

ARTE EM TEMPOS DE GUERRA: A GUERRA NIGÉRIA-BIAFRA E O GENOCÍDIO IGBO NA PERSPECTIVA DOS ARTISTAS.

Sandra Mara Salles¹

Ao investigar as narrativas sobre a produção visual do período das independências africanas (ocorridas entre as décadas de 1950 e 1970), percebe-se que ainda são pouco exploradas, no que se refere ao cenário artístico-cultural da Nigéria, as conexões entre a constituição do nacionalismo nigeriano, o lugar dos igbos na identidade nacional e a produção artística no país².

A proposta deste artigo é refletir sobre algumas destas possíveis articulações, considerando obras de artistas de origem igbo produzidas nos primeiros anos da independência da Nigéria, ocorrida em 1º de outubro de 1960 - período marcado por um forte nacionalismo cultural -, e nos anos que se seguiram, cujos eventos minaram a euforia nacionalista e levaram à eclosão da Guerra Nigéria-Biafra (entre 1967 e 1970)³.

Neste episódio da história nigeriana, o governo nacional reprimiu uma tentativa de secessão no sudeste do país - região habitada majoritariamente pelos igbos, um dos três principais grupos étnicos da Nigéria. Esse recorte permite que sejam observadas algumas das especificidades da produção artística nigeriana a partir

¹ Doutoranda em História da Arte, na linha de pesquisa Questões de arte não europeia, na Universidade Estadual de Campinas/Unicamp. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: sandra.nangadef@gmail.com.

² Chika Okeke-Agulu (2015), Sylvester Ogbechie (2016) e Rebecca Wolff (2014) são alguns dos autores que tem se voltado recentemente a esta questão. O próprio Okeke-Agulu (2015, p.261) chama a atenção para a lacuna ainda existente sobre a arte de Biafra, particularmente acerca do trabalho de artistas e escritores nos ateliês culturais.

³ Neste texto, prefere-se o termo "Guerra Nigéria-Biafra" a "Guerra Civil Nigeriana" por entender que se tratava de duas partes em conflito. Cf. Heerten e Moses, 2018, p.5-6. Sobre as diferenças semânticas e políticas compreendidas no ato de nomear o conflito de insurgência, guerra civil ou genocídio, ver Heerten e Moses. *The Nigeria-Biafra War. Postcolonial Conflict and the Question of Genocide*, p. 5-6 e Mamdani, 'The politics of naming: Genocide, Civil War, Insurgency', pp. 5-8. Disponível em: <<https://www.lrb.co.uk/v29/n05/mahmood-mamdani/the-politics-of-naming-genocide-civil-war-insurgency>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

da década de 1960 e de que maneiras os desafios e dilemas inerentes à construção da jovem nação - como a eclosão de uma guerra civil - a impactaram.

Visando atualizar o tema, serão igualmente analisadas produções mais recentes que perscrutam a memória da guerra, uma vez que as artes visuais assim como a literatura têm atuado junto à disciplina histórica nos últimos anos em busca de novas narrativas sobre este capítulo da história do país.

CONTEXTUALIZAÇÃO

A Nigéria foi criada como um território unificado em 1914, por meio da fusão das possessões coloniais da Grã-Bretanha situadas na África Ocidental. Durante o domínio colonial britânico, este território foi politicamente dividido em três regiões geográficas onde se concentravam os maiores grupos étnicos ali presentes: hausa-fulani, no Norte, yoruba, no Sudoeste e igbo, no Sudeste, com centenas de outras minorias étnicas de diferentes dimensões compondo o restante da população. Estabelecida como federação após a independência, cada uma dessas regiões passou a ter seu próprio partido político dominante e as identidades políticas se moldaram e se cristalizaram ao longo das fronteiras geográficas.

