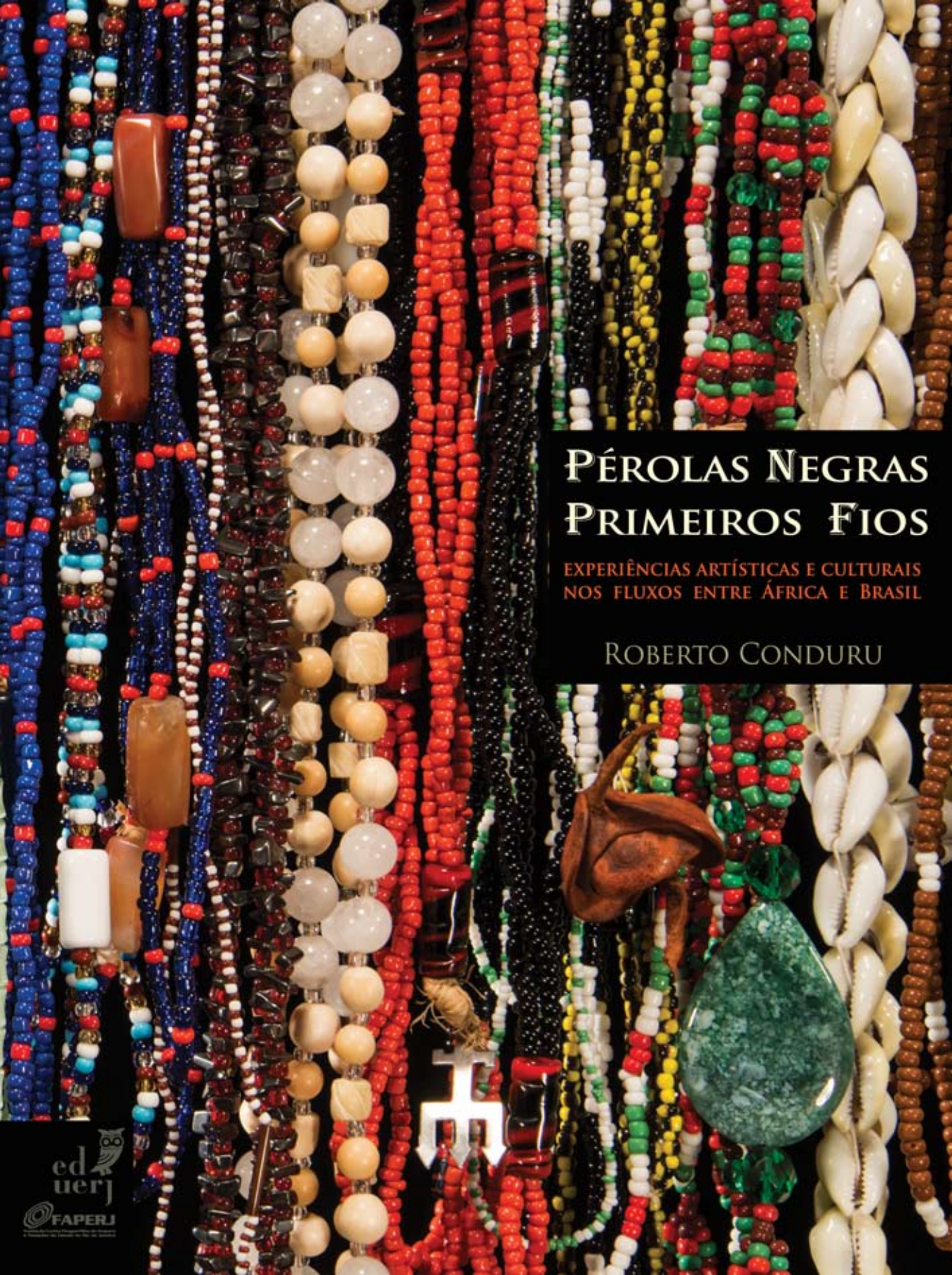


Pérolas Negras Primeiros Fios

Experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil

Roberto Conduru

ed uerj
FAPERJ

Pérolas negras – primeiros fios:
experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Ricardo Vieiralves de Castro

Vice-reitor
Paulo Roberto Volpato Dias



EDITORA DA UNIVERSIDADE DO
ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Conselho Editorial
Antonio Augusto Passos Videira
Erick Felinto de Oliveira
Flora Süssekind
Italo Moriconi (presidente)
Ivo Barbieri
Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves

Roberto Conduru

Pérolas negras – primeiros fios:
experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil

ed uerj

Rio de Janeiro
2013

Copyright © 2013, Roberto Conduru.
Todos os direitos desta edição reservados à Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, ou de parte do mesmo, em quaisquer meios, sem autorização expressa da editora.



EdUERJ
Editora da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Rua São Francisco Xavier, 524 – Maracanã
CEP 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ
Tel./Fax: (21) 2334-0720 / 2334-0721
www.eduerj.uerj.br
eduerj@uerj.br

Editor Executivo	Italo Moriconi
Assistentes Editoriais	Eduardo Bianchi
	Libny Freire
Coordenadora Administrativa	Rosane Lima
Coordenador de Publicações	Renato Casimiro
Coordenadora de Produção	Rosania Rolins
Assistente de Produção	Mauro Siqueira
Revisão	Magda Frediani Martins
	Maria Filomena Jardim Diniz
Capa	Carlota Rios
Projeto e Diagramação	Emilio Biscardi

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

C746 Conduru, Roberto
Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil/ Roberto Conduru. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
390 p.

ISBN 978-85-7511-304-2

1. Arte brasileira – Influências africanas. I. Título.

CDU 7.046

Imagem da capa: “Fios de conta”, coleção do autor.
Foto: Francisco Moreira da Costa.

Sumário

Apresentação e agradecimentos 9

1. À guisa de introdução:
   Colorido negror – arte, África e Brasil para além das noções de raça e etnia 13
2. Feitiço gráfico – a macumba de Goeldi 25
3. Di Cavalcanti, Goeldi e baianas 37
4. Riscos afro-brasileiros – uma leitura da obra de Rubem Valentim 49
5. *Suite Afríquia, II*, 1977, de Emanoel Araújo 61
6. Artista de ganho – Lygia Pape, apropriação, afro-brasilidade 63
7. Afro-brasilidades contemporâneas – Barrio, Dias, Meireles 71
8. Imagens-corpos na *fotoplástica* de Mário Cravo Neto 77
9. Zumbido alegórico – o monumento no Rio de Janeiro e outras representações de Zumbi dos Palmares 83
10. Terra encantada 91
11. Construção e libido 95
12. Cubos, linhas, caminhos 97
13. Entre o ativismo e a macumba – arte e afrodescendência no Brasil contemporâneo 107

14. O (falso) avesso da ginga 123
15. Oceanos a cruzar 127
16. Identidade por um fio 133
17. Pérolas da liberdade – joalheria afro-brasileira 139
18. Fulgurações Exu 145
19. Belo, férreo, vital 147
20. Deserto em flor 153
21. Das casas às roças – comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX 159
22. Com o bem de Exu – religião, colecionismo, patrimônio cultural, afro-brasilidade 193
23. Beleza negra – entre museu, terreiro e mercado 203
24. A África de dois museus nacionais no Rio de Janeiro 211
25. Outro realce – novos (e antigos) sentidos da negritude em museus no Brasil 219
26. Conectando continentes – arte, exposições, afro-brasilidade 233
27. Fluxos, refluxos e repuxos 241
28. Mo(nu)mentos africanos 247
29. O mundo é uma tribo 251
30. Muito além de máscaras e essências 257
31. Conjugando (subvertendo?) *o glocal* a partir do Benim – Hazoumé, Quenum, Zinkpé 259
32. Entre a cabeça e a terra – arquitetura afro-brasileira no Golfo do Benim 265
33. Um dúbio decoro 281
34. O cativeiro na arte – representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil 289
35. Afromodernidade – representações de afrodescendentes e modernização artística no Brasil 301
36. Mandinga, ciência e arte – religiões afro-brasileiras em Modesto Brocos, Nina Rodrigues e João do Rio 315

37. Necessidade urgente (ainda oportuna?) – Mario Barata, arte, afro-brasilidade 327

38. Ogum historiador? Emanoel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil 335

39. Uma crítica sem plumas – a propósito de *Negerplastik*, de Carl Einstein 341

40. *Negerplastik*, de Carl Einstein, agora e aqui 349

41. Da ausência à incerteza – África, história da arte e ensino superior no Rio de Janeiro, desde 1961 355

42. Educando (com) os sentidos – escrita, oralidade e estesia no processo de educação continuada nas religiões afro-brasileiras 367

Referências 381

Apresentação e agradecimentos

Este livro é composto por 42 textos, que foram publicados desde 1998 no âmbito da pesquisa *Pérolas negras – experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. São textos de diferentes tons e tamanhos, elaborados para diferentes parceiros, instituições e veículos. Diversidade que é coerente com o modo como essa pesquisa vem conectando, desde 2000, em um mesmo fio de investigação, ideias, obras e práticas variadas e até mesmo, algumas vezes, a princípio díspares. De onde emerge a imagem das contas – as pérolas – e do colar, um objeto de destaque na cultura de muitas sociedades, um tipo de objeto que é, de certa forma, uma categoria universal. Pois se tem adotado o fio de contas inerente às religiões afro-brasileiras, que acompanha e marca a vida espiritual do fiel desde os primeiros instantes de sua iniciação até as suas cerimônias fúnebres, como diretriz plástico-conceitual para o desdobramento da pesquisa. Como os fios de contas conjugam peças de diferentes cores, formatos, tamanhos e materiais, também a pesquisa dedica-se a variadas ideias e realizações da arte, da história da arte e da cultura, vinculadas às questões da africanidade e da afro-brasilidade, com cortes espaciais e temporais diversificados, heterogêneos, descontínuos. Delineia-se, assim, um conjunto variado e não imediatamente conectado de obras e práticas, a ser articulado e pensado.

A reunião e a revisão dos textos começaram a ser feitas durante minha estadia como *guest scholar* no Getty Research Center, da Getty Foundation, em Los Angeles,

em 2012, e o trabalho prosseguiu no Rio de Janeiro, entre as atividades de pesquisa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, a partir das quais o projeto se desdobra, no Núcleo de Livres Estudos de Arte e Cultura Contemporânea – Nuclear. Além dessas instituições, foram fundamentais para a realização da pesquisa apoios financeiros recebidos da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – Faperj, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, e dos ministérios da Ciência e Tecnologia, da Cultura, da Educação e das Relações Exteriores.

Além dessas instituições, agradeço a outras instituições e a pessoas que contribuíram para as ações de pesquisa que resultaram nos textos aqui publicados: Abayomi, Adalgisa Arantes, Adedoyin T. Teriba, Afonso Carlos Marques dos Santos (*in memoriam*), Aldrin Moura de Figueiredo, Alexandre Ribeiro Neto, Alexandre Sá, Alexandre Santos, Alexandre Vogler, Aline dos Santos Almeida, Ana Albani de Carvalho, Ana Chrystina Mignot, Ana Lúcia Novaes de Assis, Ana Maria Mauad, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Andréa Falcão, Andrés I. M. Hernández, André Jolly, Anne Helmreich, Arquivo Nacional, Arnaldo Caiche d'Oliveira, Arthur Valle, Ayrson Heráclito, Caetano Dias, Camila Dazzi, Carla Lopes, Carlos Feijó, Carlos Roberto de Carvalho, Carlos Kessel, Carolina Soares, C/Arte, Celso Gatamaran, Cezar Bartholomeu, Claudia Alves, Claudia Heynemann, Cláudia Márcia Ferreira, Claudia Regina de Paula, Claudia Valladão de Mattos, Claudio Eduardo Costa Gulla, Cláudio Kfé, Colégio Estadual Professor Souza da Silveira, Comitê Brasileiro de História da Arte, Cristiane Ferraz, Cristina Pape, Cristina Salgado, Cyro Advincola da Silva, Danielle Bernardino Pereira de Salles, Dominique Zinkpé, Douglas Soares, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, Elena O'Neill, Eliane Coster, Elisa de Souza Martinez, Elizeu Clementino de Souza, Ednardo Monti, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, Eucanaã Ferraz, Felipe Ferreira, Fernanda Ribeiro, Fernando Pedro da Silva, Francisco Moreira da Costa, Françoise Foulon, Frente 3 de Fevereiro, Galeria Coleção de Arte, George A. de Araújo, Gérard Quenum, Glória Souza Silva, Grand-Hornu Images, Greiffe, Guilherme Augusto Resende Lemos, Guilherme Bueno, Hayssa Tostes, Ile Asé Onan Ayé Omi, Inês de Araújo, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Isa Café de Santana (*in memoriam*), Ivone L. Vieira, Jacqueline Corradini Paschoal, Jens Baumgarten, Joan Weinstein, Jorge Czajkowski (*in memoriam*), Jorge dos Anjos, Jorge Rodrigues (*in memoriam*), José Marmo Silva, José Neves Bittencourt, José Roberto Pereira Peres, Juliana Santana, Julio César Biar, Junior de Odé, La Centrale Électrique, Leila Danziger, Leila Dupret, Lena Martins, Lilian Nascimento, Liliane Meffre, Lily Marinho, Luciana Conde, Luciano Figueiredo, Luciano Migliaccio, Lucila Silva Telles, Luis Andrade, Luiza Borba, Luiz Alberto Ribeiro Freire, Luiz Camillo Osório,

Luiz Carlos Ferreira, Luiz Cláudio da Costa, Luiz Marques, Lygia Santiago, Magdalena Almeida, Mailsa Carla Pinto Passos, Malu Fatorelli, Marcelo Campos, Marcelo Dantas, Márcia Netto, Marcondes Dourado, Maria Aparecida Rezende Mota, Maria Berbara, Maria de Fátima Morethy Couto, Maria Izabel Branco Ribeiro, Marília Andrés Ribeiro, Marta Mestre, Martinho Patrício, Milton Guran, Mônica da Costa, Mônica Braunschweiger Xexéo, Mônica Linhares Castrioto, Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Folclore Edison Carneiro, Museu de História e Artes do Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Nilda Alves, Paulo Herkenhoff, Paulo Knauss, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Rafael Cardoso, Rafael Gil Salinas, Rafael Valladão, Regina de Paula, Ricardo Basbaum, Ricardo Gomes Lima, Ricardo Martins Porto Lussac, Rita Marisa Ribes Pereira, Roberta Alencastro, Roberto Corrêa dos Santos, Roberto Fatominmwa, Rodrigo Pereira, Romuald Hazoumé, Rosalina Gouveia, Sarah Fassa Benchetrit, Sheila Cabo Geraldo, Sonia Santos, Tadeu Mourão Lopes, Taisa Helena Palhares, Telma Lasmar, Tenda Espírita Ajuda Quem Tem Fé, Tate Liverpool, Thereza Baumann, Thomas Gaehtgens, Til Pestana, Valeria Piccoli, Vanessa Gonçalves de Almeida Rosa, Vasco Araújo, Vera Beatriz Siqueira, Vera Lúcia Bottrel Tostes, Viviane Matesco, Wilson da Costa, Wilson Lázaro, Wuelyton Ferreiro, Xochitl Flores-Marcial.

1. À guisa de introdução: Colorido negror – arte, África e Brasil para além das noções de raça e etnia[1]

Entre as singularidades da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 2010, estavam seis espaços de convívio que intermediaram a mostra, concebidos por artistas e arquitetos convidados, para serem usados em atividades diversas como performances, palestras, projeções, leituras. Foram idealizados por Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, curadores do evento, que os nomearam como terreiros, um termo genérico referente a espaços de terra largos e planos, mas que, no caso brasileiro, pode ser imediatamente vinculado aos templos das comunidades religiosas afro-brasileiras.

Em texto publicado recentemente, o artista Ricardo Basbaum também recorreu aos terreiros e se aproximou do mundo afro ao dizer:

> Será preciso compreender que ao produzir a obra, articular os gestos de construção da poética, não é somente um trabalho que é produzido, mas, sobretudo, essa área que se es-

[1] Esse texto articula duas versões: a primeira foi publicada em *Acervo*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, v. 22, 2010, pp. 29-44; a segunda foi publicada em Salinas, Rafael Gil; Lázaro, Wilson (orgs.). *Gigante por la propia naturaleza*. Valência: IVAM - Institut Valencià d'Art Modern, 2011, pp. 202-7.

> tende do mais ínfimo (a pele como contato do corpo) ao mais expandido (as construções do corpo histórico e cultural) – *terreiro de encontros* (Basbaum, 2009).

Em nota complementar, ele expõe seu entendimento do termo *terreiro de encontros*:

> [...] utilizado sem qualquer sentido religioso ou místico, mas enquanto referência a um espaço múltiplo e aberto a trocas, transformações, conversas, celebrações, jogos narrativos, referências históricas etc., sendo atravessado por ritmos, pulsações e forte corporeidade. Além disso, parece interessante reivindicar a singularidade das confluências afro-brasileiras como portadoras de provocação ao pensamento (Basbaum, 2009, p. 202).[2]

Indicações que ressoam nas referências a batuques, sambas e funks, bem como ao orixá Nanã, em *Ritmo, ao vivo*, texto de Cecília Cotrim, publicado no catálogo da exposição *membranosa entre (nbp)*, de Basbaum.[3] Conexões que falam da onipresença de culturas africanas em práticas cotidianas no Brasil e de sua ressurgência artística, onde, quando e com quem menos se espera.

A 29ª Bienal de São Paulo, em geral, e seus terreiros, em particular, não eram dedicados à arte ou à cultura afro-brasileiras. Basbaum não parece ser e não se declara afrodescendente, nem vincula sua obra, especificamente, à africanidade ou à afro-brasilidade. Contudo, as conexões aqui aludidas falam da presença de culturas africanas em práticas cotidianas no país e de sua ressurgência artística, onde, quando e com quem menos se espera.

O que não surpreende, pois diversas Áfricas, particulares, aparentemente insuspeitas, podem ser encontradas no Brasil, onde, segundo Livio Sansone, "a 'África' tem sido basicamente um produto do sistema de relações raciais, mais do que uma entidade essencial e imutável".[4] Assim, historicamente, variados segmentos sociais têm criado Áfricas singularmente brasileiras. No campo das artes plástico-visuais, ao longo do tempo e do espaço, configurou-se um conjunto bem diversificado de representações da África e do Brasil africano, caracterizando uma vertente de experimentação artística inclusiva, usualmente nomeada como arte afro-brasileira ou arte afrodescendente no Brasil.

Outra imagem de "África singularmente brasileira" pode ser vista em uma das obras de Milton Machado – *London Snow Africa, London hole Brazil*, de 1998-99, um

---

[2] Basbaum, Ricardo. "Quem é que vê nossos trabalhos?". In Ferreira, Glória; Pessoa, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Seminários Internacionais Museu Vale, 4. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009, p. 202.

[3] Cotrim, Cecília. "Ritmo, ao vivo". In Basbaum, Ricardo. *membranosa entre (nbp)*. São Paulo: Galeria Luciana Brito, 2009.

[4] Sansone, Livio. *Negritude sem etnicidade.* Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2003, p. 91.

readymade fotográfico no qual ecoam muitas questões. Constituída por um par de imagens elaboradas a partir de um mapa da África coberto de neve e de um buraco no asfalto, ambos encontrados nas ruas londrinas, a obra tem título, a princípio literal, cuja sonoridade – *London Snow Africa* como "London is no Africa", ou "Londres não é África", e *London hole Brazil* como "London whole Brazil", ou "Londres todo Brasil" – provoca sentidos outros: diferença, identificação, domínio. Faz pensar como, muitas vezes, as relações entre Brasil e África foram – e continuam sendo –intermediadas pela Europa, em conjunturas e por meio de conexões externas. Lidando com formas supostamente icônicas das geografias do continente e do país, a obra convida – e, em verdade, provoca – para uma discussão das presenças de África e Brasil nos imaginários brasileiro, londrino e mundial como unidades simbolizadas por imagens cartográficas e, assim, orientadas por questões geopolíticas. Entre as imagens e questões que evoca, acende, traz à mente, a obra pode ser remetida a *Delirium Ambulatorium*, obra de Hélio Oiticica de 1978, "um pedaço de asfalto na forma da ilha de Manhattan encontrado à noite pelo artista na Av. Presidente Vargas, Rio de Janeiro",[5] fazendo pensar na vertente de questionamento propriamente artístico das dimensões políticas da cartografia, em que também podem ser incluídas obras de Cildo Meireles e Anna Bella Geiger, entre outras elaboradas naquele momento. Portanto, nessa e em outras obras conectadas ao universo afro, há mais do que a tematização da problemática sociocultural afrodescendente, o que demanda aberturas para outros tópicos e campos, artísticos e socioculturais.

Pode parecer estranho começar o texto de abertura de um livro que aborda experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil comentando trabalhos de artistas que não parecem ser e não se declaram afrodescendentes, nem vinculam suas obras especificamente à dita *arte afro-brasileira*. A escolha não é casual, ou impensada. Obviamente, o texto poderia ter começado focando nas ricas e ainda, apesar de tudo, pouco exploradas trilhas que conectam as obras de Rubem Valentim, Agnaldo Manoel dos Santos, Abdias Nascimento, Mestre Didi, Emanoel Araújo, Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos, entre outros artistas afrodescendentes.

No entanto, o propósito aqui é explicitar como, recentemente, tem-se ampliado a configuração inclusiva dessa vertente artística, evitando a ideia de raça, pautando-se menos em marcações étnicas e mais por valores culturais africanos misturados aos demais nas complexas dinâmicas sociais brasileiras. Ou seja, em conjunções de arte, Brasil e África para além de raça e etnia.

Assim, pode-se tomar a multiplicidade da cor preta. O preto é o tom mais escuro no espectro de cores. Cor geralmente entendida como sombria, aquela em que a luz está ausente. Entretanto, assim como o branco, o preto admite gradações, tonalidades.

---

[5] Brett, Guy et al. (orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, p. 237.

Também é cor múltipla. E possui uma luminosidade toda própria. Prova disto, em arte, é a série de telas nas quais Pierre Soulages explora a luz em negro, a *lumière du noir*. Luz do negrume que pode emergir seca, contida, nas gravuras de Oswaldo Goeldi, ou carnal, como nas pinturas de Iberê Camargo.

Outro exemplo da multiplicidade do negro é a dita *arte afro-brasileira*, tanto na contemporaneidade quanto anteriormente. Basta pensar as diferentes ações e ideias em arte vinculadas às questões socioculturais que unem África e Brasil. Entretanto, a associação da variedade da cor preta à *arte afro-brasileira* não é feita para insistir em sua dimensão problemática, uma vez que pode remeter à cor da pele de africanos e afrodescendentes e, portanto, a fenótipos, mas para ressaltar como, com sua heterogeneidade inclusiva, essa vertente permite ver um rico negrume multicor. Pois, apesar dos problemas a ela inerentes, a designação *arte afro-brasileira* vem sendo utilizada em referência a um conjunto heterogêneo de ideias, práticas e obras, seguindo a abrangência ampla com a qual se configurou desde meados do século XX.

Com efeito, essa vertente artística não tem sido caracterizada como aquela produzida unicamente por afrodescendentes, o que pode ser demonstrado com a menção de três casos especiais, mas não únicos: as trajetórias e obras de Pierre Verger, de origem francesa e que adotou a cidadania brasileira, de Hector Julio Páride Bernabó, argentino de nascença e depois naturalizado brasileiro, conhecido como Carybé, e Karl Heinz Hansen, nascido na Alemanha, que se naturalizou brasileiro e radicou-se na Bahia (como os outros dois), adotando o nome desse estado como seu. Com personalidades artísticas distintas, Pierre Verger, Carybé e Hansen Bahia se dedicaram a temas afro no Brasil. Esses artistas, entre outros, são usualmente incluídos como precedentes no âmbito dessa vertente artística, nos diálogos mantidos sobre a problemática sociocultural afro-brasileira por artistas, afrodescendentes ou não, brasileiros e estrangeiros.

Talvez não haja, atualmente, algum estrangeiro radicado no Brasil, naturalizado brasileiro, dedicado a fazer arte relacionada à problemática africana no Brasil, como foram os casos de Pierre Verger, de Hansen Bahia e de Carybé. Obras esporádicas, entretanto, continuam sendo produzidas. Do passado, de muito antes ou nem tanto, há os precedentes isolados de artistas estrangeiros, como Modesto Brocos, com suas telas *Redenção de Cam* e *A Mandinga*, e Maria Helena Vieira da Silva, com sua *Cena de la macumba*. De agora, podem ser lembradas algumas realizações recentes. Uma é *De lama lâmina*, a intervenção de Mattew Barney e Arto Lindsay, artistas multimídia norte-americanos, no carnaval de Salvador, em 2004, articulando trator florestal, fícus, polietileno de alta densidade, polivinil e tela de nylon, em performance que relaciona sexo, ecologia, religião dos orixás. Outra recente conexão estrangeira ao mundo afro-brasileiro é a exposição de obras com imagens fotográficas de ex-votos e lojas de ervas no Brasil, apresentada pela portuguesa Cristina Lamas na Galeria Lisboa 20, em 2008.

Uma terceira é a série *Debret*, com esculturas elaboradas pelo artista português Vasco Araújo, em 2009.[6] Há ainda a série *Capoeira*, elaborada pela fotógrafa espanhola Isabel Muñoz.[7] Outro que pesquisa a cultura afro-brasileira, há mais de vinte anos, é o fotógrafo norte-americano Gerald Cyrus.[8] Também o norte-americano Kehinde Wiley, em seu projeto The World Stage, que retrata negros em diferentes países, realizou 16 pinturas de jovens negros brasileiros em 2008.[9]

Além de alguns estrangeiros, artistas das mais diferentes regiões brasileiras, afrodescendentes ou não, atualizam e ampliam as frentes de ação abertas anteriormente nos diálogos entre as artes plásticas e a afro-brasilidade, respondendo a questões artísticas e culturais contemporâneas. Os artistas que podem ser citados[10] se vinculam, com menos ou mais frequência, ao mundo afro, atuando em meios variados, de acordo com a relativização das mídias na arte, na contemporaneidade, focando em questões diversas. A questão religiosa persiste, em obras feitas "de dentro" e "de fora", "para dentro" e "para fora" dos terreiros: sejam peças litúrgicas que passam a circular em outros universos, sejam obras que abordam a temática religiosa externamente a esse âmbito. A política é um tópico que tem crescido recentemente nas conexões ao universo afro no Brasil, seja em ações antirracistas e contrárias à marginalização social dos afrodescendentes, seja na abordagem da história; seja na reelaboração de memórias individuais e coletivas, seja em expressões étnicas diferenciadas.

Em vez da origem do autor da obra, essa vertente artística seria, portanto, caracterizada a partir da temática da negritude vinculada à africanidade, à permanência de valores, ideias, linguagens, formas e conteúdos africanos no Brasil? Por um lado, sim. É o caso do pan-africanismo defendido por Abdias Nascimento, a partir de 1968, quando ele foi obrigado a se exilar, em função da ditadura militar no país, e viveu nos Estados Unidos e na África. Na ocasião, ele afirmou: "futuros passos sobre estradas pragmáticas deverão procurar os meios de enfatizar a cultura pan-africana, e nunca

---

6 Araújo, Vasco. *Debret*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

7 Disponível em: <http://www.isabelmunoz.es>. Acesso em: 22 jan. 2012.

8 Fonseca, Pedro Leal. "Casa dos artistas". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 jul. 2011. Caderno Ilustrada, p. E5.

9 Pires, Francisco Quinteiro. "Jovens negros inspiram pintor americano". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jan. 2013. Caderno Ilustrada, p. E5. Disponível em: <http://www.kehindewiley.com/brazil> Acesso em: 27 jan. 2013.

10 Adenor Gondim, Alexandre Vogler, Anna Bella Geiger, Antônio Sérgio Moreira, Artur Leandro, Ayrson Heráclito, Bauer Sá, Brígida Baltar, Caio Reisewitz, Ciça Fittipaldi, Cildo Meireles, Cláudio Kfé, David Cury, Denise Milan, Emanoel Araújo, Eustáquio Neves, Frente 3 de Fevereiro, Guga Ferraz, Januário Garcia, Jorge dos Anjos, José Adário, Juarez Paraíso, Junior de Odé, Lena Martins e Associação Abayomi, Marcos Chaves, Marepe, Mário Cravo Neto, Mauricio Dias e Walter Riedwig, Maurino Araújo, Martinho Patrício, Mestre Didi, Mônica Nador, Nêgo, Nelson Leirner, Regina Vater, Rodrigo Cardoso, Ronald Duarte, Ronaldo Rego, Rosana Paulino, Tonico Lemos Auad, Viga Gordilho, Walter Firmo e Wuelyton Ferreiro, entre muitos outros.

de meramente promover, por exemplo, a cultura iorubá, a haitiana ou qualquer outra cultura pan-africana singular".[11]

Por outro lado, a dita arte afro-brasileira não tem sido identificada apenas em relação à África. Pois também há quem a caracterize sem circunscrevê-la exclusivamente a temas africanos e afrodescendentes, embora os tenha como os núcleos principais de sua definição. É o que se pode ver na obra de Rubem Valentim, o qual, em seu "Manifesto ainda que tardio", de 1976, explicita a amplitude de seu projeto artístico:

> Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando seus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea, universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil – para suas raízes – mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação de que já dispomos, é o caminho, a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-sensorial: *O Sentir Brasileiro* (Valentim, Rubem, 2001, p. 28).[12]

Variados em suas propostas e práticas artísticas, Valentim e Nascimento são próximos em suas crenças na atualidade da potência artística das culturas africanas e afrodescendentes, no uso de linguagens artísticas contemporâneas, no modo livre como lidam com essas referências. Diferenciam-se, contudo, pois Nascimento concentra sua proposta na unidade africana, embora em sua pintura, ao contrário, se dedique a figurar, em linguagem modernista, universos culturais afro-brasileiros, enquanto Valentim apostou nas misturas processadas no e a partir do Brasil.

A equação montada por Valentim, que articula construtivismo e religiões com matrizes africanas no Brasil, propõe, portanto, uma prática artística inclusiva. Ideia e fazer que persistem nas trajetórias e obras de artistas iniciadas ainda na vigência e sob

[11] Nascimento, Abdias. Apud Siqueira, José Jorge. *Entre Orfeu e Xangô: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil, 1944/1968.* Rio de Janeiro: Pallas, 2006*,* p. 224.

[12] Valentim, Rubem. "Manifesto ainda que tardio" [1976]. In Fonteles, Bené; Barja, Wagner (orgs.). *Rubem Valentim: artista da luz.* São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 28.

a influência de sua "riscadura afro-brasileira":[13] Emanoel Araújo, Ronaldo Rego e o "construtivismo crioulo" de Jorge dos Anjos.[14]

Entretanto, ainda que exista há algum tempo e seja de algum modo dominante atualmente, essa visão não é a única, uma vez que podem ser facilmente citados textos e classificações pautados pela marcação étnica exclusiva e até pela questão da raça, embora, por vezes, deixem entrever ou produzam análises para além dela.[15] De acordo com essas visões, ainda hoje se caracteriza o território circunscrito pela conjugação de arte, África e Brasil com artistas africanos e afrodescendentes vinculados às religiões de matrizes africanas no país, como fizeram, antes, Raimundo Nina Rodrigues e Arthur Ramos. Seria um critério para enquadrar como afro-brasileiras realizações de Mestre Didi, Chico Tabibuia, Louco, Jorge Rodrigues, José Adário, Junior de Odé, Lena Martins, Wuelyton Ferreiro.

Com efeito, a afrodescendência do autor ainda é um critério; dificilmente deixará de sê-lo. Artistas como Rosalina Paulino, Juarez Paraíso, Nêgo, Artur Bispo do Rosário e Jorge dos Anjos, tão díspares em suas poéticas, são geralmente incluídos nessa vertente por serem afrodescendentes. Embora não só por esse fator. São artistas com origens, procedências, campos de atuação, trajetórias e obras bastante diversas. O que só confirma o modo ampliado como a vertente artística afro-brasileira vem sendo entendida no Brasil.

Essa visão inclusiva, que vinha sendo elaborada artisticamente há algum tempo, ao menos desde o modernismo no final do século XIX, e foi explicitada em forma de manifesto por Rubem Valentim, em 1976, logo foi sistematizada criticamente por Manuel Carneiro da Cunha. No texto "Arte Afro-brasileira", inserido na *História geral da arte no Brasil*, organizada por Walter Zanini e publicada em 1983, ele deixa claro seu ponto de vista: "a qualificação afro-brasileira permanece ambígua e provisória. Trata-se de um termo que, na realidade, já nasceu envelhecido pela própria dinâmica a que se têm submetido os elementos culturais africanos no Brasil".[16] Para Cunha, "Arte

---

[13] Valentim, Rubem. "Manifesto ainda que tardio" [1976]. In Fonteles, Bené; Barja, Wagner (orgs.). *Rubem Valentim: artista da luz.* São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 29.

[14] Jorge dos Anjos, apud Sampaio, Márcio. "Risco, recorte, percurso". In Dos Anjos, Jorge. *Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p. 45.

[15] Saia, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944; Barata, Mário. "A escultura de origem negra no Brasil". *Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 9, 1957; Valladares, Clarival do Prado. "O negro brasileiro nas artes plásticas". In Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira.* São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 426-29; Valladares, Clarival do Prado. "O negro como modelo na pintura brasileira". In _____. (org.). *The Impact of African Culture in Brazil*. [s.l.]: Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura, 1977; Valladares, Clarival do Prado. "O impacto da cultura africana no Brasil". Idem, ibidem.

[16] Cunha, Marianno Carneiro da. "Arte afro-brasileira". In Zanini, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 1.026.

afro-brasileira é uma expressão convencionada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto".[17] Definição que parece restrita, mas logo se abre "à apropriação de símbolos novos por essas religiões". Também sua análise amplia seu foco para além do âmbito religioso, ao se complementar com dois tópicos, além de breves abordagens das "artes corporais e decorativas", como identificar adereços pessoais e vestimentas: "joias", "joias crioulas", "alfaias", "cestaria, cerâmica e marroquinaria". O primeiro tópico é "Continuidade provável de convenções formais africanas ligadas à representação naturalista na arte brasileira", no qual são aplicados princípios, convenções e formas da arte da África e da "arte popular" brasileira para pensar a particularidade afro da obra de Aleijadinho. O segundo tópico é "A emergência de artistas e temas negros a partir das décadas de 1930 e 40", no qual o autor propõe outro campo de abrangência para o termo afro-brasileiro, que é independente da afrodescendência:

> Dos artistas cobertos em geral por essa definição muitos são brancos, outros mestiços e relativamente poucos são negros. Poderíamos subdividi-los, portanto, em quatro grupos, ou seja: aqueles que só utilizam temas negros incidentalmente; os que o fazem de modo sistemático e consciente; os artistas que se servem não apenas de temas como também de soluções plásticas negras espontâneas, e, não raro, inconscientemente; finalmente os artistas rituais. Os três primeiros grupos definiriam o termo afro-brasileiro em seu sentido lato e o último grupo em sentido estrito (Cunha, Marianno Carneiro da, 1983, p. 1.023).[18]

Salvo engano, é com essa subdivisão proposta por Mariano Carneiro da Cunha que se explicita e se cristaliza, historiograficamente, a concepção inclusiva da *arte afro-brasileira*, que já era praticada anteriormente, ultrapassando a ideia de raça como elemento determinante dessa vertente artística.

Institucionalmente, essa visão inclusiva foi iniciada antes. Em 1950, Abdias Nascimento começou a constituir o Museu de Arte Negra, no Rio de Janeiro, a partir de sua coleção pessoal e por meio de doações de artistas, críticos e intelectuais engajados no seu projeto, compondo uma coleção aberta em termos de autoria, com afrodescendentes ou não, e tematicamente, como pode ser percebido no concurso do "Cristo Negro", realizado por ocasião da realização no Rio de Janeiro do 36° Congresso Eu-

[17] Idem, ibidem, p. 994.

[18] Cunha, Marianno Carneiro da. "Arte afro-brasileira". In Zanini, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 1.023.

carístico Internacional.[19] Contudo, essa iniciativa ainda não chegou a se firmar permanentemente, uma vez que o Museu de Arte Negra não possui uma sede onde difundir publicamente sua visão e ações.

Assim, o marco institucional do entendimento ampliado da vertente artística afro-brasileira é o *Museu Afro Brasil*, criado por Emanoel Araújo em São Paulo, em 2004, que tem dado a ver, pública e sistematicamente em termos museais, a visão inclusiva que estava difundida na prática artística, que foi anunciada museologicamente por Abdias Nascimento, explicitada no manifesto de Rubem Valentim e sistematizada criticamente por Cunha. Entendimento dessa vertente artística como campo amplo e heterogêneo que está presente em outros autores contemporâneos.[20] Ou seja, de acordo com essas concepções e práticas artísticas, críticas e institucionais, essa vertente artística não se refere a obras produzidas apenas por sujeitos africanos e afrodescendentes, ou exclusivamente com temas e conteúdos africanos e afrodescendentes no Brasil. Além de não derivar de questões raciais, é étnica e culturalmente aberta.

Nesse sentido, as realizações em arte e crítica vinculadas às questões da problemática sociocultural dos afrodescendentes no Brasil sugerem rever as denominações, quiçá obrigam a adotar outra designação para essa vertente artística. E uma designação à altura da arte que ela pretende circunscrever e coerente com os problemas artísticos, críticos e sociais que a constituem. O que não é fácil. Por um lado, porque já é uma infeliz tradição disciplinar da história da arte a preferência por caracterizar estilos e denominá-los com chistes, equívocos, preconceitos, como, por exemplo, as designações *arte barroca* e *arte primitiva*, entre outras. Por outro lado, a dificuldade advém da própria mutabilidade da produção artística relacionada ao universo afro no Brasil e a partir do país.

Usar a expressão *arte afro-brasileira* é insistir nas ideias de África como origem física discernível e de brasilidade como essência determinante de quem nasce e vive no Brasil e do que é aqui produzido. É óbvio que o nome África se refere a um lugar físico. Contudo, como disse o poeta Abdelwahab Meddeb, o termo é mais do que uma designação geográfica: "Ele pode também ter a dignidade de um conceito cujo campo

---

[19] Nascimento, Elisa Larkin (org.). *Abdias Nascimento 90 Anos: memória viva.* Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2004.

[20] Aguilar, Nelson. "Arte afro-brasileira. Mostra do Redescobrimento". In Aguilar, Nelson (org.). Op. cit., pp. 30-1; Munanga, Kabengele. "Arte afro-brasileira: o que é, afinal?". In Aguilar, Nelson (org.). Op. cit., p. 108; Salum, Marta Heloísa Leuba. "Cem anos de arte afro-brasileira". In Aguilar, Nelson (org.). Op. cit., pp. 112-21; Silva, Dilma de Melo; Calaça, Maria Cecília Felix. *Arte africana & afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006; Conduru, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007; Buzzo, Bruna. "A arte afro das raízes do Brasil". In Souza, Hamilton Octavio de (ed.). *Os negros. História do negro no Brasil. Fascículo 13 – Arte afro-brasileira*. São Paulo: Caros Amigos Editora, 2009, pp. 387-9.

é a questão da relação entre história e antropologia".[21] Portanto, África é mais do que um continente.

Arte afrodescendente é um termo que remete a práticas artísticas em culturas resultantes da diáspora africana no mundo. Quando referida à produção brasileira, não quer abranger só a arte produzida por nativos em África e atuantes no Brasil ou nascidos no Brasil com antepassados africanos. Tal como vem sendo feito, pretende incluir também, independentemente da origem do autor, a arte feita no Brasil relacionada a temas e conteúdos africanos e afrodescendentes no país. Entretanto, o termo *arte afrodescendente* mantém a questão da essencialidade e preserva a questão da origem, da origem africana, e, portanto, de África como um lugar físico e unívoco.

O variar na designação atribuída a essa vertente artística orienta, reflete e respalda, ao mesmo tempo, os seus desdobramentos. Fatos importantes, pois esses processos artísticos, críticos e institucionais, ao serem inclusivos, abrangentes, também são manifestações, ecos, respostas, no campo artístico, aos modos de marcação étnica característicos da sociedade brasileira: relativos, difusos, mais ou menos velados. A oscilação no uso de *arte afro-brasileira* ou *arte afrodescendente* é uma manifestação, no campo da história da arte, da polaridade entre enfatizar a africanidade, entendida como um indício de pureza cultural, e salientar a brasilidade, vista como resultante de contínuas misturas culturais, que é uma tendência presente em estudos sobre o candomblé feitos na antropologia e em outros campos, como observaram Yvonne Maggie e Peter Fry.[22]

Além disso, questões artísticas estão em jogo, não só questões relativas à África e ao Brasil, aos modos como esses termos são entendidos como construções históricas e não como continente e nação, respectivamente. Assim, seria possível falar em *arte relacionada à África no Brasil*, ou *arte relacionada à África e ao Brasil*, ou *Arte-África-Brasil*, indicando ideias, práticas e realizações artísticas no Brasil que têm componentes vinculados a elementos socioculturais africanos. Entretanto, todo esse esforço ainda permaneceria preso ao problema das designações classificatórias da história da arte.

Apesar dos problemas a elas inerentes, parece-me mais importante o fato de essas designações serem utilizadas em referência a um conjunto diversificado de ideias, práticas e obras, seguindo a abrangência ampla com a qual foi se configurando desde o final do século XIX. Com certeza, corre-se o risco da generalidade, que leva a pensar que muito, quase tudo, pode ser associado à problemática afro a

[21] Meddeb, Abdelwahab. "L'Afrique commence au Nord...". In Njami, Simon et al. (eds.). *Africa Remix. L'art contemporaine d'un continent*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 45.

[22] Maggie, Yvonne; Fry, Peter. "Apresentação". In Rodrigues, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos* [1896]. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Editora UFRJ, 2006, pp. 20-1.

partir do Brasil. Contudo, também se evita a ideia de raça, pautando-se menos em marcações étnicas e mais por valores culturais africanos imiscuídos a muitos outros nas complexas dinâmicas sociais brasileiras. Aposta-se em conjunções de arte, Brasil e África, para além das noções de raça e etnia. Ou seja, retomando a imagem cromática antes aludida: em um colorido negror.

2. Feitiço gráfico – a macumba de Goeldi[1]

Embora Oswaldo Goeldi não tenha se dedicado com frequência a temas relacionados à afrodescendência no Brasil, quando ele os abordou, em suas gravuras e desenhos, dialogou de modo bastante significativo com a problemática sociocultural afro-brasileira. Apesar de a crítica não se deter nesse tópico, ele é um dos que vincula sua obra ao modernismo brasileiro, ajudando a marcar sua especificidade, sua diferença.

Há referências explícitas aos negros, sua história e suas práticas culturais em obras como *Escravos negros*,[2] *Lavadeiras*[3] e *Preta*.[4] No primeiro caso, o título remete ao passado, à história da diáspora de africanos entre o século XV e o século XIX, pois a imagem admite uma ampla remissão geográfica, com a grande árvore (um baobá?) e a fila com pares de negros em marcha, podendo figurar tanto uma etapa do tráfico negreiro ainda na África, quanto um momento do cotidiano da escravidão, já na América. Nos outros dois casos, cena e retrato de mulheres negras reportam-se à contemporaneidade do ar-

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Campos, Marcelo; Berbara, Maria; Conduru, Roberto; Siqueira, Vera Beatriz (orgs.). *História da Arte: escutas.* Rio de Janeiro: Art-UERJ, 2011, pp. 270-84.

[2] Goeldi, Oswaldo. *Escravos negros*, s.d., xilogravura sobre papel, 18 x 26,5 cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

[3] Goeldi, Oswaldo. [Lavadeiras] sem título, s.d., bico de pena e aquarela sobre papel, 20,6 x 18,7 cm. Coleção particular.

[4] Goeldi, Oswaldo. *Preta*, c. 1930, xilogravura sobre papel, 10 x 10,5 cm. Em Goeldi, Oswaldo. *10 gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas de Paulo Pongetti & Cia., 1930.

tista, aos sujeitos marginalizados na cidade moderna que atravessam sua obra, podendo até remeter ao seu círculo de amizades.

Nesse sentido, é possível falar de uma série de obras dedicadas à figura da baiana, como em *Bahiana*,[5] *Baiana*[6] e *Baiana doceira*.[7] Além das baianas designadas em alguns títulos, também se percebe como essa figura – tipo social da negritude, vista como emblema de alteridade e contrapoder no contexto do Rio de Janeiro pós-abolicionista –[8] se fez presente em alguns momentos do trabalho do artista, como atestam algumas gravuras e desenhos não titulados, cujas identificações foram produzidas posteriormente, como *Baianas* (a gravura impressa a cores com uso posterior de nanquim a pincel, que ele enviou a Hermann Kümmerly, em 1932),[9] *Baianas*,[10] *Favela*[11] e *Soldado*.[12] Também podem ser entendidas como baianas, ou simplesmente como negras, as mulheres vestidas com saia, pano da costa e torço, figuradas em *Intriga*[13] e *Baiana*,[14] bem como as que solitariamente enfrentam cenas urbanas crepusculares, como em *Noturno*,[15] *Paisagem*[16] e *Tarde*.[17]

Além de não as ter nomeado, Goeldi pode ter abordado nas gravuras e desenhos, algo inconscientemente, questões da problemática afro-brasileira. Certo conflito racial entre brancos e negros no Brasil, mais especificamente na Região Norte do país, pode ser visto em sua obra, se aproximarmos suas séries com urubus e com garças. O fato

---

5 Goeldi, Oswaldo. *Bahiana*, c. 1930, xilogravura sobre papel, 11 x 10 cm. Coleção particular.

6 Goeldi, Oswaldo. *Baiana*, s.d., xilogravura sobre papel, 15 x 15 cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

7 Goeldi, Oswaldo. *Baiana doceira*, s.d., xilogravura sobre papel, 11,5 x 14,5 cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

8 A esse respeito, ver Conduru, Roberto. "Di Cavalcanti e Goeldi: baianas". In Matesco, Viviane (org.). *Uma coleção em estudo*. Niterói: Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro (MHAERJ), 2010. Sobre as tias baianas, ver Velloso, Mônica Pimenta. "As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro". In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC, v. 3, n. 6, 1990, pp. 207-28.

9 Goeldi, Oswaldo. [Baianas] sem título, c. 1932, xilogravura a cores e nanquim sobre papel, 16 x 15cm. Coleção Hermann Kümmerly.

10 Goeldi, Oswaldo. [Baianas] sem título, c. 1929, xilogravura sobre papel, 11,3 x 14,5 cm. Coleção Hermann Kümmerly.

11 Goeldi, Oswaldo. [Favela] sem título, c. 1929, xilogravura sobre papel, 12,5 x 12,5 cm. Coleção Hermann Kümmerly.

12 Goeldi, Oswaldo. [Soldado] sem título, c. 1929, xilogravura sobre papel, 10,5 x 12,5 cm. Coleção Hermann Kümmerly.

13 Goeldi, Oswaldo. *Intriga*, c. 1930, xilogravura sobre papel, 12,5 x 11 cm. In Goeldi, Oswaldo. 10 gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi. Op. cit.

14 Goeldi, Oswaldo. [Baiana] sem título, 1941, bico de pena e aquarela sobre papel, 27,5 x 25,5 cm. Coleção particular.

15 Goeldi, Oswaldo. *Noturno*, 1950, xilogravura sobre papel, 17,5 x 18,7 cm. Coleção Museu de Arte Moderna – FAAP, São Paulo.

