

**A ABSTRAÇÃO DA CALIGRAFIA ÁRABE NA
FABRICAÇÃO
DA ARTE MODERNA SUDANESA**
**THE ABSTRACTION OF ARABIC CALLIGRAPHY IN THE
MAKING OF MODERN SUDANESE ART**

SANDRA MARA SALLES'

Resumo:

A proposta deste artigo é analisar o uso da caligrafia árabe por artistas pioneiros da pintura moderna no Sudão nas décadas de 1950 e 1960 e sua relação com o processo de modernização do país. Será problematizado o papel central atribuído à caligrafia no currículo da Escola de Cartum, um dos principais movimentos artísticos no continente africano no período pós-colonial. O debate crítico encabeçado pelos artistas sudaneses Hassan Musa e Abdallah Bashir (Bola), no início dos anos 1970, que viam a abstração da caligrafia árabe como um dos mecanismos de essencialização da arte e da cultura sudanesa, também será examinado.

Palavras-chave: Arte moderna sudanesa. Caligrafia árabe. Escola de Cartum. El Salahi. Hurufiyya.

Abstract:

This paper aims to analyze the use of Arabic calligraphy by pioneering artists of modern painting in Sudan in the 1950s and 1960s and its relationship to the country's modernization process. The central role assigned to calligraphy in the curriculum of the Khartoum School, one of the main artistic movements on the African continent in the post-colonial period, will be problematized. The critical debate led by Sudanese artists Hassan Musa and Abdallah Bashir (Bola) in the early 1970s, who saw the abstraction of Arabic calligraphy as a mechanism of essentialization of Sudanese art and culture, will also be examined.

Keywords: Modern Sudanese art. Arabic calligraphy. Khartoum School. El Salahi. Hurufiyya.

ISSN: 2175-2346

1 Introdução

O potencial estético das variadas formas de escrita conhecidas na África tem sido explorado nas artes do continente desde tempos remotos. Esta constatação vai de encontro a um pressuposto largamente difundido no senso comum e sustentado pelo legado do pensamento colonialista e primitivista, segundo o qual as sociedades africanas teriam sido sociedades sem escrita antes da chegada dos europeus.

Contestando esta visão reducionista, uma ampla bibliografia discute, há algumas décadas, a presença e a historicidade dos sistemas gráficos e tradições escritas na África, com os mais variados usos e uma pluralidade de tipos e estilos. Tais estudos perpassam os campos de várias disciplinas, como os da história, da linguística, da antropologia, dos estudos literários e da história da arte, com aportes recentes significativos provenientes da semiótica e das ciências cognitivas. (BATTESTINI, 1997, 2006; FIQUET e MBODJ-POUYE, 2009).

Estes diferentes sistemas de sinais e símbolos usados para codificar e exprimir ideias apareceram no continente africano em vários momentos de sua história. Alguns surgem em forma de alfabetos fonéticos, nos quais letras ou caracteres reproduzem os sons de uma língua, enquanto outros são ideográficos, compreendendo símbolos gráficos (ideogramas) que representam objetos, ideias e conceitos.

Tais sistemas de escrita incluem, dentre outros, os hieróglifos egípcios antigos, o vai da Libéria¹, o tifinaque², o nsibidi³, e a escrita litúrgica ge'ez⁴ da Etiópia, cujas genealogias podem ser traçadas ao longo de vários séculos. Outros sistemas foram criados mais recentemente, nos séculos XIX e XX, como resposta à presença europeia na África e à imposição das línguas dos colonizadores e de seus alfabetos, como meio de dominação, controle e conhecimento dos povos colonizados⁵.

Os suportes usados para a inscrição destas diferentes formas de escrita na África são igualmente diversos e o uso criativo de variados tipos de símbolos, alfabetos, caligrafias, silabários e sistemas gráficos na produção artística tem contribuído a desafiar concepções engessadas sobre as culturas africanas.

Ao retrazar as diferentes genealogias e itinerários da escrita no continente, os curadores da exposição *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art* (National Museum of African Art, Washington, 2007) observaram que objetos datando "de tempos antigos até o momento contemporâneo ilustram como os artistas africanos têm utilizado as diversas formas de letras, palavras, símbolos e seus significados

1 Uma das cinco escritas fonéticas desenvolvidas para os grupos linguísticos mande, falados na Libéria, Serra Leoa e sudoeste do Mali, o vai foi inventado por volta de 1832 por Momolu Duwalu Bukele, da Libéria.

2 Alfabeto usado pelos povos tuaregues seminômades da África noroeste para escrever sua língua, o tamaxeque.

3 O nsibidi é um antigo sistema de comunicação gráfica dos povos ejaghã do sudeste da Nigéria e do sudoeste dos Camarões na região de Cross River. Também é usado pelos povos vizinhos ibíbio, efik e igbo. Ele não corresponde a nenhuma língua falada, é uma escrita ideográfica cujo uso facilita a comunicação entre povos que falam línguas diferentes.

4 O ge'ez - também conhecido como etiópico - teve origem há cerca de dois mil anos na região que compreende o sul da Eritreia e o norte da Etiópia, no Chifre de África. Embora tenha deixado de ser uma língua comumente falada ainda no século XIII, continua a ser usada como a língua litúrgica da Igreja Ortodoxa Etíope. Ela foi igualmente adaptada para escrever outras línguas etíopes, incluindo o amárico, a língua nacional da Etiópia contemporânea.