Uma grande diáspora igbo vivia no Norte. Provenientes do Sudeste, estes igbos receberam nas missões cristãs uma formação europeia e eram, portanto, considerados mais adequados para os empregos na administração colonial. Nessa década de tensão política pós-independência, o primeiro de uma sequência de golpes envolvendo oficiais militares igbos intensificaram a desconfiança e o ressentimento com os sulistas que ocupavam esses empregos no Norte, numa combinação explosiva que provocou massacres generalizados contra os igbos de maio a outubro de 1966 na região, custando a vida de dezenas de milhares de pessoas.

A violência resultou no êxodo em massa de nigerianos (igbos e outras minorias étnicas ameaçadas) do Norte para a *Igbo land*, a "pátria" da comunidade diaspórica dos igbos no sudeste do país (MOSES e HEERTEN, 2018, p. 7). Essa região teve então que lidar com uma multidão de refugiados que a inundou, sem nenhuma assistência do governo federal para acomodá-la. Os igbos passaram a temer por sua segurança, ao sentir que o governo nacional não poderia ou não teria interesse em protegê-los pois nenhuma medida fora tomada contra os perpetradores dos massacres.

Em meio a esse temor generalizado, o Sudeste começou a exigir mais autonomia e, em 30 de maio de 1967, a liderança política da região, organizada em torno de Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu, declarou sua independência como a República de Biafra⁴. Em resposta, o general Yakubu Gowon, chefe de Estado nigeriano, prometeu manter a Nigéria unida, iniciando uma ação armada contra Biafra. Esta ação se

⁴ Nomeada em homenagem à Baía de Biafra, situada na costa atlântica do país.

transformou numa guerra que durou trinta meses, causando grande destruição e uma estimativa de número de mortos que varia entre um milhão a três milhões de pessoas⁵.

Uma das principais estratégias de guerra foi o bloqueio econômico imposto ao território biafrense, causando a morte de milhares de pessoas por inanição e gerando o principal argumento usado por Biafra para a acusar e denunciar o governo nigeriano por genocídio. Além disso, durante as hostilidades, aviões federais bombardearam cidades e outros alvos no Sudeste, causando frequentemente numerosas vítimas civis. Percebendo suas poucas chances no campo de batalha, a liderança de Biafra levou o conflito para o domínio da propaganda, denunciando as táticas genocidas das forças federais e mobilizando de maneira inédita a opinião pública internacional.

No entanto, a atenção obtida por meio da propaganda de guerra não foi suficiente para que Biafra, já bastante fragilizada, resistisse aos ataques das forças militares nigerianas. Quando se rendeu, em janeiro de 1970, o território da efêmera república se encontrava arruinado e desmoralizado e seu povo empobrecido, doente e faminto.

Após a rendição de Biafra, Gowon, o chefe de Estado nigeriano, declarou não ter havido "nem vencedores, nem vencidos" ao final da guerra e deu início à difícil reintegração do país, sem que uma necessária discussão pública sobre o conflito tenha sido feita. Embora a região da antiga República de Biafra tenha sido reconstruída nos anos seguintes, o sentimento de que a "questão nacional" ainda precisa ser resolvida permanece (McNEIL, 2014, p. 548).

Recentemente, a historiografia da Guerra Nigéria-Biafra tem sido revigorada graças ao surgimento de pesquisas baseadas na investigação de novas fontes documentais assim como novas leituras do conflito (HEERTEN e MOSES, 2018). A negação do genocídio tem sido denunciada e desconstruída por vários autores, sobretudo aqueles que reivindicam sua origem igbo, trazendo suas memórias e experiências pessoais e familiares durante a guerra para o debate (McNEIL, 2014, p. 545; HEERTEN e MOSES, 2018, p.22; OGUIBE, 1998; UZOIGWE, 2011). Este interesse renovado por Biafra tem surgido igualmente no campo literário, a exemplo das obras *Half of a Yellow Sun*, da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2006) e *There Was a Country: A Personal History of Biafra*, livro de memórias do famoso romancista Chinua Achebe (2012)⁶.