16 Goeldi, Oswaldo. *Paisagem*, c. 1950, xilogravura sobre papel, 22 x 27 cm. Coleção particular, São Paulo.

17 Goeldi, Oswaldo. *Tarde*, c. 1954, xilogravura a cores sobre papel, 22 x 30 cm. Coleção particular, São Paulo.

de ele representar esses animais em separado, de não os reunir em uma mesma cena, tem correspondência com o afastamento que esses bichos mantêm entre si. Os urubus pertencem à ordem dos falconiformes, que inclui falcões, gaviões e águias, e as garças, à das aves ciconiformes, como as cegonhas, embora uma pesquisa de Charles G. Sibley e Burt L. Monroe proponha uma reclassificação das aves, que aproxima a garça e o urubu, ao incluir o último na ordem dos ciconiformes.[18] Para além dos sistemas classificatórios, o afastamento e a proximidade dessas aves também são observáveis no real. Na paisagem de Belém do Pará, é possível perceber garças e urubus pousados em arbustos ou no chão, agrupados em bandos autônomos, sem se misturar. Entretanto, apesar da distância e da estranheza mútua, essas aves se revelam relacionadas e até simétricas entre si. Sobretudo, quando se lembra de um ditado quilombola da região do Alto Tapajós: "Onde urubu está, garça não chega".[19] O dito popular está vinculado à problemática das relações étnico-raciais na Amazônia, possibilitando ver como se projetam afetos e tensões sociais nos animais que convivem com os humanos. Retomando uma formulação anterior, pode-se dizer que feminino e masculino, graça algo esquisita e feiúra um tanto cômica, encurvado e esconso, alto e baixo, branco e preto, puro e abjeto, luz e escuridão são opostos estabelecidos pelo par composto por garça e urubu, que remetem a tópicos de gênero e etnia e a questões estéticas, ambientais e políticas, que podem ser percebidos e sentidos, até hoje, seja no estado do Pará, seja na obra de Goeldi.[20]A respeito das conexões com a afro-brasilidade vazadas por Goeldi em sua obra, também precisam ser destacados os desenhos a bico de pena existentes no arquivo de Blaise Cendrars, atualmente conservado na Biblioteca Nacional Suíça, em Berna. Segundo Carlos Augusto Calil, "não se tem conhecimento do modo como Cendrars se apossou desses desenhos, nem se teria mantido contato pessoal com Goeldi".[21] Na minuciosa cronologia das viagens ao Brasil e dos intercâmbios de Blaise Cendrars com artistas, intelectuais e outras pessoas do país, publicada no livro *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, não há evidência de encontros ou contatos com Goeldi.[22]

---

[18] Martinez, Adriana Garcia. "Urubu, o novo patinho feio". *Super Interessante*, n. 105, jun. 1996. Disponível em: <http://super.abril.com.br/mundo-animal/urubu-novo-patinho-feio-436567.shtml> Acesso em: 2 dez. 2010.

[19] Agradeço a Aldrin Moura de Figueiredo a informação.

[20] Conduru, Roberto. "Mundos próprios. Arte e modernidade. Amazônia, Brasil e além". In Encontro Nacional da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 18, 2009, Salvador, BA. *Anais...* Organização Maria Virgínia Gordilho Martins e Maria Herminia Olivera Hernandez. Salvador: ANPAP--EDUFBA, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2009/pdf/chtca/roberto_luis_torres_conduru.pdf>. Acesso em: 20 out. 2009.

[21] Calil, Carlos Augusto. "Uma afinidade insuspeita". In Eulálio, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp-Imprensa Oficial-Fapesp, 2001, pp. 502-11.

[22] Calil, Carlos Augusto. "Tempo brasileiro: cronologia de Cendrars com a gente". In Eulálio, Alexandre. Op. cit., pp. 261-364.

Segundo Calil, esse conjunto é constituído por duas séries de desenhos, alguns nomeados e outros sem especificação, aos quais foram atribuídos títulos. Uma das séries se refere a Lampião – Virgulino Ferreira da Silva – e a seu bando de cangaceiros, que atemorizaram a ordem vigente, a partir do Nordeste brasileiro, entre o final dos anos 1910 até 1938. Na outra série, são figuradas práticas culturais dos negros no Brasil, especialmente de religiões com matrizes africanas, bem como a dança e o comércio ambulante. Nessas representações, há duas baianas – uma de pé, sustentando um cesto com a cabeça (nomeada como *Baiana I*), e outra sentada atrás de um tabuleiro (designada como *Baiana II*) –, três cenas com pessoas dançando – *Dança de pretos* – e duas não tituladas (as quais ganharam os títulos *Maxixe* e *Jovens dançando à beira dum rio*) e, ainda, quatro desenhos com figuras, elementos e rituais religiosos afro-brasileiros: *Feiticeira*, *Feiticeiro (Macumbeiro)* e *Macumba* e a vista de um espaço urbano com uma oferenda, à qual foi atribuído o título *Despacho na encruzilhada*. Exatamente esse desenho sem título foi publicado em 1938, no livro *La vie dangereuse*, de Blaise Cendrars, com o texto "Fébronio (Magia Sexualis)".

Não datados pelo artista, esses desenhos devem ter sido produzidos entre 1924, quando Blaise Cendrars esteve no Brasil, e em 1938, ano da publicação de *La vie dangereuse*. Em uma das cartas de apresentação de Cendrars, redigida quando da viagem de 1924, Di Cavalcanti recomenda: "Ele precisa conhecer o nosso cerne, os costumes característicos do Rio".[23] Cendrars podia conhecer as práticas religiosas afro-brasileiras desde aquela data ou mesmo antes, pois já estivera no Rio de Janeiro anteriormente, conforme carta de Sérgio Milliet a Yan de Almeida Prado, em maio de 1923.[24] Em junho de 1931, ele com certeza as conhecia e nelas acreditava, ou delas tinha temor, pois, a partir de sua biografia, escrita por Miriam Cendrars-Gilou, sua filha, sabe-se que, naquele ano, "Cendrars contrai subitamente uma doença misteriosa que lhe inspira medo. Desconfia que seja consequência de um 'despacho'".[25]

Seria possível datar essas obras após 1927, pois, durante sua estada no Brasil entre aquele ano e o seguinte, Cendrars se interessou pela figura de Febrônio Índio do Brasil, o Filho da Luz, como se nomeou o lendário criminoso que, entre os anos 1910 e 1930, amedrontou a população do Rio de Janeiro e do Brasil com seus crimes com forte acento sexual e conexões místico-religiosas. Naquela data, Cendrars recolheu um "exemplar de *Viva Penha*, 'jornal propagandista das modinhas de maior sucesso de 1927'", entre as quais está "*Mãos criminosas*, paródia do *Fado das mãos*, com letra de José da Costa Júnior, 'dedicada ao perverso Cândido Febrônio Índio do Brasil'".[26]

[23] Apud Eulálio, Alexandre. Op. cit., p. 271.
[24] Apud Eulálio, Alexandre. Op. cit., p. 168.
[25] Apud Eulálio, Alexandre. Op. cit., p. 331.
[26] Apud Eulálio, Alexandre. Op. cit., p. 319.

Entretanto, nenhum dos desenhos de Goeldi retrata Febrônio Índio do Brasil ou se refere especificamente a seus crimes, à sua vida. Apenas um dos bicos de pena foi associado ao texto de Cendrars sobre o criminoso, estabelecendo uma conexão indireta entre a imagem textual e a visual. Única imagem editada na obra, o desenho é publicado com sua parte inferior junto ao miolo do livro, na página 128, entre o título – "Fébronio (Magia Sexualis)" – e o início da primeira parte do texto de Cendrars – "Le Prisonnier aux violettes" –, às páginas 127 e 129, respectivamente.[27] Embora se refira, algumas vezes, à "mentalidade dos primitivos e à mitologia da África",[28] o texto aborda, sobretudo, "a criminalidade das pessoas de cor" que, segundo o próprio autor, sempre o interessou vivamente.[29] Apenas em sua segunda parte – "Fébronio Indio do Brazil" – há uma referência explícita às religiões afro-brasileiras:

> E então de noite ele não dorme, andando, andando pelas ruas sem fim, vagando nas praias desertas, vagando como uma alma perdida nos subúrbios do Rio, que se estendem aos pés, entre as colinas que guardam aldeias proibidas, e muito, muito atrás das montanhas cobertas de mato grande ou pequeno, onde uma população flutuante comemora em datas fixas, determinadas sextas-feiras, cerimônias misteriosas, como a Macumba ou o Candomblé, espinhos selvagens que dividem muitos bairros excêntricos, penetrando o coração e ferindo esta magnífica, mas enigmática, capital moderna de mais de 2.000.000 de habitantes (Cendrars, Blaise, 1938).[30]

Obviamente, o desenho de Goeldi e esta passagem de Cendrars dialogam, mas não direta e subordinadamente. O texto não descreve a imagem, o desenho não ilustra e texto.

Essa conexão pode ter sido feita por Goeldi, que teria respondido com esses desenhos a uma demanda de Cendrars – hipótese a confirmar. Ou foi estabelecida depois da feitura dos mesmos e não por seu autor, restando saber por que Goeldi os fez. Independentemente de o vínculo entre desenho e texto ter sido feito *a priori* ou *a posteriori*, por Goeldi ou por Cendrars, para Calil, a "afinidade insuspeita" – na ex-

---

[27] Cendrars, Blaise. *La vie dangereuse*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1938.
[28] Idem, ibidem, p. 167.
[29] Idem, ibidem, p. 148.
[30] Idem, ibidem, pp. 171-2. "Et alors, la nuit, il ne se couchait pas, marchant, marchant dans les rues interminables, errant sur les grèves désertes, rôdant comme une âme en peine dans les *suburbios* de Rio qui s'étendent aux pieds, entre les mornes qui portes des villages interdits, et loin, loin derrière les montagnes envahies de petite ou de grande brousse, où toute une population flottante célèbre à date fixe, certains vendredis, des cérémonies mystérieuses, telles que la macumba ou le candomblé, échines sauvages qui cloisonnent em autant de quartiers excentrique et pénètrent au coeur, em la blessant, cette magnifique, mais énigmatique capitale moderne de plus de 2.000.000 d'habitants."

pressão de Alexandre Eulálio – entre o escritor e o artista plástico "sugeriu a Cendrars servir-se da imaginária de Goeldi como visualização dos escritos jornalísticos dos anos 1930". Tal correlação é por ele bem avaliada: "a poderosa expressividade noturna da obra plástica de Oswaldo Goeldi [...] parece casar-se perfeitamente com o espírito do segundo período de Cendrars".[31]

Voltando ao problema da datação dessas obras, uma vez que entre os desenhos de Goeldi existentes no arquivo de Blaise Cendrars na Biblioteca Nacional Suíça, em Berna, há um conjunto de três obras dedicadas a Lampião e seu bando, os desenhos também podem ter sido feitos depois de 1934. Em carta de sete de setembro daquele ano, endereçada a Paulo Prado, Cendrars agradece o envio do livro *Lampeão*, de Ranulpho Prata, e "promete fazer algo sobre o tema, não sabe quando, nem como".[32] Em 1938, ele chegou a iniciar a obra, mas não a concluiu.[33] No texto publicado em *La vie dangereuse*, em sua terceira parte – "Noel a Bahia" –, Cendrars fala que foi a Salvador, em dezembro (de 1927?), quando experimentou nessa cidade as festas natalinas, "para me dedicar às primeiras investigações que eu queria fazer para saber a verdade sobre Lampião, outro bandido brasileiro, mas popular e romântico [...]".[34] Se ele encomendou a Goeldi os desenhos sobre Lampião, deve tê-lo feito em 1934, ou quatro anos depois, quando também pode ter pedido os desenhos sobre as práticas religiosas afro-brasileiras para o texto sobre Febrônio Índio do Brasil na edição de *La vie dangereuse*.

Contudo, até agora não apareceram outras evidências dos contatos mantidos entre Goeldi e Cendrars. Também não existem outros sinais de intercâmbio entre os dois artistas nos relatos biográficos de Goeldi ou nas análises de sua obra já publicados.[35] Assim, esses desenhos podem ter sido feitos em qualquer data entre 1924 e 1938, entre 1927 e 1938, mais provavelmente entre 1934 e 1938. Datados de meados dos anos 1930, ou entre os anos 1920 e 1930, esses desenhos de Goeldi inserem-se em uma série de obras plásticas pioneiras na representação de figuras e práticas religiosas afro-brasileiras.

---

[31] Calil, Carlos Augusto. Op. cit., p. 505.

[32] Apud Eulálio, Alexandre. Op. cit., p. 336.

[33] Calil, Carlos Augusto. Op. cit.

[34] Cendrars, Blaise. Op. cit., p. 198 : [...] "pour me livrer aux premières investigations que je désirais faire pour connaitre la vérité aux sujet de Lampeão, autre bandit brésilien, mais populaire et romantique".

[35] Reis Júnior, José Maria dos. *Goeldi*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966; Zilio, Carlos. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, [s.d.]; Geraldo, Sheila Cabo. *Modernidade extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim-Adesa, 1995; Ribeiro, Noemi. *Oswaldo Goeldi: um autorretrato.* Rio de Janeiro: CCBB, 1995; Naves, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: CosacNaify, 1999; Brito, Ronaldo. *Goeldi*. Rio de Janeiro: S. Roesler-Instituto Cultural The Axis, 2002; Ribeiro, Noemi. *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*. Rio de Janeiro: Papel & Tinta, 2005; Rufinoni, Priscila Rossineti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: CosacNaify-Fapesp, 2006; Siqueira, Vera Beatriz. *Cálculo da expressão: Goeldi, Segall, Iberê*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

Um precedente na representação de uma sacerdotisa das religiões com matrizes africanas no Brasil é, talvez, a tela *Feiticeira*, de Antônio Rafael Pinto Bandeira, de 1890, pois, apesar de associar a negra ao feitiço, com o jogo entre a figura pintada e a designação que o pintor lhe deu, não há clareza sobre o tipo de sortilégio a que se refere o título: se alude aos encantos físicos da mulher, aos poderes mágicos que ela porventura dominava, ou a ambos os atributos. Já Modesto Brocos y Gómez retratou explicitamente uma dessas sacerdotisas na tela e na gravura nomeadas como *A mandinga*, produzidas entre o final do século XIX e o início do século XX, apresentando-a em atividade, lidando com uma serpente, uma ramagem e outros elementos, talvez explicando ocorrências passadas ou fazendo previsões para um possível cliente, que bem pode ser o espectador da obra. No conjunto de desenhos que Cecília Meireles fez entre 1926 e 1934, nos quais ela pretende ter "fixado o ritmo do batuque, do samba e da macumba – e a indumentária característica da 'baiana' do nosso carnaval",[36] a maioria são representações de negras e mulatas, baianas de tabuleiro, sambistas e sacerdotisas, com suas vestes, adereços, gestos e posturas corporais.

A preocupação talvez excessiva (e um tanto sem sucesso) com a datação dos desenhos de Goeldi, hoje integrantes do arquivo de Cendrars em Berna, deve-se ao fato de quatro deles representarem figuras e rituais religiosos afro-brasileiros que, até então, haviam aparecido raramente na produção artística no Brasil, dando imagem gráfica a sujeitos e práticas que eram então marginalizados e reprimidos socialmente. Além dos temas, as imagens de Goeldi também são pioneiras, devido ao modo como ele as configura.

Não é difícil ver esses desenhos de Goeldi como representações, algo etnográficas, de sujeitos e práticas socioculturais da negritude no Brasil: baianas, dançarinos e devotos; comércio, divertimento e religião. Priscila Rossinetti Rufinoni qualifica *Despacho na encruzilhada* como "a descrição de uma macumba".[37] É mesmo fácil aproximar da etnografia as abordagens da cultura afro-brasileira feitas por artistas, ainda hoje, uma vez que os afrodescendentes e suas práticas culturais, mesmo que de certo modo estejam assimilados e incluídos institucionalmente, ainda são tratados um tanto à margem, como elementos algo exóticos da sociedade e da cultura brasileiras. Entretanto, se essas abordagens estão próximas da etnografia, também estão da arte, e quase nunca equidistantes desses polos. Pode-se dizer que os desenhos de Goeldi, assim como as obras de Modesto Brocos, Cecília Meireles, Carybé, Pierre Verger, José Medeiros e Adenor Gondim, entre outros dedicados a representações da cultura afro-brasileira, abrem vertentes entre a etnografia e a arte, oscilando, cada qual a seu modo, entre objetividade e

[36] Meireles, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934.* São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 23.

[37] Rufinoni, Priscila Rossineti. Op. cit., p. 165.

subjetivismo, estranhamento e empatia, exterioridade e pertencimento, em suas representações de mitos, ideias, figuras, elementos, rituais. Os pesos variados com os quais etnografia e arte são equacionadas por cada artista em suas diversas obras falam tanto de um processo coletivo de registro artístico de práticas populares, há muito difundido, embora não projetado unitária, homogênea e publicamente, na cultura brasileira, quanto de abordagens individuais, de laços estabelecidos pelos diferentes autores, em diferidas ocasiões, com os objetos e temas tratados.

Não se pode negar a existência de um caráter documental e até descritivo nos quatro desenhos a bico de pena que Goeldi fez, relacionados aos afrodescendentes e às religiões afro-brasileiras no Rio de Janeiro. A condição de afrodescendentes das pessoas representadas é explicitada em *Macumba* e *Feiticeiro (Macumbeiro)*, assim como em outros desenhos com temas da cultura afro-brasileira que estão atualmente em Berna (baianas e pessoas bailando), nos quais a pele das figuras, representada em preto, é contraposta às vestes, em branco ou com padronagens gráficas sobre fundo claro.

Os desenhos tanto retratam figuras, elementos e ritos, quanto permitem pensar como essas pessoas e suas práticas culturais eram entendidas, à época. Eles guardam as visões daquele momento ao se valerem, em seus títulos, dos termos macumba, feitiçaria ou suas variações, de cunho pejorativo, então e até hoje, mas também com sentido menos negativo. Contudo, segundo Reginaldo Prandi, "macumba [...] deve bem ter sido a designação local do culto aos orixás que teve o nome de candomblé na Bahia, de xangô na região que vai de Pernambuco a Sergipe, de tambor no Maranhão, de batuque no Rio Grande do Sul". Assim, Prandi não vê "razão para pensá-la como simples resultante de um processo de degradação desse candomblé visto no Rio [...] [para ser] sempre descrita como feitiçaria, isto é, prática de manipulação religiosa por indivíduos isoladamente, numa total ausência de comunidades de culto organizadas".[38]

Em *Feiticeira*, com traços que parecem ter sido feitos rapidamente, ele configura uma cena de ritual mágico realizado com poucos elementos, ao focar na cabeça de uma mulher com o olhar fixado em um copo com um líquido (possivelmente água), lendo imagens ali plasmadas. *Feiticeiro (Macumbeiro)* representa um homem negro que veste um abadá, no qual se lê "Ogum" (inscrição provavelmente bordada no tecido), porta na cabeça um barrete, ou equeté, e segura com a mão direita um cetro com terminação em forma de tridente. *Macumba* representa um grupo de pessoas, a maioria com roupas alvas, que cobrem quase integralmente seus corpos, torços brancos e fios de contas, as quais estão agachadas, próximas umas às outras, provavelmente orando, em rito coletivo. *Despacho na encruzilhada* apresenta uma cena urbana

[38] Prandi, Reginaldo. "Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX". *Tempo Social*, v. 2, n. 1, São Paulo, USP, 1. sem. 1990, p. 51.

composta, ao longe, por sucintas indicações de um casario singelo, um poste e fios de condução de energia, e, no primeiro plano, correspondente a dois terços do campo visual, por uma intensificação gráfica a caracterizar uma oferenda disposta em uma quebrada de calçada. A oferenda, ou despacho, ou ebó, que ocupa o exato centro da imagem, parece se compor de galinha (provavelmente, preta) com as patas voltadas para o alto, um montículo de padê (farinha de mandioca umedecida com algum líquido, provavelmente, óleo de palma, também conhecido como azeite de dendê), uma garrafa (provavelmente, com cachaça ou outra bebida alcoólica), uma vela em pé e outra caída, charutos ou cigarros, moedas ou búzios.

Embora não haja indícios de que constituam uma série dedicada a representar uma mesma comunidade de religiosos, esses quatro desenhos formam um conjunto de visadas muito instigante sobre pessoas e práticas religiosas afrodescendentes no Rio de Janeiro àquela época.

Independentemente de serem anotações produzidas pelo artista diante das figuras e das cenas, de terem sido feitas de memória ou a partir de relatos de outrem, o fato é que Goeldi representou essas práticas. E, embora sejam apenas quatro desenhos, o fez com variedade, minúcia e proximidade que são inaugurais na série de obras que representam rituais religiosos afro-brasileiros. Figurando distintas figuras, cerimônias e realizações, ele ajuda a ampliar a iconografia das religiões afro-brasileiras, que fora iniciada por Modesto Brocos, com uma única cena de mandinga, e Cecília Meireles, com várias visadas de mulheres, mas com foco na documentação de sua indumentária e de seu gestual públicos. Essas poucas imagens criadas por Brocos, Meireles e Goeldi – artistas tão diversos entre si, vale notar – são significativas também porque antecedem a documentação mais extensa feita por Carybé e o período em que a fotografia se tornou o meio predominante de registro, menos ou mais artístico, das religiões afro-brasileiras, com as imagens de José Medeiros, Pierre Verger e Adenor Gondim, entre outros.

Nesse sentido, é interessante observar que esses desenhos não se pretendem como uma documentação exaustiva da macumba. *Macumba* e *Despacho na encruzilhada* representam situações típicas, mas devem ter se originado em experiências concretas, específicas. Se *Despacho na encruzilhada* pode não ser o registro de uma situação especial, deriva da experiência de Goeldi nas ruas do Rio de Janeiro, onde deve ter cruzado com muitas oferendas às divindades afro-brasileiras. O caso de *Feiticeiro (Macumbeiro)* é um pouco diferente, pois parece ser o retrato de um sacerdote cujo nome, filiação religiosa e posição hierárquica no culto não foram, infelizmente, anotados. Embora não tenha a mesma caracterização, *Feiticeira* também deve representar alguém que Goeldi conheceu e viu em ação, mesmo que brevemente, assim como a comunidade representada em *Macumba*.

Contudo, embora esses quatro desenhos possam ser documentos de situações particulares presenciadas pelo artista, eles têm tons menos ou mais genéricos: é possível

ler os elementos constituintes do *Despacho na encruzilhada*, crer que a *Feiticeira* produz seu feitiço apenas com o copo e o líquido, supor que o *Feiticeiro (Macumbeiro)* é um iniciado para Ogum homenageando Exu, mas não se consegue saber exatamente o que ocorre na *Macumba*. Certa generalidade ratificada com a falta de especificação dos títulos, os quais não designam as pessoas e as comunidades religiosas que elas integram, nem seus atos, as circunstâncias delineadas. Essas omissões podem resultar de uma decisão consciente do artista, de um compromisso ético com sujeitos e instituições que, àquela época, tinham suas práticas religiosas perseguidas pela polícia, de acordo com as determinações do Código Civil vigente. Ou o silêncio indica serem elas mais elaborações posteriores do artista a partir de experiências variadas do que registros de ocasiões específicas, sendo, assim, indícios de um compromisso com certa liberdade artística em relação ao real. Ou uma terceira opção, resultante da conciliação das duas anteriores.

As cenas podem parecer etnográficas para quem desconhece o que elas figuram, para quem seus temas são estranhos. Aquele que tem alguma familiaridade com as religiões afro-brasileiras pode perceber que esses desenhos não se preocupam em registrar minúcias e vão além da descrição, ao expressarem visões peculiares de pessoas, coisas e rituais que constituem a macumba. Embora figurem situações típicas, são vistas particulares de quatro cenas habituais naquele contexto religioso. Se *Feiticeiro (Macumbeiro)* apresenta a dimensão hierática muitas vezes aliada à simplicidade inerente a algumas das lideranças religiosas afro-brasileiras, *Feiticeira* foca na prática animista, sublinhando seu caráter mental, ao sintetizar a feitiçaria na relação entre a pessoa, seu ver composto de pensar, intuir e imaginar, mais a coisa inerte, o líquido, a água. Se esses dois desenhos figuram indivíduos em situações isoladas, de *Macumba* e *Despacho na encruzilhada* emergem sentidos coletivos intrínsecos às religiões afro-brasileiras. A primeira apresenta a comunidade religiosa em processo de se constituir como um só corpo no ritual. Na segunda, a dimensão quase monumental do arranjo singular de ser (morto) e coisas diversas deriva da ação mágica que ele irradia para a urbe e, por extensão, ao universo.

Esses quatro desenhos não têm o tom universal de muitas das obras de Goeldi, nas quais a humanidade se apresenta em seres, coisas e circunstâncias irredutíveis a contextos culturais específicos. Estão mais próximos de outras obras do artista que, a partir de certas ocorrências, expressam determinadas situações e sentimentos humanos, nesse caso, vinculados à crença e à prática religiosa. Contudo, é impossível não reconhecer como, com muito pouco, esses verdadeiros feitiços gráficos dão a ver, embora sem a descrição meticulosa exigida pela etnografia visual, assim como destituídos de uso alegórico, elementos e ocorrências das religiões afro-brasileiras, particularmente da dita macumba, tal como era praticada no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

Ao explorar a liberdade da condição algo indefinida entre a especificação etnográfica e a generalidade alegórica, essas obras permitem pensar a aproximação de Goel-

di à macumba, às religiões e à cultura afro-brasileiras. A mim, elas sugerem aproximá-lo do orixá Exu. O tridente na mão do *Feiticeiro (Macumbeiro)* remete diretamente a Exu, pois é uma de suas insígnias na umbanda. De modo semelhante, o *Despacho na encruzilhada* deve ser uma oferenda ao orixá que rege os cruzamentos de caminhos, as portas, os lugares e momentos limiares. Um tridente também aparece no canto inferior direito da gravura *Baiana*.[39] Será essa figura também um retrato de um sacerdote das religiões afro-brasileiras, mais um dos muitos sujeitos que habitam o universo marginal da modernidade nos trópicos que Goeldi transfigura em suas obras? Não é de todo impossível ver o senhor dos cruzamentos, da comunicação, em outras obras de Goeldi, em gravuras e desenhos nos quais homens e mulheres vagam por encruzilhadas, vielas, becos e outras desoladas situações noturnas. Ao contrário, é até fácil associar Goeldi a Exu. Seria um exagero, mas sua biografia justificaria até mesmo pensá-lo como um filho de Exu, fosse por suas errâncias pelas ruas, ou por sua condição de mensageiro do moderno expressionismo entre Europa e Brasil, Norte e Sul.

Não sem algum risco, pode-se dizer que a afro-brasilidade é parte constitutiva da obra de Goeldi e emerge com maior evidência quando se procura vê-la, especificando-a. Mas, diferentemente de como aparece em boa parte das obras do modernismo no Brasil, não é algo paradoxalmente exótico e emblemático, está distante tanto da documentação etnográfica quanto do empreendimento alegórico que visam delinear a nacionalidade. Na visão de Goeldi, a afro-brasilidade surge entranhada no cotidiano brasileiro, assim como os afrodescendentes no corpo social do país, de modo semelhante ao negrume e à luz em seus desenhos e gravuras.

[39] Goeldi, Oswaldo. *Baiana*, s.d., xilogravura sobre papel, 15 x 15 cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

3. Di Cavalcanti, Goeldi e baianas[1]

Ao aproximarmos *Brasil em 4 fases*, de Emiliano Di Cavalcanti, e *Vendedora sentada I*, de Oswaldo Goeldi, as diferenças entre as duas obras se destacam imediatamente. Além de serem diversas no que tange à técnica – uma pintura a óleo sobre tela e uma xilogravura sobre papel –, são totalmente díspares quanto ao tamanho, pois uma tem quase quinhentas vezes o tamanho da área da outra (289 x 772 cm e 20 x 23 cm).

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Matesco, Viviane (org.). *Uma coleção em estudo*. Niterói: Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro (MHAERJ), 2010, pp. 84-93.
Agradeço à equipe do Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro o convite para participar do Colóquio Acervo Banerj. Nesse momento, em que se vive a lamentável perda de grande parte do acervo de Hélio Oiticica, quando se ouvem e leem ataques covardes e levianos a indivíduos, em suas ações como cidadãos ou profissionalmente, a instituições, a governos e ao Estado no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro, cabe dar os parabéns ao Museu do Ingá e a seus profissionais pela preservação do Acervo Banerj, bem como pela realização do Colóquio, que permite maior conhecimento e debate público em relação às obras sob a guarda do Museu, sob a proteção do Estado. Nesse sentido, quero parabenizar particularmente Viviane Matesco, que organizou o Colóquio e a quem devo um agradecimento especial, por ter me convidado a participar, concedendo-me total liberdade para escolher as obras sobre as quais falar.
Sem impedimentos à minha seleção entre as obras do Acervo Banerj, decidi abordar duas obras: *Brasil em 4 fases*, de Emiliano Di Cavalcanti, e *Vendedora sentada I*, de Oswaldo Goeldi. Depois, quando recebi a programação do Colóquio e percebi que eu abordaria a obra de Goeldi na presença de Sheila Cabo Geraldo e Vera Beatriz Siqueira, duas especialistas na obra dele, fiquei um tanto receoso. Contudo, é altamente estimulante partilhar a mesa com elas, com quem trabalho há algum tempo e raramente tenho a oportunidade de dividir momentos como esse. Pedindo licença a Luís Sérgio Oliveira, também presente à mesa, eu dedico a elas este texto, esperando estar à altura das reflexões que elas vêm fazendo sobre Goeldi e sua obra.

No que diz respeito à autoria, enquanto a tela foi pintada por Di Cavalcanti, provavelmente com o auxílio de seu assistente, Fernando Peixoto,[2] a gravura teve sua matriz entalhada por Goeldi, mas resulta de uma tiragem póstuma realizada por José Maria dos Reis Júnior, a partir de uma matriz adquirida de Marcelle J. dos Reis, e foi autenticada por Béatrix Reynal. O título da tela – *Brasil em 4 fases* – foi dado por seu autor, Di Cavalcanti. Quanto a essa gravura de Goeldi, sua designação – *Vendedora sentada I* – deve ter sido atribuída depois da morte do artista. A mesma imagem aparece em outras xilogravuras publicadas nos sítios da Biblioteca Nacional Digital, em que é identificada como *Baiana doceira*,[3] e do Centro Virtual Oswaldo Goeldi, em que sua identificação é *Baiana*, embora se mencione que a obra não tem título atribuído por seu autor. No último caso, a gravura é apresentada como tendo sido feita em torno de 1929.[4]

Essa data traz à baila a diferença temporal entre essas obras. Embora a impressão da gravura do Acervo Banerj seja de 1976, pouco mais de uma década após ter sido feita a tela de Di Cavalcanti aqui em foco, que é de 1965, se seguirmos as indicações do Centro Virtual Oswaldo Goeldi, a imagem foi concebida e gravada em torno de três décadas e meia antes da pintura. Grosso modo, a princípio, pode-se dizer que fazem parte de um mesmo grande período: o modernismo brasileiro.

O título indica o evidente pertencimento da tela de Di Cavalcanti à série de representações da história da nação brasileira, ao processo de idealização da brasilidade processado no modernismo. A gravura de Goeldi não escapa dessa série e desse processo, pois a figura nela retratada é de um tipo há muito presente nas artes no Brasil, o qual foi particularmente valorizado durante o modernismo: a mulher negra, ou mestiça, africana, afro-brasileira ou afrodescendente, como se gosta de dizer atualmente. Focando no segundo dos tempos dados a ver por Di Cavalcanti, podemos concluir serem negras ou mulatas as personagens femininas dessa cena. Essas três figuras obrigam a pensar a questão da mulher afro-brasileira no modernismo, nas trajetórias e obras desses dois artistas.

No processo de valorização do componente africano na formação da cultura brasileira, no início do século XX, a mulher afro-brasileira, especialmente a mulata, foi alçada à condição de emblema da miscigenação étnica. E, em vez de negativa, degeneradora, ela se tornou valor cultural positivo; em vez de mazela social a ser erradicada, passou a ser paradigma das relações culturais e artísticas. Múltipla, essa mulher é representada artisticamente em variados tipos, delineados conforme se enfatizam seus papéis

---

[2] Conforme a visão de Cláudio Valério Teixeira em palestra por ele proferida no Colóquio Acervo Banerj.

[3] Oswaldo Goeldi. *Baiana doceira*. Em *Biblioteca Nacional Digital*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon309753.jpg>. Acesso em: 20 out. 2009.

[4] Oswaldo Goeldi. *Baiana*. Em *Centro Virtual Oswaldo Goeldi*. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=T&IDItem=564>. Acesso em: 20 out. 2009.

sociais e suas respectivas características, aos quais correspondem uma indumentária específica, além de outros elementos e sujeitos: fêmea, mãe, religiosa e comerciante, entre outras, que surgem muitas vezes superpostas em uma só figura.

A mulher negra sensual, especialmente a mulata, mereceu muitos elogios artísticos, que ajudaram a transformá-la em modelo da beleza nacional, subvertendo, por um lado, os padrões estéticos ocidentais impostos pela cultura bel artística, mas, por outro, insistindo na objetificação sexual da mulher negra. Processo que foi enfrentado por Tarsila do Amaral, em *A negra*, que é um misto de testemunho afetivo e crítica à monumentalização da mulher afro-brasileira, e por Anna Bella Geiger, em *Am. Lat.*, que inclui a mulata em sua crítica à visão da América Latina como repositório subserviente de sexualidade e misticismo.

Entre os elogios em arte, destacam-se as elegias de Di Cavalcanti. Sensuais mulheres negras e mulatas foram objetos de suas obras, ao menos desde a década de 1920, em desenhos e telas como *Samba* (1925), feitos depois de seu retorno de Paris, onde deve ter entrado em contato e se estimulado com a negrofilia lá então em voga. Elas continuam a ser por ele representadas até meados da década de 1970, quando faleceu. Nessa década, destacam-se os retratos da modelo Marina Montini, sua musa então e que, a partir de suas telas, ganhou outras mídias e o mundo. Com certeza há negras e mulatas entre as mulheres que foram suas companheiras e amantes ao longo da vida. No seu dizer: "A mulata, para mim, é um símbolo do Brasil. Ela não é preta nem branca. Nem rica nem pobre. Gosta de música, gosta do futebol, como nosso povo".[5] Ou seja, para ele a mulata é símbolo do povo e do gosto popular, símbolo de união nacional.

Se a mulher afro-brasileira sensual é um tema dominante na obra de Di Cavalcanti, é excepcional na de Goeldi. Ele não parece ter se dedicado específica e continuamente à representação de negras e mulatas, muito menos como símbolos da sensualidade mestiça emblemática da nação. Entretanto, elas aparecem uma vez ou outra em sua obra. Por exemplo, há *Preta*, uma das xilogravuras publicadas no álbum *10 gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi*, publicado em 1930,[6] que em uma leitura livre pode ser considerada um *close* no rosto da *Vendedora sentada I*. Com seus traços negroides, *Preta* remete às relações entre expressionismo e arte da África, tal como sublinhado por muitos autores.[7] No caso de Goeldi, o tópico da mulher afro-brasileira traz à lembrança uma de suas companheiras, Teresinha, que foi descrita por Marcelo Grassmann como

---

[5] Di Cavalcanti. "Di falando...". Em *Edi Cavalcanti*. Disponível em: <http://www.dicavalcanti.com.br/apresentacao.htm>. Acesso em: 20 out. 2009.

[6] Oswaldo Goeldi. *10 gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas de Paulo Pongetti & Cia., 1930.

[7] Veja-se, por exemplo, Gill Perry. "O primitivismo e o 'moderno'". In Harrison, Charles; Frascina, Francis e Perry, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: CosacNaify, 1998, pp. 3-85.

"uma mulata bonita, mas muito humilde e muito discreta". Na avaliação de Vera Beatriz Siqueira:

> Apresentada apenas pelo primeiro nome, Teresinha parece se encaixar bem na vida de Goeldi: presença franca e silenciosa, sem maiores exigências, mas respeitada pelo artista até por suas opiniões sobre gravura. É ainda Grassmann quem fala que, ao elogiar alguma obra em especial, ele frequentemente afirmava "a Teresinha gostou também" (Siqueira, Vera Beatriz, 2002, p. 195).[8]

Caso semelhante é o de Alfredo Volpi, que se casou com Benedita da Conceição ou Judith, em 1942, com quem teve três filhos e viveu até 1972, quando ela morreu. Muito menos do que Di Cavalcanti e, talvez, em proporção semelhante a Goeldi, embora com outros sentidos, Volpi pintou algumas mulheres afro-brasileiras. Além de uma negra e uma mulata, que dão títulos a duas telas de 1927, data em que conheceu Judith, há algumas madonas e sereias mestiças, bem como mulheres das quais geralmente se enfatiza o recato, a sociabilidade humilde e, indiretamente, a condição de trabalhadoras.[9]

Contudo, deixemos de lado essas questões pessoais e voltemos às obras de Di e Goeldi. Cabe destacar que as mulheres representadas na tela e na gravura aqui em foco aparecem atuando e não apenas sendo, não apenas exalando a sexualidade, supostamente, a elas atávica. São vendedoras, mulheres que trabalham e têm funções sociais específicas. Assim, essas obras estão vinculadas ao processo, de longa duração e também exponenciado no modernismo, de representação das práticas culturais dos negros como parte do mapeamento artístico da cultura popular no Brasil. Processo no qual se destacam as representações de mulheres negras a mercar. Se algumas representações de mulheres negras e mulatas enfatizam no ser feminino a sensualidade e a maternidade – no caso das amas de leite e das mães pretas –, há séries que destacam outra dimensão social, focando naquelas que vendem produtos vários nas ruas das cidades brasileiras. Correndo os riscos de toda esquematização, pode-se dizer que, enquanto as mães aparecem, sobretudo, em cenas domésticas, as vendedoras surgem geralmente a céu aberto, transitando fluentemente entre a casa e a rua, com a sensualidade permeando os tipos,

---

[8] Siqueira, Vera Beatriz. "Fissuras". In Brito, Ronaldo. *Goeldi*. Rio de Janeiro: S. Roesler-Instituto Cultural The Axis, 2002, p. 195.

[9] Há reproduções de obras com representações de mulheres afrodescendentes em: Amaral, Aracy (org.). *Alfredo Volpi: pintura (1914-1972).* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1972; Araújo, Olívio Tavares de (org.) *Volpi: 90 anos.* São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1986; Mammí, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: CosacNaify, 1999.

embora seja por vezes tomada como atributo principal, como em grande parte da obra de Di Cavalcanti.

Devido aos trajes que usa, às práticas e aos lugares sociais que ocupa, a negra vendedora urbana pode ser qualificada como baiana, denominação que deve derivar das tias baianas. Estas eram figuras sociais de alta significância na conjuntura do Rio de Janeiro pós-abolicionista, em geral migrantes da Bahia à procura de melhores condições de vida, depois do fim da escravidão, e configuraram um verdadeiro contrapoder na cidade que se queria europeia, civilizada. Podendo estar conectada também ao samba e ao candomblé, a baiana era, portanto, um complexo signo de alteridade e exercia uma influência sub-reptícia, sendo malvista pela elite cujo sonho era tornar a Capital Federal da recém-criada República uma espécie de Paris tropical.[10]

A baiana tem destaque no conjunto de desenhos que Cecília Meireles fez entre 1926 e 1934. Suas reflexões sobre práticas culturais dos negros foram reunidas em *Batuque, samba e macumba*, desdobradas em ocasiões e formatos variados: exposição apresentada na sede da Pró-Arte, no Rio de Janeiro, em 1933; exposição e conferência proferida no Clube Português, em Lisboa, no ano seguinte; texto e desenhos publicados em separata da revista *Mundo Português*, um ano depois. Conjunto de desenhos e texto que só foi publicado integralmente no Brasil, em 1983, e republicado em 2003. Logo de início, Cecília Meireles esclarece seus objetivos: "As rápidas palavras desta conferência destinam-se a servir de legenda aos desenhos aqui expostos, em que se encontra fixado o ritmo do batuque, do samba e da macumba – e a indumentária característica da 'baiana' do nosso carnaval". Em meio a comentários sobre trajes, hábitos e trejeitos que evidenciam como a baiana é um elo entre batuque e samba, macumba e carnaval, Cecília Meireles diferencia suas aparições – "A baiana de carnaval vem a ser uma estilização da baiana autêntica"[11] – e estimula a pensar como ela passou a ser representada em outras dinâmicas sociais.

Com efeito, por meio de mudanças socioculturais, a baiana foi "estilizada", transformada em tipo social e alçada à condição de emblema da brasilidade. Nesse processo, que teve o Estado Novo como período chave, pode-se destacar como a oficialização desse tipo foi corroborada em diferentes momentos e instâncias. Um deles deu-se em 1947, quando se abriu à visitação pública a exposição de longa duração do Museu Nacional, após seis anos de obras em todo o edifício, com a sua inclusão na seção de etnografia regional em vitrine com o título "Bahia filhos de santos". Além de muitas representações em artes plásticas e música, teatro e cinema, ela é um elemento fundamen-

[10] Sobre as tias baianas, ver: Velloso, Mônica Pimenta. "As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990, pp. 207-28.

[11] Meireles, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934.* São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 23 e p. 38.

tal das escolas de samba, configurando uma ala que é pontuada oficialmente até hoje e, portanto, é item decisivo na disputa entre essas agremiações. Depurada, a baiana se faz presente ainda em um ícone brasileiro de alcance internacional: Carmen Miranda, que não cessa de ser imitada e pensada. Recentemente, em Salvador, esse tipo passou a ser apropriado, de modo asséptico, até por adeptas de religiões neopentecostais, na guerra religiosa nada insípida e silenciosa em curso atualmente nas cidades brasileiras.

A multiplicidade da baiana também pode ser vista em seus subtipos, que são perceptíveis de acordo com o realce dado às suas atuações sociais, que geram especificidades quanto às vestes, bem como às coisas e aos indivíduos a elas associados. Um dos subtipos recorrentes de baiana é a mãe de santo, na qual é ressaltada a religiosidade em muitas representações. Outro tipo é a negra de tabuleiro ou de ganho, vendedora de acarajés, abarás, doces, frutas, ervas e outros itens. Tipo que mereceu olhares distintos de Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Marc Ferrez, Anita Malfatti, Antonieta Feio, Candido Portinari, Pierre Verger, Carybé e Mário Cravo Neto, entre outros, muitos outros.

Entre as várias representações artísticas de baianas vendedoras, negras de tabuleiro ou de ganho, estão essa tela de Di Cavalcanti e essa gravura de Goeldi. Um tema que é raro em ambas as obras. Di Cavalcanti não se dedicou muito às baianas, preferindo, como mencionado, entregar-se à pintura da mulata sensual. Goeldi representou alguns desses tipos no final dos anos 1920 e no início da década seguinte, e também quando de sua viagem à Bahia, em 1941. A rigor, ele se referiu explicitamente à baiana em poucas obras, pois, em sua maioria, elas aparecem em gravuras e desenhos sem título.

Apesar de a representação da afro-brasileira vendedora de rua ser um tema um tanto esporádico na obra desses artistas, é justamente dele que me valho para conectar essas obras – as quais são, a princípio, muito díspares entre si – e esses autores –, os quais, apesar de pertencerem à mesma geração, também são usualmente mantidos apartados, presos a estereótipos que são quase caricaturas: de um lado, o modernista pioneiro e boêmio; de outro, o marginal anti-herói expressionista. Em comum nessas obras, há os populares e suas práticas sociais como valores partilhados por intelectuais e artistas no modernismo brasileiro. Contudo, fica a pergunta sobre como se diferenciam essas mulheres e, consequentemente, essas obras.

Como não são tela e gravura realistas, naturalistas, é difícil precisar o que vendem as mulheres nelas figuradas. Na pintura de Di Cavalcanti, as mulheres parecem carregar e vender frutas no cesto que uma leva à cabeça e a outra, momentaneamente, tem pousado no chão ao seu lado. Na xilogravura de Goeldi, a indefinição é ainda maior, pois poucas e curtas brechas de luz no breu indicam a existência de alguns itens no tabuleiro. Serão potes com massas, camarões, legumes e temperos para fazer, cozinhar e servir acarajés e abarás? Ou serão doces? Frutas? Folhas? Outras coisas?

Estar de pé ou sentada não indica muito, pois, seja estanque em um ponto ou móvel pela cidade, todas são da rua, estão soltas no mundo de Exu. Melhores indícios me parecem ser as frutas no cesto da baiana em pé na tela de Di Cavalcanti, que quase se confundem com as folhagens que lhe servem de fundo. E a conexão da outra a terra, uma vez que surge sentada diretamente no chão, como são muitas vezes representadas as baianas (vide *A mandinga*, de Modesto Brocos; *Mulata quitandeira*, de Antônio Ferrigno; *A negra*, de Tarsila do Amaral; *Nêgo* e *Maria Fulô*, *Vênus* [Negona], de José Resende). Indícios que remetem imediatamente ao casario, às escadas, ladeiras, vielas e ao poste, em meio aos quais emerge a baiana de Goeldi. O que permitiria ler, no par de imagens, uma oposição entre natureza e cultura, como domínios aos quais se vinculam essas baianas. Na imagem de Di Cavalcanti, ela está associada, quase imiscuída, à natureza e, como tal, já foi incorporada à paisagem harmônica que subsidia a história da nação. Na de Goeldi, a negritude está entranhada à cultura, vive em meio às tensões urbanas.

Goeldi não se dedicou com frequência a temas afrodescendentes. Quando os enfrentou, nem sempre os evidenciou.[12] Há referências explícitas em obras como *Preta* e *Negro bêbado*, bem como na gravura *Baianas*, uma experiência com a impressão a cores que ele enviou a Hermann Kümmerly, em 1932. Contudo, a respeito da afro-brasilidade em sua obra, destaque deve ser dado aos desenhos nos quais ele figura e nomeia práticas culturais dos negros no Brasil, especialmente de religião, dança e comércio ambulante. A esse conjunto de desenhos pertence *Despacho na encruzilhada*, obra publicada junto com o texto "Fébronio (Magia Sexualis)", de Blaise Cendrars, incluído no livro *La vie dangereuse*, por ele publicado em 1938. Entre eles, há também duas representações de baianas: uma de pé, carregando um cesto na cabeça, e a outra sentada, com um tabuleiro à frente.[13]

Correndo o risco das suposições não ancoradas em levantamentos minuciosos, pode-se dizer que a figura da baiana aparece mais na obra de Goeldi do que na de Di Cavalcanti. Entretanto, Goeldi não parece ter entendimento unívoco sobre elas. As duas baianas há pouco mencionadas não deixam de ser visões algo etnográficas de um tipo social, como os feiticeiros e os dançarinos representados em outros daqueles bicos

[12] Em outra ocasião, ressaltamos como a presença de urubus e garças na obra de Goeldi – os primeiros, bem destacados nas leituras feitas de sua obra por autores diversos, as últimas, mal percebidas –, pode estar relacionada a um ditado quilombola da região do Alto Tapajós – "Onde urubu está, garça não chega" – e, assim, à problemática afrodescendente no Brasil. Conduru, Roberto. "Mundos próprios. Arte e modernidade. Amazônia, Brasil e além". In Encontro Nacional da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 18, 2009, Salvador, BA. *Anais...* Organização Maria Virgínia Gordilho Martins e Maria Herminia Olivera Hernandez. Salvador: ANPAP-EDUFBA, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2009/pdf/chtca/roberto_luis_torres_conduru.pdf>. Acesso em: 20 out. 2009.

[13] Calil, Carlos Augusto. "Uma afinidade insuspeita". In Eulálio, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp-Imprensa Oficial-Fapesp, 2001, pp. 502-11.

de pena. Contudo, na gravura aqui em foco, a baiana surge mais como um dos indivíduos marginais a vagar pela cidade. Está incluída entre os seres que, na obra de Goeldi, "ninguém sabe quem são, nem donde vieram, nem para onde se dirigem, e que fazem da noite sua protetora, porque estão na insônia da solidão", como disse Geraldo Ferraz. Ao que complementa Sheila Cabo Geraldo: "Sua opção por eles, enquanto 'restos' do mundo pragmático, é a sua opção pela barbárie marginal: tanto desvio da tradição artística oficial, quanto da vida socialmente 'cordial'".[14]

Na tela, é evidente a empatia de Di Cavalcanti com os marginalizados socialmente. É possível discernir o valor dado por ele aos não europeus, aos nativos da América e aos africanos e seus descendentes, a partir dos quais estrutura as cenas e vê a história do Brasil. Quando Goeldi entalhou essa e outras gravuras representando mulheres afrodescendentes, Di Cavalcanti já representava o contrapoder da negritude por meio de grupos de mulatas (vide a tela *Cinco moças de Guaratinguetá*, de 1930) e cenas de samba, enaltecendo mestiçagem e cultura afro-brasileira, boemia e sensualismo. Como disse sobre a obra dele Antônio Bento:

> A sua obra reflete como nenhuma outra, pela extensão no tempo, a vida do nosso povo. O carnaval, o ritmo e a ginga dos sambistas, as baianas, as mulatas capitosas, as mulheres da vida, os passistas, os malandros, os seresteiros, os bailes de gafieira, os trabalhadores, a paisagem, enfim a própria vida do País está presente em sua pintura, que é sempre vigorosa. A sensualidade brasileira está nas linhas, formas e cores, expressionistas de suas telas.[15]

Entretanto, posteriormente, tanto o sentido quanto o modo de representação dessas figuras se alteram. No dizer de Ângela Pimenta e Marcelo Camacho:

> Em seus melhores momentos, nos quadros dos anos 20 e 30, Di emociona pela pungência de seus caboclos e morenas, justamente por conceder-lhes um tratamento sutil e elegante nas formas e cores. Já dos anos 40 em diante ele é apenas "o pintor das mulatas", enjoativo e redundante, um arremedo de si mesmo.[16]

Na tela aqui em questão, na qual a cor aparece submissa a linhas grosseiras, não há a conexão de forma e conteúdo que caracteriza as melhores obras de Di, nas quais o

---

[14] Geraldo, Sheila Cabo. *Modernidade extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim-Adesa, 1995, p. 39.

