferente é a função das fotografias de objetos africanos feitas por A. Stieglitz e Walker Evans para portfólios e catálogos de exposições.

Vinte anos depois, do *Plástica Negra*, de Carl Einstein, e do *African Negro Art*, de Marius de Zayas e Alfred Stieglitz, o portfólio de Walker Evans fez parte de um projeto documental, de uma síntese da “arte negro-africana” das coleções ocidentais públicas e privadas.

Em 1935, Walker Evans fotografou a mesma figura funerária kota de uma coleção particular que foi capa da revista “291” vinte anos antes. No catálogo da *African Negro Art*, a legenda informa que o objeto pertencia à coleção de Helena Rubinstein (SWEENEY, 1935, p. 379). A partir dos anos 30, as figuras de relicários kota se encontram tanto nos museus de etnologia quanto nas galerias de arte. Porém, a sua imagem se multiplica em álbuns, catálogos e livros ilustrados. As figuras guardiãs de relicário kota se tornam icônicas.

Do teatro ao cinema

Em outubro de 1923, o ballet “A criação do mundo” teve a sua estreia no Teatro dos Campos-Elíseos em Paris. Segundo Jean Jamin e Patrick Williams (2010, p. 287-332), a ideia inicial do cenário partiu de Blaise Cendrars. Depois de publicar uma antologia de contos africanos, em 1921, o poeta realizou um projeto artístico audacioso, ou seja, um ballet moderno com mito de origem africana. Trata-se de um “drama africano”, nas palavras de Fernand Léger, responsável pela decoração e pelo figurino. A música ficou a cargo de Darius Milhaud que já havia estreado um ballet no Teatro dos Campos-Elíseos em fevereiro de 1920. Depois de uma estadia no Rio de Janeiro, entre 1917 e 1919, o compositor francês fez o ballet “Um boi no

⁹ Ver, por exemplo, “Noire et blanche”(1926), de Man Ray, e “African sculptures” (1928), de André Kertész. In: Man Ray. *La photographie à l'envers*. Centre George Pompidou, 1998, p.25-27; André Kertész in Paris. *Photographien 1925-1936*. München/Paris/London: Schirmer & Mosel, 1990, p.67.

telhado” sob a influência direta das melodias afro-brasileiras como o maxixe. Cabe ressaltar que Pixinguinha e o seu grupo passaram uma temporada a tocar maxixe ou “tango brasileiro” em Paris em 1922. No mesmo ano, Darius Milhaud visitou Nova Iorque. O convite de Cendrars e Léger foi uma oportunidade para Milhaud introduzir o jazz na sua obra musical.

Os três amigos estavam imbuídos da “negrofilia” que reinava no meio artístico de Paris dos “anos loucos”. Fernand Léger recorreu aos catálogos de exposições e livros de “arte africana” para realizar a decoração e o figurino. Algumas figuras foram reproduzidas tal qual no livro “Plástica Negra”, de Carl Einstein, cuja segunda edição foi em 1920. Um projeto de cortina para “A Criação do Mundo” tem uma figura guardiã de relicário kota, entre duas estatuetas senufo. Não há dúvida de que a fonte para as estatuetas senufo foi o livro de Carl Einstein. Para a figura do relicário kota, o modelo foi uma fotografia do já referido álbum “Esculturas Negras”, de Paul Guillaume. A figura do relicário kota tornou-se “objeto-espetáculo” no “ballet-espetáculo” de Fernand Léger (1997).

Três décadas depois, a figura guardiã do relicário kota aparece no cenário de um filme. O documentário “As estátuas morrem também” (*Les statues meurent aussi*) de Chris Marker e Alain Resnais e sob os auspícios da editora *Présence Africaine*, teve como conselheiro artístico o colecionador Charles Ratton. Para as filmagens, vários objetos de coleções particulares foram requeridos, bem como de instituições como o Museu Britânico, o Museu do Congo Belga e o Museu do Homem. Aos 11 minutos do curta metragem têm-se algumas imagens de figuras funerárias kota e fang e cuja exibição dura apenas um minuto. O filme critica a musealização dos objetos africanos, pois a “arte negra” não foi feita para as vitrinas e compara o museu a um cemitério. Além disso, a intenção e a emoção do artista que cria tais objetos escampam ao espectador ocidental, conforme o argumento da narrativa fílmica.

O filme de Chris Marker e Alain Resnais aborda criticamente a apropriação da “arte africana” por uma estética ocidental, por um colecionismo metropolitano e por uma museologia colonial. Esses elementos já tinham sido tratados por vários especialistas (etnólogos, colecionadores e críticos de arte) num dossiê sobre “Arte Negra” da revista *Présence Africaine* em 1951.

Se o filme anticolonial de Chris Marker e Alain Resnais mostrou figuras funerárias kota e fang “mortas”, uma comédia da produtora americana *Columbia Pictures* contou com figuras guardiãs de relicário kota para o seu cenário. No filme *Bell, Book and Candle* (1959), a atriz Kim Novak desempenha o papel de uma proprietária de uma galeria de arte. Os objetos africanos para o cenário do filme provieram da galeria Carlebach de Nova Iorque. A galeria de “arte primitiva” do marchand e colecionador Julius Carlebach era uma das mais importantes do ramo em Nova Iorque em meados do século XX. Dos objetos de arte da galeria, as figuras funerárias kota tiveram destaque na comédia de Richard Quine, notadamente ao lado da atriz hollywoodiana. Cabe lembrar que Kim Novak estava no auge da fama desde o seu papel no filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, em 1958.