No campo das artes visuais, uma série de representações e comentários críticos sobre o conflito foram formulados desde o início das tensões que o desencadearam, ainda em meados da década de 1960. Esta produção visual sobre a crise política nigeriana já nos primeiros anos de sua independência, sobre a guerra civil e seus desdobramentos se manteve nas décadas seguintes, chegando até os dias atuais,

⁵ Cf. *Global Security*. Disponível em: <https://www.globalsecurity.org/military/world/war/biafra.htm>. Acesso em: 20/12/18.

⁶ Chinua Achebe trabalhou para a causa de Biafra e publicou suas memórias da guerra apenas alguns meses antes de falecer.

contribuindo na promoção de um debate que nunca foi enfrentado pelos dirigentes do país. Este artigo pretende colaborar com essa discussão, ao apresentar a obra e a biografia de alguns artistas que abordam a conjuntura política e a guerra civil em seus trabalhos e ajudam a pensar na interseção entre arte e política na Nigéria pós-colonial.

GUERRA E GENOCÍDIO NA ARTE NIGERIANA

Poucos anos após o fim da Guerra Civil, o artista nigeriano Ben Enwonwu realiza sua série “Tutu”, formada por três retratos pintados entre 1973 e 1974⁷. Neles o artista representa uma jovem mulher, cujo corpo está virado em uma leve diagonal, revelando quase integralmente seu rosto ao observador. Um tecido índigo está depositado cuidadosamente sobre seu ombro esquerdo, o que, combinado ao porte do turbante, revela uma informação relevante sobre a retratada. Trata-se de costumes tradicionais dos iorubas, povo que habita majoritariamente a região sudoeste do país e um dos principais grupos étnicos entre os mais de 250 que compõem o mosaico nigeriano.

Enquanto Enwonwu fazia parte do povo igbo, a retratada Ademiluyi era neta de uma importante liderança do povo ioruba, que esteve majoritariamente do lado contrário à secessão. Tal combinação levou este retrato a ser considerado por alguns como ícone nacional e símbolo de reconciliação do país no pós-guerra⁸. No entanto, caberia perguntar se esta afirmação não reforçaria a declaração feita pelo Chefe de Estado nigeriano de que não teria havido “nem vencedores, nem vencidos” ao final do conflito, contribuindo a perpetuar uma narrativa que tem sido denunciada recentemente, sobretudo no que diz respeito ao caráter ficcional da reconciliação entre os povos que compõem a nação nigeriana no pós-guerra.

Alguns anos antes de “Tutu”, o impacto da experiência de Biafra pode ser sentido na obra de artistas cujas carreiras tiveram início ainda no final dos anos 1950 no *Nigerian College of Arts, Science and Technology/NCAS*T de Zaria, cidade no norte da Nigéria (atual Universidade Ahmadu Bello).

⁷ Para acesso às obras do artista, consultar: <https://benenwonwufoundation.org/works>. As três versões de “Tutu” estão reunidas na seção *Figuration and Portraiture*. A 2ª. versão da série ficou desaparecida por mais de 40 anos, criando grande euforia no mercado de arte moderna e contemporânea africana quando foi finalmente encontrada no início de 2018. As outras duas versões ainda são dadas como desaparecidas.

⁸ Conforme a declaração do escritor nigeriano Ben Okri, quando a tela foi reencontrada: “*He [Ben Enwonwu] wasn’t just painting the girl, he was painting the whole tradition. It’s a symbol of hope and regeneration to Nigeria, it’s a symbol of the phoenix rising.*” Ver: *Africa Mona Lisa” fetches £1.2m at auction in London*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/28/african-mona-lisa-fetches-12m-at-auction-in-london>. Acesso em: 20/12/2018. Um relato da ampla difusão dessa imagem no país é a declaração da escritora Chimamanda Ngozi Adichie à Rádio 4 da BBC, em 2013: “*This particular painting ‘Tutu’, the print, hung on every wall, of every middle-class family in eastern Nigeria when I was growing up.*” Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p018l2lr>. Acesso em: 20/12/2018.