[15] Bento, Antônio. Apud "Fortuna crítica". Disponível em: <http://www.dicavalcanti.com.br/critica.htm>. Acesso em: 20 out. 2009.

[16] Camacho, Marcelo; Pimenta, Ângela. "Um moderno parado no meio do caminho". Disponível em: <http://veja.abril.com.br/170997/p_136.html>. Acesso em: 20 out. 2009.

sensualismo deriva tanto dos temas representados quanto do modo de representação, propondo uma lógica outra que não a racionalidade dominante na modernidade.

Essas baianas de Di Cavalcanti estão referidas à iconografia de Rugendas e Debret, entre outros artistas atuantes desde o século XIX, que representam negras de ganho ou já alforriadas, as quais, devido à estratificação social, tinham maiores possibilidades de trânsito. Embora não esteja de todo apartada da série de imagens iniciadas pelos viajantes, a imagem de Goeldi me parece mais próxima de uma vivência do artista da marginalidade no Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XX. Desse modo, tanto a baiana de Di Cavalcanti quanto a de Goeldi são figuras históricas. Di Cavalcanti pinta uma figura do passado, de cujas imagens ele se apropria, reelaborando-as a ponto de impedir que se tenha noção precisa das obras que toma como referência. Embora a recorrência de imagens pretéritas não possa ser descartada do processo de produção das imagens por Goeldi, a sua está mais próxima das mulheres que ele encontrava agindo na cidade.

Também os modos de representar, com a linguagem cristalizada por Di a partir das rupturas plásticas modernas se contrapondo aos lampejantes traços com os quais Goeldi revê a espacialidade pós-cubista, permitem ver as diferenças entre essa tela e essa gravura, entre as obras desses artistas, entre o modernismo nos anos 1930 e 1960. A imagem de Di Cavalcanti surge como uma cena composta dentro de uma série, fazendo pensar em tela e em narrativa cinematográfica com temporalidade linear e homogênea. Embora não seja a reprodução literal e imediata de algo visto pelo artista, a imagem de Goeldi está mais próxima do instante, do flagrante fotográfico capturado por ele, em seu trânsito pela cidade.

A tela de Di Cavalcanti pertence, portanto, ao gênero de pintura de história tal como este era entendido no âmbito acadêmico, sobretudo durante o século XIX, que ele atualiza, ao justapor imagens de quatro momentos históricos do Brasil, como seu título explicita. Não é por representar um acontecimento contemporâneo que a gravura de Goeldi deixa de ser também uma reflexão histórica, embora com outro sentido da história; assim, apesar da estranheza do termo, poderíamos dizer que é uma *gravura de História*. No primeiro momento representado por Di, ele retrata um fato histórico: o encontro decisivo de nativos e europeus, o "descobrimento" que Goeldi enfrentou com "graça paródica" em uma das ilustrações de *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, publicado em 1945, conforme análise de Priscila Rossinetti Rufinoni.[17] As demais cenas de Di Cavalcanti são, assim como a de Goeldi, representações do dia a dia, delineando uma história da nação a partir da vida cotidiana dos populares. Entretanto,

[17] Rufinoni, Priscila Rossineti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: CosacNaify-Fapesp, 2006, p. 197.

é importante ressalvar que o tom é simbólico nas cenas estruturadas por Di e se torna algo alegórico na terceira seção de sua tela, com os negros a pairar sobre a cultura *belle époque*. Em Goeldi, prevalece um realismo transfigurado pelo artista. Assim, enquanto a pintura narra panoramicamente uma história da nação por meio de momentos de confronto entre dominadores e dominados, elite e povo, que dão a ver transformações e permanências socioculturais, a gravura permite entrevê-las, ao iluminar um instante aparentemente corriqueiro da solitária marginalidade urbana.

Nesse caminho, vale observar como a temporalidade permite refletir sobre a autoria, a concepção artística, o modo de representação e a temática dessas obras. Pouco mais de três décadas acentuam não só as diferenças entre esses artistas como também o seu entendimento de arte, história e modos de representar. Implicam mutações no tema, na própria condição social da baiana. Assim, é preciso recuperar a dimensão múltipla dessa figura, sincrônica e diacronicamente, ou seja, tanto seus subtipos quanto o processo de mudança de seus sentidos socioculturais. Se, no início do século XX, a baiana estava à margem e era percebida pelas elites como elemento socialmente subversivo, ela foi posteriormente eleita como um dos tipos sociais emblemáticos do ser brasileiro e conduzida ao centro do imaginário nacional.

Nesse esforço por aproximar essas obras as diferenciando, recorro também à música popular brasileira. Entre as muitas canções que falam da baiana, destaco duas composições de Dorival Caymmi gravadas por Carmen Miranda, em 1939 – encontro de autor, tema e intérprete, que é um instante decisivo para a entronização da baiana no panteão dos tipos nacionais. A baiana de Di Cavalcanti me faz ouvi-la cantando *O que é que a baiana tem?*[18] Música que é o primeiro sucesso do compositor e a partir da qual a portuguesa de nascença se tornou uma baiana internacional. Essa lembrança se deve tanto às cenas esboçadas na canção, que evocam um misto de religiosidade, ostentação e erotismo, quanto à enumeração dos elementos da indumentária da baiana ao longo da letra – um modo de caracterizar o tipo por meio da justaposição de elementos simbólicos, que também estrutura a narratividade dessa tela:

> O que é que a baiana tem?
> Que é que a baiana tem?
> Tem torço de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem!
> Corrente de ouro, tem! Tem pano-da-Costa, tem!
> Tem bata rendada, tem! Pulseira de ouro, tem!
> Tem saia engomada, tem! Sandália enfeitada, tem!

[18] Caymmi, Dorival. "O que é que a baiana tem?" Disponível em: <http://letras.terra.com.br/dorival-caymmi/>. Acesso em: 20 out. 2009.

Tem graça como ninguém!
Como ela requebra bem!

Já a baiana de Goeldi me leva a ouvir, além da gravação de Carmen Miranda, Gal Costa cantando, quase quarenta anos depois, *A preta do acarajé*.[19] Música, assim como a xilogravura, marcada por um sentido, quase um clima, noturno, no qual não faltam cor, cheiro, quentura e religião, mas sobressai o labor:

Todo mundo gosta de acarajé
O trabalho que dá pra fazer é que é
Todo mundo gosta de acarajé
Todo mundo gosta de abará
Ninguém quer saber o trabalho que dá.

Este labor não está isento de solidão, dor, tristeza, queixa:

Dez horas da noite
Na rua deserta
A preta mercando
Parece um lamento
[...]
Dez horas da noite
Na rua deserta
Quanto mais distante
Mais triste o lamento.

Se cito palavras que deveriam ser cantadas é com a esperança de que, por meio desses versos, a poesia de Dorival Caymmi e as vozes de Carmen Miranda e Gal Costa venham à mente e consigam eclipsar os equívocos de meu texto e de minha fala.

[19] Caymmi, Dorival. "A preta do acarajé". Disponível em: <http://letras.terra.com.br/dorival-caymmi/1117681/>. Acesso em: 20 out. 2009.

4. Riscos afro-brasileiros – uma leitura da obra de Rubem Valentim[1]

Diante da coisa, sós, nós nos perguntamos o que ela quer dizer, nos propondo a enfrentá-la diretamente, sem auxílios externos, sem mediações outras que não as letras e números que compõem a sua legenda: "Rubem Valentim, Objeto Emblemático 5, Brasília, 1969, 164 x 83 x 33 cm, acrílica sobre madeira, acervo Museu Nacional de Belas Artes".

O pertencimento ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, um museu de arte, a enquadra institucionalmente como obra de arte e seu produtor como artista. Designando-a como um objeto, Valentim nos diz que a obra não pertence às categorias artísticas tradicionais – desenho, pintura, escultura, gravura.

A leitura plástica da obra faz pensar que, apesar da presença de elementos da geometria euclidiana e da ausência de referências imediatas ao corpo humano, as dimensões, a frontalidade e a simetria evidenciam o seu antropomorfismo. É possível pensar a composição da obra em relação à estruturação do corpo humano em cabeça, tronco e membros. Contudo, essa dimensão corpórea é minimizada por seu constituir, pela articulação de planos no espaço, configurando um objeto composto por volumes sóli-

[1] A primeira versão desse texto foi publicada no *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, MNBA, v. 1, 2010, pp. 143-54.

dos e vazados, aos quais são colados recortes também planares de cor intensa. E a cor, ao ser tratada como película de pigmento aplicada sobre a madeira, ou seja, de modo eminentemente gráfico, impede a evidência de sua massa. Atenua-se a possibilidade de sentir a obra como um corpo. Produto da justaposição inorgânica de elementos, a obra enfatiza a sua condição de objeto, coisa.

Qualificar esse objeto como emblemático significa dizer que é "uma máxima filosófica ilustrada por uma imagem visual" e que "participa da natureza do símbolo (só que é particular em vez de universal), da adivinhação (só que não é tão difícil), do aforismo (só que é mais visual que verbal), e do provérbio (só que é erudito em lugar de vulgar)".[2]

O número do título sugere que é o 5° objeto emblemático feito pelo artista em 1969, caracterizando que integra uma série. A data indica que participa do processo de configuração de novas configurações objetais para a arte, desenvolvido de modo intenso a partir da década de 1950. Ao autor parece também importar o lugar onde a obra foi feita: Brasília, o que nos remete às vontades e promessas modernas de uma arte inusitada na cidade nova, de uma plástica inovadora votada à construção de um futuro justo e belo.

Mas ficam perguntas. Como a peça chega a ser um emblema? De que esse objeto é emblemático?

Como pode ser percebido, até aqui a leitura da obra não conseguiu se manter longe de mediações, recorrendo a citações e conhecimentos externos à obra. O que ajuda a perceber como as obras de arte estão enredadas no mundo, apesar de constituírem mundos à parte. Assim, a leitura pode investir na exploração dos enredamentos da obra.

Podemos pensar a obra por meio de seu autor, do conjunto de sua obra e de seu enquadramento institucional, a partir da biografia do artista, da trajetória do trabalho e da história da arte.

Pensar como Valentim inscreve sua trajetória de vida em suas realizações artísticas é retornar às relações entre arte e vida, que configuram um tópico usualmente problemático na historiografia da arte. Contudo, isso pode ser feito sem se basear nas formulações que veem a obra artística como resultado causal da vida. De outro modo, entende-se que, na obra de arte, o artista pode reelaborar mediatamente suas experiências de vida, articulando pulsão, memória e projeto, consciente e inconscientemente.

A análise dos títulos das obras de Valentim indica, a princípio, mutismo e neutralidade: podem se referir à pintura, ou à composição artística, ou, ainda, a nada e a tudo quando não têm título; assim, se conectam à problemática da abstração. Os objetos-emblemas, que aparecem em meados da década de 1960, explicitam a questão

[2] Panofsky, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp.194-5.

da significância de suas obras abstratas. Logo, aparecem referências específicas, como em "Composição Bahia 1", de 1966, que remete não a 'baía', acidente geográfico, mas ao estado brasileiro onde Valentim nasceu. A série de obras nomeadas como "Emblema Logotipo Poético da Cultura Afro-brasileira", de 1976, nos leva à cultura afro-brasileira, aos seus mitos, práticas, cultura material. Com efeito, Valentim inicia o seu "Manifesto ainda que tardio", de 1976, dizendo: "Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista)". [3] E complementa:

> Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos –, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês, um tipo de 'fala', uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um *design* (*riscadura brasileira*), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha, pelo menos – em termos de ordem sensível. Isso se tornou claro por volta de 1955-56, quando pintei os primeiros trabalhos da sequência que até hoje, com todos os novos segmentos, continua se desdobrando.[4]

O que ajuda a ver o projeto de Valentim: responder, como artista, a dois mundos plásticos impactantes e complexos, o da geometria racional e o da geometria mítica. Mundos que ele pretendeu fundir no campo da arte.

Na historiografia do trabalho de Valentim, é constante a afirmação da originalidade de sua obra. Segundo Theon Spanudis: "É a primeira vez que os anseios mais profundos e espirituais do continente africano e dos afro-brasileiros entraram no campo supranacional da arte moderna, de uma maneira tão decisiva, clara e dinâmica ao mesmo tempo".[5]

Com efeito, a crítica constantemente conecta seu trabalho ao "caminho verdadeiro da arte brasileira", o vincula a outros artistas que articulam a linguagem da arte moderna ao imaginário popular brasileiro: Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Djanira da Motta e Silva, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Antonio Maia.[6] Com certeza, Valentim está conectado a certo ideal de arte brasileira: a criação de uma arte que manifeste a brasilidade e, assim, participe da construção da nação brasileira. Nesse sentido,

---

[3] Valentim, Rubem. In Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 28.
[4] Idem, ibidem, p. 29.
[5] Spanudis, Theon. In Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 40.
[6] Ver textos de Ayala, Beuttenmüller, Gullar, Maurício, Merquior, Morais, Pedrosa, Pontual, Spanudis. In Spanudis, Theon. Op. cit., pp. 36, 38-9, 41-7, 53-7.

está próximo do ideal do modernismo dos anos 1920 e, especialmente, de Tarsila, em suas articulações de construtivismo e cultura popular brasileira. Ideal explicitado pelo próprio artista:

> Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando seus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea, universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil – para suas raízes – mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação de que já dispomos, é o caminho, a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-sensorial: *O Sentir Brasileiro*.[7]

Contudo, diferentemente de Tarsila, que se apropriou da cultura popular de uma posição exterior, repensando o universo da fazenda de café em que foi criada, e a cultura popular a partir de viagens entre São Paulo, Paris, Minas Gerais e Rio de Janeiro, Valentim transita desde a infância entre os universos populares e eruditos. Na infância, ele conviveu com Artur Come Só, "pintor-decorador de paredes" que era assim nomeado porque trabalhava sem ajudantes, o qual, por três vezes, decorou a casa de Valentim – "paisagens na entrada, flores na sala de visitas, frutas na sala de jantar, os quartos pintados de azul claro ou rosa, com barras de flores" – e com quem aprendeu a técnica da pintura a têmpera. Na rua, ele disse, admirava tanto a arte das igrejas católicas de Salvador quanto a dos candomblés, tanto os elementos plásticos quanto a ritualística. No Ginásio da Bahia, gostava principalmente das aulas de desenho geométrico. A certa altura da vida, frequentou a Escola de Belas Artes. Já adulto, depois de formado em odontologia, carreira que abandonou para se profissionalizar em arte, participou da renovação do meio artístico baiano no pós-guerra.

Assim, a referência mais evidente de seu trabalho é a obra de Volpi, com sua geometria ambiguamente abstrata, em sua dinâmica plástica entre o universal e o regional. As obras de ambos são operações ao mesmo tempo "de dentro" e "de fora".

---

[7] Valentim, Rubem. In Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 28.

No caso de Valentim, é uma operação empreendida a partir do campo da arte, com consciência crítica das linguagens artísticas modernas, em confluências com o universo religioso, operação oriunda de suas vivências entre a Escola de Belas Artes, as igrejas e os terreiros na Bahia, de seu permanente trânsito entre os mundos da cultura popular e erudita – circulação que animou o seu trabalho. Pois Valentim não foi um artista *naïf* a buscar estruturas plásticas com as quais figurar seu universo, nem um artista erudito que articulava dados de modo artístico-antropológico. Portanto, a questão é menos a apropriação de elementos do universo afro-brasileiro e mais a mistura.

Uma operação que se acentua na segunda metade dos anos 1950. Ainda em Salvador, Valentim chegou à abstração por meio da pintura de Paul Cézanne e Paul Klee, avançando com a incorporação de formulações plásticas de Joaquim Torres-Garcia. Ao se transferir para o Rio de Janeiro, em 1957, seu trabalho passou por mudanças substanciais, devido ao contato mais próximo e à reflexão crítica sobre as tendências em voga no meio de arte. Ele fala de sua experiência do concretismo, com o qual dialogou:

> Logo percebi, pelo menos entre os paulistas, que o objetivo final de seu trabalho eram os jogos óticos, e isso não me interessava. Meu problema sempre foi conteudístico, a impregnação mística, a tomada de consciência de nossos valores culturais.[8]

Entretanto, o confronto entre as obras dessa época e esse depoimento causa estranheza, pois as mesmas parecem lidar apenas com a geometria racional do construtivismo. A reflexão a partir dessas experiências determina outra relação entre os elementos em sua obra, no fim dos anos 1950: uma economia de redução.

Àquela altura, o trabalho de Valentim seguia de perto, embora com objetivos próprios, as pesquisas de Volpi e Milton Dacosta. Enquanto estes pintores contrapõem a ordem implacável do plano ao pitoresco de paisagens e naturezas-mortas, Valentim articula a racionalidade ocidental aos mitos das religiões afro-brasileiras. Não é um lírico como eles, seu tom traz o drama inerente ao sagrado.

Além disso, Volpi e Dacosta permanecem na tela, enquanto Valentim envereda pela tridimensionalidade. Por quê? Com certeza, se empolgou com a nova condição objetal da arte no período, mas também com a plasticidade da cultura material das religiões afro-brasileiras. Caminho do plano a uma tridimensionalidade com vezo cultural, nos anos 1960, que remete o trabalho de Valentim ao de Hélio Oiticica. Contudo, uma vez mais seu caminho se mostra independente, com lógica própria. Segue desdobrando as premissas anteriores, sem incorporar novas questões que são, a partir

[8] Amaral, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977, p. 292.

de então, difundidas na arte e na cultura brasileira. Diz não ao desbunde, à antiarte, à arte conceitual, à ironia dadaísta, ao ceticismo duchampiano, ao cinismo da pop art norte-americana, à contestação política. Assim, permanece distante de Hélio Oiticica e do tropicalismo.

Suas opções não deixaram de encontrar rechaço em parte da crítica. Como no dizer franco de Paulo Sergio Duarte: "é, a meu ver, mal-sucedido o esforço de toda uma vida de Rubem Valentim tentando promover o encontro do universo simbólico de religiões afro-brasileiras com a arte construtiva".[9]

Com efeito, uma análise teleológica talvez dissesse que, assim como seu manifesto, também era algo tardio o modo como armava com plástica renovada sua equação artístico-cultural, vinculada a questões que, se não perderam de todo o fôlego nos anos 1960 e 1970, corriam riscos das diluições celebrativas do nacionalismo. A princípio, a sua não era uma "'arte da crise'", mas, ao contrário, da positividade da construção de signos emblemáticos a partir das geometrias euclidiana e nagô. Entretanto, sua obra ganha outros sentidos se pensada no quadro amplo da crise de significação na modernidade. E caso se observe como tem sido a referência maior em uma vertente artística que se desdobra até hoje, nos trabalhos de Abdias Nascimento, Emanoel Araújo, Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos. Para não falar de reverências lúdicas, explícitas, como a de Martinho Patrício em sua obra *Brincar com Rubem*, de 2002.

Até aqui, a leitura tem explorado os caminhos de Valentim no campo da arte, em detrimento de outros domínios. E a análise de sua trajetória e obra impõe uma questão: qual é exatamente a relação que Rubem Valentim estabelece com as religiões afro-brasileiras?

A convivência das religiões foi um hábito cultural assimilado no cotidiano familiar e partilhado socialmente, desde a sua infância: "Minha família, católica, de quando em vez ia ver um caboclo no candomblé. E lá ia eu penetrando no universo fantástico do candomblé. O Baiano, para sua felicidade, é católico e animista".[10] Ou, ainda:

> Garoto ainda, meu pai me levava ao candomblé da Tia Maci no Engenho Velho. Meu pai também frequentava o candomblé de Mãe Menininha do Gantois. Ela era muito moça. Tinha também o candomblé do Bate-Folha, de Júlio Branco, que meu pai ia muito. Tinha o candomblé misto, uma parte de caboclo e uma outra de Orixás, uma parte de nagô-jeje e uma parte caboclo. Esse era o candomblé da Sabina. Eu ia lá muito. Via aquilo tudo que me impressionava profundamente. Todo aquele contexto complexo, eu

[9] Duarte, Paulo Sérgio. "Modernos fora dos eixos". In Amaral, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner.* São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998, p.202.

[10] Valentim, Rubem. Apud Morais, Frederico (org.). *Rubem Valentim*. Rio de Janeiro: CCBB, 1994, p. 63.

> comecei a indagar, a estudar. Minha experiência, minha arte vem do meu lado místico religioso.[11]

Como é possível perceber, além de fantástico, o universo do candomblé era variado para Valentim. Abertura ampliada quando, no Rio de Janeiro, passou a frequentar terreiros de umbanda, tomando "conhecimento da imagística dos pontos riscados da umbanda, que não existem no candomblé".[12]

Frequência a diferentes religiões, nações, casas, menos ou mais traçadas, impuras, que nos permite perceber como ele vivenciou desde sempre a diversidade e "a extraordinária plasticidade das culturas africanas, que sabem se adaptar aos mais diversos meios sociais e culturais para sobreviver em outros ambientes que não o seu ambiente original", as quais, segundo Roger Bastide, foram responsáveis pela "adaptação dos candomblés africanos à sociedade dos brancos e à cultura luso-católica" e pelas "relações entre os Deuses africanos e as divindades, ou espíritos, dos ameríndios", gerando sincretismos e diversidade religiosa.[13]

Contudo, o sincretismo das religiões afro-brasileiras não é por ele retratado. Valentim evita a figuração pitoresca, folclórica, antropológica ou memorialística das práticas culturais afro-brasileiras. Difere, assim, de artistas como Candido Portinari, Djanira, Carybé e Heitor dos Prazeres, os quais, entre outros, com diferentes propósitos e de diversos modos (mais ou menos naturalistas, vivenciados ou não), figuraram o candomblé e a umbanda.

As formas de Valentim não são ilustrativas, não têm fidelidade incondicional a modelos no real. A cor não é naturalista, não corresponde aos códigos cromáticos da umbanda, nem aos das diversas nações do candomblé (kêtu, jeje, angola, mina, tambor do Recife, batuque). A paleta é livre; poderíamos arriscar que é afro-brasileira porque, assim como a pintura de Abdias Nascimento, também remete a certas paletas africanas, com seus choques intensos, gritantes e rebaixados.

Entre outras questões, seu trabalho distingue-se por constituir, ao longo de sua trajetória, um novo léxico plástico a partir da cultura material dessas religiões. Na obra em questão, é mais imediata a conexão dos elementos geométricos a paramentos do candomblé, especialmente ao oxê de Xangô, o machado com dois gumes, que corta igualmente sem distinção para todos os lados, sendo um dos símbolos do orixá da justiça. Não se trata apenas de sobreposição ambígua e conciliatória de formas afro-brasileiras e africanas à geometria euclidiana. Valentim reelabora suas referências plásticas.

---

[11] Valentim, Rubem. In Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 193.
[12] Morais, Frederico (org.). Op. cit., p. 45.
[13] Bastide, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 218.

Além do léxico, suas obras envolvem questões de sintaxe. O que diz respeito não só aos distúrbios e até choques que as imaginárias do candomblé e da umbanda causam ao serem confrontadas com a assepsia abstrata dos princípios plásticos construtivos. O caminho das pinturas aos relevos e objetos pode ser visto como um engajamento no processo de ampliação das possibilidades de configuração plástica da obra de arte, desenvolvido nos anos 1950-60. Pode ser visto, em paralelo, como uma reflexão criativa sobre as estruturas dos altares, dos pejis. Na obra em questão, como em outras da mesma série, pode ser estabelecida uma relação com o mobiliário estruturado com diferentes níveis e nichos para guarda de objetos.

Valentim disse ter interesse pela ritualística. Clarival do Prado Valladares escreveu: "O veio da descoberta de Rubem Valentim já trazia uma *mimesis* milenária, da África, submetida à *catharsis* da vivência do homem africano no Brasil" e defendeu que o seu trabalho não estava "na vertente platoniana, mas na aristotélica".[14] Contudo, é difícil associar a sua obra à ideia de catarse, aos ritos. Jayme Maurício já questionou a adequação do rigor purista, racionalizante, de Valentim à temática afro-brasileira.[15] Se pensarmos no modo como Jackson Pollock incorporou os rituais e mitos dos indígenas norte-americanos à dinamicidade de seu fazer pictórico, pode-se imaginar resultados outros que Valentim teria alcançado se tivesse se fixado menos na cultura material, do que na relação da objetalidade com os ritos das religiões afro-brasileiras, das coisas com as festas. Nesse sentido, na umbanda, poderia ter explorado os pontos riscados: os desenhos feitos manualmente com pemba no chão, durante os ritos, pelos pretos velhos, após incorporarem nos médiuns e ao longo de suas consultas, pontuando os seus trabalhos, sendo refeitos ou alterados durante as suas consultas. Desenhos que identificam e garantem a segurança das entidades, sendo apagados depois que estas desincorporam. Grafismo que usa a geometria de modo representativo, simbólico, e foi por ele transposto à estaticidade de pinturas, gravuras, esculturas, objetos, muros, monumentos.

Contudo, à crítica cabe não tanto questionar e imaginar outras obras, mas sim pensar sentidos, abrangência e limites das obras configuradas pelo artista. Nesse sentido, um elemento importante da equação artística elaborada por Rubem Valentim é a relação entre significação e espaço. Como ele disse:

> Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade dos totens, ponto de referência de

[14] Valladares, Clarival do Prado. Apud Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 49.
[15] Mauricio, Jayme. In Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 41.

> toda a tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos.[16]

Referências a totem e monumento como inscrição espacial de símbolos de alcance coletivo. Semântica plástica que é praticada com sentido fundador, projetivo – o que permite entender a hieraticidade de seus trabalhos.

Valentim ainda acreditava no ideal de síntese das artes – a conjunção de urbanismo, arquitetura, escultura e pintura mural, questão que, no Brasil, culminou em Brasília[17] – como caminho para a humanização das comunidades. Queria um outro tipo de intervenção artística, uma escala outra que incorporasse a plasticidade de sua cidade natal, Salvador, e a da nova urbe, Brasília. "Questionando como poderia realizar a integração arte-ecologia-urbano-arquitetural", Valentim diz deixar a pergunta, "cuja resposta poderá ficar somente em protótipos".[18] Protótipos feitos e passíveis de serem realizados. Experiências existentes em São Paulo, na Praça da Sé, e em Brasília. Plasticidade urbana que é, assim como a plasticidade das culturas africanas apontadas por Bastide, construída historicamente.

Segundo Giulio Carlo Argan,

> Valentim chega a extrair daqueles signos um significado que não poderia definir-se de outra maneira senão espacial; e o que sua pintura, em última análise, quer demonstrar é que nas atuais concepções do espaço e do tempo os símbolos e os signos de uma experiência antiga, ancestral, conservam uma carga semântica não inferior à geometria pitagórica ou euclidiana.[19]

O que as articulações de figuras significam? O seu silêncio é apenas aparente. Suas obras falam, enfaticamente. Segundo Yve-Alain Bois, Daniel-Henry Kahnweiler propõe dois tipos de influência formal da arte negra na arte moderna: morfológicas, que incentivam a criação de um novo vocabulário de formas, e estruturais, que estimulam uma nova sintaxe visual pautada na ambiguidade do signo, de sua determinação significante em função do lugar em que aparece, de sua relação com os demais elementos e do modo como é lido.[20] Ambiguidade do signo que é constitutiva da obra de Valentim,

---

[16] Valentim, Rubem. In Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 30.

[17] Conduru, Roberto. "Cactos do Asfalto". In *Cidade-Galeria: arte e os espaços urbanos.* 8º Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais -UFRJ. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2002, pp. 19-23.

[18] Valentim, Rubem. In Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 29.

[19] Argan, Giulio Carlo. Apud Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 37.

[20] Bois, Yve-Alain. "Kahnweiler's lesson". In _____. *Painting as Model.* Cambridge; London: The MIT Press, 1990, pp. 65-97.

evidenciando como o suposto silêncio de suas obras é plurívoco, multissignificante, e está aberto a múltiplas leituras.

Em sua obra, contudo, Valentim pretendeu ir e foi além da cultura afro-brasileira. Jayme Maurício já assinalou a aproximação do artista a outros sistemas plásticos vinculados a místicas religiosas.[21] O próprio artista disse que "O jogo de búzios é o I-Ching brasileiro", revelou ter conhecido o tarô "através da Tia Antoninha" e descoberto o taoísmo e o Bhagavad-Gita no Rio de Janeiro. Descobrindo "outras fontes de mistério da religiosidade de outros povos", ele diz ter começado a se universalizar, a retroagir e "a aceitar o Cristianismo como coisa mística, como religiosidade e não como dogma".[22] Assim, as religiões afro-brasileiras, o "*continuum* candomblé-umbanda", na expressão de Roger Bastide,[23] foram para Valentim apenas as bases de uma nova plástica cosmológica.

Valentim conclui o seu "Manifesto ainda que tardio", seu plano de ação-testemunho-testamento artístico com a citação de um texto sobre o seu trabalho, no qual Mário Pedrosa afirma que "os signos ganham em universalidade significativa o que perdem em carga original mágico-mítica." O crítico diz ainda que "O artista projeta [...], organiza seus signos no espaço [...]".[24] Segundo Giulio Carlo Argan, "o seu apelo à simbologia mágica [...] é, talvez, a recordação inconsciente de uma grande e luminosa civilização negra anterior às conquistas ocidentais"; "Nestes signos está a recordação de um grande espaço civilizado de antigas cidades, de impérios destruídos".[25] Se a rememoração é um ingrediente intrínseco de sua operação artística, seus signos artísticos são, sobretudo, projetivos, provocatórios. O destino, com sua lógica implacável, quis que Brasília fosse o horizonte dessa proposta de abertura.

O confronto de construtivismo e mitologia afro-brasileira é um modo de relativizar as ideologias dos dois sistemas. Um critica o outro: razão e mito traçados, misturados, como bases de uma simbologia aberta, cosmológica. Ao contaminar a plástica racional com elementos mitológicos de culturas que o racionalismo ocidental classificou como primitivas, Valentim participa do processo de crítica do racionalismo e da pretensa posição hegemônica da cultura ocidental. Ao "transmudar fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos abstratos plásticos", no dizer de Pedrosa, Valentim aposta em sua atualidade, em sua potência contemporânea, além de lhes dar uma presença pública oposta à marginalização corrente.

---

[21] Mauricio, Jayme. Op. cit., pp. 41-2.
[22] Valentim, Rubem. In Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 197.
[23] Bastide, Roger. Op. cit., p. 234.
[24] Pedrosa, Mário. Apud Valentim, Rubem. In Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 31.
[25] Argan, Giulio Carlo. Op. cit.

Em seu manifesto, Valentim apresenta um dos ingredientes de seu trabalho: "o peso da Bahia – a cultura vivenciada"; Bahia que, a seu ver, é "cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia".[26] Bastide interpretou a umbanda como uma "religião da mistura" que, "fazendo do sincretismo afro-católico-índio-espírita o fundamento místico, por assim dizer, da mestiçagem física ou cultural", seria a vertente religiosa da suposta "democracia racial" brasileira.[27] Conectando essas visões do artista e do antropólogo, poderíamos dizer que a obra de Valentim seria uma das expressões da vertente artística dessa "democracia racial". Se, como ele disse, sua obra pergunta e responde, a nós cabe, além de fruí-la, averiguar a eficácia de suas respostas e retraçar suas perguntas, enfrentando os problemas por ele colocados: arte e religião em um horizonte crítico e democrático.

[26] Valentim, Rubem. In Fonteles, Bené; Barja, Walter. Op. cit., p. 28.
[27] Bastide, Roger. Op. cit., p. 23.

5. *Suite Afríquia, II*, 1977, de Emanoel Araújo[1]

Suite Afríquia, II, 1977, de Emanoel Araújo,[2] pode ser vinculada a três vertentes da arte no Brasil.

A primeira é a da gravura. Dando continuidade às experimentações que caracterizam boa parte da produção nesse meio, a obra explora os elementos e procedimentos da xilogravura, integrando uma série que se constitui por meio de sucessivas impressões com matrizes em blocos de formatos variados, espacializando a partir do articular e superpor de diversos planos geométricos de cor. Além da irradiação própria a cada matiz, a luz vaza com intensidades diferentes pelas frestas: brota da memória dos veios de madeira e emerge entre as formas, instaurando um jogo cromático algo dissonante. Se o uso da cor conecta esse trabalho aos feitos gráfico-coloríssticos de Oswaldo Goeldi e Fayga Ostrower, a opção pela linguagem abstrato-geométrica o afasta de caminhos marcantes da gravura no país – expressionismo figurativo, abstração lírica – e o aproxima dos experimentos de Lygia Pape com as *Tecelares*.

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Hernández, Andrés I. M.; Soares, Carolina (orgs.). *Obras comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007, pp. 206-8.

[2] Emanoel Araújo (Santo Amaro da Purificação, BA, 1940). *Suite Afríquia, II*, 1977. Xilogravura em cores; 76 x 113,8 cm. Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1977.

Tais características situam essa obra na vertente construtiva. Manipulando a geometria sem esquemas matemáticos rígidos, com simetrias relativas corrigidas subjetivamente, a interação dos planos de cor constitui um espaço ao mesmo tempo estável e dinâmico, não impositivo nem desestabilizador. A xilogravura pode, assim, ser vinculada a práticas liberadoras do construtivismo no Brasil, como o neoconcretismo e, sobretudo, a geometria lúdica dos trabalhos de Alfredo Volpi, Milton Dacosta e Rubem Valentim.

A menção a Valentim anuncia a terceira vertente. No conjunto de obras dedicadas a questões africanas e afro-brasileiras, o trabalho de Emanoel Araújo se insere menos nas trilhas de Djanira e Carybé, com suas representações icônicas de práticas culturais, e mais nas sendas abertas por Valentim e Mário Cravo Jr., cujas geometrias resultam do diálogo artístico entre culturas afrodescendentes e princípios construtivos. Contudo, nas obras de Valentim e Cravo Jr. a geometria é mais ambígua, conciliando concretude e simbolismo, enquanto a afrodescendência dessa xilogravura deriva da relação predominantemente estrutural entre geometria, cor e título. A designação da série remete a articulação de geometria vivida e dissonância cromática a padrões estruturantes africanos que foram transplantados e sobreviveram no Brasil, a partir da diáspora de africanos e da escravidão destes e de seus descendentes, amalgamando-se a outros sistemas artísticos. Referenciando culturalmente geometria e cor, o artista propõe a cultura artística afrodescendente como componente das experiências de liberação do construtivismo no Brasil. A África e o afro-Brasil não são, portanto, referências exóticas, pois estão radicadas nas coisas, nos espaços, no viver, irradiando a partir de brechas artísticas e sociais.

6. Artista de ganho – Lygia Pape, apropriação, afro-brasilidade[1]

Em 1980, Lygia Pape defendeu sua dissertação de "Mestrado em Estética Filosófica"[2] no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro: *Catiti-Catiti na Terra dos Brasis*. Seis anos depois, ela publicou uma parte dessa dissertação na edição nº 6 de *Arquitetura Revista*: *Morar na Cor*. Nesse texto, ela expressa o quanto admira a construção de identidades por pessoas em suas vivências com a cor na "chamada 'não arquitetura'", como qualifica "manifestações arquitetônicas do entorno da cidade do Rio de Janeiro". Ainda no mesmo texto, a artista afirma: "Somente nas áreas de geografia suburbana e rural podemos encontrar essa liberdade existencial – o expressar-se no espaço coletivo – virado para fora, aberto ao mundo como uma fruta que rompeu a casca; o dentro e o fora como iguais: uma 'fita de Moebius'". Ela pensa esse "uso profuso da cor de forma expressiva: como um inconsciente coletivo por impregnação", como "fenômenos espontâneos". Diz, ainda, que "conceituá-los como objetos dá-lhes uma conotação de mágica irreverência, como

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Costa, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 125-32.

[2] Pape, Lygia. *Gávea de tocaia*. São Paulo: CosacNaify, 2000, p. 316.

em 'Dada'".[3] Além do texto, ela reproduz na revista algumas imagens de sua autoria que registram momentos dessa cromática arquitetura mutante.

Esse procedimento é similar ao empregado por ela em uma série de trabalhos que intitulou como *Espaços Imantados*, de 1968, e incluiu em seus livros *Lygia Pape* e *Gávea de tocaia*, publicados, respectivamente, em 1983 e 2000. Sobre os *Espaços Imantados*, ela disse, em 1983:

> A partir de minhas andanças de carro pela cidade – porque eu ando muito de carro – fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço, pois é um tal de vai daqui, cruza ali, dobra adiante, sobe e desce em viadutos, entra e sai de túneis, eu e todas as pessoas da cidade, que é como se passássemos a ter uma visão aérea da cidade e ela fosse uma imensa teia, um enorme emaranhado. E eu chamei de *espaços imantados* porque aquilo tudo era uma coisa viva, como se eu fosse caminhando ali dentro a puxar um fio que se trançasse e se enovelasse ao infinito.
>
> E o *camelô* também seria uma forma de espaço imantado, no sentido de que ele chega assim numa esquina, abre aquela malinha e começa a falar, criando de repente uma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso irregular, às vezes curto, às vezes longo, e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz.
>
> E tem também outros espaços que eu considero como espaços imantados naturais, como é o caso da Baixada Fluminense, que é um espaço agressivo, terrível, furioso, desesperador e belo. É um espaço que eu identifico assim que o encontro. Eu chego lá e sinto toda aquela força, entende? Assim como na Rua da Alfândega, onde você capta imediatamente toda uma poética própria. No caso da Baixada, trata-se de uma poética muito particular, violenta, terrível e constrangedora, na sua fúria: a tragédia do homem anônimo, perdido e só.[4]

Nesses livros, ela incluiu imagens fotográficas do pulsar de rodas de capoeira, de vendedores ambulantes – os camelôs – e da Rua da Alfândega, no Centro do Rio de Janeiro.[5]

Nessas obras, entre outras questões, pode ser constatado um duplo movimento da artista. Nelas, ela dá continuidade ao processo de extensão de sua pesquisa e seus diálogos para além da linguagem plástica do abstracionismo e do concretismo, para

[3] Idem. "Morar na cor". In *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, n. 6, 1986, pp. 29-32.
[4] Idem. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 47.
[5] Idem. *Lygia Pape*. Op. cit., pp. 39 e 42; *Gávea de tocaia*. Op. cit., pp. 50-3.

além das instituições artísticas, continuando sua abertura à cidade, a outras linguagens, a múltiplos elementos, espaços, agentes, acontecimentos. Ultrapassagem dos limites estabelecidos à arte, então, e abertura a outros domínios culturais que deixam entrever o modo como Lygia Pape articula arte e cultura.

Essas obras também são indícios de alguns diálogos que Lygia Pape manteve com manifestações culturais urbanas vinculadas às massas populares. Aqui, são destacadas, especialmente, suas conexões à problemática sociocultural afro-brasileira. Outros exemplos, em sua obra, de interlocução com as questões da negritude no Brasil são *Caixa Brasil* e *Roda dos Prazeres*, ambas de 1968.

Na *Caixa Brasil*, que Lygia Pape incluiu em seu livro *Gávea de tocaia* como um poema visual, ela mais uma vez ataca o museu, a instituição artística. Nessa obra, a artista fala de fetichismo, enclausuramento, acomodação e voyeurismo nos museus, dos museus como lugares de cristalização de mitos socioculturais e artísticos. A *Caixa* também revê com ironia crítica o mito segundo o qual a nação brasileira foi construída harmonicamente por portugueses, nativos e africanos, bem como as tentativas de monumentalização do mesmo.[6] Representando as etnias por meio de mechas de cabelos de europeus, nativos e africanos, ela explora a hierarquia das raças evidente na valoração dos tipos de cabelo – a centralidade concedida aos cabelos claros e lisos expressa o valor cultural superior atribuído aos colonizadores e imigrantes europeus na sociedade brasileira, bem como o menor valor concedido aos cabelos lisos e negros das índias brasileiras, como a mecha localizada à direita, assim como a ojeriza e o desprezo relegado a carapinhas pretas, pixaim e cabelo de cupim, entre outras designações depreciativas, das pessoas africanas e afrodescendentes, como a que se situa à esquerda. Enquanto paródia poético-crítica, *Caixa Brasil* se constitui tanto como precedente importante para diálogos contemporâneos entre os campos da arte e da cultura afro-brasileira, quanto para críticas artísticas aos processos de domesticação institucional da arte.

---

[6] Por exemplo, em *Às Três Raças*, da década de 1930, Belmonte ilustra com planos graficamente recortados os preconceitos da época: o africano é um guerreiro cabisbaixo, cujas armas pouco se diferenciam de seu corpo – indícios da fraqueza de sua cultura, vista como primitiva –, e está subjugado pela caravela portuguesa – signo da potente cultura tecnológica europeia –, pela montanha e pelo indígena – símbolos da natureza pujante e atemporal americana. No *Monumento às Três Raças*, situado no centro da Praça Cívica de Goiânia, feito por Neuza Fernandes em 1966, o tom é outro, celebratório da união: o mito da pátria em construção pelo labor coletivo das três etnias é representado pela soma de esforços masculinos que erguem uma coluna. Essa união ainda pressupõe, contudo, desigualdades, dominâncias. O africano aparece novamente a meio caminho entre a natureza e a cultura, pois enquanto, ao centro, o homem branco aparece vestido com calças compridas, o negro está com uma calça arregaçada à altura dos joelhos e o índio surge praticamente nu. A esse respeito, ver: Conduru, Roberto. *Arte afro-brasileira*. São Paulo: C/Arte, 2007, pp. 61-2; Conduru, Roberto. "O futuro na cor?". *Educação & Imagem*, Rio de Janeiro, Laboratório Educação e Imagem/EDU/UERJ, v. 1, n. 5, nov.-dez. 2007. Disponível em: <http://www.lab-eduimagem.pro.br/JORNAL/>.

Roda dos Prazeres é uma instalação que demanda a interação das pessoas, as quais são chamadas a provar dos líquidos variadamente coloridos, com diferentes sabores. A obra remete ao universo afrodescendente não só pela figura do homem negro que ela registrou provando um entre os muitos líquidos com cores e sabores variados, como a indicar o tipo de fruição pública que pretendia ter e que constituiu para seu trabalho.[7] Na primeira versão da obra,[8] os líquidos foram dispostos em pequenas bacias plásticas de diferentes cores. Em uma versão posterior,[9] contudo, os líquidos estão dispostos em potes cerâmicos brancos, que embora sejam neutros, soam familiares para quem conhece as religiões afro-brasileiras (candomblé, umbanda etc.), cujos adeptos usam esses líquidos, cotidianamente, em oferendas e outras práticas. Além dos apelos plurisensoriais, é uma instalação multicultural, evidenciando a abertura da artista e de seu trabalho a outros universos socioculturais.

Caixa Brasil e *Roda dos Prazeres* estão em sintonia com ações semelhantes de Hélio Oiticica, Lygia Clark, José Roberto Aguilar e Regina Vater, à mesma época, e anunciam a "celebração das religiões afro-brasileiras" nos anos 1970, quando, segundo Yvonne Maggie, esses cultos passaram por "uma espécie de *revival*", que atingiu diversos campos: cinema, música, teatro, artes plásticas, ciências sociais.[10] Em conexão a *Morar na Cor* e *Espaços Imantados*, essas obras delineiam na obra da artista um conjunto vinculado à problemática afrodescendente no Brasil.

Um breve parêntese. Quase trinta anos depois, o universo afro-brasileiro continuava ressoando no trabalho de Lygia Pape. *Alva de Prata*, de 1997, não parece se apropriar de algum objeto característico dessas religiões, mas a elas também remete, pelo clima de sacrifício animal evocado com a faca fincada no branco chão de farinha manchado pelo sangue proveniente de duas talhas cerâmicas dispostas sobre banquetas de madeira.[11]

Contudo, é preciso observar quão pouco românticos, ainda que fortemente empáticos, são esses diálogos estabelecidos por Lygia Pape com o universo cultural afro-brasileiro, sua abertura a essas como a outras culturas, com a consciência da marginalização social que sofriam. Diálogos que implicam porosidade, apropriação, choque, invenção, ironia. Mas fica a pergunta: esse abrir-se a outras linguagens, espaços, ambientes e práticas culturais significa vivência e incorporação dos mesmos? Um ponto

---

[7] Pape, Lygia. *Lygia Pape*. Op. cit., pp. 31-2; *Gávea de tocaia*. Op. cit., pp. 20-2.

[8] Idem. *Lygia Pape*. Op. cit., pp. 31-2; *Gávea de tocaia*. Op. cit., pp. 16 e 20-2.

[9] Idem. *Gávea de tocaia*. Op. cit., pp. 18-9.

[10] Maggie, Yvonne. Posfácio. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 158.

[11] Marcelo Campos me falou que José Mário Brandão, da Galeria Graça Brandão, de Lisboa, lhe contou que Lygia Pape achava graça na aproximação de *Alva de Prata* ao universo das religiões afro-brasileiras.

importante é a afro-brasilidade não ser a única questão que pode ser percebida nessas obras. Entre outras questões com as quais a artista lida em sua obra a partir desse momento, estão culturas indígenas, urbanas, populares de maneira geral. As culturas afro-brasileiras são algumas das muitas forças motrizes que perpassam o movimento de ultrapassagem dos limites instituídos para a arte que anima a artista e seu trabalho. E o que ela faz com isso? Ela propõe cultura como arte? Não me parece ser o caso. É cultura apropriada artisticamente? Sim, desde que entendamos apropriação como ressignificação. Postula arte como cultura enquadrada na linguagem da arte? Nem tanto, uma vez que a própria linguagem da arte se transforma nesse processo. Ao serem apropriadas, pessoas, coisas e ações são mais do que figuras, temas, linguagens, pois alteram a própria noção de arte e suas práticas.

Uma das chaves dessas obras me parece ser o procedimento por ela adotado – a apropriação. Contudo, se em *Roda dos Prazeres* e *Caixa Brasil* ela se apropria de coisas e constitui com elas as suas obras, em *Morar na Cor* e *Espaços Imantados* a apropriação é feita por meio da fotografia, capturando imagens de objetos, seres, eventos. Assim, é preciso ressaltar como essas obras se constituem a partir do objeto supostamente exterior ao mundo da arte, que é deslocado de seu contexto original, seja em si, seja por meio de sua imagem fotográfica. É, sobretudo, no procedimento de se apropriar, fotografando ou não, deslocar, nomear e editar que a artista produz sua obra. Contudo, apropriação na arte pressupõe incorporação e descarte, preservar um tanto, acrescentar outro tanto, silêncio, sobreposição, rasura, distanciamento.[12] Do que e como ela se apropria?

Os elementos apropriados – mecha de cabelo, potes cerâmicos, imagens de jogo de capoeira, de comércio ambulante e de casas coloridas – são referências importantes para a artista. Cabelos, casas e potes atestam sua liberdade no uso de coisas díspares como elementos plástico-artísticos, além de estarem abertos a operações semânticas, embora tragam sentidos em si. As relações entre as pessoas na capoeira e no comércio ambulante explicitam a participação do espectador na obra de arte, além de ecoarem outros trabalhos, ampliando a manipulação de categorias artísticas que ela já experimentara em seus livros (*Livro da Criação*, *Livro da Arquitetura*, *Livro do Tempo*) e balés (*Ballet Neoconcreto n° 1* e *n° 2*). A Fita de Moebius, sem distinção de dentro e fora, é percebida em situações urbanas concretas de geometria encarnada, ruidosa, sumarenta, e até mesmo poluída, ou degradada, potente porque tosca, pura, ao mesmo tempo bruta e requintada, encantadoramente aterrorizante.

[12] A respeito da apropriação artística, ver: Owens, Craig. "The allegorical impulse". In Preziosi, Donald (ed.). *The Art of Art History: a Critical Anthology*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998, pp. 315-28; Wollheim, Richard. "Pintura, textualidade e apropriações: Poussin, Manet, Picasso". *A Pintura como Arte*. São Paulo: CosacNaify, 2002, pp. 187-248.