Figura 7 – Atriz Kim Novak com figura guardiã de relicário kota
In: Sven A. Kirsten. *Tiki Modern... and the Wild World of Witco*, Köln: Taschen, 2007, p. 23.

No filme de Richard Quine, a proprietária da galeria de *Native Primitive Art* tem poderes mágicos. Uma vez desfeito o seu poder mágico, ela fecha a galeria de “arte primitiva” e abre uma loja de flores. Mas o “feitiço” do amor garante o desfecho feliz da comédia.

Uma figura icônica pan-africana

Em meados do século XX, a figura do relicário kota já era um ícone africano. Ela era um dos arquétipos da cultura material, um dos mais conhecidos objetos da África negra, onnipresente tanto nas coleções dos museus quanto nas galerias de arte africana. A “africanização” de certos objetos ocorreu, inicialmente, pelos primeiros colecionadores e críticos daquilo que se buscava definir por “arte primitiva”, “arte negra” ou “arte africana”. Certos intelectuais também africanizaram certas imagens para fins políticos, culturais ou artísticos. Para ficar em dois exemplos, a revista *Présence Africaine*, desde 1947, adotou a imagem de uma máscara dogon como logo para a sua identidade visual (Marc-Vincent HOWLETT, 2011). Já

o emblema da Universidade Cheikh Anta Diop de Dacar (UCAD), inaugurada em 1959, foi composto de duas figuras de antílopes que remetem à forma da máscara *tywara*, do grupo bambara. Provavelmente, Théodore Monod, então diretor do Instituto Francês da África Negra (IFAN), idealizou o emblema à época da Confederação do Mali.

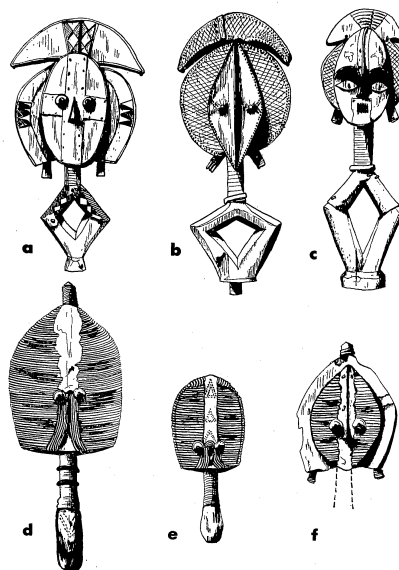
Com o processo de independência africana em curso, a produção visual para produtos culturais ou artísticos da África e também das comunidades da diáspora africana nos EUA ou na Europa seria muito influenciada pelo pan-africanismo. A arte gráfica para capas de livros e discos adota, por exemplo, certas figuras africanas já conhecidas do seu público alvo ou que se encontram na iconosfera cultural.

Desde meados do século XX, a indústria fonográfica emprega elementos da África ou da Oceania para a arte gráfica de capas de discos. *Ritual of the Savage* (1952), de Leslie Thompson “Les” Baxter, se inscreve nessa cultura *tiki* que marcou a geração americana do pós-guerra (Sven KIRSTEN, 2007). Já a capa do disco *Drum Suite* (1957), de Art Blakey e *the Jazz Messengers*, segue uma estética pan-africana.

Os discos *Africa Speaks, America Answers* (1956), do percussionista ganense Guy Warren, e *Drums of Passions* (1960), do percussionista nigeriano Olatunji, são dois exemplos da abertura do mercado fonográfico aos sons africanos. Nos EUA, os ritmos afro-caribenhos já faziam um grande sucesso, o que preparou os ouvidos do público para a música africana ou para a chamada *folk music*. Em 1966, o disco *An evening with Harry Belafont and Miriam Makeba* recebeu o *Grammy Award* na categoria *folk*. No mesmo ano, foi gravado, no Brasil, o álbum *Os Afro-Sambas*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, no qual destacam-se os ritmos e os instrumentos musicais de uma cultura religiosa afro-brasileira.

Ainda em 1966, a casa de discos Philips lançou um vinil do primeiro festival mundial de artes negras, realizado em Dacar. Na capa, tem-se a imagem de uma figura funerária kota. Provavelmente, o responsável pela capa do disco escolheu aquela figura pelo que ela já representava no imaginário, ou seja, um signo africano. O primeiro festival mundial de artes negras foi um momento importante para diversos artistas africanos e da diáspora africana. Durante as primeiras semanas de abril de 1966, teatro, dança, cinema, música, artes plásticas e outras expressões artísticas fizeram da capital senegalesa a capital mundial das artes negras.