5 Um exemplo de forma de escrita inventada no século XX é o silabário Bété, que foi criado para a língua bété da Costa do Marfim na década de 1950 pelo artista Frédéric Bruly Bouabré (1923-2014).

para criar obras de arte belas e poderosas” (KREAMER et al., 2007, p. 78)⁶.

O uso da caligrafia árabe, além dos sistemas de escrita endógenos e do alfabeto latino ou romano, tem sido particularmente recorrente no trabalho dos artistas africanos desde meados do século XX. Como observado por Ficquet e Mbodj-Pouye (2009, p. 760):

Devido a essa profusão da escrita nas práticas sociais cotidianas e à notável iconicidade dos escritos africanos, incluindo os hieróglifos egípcios, realçada por movimentos intelectuais, políticos ou religiosos, os artistas visuais africanos contemporâneos utilizam frequentemente várias formas de escrita como recursos estéticos.

Partindo das relações entre imagem e texto e da conjugação do visual e do verbal na arte⁷, será discutido nas linhas que seguem o uso da caligrafia árabe por artistas pioneiros da pintura moderna no Sudão nas décadas de 1950 e 1960. A centralidade atribuída à caligrafia no currículo da Escola de Cartum, um dos principais movimentos artísticos no continente africano no período pós-colonial, será igualmente problematizada. Esta análise tem, como pano de fundo, os debates em torno da constituição de uma arte distintamente sudanesa, no contexto da independência do país, em 1956, e o papel da caligrafia árabe neste processo⁸.

2 As escritas africanas e sua inscrição no moderno

A incorporação de diferentes sistemas gráficos e de escrita que têm sido usados e compartilhados pelas sociedades africanas ao longo de sua história teve destaque na produção de artistas residindo no continente nas décadas das independências africanas (os anos 1950 e 1960)⁹, cujas obras dialogavam com as propostas formais e conceituais do modernismo. Conforme exposto por Harney (2007, p. 209),

[...] a linguagem do modernismo em África estava profundamente imbricada nos mecanismos da própria modernidade - a ascensão do Estado-nação, as frustrações do neocolonialismo político, econômico e cultural, os rápidos processos de urbanização, a importação e adaptação das culturas dos meios de comunicação de massa, as lutas políticas e pelos direitos humanos sob o *apartheid*, as várias formulações e o comprometimento em relação às noções de pan-africanismo e pan-arabismo e o crescimento de uma considerável diáspora. Todas estas mudanças socioculturais e históricas foram acompanhadas de usos da linguagem e de imagens, surgindo, por vezes, como escritas que foram sancionadas e impostas pelas autoridades políticas e, por outras, parecendo ecoar as vozes do povo.

6 Todas as traduções são da autora.

7 Ou da “image-text”, termo usado por Mitchell (2012, p.1) para aludir ao “murmúrio do discurso e da linguagem nos meios gráficos e visuais”.

8 Trata-se de uma reflexão inserida no campo de estudos dos modernismos africanos, que reúne investigações sobre a produção artística africana de meados do século XX, em diálogo com a arte moderna produzida, sobretudo, nos centros norte-atlânticos (Europa ocidental e Estados Unidos), mas também em outras regiões do mundo.

9 A maior parte das antigas colônias no continente africano conquistou a independência entre meados da década de 1950 e o início da década de 1960.

Trata-se, portanto, de um processo que teve lugar em várias regiões do continente e está associado às políticas de modernização do Estado que, em determinados casos, fomentava o surgimento de uma arte moderna no país, entendida como um dos pilares de construção e afirmação de uma identidade nacional. O uso da escrita teve um papel importante nesse processo e isso inclui não somente os diferentes sistemas simbólicos e gráficos endógenos, mas também a escrita árabe, presente no Norte da África desde o século VIII e o alfabeto latino, cujo uso se disseminou durante a dominação colonial europeia, a partir do final do século XIX.

Nesse contexto, numerosos foram os artistas africanos que buscaram desenvolver uma nova linguagem, interpretando as tradições locais e propondo uma síntese entre o novo e o antigo, entre as influências ocidentais e os elementos formais vernaculares pré-coloniais. Através de sua prática artística, baseada sobretudo na pintura, estes artistas interrogavam “[...] as narrativas de poder e de identidade que estavam incorporadas nos usos da linguagem [...] e procuraram reivindicar ou reordenar práticas de inscrição.” (HARNEY, 2007, p. 204) Este cenário favoreceu o surgimento de novas formas de “inscrição de sentido” (BATTESTINI, 2006, p.24), criadas pelos artistas por meio do uso de sistemas de escrita em suas obras.

Dentre os variados contornos tomados por este processo, propõe-se aqui um recorte específico: analisar o uso da caligrafia árabe por artistas pioneiros da arte moderna sudanesa nas décadas de 1950 e 1960.