O que nos remete a outro elemento chave dessas obras: sua literalidade. Literalidade que extravasa nos títulos das obras. Naquelas casas, constituídas antes por cores do que por tijolos, cimento, ferro e brita, as pessoas literalmente habitam vermelhos, azuis, amarelos, marrons, brancos, verdes. A imantação provém das relações interpessoais na roda de capoeira e dela com sua assistência, com a cidade. A roda que pulsa, cresce, oscila, se retrai e dilata, em função de ocorrências internas e externas, é imantada pelas pessoas que a constituem.

Literalidade presente também no processo de apropriação. Ao serem transplantados de um universo a outro, os objetos pouco são transformados, mantendo sentidos originais e agregando outros, devido ao modo como são justapostos a outras coisas e práticas no contexto novo em que são apresentados. Também não se pode descurar do modo como se constituem as imagens das casas da periferia carioca e da roda de capoeira. Repare-se que são fotos sem maiores interferências, sem ângulos, efeitos de luz e composição especiais, com o objeto centralizado em imagem nítida.

O que conduz à pergunta: *Morar na Cor* e *Espaços Imantados* são obras de etnografia visual? Nas fotos que acompanham o texto *Morar na Cor* ainda pode ser observado o interesse em documentar um modo de construir o ambiente e de o viver ao qual o texto se refere. Nesse caso, imagens e texto são complementares, faltando saber se a artista entendia suas imagens dessas casas de modo autônomo, como obras em si, independentes do texto.

Nos *Espaços Imantados*, o sentido é outro. E não porque o modo de fotografar seja artístico no sentido da composição visual e da produção gráfica. Antes pelo contrário. Para documentar, seria melhor ter produzido séries de imagens que mostrassem a pulsação das rodas, o agir dos ambulantes, a bagunça da Rua da Alfândega. Uma única imagem, direta, seca, sem composição que não a de pôr centralmente o objeto fotografado, embora sem se preocupar com sua representação integral, pois tem cortes que fazem supor certa espontaneidade algo impensada, leva a pensar na objetividade.

À primeira vista, parecem ser facilmente classificáveis como fotos objetivas, mas um olhar um pouco mais atento logo perceberá que essas imagens não são tão objetivas quanto parecem a princípio, que elas estão distantes da documentação com sua preocupação descritiva, informacional. Perceberá, também, quão afastadas estão do universo compositivo da arte, da arte fotográfica em sua tradição moderna, com seus originais enquadramentos. Anticompositivas, as imagens exalam uma imediaticidade casual, um capturar instantâneo, aparentemente irrefletido, surgindo como meros e imediatos registros, resultantes de olhar e agir ao mesmo tempo eruditos e autocríticos que garantem a permanência de seu frescor e preservam a força daquilo de que se apropriam e, consequentemente, de si.

A fotografia não é, portanto, um meio, não é o veículo neutro de um processo de documentação. Nada indiferente em sua aparente neutralidade, a fotografia filtra: absorve, sobrepõe, impõe. Nesses *Espaços Imantados*, a fotografia, entendida como processo de captura e edição da imagem, é um processo e *locus* de apropriação e produção artística. É esse particular tipo de objetividade, associado ao nomear da série, que confere outro estatuto a essas imagens. Em verdade, não é tanto que a artista transponha registros documentais, mecanismos racionais de aprisionamento, retenção, classificação e controle, à condição de trabalhos artísticos, instâncias poéticas. O procedimento artístico é a própria fotografia, a qual, ao se constituir como registro imediato, deixa entrever proximidade e distância, incorporação e reprocessamento, ressignificar. Outras chaves aqui são a qualificação como objeto que é dada às casas e a remissão à irreverência dada, presentes no texto *Morar na Cor*, e o estatuto de poema que atribui à *Caixa Brasil* como qualificativo da obra artística e pode ser estendido aos *Espaços Imantados* e, em certa medida, à obra da artista em sua totalidade. Pois essas obras são pouco etnográficas ou elegíacas, nada laudatórias, justo em função de seus tons irreverentes e poéticos.

Nos *Espaços Imantados*, ela se abre ao outro, dele se apropria, não para documentar práticas culturais, nem para falar de práticas de habitar e imantar coisas, pessoas, lugares. Muito menos pretende apenas agregar força ao seu trabalho, justo ela que já habitava potentemente formas e cores, imantando geometrias e razões objetivas de tessituras, fibras, narrativas. Não que ela negue e não se valha da potência das moradias e imantações populares cujas imagens captura. Sua crença é outra: cultura e arte são potências como campos de força e atração artística. Verdadeiro titã, ela se impôs o desafio de mobilizar essas forças.

A pista é clara: morar na cor, habitar os sentidos, expressiva e irreverentemente. Habitar as coisas. Imantar a arte com as coisas do mundo; imantar o mundo com a irreverência da arte. O espaço imanta? O espaço é imantado? Por quem e o quê? Pelo que representa? Por quem o constitui como lugar de representação artística? Artístico não é o espaço por si só, muito menos o espaço fotográfico, que se presta a registros objetivos e subjetivos não necessariamente artísticos. Artístico é o procedimento de imantação? Quem mora onde? As pessoas na cor, na roda, ou os observadores nas fotos? Qual é o espaço imantado? O representado na imagem ou a fotografia, a instalação, a caixa? Foto, instalação, caixa são espaços imantados, lugares de morar. Uma experiência artística como modo de habitar transitoriamente a potência.

A aproximação com o universo cultural afro-brasileiro e a imagem da artista tecendo sua teia pela cidade faz pensar nas escravas de ganho que, durante o regime da escravidão humana no Brasil, se aventuravam para além do domínio senhorial, comerciando e interagindo para seus senhores e, muitas vezes, para si próprias, o que permitiu, em alguns casos, a compra da alforria. O que resulta na imagem de Lygia Pape

como uma artista que, ajudando a delinear as vagas do momento artístico, se aventurou para além do campo então estabelecido para a arte. Para além do purismo dos meios plásticos do abstracionismo geométrico e do concretismo, os quais ela vivenciou de modo livre, crítico, a artista se fez *flâneur* e deambulou pela *urbis*, interagiu com a diversidade cultural, conquistando, aqui e ali, meios de subsistência e liberdade para sua arte e sua subjetividade frente aos cercos da contemporaneidade. Uma *artista de ganho*.

7. Afro-brasilidades contemporâneas – Barrio, Dias, Meireles[1]

A importância das culturas africanas na formação da cultura brasileira e a complexidade da arte moderna e contemporânea do Brasil fazem pensar em diálogos possivelmente estabelecidos pelos artistas atuantes no país com a produção artística da África e a cultura afro-brasileira gerada a partir da escravidão de africanos e afrodescendentes no Brasil. Heterogêneo e disperso, sem constituir um "estilo afro-brasileiro", esse diálogo é focado ora em questões étnicas, religiosas e políticas da cultura afro-brasileira, ora em questões propriamente estéticas e artísticas das culturas da África e suas presenças no Brasil, ou, ainda, em conexões desses domínios. Assim, tensões artísticas, estéticas, culturais e sociais podem ser problematizadas em obras da produção contemporânea de arte do Brasil. Se é possível ver esse diálogo em obras de artistas tão diversos como Lygia Pape, Antonio Manuel e Abdias Nascimento, Emanoel Araújo, Tunga e Alexandre Vogler, nesse texto a presença da arte e da cultura afro-brasileira é confrontada com as trajetórias e com obras de Antonio Dias, Artur Barrio e Cildo Meireles.

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Arantes, Adalgisa; Vieira, Ivone L. e Andrés, Marília (orgs.). *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2005.

Como na história da arte europeia, em que o encontro com a produção artística das culturas qualificadas como primitivas é constantemente mistificado,[2] também na história da arte do Brasil o contato com a arte da África algumas vezes ganha aura de experiência crucial com forças artísticas genuínas.

Na orelha de um livro de Artur Barrio é dito que, após ter "intensa ligação com a vida do campo e com as brincadeiras dos meninos" do Porto, em Portugal, onde nasceu em 1945, e antes de viver na rua onde nasceu a Bossa Nova no Rio de Janeiro, no Brasil, para onde sua família emigrou em 1955, Barrio teve outra experiência marcante: "Em 1952 passa todo o ano em Angola, tomando contato com a arte primitiva africana".[3] Ou seja, com sete anos, entre a lúdica infantil portuguesa e a boemia carioca dos anos 1950, Barrio teria conhecido *in loco* e experimentado diretamente o primitivismo da arte africana. Obras de Barrio como *Máscaras – Série Africana*, de 1974, *Marfim Africano...*, de 1980-1981, e a *Série Africana nº 1*, apresentada na XIX Bienal Internacional de São Paulo em 1983, podem até sugerir a pertinência da valorização desse dado biográfico do artista. Entretanto, caso se aceite essa hipótese, é preciso admitir que sua obra, como o menino, foi marcada menos pela suposta pureza artística da arte africana tradicional e mais pela heterogeneidade da cultura contemporânea do continente. Anotações como as existentes no *CadernoLivro*, de 1973 – Expressionismo Cubismo: África / Surrealismo: Oceania[4] – indicam que a relação de Barrio com a África não é tanto a persistência de uma vivência infantil que é recuperada pela memória, quanto a relação com uma força artística e cultural que emerge do contexto da arte e de sua história.

Também mediado pela arte e suas instituições foi o encontro de Cildo Meireles com a África, como ele relata: "Meus desenhos figurativos do começo dos anos 60 derivaram do impacto de uma exposição de máscaras e esculturas africanas da coleção da Universidade de Dakar, Senegal, que vi na UnB em 1963".[5] Mas o expressionismo que o artista vê "normalmente" nesses "afro-desenhos", como os chama,[6] não derivou apenas da arte africana. Como indica o próprio artista: "Outra de minhas influências, em meados dos anos 60, foi o cinema de animação, particularmente o da Europa Central; havia ali uma energia e uma qualidade gestual que eu queria incorporar ao desenho

---

[2] A esse respeito ver: Gombrich, E. H. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. Oxford: Phaidon, 2002; Perry, Gill. "O primitivismo e o 'moderno'". In Harrison, Charles; Frascina, Francis e Perry, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: CosacNaify, 1998.

[3] Barrio, Artur Alípio. *Barrio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, orelha.

[4] Barrio, Artur. "CadernoLivro". In Canongia, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 140.

[5] Meireles, Cildo. "Entrevista. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles". In Meireles, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: CosacNaify, 2000, p. 9.

[6] Idem. "Pano-de-roda". In *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, ano 7, n. 7, 2000, p. 11.

figurativo".[7] Como em outros diálogos com a produção artística da África, raramente a referência africana é exclusiva. Nas máscaras e esculturas africanas, como no cinema de animação centro-europeu e em outras fontes, Cildo Meireles encontrava estímulos para o caminho que desejava seguir.

As máscaras, apesar de não existirem unicamente na África, já que constituem uma categoria universal, podem ser um ponto de conexão forte da arte contemporânea do Brasil com as culturas africana e afro-brasileira, permitindo chegar a obras de Lygia Clark, Mário Cravo e Laura Lima. No caso das obras feitas por Barrio em 1974: *Máscaras – Série Africana*, que indicam, a princípio, uma relação direta com a produção tribal africana, parece-me mais produtivo, contudo, pensar menos em relações icônico-estilísticas e mais em associações interdependentes entre configurações plásticas e ritos, em formas que exalam a energia de sua fabricação. Relação entre mito, rito e plasticidade das práticas religiosas afro-brasileiras que é fácil e potentemente conectável às "instaurações" de Tunga, assim como a *IdeiaSituação: InterRelacionamento SubjetivoObjetivo*, realizada por Barrio em 2002, na Documenta 11, em Kassel.

Escrevendo sobre a relação entre a arte negra e o cubismo, Daniel-Henry Kahnweiler recusa a ideia de imitação da arte africana e fala em "paralelo entre escultura africana, de um lado, e desenvolvimento autônomo de Picasso e de Braque, por outro".[8] Kahnweiler, segundo Yve-Alain Bois, propõe dois tipos de influência da arte negra na arte moderna: morfológicas, que incentivaram a criação de um novo vocabulário formal, e estruturais, que estimularam uma nova sintaxe visual.[9] É possível encontrar a ambiguidade do signo de que fala Bois, os significados flutuantes que se ancoram em signos difusos em função do contexto de aparecimento, em obras de Antonio Dias, como *Poeta/Pornógrafo,* de 1973, e *Home of the dead*, de 1981, que exemplificam bem os sentidos abertos de sua bandeira-casa-galeria e de seus ossos-ferramentas-falos.

Essa abertura semântica da obra de Antonio Dias incentiva a fazer uma conexão mais direta com o mundo afro-brasileiro, estimula a ver Exu em trabalhos como *Dans mon jardin* e *Solitário*, de 1967, *Duelo*, de 1976, "sem título" (grafite, madeira e rodo sobre tela), de 1985, *Todas as cores dos homens*, de 1996, e *Seu marido*, de 2002. A recorrência ao falo, mais ou menos alusiva, permitiria associar esses trabalhos com o orixá da potência, do sexo, do movimento e da comunicação para os nagôs, com esse mito fundamental na cultura afro-brasileira.

---

[7] Idem. "Entrevista. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles". Op. cit., pp. 9-10.

[8] Apud Ginzburg, Carlo. "Além do exotismo: Picasso e Warburg". *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 128.

[9] Bois, Yve-Alain. "Kahnweiler's lesson". In _____. *Painting as Model*. Cambridge; London: The MIT Press, 1990, pp. 65-97.

Seu marido traz duplamente o desenho de garfo, permitindo remeter diretamente às representações em metal de Exu; já as outras obras citadas de Antonio Dias se conectam de modo mais enviesado com o universo mítico das religiões afro-brasileiras. A recorrência fálica incentiva leituras abrangentes, universalizantes, ainda que não inviabilize, muito menos iniba, conexões culturais mais localizadas. Contexto, aqui, é o da leitura, mas também o da cultura onde a obra é gerida e atua.

É interessante rever o texto de Barrio sobre "Deflagramento de Situações sobre Ruas", que, em 1970, lançou pelas ruas do Rio de Janeiro 500 sacos de plástico contendo materiais diversos ("Sangue, Pedaços de unha, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não, Modess, Pedaços de algodão usados, Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedaços de filme (negativos) etc."[10]):

> Numa das intervenções, numa rua da Tijuca, um transeunte interessou-se vivamente pelos sacos (objetos deflagradores) e pediu-me um perguntando o que representavam, já que em princípio pensou que eram despachos; respondi-lhe que não, que o que ele tinha nas mãos era arte, ao que prontamente respondeu que tinha gostado e que portanto iria levá-lo para casa (Barrio, Artur, 2002, p. 26).[11]

Retornar à interpretação primeira do "transeunte" tijucano, indo contra a resposta de Barrio, é perceber como, no contexto brasileiro, ou, melhor, no contexto afro-brasileiro, esses sacos com materiais orgânicos e inorgânicos lançadas na rua podem, sim, (arriscaria dizer que devem) ser vinculados a certas práticas das religiões afro-brasileiras, especialmente aos despachos ou sacrifícios, oferendas e ebós[12] – configurações plástico-sensórias compostas pelos mais diferentes elementos e matérias, que resultam de rituais, visam diferentes fins e são dispostas em estradas, esquinas, praças, jardins, praias e matas, entre outros lugares.

Também o contexto traz novas ressonâncias para um trabalho de Cildo Meireles como *Tiradentes: totem-monumento ao preso-político*, que foi realizado em abril de 1970, por ocasião das comemorações da semana da Inconfidência Mineira, na exposição de inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Nessa obra, sobre um quadrilátero marcado por um pano branco e atadas a uma estaca de 2,59 m de altura, em cujo topo havia um termômetro clínico, foram dispostas dez galinhas molhadas com gasolina, às quais foi ateado fogo. Esclarece o artista:

---

[10] Barrio, Artur. "DFL...SITUAÇÃO...+S+...RUAS...ABRIL...1970". In Canongia, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 26.

[11] Idem, ibidem.

[12] Apud Prandi, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 565.

> A imagem da explosão, que em primeira instância aludia ao auto-sacrifício dos bonzos durante a guerra do Vietnam, fundamentalmente remetia a: 1) visão irônica da situação vernissage (atitute retomada pelo artista em 1979, na exposição 'Sermão da Montanha: Fiat Lux', centro Cultural Cândido Mendes, Rio); 2) processo de desmetaforização, ao nível de linguagem, procurando utilizar o que seria tema como matéria-prima. Num terceiro nível, seria possível apreender a ironia básica da proposta, pois se em termos de linguagem era um trabalho não-metafórico, por outro lado trabalhava a metáfora de um acontecimento mais amplo: a situação nacional nesse período de violenta repressão política (Meireles, Cildo, 1981, p. 19).[13]

A princípio, nada no trabalho remete ao universo cultural afro-brasileiro. No entanto, um comentário do artista, quase 30 anos depois, permite uma associação. Diz ele: "Claro que jamais repetiria um trabalho como *Tiradentes*... Ainda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica. Mas em 1970 senti que aquilo tinha que ser feito".[14] O sofrimento e a culpa que o artista possa ainda sentir pela violência extrema no trato com os animais podem ser atenuados se forem pensados a partir das religiões afro-brasileiras, nas quais o sacrifício de animais é uma prática vinculada às oferendas que são feitas para os orixás e partilhadas entre os fiéis. O extermínio de animais, injustificado em si, teria sentido, como diz Meireles, no contexto artístico e político brasileiro dos "anos de chumbo" da ditadura militar, como nos cultos afro-brasileiros quando é feito para estabelecer a comunhão entre os fiéis e os deuses.

Em sentido oposto, é bastante direta a vinculação com a cultura afro-brasileira de outra obra de Cildo Meireles – "Inserções em circuitos antropológicos: Black Pente", de 1971-1973 – sobretudo a partir de sua apresentação:

> Projeto de produção e distribuição a preço de custo de pentes para negros. Na série 'Inserções em circuitos ideológicos' o dado fundamental é a constatação da existência do(s) circuito(s), e a inserção verbal constitui uma interferência nesse fluxo de circulação, isto é, sugere um ato de sabotagem ideológica contra o circuito estabelecido. Já nas 'Inserções em circuitos antropológicos' ('Black Pente', 'Token'), importa mais a noção de 'inserção' do que a de circuito: a confecção de objetos, elaborados em analogia com os do circuito institucional, tem por objetivo induzir a um hábito e, daí, à possibilidade de caracterizar um novo comportamento. No caso específico de 'Black Pente', o projeto trabalharia no sentido de afirmação de uma etnia (Meireles, Cildo, 1981, p. 15).[15]

---

[13] Meireles, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 19.
[14] Idem. "Entrevista. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles". Op. cit., p. 15.
[15] Idem. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 26.

Afirmação étnica que tinha enorme sentido político na conjuntura da ditadura brasileira e grande originalidade no contexto brasileiro por sua defesa de uma causa com a arte. Obra e ação que ajudam a compreender a diversidade e a amplitude das relações e aproximações da arte contemporânea no Brasil com o universo cultural afro-brasileiro.

8. Imagens-corpos na *fotoplástica* de Mário Cravo Neto[1]

Na obra de Mário Cravo Neto, algumas fotos são representações alegóricas minuciosamente montadas e capturadas no ateliê, com corpos, objetos e luz estáticos, a esculpir graficamente imagens com múltiplos sentidos. Em outros casos, o artista parece se contentar em ser um fotodocumentarista ou um etnógrafo visual, que apenas registra os fenômenos com os quais se depara e que presencia no mundo. Fotodocumentação que muito intriga, por reproduzir objetos e rituais que, durante muito tempo e mesmo atualmente, estiveram e estão proibidos de ser vistos, fotografados e ter suas imagens divulgadas: assentamentos, como os de Exu e Oxum, cenas de incorporação, como as de Ogum, Obaluaê, Oxum, Xangô, Oxalá, ou, ainda, detalhes de coisas e acontecimentos em práticas de terreiro. Etnografia visual que não deixa de evidenciar seu encanto por aquilo que registra. Encanto que levou à produção de imagens fragmentárias no limiar da abstração, com manchas de cor quase autônomas aproximando a fotografia à pintura. Imagens que, assim, ultrapassam a condição de meros registros. Nesse caminho, há, também, alegorias compostas por jogos de imagens, seja com a justaposição delas em

[1] A primeira versão desse texto foi apresentada no Simpósio Internacional Crise da Imagem ou Crise das Teorias?, realizado no Instituto Goethe em São Paulo, em 2008; o texto foi publicado em Santos, Alexandre; Carvalho, Ana Maria Albani de (orgs.). *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: UFRGS, 2012, pp. 223-30.

dípticos, seja em sua sucessão em projeções expositivas e em páginas de livros, catálogos e no sítio eletrônico do artista. Tipos variados de edição que, ao articular e intercambiar imagens compostas e imediatamente capturadas, geram alegorias sintéticas e fluidas.

Obviamente, tanto as fotos compostas em ateliê quanto as cenas de incorporação capturadas no terreiro procuram, por vias quase radicalmente opostas, instaurar a singular relação entre corpo, meio e imagem constituinte do candomblé, o que as edições com imagens de cenas e objetos dos terreiros alcançam por meio do fragmento e da descontinuidade.

Para pensar as relações entre corpo, meio e imagem na fotografia de Mário Cravo Neto, vale pensar como estas categorias são constituídas no candomblé, como o corpo é concebido nas práticas de iniciação por meio das relações entre assentamento, pessoa iniciada e divindade.

No processo de iniciação, para que se estreite, aprofunde e adense a ligação entre a pessoa e a divindade, é preciso "fazer o assentamento do Orixá, para dar uma base tangível que, depois de sacralizada, vai criar um *vínculo espiritual* entre os dois" (grifo nosso).[2] Ao nascer novamente no culto, a pessoa se vincula, portanto, em outros corpos, em assentamentos de seus ancestrais míticos: pai e mãe divinos, mais outros membros de sua família espiritual. A meu ver, contudo, esses assentamentos não devem ser considerados como meros modos de representação dos iniciados, meios entre eles e as divindades, pois são verdadeiros desdobramentos de seus corpos, como eles o são em relação aos orixás, voduns, inquices. Ou seja, nessas religiões, após a iniciação, a pessoa experimenta o transbordamento e a reinvenção do corpo com o qual se constitui desde quando foi concebida e nasceu.

São instigantes esses assentamentos, ao consubstanciarem as divindades em conexão com os iniciados: desde imagens mais ou menos naturalistas, influenciadas pela imagética ocidental, até conjuntos insólitos de coisas e elementos diversos que, a princípio, nada parecem significar – híbridos a reunir ícones, símbolos e formas abstratas. Ao olhar leigo, sobressaem as misturas insuspeitas que conciliam composições calculadas e associações ao acaso, feitas em ritos com deslocamentos e conjunções de elementos díspares, materiais inusitados, de diferentes tipos e origens, coisas cuidadosamente fabricadas (industrial ou artesanalmente) e materiais *in natura* (provenientes dos reinos mineral, vegetal e animal), alguns corriqueiros (terra, água e óleos, entre outros), outros raros (plantas raras, metais e pedras preciosas, por exemplo). Contudo, embora sejam tridimensionais, os assentamentos não podem ser considerados imediata e simplesmente como esculturas artísticas. Antes, são corpos, indivíduos.

---

[2] Cossard, Gisèle Omindarewá. *Awó: o mistério dos orixás.* Rio de Janeiro: Pallas, 2006, p. 173.

Portanto, nessa dinâmica, o corpo da pessoa iniciada passa a estar estendido a outros corpos, a indivíduos compostos de outra carne, que devem ser tratados como ela cuida do seu, já que os assentamentos demandam abrigo, asseio, alimentação, convívio. Para eles são construídas casas e outros dispositivos arquitetônicos, peças de mobiliário e de indumentária. Eles são limpos e alimentados periodicamente, cada qual com suas demandas e exigências. Com eles se conversa, pedindo e agradecendo, ou reclamando. Com eles se festeja.

Práticas que podem levar a pensar em um sistema fragmentado e fetichista, no qual o indivíduo se subdivide e se torna dependente de objetos. Ao contrário, em vez de se dividir, a pessoa iniciada, paradoxalmente, se unifica ao se multiplicar; em vez de se diluir, reforça os traços de sua personalidade por meio da conexão aos seus ancestrais; em vez de se fixar em coisas, reafirma suas relações pessoais. Pois essas práticas são tanto centrífugas, quanto centrípetas, mas integradoras: em vez de focar nas coisas, o iniciado deve, por meio delas, se conectar a outros indivíduos, antepassados e contemporâneos, e a si mesmo, potencializando-se. Encarnadas e encantadas, essas coisas vivas demandam práticas que implicam constante reeducação e reintegração social. Nessas religiões, além de sua família natural, o indivíduo assume sua família mítica e ganha uma família religiosa. Ao tornar-se múltipla, por intermédio dessas complexas corporificações, a pessoa afirma sua personalidade e a da comunidade à qual se integra. Conexão estabelecida durante e após a vida, pois alguns assentamentos são preservados, mantidos pelos descendentes como ancestrais cultuados, divinizados, em um processo contínuo de atualização da memória coletiva.

Em verdade, grande parte da cultura material dessas religiões permanece inacessível; muitas peças são mantidas longe da visão e de outras experiências sensórias, tanto do público leigo, quanto de grande parte dos membros das comunidades de terreiro. O que nos remete, imediatamente, ao texto de Carl Einstein, quando ele aborda a indiferença da plástica africana em relação ao espectador.[3] Certa indiferença relativa à forma que também é observável nas práticas das religiões afro-brasileiras.

Entretanto, deve ser ressaltado como certos modos de expor são inerentes às práticas das comunidades de terreiro: quando as coisas são dadas a ver, é, geralmente, em meio a rituais e, geralmente, de modo nada ostensivo. Com efeito, a dicotomia existente no sistema de arte ocidental, na modernidade, entre exibição e performance, a qual pode ser polarizada nas diferenças entre as práticas do museu e na galeria *versus* as do teatro e da ópera, não é observada nessas comunidades, que não apresentam essa clivagem em

[3] Einstein, Carl. "Negerplastik" (1915). *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, n. 12, jun. 2008, p. 168.

suas práticas. Seus ritos não se desenvolvem sem o uso e a apresentação de determinados objetos, os quais, por sua vez, são feitos e dados a ver em rituais específicos.[4]

A um olhar mais atento e aberto aos outros sentidos, nas práticas das religiões afro-brasileiras emerge uma plasticidade que nunca está dissociada do rito e da vivência. A amplitude dessas práticas pode, portanto, conectar a plasticidade dos objetos utilizados nos ritos às artes visuais, mas também, obrigatoriamente, às artes cênicas, indumentária, música, culinária. Entretanto, pouco sentido há, a meu ver, em insistir na diferença entre artes maiores e menores, ou, talvez, até entre cultura material e arte.

Irrestrita aos objetos, essa plasticidade está conectada ao acontecer, à permanente corporificação de divindades, que se manifestam por meio de pessoas e a partir delas. Além de serem cristalizadas em instigantes assentamentos, como visto, as divindades se personificam, excepcionalmente, nos iniciados, durante os rituais de atualização dos mitos, além de se fazerem representar cotidianamente em seus corpos, por meio de escarificações e outras lembranças corpóreas da iniciação religiosa, assim como do complexo coexistir com o ancestral mítico.

Em uma religião monista como o candomblé, a relação plástica entre divindades, pessoas e coisas, entre os mundos do invisível e do visível – *orum* e *ayé* –, vai além dos corpos humanos e dos objetos humanamente construídos, pois a presença das divindades é sentida em todas as coisas e elementos. O orixá, a divindade, está em tudo. Oyá, por exemplo, é o vento, o coral, o chifre de búfalo, o acarajé, o rabo do cavalo, Santa Bárbara, suas filhas e filhos, esteja incorporada neles, ou não, os quais trazem suas marcas, no corpo e na personalidade.

Onipresença divina que faz pensar como a plasticidade do candomblé articula de modo singular imagem, meio e corpo, os termos usados por Hans Belting para pensar a antropologia da imagem.[5]

O assentamento poderia ser entendido como meio tangível de representação da divindade, presentificando sua imagem, constituindo-a e tornando-a visível. Também o empréstimo, ou, melhor, a dádiva do próprio corpo que a pessoa iniciada faz à divindade, ao "dormir", para que esta naquela se incorpore, poderia ser entendida como uma transformação do corpo humano em meio de visualização do invisível. Assim, o invisível se faria visível em diferentes meios: coisas humanamente construídas e cor-

---

[4] O que faz lembrar uma passagem de um texto de Hans Belting, "Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais": Mamadou Diawara acusou o Ocidente de idolatrar objetos mortos para os quais só se pode olhar (como, por exemplo, as máscaras de sua terra natal que são aqui exibidas como artefatos obsoletos e sem nenhuma contextualização). Deveríamos, ele escreveu, retomar a 'prática das coisas' se quisermos evitar a criação de cemitérios em que reverenciemos cadáveres como arte. Belting, Hans. "Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais" [2001]. *Arte & Ensaios*, UFRJ, ano 9, n. 9, 2002, p. 170.

[5] Belting, Hans. "Por uma antropologia da imagem". *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005, pp. 64-78.

pos magicamente transformados. Contudo, a meu ver, a singularidade das práticas do candomblé deve-se ao modo como relacionam imagem, meio e corpo por meio da incorporação. Visto que o assentamento é mais do que um meio de representação, é uma concretização da divindade que gera um indivíduo, sua configuração material não pode ser considerada como um meio neutro, pois é um corpo que efetivamente habita e convive no terreiro. Em contrapartida, o corpo da pessoa iniciada não se anula por inteiro ao "dormir" para que a divindade ganhe um corpo e se manifeste, pois permanece ativo, mais ou menos latente no processo de incorporação e mesmo além dele. Nos ritos e no cotidiano, divindade e corpo permanecem em tensão, produzindo imagens negociadas, individualidades singulares. Pessoas e assentamentos não são, portanto, meras representações, nem simples meios. E mais: como visto, coisa animada e corpo humano, assentamento e pessoa iniciada, estão vinculados indissociavelmente a partir dos ritos iniciáticos, estabelecendo uma tríade com a divindade. Somada ao modo como a divindade é percebida em todos os entes e coisas, essa tríade faz pensar em imagens constantemente corporificadas, em imagens onipresentes, a fluir de um corpo a outro, incessantemente.

Uma breve experiência nos terreiros ou com adeptos do candomblé leva logo a perceber a onipresença de imagens, assim como de coisas e corpos. Neles, o cotidiano é estruturado por um rico imaginário. A partir de Aby Warburg, pode-se dizer que, assim como os índios Pueblo, os adeptos do candomblé são "almas mitologicamente ancoradas" que "pensam em imagens".[6] Pessoas que vivem um imaginário prolixo, múltiplo, híbrido, impuro, derivado de rupturas e misturas culturais. Imaginário que se processa, demanda novas consubstanciações, e é reprocessado, sendo reconfigurado a partir de diálogos com a tradição religiosa e o mundo contemporâneo.

Também a obra de Mário Cravo Neto, com seus variados aportes fotográficos (mais escultóricos ou pictóricos, documentais ou alegóricos) ao universo mítico das religiões afro-brasileiras, especialmente do candomblé, tenta alcançar essa singular relação de corpo, meio e imagem.

Entretanto, aqui me aterei às imagens aparentemente menos descontínuas, mais distantes do sentido composicional, mais próximas do registro direto e literal, da integridade. Duas fotos, intituladas *Obaluaê* e *Oxóssi*, que foram exibidas isoladamente e em conjuntos de imagens, ajudam a pensar como o artista, ao mesmo tempo, se atém e vai além da fotodocumentação, da etnografia, sem renegar a potência alegórica da fotografia.

---

[6] Warburg, Aby. "Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte" [1923]. *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005, p. 28.

Na primeira obra, não são apenas, nem tanto, os assentamentos, vestes e paramentos de Obaluaê no peji, cujas imagens são reproduzidas na parte superior da imagem, que o representam. É também, sobretudo, a porção de chão vermelho e quente (terra batida ou piso em cimento vermelhão?) que domina a parte inferior (mais da metade) da imagem, dominando-a e remetendo a terra e ao calor telúrico que são o próprio Obaluaê. Imagem pleonástica, constituída pela justaposição de duas corporificações de Obaluaê, ou três, se pensarmos no corpo do fotógrafo.

Na segunda obra, os sentidos abertos a partir de Oxóssi só se dão a ver se atentarmos para o ambiente um tanto inexpressivo, parcialmente em construção, nada puro, em meio ao qual caminha uma mulher carregando um grande maço de folhas. A meu ver, não é tanto o fio de conta azul claro que ela usa, nem a folhagem, constituída por ramos de são-gonçalinho – *Casearia guianensis (Aublet) Urban (Flacourtiaceae)* e *Casearia sylvestris Sw. (Flacourtiaceae)* –, que caracterizam o orixá da caça e da fartura, o rei de Kêtu. É justamente a tensão entre os supostos fundo e figura, entre a aridez no primeiro e a pujança da última, que reafirma o sentido coletivo de provedor da abundância que Oxóssi tem entre os nagô.

Portanto, não são alguns signos isolados que remetem a Obaluaê e Oxóssi, mas a própria fotografia, sua totalidade, a imagem como um corpo. Nesse sentido, *fotografia*, escrita com a luz, talvez não seja a expressão mais apropriada para referir-se a essas obras. Talvez valha a pena recuperar o termo *photoplastik*, cunhado por László Moholy-Nagy,[7] e que poderíamos traduzir simplificadamente como fotoplástica, para pensar esse modo como Mário Cravo Neto plasma com luz imagens como corpos, plasma, de modo mais próximo da escultura ou da pintura, incorporações luminosas. Que o artista se valha de diferentes meios – impressões sobre papel, projeções sobre paredes ou em monitores –, de consubstanciações menos ou mais transitórias, é, a meu ver, apenas mais um indício de como ele enfrenta o desafio de produzir imagens em tempos de desmaterialização, valendo-se de suas experiências do candomblé e suas práticas cotidianas e excepcionais de criar imagens a partir de corpos, de dar corpo a imagens, de gerar imagens-corpos, viventes.

[7] Moholy-Nagy, László. *Peinture Photographie Film*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1993. Apud O'Neill, Elena. *Fotografia performática*. Rio de Janeiro: PPGARTES-ART-UERJ, 2008, p. 66-9 (Dissertação de Mestrado).

9. Zumbido alegórico – o monumento no Rio de Janeiro e outras representações de Zumbi dos Palmares[1]

No início da década de 1980, no Rio de Janeiro, foi pensada a construção de um monumento em homenagem a Zumbi, o líder do Quilombo de Palmares que, após ter resistido por anos à dominação da Coroa portuguesa, foi capturado, morto e decapitado em 20 de novembro de 1695, transformando-se em um dos heróis dos afro-brasileiros. A ideia do monumento vagou durante algum tempo até encontrar o seu lugar definitivo. Depois de ter sido pensado por setores do Movimento Negro e representantes políticos para o Largo da Carioca, aonde chegou a ter a sua pedra fundamental lançada, em 1982, e para o Parque do Flamengo, no ano seguinte, o monumento a Zumbi foi finalmente erigido, em 1986, próximo à Praça Onze, um dos lugares mais citados nas memórias e histórias da cultura afrodescendente no Rio de Janeiro.[2]

Apesar de ter se tornado, desde quando foi inaugurado, um local de celebrações e protestos relativos aos afro-brasileiros, atualmente, durante o carnaval, esse monu-

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 20, 2007, p. 62-7; a segunda versão foi publicada em Freire, Luiz Alberto; Andrés, Marília (orgs.). *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, pp. 292-301.

[2] Soares, Mariza de Carvalho. "Nos atalhos da memória – Monumento a Zumbi". In Knauss, Paulo (org.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, pp. 117-35.

mento é circundado por grades metálicas que impedem o público de interagir com a representação do herói. Pode ser que o afastamento das pessoas vise à proteção do monumento contra atos de vandalismo. Entretanto, também exacerba a condição de isolamento em que a peça vive ao longo do ano, quando permanece ilhada pelo intenso fluxo de automóveis na Avenida Presidente Vargas, no meio da qual está situada. Embora permaneça alijado dos fluxos carnavalescos e cotidianos, Zumbi consegue ultrapassar as barreiras físicas, romper o silêncio imposto pela efusão sonora da festa momesca e do tráfego de automóveis, uma vez que sua imagem projeta múltiplos zumbidos e significados na cidade.

Na visão de Mariza Soares, esse monumento é o "símbolo maior" de uma "tentativa de monumentalização da negritude" empreendida pela administração de Leonel Brizola no governo do Estado do Rio de Janeiro, entre 1983 e 1987. Com o Sambódromo, o monumento a Zumbi e a escola Tia Ciata, esse governo constituiu "nas imediações da antiga Praça Onze um complexo arquitetônico que, em seu conjunto, visa à comemoração da negritude". Ainda segundo a historiadora, essas obras públicas "representam as várias vertentes do discurso da negritude (o samba, a raça, as origens africanas e os direitos civis e sociais). O monumento a Zumbi representa a vertente dos direitos, das lutas sociais".[3]

O antropólogo Darcy Ribeiro, que era então vice-governador e secretário estadual de Cultura, foi um dos principais responsáveis pela realização desse complexo urbano-arquitetônico, o qual idealizou com ideias bem polêmicas. Na Passarela do Samba, em nome da beleza da arquitetura desenhada por Oscar Niemeyer, ele decidiu e conseguiu (ao menos até o presente momento) acabar com a tradição existente desde 1928 de decorar o espaço dos desfiles, além de ter inventado uma praça onde aconteceria a apoteose que ele também quis incorporar à evolução das escolas de samba, ideia que não foi bem aceita e não vingou. Se no Sambódromo o antropólogo interveio drasticamente, mudando práticas culturais de longa data, no monumento a Zumbi transmutou-se em artista, e um bem contemporâneo.

Para representar o mártir do Quilombo de Palmares, Darcy Ribeiro não delegou a um pesquisador a missão impossível de descobrir a verdadeira fisionomia do guerreiro, nem instituiu um concurso para seleção da melhor proposta de sua imagem hipotética, ideal. Apesar de a placa comemorativa da inauguração do monumento atribuir a sua criação ao arquiteto João Filgueiras Lima, Lelé,[4] o verdadeiro mentor da obra foi o vice-governador, que decidiu configurar o herói com uma imagem já existente. A iconografia de Zumbi não proveio de Alagoas, estado no qual estão localizados os

[3] Soares, Mariza. Op. cit., p. 126 e p. 132.
[4] Apud Soares, Mariza. Op. cit., p. 129.

remanescentes do Quilombo de Palmares, ou de outra parte do Brasil. Ela é original da África e, antes de chegar à América, foi à Europa, mais exatamente a Londres. Darcy Ribeiro apropriou-se da forma de uma escultura pertencente ao acervo do Museu Britânico, deslocou-a para outro continente, mandou ampliá-la de 36 centímetros para 3 metros, fundiu-a em 800 quilos de bronze e a instalou em uma das principais vias públicas da cidade do Rio de Janeiro.

Valeu-se, portanto, de um procedimento bastante comum na arte contemporânea: a apropriação. Como muitos artistas atuantes na década de 1980, Darcy Ribeiro optou por não criar uma forma, preferindo aproveitar uma já existente. Ou seja, empreendeu uma operação artística nada estranha à época, que também não era nova. Ao utilizar a forma de uma escultura para configurar outra, aproximou-se de feitos cruciais da arte moderna – os *readymade* de Marcel Duchamp e as colagens de Pablo Picasso – e de práticas entranhadas na tradição artística, bastando pensar em algumas obras de Édouard Manet e Nicolas Poussin, para não falar de todo o classicismo.

Ao mesmo tempo contemporâneo e tradicional, esse gesto de Darcy Ribeiro é um feito importante, quase revolucionário, no campo da arte e da cultura, pois atribui valor positivo à produção artística africana, que era e ainda é pouco vista, sendo, portanto, desvalorizada na sociedade brasileira. Com efeito, desde 1986, caso alguém queira conhecer e ter uma experiência da arte da África pode começar com uma visita à Praça Onze, no Rio de Janeiro. Entretanto, essa valorização da arte africana não está isenta de contradições. Para o antropólogo, o monumento é "Belíssimo, porque reproduz, muito ampliada, uma cabeça de bronze do Benin. Não há quem olhe para ele e não se espante com a beleza negra que expressa".[5] Ao explicar a sua escolha, Darcy Ribeiro reporta-se ao conceito de belo que dominou a estética ocidental por muito tempo, embora não seja estranho às culturas africanas. Mariza Soares chega a considerar que o vice-governador optou, "na África, por sua melhor arte".[6] O risco de juízos como esses é reincidir em critérios de valoração das obras de arte que privilegiam a sofisticação técnica e os modos naturalistas de representar. Parâmetros que desvalorizam realizações artísticas provenientes da África não vinculadas às técnicas de fundição e ao sistema de representação icônica, como as máscaras e imagens feitas em madeira e materiais perecíveis, as quais foram decisivas na renovação da arte na Europa, de sua historiografia e estética, desde o início do século XX.

A apropriação é um procedimento artístico complexo, que implica transformações plásticas e, sobretudo, questões de enunciação. No percurso da África ao Brasil, via Reino Unido, a forma da escultura foi bastante reconfigurada e radicalmente ressig-

[5] Apud Soares, Mariza. Op. cit., p. 133.
[6] Soares, Mariza. Ibidem, p. 128.

nificada. Todavia, a forma reutilizada preserva algo de sua significação original, pois a apropriação artística não consegue dissociar todos os sentidos imiscuídos no processo de formalização.[7] É como se eles latejassem formalmente, reverberando a partir da forma, zumbindo mesmo quando ela foi apartada de sua condição concreta inicial, redimensionada, consubstanciada novamente, deslocada e ressignificada. Ao ser associada a Zumbi, a forma africana investe o herói de novos atributos.

Para Darcy Ribeiro, a imagem escolhida para figurar Zumbi "retrata com certeza a dignidade e a beleza da face negra".[8] Como já apontou Mariza Soares, ele "substitui a individualidade do herói pela generalidade da raça".[9] Negro, digno e belo, Zumbi não está relacionado ao quilombo, à escravidão ou a outro aspecto da vida dos negros no Brasil. É um africano, e não um qualquer. Segundo as indicações disponíveis no sítio eletrônico do Museu Britânico,[10] que adquiriu a obra em 1939 e a inclui entre os seus *highlights*, a cabeça em bronze é proveniente da região de Ifé, na atual Nigéria, foi produzida, provavelmente, entre o século XII e o XIV d.C., e representa Oni, o rei de Ifé, do povo iorubá.

Essa peça fazia parte do conjunto de obras em terracota e em bronze descobertas por Leo Frobenius, em 1910, e levadas da África para a Europa. Como disse Alberto da Costa e Silva, à exceção de algumas poucas, "todas as demais esculturas em metal parecem ser retratos idealizados. Concisos, serenos, puros, admiravelmente equilibrados". Segundo o mesmo autor, "chegou-se a atribuir as terracotas e os bronzes de Ifé a um artista romano, a um renascentista italiano ou a um português que teria ido bater, não se sabe por que azares, naquelas bandas".[11]

Sem pretender tomar a estatuária de Ifé como origem das esculturas da cidade de Benim, é possível relacionar esta cabeça às insígnias reais da corte do Benin que foram pilhadas na expedição punitiva que os ingleses empreenderam no protetorado da Costa do Níger, em 1897, as quais acabaram integrando os acervos de diferentes instituições públicas e coleções particulares na Inglaterra (o mesmo Museu Britânico) e no mundo (inclusive o Brasil). Conforme Annie E. Coombes,[12] a imprensa inglesa da época apresentou a cidade de Benim como uma sociedade irracional, cruel e sanguinolenta,

---

[7] A partir de Wollheim, Richard. "Pintura, textualidade e apropriações: Poussin, Manet, Picasso". *A Pintura como Arte*. São Paulo: CosacNaify, 2002, pp. 187-248.

[8] Apud Soares, Mariza. Op. cit., p. 127.

[9] Soares, Mariza. Ibidem, p. 134.

[10] Disponível em: <www.thebritishmuseum.ac.uk>. Acesso em: 30 nov. 2006.

[11] Silva, Alberto da Costa e. "Ifé". *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pp. 475-92.

[12] Coombes, Annie E. "Material culture at the crossroads of knowledge: the case of the Benin 'bronzes'". In _____. *Reinventing Africa: museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England*. London: Yale University Press, 1997, pp. 7-28.

composta por um povo degenerado, de práticas selvagens e primitivas, necessitado de civilização. O que justificava as ações empreendidas para romper o monopólio comercial de óleo de palma e outras mercadorias, mantido pelo Obá (rei) de Benin, do povo edo (localizados a oeste dos iorubás).

Os artefatos em marfim, bronze e outros materiais que foram saqueados também tiveram uma recepção incoerente em periódicos de antropologia e história da arte. Ainda segundo essa autora, "a conjuntura confusa de apreciação e louvor dos artefatos com a recusa firme em creditar qualquer valor cultural e social aos próprios edos resultou, frequentemente, em argumentos complicados e autodestrutivos".[13] Assim como as peças de Ifé, que não foram aceitas como inteiramente originárias da África, apesar de existirem indícios, os especialistas custaram a aceitar publicamente que eram originais africanos as peças de Benim, excepcionais pelo uso de técnicas de fundição em metal e de recursos de representação naturalista. Consideraram, inicialmente, que obras de tal qualidade não poderiam ter sido feitas por um povo que consideravam primitivo, apresentando-as como relíquias de uma civilização superior antecedente, que teria sofrido influência de europeus por meio da presença portuguesa na região, a partir do século XV, ou de egípcios, anteriormente. Na passagem da condição de relíquias à de obras de arte, com o reconhecimento de sua sofisticação e origem em Benim, além de serem estetizadas e usadas como elementos das disputas de poder nos museus, essas esculturas foram tratadas como provas da decadência da sociedade beninense no final dos Oitocentos, reiterando a necessidade da empreitada civilizatória inglesa.

Assim como os frisos do Parthenon, na Grécia, que também foram apropriados de modo polêmico pelos ingleses e incorporados ao acervo do Museu Britânico, essas esculturas africanas receberam denominações pejorativas, que restringem seus significados: as peças gregas foram e são nomeadas como *mármores Elgin*, as obras da cidade do Benim, como *bronzes do Benin*. Reduzidas quase totalmente às suas condições materiais (quando não referidas aos seus saqueadores) e dissociadas de suas funções simbólicas originais, passam a ser signos da civilização inglesa, um "símbolo de orgulho nacional entre os britânicos".[14] Em Londres, os frisos do Parthenon, as esculturas do Benim e a cabeça do Oni de Ifé são troféus, relíquias especiais entre as muitas provenientes das conquistas e da ação *civilizatória* do império britânico.

De acordo com Nei Lopes,[15] Oni é tanto o nome de um dos filhos de Odudua, o criador da Terra, fundador de Ifé e primeiro rei do povo iorubá, quanto a designação do governante de Ifé, cidade às margens do rio Níger, a qual, segundo a mitologia ioru-

[13] Idem, ibidem, p. 24.
[14] Idem. "Aesthetic pleasure and institutional power". In _____. Op. cit., p. 57.
[15] Lopes, Nei. *Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005, pp. 70-5.

bá, foi a primeira região a surgir com as ações dos orixás que vieram do Òrun (domínio divino) para criar e povoar o Ayé (domínio humano). Variação que envolve significados mitológicos e históricos, além de ter implicações identitárias. O monumento transforma Zumbi, que foi provavelmente descendente dos bantos de Angola, em um iorubá filiado à linhagem real. De guerreiro, ele chega a ser rei; não por acaso ostenta uma coroa composta por contas de vidro e uma pluma.

Seria interessante se fosse confirmada outra suposição: a de que essa cabeça representa Olocum,[16] que para os iorubá governa os mares, uma vez que, no Brasil, esse orixá viu seu reino passar às mãos de sua filha, Iemanjá, enquanto na África ela é uma senhora das águas doces, reinando sobre o rio Ogún, na região de Abeokutá. É curioso pensar que, tal como a cabeça está situada, com a face direcionada no sentido da baía de Guanabara, mirando o Oceano Atlântico, Olocum, ao incorporar Zumbi, teria de certo modo reconquistado os seus domínios marítimos.

Se os sentidos anteriores continuam reverberando na forma reempregada, a apropriação artística também se caracteriza por superpor novos significados àquilo que reutiliza.[17] Típico do impulso alegórico, que aparece na arte ao longo da história e reemerge na arte contemporânea, a apropriação feita por Darcy Ribeiro sobrepõe outros significados à forma original africana, ao nomeá-la como Zumbi e a situar no Centro do Rio de Janeiro.