Na vaga pan-africana do primeiro festival mundial de artes negras de Dacar, a república gabonesa lançou uma série de cinco selos postais com máscaras tradicionais daquele país. O valor dos selos variava de 5 a 85 francos. O selo com a estampa da “máscara em cobre bakota” era o mais caro dos cinco. Acontece que a figura guardiã de relicário kota não é bem uma máscara. Um ano depois do lançamento do disco do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras de Dacar e da série de selos postais do Gabão, a figura guardiã de relicário kota aparece na capa de um número especial de *La Cité*, revista da cidade internacional da universidade de Paris. Outras imagens de relicários kota ilustram o artigo do especialista Louis Perrois (1967).



Figuras 8 e 9 - *La Cité. Revue de la Cité universitaire de Paris*, 1967 (fig. 8); Louis Perrois. *Anthropos*, 63/64, 1968/1969, p. 879 (fig. 9).

Na altura, Louis Perrois já era um especialista das esculturas tradicionais do Gabão e integrava a equipe do então *Office de la recherche scientifique et technique d’Outre-mer* (Orstom) e do museu de artes e tradição gabonesa em Libreville desde 1963. No final dos anos 1960, o etnólogo francês publica um primeiro artigo científico no qual apresenta variantes do “estilo kota”.¹⁰

Uma década depois dos primeiros artigos científicos de Louis Perrois sobre a escultura tradicional no Gabão, uma monografia sobre a “arte Kota” foi publicada pelo casal Alain e Françoise Chaffin (1979). Trata-se de um primeiro catálogo sobre as figuras de relicários Kota com fotografias das mais emblemáticas peças de coleções privadas e de museus da Europa e dos EUA. O livro foi bem recebido pela crítica. Léon Siroto (1981) ressaltou a riqueza do material iconográfico, embora os critérios estéticos e/ou subjetivos possam ter prevalecido na escolha dos objetos por parte dos autores.

A imagem de um relicário e a economia visual

Outros dois exemplos podem interpelar o público leitor sobre a pertinência do uso de uma figura de um relicário kota numa economia visual de imagens africanas que remonta ao período colonial. Cem anos depois das primeiras imagens de relicário kota na imprensa ilustrada, o primeiro número da revista *África*, do Centro de Estudos Africanos na FFLCH-USP, trouxe em sua capa a reprodução de uma imagem de relicário kota. Não há informação na revista sobre a escolha da figura que se tornou a identidade visual da revista. Desde o seu primeiro número no final de 1978, a revista do CEA tem reproduzido a figura icônica nas capas de suas edições. Também em material visual de cursos, palestras ou conferências do CEA, o uso desta identidade

¹⁰ a), b) e c) estilo kota-obamba (Franceville); d) e e) estilo kota-mahongwé (Mékambo) (grande e pequena figura); f) estilo de transição kota-shamayé (sudeste de Makokou). In: Louis Perrois. *Anthropos*, 63/64, 1968/1969, p. 879.

visual é corrente como pode ser visto na rubrica notícias e eventos na sua página oficial (<https://cea.fflch.usp.br/>).

Ainda sobre a identidade visual do CEA, Maria Heloísa Leuba Salum (2017, p.148-149) informou que a região de origem dos relicários kota é “uma zona de transição entre os povos da ‘África sudanesa’ e da ‘África bantu’”, o que explicaria a escolha do CEA em usar a imagem de tal objeto como sua identidade visual desde o primeiro número de sua revista. Segundo ela, Fernando Augusto de Albuquerque Mourão, ex-diretor do CEA, reiterou a escolha do relicário como símbolo do CEA, em entrevista concedida em 22 de agosto de 2016 (SALUM, 2017, p.149). ¹¹ Provavelmente, o então diretor do CEA foi quem escolheu a figura guardiã de relicário kota para estampar na revista desde o seu lançamento em 1978.

Um segundo exemplo vem da França. Na livraria e loja de souvenirs do Musée du quai Branly – Jacques Chirac em Paris, vende-se camiseta com a estampa de um relicário kota. Provavelmente, os antropólogos e museólogos que trabalham no MqB-JC devem se sentir constrangidos com a comercialização de reproduções de objetos etnográficos ou de arte africana. Acontece que livrarias e lojas de *souvenirs* são, geralmente, serviços terceirizados em grandes museus. Se por um lado, o MqB-JC tem seguido uma deontologia da nova museologia no que concerne à exposição de objetos de suas coleções e mesmo protagonizado restituições de bens culturais extra-europeus; por outro, a loja de *souvenirs* de-sacraliza a imagem de um relicário e faz dela uma mercadoria qualquer.

É bem verdade que a dessacralização do relicário kota já tem mais de cem anos. Como a imagem de outros objetos de arte africanos, a da figura do relicário kota já foi utilizada em série de selos no Gabão e em cédula de 500 francos do banco dos Estados da África Central. O uso profano de imagens de objetos de arte africanos que pertencem à ordem do sagrado não foi apenas um recurso da economia visual à época dos impérios coloniais. No período pós-colonial, objetos de arte africanos de caráter religioso tiveram suas imagens reproduzidas em selos, cédulas e moedas, além de outros suportes materiais que serviram, inclusive para propaganda de regimes nacionalistas.