3 A caligrafia árabe na arte moderna sudanesa

A língua árabe foi trazida para a África com a expansão do Islã no século VII. Chegando primeiro no Egito, difundiu-se por toda a África do Norte antes de se mover para o Deserto do Sahara e se propagar pelas regiões costeiras. Com a língua veio seu sistema de escrita que, para além de sua utilização nos textos árabes e na transcrição de numerosas línguas africanas, desempenha um papel de extrema importância devido à sua associação com a fé islâmica¹⁰. O árabe é a língua em que Deus revelou o livro sagrado do Islã, o Alcorão, ao profeta Maomé e a caligrafia árabe, considerada de uma beleza sublime pelos muçulmanos, aparece em numerosos estilos históricos, regionais e individuais.

Artistas sudaneses se destacam no uso desta caligrafia em obras realizadas a partir da década de 1950, no contexto de grandes mudanças no panorama político-social no continente africano, com grande impacto no campo artístico.

Ainda no decorrer da primeira metade do século XX, se iniciara uma profunda transformação nas estruturas de produção artística, que se intensificou nas décadas de 1950 e 1960, quando a maior parte das antigas colônias africanas se tornou independente das metrópoles europeias. Nesse período, novas estruturas de ateliês de experimentação artística e novos cursos de artes são criados na África - em universidades ou escolas privadas. Artistas partem para estudar em instituições estrangeiras, financiados por organismos internacionais ou, muitas vezes, pelos governos de

¹⁰ A presença da escrita árabe no Norte da África data dos séculos VIII e IX, se consolidando com o progresso da islamização no Norte, como no resto do continente, a partir do século X e mais amplamente a partir do século XVIII.

seus próprios países. Esta nova conjuntura promoveu uma maior circulação e interação entre os artistas e outros atores da cena cultural, como professores, patronos e mediadores culturais, tanto no continente africano quanto fora dele, permitindo o compartilhamento de experiências formais que tiveram forte impacto na produção artística do período.

No que se refere à pintura sobre tela - um dos principais formatos modernistas -, seus primórdios na África se situam na primeira metade do século XX, quando artistas em contato com o que se produzia nos centros europeus se inspiraram nas técnicas e suportes usados nas metrópoles e deram início a uma revolução nas artes visuais no continente. Artistas como Aina Onabolu (1882-1963) e Ernest Mancoba (1904-2002) têm sido reconhecidos por seu pioneirismo neste processo, que tomou impulso nas décadas das independências¹¹.

Neste contexto de intensas mudanças e de grande ebulição cultural, a trajetória de Ibrahim El-Salahi, considerado um dos pioneiros da pintura moderna no Sudão, é notória e sua influência ultrapassou amplamente as fronteiras de seu país natal.

Nascido em 1930 na cidade histórica de Omdurman, El-Salahi iniciou sua formação entre 1949 e 1951 na *School of Design do Gordon Memorial College*¹², onde se formou em pintura. Nesta instituição, eram ensinadas disciplinas ligadas às tradições artísticas ocidentais, como a pintura, a escultura e o desenho. Devido à influência de expatriados como o britânico Jean-Pierre Greenlaw¹³, as artes aplicadas baseadas em práticas locais foram incorporadas ao currículo. A ênfase do ensino recaiu notadamente sobre a caligrafia árabe, disciplina que veio a se tornar o eixo central da instituição, impactando o trabalho de muitos artistas que por lá passaram.

Ao falar de seus anos na Escola de Design em entrevista concedida em 2016¹⁴, El Salahí aponta a influência de Greenlaw - que dirigia a escola na época - em seu desenvolvimento como jovem artista, assim como a do calígrafo sudanês Osman Waqialla, que também foi seu professor e teve importante papel na gênese do movimento moderno no país.

Waqialla (1925-2007) integrou a primeira geração de artistas sudaneses que realizou parte de seus estudos em instituições estrangeiras. Após ter se graduado em Artes no *College of Fine and Applied Art* (1945), o artista continuou seus estudos na *Camberwell School of Art*, em Londres (1946-1949) e na *School of Arabic Calligraphy*, no Cairo. Ao retornar ao Sudão, em 1951, ensinou no *College of Fine and Applied Art* e foi o primeiro entre seus pares a explorar as qualidades visuais e temáticas da caligrafia árabe na pintura.

As experimentações formais de Waqialla deram início a um processo de desconstrução da caligrafia, conduzindo-a às suas formas elementares, sem deixar de lado o significado das letras e palavras. Esta técnica o levou ao desenvolvimento de

11 Sobre Aina Onabolu, ver Okeke-Agulu, 2015; sobre Ernest Mancoba, ver Hassan, 2010.

12 Fundado em 1902, o Gordon Memorial College foi precursor da Universidade de Cartum.

13 Greenlaw foi professor, pesquisador, ilustrador e estudioso do patrimônio e das culturas do Sudão, desempenhando um papel importante tanto na fundação do College of Fine and Applied Art, quanto na ênfase dada à caligrafia árabe no currículo do estabelecimento. Cf. Court (1995, p.291); Amselle (2005, p.94).

14 Entrevista disponível em: <http://www.vigogallery.com/news/147>. Acesso em: 30/04/2019.

um estilo singular dentro do movimento artístico moderno sudanês. Segundo Hassan (2005, p.110), a contribuição de Waqialla reside, principalmente, “na libertação da caligrafia árabe da sua associação tradicional com o texto sagrado através de tratamentos ousados tanto da poesia quanto da prosa árabe secular e não tradicional”.