A disposição arquitetônica do monumento, elaborada por João Filgueiras Lima, pode remeter ao Egito, com sua base pouco convencional, formatada como um tronco de pirâmide. Conectando Ifé ao vale do Rio Nilo, o monumento atua em sentido oposto à estrutura departamental de alguns museus etnológicos e artísticos, aos manuais de história da arte e às personificações cinematográficas de Cleópatra – como as de Theda Bara, Claudette Colbert e Elizabeth Taylor, por exemplo –, que nos levam a esquecer que o Egito está situado na África e tem uma história de muitas relações com as demais sociedades do continente. O que adensa a significação da obra, ainda que não necessariamente de modo inequívoco. Por um lado, a referência egípcia confirma os vínculos históricos e culturais existentes entre o Brasil e a África: se a localização urbana do monumento rememora a Pequena África que existiu naquela região da cidade do Rio de Janeiro, a arquitetura confere uma africanidade genérica para Zumbi. Por outro lado, a remissão ao Egito faz lembrar a visão pejorativa dos europeus, na virada do século XIX, em relação aos africanos da região da atual Nigéria, que só teriam sido capazes de

[16] Apud Soares, Mariza. Op. cit., p. 186.

[17] A partir de Owens, Craig. "The allegorical impulse". In Preziosi, Donald (ed.). *The Art of Art History: a Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1998, pp. 315-28.

produzir as esculturas em bronze devido à influência dos europeus, ou, quando muito, dos egípcios.

Também vale comparar esse monumento a outras tentativas de fixar a imagem de Zumbi, o qual tem ganhado personificações bastante variadas ao longo do tempo, zumbindo de diferentes modos pelo território brasileiro. Entre as representações do herói de Palmares elaboradas anteriormente, destaca-se a de Antonio Parreiras: um guerreiro sério e altivo que, de pé, apoia no chão a arma que segura com firmeza tranquila, em vigília contra os inimigos. Figura cuja solidez contrasta com a indefinição multicolorida da paisagem, a qual é um tanto estranha às exigências sóbrias e perenes de um retrato histórico, além de reduzir o seu contexto sociocultural quase totalmente à natureza, reiterando o entendimento dos afrodescendentes como seres próximos, se não pertencentes, ao mundo animal.

Embora pareça um tanto animalesco, o Zumbi de Antonio Parreiras está vivo, apto à luta, em prontidão contra os inimigos, enquanto o de Darcy Ribeiro pode parecer já capturado, decapitado e morto, como um adversário aniquilado, que não se constitui mais como ameaça. Ao resumir o líder de Palmares a uma cabeça e exibi-la em praça pública, estaria ele repetindo o gesto com o qual os algozes portugueses quiseram demonstrar como era falsa a lenda corrente no final do século XVII acerca da imortalidade de Zumbi? Nesse sentido, o Zumbi na Praça Onze também seria um troféu-de-cabeça, e mais, um duplo troféu, ao conectar a preponderância europeia sobre os povos africanos, em geral, à escravização dos negros no Brasil pelos portugueses, em particular.

Contudo, não parece que o antropólogo tenha pretendido produzir um símbolo da dominação luso-ocidental. Ao se concentrar na cabeça do herói, o monumento remete à importância dada à cabeça humana, ao culto do *ori* (cabeça), nas religiões no Brasil derivadas de matrizes africanas,[18] configurando-se como um *peji*[19] ao ar livre, um altar urbano. Além disso, o processo de apropriação que o constitui é contrário ao fetichismo, pois, ao liberar a forma das limitações materiais, transmuta uma relíquia de poder em signo de libertação artístico-cultural e sociopolítica. Giulio Carlo Argan já afirmou que "A cultura ocidental não tem, com efeito, nenhum direito de falar a respeito da antropologia da arte até ter entregue aos países colonizados os patrimô-

[18] Rocha, Agenor Miranda. *Os candomblés antigos do Rio de Janeiro: a nação Kêtu: origens, ritos e crenças*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994, pp. 95-7.

[19] Na umbanda, *peji* é o nome dado ao altar, localizado na sala onde são realizadas as cerimônias, no qual são colocadas as imagens de santos católicos; no candomblé, designa o altar, localizado em casas ou quartos individuais ou coletivos de Orixás, onde são colocados os assentamentos coletivos e individuais.

nios artísticos dos quais ela se apropriou".[20] O gesto de Darcy antecipa esse processo, contornando-o ao liberar a forma artística de cultos fetichistas.

Nesse sentido, podemos dizer que a obra se refere à contínua e contemporânea degola de Zumbi e dos afrodescendentes, à qual também alude um dos palíndromos da série *À (Imperial)*, de Luis Andrade: "IBM... Uzi... e Palio... foi... lapeizumbi".[21] O que leva a pensar no Zumbi de Cabelo, do sítio eletrônico Santo Forte, que também resulta de apropriações e fusões: justapondo a pose convocatória do Tio Sam de James Flagg a uma imagem do busto de um homem negro maduro, aparentemente sem autoria, que circula como Zumbi na rede eletrônica e em impressos, ele atualiza a dimensão combativa do herói em cartazes que, dispostos pela cidade, recrutam voluntários para sua "causa justa".[22] E conduz, também, às intervenções da Frente 3 de Fevereiro, que questionam publicamente o racismo entranhado na sociedade brasileira. Em sua *Ação Bandeiras*, realizada em estádios de futebol, o coletivo convida e provoca a multidão ao fazê-la desfraldar e ler imensas bandeiras que amplificam questões como valorização, visibilidade e abrangência da afro-brasilidade com breves dizeres: "Brasil negro salve", "Onde estão os negros?", "Zumbi somos nós".[23] Ampliação também presente em "Memorando", de Jorge du Peixe, cantada pela Nação Zumbi: "Zumbi era Lampião / Lampião era Zumbi".

Transposição da problemática étnica a uma maior amplitude sociocultural que também pode ser vista no Zumbi configurado pelo antropólogo-artista. Ao fazer de Zumbi um iorubá, o coroando como rei e aproximando de figuras míticas na fundação da cultura iorubana, ele mudou sua origem, adensou sua significância histórica, o transformou em signo estético, atribuiu-lhe aura divina. Com a polissêmica cabeça da Praça Onze, Darcy Ribeiro engajou-se no processo de instauração da figura de Zumbi como símbolo da resistência dos afrodescendentes, em particular, e dos brasileiros, em geral, à opressão antiga e atual.

---

[20] Argan, Giulio Carlo. "Crítica de arte: uma perspectiva antropológica". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2006, p. 39.

[21] Segundo o *Jornal do Brasil*, em 13 fev. 2006, "a obra criada por Luis Andrade especialmente para a coletiva Sinais na Pista [...] foi vetada pela organização da mostra. Seria: *A suastika, k, it's a U.S.A.*" A opinião do artista: "Claro que não deixaram, pois o número de americanos que visitam o museu é imenso e provavelmente eles se sentiriam ofendidos. Troquei pela frase *IBM... Uzi... e... Palio... foi... lapeizumbi*. Juntei lapei, do verbo lapear, usado como gíria, com zumbi. É pena ter mudado a frase, pois pensei na questão do imperialismo." Ou seja, não só Zumbi foi "lapado" pelo imperialismo autoimpingido.

[22] Disponível em:<http://www.santoforte.com.br>. Acesso em: 30 nov. 2006.

[23] Frente 3 de Fevereiro. *Zumbi somos nós. Cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: Frente 3 de Fevereiro, [s. d.].

10. Terra encantada[1]

Nêgo é um peregrino. Percorreu muitas cidades em sua aventura na vida, desde Aurora, no Ceará, sua terra natal, até Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, onde encontrou seu lugar.

Nesse caminho, Nêgo chegou à arte. Ainda criança, pegava o barro do sertão para modelar; adolescente, nos tempos vagos de seu trabalho em uma sapataria, desenhava com carvão nas paredes; depois, trabalhando na restauração de imagens sacras, começou a esculpir na madeira. Nêgo é um peregrino também nas técnicas artísticas, autodidata que descobriu possibilidades criativas nos meios plásticos disponíveis nos lugares onde vivia e nas atividades em que ganhava a vida.

Um dia, quando criava terraços no terreno à volta de sua casa, subitamente viu uma mulher entre duas pedras, tendo se debruçado sobre a terra e esculpido com uma colher a imagem entrevista. Depois, cobriu-a com um plástico para protegê-la das chuvas da estação, um artifício que se mostrou poderoso, pois fez nascer um limo que enrigeceu a escultura, evitando a erosão.

Nêgo descobriu, então, uma técnica artística inédita, que lhe abriu novas possibilidades criativas. A escultura-mulher gerou no artista um novo impulso criador, o levando a povoar seu terreno com esculturas, a criar um jardim. Em verdade, Nêgo não

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Nêgo: esculturas da terra*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), Museu de Folclore Edison Carneiro, 1998.

encontrou seu lugar – ele o fez –, nem descobriu técnica alguma – ele a inventou –, assim como não criou um jardim qualquer – fez o seu jardim. Neste sentido, o Jardim do Nêgo é um Lugar Próprio; não por acaso, começa em sua casa.

O princípio plástico básico ainda é o da escultura: escavar e compactar a terra são procedimentos correlatos aos atos de esculpir a madeira e modelar o barro, tratar do limo é como policromar a peça. E mais um pouco: a técnica exige um trabalho cotidiano árduo para garantir a sobrevivência das obras. Como um escultor que fosse obrigado a preservar infinitamente sua obra, Nêgo precisa plantar, regar e podar o limo para manter a forma de seu jardim; de tal modo que passa os dias entre novas criações e a manutenção das esculturas já produzidas. Nesta nova modalidade de fazer, convergem, portanto, os meios e modos de sua autoeducação artística: a natureza, o artesanato e a conservação das obras de arte.

Em oposição às esculturas anteriores, pensadas para espaços vagos, Nêgo trabalha seu jardim apropriando-se de modo particular, único mesmo, de um determinado espaço. Se, antes, suas esculturas eram móveis, aptas a ganharem o mundo, como fizeram, agora, Nêgo trabalha em um sítio específico, conformando o mesmo à sua vontade. Entretanto, seu novo ímpeto criativo também poderia ganhar o mundo, reformando o globo a partir de seu jardim, dando à Terra o seu feitio.

Seu lugar em Nova Friburgo é um jardim de esculturas, mas um jardim que não pode ser entendido como a simples disposição de peças escultóricas no solo. Estando entre a arte da topiara e as esculturas escavadas diretamente na rocha, seu jardim pertence ao que Rosalind Krauss denominou como o campo ampliado da escultura contemporânea[2], condição em que as obras tridimensionais situam-se entre os domínios tradicionais da escultura, da arquitetura e do paisagismo. Como os artistas da *Land Art*, Nêgo abandonou a cidade e passou a intervir na paisagem, deixou de produzir esculturas para o mercado de arte e passou a viver da venda de fotografias e ingressos para visitação do seu jardim. Resolveu, assim, a agonia que sentia ao vender suas esculturas, o sentimento da perda de seus filhos, como entende suas obras.

Entretanto, se o seu trabalho é próximo de práticas artísticas contemporâneas, também evoca ascendências ancestrais. São evidentes os vínculos com a arte antiga, tanto ocidental como oriental. Suas escavações remetem, por exemplo, às intervenções em montanhas no Egito (o templo na rocha de Ramsés II, Abu Simbel), na Pérsia (os relevos de Behistum e Naksh-i-Rustam) e na Índia (os santuários de Bhaja, Ajanta e Elura). Na escala possível a um só homem, Nêgo atualiza o que antes era o esforço coletivo de sociedades inteiras, pois, guardadas as diferenças, é o mesmo impulso de inscrição simbólica no espaço que motiva obras tão distantes no tempo.

---

[2] Krauss, Rosalind. "Escultura no campo ampliado". *Gávea*, Rio de Janeiro, PUC, v. 1, n. 1, 1984, pp. 87-93.

No imaginário usado pelo artista, confluem diversos tempos e culturas, estando presentes desde temas sacros (o presépio) até motivos profanos (a nega Fulô), desde problemas contemporâneos e locais (os retirantes) até questões ancestrais e universais (a mulher e a serpente, entre outros seres e animais). Mais do que retirar da terra a representação dos entes e das coisas, Nêgo faz brotar, com suas esculturas, as forças imanentes da terra: anímicas, telúricas e cósmicas. Forças vitais que surgem da relação entre a vida solitária do ermitão e o impulso da criação artística, entre o modo ascético de viver e o erotismo latente nas esculturas, no jardim. Erotismo casto e sagrado, fruto da comunhão do homem com a natureza, que passa a ser para ele, a um só tempo, fêmea e mãe.

Nêgo começou sua arte na natureza e dela não se afastou: no barro do sertão ou da serra, no carvão ou na madeira, foi sempre fiel à natureza. Mas, antes, a matéria – fosse o barro ou a madeira – era apartada da natureza, passando à esfera da cultura; agora, é sobre a própria natureza que o artista age, fazendo a cultura surgir na natureza. A imagem do escultor que dá vida à matéria inerte, retirando figuras da madeira ou colocando-as no barro, ganha novas implicações, pois ele elimina o excesso ou acrescenta o que falta de terra para fazer as figuras aparecerem, mas mantém viva a matéria, sem separar as esculturas do seio da natureza. Com seu jardim, Nêgo encontrou o sentido de uma nova mediação com o mundo.

Em sua casa, com terra, água e limo, talheres e ferramentas, Nêgo nos mostra que o verdadeiro peregrino descobridor não é aquele que anda à procura do desconhecido, mas aquele que mergulha em si e no lugar onde vive, conseguindo ver o encanto do mundo ao seu redor. Com pouco, com muito pouco, Nêgo nos ensina que a Terra Encantada pode estar ao alcance das mãos e aos nossos pés.

11. Construção e libido[1]

Muitos são os elementos que aguçam o trabalho de Jorge dos Anjos. Mais do que usufruir a liberdade contemporânea da arte, que se apropria de pouco menos que tudo, sua obra é marcada por uma pulsional inquietude.

Um indício desse fazer que evita o repouso, a acomodação, é a diversidade de configurações tridimensionais a que tem chegado, seja quanto à proximidade – maior ou menor – das categorias artísticas mais tradicionais: desenho, escultura, pintura e gravura –, seja com relação às dimensões e campos de ação das obras. Ao se estender do pequeno ao grande, transitar entre interior e exterior, fluindo entre as escalas, responde aos permanentes anseios de vivência artística na esfera privada e à requisição de um estatuto efetivamente público para a arte.

Também diferem os materiais experimentados: ferro, pedra, madeira, papel, carvão, pigmento, feltro, plástico, pólvora. Além das matérias em estado bruto e daquelas previamente processadas, para uso artístico ou não, também lhe interessa intervir em alguns objetos do cotidiano atual, como os tamboretes industriais com suas tampas me-

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Dos Anjos, Jorge (org.). *Coleção Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2011, pp. 45-63.

tálicas gastas pelo tempo. Entre as substâncias naturais, o fogo, desde sempre presente, se tornou mais decisivo e quase explícito ultimamente.

Para transformá-los, ele se vale de variados procedimentos: risca, corta, dobra, articula, cola, pinta, grava, queima. Recentemente, começou a marcar feltro com chapas de ferro incandescentes e a combustar pólvora em plástico. Ações desdobradas de práticas anteriores, mas que subvertem o método usual de constituição das obras, ao minimizar o controle do artista sobre o processo produtivo e seus resultados, tornando-os um tanto abertos ao acaso.

Acento novo do acontecer em seu trabalho que obriga a repensar duas de suas constantes: a geometria euclidiana e o caráter gráfico. Pois mesmo suas peças mais evidentemente volumétricas são marcadas por um grafismo que parece ser, a princípio, apenas um atributo plástico. Contudo, basta pensar no trabalho de Amilcar de Castro, que Jorge dos Anjos tem como um de seus mestres, para perceber como a indelével riscadura quer manifestar, permanentemente, o ato de construir. Caso lembremos outra de suas referências – a obra de Rubem Valentim – e como cultiva conexões com o universo afro, podemos alcançar o significado ativo, criador, instaurador de mundos, da linha e do riscar para os nagôs, o que amplia o sentido dos signos geométricos para além da condição de emblemas de uma racionalidade, sacra ou profana, tomada como modelo a ser atingido. Embora esteja imbuída de significados culturalmente localizados, aludindo tênue e ambiguamente a mitologias por vezes opostas, a geometria procura se afastar tanto do idealismo do projeto construtivo moderno, quanto da estabilidade mágico-religiosa de matriz africana. É dúbia a razão que opera, são imprecisos os mitos a que se refere.

Vital, essa pulsante geometria é, ao mesmo tempo, um indício do processo de vir a ser da obra e um elemento propulsor de sua fruição, evidenciando uma plasticidade a envolver matérias, linguagens, sujeitos. Além de encantar com seus jogos espacialmente dinâmicos, irredutíveis apenas ao tato ou à visão, de instigante corporeidade, as obras de Jorge dos Anjos nos fazem ver que seu construtivismo é quase libidinal. Assim como pode ser construtiva a libido.

12. Cubos, linhas, caminhos[1]

Belo Horizonte, dezembro de 2007: ao visitar o ateliê de Jorge dos Anjos, de pronto uma escultura me intrigou. Primeiro, por nela se enfatizar o volume enquanto as obras do artista exploram, geralmente, a planura com a qual conquistam o espaço. Depois, por apresentar um grafismo simples, retilíneo e nada figurativo, o qual, embora não seja raro em seu trabalho, não é nele dominante. É ela um cubo oco composto por dois pares de três faces contíguas, articuladas em forma de "C" e rasgadas por três incisões no sentido longitudinal, constituindo dois conjuntos complementares de quatro tiras retas, paralelas e de iguais dimensões.

Diante do meu interesse, o artista disse que a obra pertence a uma série pensada em função de um princípio adotado por Amilcar de Castro em seu trabalho, que recomendava aos alunos, quase como se fosse uma lei: uma escultura deve ser constituída a partir da matéria, de sua massa e de seu peso, não do oco e da leveza. Tomando a teoria do mestre como um desafio a ser enfrentado a partir de seu próprio universo, o discípulo respondeu com uma série de cubos, na qual o oco é questão central, embora não de todo a leveza. Inicialmente, elaborou as peças em papelão, em formato pequeno, como

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Campos, Marcelo; Berbara, Maria; Conduru, Roberto; Siqueira, Vera Beatriz (orgs.). *História da Arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, pp. 62-71.

quase sempre faz. Em seguida, constituiu duas delas em aço, em tamanho médio.[2] E me revelou ainda pretender fazer uma delas maior, de modo a ser situada em um espaço público, para que as pessoas possam nela penetrar, a partir de uma entrada subterrânea.

Assim, essa peça dá a ver a inquietude de Jorge dos Anjos, sua variedade de meios, a amplitude de seu trabalho. Fala de suas interlocuções, de como ele se coloca problemas artísticos e os responde plasticamente. Mais do que em tamanhos e escalas se diferenciam as peças que constituem essa série. Elas variam desde esculturas pequenas, leves, passíveis de serem manuseadas, a esculturas em tamanho mediano, já com peso considerável, que podem apenas ser observadas e experimentadas em contraposição ao corpo, ainda que sejam móveis, e a uma peça que, embora seja transportável, se quer fixa, configurando um lugar. Transitando entre objeto, escultura, arquitetura e paisagismo, a série situa-se no campo ampliado, tal como o mapeado por Rosalind Krauss.[3] Um tanto diversa das demais obras de Jorge dos Anjos, a peça aqui em foco me parece paradigmática de seu trabalho, justamente por permitir perceber como o seu fazer é variado. Quase uma exceção, ela ajuda a ver não regras, mas os contornos expandidos de sua pesquisa.

Esse cubo permite observar a dominância gráfica em sua obra, seja ela em desenho, pintura, gravura, objeto, escultura, instalação ou performance, meios dos quais tem se valido. Com certeza, reverbera no grafismo de Jorge dos Anjos o risco incisivo, seco e dramático com o qual Amilcar de Castro delineia, corta e dobra. Exploração da linha que nos conduz da América à Europa e de lá nos faz retornar, permitindo pensar como princípios e práticas do concretismo foram reinterpretados no Brasil.

A positivação da linha como um dos elementos plásticos emancipados na modernidade é um dado das obras do concretismo. No Brasil, muitas são as pesquisas artísticas engajadas nesse processo de autonomização dos meios plásticos. Entre os artistas adeptos do concretismo que participaram da renovação do sentido da linha, podem ser citados Waldemar Cordeiro, Ivan Serpa, Mauricio Nogueira Lima, Judith Lauand, Leopoldo Haar, Lothar Charoux. No neoconcretismo, é possível ver construção plástica com linhas livres na gravura de Lygia Pape, no desenho de Hércules Barsotti, na escultura de Franz Weissmann. Com efeito, para pensar a linha como elemento plástico autônomo, boas entradas são oferecidas pelos poderosos desenhos de Hércules Barsotti, nos quais ela é menos um elemento deflagrador de ritmos na superfície onde aparecem, estruturando o espaço que criam, como em obras de Charoux, por exemplo, e mais, simultaneamente, um delineador de formas em aberto e um ativador do campo

[2] Na outra peça, as faces são compostas por três tiras geradas por duas incisões.

[3] Krauss, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". *Gávea*, Rio de Janeiro, PUC, v. 1, n. 1, 1984, pp. 87-93.

plástico. Desse modo, Barsotti articula os elementos plásticos em jogo – geometria e plano pictórico – e revê a estrutura de representação, transformando-a em presentação, o que explicita a condição objetal da tela de cavalete, a concretude dos meios artísticos.

Presentação que não abdica das dimensões semânticas, da reflexividade da arte. Apresentando a obra de Hércules Barsotti em 1973, Willys de Castro fala de como, em suas obras, o observador pode perceber "um fluxo conciso de informações de natureza puramente visual".[4] No ano seguinte, ao fazer nova apresentação do trabalho do artista, diz que ele consegue instituir na mente do observador "a tradução de seus mais profundos significados".[5] Nesses textos, Willys, simultaneamente, apresenta a obra de Barsotti e externa seu entendimento da arte concreta no início dos anos 1970, um período de baixa ressonância do concretismo. Neles, defende a arte concreta como modo de pensamento e comunicação por meio da visualidade. Concepção dos fatos plásticos como objetos reflexivos que me conduz a um poema de Amilcar de Castro, *A Pescaria*, no qual, em um trecho, ele diz:

> A linha não existe. / Mas, quando feita pela mão do / homem é desenho. / Obedece como um rio / conspirando com as margens. É pensamento pensando. / E pensa e risca e divide / e desvela justiça entremeio / entremeando espaços opostos: / mapa do seu destino (Castro, Amilcar de, 2001, p. 75).[6]

Poema que me remete à pergunta: como se dá a relação entre linha e reflexividade nos trabalhos de Amilcar de Castro e Willys de Castro? Com certeza, a linha não aparece positivada na maioria de suas obras. Em suas esculturas, Amilcar empreende incisões e deslocamentos em planos e volumes. Em seus desenhos, a linha aparece como traço alargado, quase como campo, e, sobretudo, como acontecimento, deixando seus rastros na superfície, enfatizando a intervenção feita no plano. Como *designer*, Amilcar acabou com os fios existentes nas páginas do *Jornal do Brasil*, argumentando que ninguém os lia. De modo similar, em sua pintura rumo à escultura, Willys interpõe planos de cor sobre volumes menos ou mais explicitados, jogo que se transforma em contraposição de elementos e procedimentos das tradições da pintura e da escultura.

Evitando a evidência da linha, Amilcar e Willys diferem de artistas do concretismo que, em suas obras, seguem trilhas abertas por Wassily Kandinsky, Kazimir Malievitch e Josef Albers, entre outros artistas do construtivismo que exploraram a linha como elemento plástico autônomo. Entretanto, é possível ver linhas em obras de

---

[4] Castro, Willys de. "Hércules Barsotti". In Conduru, Roberto. *Willys de Castro*. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 159.

[5] Castro, Willys de. "Obras recentes de Hércules Barsotti". In Conduru, Roberto. Op. cit., p. 161.

[6] Castro, Amilcar de. "A Pescaria". In Brito, Ronaldo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Takano, 2001, p. 75.

Amilcar e Willys, bem como de Lygia Clark, entre outros, que, com outros meios e ações, evidenciam a presença da linha ausente, tornando-a um elemento em negativo, embora eminentemente ativo. O que indica outros modos de pensar e usar a linha, de lidar com suas dimensões intelectuais, com a racionalidade inerente à forma configurada linearmente.

De Lygia Clark, cujas *Arquiteturas* Jorge dos Anjos também relaciona com algumas de suas peças maiores para espaços externos, como o almejado cubo penetrável, há o que ela concebeu, praticou e denominou como linha orgânica. Em suas *Superfícies Moduladas*, a linha é gerada a partir da conexão de planos de cor idêntica, como no *Quadrado Branco sobre Fundo Brando* de Kazimir Malievitch. Essa linha, ativa, embora um tanto interiorizada, ganha corpo e explicita sua dimensão operativa, primeiro, quando se transmuta em dobradiça nos *Bichos*. Depois, aumenta sua positividade, ainda que preserve sua interioridade, e torna-se terapêutica, quando emerge do corpo humano e forma rede orgânica na *Baba Antropofágica*.

Limítrofe, fronteiriça, a linha surge a partir da justaposição de planos de cor nos Objetos Ativos de Willys de Castro, assim como nas pinturas losângicas de Hércules Barsotti. Linha que resulta, portanto, da variação cromática, do jogo entre diferenças qualitativas entre tons distintos e que, destes planos, se estende às diferenças entre obra e espaço, objetos e ambiente. Assim, também aparece nas logomarcas e outros projetos gráficos realizados por Willys e Barsotti.

Nas esculturas em aço de Amilcar, a linha surge mais ou menos negativa, a partir do corte e da dobra do plano. É ausência de matéria conformada linearmente, o risco de vazio que faz imaginar e traz à lembrança a ação incisiva, o corte na peça. É, também, marca linear que surge na matéria a partir da dobra resultante da espacialização. Linhas que são, portanto, indícios de ação e estão conectadas às linhas negativas nas esculturas em madeira, aos traços nos desenhos, aos fios negativos que estruturam os projetos gráficos de Amilcar.

Essas diferentes linhas de Clark, Barsotti, Willys e Amilcar, não explícitas, evidentes como fronteiras entre planos de cor ou matéria, díspares ou idênticos, como lapsos ou variações da matéria, não deixam de configurar racionalmente a linha. Contudo, a configuram com modos algo duvidantes, ora sóbrios, ora dramáticos.

E como é a linha no trabalho de Jorge dos Anjos? Ainda que o cubo se constitua com linhas negativas, derivadas de corte, no conjunto de sua obra a linha é ambígua, pois, muitas vezes, apresenta-se positiva para delinear uma simbologia específica. O que nos fazer pensar outras questões abertas pelos cubos, adentrar outras sendas.

Feitos os cubos, Jorge, um afrodescendente, se perguntou como se relacionam ao universo cultural africano e afro-brasileiro. Matutou. Pensou no oco existencial que sentia quando as fez, no vazio instaurado em sua vida pelas perdas recentes de seus

amigos Amilcar de Castro e Éolo Maia, com os quais havia estudado e colaborado, respectivamente. A reflexão o conduziu ao culto dos *égún*, os mortos para os nagôs, com suas manifestações por meio de vazios envoltos por tiras de panos moventes.[7] Assim, uma dimensão africana da obra se revelou para seu próprio autor, nos permitindo ver como, muitas vezes, na arte, a obra comanda o processo de seu vir a ser, chegando, por vezes, a surpreender o artista. E permite ver como as ideias encarnam e se desdobram no tempo e no espaço. Assim, as esculturas também se mostraram uma homenagem de Jorge a Amilcar. Homenagem verdadeira, porque nela o discípulo confirma o caminho próprio que vem delineando nas trilhas abertas a partir do mestre, evidenciando filiação e autonomia.

A obra ajuda a pensar como a questão da afrodescendência em seu trabalho é, por vezes, um dado *a priori*, sobretudo quando é figurativa. Em outras ocasiões, essa referência é pensada *a posteriori*. Contudo, não implica imposição à obra. Ao contrário, pois se revela presente já no fazer, no ser. É, portanto, estrutural, embora deva ser procurada e até constituída, o que ajuda a ver como, na obra de Jorge dos Anjos, assim como na vertente artística designada como afro-brasileira,[8] as conexões com a afrodescendência são, ao mesmo tempo, naturais e construídas, inconscientes e programadas.

Em seu "construtivismo crioulo", como Jorge qualificou seu próprio trabalho,[9] se destaca uma dominância gráfica que, como visto, está relacionada tanto ao risco incisivo, seco e dramático com o qual, a partir do concretismo, Amilcar de Castro delineia suas obras, quanto à "riscadura afro-brasileira",[10] hierática, religiosa, de Rubem Valentim. Pois Valentim inicia o seu "Manifesto ainda que tardio", de 1976, dizendo que sua "linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista)".[11] E relata como estabeleceu essa conexão:

> Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos –, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês, um tipo de 'fala', uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria

---

[7] A esse respeito, ver Santos, Juana Elbein dos. "O sistema religioso e as entidades sobrenaturais: os ancestrais". *Os Nàgô e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1986, pp. 102-29.

[8] A esse respeito, ver Conduru, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

[9] Jorge dos Anjos, apud Sampaio, Márcio. "Risco, recorte, percurso". In Dos Anjos, Jorge. *Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p. 45.

[10] Valentim, Rubem. "Manifesto ainda que tardio". In Fonteles, Bené; Barja, Wagner (orgs.). *Rubem Valentim: artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 29.

[11] Idem, ibidem, p. 28.

> e continuo querendo é estabelecer um *design* (*riscadura brasileira*), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha, pelo menos – em termos de ordem sensível. Isso se tornou claro por volta de 1955-56, quando pintei os primeiros trabalhos da sequência que até hoje, com todos os novos segmentos, continua se desdobrando (Valentim, Rubem, 2001, p. 28).[12]

Tal perspectiva ajuda a ver o projeto de Valentim: responder, como artista, a dois mundos plásticos impactantes e complexos: o da geometria racional do construtivismo e o da geometria mítica das religiões afro-brasileiras. Mundos que ele pretendeu fundir no campo da arte, com consciência crítica das linguagens artísticas modernas, em confluências com o universo religioso. Operação oriunda de suas vivências entre a Escola de Belas Artes, as igrejas e os terreiros na Bahia, de seu permanente trânsito entre os mundos da cultura popular e erudita, entre Brasil, Europa e África.

O manifesto e outros textos de Valentim permitem perceber como, seguindo as pesquisas de Alfredo Volpi e Milton Dacosta, ele articula princípios das vertentes construtivas da arte moderna com as formas simbólicas presentes no candomblé, na umbanda e em outras religiões. Nesse sentido, é importante ressaltar sua experiência do concretismo, com o qual dialogou:

> Logo percebi, pelo menos entre os paulistas, que o objetivo final de seu trabalho eram os jogos óticos, e isso não me interessava. Meu problema sempre foi conteudístico, a impregnação mística, a tomada de consciência de nossos valores culturais (Valentim, Rubem, 1977, p. 292).[13]

Como disse Giulio Carlo Argan, "o que sua pintura, em última análise, quer demonstrar é que, nas atuais concepções do espaço e do tempo, os símbolos e os signos de uma experiência antiga, ancestral, conservam uma carga semântica não inferior à geometria pitagórica ou euclidiana".[14] Mas Valentim concentrou-se menos nos ritos das religiões afro-brasileiras do que em sua cultura material, mais nas coisas do que nos acontecimentos. A hieraticidade sacra que esses objetos preservam ajuda a entender a dominância da linha racional com a qual define signos de religiosidade ambígua, que remetem a um misticismo de cunho universal.

Linha que nos faz atravessar novamente o Oceano Atlântico, seguindo fluxos da cultura artística relacionados à diáspora africana. Nessa passagem da América à África,

---

[12] Idem, ibidem.

[13] Valentim, Rubem, apud Amaral, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1977, p. 292.

[14] Argan, Giulio Carlo. In Fonteles, Bené; Barja, Wagner (orgs.). Op. cit., p. 37.

a questão pode ser vinculada, mais especificamente, à arte dos ioruba, na qual, segundo Clifford Geertz, a onipresença do grafismo deriva da condição fundamental da linha para aquela cultura. Explorando conexões entre linguagens artísticas e estruturas sociais, Geertz defende que não se pode "entender objetos estéticos como um mero encadeamento de formas puras". Assim, propõe:

> Tomemos como exemplo um tema aparentemente tão transcultural e abstrato como a linha, e consideremos seu significado na escultura ioruba, segundo a descrição brilhante feita por Roberty Faris Thompson. A precisão linear, diz Thompson, a mera clareza do traço, é a preocupação principal dos escultores ioruba e daqueles que avaliam a obra do escultor. E o vocabulário de qualidades lineares, que os ioruba usam coloquialmente e em referência a um espectro de interesses muito mais amplo do que simplesmente a escultura, é sutil e extenso. E não são só suas estátuas, potes e outros objetos semelhantes, que os ioruba marcam com linhas: fazem o mesmo com seu rosto. Cortes em forma de linhas com profundidade, direção e comprimento variáveis, feitos no maxilar, tornam-se cicatrizes em suas faces; e a terminologia usada pelo escultor e pelo especialista em cicatrizes – 'cortes' são diferentes de 'talhos' e 'espetadela' ou 'marca de garras', de 'fendas abertas' – são precisa e exatamente correspondentes, nos dois casos. Mas a importância do traço não termina aí. Os ioruba associam a linha com civilização: 'Este país tornou-se civilizado', em ioruba, quer dizer literalmente: 'esta terra tem linhas em sua face' (Geertz, Clifford, 1997, pp. 148-9).[15]

Linha ioruba, racional, dotada de significados amplos, coletivos, que está presente na "riscadura afro-brasileira" de Rubem Valentim e no "construtivismo crioulo" de Jorge dos Anjos.

No caso de Valentim, essa linha se conecta a linhas construtivistas e outras. Pois as religiões afro-brasileiras são, em seu trabalho, bases para configuração de uma nova plástica cosmológica, que o levaram a aproximar-se de outros sistemas plásticos vinculados a místicas religiosas: I-Ching, tarô, taoísmo, Bhagavad-Gita, cristianismo. Conjunção de arte e misticismo que, nos deslocamentos continentais e marítimos desse texto focado em linhas pensantes, nos conduz a Sabará, cidade vizinha a Belo Horizonte, de onde partimos. Leva-nos mais exatamente à Igreja de Nossa Senhora do Ó, como é mais conhecida a Igreja de Nossa Senhora da Expectação do Parto.[16] Com as chinesices das pinturas de setes painéis de seu arco-cruzeiro, essa igreja nos remete à arte da China, que é referência-mor no que tange ao uso da linha como elemento da arte reflexiva.

---

[15] Geertz, Clifford. "A arte como sistema cultural". *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 148-9.

[16] Sobre esse templo, ver Leite, José Roberto. *A China no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, pp. 143-4 e 179-84.

Como disse James Cahill, a China fez do traço o centro de suas preocupações: "A linha domina a pintura chinesa do início ao fim de sua história". Algo delineado muito cedo, pois segundo o autor, Chou Wen escreve no primeiro dicionário chinês, publicado no fim do primeiro século de nossa era, que "Pintar consiste em desenhar as fronteiras".[17]

Ainda segundo Cahill:

> Na China apareceu muito cedo uma teoria estética segundo a qual a pintura tem por função exprimir o pensamento e os sentimentos do indivíduo que a cria, além e mesmo a despeito de toda interpretação descritiva ou metafísica do mundo exterior. Essa concepção, que determina um lugar secundário ao mundo exterior, não pode florescer se não em um contexto humanista (Cahill, James, 1977, p. 5).[18]

O que determina questões importantes para os pintores chineses, de acordo com Cahill:

> Como fazer do estilo um instrumento de expressão pessoal? Como chegar a um equilíbrio entre descrição objetiva e comentário subjetivo? Como carregar de conteúdo humano a matéria formal da pintura, separar sua significação própria do sentido literal ou simbólico do tema? (Cahill, James, 1977, p. 6).[19]

Teoria que alcança um momento especial na Escola *wen-jen-houa*, fundada por Sou Che (1036-1101), também conhecido como Sou Tong-p'o, e outros letrados, durante a dinastia Song (960-1275). Sou Tong-p'o escreve: "Toda pessoa que fala de semelhança em pintura deve ser reconduzida às crianças". Também conhecida como "pintura de letrados", essa escola era marcada pelo confucionismo, que entende a poesia, a música, a caligrafia como veículos do ser profundo de seus autores, de seus sentimentos e pensamentos.[20]

Linha sensível e pensante, que pode nos remeter novamente à Europa, ao pensamento de Giulio Carlo Argan. Em uma entrevista concedida a Marc Perelman e Alain Jaubert, ao falar da situação da história da arte na Itália, no segundo pós-guerra, e da Universidade de Roma, da qual se tornou professor devido à escolha de Lionello Venturi para que o sucedesse, Argan diz:

---

[17] Cahill, James. *La Peinture Chinoise*. Genève: Skira, 1977, p. 11.
[18] Cahill, James. Op. cit., p. 5.
[19] Cahill, James. Op. cit., p. 6.
[20] Idem, ibidem, pp. 89-105.

> Mais adiante na La [Università degli Studi di Roma La Sapienza], eu, sobretudo, desenvolvi a pesquisa que foi o objetivo de toda minha vida: o conteúdo de ideias das obras de arte. Eu estava persuadido, e eu estou sempre persuadido, que há toda uma cultura que não é secundária *vis-à-vis* à cultura literária ou filosófica da época, mas que não é igualmente conhecida porque, evidentemente, a linguagem figurativa, a linguagem visual é muito menos difundida do que a linguagem verbal. Eu sempre procurei reconstruir a filosofia dos artistas, até o meu último trabalho, sobre Michelangelo, que eu tentei descrever, assim como talvez Erasmo de Roterdã, como o maior filósofo do século XVI (Argan, Giulio Carlo, 1999, p. 15).[21]

Na mesma entrevista, ele complementa: "Às vezes, me reprovam por dar muita importância à cultura, às ideias, à reflexão, à filosofia dos artistas. Dizem: 'mas Michelangelo nunca refletiu sobre essas coisas'. Eu concordo. Mas eu as pensei e não as poderia ter pensado sem Michelangelo".[22] Se Argan publicou um livro intitulado – parafraseando o título de um de seus livros – *História da arte como história da cidade*[23] – podemos dizer, seguindo esse entendimento da arte como modalidade de pensamento, que Argan entende e escreve uma história da arte como história do pensamento.

Dando outro salto de espaço e tempo, esse descontínuo texto retorna a Belo Horizonte, à obra de Jorge dos Anjos. Em texto sobre ele e seu trabalho, Ricardo Aleixo indica como o artista conjuga, no trabalho e na vida, forças antagônicas: matéria e vazio, construção e destruição, raivas e raízes.[24] E finaliza dizendo que Jorge "constrói vazios". Essa imagem e a abertura de um poema de Tavinho Moura – "A casa do fazer esculpe o ar (...)"[25] – constituem boas vias de acesso ao trabalho do artista e bem podem resumir a obra com a qual se iniciou essa leitura-viagem, fazendo-nos retornar aos planos que, com linhas incisivas, se abrem e se articulam incorporando à matéria o seu oposto, o vazio, para criar espaços cúbicos. A partir de "No meio do caminho", o célebre poema de Carlos Drummond de Andrade,[26] podemos dizer que no meio do caminho há não uma pedra, mas um cubo. E que esse cubo, por meio de suas frestas, de suas linhas, abre muitos caminhos.

---

[21] Argan, Giulio Carlo. Apud Perelman, Marc; Jaubert, Alain. "Interview de Giulio Carlo Argan". In Buonazia, Irene; Perelman, Marc (editeurs). *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historien de l'Art et Maire de Rome*. Paris: Les Éditions de la Passion, 1999, p. 15.

[22] Idem, ibidem, p. 37.

[23] Argan, Giulio Carlo. *História da Arte como história da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

[24] Aleixo, Ricardo. "Movida a Raivas". In Dos Anjos, Jorge. Op. cit., p. 144.

[25] Moura, Tavinho. "A Casa do Fazer". In Dos Anjos, Jorge. Op. cit., p. 140.

[26] Andrade, Carlos Drummond de. "No meio do caminho". *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 16.

13. Entre o ativismo e a macumba – arte e afrodescendência no Brasil contemporâneo[1]

A relação entre arte e problemática cultural afro-brasileira é um tópico que caracteriza a história da arte no Brasil, podendo ser percebida como uma de suas constantes. Entretanto, essa relação se apresenta de diferentes modos e com intensidades diferenciadas ao longo do tempo e do espaço, tendo alguns momentos e lugares especiais no processo de modernização artística.

Um deles se delineia entre o final dos Oitocentos e o início do século XX, na conjuntura constituída pelo acirramento do processo abolicionista, o fim da escravatura e o início do regime republicano, quando, no meio artístico acadêmico, no Rio de Janeiro e em São Paulo, são produzidas obras com imagens de si e do outro, elaboradas por negros (Estevão Silva, Antônio Firmino Monteiro, Antônio Rafael Pinto Bandeira, os irmãos João e Arthur Thimótheo da Costa), ou não (Belmiro de Almeida, Pedro Américo, Modesto Brocos, Antônio Parreiras), em processos intricados de representação e autorrepresentação. Outro instante singular desse processo se dá no modernismo, dos anos 1910 aos 1930, entre São Paulo, Recife e Rio de Janeiro, em obras de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Cícero Dias, Oswaldo Goeldi, Di Cavalcanti, Candido Portinari e Guignard, entre outros. A arte passa, então, a expressar outra valo-

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *VIS*, Brasília, UnB, v. 7, 2008, pp. 55-67.

rização do componente africano na formação da cultura brasileira: em vez de negativa, degeneradora, a miscigenação étnica tornou-se positiva; em vez de mazela social a ser erradicada, emblema e paradigma das relações artísticas e culturais.

Uma abordagem nova da questão pode ser percebida a partir dos anos 1950, na vertente que é, ao mesmo tempo, um desdobramento étnico-cultural no âmbito da arte moderna e uma resposta plástico-artística ao processo de construção de outra visada da problemática afrodescendente no Brasil, tal como delineada no movimento negro, então. Vertente aberta por Rubem Valentim, a partir de Salvador, articulando, sobretudo, princípios e formas do construtivismo e de religiões afro-brasileiras, a qual se desenvolve até hoje, alcançando outras regiões (Rio de Janeiro e Minas Gerais), com os trabalhos e trajetórias de Abdias Nascimento, Emanoel Araújo, Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos.

Também a partir do final da década de 1960, nas marés da contracultura, encontra-se outro momento de intensificação nos diálogos artísticos com as culturas afro-brasileiras. Realizações de Antonio Henrique Amaral, Hélio Oiticica e Lygia Pape anunciam especiais conexões com a problemática sociocultural afrodescendente, em particular com as religiões afro-brasileiras, estabelecidos no Rio de Janeiro e em São Paulo, nos anos 1970, quando, segundo Yvonne Maggie, esses cultos passaram por "uma espécie de *revival*" nas artes e nos estudos universitários: cinema, música, teatro, artes plásticas, ciências sociais.[2] Nas artes plásticas, além dos trabalhos de Amaral, Oiticica e Pape, o diálogo com o universo afro pode ser percebido em obras de Antonio Manoel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Regina Vater, José Roberto Aguilar e Waltercio Caldas.

Desde a década de 1990 e, sobretudo, nos anos 2000, outros adeptos, com fôlego renovado, têm mantido contatos com a afro-brasilidade. Nas realizações mais recentes, como dito anteriormente, "as conexões estabelecidas com as culturas africanas e afro-brasileiras não chegam a constituir uma vertente específica, nem um conjunto imediatamente destacável na produção de arte contemporânea no Brasil".[3] São diálogos, em sua maior parte conscientes, estabelecidos pelos artistas a partir de experiências com diversas das Áfricas presentes nas cidades brasileiras, heterogêneos, muitas vezes esporádicos, pontuais em suas obras, dispersos pelo território brasileiro, embora apareçam com mais força aqui e ali, além de poderem ser agrupados em subvertentes.

1. África e Brasil: conceitos, matérias, problemas

Na amplitude das aproximações da arte contemporânea no país com o universo cultural afro-brasileiro, continua-se a ver e pensar África. É uma África evocada a partir

[2] Maggie, Yvonne. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 158.
[3] Conduru, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 58.

de paisagens e cultura material, a que se ilumina em telas de Gonçalo Ivo como *Rio Zaire*, 2007, e *Tissu d'Afrique*, 2006,[4] cujos títulos ancoram obras abstratas com imagens do exotismo produzido entre Europa, África e América. Outra é a mirada de Denise Millan em *Améfrica*, o novo continente, escultórico, com o qual ela revê a história da natureza e a história humana, imaginando uma reunificação geológico-cultural de América e África;[5] obra que se conecta à cartografia geopolítica de Anna Bella Geiger. A África está fortemente presente na singular pesquisa de Viga Gordilho, dedicada, entre outras questões, às continuidades e ressonâncias entre contextos socioculturais africanos e brasileiros, como em *Muda Memória*, 2002, e *Renda e Tempo*, 2003.[6]

Outra entrada no universo afro é o uso de materiais com acento étnico-cultural, que são referências culturais menos ou mais circunscritas, agregando ressonâncias outras às obras, em suas relações lúdicas e críticas com os meios de produção artística. Em Porto Alegre, Leandro Machado compõe com velas multicores, frequentemente usadas em cultos afro-brasileiros, arranjos cromáticos singelos que podem ser conectados às telas de Alfredo Volpi e aos bambus e ripas de Ione Saldanha, e pinta com henê (cremes para alisamento de cabelos) retratos duplamente afrodescendentes. Em Salvador, Ayrson Heráclito produziu com azeite de dendê, em 2002, *Regresso à pintura baiana*, reprocessando regionalismo, minimalismo, pintura de ação e maquinismo, entre outras referências e questões.

Entretanto, em sua maioria, os diálogos com o universo cultural afro no Brasil focam nas religiões de matrizes africanas e na problemática social da negritude.

2. Arte e religiões afro-brasileiras

O modo mais frequente de conexão dos artistas contemporâneos às culturas afro-brasileiras é lidar com o imaginário religioso. Dá-se continuidade, assim, à tradição de representação figurativa de práticas das religiões afro-brasileiras, a qual se inicia ainda no período em que o Brasil era uma colônia portuguesa, passando por obras de Jean-Baptiste Debret, Modesto Brocos, Cecília Meireles, Antonio Gomide, Djanira, Candido Portinari, Maria Helena Vieira da Silva e José Medeiros, entre muitos outros, delineando uma vertente que chegou a ser um dos tópicos centrais e caracterizadores das obras de Carybé, Pierre Verger e Abdias Nascimento. Não dedicados à figuração da cultura material e de ritos afro-brasileiros, mas à exploração da semântica própria aos signos (formas, cores, ícones) presentes nos mesmos, são as pesquisas de Rubem Valentim, Emanoel Araújo, Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos.

---

[4] Ivo, Gonçalo. *Pinturas recentes*. São Paulo: Dan Galeria, 2007.
[5] Millan, Denise. *Améfrica*. São Paulo: CCBB, 2003.
[6] Gordilho, Viga. *Cantos Contos Contas*. Salvador: P555 Edições, 2004, pp. 58-9, 185-94 e 266.

Recentemente, o que se observa é a exploração de imagens das religiões afro-brasileiras por meio de apropriações imediatas ou transformadas, dialogando com o imaginário, os mitos e ícones afros difundidos na paisagem e na cultura contemporânea do país. É o caso das instalações de Nelson Leirner, que conjugam o imaginário religioso afro-brasileiro às imagens de outros cultos e ícones culturais. Caminho seguido por Rodrigo Cardoso, que usa imagens de Iemanjá, Oxumarê e outras divindades e santos, na obra *Invocações*, de 2003, e em *Iemanjá posto 6*, de 2006. Em uma de suas intervenções comunitárias, o JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube), segundo as diretrizes de Mônica Nador, também se valeu de figuras de orixás (Iemanjá e Ossãe) como motivos para constituir um padrão decorativo usado na renovação da fachada de um edifício na periferia paulistana.