¹¹ Fernando Mourão foi professor do Departamento de Sociologia da USP, fundador e ex-diretor do Centro de Estudos Africanos da FFLCH da USP e também membro do Comitê Científico Internacional da UNESCO para o projeto editorial da História Geral da África.



Figura 10 – *T-shirt à venda na loja do museu do quai Branly-Jacques Chirac*
(fotografia do autor)

A reprodução da imagem de uma figura guardiã de relicário kota em capa de periódico científico de uma grande universidade ou em camiseta à venda na loja de um grande museu demonstra um uso profano e sem preocupação com eventual acordo com entidades do grupo bakota pelo direito de imagem de seu patrimônio artístico. Se a reprodução da imagem da camiseta teve, sem dúvida, o acordo do próprio museu que contém em seu acervo o objeto que serviu de inspiração para a arte gráfica, no caso da capa da revista *África*, a imagem reproduzida de um relicário kota remete a um objeto que não se encontra no Museu de Etnologia e Arqueologia da USP. O modelo da imagem reproduzida nas capas da revista do CEA desde 1978 é semelhante ao relicário n. 46 reproduzido na obra já referida de Leo Frobenius (1898).

No âmbito da reflexão sobre deontologia e ética dos museus em relação ao que se deve guardar e mostrar, cabe também se perguntar sobre as escolhas de uma identidade visual de um museu ou de um centro de estudos para uso profano da imagem de bens culturais alheios que remetem ao sagrado.

Ícones sobrepostos

O brinco de Makeba na fotografia de Guy Le Querrec é um ícone sobreposto a um outro. A figura guardiã de relicário kota esteve associada às vanguardas artísticas pelo viés do “primitivismo” em voga na primeira metade do século XX. No esteio da relação imputada pelos

críticos, colecionadores e artistas entre modernismo e “arte negra”, tornou-se a figura guardiã de relicário kota um ícone africano, ao mesmo tempo, tradicional e moderno. Na fotografia, o ícone é um detalhe preso à orelha da maior cantora da música moderna africana.



Figura 11 – Miriam Makeba e Nina Simone - *Banlieues Blues* © Guy Le Querrec
Disponível em: <https://pan-african-music.com/banlieues-bleues-2023/>

Por “música moderna africana”, refiro-me aquela música urbana, que combina instrumentos acústicos e elétricos, bem como ritmos africanos e da diáspora africana, notadamente do espaço cultural caribenho. Nos meados do século XX, nota-se o desenvolvimento dessa música moderna em várias cidades portuárias do continente africano, mas também em cidades industriais como Johannesburg, onde nasceu Uzenzile Miriam Makeba em 1932.

Na altura, a imagem das figuras guardiãs de relicário kota já estampavam os catálogos de exposição de “arte negra” de Paris. Em 1959, quando a cantora sul-africana se apresenta pela primeira vez nos Estados Unidos, figuras guardiãs de relicário kota já tinham aparecido no cinema numa comédia hollywoodiana com a fulgurante atriz Kim Novak.

Impedida de voltar ao seu país devido à sua participação no filme *Come Back Africa* e às suas críticas à política sul-africana, Miriam Makeba consegue permanecer nos EUA. Em poucos anos, o seu sucesso extrapola as fronteiras americanas. Ao mesmo tempo, a “consciência negra” da cantora se desenvolve no Haarlem, no convívio com a comunidade de intelectuais e artistas da diáspora africana. As suas posições contra o apartheid reverberavam não apenas em suas canções, mas também em entrevistas e numa famosa audiência na Organização das Nações Unidas, quando ela testemunhou diante de uma comissão especial sobre o apartheid em 16 de julho de 1963 (MAKEBA, 1988, p.142).

Em maio de 1963, Miriam Makeba fora convidada pelo imperador etíope Haile Selassie para se apresentar durante o primeiro *meeting* dos representantes de mais de 30 países na recém-criada União dos Estados Africanos em Adis-Abeba. Em 1965, foi a vez do presidente Kwame Nkrumah convidá-la para o evento da UEA em Accra (MAKEBA, 1988, p. 132). Durante toda a década de 1960, a sua imagem artística foi sendo construída não apenas como uma cantora

sul-africana, mas sobretudo africana e da diáspora africana. As suas apresentações em vários países recém-independentes, como Quênia e Tanzânia, lhe valeram um reconhecimento no continente africano.

Um dos seus atributos era um repertório variado, com canções em várias línguas. Canções como *Malaiika*, em suaíli, ou *Ifriqiya*, em árabe, demonstram a sua atenção e a sua intenção de cantar para toda gente do continente. Em 1965, o músico brasileiro Sivuca integrou o seu grupo e lhe ensinou algumas músicas em português. Algumas canções brasileiras fizeram parte do seu repertório numa série de concertos em Estocolmo, entre meados de janeiro e final de fevereiro de 1966.

Ainda em 1966, Makeba deve ter tido conhecimento do disco da Philips cuja capa tem a imagem de uma figura guardiã de relicário kota. Embora a cantora sul-africana não tenha participado do primeiro festival mundial de artes negras de Dacar, a gravação da Philips foi, sem dúvida, um acontecimento. Aliás, a sua amiga Nina Simone lançou alguns discos pelo selo da gravadora holandesa entre 1964 e 1966.