Alguns estudantes do NCAST, entre os quais os artistas igbos Uche Okeke e Demas Nwoko, fundaram, em 1958, o grupo *Art Society*, cuja proposta contestava a pedagogia e o currículo da universidade, julgando-os muito acadêmicos e emprestados de um forte viés eurocêntrico. Em 1960, Uche Okeke, uma das figuras centrais do grupo, escreveu o Manifesto Síntese Natural, no qual postulava uma nova abordagem da arte, que preconizava basicamente o uso seletivo de formas e materiais artísticos das tradições africanas/nigerianas e europeias, combinando a educação oferecida nas escolas de arte do país com as formas de aprendizagem tradicionais.

No entanto, Okeke e outros membros da *Art Society* passaram a se inspirar em formas tradicionais nigerianas em suas obras somente a partir de 1961, após concluída sua formação em Zaria. Nwoko e Okeke deixam então o Norte e se instalam por algum tempo em Ibadan, no sudoeste do país. A partir desse momento, eles passam a professar de maneira mais sistemática os preceitos da Síntese Natural. Okeke começa a explorar formalmente aspectos do Uli⁹, a arte corporal e mural das mulheres igbos, em seus trabalhos, enquanto Nwoko se inspira no estilo das esculturas em terracota Nok¹⁰, as mais antigas esculturas conhecidas na África subsaariana.

No entanto, após esse primeiro período de imersão formal nos desenhos inspirados pelo Uli, Okeke retornou com vigor à pintura, realizando, em 1965, uma série de telas em grandes dimensões. Neste momento, o artista já havia deixado Ibadan, cidade central da região oeste do país, e se instalado em Enugu, capital da região leste, para onde havia transferido seu centro cultural em 1963¹¹.

Em sua leitura das obras do artista no período, Okeke-Agulu observa que:

"As pinturas de 1965 são, portanto, notáveis em termos tanto de sua ambição formal como de seu conteúdo indireto, em camadas e fortemente político. Em várias delas, além disso, há uma dissipação da ansiedade anterior sobre a identidade cultural de seu estilo de pintura; em vez de continuar a invocar a poesia lírica da linha Uli, as novas telas revelam pinceladas nervosas e curtas, superfícies densamente trabalhadas e figuras estranhamente desenhadas. Todos esses elementos se manifestam

⁹ Conhecido por suas qualidades estéticas, o Uli, nome dado aos desenhos tradicionais do povo igbo, já foi amplamente encontrado em grande parte da Igboland, praticado por mulheres que decoravam os corpos uma das outras com tinta escura em preparação para os eventos da aldeia e também murais nas paredes das casas.

¹⁰ Trata-se de esculturas de terracota produzidas pelas culturas da Idade do Ferro do norte da Nigéria, entre aproximadamente 500 a.C e 300 d.C.

¹¹ Uche Okeke abriu um centro cultural na cidade de Kafanchan, cidade do Norte do país, em 1958. Em 1963, o transfere para Enugu, no Sudeste.

nas pinturas como sinais da desordem que espreita no horizonte sociopolítico." (OKEKE-AGULU, 2015, p.266, tradução nossa)

Obras como *Oyoyo*, *Conflict* e *Aba Revolt (Women's War)*, produzidas em 1965¹², retomam aspectos da cultura e da história igbo e ligam a situação política daquele momento a um passado profundo do sudeste da Nigéria. "(...) Vistas contra o pano de fundo da inebriante política regional dos anos 1960, [estas obras] aparecem como enunciados sutis, mas poderosos, do nacionalismo igbo que, alguns anos mais tarde, catalisariam a secessão biafrense da Nigéria" (OKEKE-AGULU, 2015, p.274, tradução nossa)

Além dessa nova orientação de sua produção artística, Uche Okeke também se engajou diretamente na causa da nova república, ao assumir a Seção de Artes do Diretório de Propaganda de Biafra, em 1967.