Essas apropriações podem resultar de pesquisas feitas diretamente em terreiros, nos transbordamentos dos mesmos pela paisagem urbana e rural, ou na história da arte no Brasil, em diálogos que reafirmam positivamente a tradição artística projetivamente afro-brasileira, delineada a partir de Valentim. É o caso de Ronald Duarte e suas *Tatuagens urbanas*, de 2006:

> [...] através de oficina de Interferência Urbana pela Rede Nacional de Artes Visuais da Funarte, reúno vários artistas locais da Baixada Fluminense em Nova Iguaçu para pesquisarmos as imagens existentes no arquivo do imaginário popular e conseguimos através do livro de Abdias Nascimento as imagens de ícones yorubás que foram levados para o local através dos escravos fugitivos das senzalas que iam para a baixada se esconder.
> O jacaré de duas cabeças que divide o mesmo estômago é o signo das diversidades e da tolerância com as diferenças, sendo uma das tatuagens escolhida para ser impressa por ser Nova Iguaçu, uma das cidades mais populosas do Brasil (Duarte, Ronald).[7]

Em outras obras, o que se percebe são aproximações não intencionais, mas também não de todo inconscientes, com o mundo afro-brasileiro, gerando similitudes plásticas, como os panos dobrados ou estendidos de Martinho Patrício, que ressoam, com opacidades e velaturas, visualidades que podem ser remetidas ao imaginário e à cultura material popular e, particularmente, aos altares de umbanda.

No caso de *Macumbanonsite – trabalho para Maria Padilha, Rainha da encruzilhada*, as referências são explícitas, assim como a liberdade no manuseio das mesmas, pois Alexandre Vogler se vale tanto de imagens de pomba-gira (Maria Padilha) quanto de um de seus atributos (o anis) e os mistura a equipamentos eletrônicos, plasmando

[7] Duarte, Ronald. "A cidade como campo ampliado da arte" (entrevista). In *des[dobra]*, Salvador, UFBA, n. 3. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/03_03_entrevista.htm>. Acesso em 19 jun. 2008.

sons, imagens, cheiros, com bom humor e alguma reverência. Superpondo a noção de obra artística com a de trabalho religioso, misturando instalação, macumba e *rap*, nos faz perguntar: para qual divindade trabalha o artista? É a arte sua rainha, sua pomba-gira? Ou é esta a sua musa afro-brasileira? Quer agradar ao público? É para seu próprio proveito o trabalho?

Essas considerações nos levam a pensar em trabalhos de artistas cujas obras têm maior proximidade e envolvimento com os rituais religiosos afro-brasileiros. Com efeito, similitudes rituais estão presentes nas placas configuradas, um tanto casualmente, por Leandro Machado, a partir da queima de velas coloridas, como as usadas em práticas votivas afro-brasileiras.

Similitudes rituais são observáveis, também, em aproximações explicitamente conscientes de Ronald Duarte às religiões de matrizes africanas no Brasil, especialmente o candomblé. O artista articula os processos de desmaterialização típicos da arte contemporânea – performances, instaurações, instalação – a práticas dessas religiões, nas quais é crucial a indissociabilidade entre ritos e coisas, uma vez que raramente os rituais acontecem sem o uso e a apresentação de determinados objetos, os quais, segundo a tradição, devem ser feitos e dados a ver em rituais específicos.

Em *Nimbo/Oxalá*, de 2004, o título articula o acontecimento físico-químico à divindade, remetendo à breve e incontrolável nuvem gerada pela liberação da carga total de equipamentos extintores de incêndio ao orixá da criação para os nagôs. Conexão confirmada por alguns dos atributos de Oxalá: o dia de realização da instauração – sexta-feira –, a cor da fumaça, também predominante nos trajes das pessoas – branco –, o elemento formado temporariamente – nuvem – e uma qualidade do mesmo – onipresença difusa. Assim, o artista explora a multiplicidade semântica das religiões e a prática socialmente difundida de difusão sub-reptícia de seus signos, em meio aos códigos culturais brasileiros.

De modo semelhante – sem representações icônicas, explorando a amplitude semântica de signos ambíguos e com intervenção performática transitória –, Marepe realizou *Pérola de água doce*, em 2006, lançando 13 mil pérolas de água doce no Rio Tietê, em São Paulo. Nas fronteiras entre o artístico e o religioso, a performance foi apresentada como um ritual de oferenda a Oxum, a divindade das religiões afro-brasileiras mais direta e fortemente associada às águas doces, e pretendia ser também um manifesto contra a poluição do rio e a degradação ambiental, como um protesto ecológico.

A referência aos rituais é explícita, revelando apropriação e desdobramento artístico de rituais religiosos, na apresentação feita por Ronald Duarte de outra de suas intervenções, *Pisando em ovos*:

> É na verdade um grande "ebó" (limpeza, comida, oferenda), uma troca, como se diz no candomblé. Realizada no gramado da Esplanada dos Ministérios em Brasília/outubro de 2005, durante o acontecimento do "Mensalão"... Espécie de interferência urbana mística, mágica, que acontece ao meio-dia com a participação de vinte e oito artistas locais inscritos na oficina de Interferência Urbana oferecida durante a Rede Nacional de Artes Visuais – realizada pela Funarte – MinC (Duarte, Ronald).[8]

Essas ações de Ronald Duarte e Marepe se conectam mais diretamente com obras de artistas que vivenciam as religiões afro-brasileiras, sem que isso implique iniciação nas mesmas e afastamento da problemática da arte contemporânea. Nesse caminho estão Ayrson Heráclito, atuante em Salvador, de quem se poderia falar das cerimônias coletivas preparatórias de comida ou lavagem ritual, com ressonâncias sociais não necessariamente confortáveis e confortadoras, como *Lavagem da América*, de 1999, *Transmutação da Carne*, 2000, e *O condor do Atlântico: a moqueca*, de 2002.

A partir do Pará, Arthur Leandro propõe vínculos, rebatimentos e descontinuidades entre práticas artísticas, religiosas e midiáticas, entre arte, religião e cultura, universal e local, ao conectar a reflexão sobre a morte contemporânea do artista à cerimônia do axexê, ritual fúnebre do culto nagô, em suas "Notícias falsas da própria morte implantadas no obituário do jornal *O Liberal* e pagas com cheque, débito em conta telefônica ou cartão de crédito do pretenso falecido. Poética para futuros historiadores...".

Ao enveredar pela questão da visibilidade das religiões afro-brasileiras, essa obra de Arthur Leandro não deixa de tocar em questões políticas. Também *Pérola de água doce*, de Marepe, com sua dimensão ecológica, tem sentidos políticos, assim como *Tatuagens urbanas*, de Ronald Duarte, e as ações citadas de Ayrson Heráclito, ao remeterem a questões da situação social dos afrodescendentes e suas práticas culturais. O que leva a pensar em obras e intervenções vinculadas à causa da negritude, as quais também variam quanto à origem geográfica, foco, intenções e modo de ação. Uma tendência que ganhou maior relevância recentemente.

3. Arte e causa negra

Articular arte, política e negritude no Brasil conduz às ações no campo das artes do Movimento Negro no país e, consequentemente, à figura de Abdias Nascimento, com sua vida engajada na defesa da igualdade para as populações afrodescendentes. Tendo atuado no campo das artes, a partir da poesia e do teatro, e da representação política, tendo sido deputado federal (1983-87) e senador da República (1997-99), quando se dedicou à produção artística, a partir da década de 1960, Nascimento produziu

[8] Idem, ibidem.

obras com temática, sobretudo, religiosa, dando continuidade à prática de conquista de presença pública da cultura afro-brasileira, por meio da visibilidade de seus mitos religiosos. Semelhante é o caso de Emanoel Araújo, cuja obra dialoga de modo não figurativo com as dimensões religiosas e cuja ação política vem se fazendo no campo institucional da arte, especialmente na edição de livros, curadoria de exposições, direção e criação de museus.

Obras como *Valentine, a mais rápida* e *Jacinte adora suco de laranja*, de Vik Muniz, ambas de 1996, levam a pensar em outro modo de relação entre arte e política. Com tom compungido e humanitário, em suas imagens da infância marginalizada nas cidades brasileiras ecoam certas figurações do compromisso social de artistas com o povo, os populares, os marginalizados e os excluídos em momentos precedentes. O que permite pensar em uma tradição na história da arte no Brasil, internamente variada, de denúncia artística não agressiva, discreta e até suave, que pode ser delineada com obras de diferentes momentos.

Um deles é a obra de Johann Moritz Rugendas que, muitas vezes, configura cenas do terrível cotidiano da servidão com brandura e quase sem dramaticidade, conjugando situações abjetas em ambientes plácidos. Outro momento é *Mãe preta*, de 1912, tela na qual Lucílio de Albuquerque aborda a figura social da mulher afrodescendente no Brasil, mais especificamente a da mãe preta, apresentando em luz cálida a dor de uma ama de leite, presa ao chão, que deve dividir vitalidade e amor entre uma criança negra (seu filho?) e uma branca (filho dos senhores, dos patrões?). A figuração crítica conduz ao retrato resignado. Nesse caminho, é possível destacar *Cabeça de preto*, pintura na qual Henrique Bernardelli configura um perfil da sabedoria humilde dos negros idosos, derivada da mistura de culturas ancestrais ao sofrimento, resistência e marginalidade gerados pela escravidão, a partir da qual é fácil chegar à figura social do preto velho e, assim, retornar ao universo religioso afrodescendente no Brasil. O que remete aos negros sofridos de Lasar Segall: homens e mulheres, idosos, jovens e crianças. E às negras melancólicas de Candido Portinari. Com menor ou maior talento, essas visadas adocicadas dos marginalizados em situações brutais são conectáveis ao modo como, atualmente, Sebastião Salgado concilia, em suas fotos, temas aviltantes e modos clássicos de representação, o que indica a persistência, na arte engajada na denúncia social, da prática de criticar o abjeto, embora o tornando visualmente aceitável.

Outro foi o caminho adotado por Antônio Henrique Amaral, em 1967, em *Brancos x negros ou diálogo frustrado*, ao figurar a problemática racial, explicitando tensões e impossibilidades, denunciando o mito da integração racial brasileira. Contudo, as referências mais constantes para os jovens artistas atuantes no país hoje são *Caixa Brasil*, de Lygia Pape, e *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, as quais

seguem as tendências da arte contemporânea quanto à linguística e ao modo de abordar a problemática sociocultural.

Na *Caixa Brasil*, de 1968, que Lygia Pape incluiu em seu livro *Gávea de tocaia* como um poema visual, ela mais uma vez ataca o museu, a instituição artística. Nessa obra, a artista revê com ironia crítica o mito segundo o qual a nação brasileira foi construída harmonicamente por portugueses, nativos e africanos, bem como as tentativas de monumentalização do mesmo.[9] Representando as etnias por meio de mechas de cabelo louro, castanho e negro, ela explora tanto a hierarquia das raças, evidente na valoração dos tipos de cabelo – desde a superioridade dos cabelos claros e lisos ao desprezo relegado a carapinhas pretas, pixaim, cabelo de cupim etc. –, quanto o enclausuramento, o controle, a acomodação e o fetichismo voyeurista dos museus. Enquanto paródia poético-crítica, *Caixa Brasil* se constitui tanto como precedente importante para diálogos contemporâneos entre os campos da arte e da cultura afro-brasileira, quanto para críticas artísticas aos processos de domesticação institucional da arte.

A montagem com elementos apropriados, remetendo à temática da negritude, embora não só a ela, é uma estratégia encontrada em *Divisor 2*, de Ayrson Heráclito, que nos interroga com três grandes caixas de vidro, cada qual com 100 x 200 x 25 cm, contendo água, óleo e sal. É um experimento a investigar densidades, pesos e relações físico-químicas dessas substâncias? É uma peça de demonstração dessas propriedades?

A princípio, não. Como o artista atua no meio de arte a partir de Salvador e a obra foi apresentada na III Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizada em Porto Alegre, em 2001, conclui-se que não é uma experiência científica ou um dispositivo didático, mas uma proposição artística baseada na ampliação atual dos limites e meios da arte.

Como obra de arte, pretende ir além da literalidade daqueles compostos e de suas relações, explorando dimensões metafóricas. Entretanto, para pensar sobre "o quê" se refere essa obra, é necessário e justo partir dos elementos que a compõem, observando como os mesmos nela interagem. Primeiro, é preciso lembrar que água e sal estão indissociáveis no mar. Depois, deve-se notar que a substância oleaginosa empregada é o óleo de palma,

[9] Dois exemplos. Em *Às Três Raças*, da década de 1930, Belmonte ilustra com planos graficamente recortados os preconceitos da época: o africano é um guerreiro cabisbaixo, cujas armas pouco se diferenciam de seu corpo – indícios da fraqueza de sua cultura, vista como primitiva –, e está subjugado pela caravela portuguesa – signo da potente cultura tecnológica europeia –, pela montanha e pelo indígena – símbolos da natureza pujante e atemporal americana. No *Monumento às Três Raças*, situado no centro da Praça Cívica de Goiânia, feito por Neuza Fernandes em 1966, o tom é outro, de celebração da união: o mito da pátria em construção pelo labor coletivo das três etnias é representado pela soma de esforços masculinos que erguem uma coluna. Essa união ainda pressupõe, contudo, desigualdades, dominâncias. O africano aparece novamente a meio caminho entre a natureza e a cultura, pois enquanto, ao centro, o homem branco aparece vestido com calças compridas, o negro está com uma calça arregaçada à altura dos joelhos e o índio surge praticamente nu.

que é fabricado a partir dos cocos do dendezeiro (*Elaeis guineensis*), uma árvore que tem múltiplos sentidos e usos nas práticas das religiões afrodescendentes no Brasil. Conhecido como azeite de dendê, ou azeite de cheiro e epô, esse óleo ganhou a gastronomia no Brasil, sendo usado na feitura da moqueca, do vatapá e de outros pratos da culinária largamente conhecida como baiana, apesar de também ser feita e comida em outras regiões do Brasil e da América. Por fim, é imprescindível não esquecer os continentes vítreos: cristalinos e grandiosos aquários de mar coberto por azeite de dendê.

Vale ainda citar uma chave de leitura incluída pelo artista em um catálogo referente ao seu trabalho, o poema "O Divisor", de Myra Albuquerque:

> É oceânica a solidão negra / Em dias atlânticos sabemos ser nosso o / que está distante, / submerso em travessias absurdas, / em náuseas intermináveis. // Foi Atlântico o medo do mar, / a adivinhação da tempestade, a expectativa da rotina. // Foi Atlântica a dissimulação de Esperança: 'sou vítima do terrível crime / da escravidão'. / Disse ser ela Esperança da Boaventura, / como os Aleluia, os Bomfim, os da / Cruz, os do Espírito Santo. // Mergulhamos num flagelo Atlântico. / Desde então, estamos todos assentados / no fundo do oceano (Albuquerque, Myra, 2003, p. 42).[10]

É óbvio, portanto, que *Divisor 2* se refere ao Oceano Atlântico. Contudo, essa obra nos ajuda a ver que um oceano, mais do que uma parte da geografia física da Terra, é um domínio de espaço e tempo que deve ser pensado por outra geografia: cultural, histórica, antropológica. Assim, devemos conectar a obra aos processos sociais estabelecidos por meio do Atlântico, a partir da transposição forçada de africanos para serem escravizados na América, do século XVI ao XIX, bem como dos intercâmbios entre esses continentes, que persistem até hoje, e a consequente constituição da problemática cultural afro-americana.

Mas o que nos diz o artista pelo modo como articula os elementos na obra? Água, azeite e sal estão justapostos, deliberadamente reunidos, em um mesmo recipiente, mas permanecem estanques, separados em camadas, devido a suas particularidades físico-químicas; em suma: em processo de interação parcial, conflituosa. O que remete à impossibilidade de pensar o Oceano Atlântico sem levar em conta os impasses da diáspora e de suas consequências, o mar sem o sangue nele e a partir dele derramado. Transparentes e racionalmente geométricas, as caixas falam de mais do que dão a ver: simbolizam conexões e disjunções de pessoas, grupos sociais, religiões e culturas entre África e Brasil; tempos passados, presentes e futuros; práticas e realizações complexas, densas, turvas, ainda que também instigantes e, muitas vezes, como nessa obra, belas.

[10] Albuquerque, Myra. "O Divisor". In Heráclito, Ayrson. *Espaços e ações*. Salvador: O Autor, 2003, p. 42.

Com sentido social menos metafórico, mais incisivo, direcionada explicitamente à problemática cultural afro-brasileira, é a proposta de Cildo Meireles *Inserções em circuitos antropológicos: Black Pente*, de 1971-73, que é vinculada à série *Inserções em circuitos ideológicos*, do mesmo artista, também do início da década de 1970. Como ele as apresenta:

> Projeto de produção e distribuição a preço de custo de pentes para negros. Na série "Inserções em circuitos ideológicos" o dado fundamental é a constatação da existência do(s) circuito(s), e a inserção verbal constitui uma interferência nesse fluxo de circulação, isto é, sugere um ato de sabotagem ideológica contra o circuito estabelecido. Já nas 'Inserções em circuitos antropológicos' ("Black Pente", "Token"), importa mais a noção de 'inserção' do que a de circuito: a confecção de objetos, elaborados em analogia com os do circuito institucional, tem por objetivo induzir a um hábito e, daí, à possibilidade de caracterizar um novo comportamento. No caso específico de "Black Pente", o projeto trabalharia no sentido de afirmação de uma etnia (Meireles, Cildo, 1981, p. 26).[11]

Caso tivesse sido realizado, *Black Pente* atacaria de modo bem-humorado as políticas de desvalorização de penteados, cabelos, corpos e culturas negras imiscuídas cotidianamente na sociedade. Enquanto Meireles participaria da valorização da negritude por um flanco geralmente tido como secundário, investindo contra os cerceamentos à alteridade comportamental, algumas ações de Leandro Machado, Cabelo e Frente 3 de Fevereiro se engajam nessa luta por meio da inserção de mensagens não necessariamente menos lúdicas e bem-humoradas, em circuitos e práticas urbanas, atacando questões mais gerais e supostamente centrais da condição social dos afrodescendentes no Brasil. Não estranha, portanto, que a referência mais forte dessas intervenções recentes é a série *Inserções em circuitos ideológicos*.

A partir do Rio Grande do Sul, é crítico o modo como Leandro Machado brinca com o nome e o logotipo das *Lojas Americanas* em suas sacolas e camisetas das fictícias *Lojas Africanas*, questionando processos tanto de desvalorização da África e da africanidade quanto de eleição de referências simbólicas em sociedades culturalmente colonizadas, embora politicamente independentes, como a brasileira.

De São Paulo, o coletivo Frente 3 de Fevereiro questiona também, lúdica e publicamente, o racismo entranhado na sociedade brasileira. Em sua *Ação Bandeiras*, realizada em estádios de futebol, o coletivo provoca e discretamente convida a multidão ao combate, ao fazê-la desfraldar e ler imensas bandeiras que amplificam questões como

[11] Meireles, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 26.

valorização, visibilidade e abrangência da afro-brasilidade, com breves dizeres: "Brasil negro salve", "Onde estão os negros?", "Zumbi somos nós".[12]

O que leva a pensar no Zumbi de Cabelo, do sítio eletrônico Santo Forte, que também se apropria, funde, transforma e difunde imagens em sua chamada urbana à luta. Justapondo a pose convocatória do Tio Sam de James Flagg a uma imagem do busto de um homem negro maduro, aparentemente sem autoria, que circula como Zumbi na rede eletrônica e em impressos, ele atualiza a dimensão combativa do herói em cartazes que, dispostos em postes de iluminação e transportes públicos pela cidade, recrutam voluntários para sua "causa justa".[13]

4. Fé + política +

Entretanto, deve-se destacar que religião e política estão misturadas nessas obras, entre si e com questões diversas, sejam da arte, da problemática sociocultural afrodescendente e de outros domínios. Com efeito, na maioria dos diálogos artísticos com a cultura material e simbólica da África e da África no Brasil, raramente as referências africanas e afro-brasileiras são exclusivas.

A princípio focadas na religião, intervenções de Alexandre Vogler como *Fé em Deus / Fé em Diabo*, de 2001, e *Cruzeiro*, de 2006, se revelam mais vinculadas à questão política, seja em si, na articulação entre as mesmas e com outras ações do artista, seja no modo como ele as inscreve no circuito de arte, como fez, recentemente, na seção "Ensaio de Artista" da edição especial da revista *Concinnitas* dedicada ao tema "Arte e Política".[14] A partir de causas particulares ou gerais (religião, mulher, governo, corpo), suas intervenções tensionam, geralmente com humor cáustico e longe das cartilhas politicamente corretas, situações de micro e macropoder.

Fé em Deus / Fé em Diabo e *Cruzeiro* são intervenções diretamente conectadas a Exu e ao processo de demonização do mesmo por vertentes da religião cristã: a católica e a neopentecostal. *Fé em Deus / Fé em Diabo* não poderia ser mais distante de uma obra de arte sacra, apesar de lidar com a temática religiosa. Nessa obra, o artista joga com a profusão de mensagens que povoam o ambiente urbano do Rio de Janeiro, algo comum a muitas cidades brasileiras, especialmente com os textos, escritos manualmente ou impressos, em diferentes suportes, que pregam de modo ostensivo, embora subliminar, a conversão às igrejas neopentecostais. Mais do que um tema, a religião é uma questão sociopolítica. *Fumacê do Descarrego*, realizado pelo Radial (parceria de

[12] Frente 3 de Fevereiro. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: Frente 3 de Fevereiro, [s. d.], p. 63.

[13] Disponível em: <www.santoforte.com.br> Acesso: 30 nov. 2006.

[14] Vogler, Alexandre. "Fé em Deus / Fé em Diabo". *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 8, n. 10, jul. 2007, pp. 133-42.

Vogler com Luís Andrade e Ronald Duarte) nas ruas cariocas durante o carnaval há alguns anos, explora, de modo festivo e irreverente, na escala urbana, tanto as práticas de descarrego de energias negativas com defumação de ervas, tal como são feitas nos cultos afro-brasileiros, quanto a incorporação dessas práticas em cultos neopentecostais, realizados para "limpar" os fiéis provenientes de outras religiões.

O que ajuda a ver como Vogler aborda o universo das religiões afrodescendentes no Brasil com distanciamento, um tanto de crítica e muito humor, com respeito irreverente. O que se expande em *Cruzeiro*, intervenção também intitulada pelo artista como *Tridente de Nova Iguaçu*, que foi realizada como parte de uma oficina de arte pública, que Vogler ministrou no projeto "Interferências Urbanas", da Prefeitura do município de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, região de forte presença de terreiros e adeptos das religiões afro-brasileiras, assim como de templos e fiéis de religiões que se opõem a essas religiões. Nessa obra, ele aumenta o tom e o risco de sua ação, ao se inserir aberta e provocativamente na guerra religiosa ali em curso há algum tempo. Sem abandonar a ironia crítica, parece propor Exu como patrono das mídias táticas, ao pintar com cal um tridente na encosta da Serra do Vulcão, atrás e acima do Mirante do Cruzeiro, que domina a paisagem da região e é forte referência cultural. Assim, explora a ambiguidade do signo, que remete ao cetro mitológico de Netuno, mas também ao tridente dos Exus afro-brasileiros, para desafiar a intolerância religiosa e o populismo político, que investiu contra *Cruzeiro* e o artista, destruindo a primeira e ameaçando processar o segundo.

Também as obras de Rosana Paulino, com seus impressos e manufaturas que remetem a fetiches e mandingas, podem ser vinculadas às religiões afro-brasileiras, embora não só a elas. Radicada em São Paulo, a artista tem um papel pioneiro na dinâmica recente de intensificação dos diálogos com a problemática afrodescendente no país, com um trabalho original derivado da amplitude de sua vivência como artista negra. Constituída por imagens de seus antepassados impressas em patuás, *Parede de memória*, de 1994, é uma obra vinculada tanto às crendices, quanto a questões da memória e da transmissão de saberes e fazeres de geração a geração, que possibilitam permanências culturais em contextos adversos. Seus *Bastidores*, de 1997, não se reportam explícita e diretamente à religião, mas à política, com suas linhas pretas costuradas sobre pontos cruciais para a comunicação (garganta, boca, olhos) em imagens de rostos femininos impressas sobre tecidos estendidos em bastidores de bordar, abordando os interditos cotidianos às falas da mulher negra, tratando de amarras sociais, das impossibilidades de expressão como artista, mulher, afrodescendente. Original, a visada de Paulino transita entre o individual e o coletivo, articulando processos e modos da arte contemporânea com problemas da inserção dos afrodescendentes na sociedade, alcançando, a partir de tópicos de micropolítica, discussões macro. Uma obra recente, em progresso, postada no blogspot da artista em janeiro de 2008, ajuda a delinear um caminho no qual ela

minimiza as referências individuais e acentua a revisão crítica de práticas pretéritas de exploração humana, sem perder o foco na articulação entre afrodescendência e gênero, especialmente, o feminino. Na instalação "sobre as mulheres negras que cuidavam dos filhos de seus senhores no Brasil, durante o período da escravidão no Brasil",[15] fitas de cetim brancas fluem dos seios de amas de leite do *corpus* iconográfico da escravidão no Brasil, cujas imagens estão impressas em negro sobre tecidos presos à parede, para "alimentar" pequenas e transparentes garrafas de vidro. Fios a vincular brancos e negros permanentemente: antes, durante a vigência da escravidão, e ainda hoje, quando descendentes daquelas mulheres aguardam reparação histórica como modo de refluxo de energia vital antes forçadamente concedida. Instalação que traz à mente a tela já citada de Lucílio de Albuquerque e as fotografias, de cujas imagens a artista se apropria, o que permite evidenciar como os diálogos sobre arte e problemática afro-brasileira têm se valido de uma reflexividade sobre a vertente artística na qual se inserem.

5. Diálogos com a pedra

Novos diálogos focados em tópicos religiosos e sociais das culturas afro-brasileiras foram estabelecidos por alguns artistas, recentemente, no Rio de Janeiro, na realização do projeto "Intervenção Artística no Morro da Conceição", que Rafael Cardoso propôs em resposta ao edital Arte/Patrimônio, lançado em 2007 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para fomentar propostas de reflexão sobre o patrimônio cultural brasileiro pelas artes contemporâneas. A partir de sua curadoria, 18 artistas criaram ações temporárias e específicas para espaços públicos do morro, promovendo a interação entre artistas e comunidade do local. Entre as intervenções realizadas em 12 e 13 de abril de 2008, quatro foram direta ou indiretamente vinculadas a questões da cultura afro-brasileira: *Hidraera*, de Davi Cury; *Até onde o mar vinha, Até onde o Rio ia*, de Guga Ferraz; *Tombamento*, de João Modé, e a instauração sem título de Marcos Chaves, ao serem pensadas para a Pedra do Sal.

Localizada no sopé do Morro da Conceição, no bairro da Saúde, na área central do Rio de Janeiro, a Pedra do Sal foi local de chegada e permanência de africanos e afrodescendentes, estando vinculada à diáspora africana, à escravidão e à migração interna, sobretudo da Bahia para o Rio de Janeiro no século XIX. Em torno dela se constituiu uma comunidade fundamental nas histórias das religiões afro-brasileiras e do samba. Por ser um "testemunho cultural mais que secular da africanidade brasileira", no dizer de Ítalo Campofiorito,[16] em 1984 a Pedra do Sal foi tombada pelo Instituto Estadual

[15] Paulino, Rosana. "Work in progress". Disponível em: <http://rosanapaulino.blogspot.com/2008/01/work-in-progress.html> Acesso em: 2 jul. 2008.

[16] Apud Ferraz, Eucanaã. "O tombamento de um marco da africanidade carioca: a Pedra do Sal". *Revista do Patrimônio*, IPHAN, n. 25, 1997, pp. 334-9.

do Patrimônio Cultural. Seu processo de tombamento é paradigmático, pois, segundo Eucanaã Ferraz, "ao incluir em sua lista de bens a serem protegidos um 'monumento negro', a instituição reavaliava o papel dos negros como produtores de bens culturais e, simultaneamente, procedia à crítica de seus pressupostos teóricos".[17]

Valendo-se dos cruzamentos sensoriais da arte contemporânea, a intervenção de Guga Ferraz instaurava uma sonoridade plástica, ao se compor de duas caixas que amplificavam sons inusitados. Quem chegava à Pedra, vindo de cima, descendo o caminho curvilíneo do morro, ou de baixo, dobrando as esquinas próximas, se surpreendia com o som de ondas marítimas quebrando em pedras. Assim, o artista nos lembrava que a Prainha, que dá nome ao largo contíguo, anteriormente chegava até a Pedra do Sal, fazendo-nos reavaliar os sucessivos aterros que afastaram a orla da cidade de seus limites naturais.

No processo de redesenho urbano, a Pedra não saiu ilesa, pois foi ocupada e parcialmente destruída pela especulação imobiliária. Hoje, diferencia-se bastante da imagem aprazível que tem do desenho rememorativo da Pedra, no fim do século XIX, feito por João da Baiana, em 1947. Exatamente no Largo cujo nome homenageia esse grande sambista, situado na base da Pedra do Sal, João Modé armou uma banca para apresentar seu projeto, que joga com a ambiguidade do termo *tombar* e tenta minimizar os estragos feitos na Pedra do Sal. Nessa banca, com estudos, gráficos, fotos, maquetes e conversas, ele apresentou a sua proposta: demolir o edifício construído sobre parte da rocha e que a oculta do entorno, reconstituir sua topografia e criar um espaço público, prolongando o referido Largo.

Desenhando um arranjo tricolor e tridimensional de mangueiras conectadas em casas da vizinhança para capturar água e liberá-la na rocha, Davi Cury também tinha um sentido crítico e poético. Era simbólica sua lavagem. Quem esperava jorros intensos de água sobre a Pedra do Sal se surpreendeu com os discretos filetes que rolaram sobre sua *pele*, fazendo emanar um vapor, uma suave quentura com cheiro próprio, que evocou o antropomorfismo entranhado naquela rocha, levando a pensar em dor e sofrimento afrodescendentes, mas não só neles.

Marcos Chaves também realizou uma intervenção pensando nos negros que penaram na Pedra do Sal. Assim, distribuiu velas de citronela (em função do surto de dengue que assolava a cidade) para que as pessoas presentes as acendessem sobre a rocha, em memória dos que ali padeceram. No anoitecer, o arranjo casual e movente de pessoas e pontos amarelos e luminosos instaurou um clima evocativo das práticas religiosas no local.

[17] Ferraz, Eucanaã. Op. cit.

Da rememoração à homenagem, em tom crítico, solene, lúdico e/ou irônico, essas intervenções abrem questões. Permitem pensar na ampliação dos processos e modalidades da arte contemporânea, no manancial de leituras e ações latentes no patrimônio cultural afrodescendente, e em como os diálogos artísticos com as culturas afro-brasileiras se concentram nas religiões e, secundariamente, na problemática social.

Ao analisar os sentidos presentes no tombamento da Pedra do Sal, Eucanaã Ferraz diz que: "Sua presença na cidade é fundamental porque resistiu, e resiste, a todas as significações que lhe emprestamos".[18] O que nos obriga a pensar como a Pedra resiste aos diálogos abertos pelos artistas que com ela conversaram no projeto "Intervenção Artística no Morro da Conceição". E como essa resistência da Pedra é paradigmática da resistência da problemática afrodescendente no Brasil frente às investidas atuais dos artistas.

6. Riscos (afro-brasileiros) para a arte e a crítica

Do que foi apresentado até aqui, é possível afirmar que não é tranquilo o processo de diálogo entre arte e afro-brasilidade. Assim como a condição social dos afrodescendentes continua sendo injusta, revoltante, os modos como é pensada podem reincidir em mitos, estigmas e caricaturas. Ou seja, o campo é minado.

A partir da expressão "macumba para turista", que designa simulações de coisas e práticas religiosas afro-brasileiras, ações "para inglês ver", podemos perguntar se os diálogos artísticos não se resumem, por vezes, à "macumba de artista": explorações dessas religiões, ainda um tanto exóticas, com vistas a alcançar efeitos estéticos e/ou artísticos. Com certeza, a recorrência de obras vinculadas às religiões afro-brasileiras é significativa, pois participa de um movimento de resposta ao processo persistente de ameaça e marginalização das mesmas, contribuindo para outro tipo de visibilidade pública, de incorporação social dessas obras. Entretanto, a estetização artística dessas religiões não deixa de ser, por um lado, uma dimensão da espetacularização em curso há algum tempo no meio de artes, enquanto, por outro lado, se conecta à "hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras", devido à ênfase nos aspectos mercadológicos e estéticos desses cultos.[19]

De modo semelhante, pode-se pensar em que medida os diálogos focados na problemática social afrodescendente no Brasil se constituem como "ativismo de artista": ações políticas circunscritas ao âmbito artístico sem pretensão de interagir com as demais forças do campo político. O que estaria conectado no dito "a(r)tivismo",[20] seria uma modalidade atual, autorrestrita, da arte panfletária, da arte social que Rodrigo

[18] Idem, ibidem, p. 339.
[19] Prandi, Reginaldo. "Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Cebrap, n. 56, mar. 2000, pp. 77-88.
[20] Monachesi, Juliana. "A explosão do a(r)tivismo". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 abr. 2003, Caderno Mais.

Naves qualificou "como uma simples tradução visual de uma sociologia de fancaria".[21] Com certeza, as realizações nessa tendência estão conectadas ao momento brasileiro atual, contribuindo para a maior visibilidade da questão da negritude na sociedade, mais ou menos engajadas às políticas afirmativas para afrodescendentes. A questão não é só medir se a arte consegue efetivamente agir e transformar o campo social para além de si, mas perceber como se procura, atualmente, revigorar as modalidades de ação política a partir da arte.

Sem pretenderem seus trabalhos como arte religiosa ou ação política, os artistas correm os riscos de reduzi-los a ilustrações de temas religiosos e políticos. Com maior ou menor sucesso, o desafio enfrentado pelos artistas é – tentando responder artisticamente à problemática sociocultural afro-brasileira, sem produzir obra sacra, ou panfleto artístico, embora por vezes se constituindo como realização engajada religiosa e/ou politicamente –, alcançar o estatuto poético-crítico da arte na contemporaneidade.

Uma fala de Ronald Duarte explicita o dilema: "Penso que o processo de construção dessa nova cartografia (simbólica) se dá através de uma constante negociação com o sistema de poder, seja ele político, cultural ou econômico, sendo que essa negociação acontece no limite da ética e com o maior rigor estético possível".[22] A imagem que surge é, obviamente, a do fio da navalha entre ética e estética.

Dinâmica e riscos aos quais críticos e historiadores não estão imunes, nem têm garantias de enfrentarem e saírem ilesos. Assim como os artistas, quem se dedica a pensar a produção artística que dialoga com a problemática afro no Brasil também pode recair em condescendências, ingenuidades, em nome da fé ou da causa negra. O que permitiria falar em "macumba de crítico", "ativismo de historiador", na história como reles exploração do exótico, na crítica como mera denúncia de injustiças sociais, o que seria pernicioso para todos os elementos e campos envolvidos. Contudo, os diálogos entre arte e problemática social afro-brasileira constituem, hoje, uma vertente na produção de arte no Brasil à qual a crítica e a história da arte não podem se furtar de pensar e fruir.

[21] Naves, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 184.

[22] Duarte, Ronald. Op. cit.

14. O (falso) avesso da ginga[1]

Balangandãs (da série *Viagem Histórica e Pitoresca ao Brasil*)**,** de Leila Danziger, é composta por uma gravura e uma pulseira. Apesar desta adição simples, embora insólita, e de suas modestas dimensões, a obra articula tempos e espaços amplos, mobiliza sentidos complexos.

Gravura e pulseira remetem à baiana, um tipo social de larga presença e múltiplos significados na sociedade brasileira. A gravura alude às escravas de ganho que mercavam acarajés, abarás, doces, frutas, ervas e outros itens, pelas ruas de diferentes cidades do país. A pulseira deriva das pencas de balangandãs que, compostas a outras joias, eram usadas por mulheres negras, especialmente na Bahia, durante o século XIX, fosse na condição de escravas, por determinação de seus senhores, fosse em liberdade, por vontade própria, para ostentar riqueza, beleza, conhecimento, poder. Por sua vez, as pencas de balangandãs remetem às bolsas de mandingas que eram usadas no mundo Atlântico, a partir da África, com finalidades mágicas, e às *châtelaines*, molhos de chaves que, por influência francesa, donas de casa portavam presos à cintura para controlar acessos aos cômodos e móveis nos quais guardavam seus bens.

Como as mulheres negras baianas, que montavam pencas de balangandãs singulares com peças adquiridas por meio de ganhos, trocas e encomendas, também a artista

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Danziger, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, pp. 82-5.

vem constituindo sua obra com elementos apropriados aqui e ali. A pulseira era de sua mãe, que a compôs ao longo da vida agregando berloques de ouro, alguns com pedras semipreciosas, a uma corrente no mesmo metal, à medida que os ganhava de seus familiares. A imagem da gravura provém de *Nègresse tatouée vendant des fruits de cajou*, aquarela feita por Jean-Baptiste Debret em 1827.

Assim como a joalheria afro-brasileira, cuja originalidade deriva da mistura de referências, sendo a portuguesa e a dos akan (grupo étnico da África Ocidental) as principais, Leila Danziger produz sentido tanto com as imagens e coisas amealhadas, quanto nos modos como as transmuta, por meio de acréscimos, apagamentos, justaposições. Da aquarela, ela seleciona uma figura e a reduz à linha de seu perfil, com a qual é feito um carimbo que, ao ser entintado e aposto ao papel, estampa uma imagem invertida em relação à original. À pulseira ela acrescenta um relógio. A junção de gravura e joia delineia uma baiana cuja saia tem barra metalicamente dourada com notas pétreas de cor.

Como as pencas de balangandãs, cujos elementos se referem a seres e coisas dos quais fizeram parte, aos quais foram contíguos ou são análogos, a artista se vale de partes que remetem a totalidades. A baiana é evocada por meio de um objeto (pulseira) criado a partir de um elemento (penca de balangandãs) de seu traje, e do perfil de uma figura, em uma obra que ajudou a fixá-la como um tipo social brasileiro.

Balangandã é um termo que deriva do som gerado pelo roçar dos berloques constituintes das pencas, à medida que as baianas se movimentam, da sonoridade percebida no espaço social com o corpo feminino negro em ação. Espécie singular de música que remete à dimensão etnográfica presente na obra de Debret, e que persiste no cancioneiro popular do Brasil dedicado à baiana. Dorival Caymmi a caracteriza com alguns elementos de sua indumentária. Intitulando uma canção, ele pergunta "O que é que a baiana tem?". E responde elencando, entre muitos itens: "pulseira de ouro, tem! / tem saia engomada, tem!". No título de outra canção, ele anuncia: "Lá vem a baiana", e logo informa que ela vem "de saia rodada [...] coberta de contas". Entretanto, como indica a relação entre palavra onomatopeica, coisas e corpos, na baiana, vestes, adornos e comportamento são interdependentes. Na primeira canção, Caymmi diz que ela "tem graça como ninguém / como ela requebra bem!". Na segunda, além de informar que vem "pisando nas pontas" e "mostrando seus encantos", profetiza: "se ela sambar / eu vou sofrer / esse diabo sambando é mais mulher / e se eu deixar ela faz o que bem quer". Como ela pode "jogar os seus quebrantos", ele avisa: "pode esperar sentada, baiana, que eu não vou".

A baiana de Debret está sentada, à espera de quem compre seus cajus. Consequentemente, a de Leila Danziger também está imóvel. Mas o que ela espera? Alguém como Caymmi, que não foi? Ou é ela uma "falsa baiana", como a que, na canção homônima de Geraldo Pereira, "não samba, não dança, não bole nem nada"?

Incertas sobre serem falsas ou verdadeiras, as baianas ajudam a ver como a questão do valor é inerente não apenas aos usos de sua imagem na indústria cultural, mas também a esta obra de Leila Danziger. Por um lado, a joia única, personalíssima, agrega o valor excepcional inerente ao ouro e às pedras semipreciosas. Por outro, a gravura, categoria artística que é, geralmente, menos valorizada por ser repetível *ad infinitum*, soma o poder da forma em preservar sentidos, mesmo quando reduzida a uma linha carcomida pelo variar na aplicação do carimbo. Assim, na linha preta claudicante, ameaçada pelo excesso de branco, de luz tropical que dificulta a visão e apaga diferenças, emergem radiações douradas e lampejos coloridos. Da barra da saia a roçar o chão, brota esplendor. De quase nada, riqueza.

Além do valor dos materiais e da potência formal, um elemento – o relógio – aumenta a carga simbólica da obra. Encontrável em algumas *châtelaines*, é uma peça estranha à penca de balangandãs. Mas não me parece que a artista queira usá-lo como um amuleto, ou um talismã, como são os demais berloques. O que propiciaria? Protegeria do quê? Ao ser inserido na pulseira, por contraste o relógio é enfatizado como um símbolo da razão, do engenho humano para mensurar o tempo. Contudo, é incerta a razão que o engendra e à qual ele remete. E não apenas por se imiscuir a elementos mágicos. Estancada, a marcação racional do tempo foi posta em suspenso. Mistura de razão e magia a lembrar "A verdadeira baiana", de Caetano Veloso, na qual é cantada aquela que "transmuda o mundo / com seu gingado de ceticismo e fé".

O relógio também ajuda a ver como Leila Danziger se interessa pela baiana por suas ressonâncias socioculturais. Parado, indicando o meio-dia, o marco melancólico por excelência, quando o sol inicia sua rota descendente e o dia decai rumo à noite, à escuridão, este relógio associa banzo e melancolia, como em outras obras da artista. No Brasil, o sofrimento meditativo, a falta de ânimo e a depressão vividos pelos negros era um modo de reação subjetiva, também sociopolítica, do corpo ao tráfico negreiro, à diáspora africana, à escravidão. Assim como a melancolia, o banzo era um modo de resistência à opressão menos ou mais racionalizada.

O que permite ver outra riqueza trazida ao Brasil pelos africanos e preservada por seus descendentes, os quais eram e continuam sendo enaltecidos e explorados por sua excepcional capacidade performática, pela ginga inerente ao samba, à capoeira, aos ritos religiosos. Como indica Caetano Veloso em sua já citada música – aberta ao mundo, múltipla ("neo-asiática", "supralusitana"), "a verdadeira baiana sabe ser falsa / salsa, valsa e samba *quando quer*". Parafraseando Caymmi, a inação provoca transtornos imprevistos às ordenações: "se ela (não) sambar / eu vou sofrer / esse diabo (não) sambando é mais mulher / e se eu deixar ela (não) faz o que bem quer". Neste sentido, a estaticidade se opõe à expectativa por uma corporeidade sempre eficiente e encantadora. Além de preservar o livre arbítrio, o banzo guarda a sabedoria própria ao não agir.

Se, assim como o silêncio é intrínseco à música, o repouso é pressuposto no movimento e dele faz parte, pode-se dizer que o corpo negro guarda o valor da imobilidade como (resistência à) ginga.

15. Oceanos a cruzar[1]

Entre a presença difusa, entranhada no cotidiano dos modos de viver brasileiros, e a invisibilidade também historicamente construída, a África constitui um dos nós centrais da cultura no Brasil, ontem e hoje. Um problema em aberto a ser encarado e pensado em diversos domínios. Assim, mais do que um mote ou um tema, nessa exposição, África é uma questão a ponderar, enfrentar, no campo da Arte.

Multiplicidade é uma das chaves de entendimento da África e do afro Brasil. Não surpreende, portanto, que seja diversificado o conjunto de respostas oferecidas pelos artistas à pergunta feita pela curadoria: *África?* Artistas cujos trabalhos transitam por vários dos circuitos que compõem o sistema de arte, a partir de diferentes entendimentos, práticas, instituições. O que explicita a exposição como uma resposta ao incentivo, que é simultaneamente um desafio, oferecido pela atual direção do Departamento Cultural da UERJ: "dar espaço às mais diferentes expressões do fazer artístico".[2] Em especial, a presença de obras oriundas de terreiros de candomblé e do circuito de arte popular em uma galeria vinculada ao circuito da dita arte contemporânea é mais uma oportunidade de tensionar os limites vigentes no sistema de arte, de testar a capacidade desses objetos em singrarem novos oceanos e dessa rede artística em se renovar com outras marés.

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *África?*. Rio de Janeiro: UERJ, Decult, 2008.

[2] Lima, Ricardo Gomes. [s.t.]. In *Brancos volumes: esculturas em isopor para escolas de samba*. Rio de Janeiro: UERJ, Decult, 2008, p. 4.

A variedade da mostra também é evidente nos meios empregados, nos modos de expressão usados pelos artistas em trabalhos elaborados com múltiplas linguagens e categorias: desenho, gravura, escultura, fotografia, objeto, colagem, instalação. O que não surpreende, pois é a própria condição contemporânea da arte, remetendo à ideia de campo ampliado, a diversos conceitos e múltiplas possibilidades de experiência, a partir da questão aberta na modernidade sobre o que é arte.

Algumas das obras em exibição derivam de questões mais individuais, pessoais até, embora possam ser conectadas, em seus processos de construir e expressar a subjetividade, à problemática social afro-brasileira. Outras são produzidas a partir de ou em diálogo com práticas culturais constitutivas da africanidade e da afro-brasilidade, especialmente as religiões de matrizes africanas, mas também as insurgências afro no artesanato, nas tradições e festas populares, no carnaval. Integrando-se a um fenômeno recente na história da arte no Brasil, também há quem lide com a historicidade da arte da África na modernidade, com representações da negritude e a dita arte afro-brasileira, evidenciando uma singular reflexividade crítica.

Foi mediada por livros, documentos e obras de arte a África experimentada e criada por Jorge Rodrigues quando cruzou mares diversos ao percorrer os Arcos da Lapa, que ligam Santa Teresa ao Centro da cidade do Rio de Janeiro, sua casa à Biblioteca Nacional e ao Museu Nacional de Belas Artes. África diversificada que ele contrapôs às outras tantas que lhe chegaram pelas histórias, memórias e imaginações de pessoas dos muitos terreiros para os quais produziu. Não espanta, portanto, o tom algo estereotipado dos corpos humano e continental gravados nos envelopes usados para embalar as peças em madeira que ele produzia, nos quais ecoam imagens de esculturas e mapas africanos difundidos pela mídia.

Regina de Paula também pôs um corpo na galeria: o seu, no totem produzido com sua própria altura. Corporeidade que reverbera nos desenhos, configurados pela representação de seções do totem recortadas circularmente por focos nas regiões da cabeça, do sexo e do ventre: *Nexus*, *Sexus*, *Plexus*. Pontos-chave do corpo humano, universalmente. Pontos-chave do ser para os nagôs, como se pode ver nos fios de contas de Junior de Odé, que também os faz a partir do corpo, interligando nuca e ventre, pois fios de contas são cordões umbilicais conectando corpo e ancestralidade, pessoa e família espiritual – pais e mães de cabeça –, ciclos de vida, narrativas míticas e pessoais. Sem esquecer os ritmos variados, sincopados, desses fios, que interpretam os enigmas dos orixás com elementos, formas, números – outra correspondência com a matemática, supostamente aleatória, a estruturar o corpo nessa obra de Regina de Paula, além do abebé no fio de Oxum, ventre circularmente perfeito como os focos de seus desenhos.

Corporeidade e ritmo também estão vivos nos ferros de Wuelyton Ferreiro, desenhados no espaço com linhas e volumes de metal. É incisiva a ginga de Exu, porteiro

do mundo, abridor de caminhos. Embora recluso, Ossãe, o dono das folhas, de seus significados e poderes secretos, dá a ver sua instável elegância. Luminar, irradiante, é a hieraticidade encantadora de Logum Edé, o caçador menino. Apenas três das múltiplas possíveis reinterpretações do universo dos orixás, presentes onde menos se espera. Como nas cores preto, branco e vermelho que tingem piso, paredes e teto da galeria – tríade fundamental para os nagôs: mais do que variações cromáticas, são fluidos vitais onipresentes.

Do terreiro também provém a sabedoria das folhas de Ossãe, que Cristina Pape reelabora, cruzando procedimentos da arte, da ciência e da religião, por meio de práticas artísticas contemporâneas: apropriação, reprocessamento, instalação. No ambiente por ela configurado, misto de gabinete de curiosidades e cozinha nagô, o lento processo de secagem e caída das folhas traz ao espaço expositivo a vivência, o tempo necessário ao aprendizado dos sentidos de cada folha. O que as manchas nas páginas de receitas reiteram, além de deixarem entrever conhecimentos mágicos difundidos cotidianamente e trazerem o prosaico ao mundo da arte, fazendo coincidir cozinha da vida e da arte, embora sem receituário, prescrições, abertas que estão a reinvenções.

