

Cassi Namoda: Versões da Moçambique pós-colonial

Rachel Pereira da Silva Souza¹

Resumo

Pintando as histórias da Moçambique pós-colonial, Cassi Namoda, uma jovem artista de Moçambique, que mora entre Los Angeles e Nova York, faz uma reflexão sobre as relações estabelecidas em seu país de origem. Em suas obras vemos retratadas, principalmente, mulheres em suas complexidades. Assim, este ensaio pretende uma breve exposição e leitura sociológica acerca de seus trabalhos enquanto artista imigrante em ascensão.

Abstract

Painting the stories of post-colonial Mozambique, Cassi Namoda, a young artist from Mozambique, who lives between Los Angeles and New York, reflects on the relationships established in her country of origin. In his works we see mainly women portrayed in their complexities. Thus, this essay intends a brief exposition and sociological reading about his works as a rising immigrant artist.

Escolhas estéticas e afirmação identitária

Parafraseando o texto desta chamada para artigos, “os processos migratórios são uma constante histórica, apesar das variações em suas origens e determinações”. A mulher sobre quem o presente texto trata é uma moçambicana radicada nos Estados Unidos da América, mais especificamente entre Los Angeles e Nova York. Embora seja uma mulher migrante, seu tema e suas escolhas estéticas enquanto artista perpassam as experiências de seu lugar de origem.

¹ Rachel é carioca e doutora em sociologia, com experiência em pesquisas de método qualitativo, etnografia e netnografia, desenvolve pesquisas que correlacionam Arte, política e gênero. Realizou Pesquisa de campo e consultoria em Relações de gênero e violência doméstica nas favelas da zona Sul do Rio de Janeiro. Possui publicações em revistas acadêmicas do Brasil e de Portugal. Mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense (2012) e Doutora em Sociologia, pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (2018). Tendo recebido bolsas de pesquisa Capes em ambos. Criadora da Galeria Com Fritas.



Cassi Namoda é uma artista que trabalha, em grande parte, com o suporte da pintura. As vivências em, e, de seu país, Moçambique, são o tema da maioria de seus trabalhos. Há, inclusive, uma personagem, Maria, que frequentemente aparece em suas pinturas. A personagem encarna a forma como a própria artista entende e confronta a história de seu país e, como lida com a revolução e com o passado colonial. Maria seria, portanto, seu *álter ego*. Com a compreensão de que a arte é uma forma de expressar uma narrativa, a cor para ela é um recurso de extrema relevância. Cassi diz que, quando não está pintando para alguma exibição, normalmente usa menos cor. Mas ainda assim, a usa. Defende a tese de que as cores trazem muita energia e que dialoga com o espiritual e que, o vermelho é a que mais atinge essa dimensão. De modo que, sempre que vemos uma obra de Cassi, sabemos que há ali uma relação dialógica com algum aspecto da espiritualidade, da ancestralidade. Ela relaciona a escolha do uso da cor vermelha como artifício aos escritos de John Mbiti, que fala sobre objetos religiosos, como por exemplo, uma pedra, na cultura tradicional africana.

John Mbiti foi um filósofo e escritor cristão queniano, além de um sacerdote da igreja anglicana e professor emérito da Universidade de Berna, na Suíça. De acordo com o *NY Times*, ele lutava contra a caracterização das religiões de matriz africana como anticristãs ou praticadas por selvagens, rótulos usados para justificar por muito tempo o imperialismo e a escravidão. Para Cassi, quando ela pinta Maria sentada em uma cadeira vermelha, está simbolizando que aquele objeto tem uma sacralidade, uma dimensão espiritual. No tocante às suas escolhas estéticas, assim como o vermelho, a cadeira se tornou um elemento pictórico recorrente em suas pinturas. Cassi adotou também o círculo laranja no canto superior direito da tela e o mosquito pingando sangue na direção oposta em que o rosto do personagem retratado se encontra. A estética de Cassi Namoda, ao retratar uma Moçambique pós-colonial festiva e vibrante, tem implicação política, sendo esta a de assimilar seu lugar de origem a um lugar de riqueza cultural e de personagens íntegros.

Em Jacques Rancière (2005), a estética e a política seriam formas de organizar o sensível, de construir a visibilidade dos acontecimentos em comum. Antes de seguir, se faz importante definir o conceito de estética.