Uma transformação estilística similar à ocorrida nas pinturas de Uche Okeke, em 1965, apareceram no trabalho de Demas Nwoko um pouco mais tarde, entre 1967 e 1968, no início da guerra civil, quando o artista permanece em Idaban. Explorando o tema do soldado - recorrente em alguns de seus trabalhos do período - Nwoko volta a se inspirar na estética Nok em obras como *Soldier (Soja)*. Escultura em terracota de 1968, *Soldier* revela uma mudança no estilo figurativo do artista, que faz agora uso de uma maior deformação como artifício formal, imprimindo grande dramaticidade à obra.

Assim como as telas *Combatant I* e *Combatant II*¹³ produzidas em 1967, *Soldier* foi realizada a partir dos esboços que o artista fez de um soldado de Biafra que ele conheceu perto do front de Enugu durante a guerra. No entanto, as imagens não são tanto retratos individuais desse soldado em particular, mas comentários críticos sobre a figura do soldado de forma genérica, anunciando a emergência dos militares como atores-chave na política nigeriana a partir da segunda metade da década de 1960. Além disso, essas e outras obras produzidas por Nwoko no período são vistas como reveladoras do pessimismo do artista quanto à perspectiva de uma Nigéria separada. (OKEKE-AGULU, 2015, p. 278-285).

Dois outros artistas que foram extremamente influenciados pela experiência de Biafra e que se destacaram por ter abordado com recorrência o tema da guerra foram Obiora Udechukwu e Middle Art.

Nascido em Onitsha, cidade portuária e comercial situada no estado de Anambra, no sudeste da Nigéria¹⁴, Obiora Udechukwu viveu a experiência da migração do Norte para o Sudeste do país, quando estava frequentando a Universidade Ahamadu Bello, na cidade de Zaria. Com o início dos ataques aos igbos

¹² *Oyoyo*, a mais significativa pintura metafísica de Okeke alude ao fenômeno do *Ogbanje*, aquele que nasce e decide voltar para o mundo dos não nascidos e o assunto de *Aba Revolt* e *Conflict* remete a um passado colonial problemático.

¹³ Títulos que depois foram alterados pelo artista para *Soldier in Ambush*.

¹⁴ Onitsha abrigou um Estado igbo pré-colonial de grande importância histórica e foi um dos grandes mercados da África ocidental antes da Guerra Civil nigeriana, durante a qual o edifício do mercado, um dos maiores da Nigéria, foi destruído - tendo sido reconstruído posteriormente.

da região, em 1966, ele é obrigado a interromper seus estudos, deixando o Norte e se instalando no Sudeste, sua região de origem.

Durante a guerra, Udechukwu também trabalhou como propagandista de Biafra e sua produção artística é profundamente influenciada pelo que viveu e viu. Nesse período, ele começou a criar imagens dramáticas de cenas que testemunhou dos refugiados fugindo para Igboland e da fome que se abatia sobre os biafrenses em obras figurativas como *Blue Figures* e *The Only Son*, ambas de 1968. Explorando uma paleta de cores fortes - vermelhos, azuis e amarelos - os temas das pinturas deste período incluem figuras famintas, uma mãe lamentando seu filho morto, refugiados andando em uma paisagem de guerra, etc.

Após a guerra, o artista permanece na região e retoma seus estudos na Universidade de Nsukka, onde Uche Okeke lecionava, se tornando seu aluno. Ele adota então uma nova estética baseada nas formas Uli, se tornando um dos principais representantes do Ulismo nas artes visuais nigerianas e um dos artistas mais influenciados pelo legado da *Art Society*.