Esta experimentação revolucionária provou ser altamente influente entre seus estudantes, incluindo não somente El Salahi, mas também Ahmad Shibrain. Estes artistas se tornaram figuras proeminentes num movimento que ficou conhecido, no final dos anos 1950, como Escola de Cartum, no qual a caligrafia foi um elemento central.

4 Ibrahim El Salahi, Ahmad Shibrain e a Escola de Cartum

Além da influência atribuída à Waqialla, El Salahi afirmou, em entrevista concedida ao crítico, escritor e professor Ulli Beier, a centralidade da caligrafia árabe em seu trabalho e o impacto de sua primeira experiência na Europa em seu processo de criação:

[...] a cultura árabe é ligada à língua árabe, ao Alcorão e à caligrafia. Mas a *caligrafia é o tema mais importante para mim porque é uma forma abstrata, cheia de símbolos que têm um som e um sentido*. No início, eu fazia a caligrafia clássica: eu escrevia poesia ou palavras de sabedoria. Mas depois, eu apliquei algumas das técnicas que havia aprendido na Europa. (EL SALAHI apud KASFIR, 2000, p.138, grifo nosso)

Na sequência, o artista descreveu como foi inspirado por Picasso no processo de desconstrução desta caligrafia, “quebrando suas formas”, algo que se tornou sua marca:

Eu amo o que o Picasso fez com o cubismo, tomar uma forma plástica e explodi-la para encontrar seus elementos originais, depois reconstruí-la sob uma nova forma. Eu penso que fiz a mesma coisa com a caligrafia [...]. Eu tentei ir mais longe e trazer a verdadeira forma do símbolo à sua origem - às formas animais, à água [...]. E uma vez esta porta aberta, eu a atravessei e tive a impressão de quebrar o vidro! Foi preciso avançar prudentemente, pois, às vezes, arriscamos nos cortar. [...] *Eu quebrava e quebrava [...] e as formas apareciam [...]* as mesmas formas ou espíritos que apareciam para mim quando era criança! Elas vieram para mim uma vez liberadas da forma rígida da letra.” (EL SALAHI apud KASFIR, 2000, p.138-139, grifo nosso)

Por meio de suas telas, El Salahi dá vida às formas caligráficas que ele considera como “referências abstratas a formas animadas, cada uma com suas próprias histórias e subjetividades.” (ADAMS, p.31). Esse processo é particularmente visível quando ele compara a estrutura das letras a ossos:

Peguei a caligrafia e lhe tirei o significado... *Então eu tive que quebrar as formas das próprias letras e tentar ver os ossos das letras...* começando a quebrar [as letras] e reorganizando-as em uma forma diferente. Tornou-se então o início de um novo idioma pictórico, a partir do qual comecei a criar minhas

imagens. (EL SALAHI apud ADAMS, p. 31, grifo da autora)

Esta “quebra das letras” levou o artista a um processo de abstração das formas da caligrafia, o que o aproximou do movimento letrista norte-africano conhecido como Al Hurufiyyia¹⁵. Progressivamente, o ritmo da caligrafia se impôs à forma das letras, e delas começaram a brotar outros contornos, outras imagens.

Além do processo pelo qual se deu a experimentação com a caligrafia árabe, El Salahi enfatiza em suas falas a influência da educação religiosa em seu trabalho (HASSAN, 2013, p.12-13). Ao contato precoce do artista com os escritos do Alcorão - que remonta à escola para crianças que o pai, um clérigo muçulmano, tinha em sua casa - se somaram seus estudos de manuscritos islâmicos no *British Museum*, enquanto era estudante em Londres.

Em sua pintura *The Last Sound*¹⁶ (1964-65), cujo título evoca o som final da passagem divina da alma do mundo corpóreo para a eternidade, El Salahi presta um tributo a seu falecido pai. Obra representativa da fase de inicial do artista, nela predominam tons terrosos que acolhem uma amálgama de formas, com destaque para os caracteres árabes posicionados nos lados direito e esquerdo da tela. Eles são acompanhados de motivos em crescente que plainam em torno de um elemento central de grande dramaticidade. Motivos islâmicos populares como crescentes e arabescos, além de motivos não-islâmicos, como figuras e elementos naturais e geométricos são recorrentes no trabalho do artista.

Em outra obra do mesmo período inicial, *The Prayer*¹⁷ (1960), El Salahi toma um versículo do Alcorão como tema da pintura, preenchendo de maneira precisa a tela de fundo terroso com linhas caligráficas brancas. Ao fundo, se distinguem em meios aos rabiscos em cor preta, criaturas de rostos alongados e olhos arregalados que se tornarão, posteriormente, personagens bastante frequentes em suas telas.

O uso do crescente e do arabesco e de tons sombrios e terrosos, como preto, branco, terra de siena queimada e ocre amarelo¹⁸, além de padrões tradicionais e elementos decorativos da caligrafia árabe são emblemáticos da adesão do artista ao projeto de criação de uma estética sudanesa distinta, na qual vários artistas e escritores se engajaram neste período.