Em 1968, Miriam Makeba e o ativista afro-americano Stokley Carmichael se casam. O ativismo do intelectual Carmichael teve desdobramentos sérios para o casal e para a carreira da cantora. Além de perder o seu contrato com a gravadora RCA, alguns concertos são cancelados nos EUA. O Olympia de Paris abre as suas portas para um concerto de Miriam Makeba em 25 de março de 1969. No mesmo ano, Makeba e Carmichael partem para o exílio na Guiné-Conakry. Em julho de 1969, a cantora se apresenta no Festival Pan-Africano de Argel, do qual participam também Nina Simone e Archie Shepp.

Em 1969, Miriam Makeba já era um ícone da música africana e da diáspora africana. Suas performances em palco ganham novos figurinos. O seu estilo visual é marcado pelo ecletismo, com vestimentas e adereços de várias partes do continente africano. Outras cantoras também “africanizam” sua aparência como Aretha Franklin e Nina Simone (Florent MAZZOLENI, 2013, p. 80). O *black pride* é a politização de uma estética africanizada que vários artistas como os músicos do grupo *Art Ensemble of Chicago* adotam desde então. Mas não são apenas os artistas afro-americanos ou afro-caribenhos que “africanizam” o seu vestuário e também as suas linguagens e expressões artísticas.

As canções de Makeba passam a ser menos sul-africanas e mais “africanas”, sem perder o seu engajamento político, como ressaltou Mouity-Nzamba (2014). Em termos de aparência, ela adota novos penteados, como, por exemplo, um penteado tradicional do Fouta Djallon, região onde ela fixou residência durante 15 anos. Além de penteados, adereços fulas e mandingas como brincos e colares compõem o seu estilo ecleticamente africano.

Na altura, alguns países africanos adotam uma política de promoção da “autenticidade cultural” como uma forma de descolonizar e nacionalizar as artes. Na Guiné-Conakry, as orquestras se tornam estatais. Entre outras, destacaram-se a Bembeya Jazz, Kélétigui & ses Tambourinis e Balla & ses Balladins. Para a produção nacional de discos é criada a Syliphone. Miriam Makeba lançou alguns discos pelo selo nacional. Músicos como Kemo Kouyaté, Amadou Thiam e Abdou Camara participaram de seus discos.

Líderes africanos como Kwame Nkruma, Sekou Touré e Mobutu souberam converter o carisma de algumas orquestras em dividendos para um populismo africano. A propósito, o primeiro presidente de Gana soube como ninguém explorar a eficácia da canção moderna para fins eleitorais e políticos, inclusive aproximando certos grupos musicais ganenses ao *Convention People's Party* (Elikia M'BOKOLO, 2011, p.695). Durante o seu governo foram criadas a *Ghana National Entertainments Association* (1960) e a *Ghana Musicians Association* (1961). Provavelmente, Sekou Touré inspirou-se no exemplo do seu amigo Nkruma para promover as artes guineenses e, por meio delas, fomentar o culto populista ao líder supremo da nação. “De

maneira geral, a sujeição de talentos, característica das ditaduras pós-coloniais, traduziu-se pela criação de orquestras e a difusão de canções à devoção dos ‘pais fundadores’ da nação”, segundo o historiador Elikia M’Bokolo (2011, p. 696).

Vale lembrar que Miriam Makeba gravou músicas em homenagem a homens como Patrice Lumumba e Samora Machel, inclusive canções escritas pela sua filha Bongí. Ela acompanhou Sekou Touré em vários comícios pelo país. Mas, durante os 15 anos de exílio na Guiné, Makeba nada soube sobre a sorte dos prisioneiros políticos? Ela nunca ouvira falar do campo Boiro? Se ela sempre protestou contra o Apartheid, o mesmo não aconteceu diante das exações de regimes autoritários que pulularam no continente africano.

Em 1974, Miriam Makeba participa de um grande evento musical em Kinshasa, um preâmbulo ao certame esportivo entre Mohamad Ali e George Foreman. Tanto o evento musical quanto o esportivo serviram para a espetacularização do mobutismo. Três anos depois, Miriam Makeba se apresenta no Festival de Arte e Cultura Negra em Lagos.

Em 1977, a Nigéria estava sob um novo governo militar, o que não impediu a presença de Steve Wonder, Miriam Makeba e Gilberto Gil em mais um grande espetáculo pan-africano. Mas algumas ausências foram sentidas como a da principal estrela do afro-beat, o nigeriano Fela Kuti, um dos principais críticos do regime de Olusegun Obasanjo. O cubano Carlos Moore (2011) criticou a organização do evento e o brasileiro Abdias do Nascimento (2002) denunciou a censura e o seu “estado de sítio” em Lagos.

Ao longo de sua carreira, ela pôde encontrar chefes de Estado como Hailé Sélassié, Kwame Nkruma, Julius Nyerere, Jomo Kenyatta, Mobutu Sese Seko e Samora Machel. No entanto, o meio político das lideranças africanas como um mundo masculino parece não ter incomodado a cantora sul-africana. Depois da morte de Sekou Touré, em 1984, e de sua filha Bongí doze meses depois, Miriam Makeba deixa a Guiné e se muda para a Bélgica. Makeba retorna ao continente africano para um grande concerto em Harare, em fevereiro de 1987, organizado por Paul Simon para o lançamento do disco *Graceland*. Um disco que causou certa polêmica porque Paul Simon gravou em Johannesburg conquanto vigorava o boicote à África do Sul.