Quase duas décadas depois do final do conflito, o artista continuou rememorando sua experiência durante a guerra em trabalhos como *Air Raid: Harsh Flute Series*, de 1989, uma de suas obras ulistas. Trata-se de um desenho em nanquim no qual é retratada uma cidade arruinada por um ataque aéreo, com seus destroços e suas vítimas de corpos desmembrados assombradas por uma figura fantasmagórica que se ergue da ruína. O artista explora as qualidades lineares do Uli, contrapondo o caos na parte inferior da cena à serenidade que caracteriza a maior parte da composição. Ele explora assim o contraste entre as linhas tênues, graciosas do desenho e os amplos espaços em branco representando a calma de um céu pós-bombardeio, apenas perturbado pela imagem do avião que se distancia. Este uso de grandes áreas negativas é típico da obra de Udechukwu.¹⁵

Outros registros da guerra são encontrados na obra de Middle Art, nome profissional adotado por Augustine Okoye, artista comercial e pintor de letreiros e placas publicitárias de Onitsha.

Em *Painting of the War-Bombed House* (1976)¹⁶, trabalho que também evoca um ataque aéreo, o artista mostra três pessoas sob os escombros de uma casa desmoronada. Ao fundo pode-se ver outras casas sendo bombardeadas pelos aviões que ainda flutuam no céu. Fora dos destroços um homem carrega um bebê tentando escapar enquanto uma criança chora sozinha.

Nascido em Nri, também no estado de Anambra, no sudeste do país, Middle Art se instalou posteriormente em Onitsha, onde estabeleceu um ateliê voltado à produção de retratos e placas publicitárias para o público local, como os comerciantes e prestadores de serviços da cidade. Ali, ele atraiu a atenção de Ulli

¹⁵ O artista não se limitou a abordar a guerra civil ao longo de sua carreira, mas também criou fortes críticas sociais e políticas a líderes do governo, denunciou a falta de recursos básicos e a distribuição desigual da riqueza na Nigéria, sempre no seu estilo lírico, de linhas e vazios que comunicam diretamente sua mensagem.

¹⁶ Imagem da obra disponível em: http://www.africa.upenn.edu/Smithsonian_GIFS/Middle_Art.html. Acesso em: 10/12/2018.

Beier, escritor, editor, empreendedor cultural e grande mecenas de artistas nigerianos e, nos anos 1960, graças a seu apoio e incentivo, começou a expor seus trabalhos como arte e não apenas como mercadoria voltada aos comerciantes locais. Assim, nos anos que antecedem a guerra, o artista se especializa em imagens do tipo história em quadrinhos, com mensagens que glorificam os valores da honestidade e da justiça e apontam os males que podem advir da falha moral.

Kennedy (1992, p.84), reporta uma entrevista concedida a Ulli Beier, na qual Middle Art narra sua experiência dramática durante a guerra, descrevendo suas vicissitudes ao fugir de tropas invasoras, mudando de lugar e de profissão até, finalmente, se tornar soldado por onze meses. Após a guerra, Beier o convida para passar alguns meses em Ile-Ife, no sudoeste do país, lhe disponibilizando um espaço para trabalhar em obras que integrariam uma exposição (BEIER, 1976).

É neste momento de sua trajetória que Middle Art dá início a uma produção de quadros realistas que retratam cenas da guerra, como o já mencionado *Bombed House*, além de outras pinturas com imagens religiosas e relatos autobiográficos, como *Middle Art's Suffering Stages of Life From the War Until Now I Am in Ile-Ife* (1971). Neste trabalho, em formato de história em quadrinhos, ele retrata a si mesmo desde o momento em que foge de Onitsha no início da guerra, suas experiências de deslocamento e como combatente durante o conflito até as imagens finais que representam o artista em Ile-Ife, após o convite de Beier.

Finalmente, alguns projetos que abordam o tema de Biafra mais recentemente demonstram sua atualidade.

Em *Biafra Time Capsule*, instalação sobre a Guerra Nigéria-Biafra exibida no Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Atenas, durante a XIV Documenta (2017), o artista e também professor e curador Olu Oguibe aborda um tema que tem sido central em seu trabalho. O artista diz ter imaginado essa obra como “um memorial, como uma recuperação de vestígios e resíduos que nos lembram que, uma vez, há não muito tempo atrás, havia um país”¹⁷, fazendo alusão ao livro de Chinua Achebe (2012).