As preocupações e experiências formais que orientaram o estilo e a estética de El Salahi foram compartilhadas por seu colega sudanês Ahmad Shibrain (1931-2017), também considerado um dos pioneiros da pintura moderna no país. Shibrain estudou em Londres, na *Central School of Art and Design* de 1957 a 1960 e, desde o início de sua carreira, produziu imagens essencialmente caligráficas, liberadas das convenções, sendo frequentemente reconhecido como aquele que revitalizou a caligrafia no Sudão. Hassan (2013, p. 8-9) aponta que, no trabalho do artista:

15 Hurufiyya é um termo que se refere à experimentação artística com a língua árabe, letras ou texto como um elemento visual para compor. O movimento artístico hurufiyya (também conhecido como movimento Al-hurufiyya) promovia a transformação de letras árabes em formas abstratas. Imagens disponíveis em: <https://www.barjeelartfoundation.org/exhibitions/hurufiyya/> Acesso em: 30/04/2019.

16 Sobre essa obra, ver: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/last-sound-ibrahim-salahi/>

17 Sobre essa obra, ver: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/the-prayer>

18 Esses tons, segundo o artista, “[...] se assemelhavam às cores da terra e dos tons de pele das pessoas em nossa parte do Sudão.” (EL SALAHI apud HASSAN, 2013, p.12)

[...] as letras árabes ganham o que ele chama de um valor estético plástico. Como veículo do Alcorão, a língua árabe é vista como sagrada, mas considerando o papel fundamental que a caligrafia tem desempenhado na estética e no estilo da arte islâmica clássica, isto não impede necessariamente o seu uso artístico. [...] O seu trabalho, disse ele [o artista], 'é uma mistura de imagens, afro-árabes e islâmicas'.

Um exemplo deste tipo de procedimento é a obra de 1963, *Untitled*¹⁹. (Fig. 1) Nela, Shibrain faz uso do nanquim para dar ênfase à gestualidade do traço, numa composição ágil que privilegia o efeito visual, fazendo com que os olhos se movimentem pelas formas em várias direções, em detrimento de sua legibilidade. Assim como nesse trabalho, em outros desenhos do artista do início da década de 1960, as letras são encurtadas ou alongadas, comprimidas ou expandidas, se tornando parte de uma composição abstrata mais ampla, de difícil decifração (HASSAN, 2013).

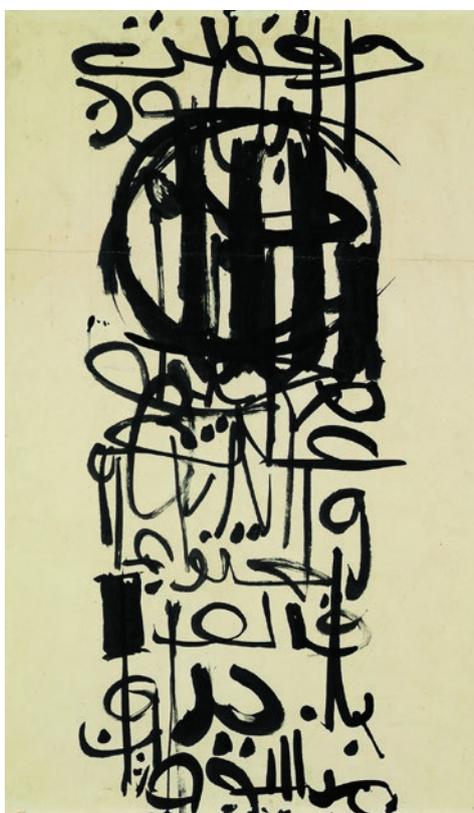


Figura 1 - Ahmed Shibrain. *Untitled*, 1963. Nanquim sobre papel, 76 × 57 cm. Iwalewahaus, Universität Bayreuth. DEVA, Universität Bayreuth.

A produção artística de El Salahi e Shibrain nesse período se inseria num contexto em que o governo do país, apoiado pela classe média árabe-islâmica, estava empenhado na busca de um denominador comum para a composição extremamente plural do Sudão, de modo a produzir uma cultura nacional e uma identidade sudanesa compartilhada. A literatura e a arte se tornariam essenciais nesse processo.

19

Sobre essa obra, ver: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/ohne-titel>. Acesso em: 20/04/2019.

Situado numa região que conheceu, ao longo dos séculos, uma sobreposição de inúmeras camadas de influência histórica, a grande diversidade, tanto étnica quanto linguística e religiosa do Sudão, passou a representar um risco de instabilidade, sobretudo após a independência do país. Como agravante, a manipulação desta diversidade pela ordem colonial anglo-egípcia (1899-1956)²⁰ engendrara uma percepção binária da formação cultural sudanesa. Esse binarismo retratava um país dividido entre culturas altamente islamizadas e relativamente arabizadas no norte e religiões tradicionais convivendo com o cristianismo no sul, um retrato que não correspondia à complexidade da formação sociocultural do país.

É nesse contexto que surge a Escola de Cartum, denominação utilizada para identificar artistas ligados ao *College of Fine and Applied Art*, que se tornou um importante espaço de ensino e prática modernista no continente²¹. Além de Osman Waqialla, El Salahi e Ahmad Shibrain, artistas como Kamala Ishaq e Mubarak Bilal estiveram envolvidos neste projeto²².