A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

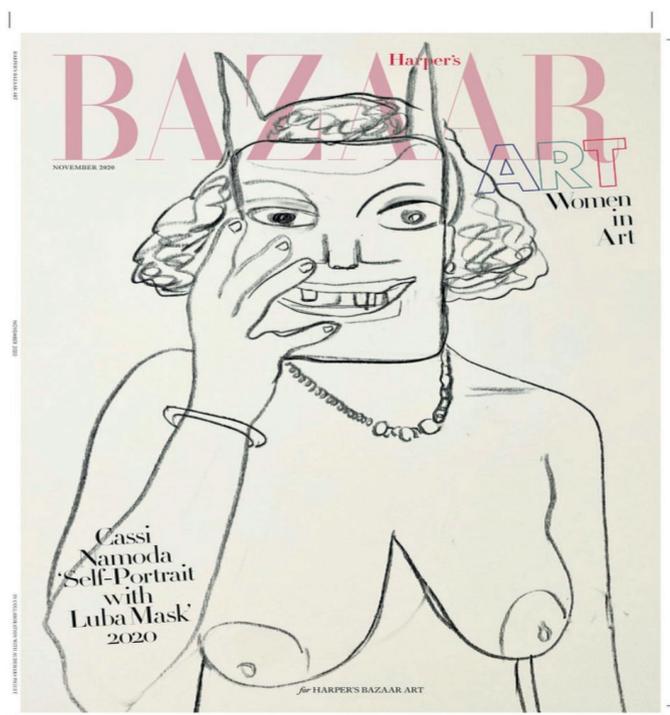
O autor reconhece três formas de partilha nas artes: uma ligada ao registro escrito ou pintado, e outras duas ligadas ao “vivo”, ou seja, ao performático da ação e da palavra oralizada. A partilha do sensível desloca o artista de sua esfera privada, do espaço doméstico do trabalho e o lança no espaço das discussões públicas. Fundamentadas na identidade do cidadão e não apenas na do artista. Ou, nas palavras do autor, “a partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ele tira o artesão do seu lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o tempo de estar no espaço das discussões públicas e na identidade de cidadão deliberante.” (RANCIÈRE, 2005, p.63). Dessa forma, Cassi cria um diálogo, através de sua obra, entre o público e sua visão de uma Moçambique pós-colonial que possui um senso de identidade muito único, que é festiva, embora às vezes melancólica. E que, gera mulheres fortes e combativas, que sentem as assimetrias de gênero, mas resistem como podem.

Importante destacar que todo e qualquer artista, por publicar seu trabalho, entra na referida dinâmica. Sendo este reconhecido ou não, pois os atos estéticos são configurações da experiência. Lembrando que, por estética, tem-se aquilo que se torna visível e exterior. Aquilo que toma forma. Portanto, a estética é a aparência que a experiência ganha.



Capas de Revista

O trabalho de Cassi Namoda tem tido um alcance para além do mundo da arte. A artista fez a capa de duas revistas de moda durante a pandemia. A capa da *Harper's Bazaar Art*, edição especial *Women in Art*, foi de uma mulher com o dorso nu e uma máscara Luba, tradicional da República Democrática do Congo, na África, cobrindo o rosto, em referência ao período em que temos que usar máscaras sanitárias que cobrem nossas feições. Usada para marcar períodos importantes de transição social, portanto como um rito de passagem, a máscara da Região de Luba, no Sudeste do Congo, indica que Cassi se vê atravessando um período de grande transição social. O título da arte que serviu de capa é *Self-Portrait with Luba Mask*, Autorretrato com máscara Luba.



A outra capa, para a Vogue Itália da edição de Janeiro de 2020, deixou de usar editoriais fotográficos como estratégia de economizar o dinheiro e utilizá-lo em financiamentos de projetos de restauro de uma fundação em Veneza, severamente danificada pelas, então, recentes enchentes.



A capa ilustrada, reiterando o que foi dito acima, substituiu a costumeira feita através de uma produção de ensaios fotográficos. Os gastos de uma sessão incluem viagens da equipe do fotógrafo, da modelo, traslado do guarda-roupa utilizado nas fotos e as instalações físicas das mesmas.

Na referida capa vemos uma mulher negra chorando. Sentada na ponta de uma cadeira vermelha e com um copo de vinho tinto inclinado para baixo, derrubando, então, o líquido no chão. A mulher usa um colar com um pingente de coração e roupas coloridas e tem ao lado de um de seus pés, uma bolsa. É possível ainda observar um mosquito no canto superior da tela.