Dois anos depois, Makeba encontraria Nina Simone no festival *Banlieues Bleues*, no norte de Paris. O fotógrafo francês Guy Le Querrec registrou o beijo entre as duas divas, dois monumentos da música negra. A fotografia capturou ainda um outro ícone africano: a figura do relicário kota, agora, transformado em brinco da “Mama África”.¹²

A partir de suas origens religiosas, a função primordial da estatuária funerária foi salvar o ser pela aparência, explica André Bazin em seu artigo sobre a ontologia da imagem fotográfica. O crítico de cinema referiu-se à arte egípcia, à prática do embalsamento como um fato fundamental da gênese das artes plásticas. Também Susan Sontag ressaltou o poder da fotografia em embalsamar a morte. A fotografia de Miriam Makeba e Nina Simone faz-me ainda lembrar dos ensinamentos de Roland Barthes e John Berger. Por um lado, o retrato tem algo de fantasmagórico: o retorno do morto (BARTHES, 2015, p.17). Por outro, a fotografia extrai um acontecimento da continuidade. Mas sem história, sem um desenrolar, não há significado (BERGER, 2017, p.90-91). A imagem do brinco de Makeba foi o *punctum*, o detalhe, o acaso que permitiu aquele instante fotografado adquirir significado para mim enquanto espectador. Apesar da ambiguidade da descontinuidade de toda fotografia, a imagem alusiva à figura do relicário kota me permitiu ler uma duração que se estende além dela.

Para os 40 anos do festival *Banlieues Bleues*, o cartaz reproduziu a fotografia icônica de Makeba e Nina Simone. O quadragésimo festival de jazz ocorreu entre os dias 24 de março e

¹² Mama África era o apodo de Miriam Makeba. Assim também foi o título do filme documentário de Mika Kaurismäki, de 2011.

punctum dessa fotografia. O brinco de Makeba não é apenas uma figura guardiã de um relicário kota em miniatura. Ele remete a um bem cultural do patrimônio material africano que se tornou icônico e valorado numa economia visual desde a época dos impérios coloniais.

A figura guardiã de relicário kota teve a sua imagem reproduzida também numa economia visual pan-africana. Como signo pan-africano, a figura icônica do relicário kota participa de um mito moderno “negro” no qual uma imagem arcaica de uma sociedade pré-colonial se projeta no imaginário de um futuro pós-colonial. Como observou Roland Barthes (1957, p. 216), “cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade.” Cabe o adendo que cada objeto produzido por mãos humanas num determinado “mundo de produção” pode ter a sua imagem apropriada e ganhar novos significantes alhures.¹³

Adereço auricular de quem incarnava o antiapartheid, o brinco de Makeba ornamenta não apenas a face da cantora sul-africana na fotografia de Guy Le Querrec, durante o festival de jazz *Banlieues Bleues* (1989), em Saint-Denis (França), mas também o ósculo entre ela e Nina Simone, cuja voz foi um instrumento do antirracismo nos EUA. Em 1989, a negociação multilateral para a independência da Namíbia estava em curso e a legalização do CNA e do *South African Communist Party* (SACP) e a libertação de Mandela já estavam sendo tratadas pelo governo sul-africano. A aparição de Makeba no festival de jazz *Banlieues Bleues* ocorre na conjuntura de um ano decisivo. Poucos meses depois, caiu o muro de Berlim. Após o assassinato de Thomas Sankara em 1987, o pan-africanismo parecia esmorecer ainda mais com a derrocada do socialismo. No entanto, Makeba persiste e regrava *A Luta Continua* em seu álbum *Welela* (1989).

Penteado fula ou chapéu zulu, adereço com símbolos ashanti ou brincos de figura guardiã de um relicário kota em miniatura, a cantora sul-africana mobilizou diversos elementos tradicionais de culturas africanas para uma bricolagem moderna do seu visual pan-africano. Não é anódino que Makeba era conhecida pelo apelido *Mama Africa*. Ela não apenas cantou em várias línguas africanas como combinou diferentes elementos africanos em suas vestimentas e em seus ornamentos. O brinco de Makeba tem uma história que pode ser acoplada a tantas outras de figuras tradicionais africanas e cujas “imagens em fuga” (Mauad, 2018) dos suportes originais apareceram aqui e acolá no percurso de uma vida acadêmica.

Agradecimento

O autor agradece o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pela bolsa de produtividade em pesquisa, processo 305090/2023-2 e ao Instituto Nacional de História da Arte (INHA) de Paris pela estadia como pesquisador visitante.