A principal preocupação ideológica e intelectual deste grupo - partilhada por colegas poetas, romancistas e críticos literários - foi a criação de uma arte e uma estética "sudanesa", o que os obrigava a problematizar e a dimensionar as influências externas, sobretudo ocidentais, em sua criação. Estes artistas cultivaram assim um novo estilo visual chamado Sudanawiyya, no qual o uso da caligrafia e da estética de hurufiyya ocupava um lugar central, combinado aos motivos islâmicos, a outras expressões de tradições locais e pan-africanas e às influências ocidentais²³.

A produção de artistas como El Salahi e seus colegas da Escola de Cartum pode ser analisada dentro de um movimento mais abrangente que teria transformado, entre 1955 e 1975, a caligrafia árabe em arte moderna (Dadi, 2006). Este movimento foi protagonizado por numerosos artistas provenientes da ampla região que abrange o Norte da África, o Oriente Médio e o Sul da Ásia que retrabalharam os motivos caligráficos árabes de formas totalmente novas, explorando suas possibilidades abstratas e expressivas. Segundo Dadi (2006, p.104-105), o enquadramento nacional teria sido insuficiente para abarcar estas produções caligráficas abstratas, em grande medida ilegíveis. Os artistas criaram então "novas constelações de identidades", abrindo o quadro nacionalista e ampliando suas formas de filiação. O "modernismo caligráfico" teria, dessa forma reterritorializado a escrita árabe, tornando sua estética permeável ao exterior e prefigurando uma espécie de estética pós-nacional²⁴.

20 Abrangendo os territórios da atual República do Sudão e República do Sudão do Sul, o Sudão Anglo-Egípcio foi uma administração conjunta, entre a Grã-Bretanha e o Egito (até então ainda nominalmente parte do Império Otomano), desse vasto território.

21 As origens do College of Fine and Applied Art remontam à 1930, quando foi criado o Departamento de Artes da *Gordon Memorial College* (atual Universidade de Cartum). Em 1946, este departamento se separou e se tornou uma escola especializada em Design. Em 1951 a School of Design se afiliou ao Khartoum Technical Institute (KTI), sendo, posteriormente, rebatizada de School of Fine and Applied Arts - atualmente, o College of Fine and Applied Art da Sudan University of Science and Technology.

22 O termo "Karthoum School" foi cunhado, primeiramente, por Denis Williams (1923-1998), artista, acadêmico e crítico de arte da Guiana, que foi professor no College of Fine and Applied Art no início dos anos 1960. Ele foi amplamente aceito e divulgado por seus primeiros patronos que eram, sobretudo, expatriados ocidentais, críticos de arte e colecionadores. No entanto, o termo "escola", tal como é usado nos círculos artísticos ocidentais não é aplicável ao perfil do movimento de Cartum e muitos artistas resistiram em ter seu nome a ele vinculado. Cf. Hassan (1995, p. 315).

23 Embora compartilhassem preocupações estéticas comuns, os artistas ligados à Escola de Cartum não produziram uma literatura crítica sobre as concepções que embasavam o trabalho que desenvolviam ou sobre suas aspirações artísticas, o que impediu que um debate fosse efetivamente instaurado. Devido a seus contornos pouco precisos, Hassan (1995, p. 111) propõe que a Escola de Cartum seja vista como um movimento complexo, multifacetado e altamente fluido de um grupo de artistas.

24 Jean-Loup Amselle (2005) questiona se esta utilização da caligrafia árabe, de maneira abstrata e indecifrável, assim como a exploração de outras

Hassan Musa e Abdallah Bashir (Bola), artistas e críticos de arte sudaneses, ambos graduados do *College of Fine and Applied Art*, se destacaram, ainda no início dos anos 1970, na crítica à Escola de Cartum, no que se refere, sobretudo, aos preceitos ideológicos que a orientavam e aos interesses políticos a ela subjacentes.

Segundo Musa (2015), o projeto artístico nacional, criado no intuito de conciliar as múltiplas contribuições culturais dos povos que compunham a sociedade sudanesa, tinha como base o conceito de um país cultural e etnicamente híbrido. No entanto, ao ser conduzido pela classe média, tal projeto teve como moldura cultural a ideologia árabe-islâmica, sendo efetivado por meio do aparato do Estado moderno. Foi este aparato que apoiou as instituições educacionais governamentais, vistas como veículos decisivos para a modernização da sociedade.

Nesse contexto, Musa e Bola argumentam que o *College of Fine and Applied Art*, através da atuação do grupo da Escola de Cartum, teria funcionado como uma plataforma crucial na difusão do conceito de "autenticidade cultural sudanesa" entre a classe média do país na segunda metade do século XX²⁵. Esta autenticidade se baseava numa mistura (ou hibridação) de componentes culturais árabe-islâmicos e elementos da cultura africana que precederam o advento do Islã no Sudão. Este princípio do hibridismo norteou uma investigação iconográfica que culminou com a mistura da caligrafia árabe a elementos ornamentais africanos na fabricação de uma arte com perfil nacional.