Todos os itens que compunham a instalação vieram da sua biblioteca, são itens pessoais, uma espécie de “arte arquivística ou conceitual”, segundo o artista. Ele projetou a obra como um espaço memorial circunscrito, com suas próprias paredes dentro do pavilhão expositivo, de modo a refletir o fato de que, por quase todo o seu período de existência, Biafra foi um enclave bloqueado, onde só se podia entrar ou sair sob guarda. As paredes foram pintadas com as cores da bandeira de Biafra, incluindo o sol dourado, de modo que, ali penetrando, o público entraria simbolicamente em seu território, veria o material nas vitrines, ouviria o hino nacional e seu líder defendendo seu povo e a República.

¹⁷ Entrevista do artista ao historiador da arte e curador Ugochukwu-Smooth C. Nzewi Disponível em: <http://www.revistaatlantica.com/en/contribution/la-parabola-del-tiempo>. Acesso em 10/12/18.

Oguibe também organizou durante a mesma edição da Documenta a instalação-conferência *Biafra's Children: A Survivors' Gathering*¹⁸. Tratou-se de um evento com sobreviventes de Biafra que, ainda crianças na época da guerra, foram trazidos a Atenas para compartilhar suas histórias e memórias individuais e refletir coletivamente sobre a experiência do conflito.

Finalmente, em 2018, foi realizada na Brunei Gallery, da Universidade de Londres, a exposição *Legacies of Biafra*, que contou predominantemente com obras do coletivo artístico Nigéria Art Society UK (NASUK)¹⁹, exibidas ao lado de materiais de arquivo sobre a guerra, narrativas orais de pessoas que viveram o conflito e uma seleção de curtas-metragens. Ela visou, segundo os textos de divulgação, explorar o impacto contínuo da guerra, local e globalmente, considerando como a primeira guerra civil na África pós-independência influenciou a percepção do continente no âmbito internacional, ao mesmo tempo em que reformulou as estruturas sociais e políticas dentro da Nigéria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Guerra Nigéria-Biafra foi um divisor de águas na história contemporânea da África e tem sido vista por muitos historiadores como um dos grandes eventos para se compreender o século XX. Seus efeitos e desdobramentos ainda se manifestam no presente, imprimindo sua marca na identidade do país e nos ciclos de crise e golpes de estado que caracterizaram sua vida política no pós-independência.

O grande número de publicações que têm revisto a história do conflito, a discussão contemporânea de grupos nacionalistas igbos que seguem defendendo a secessão²⁰ e a produção artística e literária que tem reavivado a memória da experiência de Biafra demonstram que as tentativas de silenciamento sobre o passado empreendidas pelos dirigentes nigerianos nas últimas décadas não foram totalmente bem-sucedidas.

A diáspora de muitos intelectuais nigerianos em direção a países do Atlântico Norte e a presença de intelectuais de origem igbo em muitas de suas instituições acadêmicas de prestígio têm contribuído a trazer

¹⁸ Imagens e informações disponíveis em: <https://www.documenta14.de/en/calendar/23285/biafras-children>. Acesso em 10/12/18.

¹⁹ Sobre a exposição, ver: <https://www.soas.ac.uk/gallery/legacies-of-biafra>. Sobre o *Nigeria Art Society UK* (NASUK), ver: <http://www.nigeriaartsociety.com/about/> Acesso em: 20/12/2018.

²⁰ Entre os grupos que pedem a secessão pacífica do sudeste da Nigéria estão o *Indigenous People of Biafra* (IPOB), organização ativa desde 2012 e o *Movement for the Actualization of the Sovereign State of Biafra* (MASSOB), movimento secessionista do sudeste nigeriano, fundado em 1999.