Sílvia Marcus de Souza Correa é doutor em sociologia pela Westfälische Wilhelms-Universität de Münster (Alemanha). Pesquisador com bolsa produtividade em pesquisa do CNPq e professor do departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e do Programa de Pós-Graduação em História Global da UFSC. Foi pesquisador visitante em várias instituições estrangeiras como o CNRS de Québec, o Instituto de Estudos

¹³ Desse modo, a imagem da figura de relicário kota recebe um novo significante enquanto brinco de Makeba. Ela se inscreve num mito pan-africano em oposição àquela mitologia burguesa perscrutada nos ensaios de Barthes (1957).

Avançados de Paris e o Instituto de Ciências Sociais de Lisboa. Atualmente, é pesquisador convidado no Instituto Nacional de História da Arte (INHA) de Paris.

Referências

- ANÔNIMO. Le Museum d'Ethnographie des Missions Scientifiques. La Nature. **Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie.**, Vol. 6 (Premier Semestre), No. 247 (25 Février 1878), p. 201-202.
- BAROU, Jean-Pierre. **L'œil pense: essai sur les arts primitifs contemporains.** Paris: Balland, 1993.
- BARTHES, Roland. **Mythologies.** Paris: Seuil, 1957.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BIRO, Yaëlle. Avant Charles Ratton. Commerce et diffusion des arts africains des années 1900 aux années 1920. In : Charles Ratton. **L'invention des arts 'primitifs'.** Paris: Musée Quai Branly, 2013, p. 42-57.
- BONNAIN, Rolande. **L'empire des masques. Les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui.** Paris : Ed. Stock, 2001.
- BRAZZA, Pierre S. de. Voyages dans l'Ouest africain, **Le Tour du Monde**, n° 54, 1887.
- BRAZZA, Pierre Savorgnan de. **Au Coeur de l'Afrique. Vers la source des grands fleuves. 1875-1877.** Paris: Editions Phébus, 1992.
- CHAFFIN, Alain; CHAFFIN, Françoise. **L'art kota : les figures de reliquaie.** Meudon, Collection Alain Schoffel, 1979.
- CHAILLU, Paul B. de. **Voyages et aventures en Afrique Equatoriale.** Paris/Libreville: Éditions SEPIA, 1996.
- CLOUZOT, Henri; LEVEL, André. **La leçon d'une exposition, In: Sculptures africaines et océaniennes (colonies Françaises e Congo Belge).** Paris: F. Sant'Andrea, L. Marcerou & Cie, 1923, p.3-4.
- COMPIEGNE, Victor. **Voyage d'Exploration dans l'Afrique équatoriale.** Paris 1874.
- DAGEN, Philippe. Vie de Charles Ratton. In: Charles Ratton. **L'invention des arts 'primitifs'.** Paris: Musée Quai Branly, 2013, p.10-39.

DEGLI, Marine & MAUZE M. **Arts premiers**. Paris : Ed. Gallimard, collection La Découverte, 2001.

DE L'ESTOILE, Benoît. **Le goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers**. Paris: Ed. Flammarion, 2007.

DELORME, Gérard. Réflexions sur l'art funéraire, in **Arts d'Afrique noire**, no 123, 2002.

DIAS, Nelia. **Le musée d'ethnographie du Trocadéro: 1878-1908: anthropologie et muséologie en France**. Paris, Editions du CNRS, 1991.

EINSTEIN, Carl. **Afrikanische Plastik**. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1921.

FENEON, Félix. Fin de l'enquête sur des arts lointains. **Le Bulletin de la Vie Artistique**, Vol. 1, No. 26 (15 Décembre), 1920.

FROBENIUS, Leo V. Die Kunst der Naturvölker. II. Die Plastik. In: **Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte**, Vol. 179, N. 473, p.602.

FROBENIUS, Leo V. Die Masken und Geheimbünde Afrikas. Nova Acta. Abh. der Kaiserl. Leop.-Carol. **Deutschen Akademie der Naturforscher. Band LXXIV**, Nr. 1, Halle: E. Karras, 1898. Idem, Tafel III, fig. 44-49.

GAUTHIER, Guy. **Édouard Riou, dessinateur: entre le Tour du monde et Jules Verne: 1860-1900**. Paris: L'Harmattan, 2008.

GERMAIN, Jacques. De la figure de reliquaire concave-convexe dite à front bombé des Kota, **Arts d'Afrique noire**, n°117, 2001, p. 12-22

GIRAUDON, Colette. **Paul Guillaume et les peintres du XXe siècle: de l'art nègre à l'avant-garde**. Paris: La Bibliothèque des arts, 1993.

GUILLAUME, Paul. **Les écrits de Paul Guillaume**. Neuchâtel : Ides et calendes, 1993.

GUILLAUME, Paul. **Sculptures Nègres**. Paris: Paul Guillaume, 1917, Pl. IV.

HOWLETT, Marc-Vincent. Alioune Diop: du bon usage du masque Kanaga. **Présence Africaine**, N. 184, 2011, p. 95-99.

KIRSTEN, Sven A. **Tiki Modern... and the Wild World of Witco**. Köln: Taschen, 2007.

LAUDE, Jean. **La Peinture française et "l'art nègre", 1905-1914 : Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme**. Paris : Ed. Klincksieck. 2006 (1ère éd. 1968).