Uma das críticas de Musa à lógica de hibridação advém do fato de que, segundo ele, os artistas da Escola de Cartum teriam simplificado e reduzido a tradição árabe à arte da caligrafia e as referências ao patrimônio africano aos seus elementos decorativos. Em suma, essa lógica teria um caráter reducionista em relação ao fenômeno estético moderno no Sudão como um todo, restringindo a diversidade cultural do país à dualidade "árabes e africanos"²⁶. Tal visão empobreceria a noção de cultura sudanesa, apagando as influências culturais coletivas que estão fora desta oposição binária, sejam elas antigas ou contemporâneas, e contribuiria com sua exotização. (MUSA, 2015)

5 Considerações finais

As práticas artísticas na África que se utilizaram de formatos modernistas como a pintura e a gravura se destacaram no uso de textos, alfabetos, sistemas gráficos e experimentações caligráficas como um dos modos de elaboração e difusão das novas identidades pós-coloniais. Neste sentido, a afirmação das modernidades artísticas se baseou no desenvolvimento de uma nova linguagem, que passava tanto por uma

formas de escrita e símbolos por artistas africanos modernos e contemporâneos, não seria uma tentativa de ter sua atividade assimilada àquela de profetas, em resposta a uma construção europeia da arte, sobretudo, da arte árabe. Este procedimento seria, segundo o autor, o resultado de um "afrocentrismo artístico", uma função derivada do "orientalismo", que marcaria boa parte dessa produção.

25 As obras El-Salahi dos anos 60 teriam sido, segundo Musa (2015), uma espécie de manifesto visual que teria contribuído para o esforço ideológico nacional de estabelecer essa estética da classe média árabe-islâmica no Sudão. Construído sobre a presença da caligrafia árabe, suas imagens incluíam muitas vezes um tipo de ornamento geométrico alegadamente africano e as cores que dominavam as composições eram apresentadas como as "cores da nossa terra", ou "as cores do Sudão", correspondendo aos sentimentos nacionais do público sudanês.

26 Além disso, este grupo questiona a noção do "híbrido" no sentido em que ela pressupõe a existência de culturas puras - neste caso, a cultura árabe ou africana - não corrompidas por elementos externos, o que, segundo Musa, seria uma derivação do racismo. Cf. Musa, 2015.

releitura das tradições locais quanto pela incorporação de influências ocidentais.

As diversas investigações relacionadas a essas produções têm sido reunidas no campo dos “estudos dos modernismos africanos”, no qual diferentes abordagens têm disputado as genealogias deste movimento multifacetado e examinado as múltiplas camadas que nele se sobrepõem²⁷. Neste contexto, a análise dos debates envolvendo os usos da caligrafia árabe na produção artística sudanesa nas décadas de 1950 e 1960 torna mais complexa a história da arte produzida no continente africano na segunda metade do século XX. Ela possibilita igualmente uma melhor compreensão dos seus trânsitos e de seu papel na produção de uma história da arte efetivamente global.

As experimentações caligráficas empreendidas por El Salahi e Shibrain influenciaram toda uma geração de artistas sudaneses e de outras regiões do continente. O nigeriano Obiora Udechukwu²⁸ (1946) e o etíope Wosene Kosrof²⁹ (1950) são dois dos artistas que reconhecem a influência dos artistas sudaneses em seus trabalhos.

No entanto, embora os trânsitos de El Salahi, Shibrain e de outros artistas africanos tenham sido frequentes no período, com desdobramentos que extrapolam as fronteiras de seus países, o estudo da arte produzida na época das independências no continente tem sido frequentemente confinado a contextos nacionais³⁰. Este enquadramento se explica pelo caráter político que esta produção assume no cenário de lutas pela liberação nacional, nas quais muitos artistas se engajaram por meio de sua arte³¹. No entanto, embora seja inequívoco que a compreensão da “arte das independências” deva estar ancorada em suas condições locais de produção, a ampliação de sua análise aos contextos regionais e internacionais permite novas abordagens.

Nesse sentido, a história das imbricações entre a escrita e a imagem na arte pode ser um caminho viável para se pensar a produção artística do período a partir dos deslocamentos, contatos, redes e permeabilidades que se produziram (e continuam se produzindo) regionalmente e globalmente. Essa abordagem permite que a história da arte produzida na África seja pensada numa perspectiva transnacional - como no caso do uso da abstração caligráfica na pintura moderna em países do Norte da África, do Oriente Médio e do Sul da Ásia (DADI, 2006).

Este é um dos desafios para uma história da arte realmente global. Analisar o “modernismo” a partir da África - mesmo que a pertinência desse termo venha sendo questionada e que talvez um novo termo a ser criado seja mais apropriado para se

27 Sobre o debate que tem tensionado, nas últimas duas décadas, o campo da historiografia da arte, no que diz respeito à aplicação da categoria analítica “modernismo” aos contextos africanos de criação artística, ver: Meier (2015), Salami e Visonà (2013) e Salles (2019, no prelo).

28 Udechukwu explorou intensamente o “uli”, nome dado aos desenhos tradicionais do povo igbo, assim como o fez, em menor escala, em relação ao nsibidi e à caligrafia chinesa. Além dessas referências, seu trabalho evidencia a influência do estilo caligráfico do artista El Salahi, assim como seu uso da linha apresenta uma forte afinidade com a figuração estilizada da Escola de Cartum (KASFIR, 2000).

29 Único entre os artistas etíopes por suas explorações da caligrafia em suas pinturas, Wosene Kosrof se baseia em sistemas gráficos etíopes, símbolos litúrgicos e formas arquitetônicas, bem como motivos pan-africanos, produzindo telas ricamente coloridas e detalhadas. O artista reconhece igualmente a influência de El Salahi em seu trabalho, assim como o uso criativo da caligrafia árabe por Shibrain na sua exploração da escrita.