Apropriação e reprocessamento também são os procedimentos constitutivos da obra de Carlos Feijó, que tanto é peça autônoma quanto parte de uma instalação maior, produzida com esculturas descartadas por escolas de samba, que são recolhidas do limbo, da vida efêmera para a qual foram feitas, e *re*-elaboradas, abrindo outros sentidos. Em *Duplo*, do carnaval chega-se ao universo religioso, com as figuras da criança e do jovem negro unidas por fios de contas; fios simples, como os feitos e usados pelos recém-iniciados no candomblé, e não ricos, sofisticados, como os que Junior de Odé fez atualizando alguns orixás (Exu, Ogum, Oxóssi, Oyá, Oxum e Xangô) e que podem ser usados por pessoas com tempo, posto e sabedoria na religião. *Duplo* fala, assim, de tempo, sacro e profano, de construção subjetiva, individual e coletiva, de transformações corpóreas e artísticas, de cruzamentos culturais.

A questão da festa conduz ao trabalho de Francisco Moreira da Costa, à série *São Jorge* que ele vem produzindo no Rio de Janeiro, há alguns anos, a cada abril, capturando com seu olhar lances das festividades do Santo Guerreiro, querido de católicos, umbandistas e adeptos do candomblé. Da grande série, as fotos em exposição constituem uma subsérie que permite ver como essa devoção religiosa requisita o corpo, praticada como é, no dia a dia, por medalhas, trazidas de modo ostensivo, ou recatado, junto ao peito, ao coração.

Fotos de reverência amorosa que exalam erotismo menos ou mais discreto. E acentuam a sexualidade presente em outras peças, na exposição, seja masculina, feminina ou genérica, obrigando pensar a sexualidade sempre associada à África e aos afrodescendentes. A começar pelo exibicionismo do Exu de Wuelyton Ferreiro, desafiando

quem penetra na galeria com seu falo, sua potência, sua virilidade que ecoa nas fotos de Francisco Moreira da Costa. Pujança masculina que tem correspondentes femininos, seja a sedução graciosa do cruzar de pernas da boneca de Lena Martins, seja a introjeção ambígua, não menos potente, das peças de Cristina Salgado, com suas dobras, bordas, franjas e orlas, cavidades e recônditos, pontos magnéticos, asperezas delicadas em maciez dominante – quase figurações, quase explícitas, a exaltar a potência da mulher, do sexo feminino. Entrecruzar de forças que fala da onipresença vital – *Sexus* –, como não deixa esquecer Regina de Paula.

A sexualização excessiva do corpo africano é uma das questões cruciais da problemática sociocultural afro-brasileira. Outra é a marginalização dos afrodescendentes, processo de exclusão de longa duração, como se pode ver nas obras de Leila Danziger. Suas delicadas escavações da superfície de páginas de jornais contemporâneos trazem à tona, de modo decidido, abismos sociais latentes em representações da negritude, sejam elas desenhos e aquarelas de Jean-Baptiste Debret ou fotos atuais de crianças em cidades brasileiras. Seleção de páginas e acréscimos gráficos – imagens, textos – que estabelecem conexões transatlânticas e temporais. Cruzam o Mediterrâneo para encontrar a poesia de Paul Celan, unindo o sofrimento da escravidão dos negros, de antes e de agora, às perseguições aos judeus pelo nazismo e ainda hoje. E alcançam o Oceano Índico, com a imagem da lavadeira indiana à beira do rio, cuja pele escura faz emergir a universalidade dos preconceitos de cor.

Mulher cujos tecidos rebatem nos panos constituintes das bonecas de Lena Martins: a jovem sestrosa e a sábia, circunspeta e enigmática preta velha. Em 1987, na conjuntura de preparação do centenário do fim da escravidão institucionalizada pelo Estado brasileiro, Lena Martins redimensionou uma tradição familiar maranhense de fazer bonecas, passando a usar refugos de tecidos, a articulá-los sem cola ou costura, para figurar seres e coisas múltiplas, do universo afro ou não, e assim se expressar. Indo além, constituiu um coletivo de mulheres, a Associação Abayomi, articulando tradição afro e popular, ecologia, feminismo e arte. Produção de bonecas e narrativas que se conectam, aqui, de outros modos, aos fazeres tradicionalmente femininos também redimensionados por Cristina Pape e Cristina Salgado.

Aparentemente fora dessa trama, distante do universo afro, é a paisagem delineada por Malu Fatorelli, subjetiva como é sua apropriação do entorno físico da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Contudo, vários elementos dela constitutivos remetem ao mundo nagô, ao candomblé. Conduzem, particularmente, a Xangô, ao deus do raio e do trovão, do fogo, senhor da justiça, trazendo inconscientemente algumas de suas insígnias: seu metal – cobre –, seu número – 12 –, suas chaves, sua coroa de rei. Além desses, os perfis das rochas à volta da lagoa (Corcovado, Dois Irmãos e outros) e o metal das chaves reverberam nos otás (pedras) e nos

oxês (seus machados com dois gumes) – outras insígnias do rei de Oyó – presentes no fio de contas de Xangô feito por Junior de Odé.

Com o que o círculo se fecha para se abrir a outras voltas interpretativas. Esse conjunto de respostas artísticas permite ver e refletir, sensivelmente, modos diversos de presença de África no Brasil. Ao mesmo tempo respostas e perguntas, as obras reunidas nessa exposição, assim como a própria mostra, repõem a questão ao público, convidando a pensar, sentir, conceber: *África?*

16. Identidade por um fio[1]

Exu usou as cores para se vingar de dois camponeses que deixaram de louvá-lo antes de trabalhar a terra: com um boné pontudo, branco de um lado e vermelho do outro, caminhou na divisa de suas roças e os cumprimentou. Logo, os dois passaram a interrogar quem era aquele homem, mas enquanto um dizia que o desconhecido usava um boné branco, o outro afirmava que o boné era vermelho. Como cada um se fechou em sua visão e desconsiderou o olhar do outro, a diferença na cor percebida gerou uma discussão quente que logo virou briga de enxadas e acabou levando os amigos a se matarem.[2] Além das artimanhas de Exu, esse relato mítico evidencia tanto a importância dos fiéis no cumprimento de suas obrigações, quanto a grande significância da cor no culto aos orixás. As cores, assim como os elementos da natureza, os materiais e as formas, são mais do que sinais característicos das divindades, são mesmo elementos onde se apresentam e de onde emanam suas energias vitais.

O vermelho e o branco aparecem de novo, não por acaso, em outro mito que revela a irradiação cromática como elemento de identificação: em retribuição ao gesto de respeito e submissão de Xangô, Oxalá dividiu com seu filho a sua cor. Nos versos livres

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Identidade por um fio: colares e fios de contas nos cultos aos orixás*. Rio de Janeiro: CNFCP, Museu de Folclore Edison Carneiro, 2002.

[2] Prandi, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. "Exu leva dois amigos a uma luta de morte", pp. 48-9.

de Reginaldo Prandi: "Xangô já tinha consigo seu colar de contas vermelhas / e então Obatalá desfez o colar de Xangô / e alternou as contas encarnadas de Xangô / com as contas brancas de seu próprio colar. / Obatalá entregou a Xangô o novo colar vermelho e branco / Agora todos saberiam que aquele era seu filho".[3]

No relato sobre a invenção do candomblé, reaparecem os colares de contas como objetos de identificação das pessoas aos deuses e o seu recebimento como momento importante nessa vinculação. Na preparação dos humanos para receberem os orixás em seus corpos – encargo que recebeu de Olorum –, Oxum "banhou seus corpos com ervas preciosas / cortou seus cabelos, raspou suas cabeças, / pintou seus corpos." Após vesti-los e enfeitá-los com joias e adereços, "O colo cobriu com voltas e voltas de coloridas contas / e múltiplas fieiras de búzios, cerâmicas e corais".[4] De acordo com o mito, a montagem, lavagem e entrega das contas, dos fios de contas, constituem momentos fundamentais no ritual de iniciação dos filhos de santo, os quais, daí em diante, além de unidos, estão protegidos pelos orixás.

Feitos com contas de diferentes materiais e cores, esses fios apresentam uma grande diversidade e podem ser agrupados por tipologias de acordo com os usos e significados que têm no culto. Dessa forma, acompanham e marcam a vida espiritual do fiel, desde os primeiros instantes de sua iniciação até as suas cerimônias fúnebres. Assim como os momentos da montagem e do recebimento, também o instante da ruptura é importante; entretanto, o rompimento do fio de contas, mais do que significar um mau presságio, que assusta e preocupa o indivíduo e a comunidade, pode ser o início de um novo ciclo, um recomeço, um momento de virada que pede um novo fio. Dos primeiros fios – simples, ascéticos e rigorosos – às contas mais livres, exuberantes, complexas e personalizadas que a pessoa vai produzindo ou ganhando ao longo do tempo, delineia-se o caminho de cada um em sua vinculação aos orixás e à comunidade de terreiro. Assim, mais do que a liberação do gosto particular, as transformações nos colares revelam o conhecimento adquirido pela pessoa e sua ascensão na hierarquia religiosa. De tal modo que um leigo pode passar despercebido por um fio de contas ou vê-lo apenas como um adorno, enquanto um iniciado na cultura do candomblé o tomará como um objeto pleno de significações, que pode ser "lido" e no qual é possível identificar a raiz, o orixá da cabeça e o tempo de iniciação, entre outros dados da vida espiritual de quem o usa.

Mais do que constituir uma coleção individual de objetos, o conjunto de fios de contas de uma pessoa é um elemento que o vincula aos orixás e à comunidade de terreiro. Se cada fio o conecta a um orixá, o conjunto de seus fios o vincula ao panteão

[3] Idem. Op. cit. "Xangô ganha o colar vermelho e branco", pp. 261-2.
[4] Idem. Op. cit. "Epílogo", p. 527.

dos orixás. Entretanto, a sua coleção particular de colares só tem sentido se estiver articulada à coleção de fios de contas de sua comunidade. Assim como cada fio é um conjunto de peças e cada pessoa tem uma coleção de fios, a comunidade de terreiro se constitui pela reunião das pessoas, suas coleções de fios e histórias correlatas. Nesse sentido, os ritos e as festas do candomblé podem ser vistos como exposições menos ou mais públicas das coleções individuais, momentos em que cada um faz uma escolha individual, uma curadoria particular de sua própria coleção, de acordo com as regras de uso dessas contas no ritual. A soma das escolhas de cada membro da comunidade, segundo os limites do culto, resulta em uma curadoria coletiva da coleção de colares do terreiro. Para além da imagem dos indivíduos unidos por uma crença, que fica evidente na reunião harmônica e criativa de variadas peças nos fios de contas, os infinitos arranjos possíveis, tanto das peças em um fio quanto dos fios de cada pessoa e do grupo, evidenciam o sentido comunitário sempre renovado no terreiro.

Dos ritos secretos e espaços fechados do culto aos orixás, os fios de contas ganharam o mundo e adquiriram novos usos. Da África vieram para o Brasil: os desenhos de Jean-Baptiste Debret ou as fotografias de Marc Ferrez indicam seus usos pelos negros no passado. Logo, de fios de contas passaram a ser balangandãs característicos das baianas. Assim, do Brasil, chegaram a Hollywood na figura de Carmen Miranda – de elementos de uma religião tornaram-se atributos de um ícone laico e internacional. Hoje, devido ao sincretismo religioso, além dos espaços de culto, é possível observar a presença de fios de contas em lugares inusitados como automóveis e botequins, mas já destituídos das funções e sentidos primordiais, usados apenas para proteger os espaços e as pessoas contra maus agouros.

Apesar de essas mudanças estarem associadas à diluição dos significados, os diferentes usos cotidianos e excepcionais, dentro e fora do culto, mais ou menos fiéis à tradição, revelam o valor dos fios de contas na cultura brasileira, o sentido em colecioná-los e expô-los. Além de chamar a atenção para o colar, um objeto de destaque na cultura material de outras tantas sociedades – um tipo de objeto que é mesmo universal –, a exibição de coleções produzidas em diferentes momentos, associada a imagens atuais de festas públicas, cerimônias, ialorixás e babalorixás, permite observar o candomblé do Rio de Janeiro na contemporaneidade.

Os primeiros fios de contas integrados à coleção do Museu de Folclore Edison Carneiro foram adquiridos no final dos anos 1970 no Mercadão de Madureira,[5] em uma típica loja "de ervas" ou "de macumba" – conforme se diz, de acordo com a afinidade ou o preconceito –, onde se vendem as contas e, não raro, os colares já pron-

[5] Os fios de contas foram adquiridos na loja A. Corte André Flora, localizada na Rua Ministro Edgar Romero, 239, galeria C, loja 216, em Madureira, Rio de Janeiro, RJ.

tos. São típicos, portanto, de uma produção em série, sem autoria, que, se respeita os códigos materiais, cromáticos e quantitativos, muitas vezes não segue a exigência do processo de fabricação ser vinculado ao ritual de iniciação. De uma beleza singela, esses fios apontam, por contraste, para a opulência da produção atual.

Primeiro, desenhista e gravador, depois, escultor em madeira, Jorge Rodrigues tem pesquisado a africanidade em bibliotecas, museus, coleções particulares e terreiros visando à produção dos mais diferentes artefatos de uso cotidiano e religioso. A coleção de fios de contas que elaborou resulta dessa vontade de "resgate" das tradições africanas, associada à criação de uma arte afro-brasileira. Seus colares justapõem apenas miçangas de cor e peças esculpidas, sendo poucas as peças que incorporam outros elementos na apresentação dos orixás, como a palha no fio de contas de Obaluaê. As cores usadas representam os orixás de acordo com os códigos de diversas nações – kêtu, jeje e angola –, revelando a pesquisa cuidada e respeitosa que determinou o ritmo lento de produção da coleção. Apesar da forte irradiação cromática das miçangas, seus colares concentram suas forças nas peças de madeira, que figuram tanto os orixás quanto os objetos e animais a eles relacionados. A composição dos colares é reincidente: a distribuição das peças esculpidas segue um arranjo simétrico e um ritmo estável, que destacam o centro do peito e a nuca, gerando colares equilibrados e calmos.

Iniciado no candomblé e com talento para atividades como a indumentária, a decoração e a culinária, Junior de Odé constituiu uma coleção de fios de contas que é fiel aos preceitos de sua nação – kêtu –, mas explora os seus limites, revelando a sua atenção às modas contemporâneas. Certa ânsia pela modernidade fez da produção dos fios de contas algo semelhante a uma caçada: antevisto na imaginação, cada colar resultou na pesquisa e aquisição de peças e materiais novos e inusitados. Flexibilizando as regras, tanto se valeu apenas de contas, explorando a gama de cores e as formas, quanto incorporou elementos naturais em que os orixás se manifestam, como a casca de coco no colar de Oxóssi e o bambu no colar de Iansã. A montagem de cada colar em um fluxo criativo único e contínuo, que não admitia ensaios e reinícios, nem lentidão, acabou expressa no ritmo de distribuição das peças nos fios: se existem constâncias, simetrias e a marcação dos pontos centrais, sobressai o oposto – variações nos ritmos, dissonâncias –, determinando o dinâmico equilíbrio dos colares.

As mudanças no modo de identificação dos adeptos do candomblé, indicadas nas peças e fotos em exibição, deixam entrever uma crescente valorização da estética, o uso extravagante de vestimentas e adereços que contribui para a "hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras".[6] No entanto, é preciso distinguir entre a estetização do culto,

[6] Prandi, Reginaldo. "Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras". In *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 56, mar. 2000, pp. 77-88.

que decorre do abandono dos valores éticos e da consequente redução dos significados a meras aparências, e a dimensão estética intrínseca ao culto aos orixás, o valor fundamental da arte nas culturas originais africanas.

A plasticidade desse culto faz a diferença entre artes maiores e menores ter ainda menos sentido do que na história da arte de origem europeia. Como tudo é significante, é possível ao olhar estender-se tanto por visadas panorâmicas dos conjuntos quanto em miradas certeiras de minúsculos detalhes. Assim, apesar de ser um culto de segredos, é como se o candomblé fosse uma religião propícia, destinada mesmo aos múltiplos recortes da fotografia. O que faz perguntar por que o candomblé tem uma fortuna crítica escrita riquíssima – de autores como Nina Rodrigues, Edison Carneiro, Roger Bastide, Pierre Verger, Muniz Sodré, Reginaldo Prandi e José Flavio Pessôa de Barros, entre outros –, mas não um acervo iconográfico à altura de sua fotogenia, ainda que possam ser lembradas as fotos excepcionais de Pierre Verger e José Medeiros. A estes se junta, a partir de agora, o nome de Francisco Moreira da Costa, que com suas fotos traduz com eficácia e encanto a beleza do candomblé.

A necessária valorização dessa produção artística ganha maior sentido no processo de afirmação da cultura afro-brasileira e, especialmente, do candomblé. Não deixa de ser, assim, um libelo pela liberdade do culto aos orixás, tantas vezes ameaçado por integrantes de outras religiões; é mesmo um manifesto pela liberdade de uso dos fios de contas. De modo que as pessoas possam continuar a colecionar peças de diferentes cores, materiais, tipos e procedências, reunindo-as em fios, e a banhá-las em águas com folhas quinadas e dá-las aos seus filhos de santo, assim como Xangô recebeu seu colar vermelho e branco de seu pai Oxalá.

17. Pérolas da liberdade – joalheria afro-brasileira[1]

Dos sofrimentos e lutas travadas na escravidão de africanos e de seus descendentes no Brasil, processo que se estendeu entre o século XVI e o século XIX, brotou uma singularidade artística e cultural – a joalheria afro-brasileira: as joias usadas por negras escravizadas ou libertas e os fios de contas usados nas religiões com matrizes africanas. Mais do que expressar riqueza e poder, estas joias são signos de resistência, intercâmbio, invenção e liberdade.

1. Pérolas de emancipação

Relatos, pinturas e fotografias atestam que joias especiais foram incorporadas aos trajes de algumas mulheres negras, escravas ou livres, durante o século XVIII e o século XIX, no estado da Bahia, situado na Região Nordeste, onde fica a cidade de Salvador, capital desse estado e primeira capital do Brasil.

Esta singular joalheria é constituída por colares de bolas, colares de alianças ou grilhões, com cruzes, rosetas e outros pingentes, brincos, pulseiras em placas com cilindros, pulseiras de "copo", anéis, pentes, pencas de balangandãs. Essas peças foram feitas

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Perles de Liberté: Bijoux Afro-Brésiliens*. Hornu: Grand-Hornu Images, 2012.

em ouro ou prata, aos quais, em certos elementos, foram agregados outros materiais preciosos, ou nem tanto, como o coral, o marfim, a madeira.

No período em que o Brasil era uma das colônias e depois o vice-reinado de Portugal, o uso destas joias burlava a proibição feita pela metrópole quanto ao uso suntuário no traje de alguns segmentos sociais. No âmbito da escravidão, os próprios senhores cuidavam de bem vestir e adornar as escravas com as quais conviviam no espaço doméstico e que, não raro, eram assim exibidas socialmente.

Também algumas mulheres, antes escravizadas e que conquistaram a alforria, possuíam, portavam publicamente esta joalheria. Nesse caso, ter estas joias era um modo de amealhar riqueza, com a qual fosse possível tanto garantir a sobrevivência em uma sociedade bastante adversa para as ex-escravas, quanto permitir a compra da liberdade de outros escravos, fossem seus parentes ou amigos.

Estas joias eram, portanto, signos de riqueza, poder e distinção social. Como objetos com os quais se poderia alcançar a tão almejada liberdade, essas joias eram meios de mobilidade social, de emancipação do inominável regime escravocrata. E possuíam outros atributos, uma vez que muitos dos elementos e materiais que as constituem têm significados mágicos e religiosos.

Para garantir esta multiplicidade simbólica, muito importava o modo como estas joias eram constituídas: seus materiais, elementos, formas e modos de fabricação. A relação entre quantidade e qualidade é fundamental para compreender a singularidade delas. Não se constituem de metal puro, nem são maciças. Importava o volume das peças. O material devia ser explorado de modo a render visualmente, fazendo a joia e sua proprietária aparentarem ser mais ricas do que efetivamente eram. Também com este fim, técnicas como a filigrana e o cinzelado eram manipuladas pelos ourives (anônimos e possivelmente com origens africanas) para fazer expandir ao máximo o brilho do metal, gerando imagens de radiante opulência.

Além de sua beleza e raridade, as joias de crioula se distinguem por serem expressões de processos históricos complexos. Elaboradas na Bahia durante o século XVIII e o XIX, resultam de intercâmbios estabelecidos, no antigo sistema colonial português, entre a metrópole, suas colônias e possessões, nos fluxos econômicos e culturais estabelecidos entre Europa, África e América. A tradição portuguesa de ourivesaria foi mesclada com referências africanas e gerou uma joalheria rara, única. Em seu livro *Círculo das Contas*, Solange Godoy aponta as semelhanças e os vínculos entre os modelos de joias de ouro dos akan, do noroeste de Portugal, da Bahia e da Martinica.[2]

[2] Godoy, Solange de Sampaio. *Círculo de contas: joias de crioulas baianas*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.

Dos corpos femininos, as pencas de balangandãs chegaram aos espaços domésticos, pois foram aumentadas e adaptadas como peças de decoração. Assim, em paralelo aos vínculos com a corporeidade nacional, os balangandãs foram tratados como emblemas que ajudaram a caracterizar certa visão do morar brasileiro.

Até hoje, estas joias são usadas pelas mulheres que constituem a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, em Cachoeira, na Bahia. A incorporação destes colares, brincos, pulseiras e anéis ao traje de beca, usado pelas irmãs em certas cerimônias, acabou por aumentar o sentido sacro de uma joalheria que, originalmente, era, sobretudo, profana. O fato de, junto com estas joias, elas usarem fios de contas do candomblé é algo que fala dos vínculos, trânsitos e diálogos promovidos pelos fiéis no país, especialmente entre o catolicismo e as religiões afro-brasileiras.

2. Pérolas do Sagrado

No candomblé, os fios de contas são objetos de identificação dos fiéis aos orixás (algumas das divindades afro-brasileiras) e a sua elaboração é vista como um processo importante nessa vinculação sagrada, quando se emancipam e potencializam as forças inerentes ao ser. De acordo com a tradição religiosa, a montagem, a lavagem e a entrega dos fios de contas constituem momentos fundamentais no ritual de iniciação das pessoas, os filhos de santo, os quais, daí em diante, além de unidos entre si, estão protegidos pelos orixás.

Os fios de contas acompanham e marcam a vida espiritual da pessoa, desde os primeiros instantes de sua iniciação até as suas cerimônias fúnebres. Feitos com contas de diferentes materiais e cores, esses fios apresentam uma grande diversidade e podem ser agrupados por tipologias, de acordo com os usos e significados que têm na vivência do culto.

Dos primeiros fios – simples, ascéticos e rigorosos – às contas mais livres, exuberantes, complexas e personalizadas que a pessoa vai produzindo ou ganhando ao longo do tempo, delineia-se o caminho de cada um em sua vinculação aos orixás e ao terreiro, à comunidade religiosa. Dessa maneira, mais do que a liberação do gosto particular, as transformações nos fios de contas permitem observar o conhecimento adquirido pela pessoa e sua ascensão na hierarquia religiosa. De tal modo que um leigo pode passar despercebido por um fio de contas ou vê-lo apenas como um adorno, um mero colar, enquanto um iniciado na cultura do candomblé o tomará como um objeto pleno de significações, que pode ser "lido" e no qual é possível identificar a filiação religiosa, o "orixá de cabeça" (a divindade protetora) e o tempo de iniciação da pessoa, entre outros dados da vida espiritual de quem o usa.

A extravagância nas vestimentas e adereços contribui para a recente e crescente valorização da imagem nas religiões afro-brasileiras. No entanto, é preciso distinguir

entre a estetização do culto, que decorre do abandono dos valores éticos e da consequente redução dos significados a meras aparências, e a dimensão estética intrínseca ao culto aos orixás. De uma beleza singela, os primeiros fios de contas do processo iniciático apontam, por contraste, para a opulência e a riqueza de significados dos fios de contas mais elaborados usados pelas grandes lideranças religiosas, que indicam vivência religiosa e sabedoria, assim como os fios produzidos pelos artistas Jorge Rodrigues e Junior de Odé.

A coleção de colares elaborada por Jorge Rodrigues resultou de sua vontade de recuperar as tradições africanas associada à criação de uma arte afro-brasileira. Geralmente, são justapostas apenas miçangas e peças esculpidas em madeira, sendo poucos os fios que incorporam outros elementos. As cores usadas representam os orixás, de acordo com os códigos de diversas nações – kêtu, jeje e angola – revelando a pesquisa cuidadosa e respeitosa que determinou o ritmo lento de produção de sua coleção. Apesar da forte irradiação cromática das miçangas, seus colares concentram suas forças nas peças de madeira, em que figuram tanto os orixás quanto os animais e objetos a eles relacionados. A composição é reincidente: a distribuição das peças esculpidas segue um arranjo simétrico e um ritmo estável, que destaca o centro do peito e a nuca, gerando arranjos equilibrados e calmos.

Iniciado no candomblé, Junior de Odé constituiu a sua coleção de fios de contas fiel aos preceitos de sua nação – kêtu –, mas explora seus limites, revelando sua atenção às modas contemporâneas. Certa ânsia pela modernidade fez da produção dos fios de contas algo semelhante a uma caçada: antevisto na imaginação, cada fio resultou de pesquisa e aquisição de materiais tradicionais e inusitados. Flexibilizando as regras, tanto se valeu apenas de miçangas, explorando a gama de cores e as formas, quanto incorporou elementos naturais em que os orixás se manifestam. A montagem de cada colar em um fluxo criativo, único e contínuo, que não admitia ensaios e reinícios, nem lentidão, acabou expressa no ritmo de distribuição das peças nos fios: se existem constâncias, simetrias e a marcação dos pontos centrais, sobressai o oposto – variações nos ritmos, dissonâncias – determinando o dinâmico equilíbrio de seus fios de contas.

3. Pérolas da cultura brasileira

Da maior ou menor clausura cotidiana da escravidão, assim como dos ritos secretos do culto aos orixás, as joias de crioulas e os fios de conta do candomblé ganharam o mundo. Fossem as negras de ganho autorizadas por seus senhores a comerciar, fossem as ialorixás (as líderes das comunidades religiosas) que necessitavam complementar suas rendas, muitas mulheres afrodescendentes se aventuraram pelas ruas das cidades brasileiras portando esta joalheria, como vendedoras de quitutes (acarajés, abarás, doces, frutas), ervas e outros itens.

Mercando pela cidade, elas foram nomeadas como baianas, provavelmente por conta das mulheres negras que migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, então Capital Federal, depois do fim da escravidão, em 1888, à procura de melhores condições de vida, e constituíram na cidade comunidades familiares e religiosas, além de amplas redes de relacionamento. Algumas das baianas eram figuras sociais de alta significância na conjuntura do Rio de Janeiro pós-abolicionista, pois configuraram um verdadeiro contrapoder. Sendo elos entre batuque e samba, macumba e carnaval, religião, festa e vida popular, elas eram um complexo signo de alteridade. Exercendo influência a partir das margens da sociedade, eram malvistas pela elite, cujo sonho era tornar a Capital Federal da recém-criada República uma espécie de Paris tropical. Nessa aventura urbana, as baianas se destacaram pelas coisas, indivíduos, práticas e lugares sociais a elas associados, bem como por sua indumentária, constituída, basicamente, por saia rodada, bata, pano da costa, pano de cabeça, fios de contas e joias de crioula.

Com o tempo, as baianas passaram a ser valorizadas e representadas em outros contextos sociais. No processo de valorização do componente africano na formação da cultura brasileira, a mulher afro-brasileira foi alçada à condição de emblema da miscigenação étnica. Em vez de negativa, degeneradora, ela tornou-se valor cultural positivo. Se, de início, a baiana estava à margem e era percebida pelas elites como um elemento subversivo, ela foi posteriormente eleita como um dos tipos sociais emblemáticos da nação brasileira e conduzida ao centro do imaginário nacional.

Nesse processo, que teve o Estado Novo (1937-45) como período chave, pode-se destacar como a oficialização deste tipo social foi corroborada em diferentes instâncias. As baianas se tornaram um elemento fundamental das escolas de samba, configurando uma ala que é avaliada oficialmente até hoje e, portanto, é item decisivo na disputa entre as agremiações. Além do carnaval, a baiana ganhou representações em música e artes plásticas, teatro e cinema, literatura, museologia e concursos de beleza.

Um instante decisivo para sua entronização no panteão dos tipos brasileiros se deu em 1939, quando Carmen Miranda criou uma indumentária de baiana para interpretar a canção *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, que evoca um misto de religiosidade, ostentação e erotismo, ao citar elementos e hábitos que a caracterizam. Com Carmen Miranda e seu traje de baiana, as joias de crioula e os fios de contas do candomblé chegaram do Brasil a Hollywood e além; de elementos da cultura afro-brasileira, em boa parte religiosos, se tornaram atributos de um ícone laico e internacional.

O caminho aberto por ela, que conjugava à indumentária da baiana um repertório musical relacionado à cultura afro-brasileira, foi seguido, desde então, por outras cantoras no Brasil: Clementina de Jesus, Elza Soares, Clara Nunes, Maria Bethânia, Gal Costa, Alcione, Mart'nália, Rita Ribeiro, Mariene de Castro. Cada qual ao seu

modo, elas interpretam em suas canções, em seus trajes e em seus corpos as baianas, as afro-brasileiras.

No Brasil, hoje, além dos espaços de culto, do carnaval e da música popular, é possível observar a presença de fios de contas em lugares inusitados como automóveis e bares, usados para proteger os espaços e as pessoas contra maus agouros. Os diferentes usos cotidianos e excepcionais, dentro e fora do culto, mais ou menos fiéis à tradição, revelam o valor dos fios de contas no país. Também as joias de crioula se tornaram ícones nacionais. Esta joalheria nunca deixou de ser apreciada popularmente, podendo ser encontrada facilmente em bijuterias e lembranças de viagem. Se, hoje, materiais de baixo custo e até não duráveis substituíram o ouro, a prata e o coral, permanecem as formas e o gosto pela fartura, a vontade de ostentar imagens exuberantes. Como as cantoras e a baiana típica, as joias de crioula e os fios de contas do candomblé constituem uma preciosidade, são verdadeiras pérolas da cultura brasileira.

18. Fulgurações Exu[1]

O princípio é simples: não se pode simplesmente ocupar a galeria. É preciso imantá-la. Configurá-la como o gorro de Exu, branco de um lado e vermelho do outro, com o qual ele confundiu os camponeses que foram lavrar a terra sem louvá-lo. Invertendo momentaneamente seu hábitat, é preciso fazer dentro o fora, transformar a galeria em sua casa: a encruzilhada. Lugar aonde possam chegar e de onde possam partir, se conectando, diversos caminhos e olhares, artísticos, religiosos e outros. É preciso promover misturas. Juntar obra de arte e objeto mágico, instituição científica e mundo encantado, meio de arte, povo de santo e comunidade em geral. Desestabilizar certezas. É arte? É fundamento? Incorporar a dúvida cromática – nascedouro da linguagem – para fazer jorrar Exu em suas múltiplas aparições.

Exu tem de um tudo, como enfeixa Junior de Odé nos seus fios, justapondo quase todo o tipo de elemento para narrar, com ritmos insuspeitos, as qualidades de Exu e seus tempos. Exu faz de um, muitos, como os ferros de Wuelyton Ferreiro, desenhando vigorosa e elegantemente múltiplos significados cifrados. Exu, mensageiro entre os deuses e os humanos, é sisudo nos objetos divinatórios de Jorge Rodrigues, malandro nas cerâmicas de Roberto Fadominmwa, garboso na escultura de Cláudio Kfé, mas sempre erudito. É ironicamente reverente na instalação de Alexandre Vogler, dramáti-

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Exu: o Senhor das Portas*. Rio de Janeiro: UERJ, Decult, 2003.

co no rito distanciado de Alexandre Sá. Uma coisa e seu exato oposto, Exu é ao mesmo tempo sedutor e cortante na fotografia de Cezar Bartholomeu, épico e confessional nos poemas de Eucanaã Ferraz. Mesmo que seja nostálgico o daguerreótipo (o Exu da Fotografia) de Francisco Moreira da Costa, e ancestral a energia da imagem de Lilian Nascimento, Exu é sempre contemporâneo. Senhor da Potência, como personifica Luiz Roberto Mendes, Exu é energia primordial aberta permanentemente ao futuro.

Exu é isto e muito, muito mais. Podiam estar presentes o *Exu dos Ventos* de Mário Cravo, *Laróyè* de Mário Cravo Neto, *Seu Marido* de Antonio Dias, uma esquina de Goeldi, um desenho de Carybé, uma pintura de Abdias Nascimento, entre tantos outros. O início e o *por-vir*, totalidade incompleta e incompletude totalizante, Exu está disponível e à espera de múltiplas interpretações, de outras tantas figurações. Ou, mais que isso, de infinitas fulgurações.

19. Belo, férreo, vital[1]

A sensação de potência é uma das primeiras que temos diante das peças de Wuelyton Ferreiro. Apesar de serem feitas de fios delgados, elas têm uma imponência que guarda a força do ferro. Encantamento é outra de suas qualidades imediatamente perceptíveis. Compostas de poucos elementos, suas obras não cansam de surpreender a vista e intrigar os sentidos, ativando o corpo com formas, movimentos e ritmos inesperados.

É cegueira, contudo, prender-se apenas à sua bela e pujante plasticidade. Para entender o encanto e a potência que esses ferros almejam é preciso ir além do visível. Recusando a autocelebração, sua arte visa a fins mais amplos e profundos.

Vinculadas ao candomblé, essas peças são de um tipo cada vez mais raro: a obra de arte sacra. Como aqueles artistas que deram e dão forma aos deuses do panteão grego, a Shiva, Buda e Cristo, Wuelyton enfrenta o desafio de representar divindades: os orixás afro-brasileiros. Cada peça deve responder à equação tensa de respeito e imaginação que perpassa o seu ofício de ferreiro. O que é imutável? O que pode ele transformar?

O respeito aos ditames religiosos é fundamental para conquistar, preservar e bem conduzir o encanto poderoso, o que exige vivência profunda, cultivo de um saber que,

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Àwon Olodé: Senhores da Caça*. Rio de Janeiro: CNFCP, Museu de Folclore Edison Carneiro, 2004.

como tudo na religião dos orixás, não se recebe pronto, mas, ao contrário, deve ser forjado no tempo e no espaço. Uma exigência de erudição e refinamento que torna problemático qualificar essa arte como popular apenas por derivar de práticas e valores outros que não os do mundo letrado ocidental.

Qual o limite para sua criatividade? Como seguir os exemplos de beleza contidos nos mitos nagô? Em verdade, o ferreiro deve transformá-los, deve explorar as possibilidades plásticas e simbólicas latentes na mitologia dos orixás, deve aguçar os sentidos e pôr sua imaginação a serviço da exigência de beleza do candomblé, forçando os limites dos códigos, dos elementos da natureza, do corpo e da mente humanos, para, literalmente, manter viva a tradição.

Se pensarmos nas dificuldades encontradas pelos adeptos do culto aos orixás durante a vigência da escravidão dos africanos e afrodescendentes no Brasil, na repressão que perdurou mesmo após o seu fim, no cerceamento mais ou menos velado às suas práticas ainda hoje existente, não causa estranheza que a arte derivada do candomblé seja recente e incipiente, ainda que tenha feitos notáveis. Arte de resistência, antes como agora, que está em desenvolvimento, à espera de intérpretes sensíveis, e que ainda guarda – podemos arriscar – desdobramentos imprevisíveis.

Wuelyton participa desse movimento contemporâneo. É um dos poucos ferreiros, ainda atuantes, que trabalha segundo preceitos e técnicas tradicionais, a partir de encomendas, gerando ferros junto a comunidades de terreiro no Rio de Janeiro, em São Paulo e na Bahia. Únicas, suas peças estão muito distantes da produção em série, anônima e destituída de sentido comunitário, que é comercializada atualmente pelas casas de erva. O que explica, em parte, as discrepâncias entre as repetições vulgares que banalizam a religião ao copiar monótona e exaustivamente alguns esquemas, precedentes ou não, e formas cultas como as suas, que fazem a tradição pulsar em recriações respeitosas dos exemplos antigos.

Solicitadas por demandas específicas, individuais e coletivas, as peças envolvem particularidades que precisam ser partilhadas com o ferreiro, conhecimentos que devem ser mantidos em segredo. Mas a solidão de seu ofício não deriva apenas dessa exigência de reserva e discrição. Destinadas aos rituais do candomblé, os ferros também reclamam uma ritualística própria, antes, durante e depois de nascerem.

Ritos prévios determinam alguns elementos das peças e de sua feitura. Durante a fabricação, o ferreiro precisa ter um comportamento ascético, ou nem tanto, de acordo com as determinações de cada orixá, para estar apto a manipular as energias que o "visitam", como gosta de dizer. A criação é toda ela rito. Wuelyton muito raramente esboça. Quando existem, seus croquis são muito esquemáticos, indicações sumárias que ganham vida depois. Em vez de usar lápis e papel, ele prefere desenhar diretamente no espaço, manejando os metais com ferramentas, convenções e imaginação. Seguindo

a tradição, Wuelyton solda apenas o necessário e, em algumas poucas peças, esculpe sutilmente como se trabalhasse com madeira – sua técnica é a forja. Intuída, a obra começa a nascer quando o ferro é amolecido no calor do fogo e vai sendo transformado pelo ímpeto do martelo, que com sua música metálica faz brotar da matéria telúrica a forma. As linhas se dobram, achatam e encurvam, desdobram-se em pontas e planos, se rasgam, se agarram e se fundem, espacializando com múltiplos ritmos. Após ser forjada, a peça é resfriada em banhos que a consolidam formalmente. Entre a terra, o fogo, a água e o ar, não há só intenção e força – o metal é potencializado com segredos que o ferreiro não revela.

Pronto, ou quase, o ferro vai viver de ritos. O segredo continua. A maioria deles permanece inacessível. Muitos são mantidos longe da visão não só do público leigo, mas até mesmo de boa parte dos membros das comunidades de terreiro. Quando se dão a ver, é de modo nada ostensivo.

Como, então, se mostram essas peças em uma galeria pública? Esses ferros têm, certamente, todos os atributos exigidos para o uso no culto. Mas também podem participar de outros ritos da arte e da cultura afro-brasileira. Respeitando criativamente as regras da religião, Wuelyton apresenta seu ofício e, com o tema da caça, aborda questões universais inerentes à cosmologia nagô e aos seus desdobramentos no Brasil. Originadas do conhecimento e da imaginação capazes de reinterpretar a tradição, suas peças oferecem visões atuais dos orixás caçadores – àwon olodé.

Antes de todos, Ogum, o herói civilizador que, dominando magicamente o fogo, os minérios e as formas, inventou armas e ferramentas que transformaram a vida dos humanos, tornando-se o mestre dos guerreiros, caçadores e agricultores, o primeiro entre os orixás que habitam a mata. Para os nagô, a floresta é o oposto complementar da cidade, o lugar de onde provêm caças e folhas, entre outros elementos fundamentais à vida. Falar de caçadores é, portanto, rememorar o tempo antigo, quando os homens se aventuravam pela mata em busca dos alimentos necessários à sobrevivência. É, também, pensar o presente: mata, folhas, caças e caçadores conectam o tempo mítico ao passado próximo, quando a vida urbana não parecia tão apartada do campo, e mesmo na atualidade, preservando sentidos nostálgicos, metafóricos e imediatos para os habitantes das metrópoles contemporâneas.

Verdadeiros microcosmos do universo nagô, as comunidades de terreiro no Brasil atualizam constantemente a vida na África ancestral. A floresta mítica sobrevive no espaço-mata: a porção de terra livre, que é maior ou menor em função das possibilidades existentes nos contextos (urbanizados ou não) das diferentes comunidades, o lugar onde estão plantadas árvores, arbustos e ramagens nas quais se catam as folhas necessárias ao dia a dia, entre outras práticas e rituais. Os orixás caçadores ganham corpo-

reidade permanente: se cristalizam nos assentamentos e se personificam nos iniciados durante os rituais de presentificação dos mitos.

Participando dos ritos, integrados aos assentamentos e à indumentária dos orixás, os ferros não deixam de ter uma certa autonomia. Seguindo a dinâmica que rege os elementos no candomblé, são totalidades ao mesmo tempo relativas e absolutas, sendo valorizados exatamente por sua capacidade de serem íntegros e estarem organicamente conectados às demais partes.

Como as formas, também os elementos e os modos de significação dos ferros de Wuelyton são variados, complexos, respondendo à altura da rica mitologia do candomblé. Os orixás podem ser ícones, figuras antropomóficas mais ou menos naturalistas: com lança pontiaguda e falo imenso, Exu apresenta-se hierático e matreiro; Oxóssi aparece como uma dupla de esguios caçadores; Ossaim esquiva-se entre as hastes de um arbusto, tendo uma mão espalmada, a outra segurando um pilão e a cabeça transmutando-se em pássaro.

Mas, simbolicamente, objetos também podem representar um orixá. Alguns ferros são constituídos por um único elemento, mais ou menos abstrato: assim como o facão, o *kalakolô* (instrumento rítmico similar ao agogô) corporifica o vigor de Ogum; Oxóssi é a linha elegante que sobe, se dobra e se curva para desenhar o arco e a flecha, o *ofá*, sua ferramenta arquetípica. Outras vezes, o orixá resulta da soma de elementos emblemáticos: Ogum surge da conexão de bigorna, espada e pássaro; Ossaim é a planta que cresce de um pé-de-galo; quando o *ofá* de Oxóssi se engasta no *abebé* de Oxum, seu leque, nasce Logunedé.

Diferentes significantes podem convergir para um mesmo significado. Oxóssi tem representações múltiplas: ora é a figura humana que volta da caçada trazendo espingarda no ombro e presa na mão; ora aparece como um arbusto coroado por pássaros, em configuração próxima à de seu companheiro, Ossaim; ora apresenta-se simplesmente como *ofá*. Variedade que deixa entrever significados próximos, semelhantes, cujas nuances ajudam a diferenciar os caçadores e seus enredos, além de ser exemplo do modo de representação ao mesmo tempo rígido e sutil do candomblé.

Um mesmo significante pode ter diferentes significados. O pássaro onipresente – que quase pode ser tomado como um dos emblemas do ferreiro – tem significado idêntico quando aparece sobre o facão de Ogum, na mão de Oxóssi e na ponta do caule de Ossaim? Certamente, não.

Como entender o que dizem essas peças sem dominar os códigos? Não só o leigo torna-se parcialmente cego e surdo diante desses ferros. Mesmo um iniciado no candomblé pode não captar todos os sentidos implicados pelas diferenças de forma, cor, posição, quantidade e articulação dos seus elementos. Esse sistema de representação não é cifrado à toa. Em verdade, muito, praticamente tudo está evidente, mas nada é

explícito. Além dos olhos e ouvidos abertos, é preciso ter os sentidos despertos e disposição para, humildemente, aprender a ler. Como o ferreiro, é preciso ter paciência, além de perícia e esperteza, na caça às formas significantes, ao domínio de tempo e espaço que pode levar à plenitude artística e, mais importante, à plena comunhão com os encantos e forças da natureza.

20. Deserto em flor[1]

Quem se aproxima do rico universo das religiões afro-brasileiras (candomblé, xangô, terecô, tambor de mina, batuque, macumba, umbanda) logo pode perceber que o panteão das divindades é imbuído de afetos os mais diversos. Com relação aos orixás, voduns e inquices vinculados a terra, há, por vezes, reações ambíguas, de respeito e temor, mas também de menosprezo e até desvalorização.

Embora equivocadas, algumas dessas reações são um tanto compreensíveis, devido aos significados que as divindades da terra adquirem em certas interpretações dos mitos sacros afro-brasileiros, nas quais simbolizam atributos humanos e funções sociais menos prestigiados. São deuses muito distintos de um inventor como Ogum, dono da forja, patrono da agricultura – da cultura, portanto – e senhor da guerra. Distinguem-se de um caçador como Oxóssi, senhor da astúcia, provedor da abundância. Diferem de Xangô, senhor da justiça, com sua corte, seus palácios.

Outros são os sentidos evocados quando se aproximam Obaluaê, Oxumarê, Euá, Nanã, Iroco, Onilé e, com certa liberdade, Ossãe, devido às conexões do senhor das folhas com a saúde e a vitalidade humana.

Alude-se a uma talvez impossível condição anterior à cultura, antecedente à primordial cultura têxtil, na pura nudez de Onilé, nua porque vestida da própria terra.

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Conduru, Roberto (org.). *Senhores da Terra*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2011.

Evoca-se o que não apenas seria velho, antiquíssimo, seria também ultrapassado, como Nanã e seus instrumentos em madeira, anteriores ao manuseio do ferro e ao conhecimento revolucionário de Ogum. Chama o que seria perigoso, como Oxumarê, a serpente que deveria ser temida e evitada. Como Obaluaê, que ainda é visto por muitos como o senhor da doença e da morte. Invoca o que é difícil de ver, como Ossãe, divindade que vive recluso na floresta, e como Onilé, que se esconde no buraco que cavou na terra. E até o que não pode nem deve ser visto, como Obaluaê, sempre coberto pelo azê, a vestimenta de palha que nos protege de ver o horror de sua pele escarificada, de seu deformado corpo. Fala do que seria mesmo inominável, pois ainda é possível encontrar quem se refira a Obaluaê como "o tio", evitando mencionar seu nome, porque dizê-lo seria atrair potências malignas incontroláveis.

Abordar as divindades da terra seria falar do que é baixo, encurvado. Do que manca, rasteja. Do que é lento, deficiente, incapaz. Do que é áspero, rugoso, sem brilho, fosco. Do que é pantanoso, subterrâneo. Do que é quase informe. Nessa linha interpretativa, esteticamente falando, esses deuses estariam próximos ao abjeto.

Entretanto, essa visão precisa ser revertida. Primeiro, porque sua persistência é um indício de ignorância, um sinal alarmante de desconhecimento das complexas significações próprias a esses deuses. Sentidos que podem surpreender.

Por mais insípido e duro que seja o grão de milho, resistente ao dente humano, quando é devidamente aquecido, ele estoura como pipoca, se torna comestível, nutritivo, saboroso. Transmutação banal, mas que, simbolicamente, faz o grão abrir-se como a flor de Obaluaê. Simples e despretensiosa, a pipoca é a flor por excelência do jardim almejado por Eucanaã Ferraz em seu poema. Flor que permite ver como esses deuses são senhores da mutação e da riqueza.

Os orixás, voduns e inquices vinculados a terra são senhores da dinâmica vital. Com efeito, Obaluaê e os demais deuses da terra trazem em si a transformação. Antes de todos, Oxumarê, o arco-íris que surpreende ao surgir em meio à chuva, assim como a serpente que renasce ao trocar sua pele. Mas também Nanã, com sua lama essencial, na qual todos os seres têm sua última morada e a partir da qual (re)nascem. E Obaluaê, capaz de restituir a saúde, de preservar a vida. Portanto, esteticamente, os mitos desses deuses falam do permanente processo de mudança, dos jogos incessantes entre opacidade e brilho, carência e fartura, feiura e beleza, repugnância e atração.

Orixás, voduns e inquices da terra também são senhores de riquezas inauditas. São ricos os infinitos verdes das folhas de Ossãe. As belas e fulgurantes cores a reluzir no pôr do sol, uma manifestação de Euá. Todo o espectro de cores visíveis surgindo da refração da luz em gotículas de água, como no arco-íris, Oxumarê, um signo de plena abundância. Símbolo da opulência também é Obaluaê, ninguém menos do que o Sol, fonte de calor e luz imprescindíveis à vida. Poderosamente rico é o seu azê, com a palha

atenuando luz e calor em potência máxima, protegendo nossa visão e nosso corpo de brilho ofuscante e quentura insuportável, capazes de cegar e queimar, os filtrando para que possamos deles usufruir na exata medida. Riqueza que se faz presente em todas as gradações luminescentes e matizes cromáticos, mesmo quando parecem não existir, pois se pode perceber a fortuna mesmo onde a cor e a luz parecem rebaixadas, monótonas e opacas, como nas ilimitadas formações possíveis, latentes, na lama de Nanã.