à tona as complexidades e especificidades relacionadas à experiência histórica igbo e à sua incorporação no mosaico identitário nigeriano e na diáspora²¹, além das múltiplas nuances da Guerra Nigéria-Biafra.

Estes novos olhares sobre o conflito e a afirmação histórica e política do genocídio perpetrado contra a população igbo no país têm impactado a prática artística e curatorial nos últimos anos, além de serem impactados por ela. No entanto, ainda permanece bastante tímida a reflexão sobre tais questões no campo da história da arte.

Olhar para a história de Biafra permite ampliar nossa compreensão da história do século XX. Do mesmo modo, olhar para a produção artística que representa, comenta e discute a fragmentação da Nigéria recém-independente, a guerra civil e sua memória permite expandir a compreensão sobre a história da arte e suas conexões com os eventos políticos de uma década que imprimiu sua marca nos rumos e na arte do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHEBE, Chinua. *There Was a Country: A Personal History of Biafra*. Penguin Press, 2012.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Half of a yellow sun*. New York: Anchor Books, 2006.

BEIER, Ulli. Middle Art: The Paintings of War. *African Arts*, v. 9, n. 2, p. 20-23, jan. 1976.

HEERTEN, Lasse; MOSES, A. Dirk. The Nigeria-Biafra War: Postcolonial Conflict and the Question of Genocide. In: HEERTEN, Lasse; MOSES, A. Dirk (Eds.). *Postcolonial conflict and the question of genocide: the Nigeria Biafra war, 1967–1970*. New York: Routledge, 2018. cap. 1, p. 3-43.

KASFIR, Sidney Littlefield. *Contemporary African Art*. London: Thames and Hudson, 1999.

KENNEDY, Jean. *New currents, ancient rivers: contemporary African artists in a generation of change*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992.

KORIEH, Chima J. Biafra and the discourse on the Igbo Genocide. *Journal of Asian and African Studies*, v. 48, n. 6, p. 727-740, 2013.

MAMDANI, Mahmood. The politics of naming: Genocide, Civil War, Insurgency. *London Review of Books*, p. 5-8, mar. 2007. Disponível em: <<https://www.lrb.co.uk/v29/n05/mahmood-mamdani/the-politics-of-naming-genocide-civil-war-insurgency>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

²¹ Ver: FALOLA, Toyin; NJOKU, Raphael Chijioke (Eds.). *Igbo in the Atlantic World: African Origins and Diasporic Destinations*. Indiana University Press, 2016

McNEIL, Brian. The Nigerian Civil War in History and Historiography. In: FALOLA, Toyin; BROWNELL, Emily (Eds.). *Africa, Empire and Globalization: Essays in Honour of A.G.Hopkins*. Durham: North Carolina Academic Press, 2014, p. 539-551.

OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. Ethnicity and the Contemporary Igbo Artist: Shifting Igbo Identities in the Post-Civil War Nigerian Art World. In: FALOLA, Toyin; NJOKU, Raphael Chijioke (Eds.). *Igbo in the Atlantic World: African Origins and Diasporic Destinations*. Indiana University Press, 2016, p. 285-298.

OGUIBE, Olu. Lessons from the Killing Fields. *Transition*, Indiana University Press, n. 77, p. 86-99, 1998.

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

UZOIGWE, Godfrey N. *The Igbo genocide, 1966: Where is the outrage?* Paper apresentado na IAGS conference, Buenos Aires, 2011. Disponível em: <<http://www.untref.edu.ar/documentos/ceg/25%20G%20N%20UZOIGWE.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

WOLFF, Rebecca. The Memory of the Nigerian Civil War in the Art of Obiora Udechukwu. *Interventions Journal*, New York, v. 3, n. 3, jul. 2014. Disponível em: <<https://interventionsjournal.wordpress.com/2014/07/03/the-memory-of-the-nigerian-civil-war-in-the-art-of-obiora-udechukwu-2/>>. Acesso em: 17 dez. 2018.