30 Ver: Hamey, 2004; Ogbechie, 2008; Okeke-Agulu, 2015; Giorgis, 2019.

31 A exposição *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* forneceu uma rara visão panorâmica sobre a produção artística no período de luta anticolonial e de formação dos estados nacionais na África. Nela, o modernismo no continente é apresentado pela primeira vez como campo político. Ver: Enwezor, 2001.

referir a essa produção - significa estabelecer novas fronteiras na geopolítica da arte. Nessa lógica, o papel de Picasso na desconstrução da caligrafia árabe operada por El Salahi aparece como um momento ao longo de um processo cujo alcance é bem mais amplo, indo muito além das fronteiras que separam e ligam a África e a Europa.

Referências bibliográficas

ADAMS, S. In my garment there is nothing but God: recent work by Ibrahim El Salahi. *African Arts*, Los Angeles: UCLA James S. Coleman African Studies Center, v. 39, n. 2, p. 26-35, verão 2006.

AMSELLE, J-L. *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. Paris: Flammarion, 2005.

BATTESTINI, S. *Écriture et text, contribution africaine*. Paris e Québec: Présence Africaine e Les Presses de l'Université Laval, 1997.

_____. (dir.). *De l'écrit africain à l'oral. Le phénomène graphique africain*, Paris: L'Harmattan, 2006.

COURT, E. Art colleges, universities and schools (Sudan). In: DELISS, C. (Ed.). *Seven Stories abzzout Modern Art in Africa*. Londres e Paris: Whitechapel Art Gallery e Flammarion, 1995. p.294-295.

DADI, I. Rethinking Calligraphic Modernism. In: MERCER, K. (Ed.). *Discrepant Abstraction*. London/Cambridge: Institute of International Visual Arts (inIVA)/The MIT Press, 2006. p. 94-115.

ENWEZOR, O. (Ed.). *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*. Munich: Prestel, 2001.

FICQUET, E. e MBODJ-POUYE, A. Cultures de l'écrit en Afrique. Anciens débats, nouveaux objets. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris: EHESS, 64o ano, n. 4, p. 751-764, jul.- ago. 2009

GIORGIS, E. *Modernist Art in Ethiopia*. Athens: Ohio University Press, 2019.

HARNEY, E. *In Senghor's Shadow: Art, politics and the avant-garde in Senegal, 1960-1995*. Durham: Duke University Press, 2004.

_____. Word Play: Text and Image in Contemporary African Arts. In: KREAMER, Christine Mullen et al. *Inscribing meaning: writing and graphic systems in african art*. Washington, DC e Milão: Smithsonian, National Museum of African Art e 5 Continents, 2007. p. 201-226.

HASSAN, S. "African Modernism: Beyond Alternative Modernities Discourse". **South Atlantic Quarterly**, Durham: Duke University Press, v.109:3, 2010, p. 451-473.

_____. Ibrahim El-Salahi and the Making of African and Transnational Modernism. **Nafas Art Magazine**. Jul. 2013. Disponível em: <https://universes.art/en/nafas/articles/2013/ibrahim-el-salahi/>. Acesso em: 30/04/2019.

_____. The Karthoum and Addis connections. Two stories from Sudan and Ethiopia. In: DELISS, C. (ed.). **Seven Stories about Modern Art in Africa**. Londres e Paris: Whitechapel Art Gallery e Flammarion, 1995. p.102-139.

KASFIR, S.L. **L'Art Contemporain Africain**. Paris: Thames and Hudson, 2000.

KREAMER, C.M. et al. **Inscribing meaning: writing and graphic systems in african art**. **African Arts**, Los Angeles: UCLA James S. Soleman African Studies Center, v. 40, n. 3, p. 78-91, outono 2007.

MEIER, S.P. Modernism in Africanist Art History: The Making of a New Discipline. In: LINDGREN, A.; ROSS, S. (Ed.). **The Modernist World**. Nova York: Routledge, 2015, p. 214-224.

MITCHELL, W.J.T. Introduction. Image X Text. In: AMIHAY, O.; WALSH, L. (Ed.). **The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjectures**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p.1-11.

MUSA, H. El Salahi - The wise enemy. (Excerto do catálogo da exposição "Ibrahim El-Salahi: A Visionary Modernist", Museum for African Art, 2012), Chronic, 10 de junho de 2015. Disponível em: <http://chimurengachronic.co.za/el-salahi-the-wise-enemy/> Acesso em: 30/04/2109.

OGBECHIE, S. O. Ben Enwonwu: **The Making of an African Modernist**. Rochester: University of Rochester Press, 2008.

OKEKE-AGULU, C. **Postcolonial Modernism: art and decolonization in twentieth-century Nigeria**, Durham: Duke University Press, 2015.

SALAMI, G. e VISONÀ, M. B. "Writing African Modernism into Art History". In: _____ (Ed.). **A companion to modern African art**. Malden/Oxford: Wiley Blackwell, 2013. p. 01-19.

SALLES, S. M. Narrativas do "moderno" na historiografia da arte africana. In: MATTOS, C. e DALCANALE, P. (Org.). **Arte não europeia - Reflexões historiográficas a partir do Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019. No prelo.