- LEGER, Fernand. Le ballet-spectacle, l'objet-spectacle (1923). In: **Fonctions de la peinture**. Paris: Gallimard, 1997, p.69-73.
- MAKEBA, Miriam. **Makeba: My Store**. Bloomsbury: London, 1988.
- MARCHE, Alfred. **Trois voyages dans l'Afrique occidentale: Sénégal, Gambie, Casamance, Gabon, Ogooué**. Paris : Hachette, 1879.
- MARCHE, Alfred. Voyage au Gabon et sur le fleuve Ogooué. 1875-1877. **Le Tour du Monde: Nouveau Journal des Voyages**. Vol. XXXVI, No. 936. 1878.
- MARCHE, Alfred. Voyage au Gabon et sur le Fleuve Ogooué. **Le Tour du Monde: Nouveau Journal des Voyages**, Vol. XXXVI, No. 938, 1878.
- MAUAD, Ana Maria. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 252–285, 2018. DOI: 10.5965/2175180310232018252. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018252>
- MAZZOLENI, Florent. **Nina Simone. Du Blues au poing levé**. Paris: Legacy/Sony, 2013.
- M'BOKOLO, Elikia. **África Negra. História e Civilizações (do século XIX aos nossos dias)**. Salvador/São Paulo: Edufba/Casa das Áfricas, 2011.
- MEFFRE, Liliane. Apresentação. In: Carl Einstein. **Negerplastik [escultura negra]**. (Organização de Liliane Meffre/tradução de Fernando Scheibe e Inês de Araújo). Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MOORE, Carlos. Fela: **Esta Vida Puta**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- MOUITY-NZAMBA, M. Miriam Makeba: une vie au service d'un art engagé. **Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin**, 40(2), 2004, p.111-125.
- MURPHY, Maureen. Le maniaque de la beauté Charles Ratton et les arts d'Afrique. In: Charles Ratton. **L'invention des arts 'primitifs'**. Paris: Musée Quai Branly, 2013, p.64-111.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O Brasil na mira do Pan-Africanismo**. Salvador : EDUFBA, 2002.
- NAM, Valérie. **Une image de l'invisible - Les figures de reliquaire Kota**, Université de Tours, 1999 (Mémoire de maîtrise).
- PAUDRAT, Jean-Louis. From Africa. In: William Rubin (ed.), **Primitivism' in 20th Century Art**. The Museum of Modern Art, New York, 1984.

PERROIS, Louis. Kota: **Trilogie du Gabon**, Milan: 5 Continents, coll. Visions D'Afrique, 2012.

PERROIS, Louis. **L'art kota-mahongwé. Les figures funéraires du Bassin de l'Ivindo (Gabon-Congo)**, Arts d'Afrique noire, n°20, 1976, p. 15-37.

PERROIS, Louis. Chronique du pays kota (Gabon), **Cahier de l'ORSTOM**, vol. VII, n.2, 1970, p. 15-110.

PERROIS, Louis. **Le bwete des Kota-Mahongwé du Gabon: note sur les figures funéraires du bassin de l'Ivindo**. Libreville : ORSTOM, 1969.

QUATREFAGES, Armand de. **Histoire générale des races humaines**. Paris: A. Hennuyer, 1889.

RATZEL, Friedrich. Völkerkunde. **Die Naturvölker Afrikas (Band I)**, Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1885.

RICHARD, Lionel. **Arts premiers. L'évolution d'un regard**. Paris: Ed. du Chêne, 2005.

RUBIN, William. **Le primitivisme dans l'art du XXe siècle**. Paris: Ed. Flammarion, 1984.

SALUM, Maria Heloísa Leuba. África: arte híbrida da mais penetrante matéria e concreta essência. In: COSTA, Paulo de Freitas (org.). **A Coleção Ema Klabin**. São Paulo: Fundação Cultural, 2017, p. 141-156.

SAMPAIO, Abrahão A. Braga. **Imagens em fuga de um mundo em miniatura: a constelação do despertar nas Passagens de Walter Benjamin**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

SIROTO, Léon. The face of the Bwiti. **African Art**, 1968.

SIROTO, Léon. L'art Kota by Alain Chaffin, Françoise Chaffin. **African Arts**, Vol. 14, No. 4 (Aug., 1981), pp. 80-86.

SNODGRASS, Mary Ellen. **Women's Art of the British Empire**, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2019.

SWEENEY, James Johnson Sweeney (ed.). **African negro art**. New York: The Museum of Modern Art, 1935, figuras 377 (Col. Museu do Trocadéro) e 379 (Col. H. Rubinstein).

TZARA, Tristan. **Découverte des arts dits primitifs suivi de Poèmes nègres**. Paris : Ed. Hazan, 2006.

VANNI, Michel. **Le chiffonnier de Benjamin et la possibilité d'une politique messianique**, Les Cahiers philosophiques de Strasbourg. 37, 2015, p. 55-66.
<http://journals.openedition.org/cps/482>

WARIN, François. **La passion de l'origine. Essai sur la généalogie des arts premiers**. Paris: Ed. Ellipses, 2006.

WOLDT, H. Deutschlands Interessen im Niger und Kongogebiet. In: **Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte**, Vol. 58, N. 344, 1885, p.239-259.