Aparentemente o mosquito parece tê-la picado, já que três gotas de sangue caem de si. Analisando os elementos pictóricos é possível depreender que se trata de uma mulher jovem lamentando algo, uma situação que a deixou em desalento. O coração como pingente do colar faz referência às suas emoções e ao seu sistema de valores afetivos. Tudo está bem evidente, ela está à flor da pele, muito sensibilizada. As lágrimas derrubadas também sublinham esta mensagem. Um dos olhos salta de seu rosto, ela desfaz-se de si, a dor que aparenta sentir a faz deslocar-se de si, se abandonar para apenas sentir. Em sua postura também há indicativos de um estado de desilusão. Ela está sentada, conforme dito acima, na ponta da cadeira e de um jeito displicente. Uma perna esticada para frente e a outra, arqueada para o lado. Embora o corpo esteja para uma direção, sua cabeça está inclinada para outra. Não há ideia de firmeza, mas sim de dúvida. É uma postura vacilante, entregue. Ela parece ignorar, inclusive o mosquito, que, na imagem, simboliza os perigos do externo. Importante ressaltar que, tal inseto é típico de regiões tropicais, dando indícios de pertencimento ou de deslocamento. Se a mulher que chora iria para algum lugar, não mais importa. Visto que sua bolsa compõe a cena, mas não está em seu campo de visão. Outra hipótese de leitura é a de que Cassi, nesta imagem, tece um discurso de origem, considerando que um inseto proveniente dos trópicos está atrás da mulher na pintura. Ela não olha para ele, mas sim para a direção oposta e, o que acontece nesta direção, ou seja, no estrangeiro a si, a entristece. Sua origem, guarda sua consanguinidade, seu lastro, representado pelas gotas de sangue que caem.

A cadeira vermelha em que a mulher está sentada é um recurso muito utilizado pela artista, para simbolizar espiritualidade, algo que está acima do comum. Portanto, através dessas chaves visuais é possível entender que a mulher está experimentando uma situação que dialoga com o metafísico, com o que está além dela mesma.

Maria: Um discurso sobre o pós-colonial e o feminino

Maria, personagem recorrente em suas pinturas, é um arquétipo da mulher que aspira à liberdade. Em entrevista à revista de arte e cultura, *Justapoz*, Cassi diz que Maria é uma forma de contar a história de Moçambique e a história lusófona, que, em poucas palavras é aquela que suscita o sentimento de estar presente e ausente ao mesmo tempo. A forma de viver a África atual, a África pós-colonial seria esta descrita acima, com a vontade de estar no contexto, mas ao mesmo tempo descolada do que a cerca. Em tradução livre minha, a artista diz: “Quando pensamos em Maria, como mulher, e na *FRELIMO*, na Frente de Libertação de Moçambique e na guerra da independência, as mulheres tinham de estar presentes na luta pela liberdade. Elas não estavam isentas.” E completa dizendo que, ao lado de tais mulheres combativas, tinha o que ela denomina Maria, aquelas que pensam não ter sentido de presença, só desejavam formas de fuga, tal como casar com um marinheiro e sair dali. Neste sentido, Cassi diz que no Norte de Moçambique havia mulheres que não acreditavam nem concordavam com os ideais da guerra. Como tática de intimidação, se estivessem pelas cercanias da baixa ou, centro de Moçambique, eram pregadas através de suas roupas e ficavam horas ao sol.

Em tempo, *FRELIMO*, a frente de libertação de Moçambique foi um movimento anticolonialista, de inclinação marxista, que lutava contra a dominação colonial portuguesa. Foi oficialmente fundado como partido político em 1962.



Nesta obra, intitulada *Bar Mundo à meia noite*, Maria se desdobra, ou se apresenta com seu duplo, sua sombra, sua vontade subterrânea. A Maria que está de frente para o homem de terno verde, aparenta estar desfrutando de sua companhia. Enquanto a outra Maria, a que está detrás, parece triste e utiliza a bebida como uma fuga. Ela chora e, ao que tudo indica, gostaria de não estar ali. Para a artista essa Maria com personalidade dual seria, reiterando o que foi dito acima, um bom exemplo para a África pós-colonial, onde enquanto vai-se vivendo, também se experimenta o sentimento de incompletude, de tentar entender o que não encaixa.

Os traumas causados pela história de colonização são percebidos pela artista como um sentimento de desdobrar-se entre o que a vida apresenta no agora e, o passado com suas formações de estruturas de assimetria social. Neste aspecto, Grada Kilomba (2019), em *Memórias da Plantação*, invoca a ideia de que as feridas coloniais têm sido negligenciadas e, portanto, não tratadas. Em suas palavras,

Memórias da plantação examina a atemporalidade do racismo cotidiano. A combinação dessas duas palavras “plantação” e “memórias” descreve o racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática que tem sido negligenciada. (KILOMBA, 2019, p.29).

Enquanto Cassi Namoda utiliza as artes visuais para lidar com os traumas do passado colonial, e sua forma de lidar com ele, Grada Kilomba o faz através da escrita. Escrever, para a artista, se torna ato político, pois, enquanto o executa se torna “a narradora e escritora” de sua própria realidade. Escrever, portanto, é um gesto do tornar-se si própria. Saindo assim, do que o projeto colonial determinou.

O esforço decolonial em Grada Kilomba é deixar de ser “outro”, é achar a própria voz dentro das imposições históricas. Antes de continuar com o conceito de alteridade, importante mencionar que Hegel cunhou o termo e Lacan o aplicou à psicanálise. Simone de Beauvoir, posteriormente fez uso do conceito para tratar das relações de gênero. Segundo Simone, há o “outro” e o “próprio”. As mitologias, segundo a autora, se utilizam dessas duas categorias. Para a autora, a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem, em comparação. Então ela é o “outro” do homem. Grada, com tal chave teórica, fala dos processos identitários decoloniais, de um tornar-se si mesma.

Dito isso, o “Outro” é um princípio de alteridade radical. Na psicanálise o “outro”, ou “grande outro” tem lugar também no inconsciente, que é aquilo que eu desconheço, mas tenho acesso a partir do “eu”. Nesse sentido, o “outro” é sempre distante e exige um esforço de interpretação. Não é uma relação entre semelhantes, não vejo no “outro” um igual, de modo que, para acessá-lo, eu sou a medida, o padrão. O “Outro” se submete a uma estrutura significante que vem do “eu”, que já está inserido. Ele se submete a uma ordem simbólica, a uma interpretação. Uma vez que os códigos não vêm dele, não são elaborados por ele, não o identifico.



No processo de tornar-se a si mesmo, fundamental para a gênese de um pensamento decolonial, é importante o entendimento das ausências de referências históricas. No livro *Arte não europeia: conexões historiografias a partir do Brasil*, as autoras falam que os currículos de formação, tanto nos EUA quanto na Europa têm sofrido alterações, para que, assim, incluam cada vez mais a história da arte que não foi catalogada nos livros. Certamente uma atitude que se soma aos esforços da luta de formação identitária pós-colonial, ainda que não suficiente. Um exemplo é o caso relatado em outro artigo do mesmo livro supracitado. No texto em que trata da Arte Contemporânea Africana e os paradoxos do que se entende por arte global, que um eminente grupo de acadêmicos e curadores se reuniu para pensar as mostras de arte africana dos anos 1990 e 2000, fala-se das incongruências estruturais mesmo quando tentam combatê-las. Como ponto inicial da discussão a autora diz que “a historiadora norte-americana Elizabeth Harney convidou o grupo a situar o lugar da diáspora na redefinição de um cânone da arte contemporânea africana” (AVOLESE; DALCANALE, 2020, p.p. 177-178).

Segundo tal historiadora, as metodologias utilizadas para falar da arte africana contém o enquadramento voltado ao Ocidente. Por arte global entende-se uma arte que se busca mais “globalizada”, com menos barreiras entre as produções locais. Pautada na ideia de um projeto globalizante, seu marco é o ano de 1989. Essa ideia de unidade se deu por conta da queda do muro de Berlin, do advento da internet e de outros acontecimentos históricos que passam a ideia de quebra de limitações entre o “eu” e o “outro”. Mas alguns autores entendem que essa pretensa revisão do eurocentrismo nas artes, apresenta lacunas. Enquanto mulher, moçambicana, artista representada por galerias estrangeiras e, até então imigrante, Cassi Namoda pinta as histórias da vibrante Moçambique pós-colonial, constrói arquétipos que dão conta da realidade que presenciou. É uma voz que fala de si.

Referências Bibliográficas

AVOLESE, Claudia Mattos; DALCANALE, Patricia. (Org). *Arte Não Europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. Estação Liberdade: Vasto, 2020.

Cassi Namoda: o sentido da saudade. *Revista Juxtapoz*. Disponível em: <https://www.juxtapoz.com/news/magazine/features/cassi-namoda-the-sense-of-saudade/>. Acessado em: 21 out. 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Editora Cobogó, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

SANDOMIR, Richard. The artist capturing the pleasures and pains of life in Mozambique. *NY Times*. 29 Jan. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/10/24/world/africa/john-mbiti-dead.html>. Acessado em: 21 out. 2020.

SEWARD, Mahoro. The artist capturing the pleasures and pains of life in Mozambique. *Revista I-D*. 29 jan. 2020. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/wxejzb/interview-cassi-namoda-artist-mozambique. Acessado em: 21 out. 2020.