Riqueza que deriva da própria terra, pois, em certo sentido, tudo dela provém. Das profundezas da terra vem o petróleo que gera algumas peças de plástico encontradas nos fios de contas de Junior de Odé, bem como as fibras sintéticas de alguns tecidos que, após serem utilizados e descartados, são apropriados pelas mulheres da Associação Abayomi para confeccionar, sem cola ou costura, suas bonecas. Do fundo da terra vêm os minérios que, após serem transformados em metais, são manipulados por Wuelyton Ferreiro para delinear orixás, voduns, inquices.

Da terra brota um outro reino, vegetal, com suas inúmeras árvores, das quais se extrai a madeira das peças de Louco Filho (Celestino Gama da Silva) e de Jorge Rodrigues, e, especialmente, o dendezeiro, com cujas taliscas são feitos o ibiri de Nanã e o xaxará de Obaluaê, como os de Greiffe. Universo com múltiplos espécimes, dos quais são feitas as fibras têxteis, os tecidos reciclados das bonecas Abayomi. Reino botânico que gera, no útero telúrico, muitos frutos – os menosprezados legumes – aos quais se presta pouca atenção, quando amontoados em sacas e bancas no mercado, onde são adquiridos para serem processados e comidos, os quais Francisco Moreira da Costa, com suas fotos, nos convida a olhar de outro modo, talvez como da primeira vez, originariamente belos em sua nudez, como o corpo de Onilé, parecendo seres e coisas, ou apenas eles mesmos – esculturas do jardim desejado por Eucanaã Ferraz.

Na terra e com a terra vivem os animais, dos quais algumas partes – couro, ossos – aparecem nos xaxarás de Greiffe e nos fios de conta de Junior de Odé. É a própria terra, o barro, que dá a carne e as cores das obras de Gerar, se transmutando em arte.

Maravilhosa riqueza a implicar transformação no trato desses deuses e das artes do terreiro. Pois a reação às divindades da terra é semelhante à recepção dos artistas vinculados às religiões afro-brasileiras, às artes do candomblé, à arte popular – também um tanto menosprezados, desvalorizados, marginalizados. Em leituras simplistas, essas obras atenderiam a fins utilitários, esses artistas lidariam com mitos e estariam obrigados a reafirmá-los, estando presos ao arcaico, distantes do contemporâneo. Como se finalidades, mitos e repetições não se fizessem presentes no circuito de arte mais prestigiado pelo mercado...

Nessa exposição, encontram-se elementos utilizados nos rituais religiosos: os fios de contas de Junior de Odé e de Jorge Rodrigues, as ferramentas de Wuelyton Ferreiro e de Greiffe. As bonecas de pano da Associação Abayomi, as esculturas de Gerar,

de Jorge Rodrigues e de Louco Filho são figurações de orixás, inquices e voduns, as quais também podem ser utilizadas em rituais. Tanto um tipo quanto o outro devem responder a exigências quanto a suas funções, materiais e formas. O que determina limites de operação, impasses, para quem se dedica a fazer a tradição continuar, existir. Entretanto, de algum modo, todos esses itens podem variar e têm variado no tempo e no espaço, gerando mudanças não radicais, ou quase, que determinam instantes e processos de (re)criação.

Independentemente de terem sido feitas para uso na vida religiosa ou a partir dos terreiros, essas obras resultam de conhecimento e pesquisa, pertencimento ao universo religioso afro-brasileiro e abertura a outros mundos, pretéritos e atuais. Conhecimento aprofundado na vivência religiosa, ou em contato com comunidades de terreiro, pois, de diferentes modos, esses artistas estão vinculados ao universo religioso afro-brasileiro, bem como ao mundo da arte e à cultura contemporânea. Com efeito, após tanto tempo sufocadas, as artes sacras afro-brasileiras demandam cultivo, refinamento, criatividade e até invenção.

Assim, é preciso enfrentar tradições, referências fortes, aparentemente opressoras, para que a tradição possa se manter, viver, como Louco Filho dialoga com a obra de seu pai, Louco (Boaventura da Silva Filho); como Greiffe enfrenta a sombra monumental de Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos); como Jorge Rodrigues se inseriu na vertente aberta por Agnaldo Manoel dos Santos. É preciso refinar, como Wuelyton Ferreiro, que, para manipular os metais, desenhar e firmar a divindade no território do sagrado, precisa conquistar conhecimento, refletir, burilar, renovar. É preciso ampliar, atualizar, como faz Junior de Odé, quando conjuga em suas contas elementos derivados dos rituais religiosos, contas de vidro típicas dos fios religiosos afro-brasileiros, peças usadas na confecção de bijuterias e coisas diversas, encontradas no dia a dia, capturadas e transformadas, em sua livre, porém respeitosa, criação de fios de conta. É preciso reinventar, como fazem Gerar, com sua fusão das tradições de imaginária católica e afro-brasileira, e as mulheres da Associação Abayomi, que desdobram as bonecas, feitas apenas com refugos de tecido, como modos de ler e recontar o mundo.

Assim, essas obras vão além de suas missões primeiras: identificar deuses e iniciados, vincular viventes, antepassados e ancestrais míticos. São também interpretações contemporâneas, leituras subjetivas, exegeses autorais. Obras que marcam diferenças no tempo, que falam da história dessas religiões e de suas artes. Embora haja o perigo da hipertrofia estética no quadro atual de mercantilização da religião, há, também, a conquista da liberdade ausente, por tanto tempo, durante o processo, ainda não extinto, de cerceamento e perseguição, menos ou mais velados, às práticas religiosas afro-brasileiras, inclusive às suas artes. Essa não é, portanto, uma arte do passado. É arte viva, em transformação, e que está, há algum tempo, recomeçando, depois do fim da

escravidão e com a lenta, porém contínua, luta contra os preconceitos, a negligência, a desconsideração.

Para finalizar, recorro a uma imagem da canção "Medo de Amar", na qual Vinícius de Moraes diz que outra mulher pode nascer do sofrimento causado pelo ciúme, pelo medo de amar, "como do deserto uma flor". Como visto, também brotam flores do universo dos orixás, inquices e voduns vinculados a terra. Essa exposição se quer momento e lugar para perder o temor e aprender a amar os Senhores da Terra, para pensar e sentir o seu deserto em flor.

21. Das casas às roças – comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX[1]

1. Práticas religiosas na Capital Federal após o fim da Abolição

O primeiro texto mais abrangente sobre as práticas religiosas com matrizes africanas no Rio de Janeiro é a obra *As religiões do Rio*, de João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto. Trata-se de um conjunto de crônicas que foram publicadas entre os meses de janeiro e março de 1904 na *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, e reunidas em livro homônimo, publicado ainda naquele mesmo ano. Nessa obra, de imediato, sobressai a diversidade de religiões praticadas na então Capital Federal após a abolição da escravatura. Já na introdução do livro, o autor diz: "ao ler os grandes diários, imagina a gente que está num país essencialmente católico, onde alguns matemáticos são positivistas. Entretanto, a cidade pulula de religiões. Basta parar em qualquer esquina, interrogar. A diversidade dos cultos espantar-vos-á".[2]

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Topoi*, Rio de Janeiro, IFCS-UFRJ, v. 21, 2010, pp. 178-203. Deriva de pesquisa e análise realizadas em consultoria do Mapeamento dos Terreiros de Candomblé do Estado do Rio de Janeiro, realizado para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, por equipe coordenada por Márcia Ferreira Netto.

[2] Rio, João do. *As religiões do Rio* [1904]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 15.

No conjunto diverso de religiões praticadas no Rio de Janeiro, também são múltiplas as tradições religiosas africanas cultivadas. O mais extenso e consolidado relato de cunho memorialístico sobre as religiões afro-brasileiras no Rio de Janeiro é o livro *Os candomblés antigos do Rio de Janeiro – as nações Kêtu: origens, ritos e crenças*, publicado em 1994 e republicado seis anos depois por Agenor Miranda Rocha. Nessa obra, ele fala de crenças e práticas religiosas trazidas por africanos forçados a migrar ao Brasil em função do tráfico negreiro e da escravidão, as quais "deram origem ao que se convencionou denominar genericamente de religiões africanas no Brasil". Ele também explicita a diversidade de tradições africanas, ao afirmar que "o termo candomblé é também genérico, pois engloba 'nações' diversas, tais como angola, kêtu, congo, jeje, ijexá, grunci, para citar somente as mais conhecidas".[3] Noventa anos antes, em suas reportagens, João do Rio falava dessa diversidade religiosa no Rio de Janeiro e de seus vínculos com as regiões de onde os africanos foram trazidos forçadamente. No capítulo "Os feiticeiros", ele afirma que,

> [...] da grande quantidade de escravos africanos vindos para o Rio no tempo do Brasil colônia e do Brasil monarquia, restam uns mil negros. São todos de pequenas nações no interior da África, pertencem ao ijexá, oió, aboum, hauçá, itaqua, ou se consideram filhos de ibouam, ixáu, dos jejes e dos cabindas (Rio, João do, 2006, p. 15).[4]

Além das iniciações e dos cultos de orixás, voduns e inquices, João do Rio também dá notícia de que, no Rio de Janeiro, se cultuavam eguns – "Noutro dia, mais ou menos à meia-noite, estávamos no ilê-saim ou casa das almas. O egungum é uma cerimônia quase pública" – e se jogava Ifá – "O velho babalaô indaga se é do seu gosto fazer o ifá".[5]

Antes de avançar, é preciso abrir um parêntese. Contrapondo textos de João do Rio e de Agenor Miranda Rocha, conjuga-se uma "visão de fora" a uma "visão de dentro", respectivamente, conforme classificação de Muniz Sodré e Luís Filipe de Lima.[6] Com efeito, João do Rio era "de fora" – não era um iniciado, ou um adepto e, além disso, seu texto resulta de uma postura claramente preconceituosa em relação às religiões afro-brasileiras, assim como a todas as religiões que analisa em seu livro. Ao contrário, Agenor Miranda Rocha era "de dentro" – um iniciado, alguém do candomblé, da

---

[3] Rocha, Agenor Miranda. *As nações Kêtu: origens, ritos e crenças: os candomblés antigos do Rio de Janeiro* [1994]. Rio de Janeiro: Mauad, 2000, p. 21.

[4] Rio, João do. Op. cit., p. 20.

[5] Idem, ibidem, pp. 68 e 78.

[6] Sodré, Muniz; Lima, Luís Filipe. *Um vento sagrado: história de vida de um adivinho da tradição nagô-kêtu brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996, p. 63.

nação kêtu e do Axé Opô Afonjá, embora transitasse por outras nações e casas, sendo respeitado pelo "povo do santo". Ambas as situações desses autores determinam visões particulares. E oferecem subsídios para compreender essas religiões no Rio de Janeiro. Não me parece ser o caso de demonizar um e santificar o outro.

Embora o próprio João do Rio diga, a certa altura de seu livro, "que quis ter uma impressão vaga das casas e dos homens",[7] Reginaldo Prandi afirma que o livro *As religiões do Rio* contém "muitas páginas de deliciosa precisão e explicitíssimo preconceito".[8] E Luís Rodolfo Vilhena acredita "poder encontrar nessa obra, para além de seus méritos de documento, alguns elementos que nos permitem discernir uma interessante reflexão sobre a natureza da experiência religiosa e, particularmente, das formas por ela assumidas no contexto urbano brasileiro".[9] Por outro lado, é preciso observar as idiossincrasias da visão de Agenor Miranda Rocha, oriundas da singularidade de suas experiências nessa vertente do campo religioso, em sua nação, em seu axé; ele mesmo qualifica a primeira parte de seu livro como "um pequeno histórico sobre o candomblé de kêtu no Rio de Janeiro".[10] Articulando essas e outras fontes, visões "de dentro", "de fora" e que transitam entre "dentro" e "fora", procuram-se indícios que, ao se contraporem e serem criticados, permitam elaborar uma análise do processo histórico de constituição das comunidades de candomblé no Estado do Rio de Janeiro, focando na ocupação desse território ao longo do tempo por adeptos dessas religiões, em suas práticas de reconfiguração das condições físicas, e em sua condição como patrimônio cultural com significados de cunho local, regional, nacional.

Fechado o parêntese, cabe observar os lugares de proveniências e de interlocução dos agentes religiosos no Rio de Janeiro. Em decorrência da persistência do tráfico negreiro durante o século XIX, não surpreendem as menções do cronista e do memorialista à presença de africanos na cidade. Ao dizer que "os pretos se odeiam intimamente, formam partidos de feiticeiros africanos contra feiticeiros brasileiros",[11] João do Rio deixa entrever disputas entre brasileiros e africanos por prestígio e poder na comunidade religiosa, que persistem até hoje. Por vezes, a referência africana é algo genérica, como em uma menção dele a Sanin e "todas as suas fantasias, arrancadas ao sertão da África",[12] assim como na lembrança de Agenor Miranda Rocha de uma amiga, "tia An-

---

7 Rio, João do. Op. cit., p. 29.

8 Prandi, Reginaldo. "Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX". *Tempo Social*, São Paulo, USP, v. 2, n. 1, 1. sem. 1990, p. 50.

9 Vilhena, Luís Rodolfo. "A Babel da crença: o campo religioso carioca em João do Rio". *Ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997, p. 115.

10 Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 18.

11 Rio, João do. Op. cit., p. 55.

12 Idem, ibidem, pp. 86-7.

tônia de Exu Biyi, feita de Exu na África",[13] "que vinha a ser prima carnal de Abedé".[14] Em depoimento, Carmem Teixeira da Conceição fala de uma casa, na Pedra do Sal, que abrigava negros, "quando chegavam da África ou da Bahia": "tinha o sinal de que vinha chegando gente de lá. [...] Era uma bandeira branca, sinal de Oxalá, avisando que vinha chegando gente. A casa era [...] de um africano, ela chamava Tia Dadá e ele Tio Ossum, eles davam agasalho, davam tudo até a pessoa se aprumar".[15] Roberto Moura fala de "Quimbambochê, ou Bambochê (ou Bamboxê, como às vezes seu nome também é grafado) Obiticô, registrado como Rodolfo Martins de Andrade, africano que chega a Salvador num negreiro na metade do século XIX".[16] Falando das 'mães' e 'filhas de santo', festeiras que promoviam encontros com sambistas em Oswaldo Cruz, Muniz Sodré cita "Dona Martinha, africana de nascimento, madrinha da Portela".[17]

Em outras passagens, João do Rio dá indicações mais específicas quanto às origens africanas, ao falar dos "babalaôs de Lagos", dando a ver a presença de religiosos da região da atual Nigéria – uma presença que ainda hoje pode ser percebida, conforme depoimento de Babamikolé no *Mapeamento dos terreiros de candomblé do Rio de Janeiro*, organizado por Márcia Ferreira Netto[18] –, e ao citar "Apotijá, mina famoso pelas suas malandragens", "um babaloxá da Costa da Guiné" e Ojê, "o tipo clássico do mina desaparecido".[19] Na "Relação dos processos e sentenças por atos de feitiçaria e prática ilegal de medicina", publicada no livro *Medo do feitiço*, de Yvonne Maggie, publicado em 1992, além de dois portugueses, três portuguesas, um italiano e uma marroquina, aparece o processo contra um "'cabo-verdiano, profissão curandeiro'", em 1904.[20] Roberto Moura fala "do formoso Assumano Mina do Brasil, negro malê".[21]

Também numerosas são as menções à presença de baianos na cidade. Além do já transcrito trecho do depoimento de Carmem Teixeira da Conceição, a evidenciar que as disputas se davam em meio à convivência entre africanos e baianos, João do Rio diz que "as casas dos minas conservam a sua aparência de outrora, mas estão cheias de

[13] Apud Sodré e Lima. Op. cit., p. 56.
[14] Apud Araujo, Ari. "Entrevista com Agenor Miranda". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, IPHAN, n. 25, 1997, p. 212.
[15] Apud Moura, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995, p. 43.
[16] Idem, ibidem, p. 98.
[17] Sodré, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Imago, 2002, p. 149.
[18] Netto, Márcia Ferreira (org.). *Mapeamento dos terreiros de candomblé do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010. CD-ROM.
[19] Rio, João do. Op. cit., pp. 15, 51-2, 61 e 81.
[20] Maggie, Yvonne. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992, pp. 276-7.
[21] Moura, Roberto. Op. cit., p. 95.

negros baianos e de mulatos".[22] Já Roberto Moura oferece uma imagem sutilmente diversa, na qual os baianos guardam certa autonomia, ao dizer que

> [...] os baianos se impõem no mundo carioca em torno de seus líderes vindos dos postos do candomblé e dos grupos festeiros, se constituindo num dos únicos grupos populares no Rio de Janeiro, naquele momento, com tradições comuns, coesão, e um sentido familístico que, vindo do religioso, expande o sentimento e o sentido da relação consanguínea, uma diáspora baiana cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova, povoados pela gente pequena tocada para fora do Centro pelas reformas urbanas (Moura, Roberto, 1995 p. 86).[23]

Agenor Miranda Rocha parece concordar com essa ideia, ao defender que

> Ao longo da segunda metade do século XIX concentraram-se na cidade do Rio de Janeiro, em número significativo, negros baianos que constituíam um grupo à parte na massa de ex-escravos e seus descendentes, que, na virada do século, estavam dispersos pela cidade, com ocupações variadas (Rocha, Agenor Miranda, 2000, p. 23).[24]

Visão oposta tem Tiago de Melo Gomes, ao propor "que os baianos, por mais importantes que possam ter sido na constituição de uma cultura popular urbana na cidade do Rio de Janeiro, necessariamente dialogaram com tradições já existentes e com outros grupos recém-chegados".[25] Arrematando o seu texto, ele diz:

> Deve-se sempre ter em mente, enfim, que a experiência afro-brasileira na Corte, depois Capital Federal, é necessariamente multifacetada e não pode, de forma alguma, se restringir à trajetória de alguns indivíduos destacados em uma comunidade da região portuária da cidade (Gomes, Tiago de Melo, 2003, p. 198).[26]

Com efeito, embora pareça ser proporcionalmente pequena, também é possível falar na presença de religiosos afros provenientes de outras regiões brasileiras. Agenor Miranda Rocha informa que, no Axé de Mesquita, fundado, após 1926, por Dona Pequena, de Oxalá e por seu marido, João Bankolê (Xangô), "juntou-se tia Bibiana

---

[22] Rio, João do. Op. cit., p. 29.
[23] Moura, Roberto. Op. cit., p. 86.
[24] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 23.
[25] Gomes, Tiago de Melo. "Para além da casa de Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930". *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, v. 29-30, 2003, p. 179.
[26] Idem, ibidem, p. 198.

(Oxalá) que veio de Recife".[27] Tendo em vista que a Capital Federal era então um polo que atraía migrantes de diversas partes do país, a presença na cidade e no estado de adeptos das religiões com matrizes africanas, provenientes de outros estados do país, é uma questão em aberto, a ser mais bem apurada pela continuidade das pesquisas.

Também havia o trânsito de pessoas naturais e/ou residentes no Rio de Janeiro para outras regiões, na África e no Brasil. João do Rio informa que "alguns ricos mandam a descendência brasileira à África para estudar a religião",[28] permitindo pensar que, além do enriquecimento de algumas famílias negras, havia conexões diretas entre o Rio de Janeiro e a África, com o envio de afrodescendentes nascidos no Rio de Janeiro diretamente a regiões daquele continente, para formação religiosa. Entretanto, o mais comum devia ser a transmissão de valores e saberes entre gerações no próprio Brasil. É ainda João do Rio quem diz que "outros (ricos) deixam como dotes aos filhos cruzados daqui os mistérios e as feitiçarias".[29]

Parecem ter sido dominantes as conexões entre o Rio de Janeiro e a Bahia, responsáveis pelo estabelecimento de redes de relações que se mantiveram e só cresceram com o passar do tempo. Se, ao falar da "morte de uma rapariga que fora à Bahia fazer santo",[30] João do Rio permite pensar que pessoas viajassem àquele estado para se iniciarem religiosamente, o mais frequente parece ter sido a dinâmica no sentido oposto: a migração de baianos para o Rio de Janeiro, onde constituíram comunidades religiosas, sem deixar de preservar os laços com suas comunidades religiosas na Bahia. Roberto Moura diz que "era comum as baianas de maior peso irem à Bahia tratar de suas coisas de santo e dos negócios de nação, progressivamente centralizados nas casas de candomblé de Salvador, como os negros baianos iam eventualmente à África".[31] Agenor Miranda Rocha informa que João Alabá, de Omolu, "iniciou muitas filhas de santo"; Cipriano Abedé, de Ogum, "foi pai de santo de Dila e Maroca, ambas de Omolu e de Oya Bumi, entre outros", acrescentando que "dele (recebeu) os ensinamentos para tornar-(se) Olossaim"; Mãe Aninha, que estivera na então Capital Federal na segunda metade da década de 1880, "em 1925, volta à cidade, onde, no Santo Cristo, inicia sua primeira filha de santo do Rio, Conceição, de Omulu"; Benzinho Bamboxê, de Ogum, "iniciou muitos filhos de santo e era pai carnal de Regina Bamboxê, iyalorixá de casa na Raiz da Serra. Virgílio de Yansã, conhecido pai de santo do morro de São Carlos, também fez obrigação com Benzinho Bamboxê".[32]

---

[27] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., pp. 26-7.
[28] Rio, João do. Op. cit., p. 20.
[29] Idem, ibidem.
[30] Idem, ibidem, p. 35.
[31] Moura, Roberto. Op. cit., p. 93.
[32] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 25.

Devido à dominância, quase onipresença, das narrativas sobre a atuação dos religiosos baianos no Rio de Janeiro, permanece a dúvida sobre a existência de conexões semelhantes da Capital Federal com outros estados brasileiros. Estabeleceram-se, ao longo do tempo, redes de relações entre comunidades religiosas do Rio de Janeiro e de outras regiões do país? Outra questão a averiguar futuramente.

Também é importante destacar as comunidades formadas a partir de iniciações feitas por pessoas trazidas da África para o Rio de Janeiro ou por seus descendentes residentes nessa cidade e nesse estado. Um exemplo é a relação entre Rozena e Mejitó, conforme entrevista concedida por Agenor Miranda Rocha a Ari Araújo:

> AA – Eu considero a figura de Mejitó muito importante, até porque ouvimos dizer que Tata Fomotinho foi quem trouxe o Jeje para o Rio de Janeiro e, sem querer diminuir em nada sua importância, acreditamos que isso se dê pelo fato de ele haver dado início, aqui, a uma grande e extensa família de santo, a qual nós nos orgulhamos de integrar. No entanto, me parece importante esclarecer que, quando Tata Fomotinho veio para o Rio de Janeiro, em 1930, já encontrou Mejitó, não é verdade?
> AM – Mejitó foi feita por Tia Rozena, foi a primeira casa de Jeje aqui do Rio de Janeiro (Araujo, Ari, 1997, p. 214).[33]

No referido *Mapeamento dos terreiros de candomblé do Rio de Janeiro*, informa-se que "Guaiaku Rozena, africana, natural de Allada – Benim, que veio para o Brasil em 1864 [...] para o Rio de Janeiro, fundou um terreiro no bairro da Saúde, com o Asé Podabá-Jeje". O que é confirmado por Mejitó Helena de Dan, bisneta de santo de Guaiaku Rozena, em seu depoimento contido nesse mapeamento: "O nosso (asé) aqui do Rio, especialmente o da minha casa, é o Jeje original, oriundo da África, mas não tem descendência da Bahia. É Jeje do Rio de Janeiro mesmo".[34]

Mejitó Helena de Dan foi iniciada por Natalina de Aziri, que fora iniciada por Ontinha de Oyá, uma das filhas de santo de Guaiaku Rozena. Mas essa é uma rede de transmissão de axé estabelecida em momentos posteriores ao analisado até aqui. O que nos conduz a uma reflexão sobre o tempo no processo de constituição das comunidades de candomblé no Rio de Janeiro.

2. Tempos

Embora marcada pelos princípios e tradições da nação kêtu e, particularmente, pela trajetória de sua mãe de santo, Aninha de Xangô, e do axé por ela criado, o Opô

[33] Apud Araujo, Ari. Op. cit., p. 214.
[34] Apud Netto, Márcia Ferreira. Op. cit.

Afonjá, a narrativa cronológica de Agenor Miranda Rocha pode ser tomada, não sem riscos, como base para se pensar o processo de consolidação das comunidades de candomblé no Rio de Janeiro ao longo do tempo. O capítulo "As casas de Kêtu no Rio de Janeiro", de seu livro, é estruturado em quatro momentos.

2.1. Primeiro momento: da segunda metade do século XIX à década de 1930

O primeiro período estende-se desde um início difuso, que se adensa na segunda metade do século XIX, e ganha maior consistência no fim daquele século e nas primeiras décadas do século seguinte, quando, "nos bairros centrais, instalaram-se [...] outras casas de santo, dirigidas por nomes ilustres, entre os quais destacam-se Abedé, Guaiaku Rozena",[35] além do anteriormente citado João Alabá. Nesse momento, as práticas religiosas afro-brasileiras eram perseguidas e reprimidas pela polícia civil, que atuava seguindo o artigo 157 do Código Penal de 1890, que previa punição para "o espiritismo, a magia e seus sortilégios". Um código que, desde a sua promulgação, "foi considerado como incapaz de dar conta dos novos desafios colocados pelas transformações sociais e políticas do período republicano".[36]

No relato de Agenor Miranda Rocha, esse período estende-se até os anos 1930, com as mortes de Rodolfo Bamboxê, de João Alabá, em 1926, de Cipriano Abedé, em 1933, e de Mãe Aninha, em 1938.[37] O fim da vida dessas lideranças religiosas coincide com mudanças na legislação: com a promulgação do Decreto nº 1.202, de 8 de abril de 1939, a lei federal deixou de autorizar a perseguição e a repressão das práticas religiosas afro-brasileiras.

Em seu livro *O banquete do rei... Olubajé*, José Flávio Pessoa de Barros diz que "as comunidades Jeje encontradas no Rio de Janeiro à época eram as de Rozena de Besseim (Azinossibale); a de Domotinha de Oiá (Vodum Zevode) e a de Natalina de Oxum; todas também no centro da cidade, região da Saúde".[38] Sobre as comunidades pertencentes à nação angola, o mesmo autor defende que "o pioneiro desta religiosidade de origem bantu, [é] Joãozinho da Gomeia, que aqui se estabeleceu na década de trinta".[39] Contudo, de acordo com Antonio Carlos Peralta, Joãozinho da Gomeia

[35] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 24.

[36] Alvarez, Marcos César; Salla, Fernando Afonso; Souza, Luís Antônio F de. "A sociedade e a Lei: o Código Penal de 1890 e as novas tendências penais na Primeira República". *Justiça & História*, Porto Alegre, Memorial do Judiciário Gaúcho, v. 3, n. 6, 2003.

[37] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., pp. 23-6.

[38] Barros, José Flávio Pessoa de. *O banquete do rei... Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000, p. 31.

[39] Idem, ibidem, p. 35.

instalou-se em Duque de Caxias apenas em 1947, apesar de ter tentado radicar-se no Rio de Janeiro cinco anos antes.[40]

Em seção da enciclopédia eletrônica Wikipédia, há informação de que João Correia de Melo, conhecido como João Lesenge, membro da comunidade do Bate Folha baiano, migrou para o Rio de Janeiro da década de 1930 e comprou, em 1938, "um terreno com aproximadamente 5.000 metros quadrados, no bairro Anchieta, fundando ali, o Bate-Folha do Rio de Janeiro (Kupapa Unsaba), preservando, em pleno subúrbio, a língua quimbundo e os ritos de origem banta".[41] Ainda da nação angola, o *Mapeamento dos terreiros de candomblé do Estado do Rio de Janeiro* recupera uma comunidade ausente na bibliografia até aqui utilizada: o Ilê Asé Baba Olwô Omin, fundado em Pendotiba, Niterói, em 1938, por João Gambá, que desenvolvia suas práticas religiosas desde 1910.[42]

Longo, esse primeiro período ainda carece de mais dados e de maior precisão quanto aos mesmos, para que se possa entender suas complexas dinâmicas. Esse apuro pode conduzir à subdivisão do mesmo em diferentes períodos, com questões específicas, em função do fim da escravidão, da legislação vigente, das reformas urbanas na Capital Federal e das dinâmicas próprias às comunidades religiosas.

2.2. Outros parênteses: (des)continuidade na vida das comunidades de candomblé

Na narrativa de Agenor Miranda Rocha, o segundo momento se dá após o falecimento de algumas lideranças religiosas, nos anos 1920 e 1930, quando "três das quatro casas existentes até então fecharam, levando à dispersão das pessoas iniciadas em cada uma delas. Esse processo de dispersão foi acompanhado pela abertura de novas casas, em moldes bem diferentes dos padrões até então encontrados".[43] Assim, cabe abrir outro parêntese, para pensar tipos de continuidade das comunidades de candomblé no Rio de Janeiro.

Além de questões pessoais, particulares a cada uma das comunidades religiosas, os seus destinos podem e devem ser considerados em função das dinâmicas da vida na cidade. Um caminho para pensá-los é a análise de Roberto Moura sobre os rumos da distinção constituída pelos africanos e pelos baianos da nação ioruba na comunidade popular, garantida "por suas tradições civilizatórias e coesos pelo culto do candomblé":

---

[40] Apud Marra, Heloísa. "Pai de todos". *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 2004. Caderno Ela, p. 7.

[41] Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Bate_-_Folha_Rio_(Kupapa_Unsaba)> Acesso em: 1 jun. 2010.

[42] Netto, Márcia Ferreira. Op. cit.

[43] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 26.

> As características do desenvolvimento da cidade e de seus bairros populares e a sucessão de gerações em meio a um processo de massificação cultural imposto tornariam cada vez mais difícil esse exclusivismo. Assim, incorporam-se progressivamente aos seus descendentes, principalmente a partir de 1930, indivíduos de diversas procedências, a partir da solidariedade despertada tanto nas órbitas de vizinhança e trabalho, quanto a partir da complexidade de encontros e influências que a vida ganha no Rio (Moura, Roberto, 1995, p. 106).[44]

Sobre o fechamento das casas, pode-se arriscar dizendo que, a rigor, todas as casas abertas naquele momento tiveram algum tipo de descontinuidade. Em seu livro, Agenor Miranda Rocha informa que,

> Em 1886, Mãe Aninha, de Xangô, veio ao Rio com Bamboxê e Oba Saniá, com os quais fundou uma casa no bairro da Saúde. Retorna à Bahia, onde funda, em 1910, a Roça do Retiro. Em 1925, volta à cidade, onde, no Santo Cristo, inicia sua primeira filha de santo do Rio, Conceição, de Omulu. Com o seu falecimento em 1938, sua sucessora, Agripina de Souza – de Xangô –, transfere o axá (*sic*) para Coelho da Rocha (Rocha, Agenor Miranda, 2000, p. 25).[45]

Contudo, depois, ele apresentou esse processo de modo um pouco diferente:

> Mãe Aninha, já em 1885, segundo diz o povo, esteve no Rio pela primeira vez, acompanhada de tio Joaquim e Rodolfo Bamboxê, ficando na Pedra do Sal, também na Saúde. Em 1925, ela retorna ao Rio, desta feita para a casa de sua irmã de santo, Maria Ogalá, de Oxaguiã – casada com João Cavalcante, iniciado por Pulquéria – e funda uma casa de candomblé na Gamboa, na Rua Comendador Leonardo, onde fez a primeira iaô do Rio de Janeiro: Conceição de Obaluaê, que foi a mãe do Ogã Bila. Em 1929, funda outra casa, onde ela colocou os santos, na Rua Alegre, em um bairro chamado Aldeia Campista, e aí faz o santo de Alberta de Oxum. Depois coloca um axé em um terreno de Coelho da Rocha, de Conceição e seu filho, o Ogã Bila ou Pai Bila, como costumávamos chamá-lo. Ele ficou muito tempo como alabê, encarregado dos atabaques, para Agripina, que tomou conta deste axé até sua morte, sendo, então, sucedida por minha irmã Cantulina (Rebouças Filho, Diógenes, 1998, pp. 78-9).[46]

---

[44] Moura, Roberto. Op. cit., p. 106.
[45] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 25.
[46] Rebouças Filho, Diógenes. *Pai Agenor*. Salvador: Corrupio, 1998, pp. 78-9.

Diferenças sutis também podem ser encontradas em visões mais recentes da atuação de Mãe Aninha, no Rio de Janeiro. Ao editar uma correspondência da fundadora do Opô Afonjá, Luis Nicolau Parés informa que, na viagem à Capital Federal, em 1886, Mãe Aninha, Bamboxê e Oba Saniá "acharam uma casa com um assentamento de Xangô Afonjá na Pedra do Sal [...]. Ela limpou o local e deixou alguém tomando conta, voltando logo os três para Salvador".[47] Ao apresentar essa correspondência, João Batista dos Santos Tobiobá acrescenta que "Aninha não fez nenhuma iniciação" em 1925. E diz que,

> Em 1930, houve uma terceira viagem mais prolongada e mãe Aninha ficou no Rio de Janeiro por cinco anos, até 1935. Desta vez, Agripina, acompanhada de seu marido e do seu filho carnal Fernando, e sua irmã Filhinha de Oxum, que tinha ficado viúva recentemente, foram também para lá. Residiam todos juntos em casa espaçosa, na Rua Alegre nº 923-A, e lá tinham sua clientela (Tobiobá, João Batista dos Santos, 2007, p. 268).[48]

Independentemente das pequenas diferenças existentes nesses relatos e das interpretações, os quais ainda estão por serem confrontados, as várias narrativas fazem supor a existência de tipos diversos de fechamento, de fim e de continuidade, ou de descontinuidade, próprios às práticas religiosas afro no Rio de Janeiro então, que indicam modalidades variadas de transmissão e persistência das tradições religiosas. Um tipo de continuidade pode ser observado quando os axés constituídos por uma pessoa foram trasladados de um local a outro por pessoas por ela iniciadas, sendo mantidos por seus herdeiros até hoje. É o caso da comunidade fundada por Mãe Aninha, o Axé Opô Afonjá.

Outro tipo de continuidade de axé é observado quando há continuidade na descendência religiosa, embora as comunidades constituídas não sejam preservadas. É o caso de Regina de Bamboxê, filha carnal de Felisberto Américo Sowzer, que foi conhecido como Benzinho Bamboxê e era neto de Bamboxê Obitikô. Ela, que fora iniciada em Salvador por uma filha de santo de seu pai, não deu continuidade à comunidade criada por ele nas imediações da Praça Onze, no final do século XIX, constituindo o Axé Ilê Yamin em Cavalcante, por volta de 1958, o qual foi transferido, na década de 1970, primeiro para Furnas, em Duque de Caxias, e depois para Santa Cruz da Serra,

[47] Parés, Luiz Nicolau. "nota 6 do texto de apresentação". In Tobiobá, João Batista dos Santos. "21 cartas e um telegrama de Mãe Aninha a suas filhas Agripina e Filhinha, 1935-1937". *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, v. 36, 2007, p. 268.

[48] Tobiobá, João Batista dos Santos. Ibidem.

no mesmo município.[49] Um segundo exemplo desse tipo de continuidade de axé é o da descendência religiosa de Guaiaku Rozena, cuja casa foi herdada por Ontinha de Oyá e por ela transferida para Coelho da Rocha, a qual, "quando faleceu, deixou uma herdeira que não deu continuidade ao asé". Contudo, uma outra filha de santo de Guaiaku Rozena, "Natalina de Aziri, descontente, fundou o Kwe Sinfá, em Augustinho Porto, São João de Meriti", cujo imóvel, após sua morte, foi vendido por sua família carnal. Mejitó Helena de Dan, sua filha de santo, "herdou o asé e tomou conta dos santos de Natalina durante 14 anos, até comprar o terreno e reabrir o terreiro em 1995, no Parque Paulista, em Duque de Caxias", dando continuidade ao Asé Podabá-Jeje.[50]

Um terceiro tipo de continuidade de axé é a herança de assentamentos e outros elementos, que passam a ser cuidados por pessoas não necessariamente iniciadas pela pessoa a quem os mesmos se referem. É o caso do assentamento de João Alabá. Agenor Miranda Rocha diz que ele "faleceu sem deixar sucessor e, após algum tempo, a casa foi fechada.", acrescentando que "a falecida Dona Pequena, de Oxalá, herdou o Omolu de João Alabá e com ele fundou o Axé de Mesquita". Na Wikipédia, é informado que Vicente Bankolé e Tia Pequena estiveram, primeiro, em Bento Ribeiro e, logo em seguida, se estabeleceram em Mesquita, na Baixada Fluminense, criando "a Sociedade Beneficente da Santa Cruz de Nosso Senhor do Bonfim, mais conhecida como Casa-Grande de Mesquita, e que seria a primeira comunidade-terreiro de candomblé a estabelecer-se na Baixada Fluminense". Após a morte de Dona ou Tia Pequena, esse axé foi transmitido a "Dona Davina (Omolu), filha de santo de Procópio de Ogunjá, que na época era mãe pequena do axé". Após a morte dela, em 1964, a "sua neta carnal Meninazinha (Oxum), também sua filha de santo, herdou os santos da avó e, anos mais tarde, veio a se tornar uma conhecida mãe de santo, tendo aberto sua própria casa, dando continuidade à tradição da família",[51] o Ilê Omolu Oxum. Caso semelhante é o de Mãe Edelzuita de Oxaguian, do Ilê Oba Nila, a qual, segundo o já citado mapeamento, "herdou a pedra de Xangô Agodô trazida por José Caime" do Daomé, atual Benim, que foi passada a ela "por sua mãe de santo em 1944".[52]

2.3. Segundo momento: os anos 1940

Na narrativa de Agenor Miranda Rocha,

---

[49] Gomes, Elaine Cristina Marcelino. *Mãe Regina de Bamboxê: diálogos entre Rio de Janeiro e Salvador, uma história social do axé*. Niterói: Universidade Salgado de Oliveira, 2012, pp. 19, 23 e 52-3 (Dissertação de Mestrado).

[50] Netto, Márcia Ferreira. Op. cit.

[51] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., pp. 25-27; "Iyá Davina". In *Wikipédia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Iy%C3%A1_Davina> Acesso em: 1 jun. 2010.

[52] Netto, Márcia Ferreira. Op. cit.

> A década de 40 marca uma nova fase do candomblé carioca. Três das quatro casas existentes até então fecharam, levando à dispersão das pessoas iniciadas em cada uma delas. Esse processo de dispersão foi acompanhado pela abertura de novas casas, em moldes bem diferentes dos padrões até então encontrados. As novas lideranças religiosas emergentes na cidade deixam os bairros urbanos pobres e se deslocam para o subúrbio, onde instalam suas 'roças' (Rocha, Agenor Miranda, 2000, p. 26).[53]

Além do Opô Afonjá, em Coelho da Rocha, e das comunidades de Meninazinha d'Oxum, em São Mateus, e de Regina Bamboxê, em Raiz da Serra, José Flávio Pessoa de Barros cita outras comunidades entre as "muitas outras fundadas a partir da tradição dessas comunidades iniciais": "a casa de santo de Pai Ninô em Camari, Nova Iguaçu; a de mãe Dila, filha de Cipriano Abedé, em São João de Meriti".[54]

Nesse período, não cessa a vinda de baianos para o Rio de Janeiro. O mesmo autor também fala da constituição por baianos de comunidades da nação Efon na cidade à época:

> No final da década de quarenta, vem para a então capital da República, Rio de Janeiro, Cristóvão d'Efon, isto é, da nação Efon, subgrupo Nagô, aqui iniciando várias pessoas, dando origem a uma linhagem muito profícua. Surgem, então, várias comunidades oriundas desta casa original de Salvador, como as de Valdimiro de Xangô, Francisco de Iemanjá, Regina de Oxóssi, e muitas outras (Barros, José Flávio Pessoa de, 2000, p. 33).[55]

De acordo com o já referido mapeamento, Valdomiro de Xangô, da nação Efon, criou, no final dos anos 1940, o Ilê Asé Baru Lepé, também denominada como Tenda Santo Antônio dos Pobres, no Parque Fluminense, em Duque de Caxias.[56] Segundo o sítio eletrônico do Axé Tumba Junsara, Manoel Ciriaco de Jesus, fundador do Tumba Junsara de Salvador, em 1919, também fundou o Tumba Junsara em Vilar dos Teles, "por volta de 1946".[57]

2.4. Terceiro momento: os anos 1950 e 1960

O terceiro período configurado na narrativa de Agenor Miranda Rocha compreende as décadas de 1950 e 1960. Se o primeiro momento é caracterizado pela constituição de comunidades de candomblé na região central da cidade, enquanto o segundo

---

[53] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 26.
[54] Barros, José Flávio Pessoa de. Op. cit., pp. 33-4.
[55] Idem, ibidem, p. 33.
[56] Netto, Márcia Ferreira. Op. cit.
[57] Disponível em: < http://axetumbajunsara.blogspot.com> Acesso em: 2 jun. 2010.

momento é marcado pela transferência de algumas dessas comunidades para o subúrbio e a Baixada Fluminense, na opinião dele, os anos 1950 e 1960 "podem ser consideradas como os 'anos de ouro' do candomblé no Rio de Janeiro". E ele diz por que:

> Esse período é sempre lembrado não apenas nas casas de Kêtu, mas em todas as tradições então instaladas na cidade. Com as roças estruturadas, muitas festas se tornaram famosas. Um grande público, proveniente dos bairros de classe média e alta da cidade, frequentava os subúrbios por ocasião dessas festas. As casas mais concorridas eram o Bate-Folha, em Anchieta (nação de Congo, casa do finado João Lessengue), o Axé Opô Afonjá, em Coelho da Rocha (nação de Kêtu, com Mãe Agripina). E principalmente a casa do mais famoso pai de santo da cidade: Joãozinho da Gomeia, o chamado 'rei do Candomblé', em Caxias (Rocha, Agenor Miranda, 2000, p. 26).[58]

Nesse período, não cessa de crescer a migração de religiosos baianos para o Rio de Janeiro, que é mesmo uma das características das religiões afro-brasileiras nesse estado. Há o caso já citado de Regina de Bamboxê, que migra de Salvador e funda no Rio de Janeiro o Axé Ilê Yamin, em Cavalcante, por volta de 1958.[59] Sobre as comunidades Jeje no Rio de Janeiro, José Flávio Pessoa de Barros informa "a vinda para o Rio de Janeiro de Tata Fomotinho, que aqui vai fundar seu terreiro e originar uma extensa linhagem, [...] por volta dos anos 50".[60] Outra nação africana chega da Bahia nessa época, de acordo com José Flávio Pessoa de Barros: "ainda na década de cinquenta, a nação Ijexá também se transfere para o Rio de Janeiro, através de Zezito de Oxum, neto de Eduardo de Ijexá, pai de santo famoso, um dos últimos de sua linhagem em Salvador".[61] Tendo chegado ao Rio de Janeiro em 1958, Pai Zezito fundou sua casa, dois anos depois, em Belford Roxo.[62]

Além do axé de Pai Zezito, no citado *Mapeamento* há informação de outros baianos que constituíram comunidades religiosas no Rio de Janeiro, nessa época: Zezinho da Boa Viagem, que cria a Associação Religiosa Terreiro Jeje-Mahin da Boa Viagem, em Nova Iguaçu, em 1957, e Yá Kauendê, da nação angola, que funda o Abassá de Ogum, em Santo Elias, Mesquita, em 1956.

O fluxo de baianos para o Rio de Janeiro parece ter sido intermitente, pois Barros assinala que, "a partir de 1960, nova migração ocorre para o Rio de Janeiro". Ele in-

---

[58] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 26.
[59] Gomes, Elaine Cristina Marcelino. Op. cit., p. 23.
[60] Barros, José Flávio Pessoa de. Op. cit., p. 31.
[61] Idem, ibidem, p. 32.
[62] Fernandes, Nilo; Fernandes, Elizabeth; Vidal, Marcelo (orgs.). *Pai Zezito d'Oxum: a chegada da nação Ijexá no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005, pp. 19 e 24.

forma que "nessa década também chegaram, e aqui no Rio de Janeiro se estabeleceram, outras comunidades kêtu, originadas das tradicionais casas baianas".[63] "Do Alaketu da Bahia veio Beata de Iemanjá e Delinha d'Ogum, que estabelecem os seus terreiros em Miguel Couto, Nova Iguaçu; e Janete d'Oxum, na Ilha do Governador". Do Ilê Axé Iyá Nassô Oká, a Casa Branca do Engenho Velho, vieram e se estabeleceram: "Nitinha d'Oxum, em Miguel Couto, município de Nova Iguaçu; Tete de Oiá, em Guadalupe; Elza de Iemanjá, em Villar dos Telles, São João de Meriti; e Amanda d'Obaluaiê, em Coelho da Rocha, no município de mesmo nome". Do Gantois:

> Marina de Ossaim funda o seu terreiro em Belford Roxo; Letícia d'Omolu, em Nova Iguaçu; Almerinda d'Oxóssi, em Quintino; Edeusuíta d'Oguiã, em Jacarepaguá; Lindinha d'Oxum, em Villar dos Teles – São João de Meriti; Margarida d'Oxum, em Vila Valqueire; Bida de Iemanjá, em Cascadura; Marta d'Oxum e Simone d'Oxóssi, em São Gonçalo (Barros, José Flávio Pessoa de, 2000, p. 34).

Ele acrescenta:

> Do local chamado Engenho Velho de Cima, à mesma época, chegam Álvaro – Pé Grande, fundando seu Axé em Jacarepaguá e, ainda no mesmo bairro, em Salvador, porém da Casa de Oxumarê, Benta de Ogum, que se fixou em Cabuçu, município de Nova Iguaçu, Teodora d'Iemanjá e Tomazinha d'Oxum, que estabelecem residência em Villar dos Teles (Barros, José Flávio Pessoa de, 2000, p. 34-5).

E diz: "Vieram da Ilha de Itaparica, ligados ao culto dos ancestrais Babá-Egum, estritamente masculino, os sacerdotes Laércio e Braga, respectivamente para Villar dos Teles e Caxias".[64] A estes, Gisèle Omindarewá Cossard acrescenta "o Ilekê, dirigido por Ojé Joziel, no Cabuçu, Niterói".[65] No antes referido mapeamento, é informado que Josiel Manuel dos Santos, baiano vindo para o Rio de Janeiro em 1962, foi iniciado no Abassá de Ogum por sua tia, Yá Kauendê, e indicado como herdeiro do axé após a morte dela. Em 1986, transferiu o terreiro de Mesquita para Nova Iguaçu e, após a sua iniciação no culto de babaegum, na Bahia, em 1999, passou a direção do Abassá de Ogum a Ronaldo de Oxaguian e fundou o Ilê Asé Baba Nile Ke, em 2001, em terreno ao lado do Abassá de Ogum.[66]

---

[63] Barros, José Flávio Pessoa de. Op. cit., p. 34.
[64] Idem, ibidem, pp. 33-5.
[65] Cossard, Gisèle Omindarewá. *Awó: o mistério dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006, p. 206.
[66] Netto, Márcia Ferreira. Op. cit.

Sem especificar quando vieram para o Rio de Janeiro, José Flávio Pessoa de Barros ainda cita, da origem Jeje,

> [...] as comunidades de Margarida d'Iemanjá, única representante do Bogum de Salvador, e de Waldirzinho de Oxumarê, originário da Casa de Enoque, em Cachoeiras de São Feliz. A primeira funda seu Axé em Villar dos Teles, e o último, na localidade de Raiz da Serra (Barros, José Flávio Pessoa de, 2000, pp. 31-2).[67]

Com essas referências, delineia-se um panorama extenso de comunidades de candomblé no Rio de Janeiro vinculadas a comunidades baianas de várias nações, em paralelo à continuidade das comunidades anteriormente constituídas na cidade e na região. Analisando a constituição do "candomblé paulista", Reginaldo Prandi diz que "por volta de 1960, havia um trânsito importante entre Rio e São Paulo, entre umbanda e candomblé, trânsito que trazia o candomblé para dentro da umbanda e o Rio para dentro de São Paulo".[68] Análise interessante e importante, nesse contexto, pois confirma a condição do Rio de Janeiro como polo de recepção e difusão de tradições religiosas afro-brasileiras.

2.5. Quarto momento: dos anos 1970 aos dias atuais

Finalmente, na visão de Agenor Miranda Rocha, o quarto período estende-se desde os anos 1970, quando "outras casas foram abertas no Rio de Janeiro através da transferência de pessoas iniciadas em importantes casas de tradição de kêtu". Segundo José Flávio Pessoa de Barros, "a maioria das casas (das mais diferentes nações) estão localizadas no perímetro urbano da cidade do Rio de Janeiro, região chamada Baixada Fluminense, que hoje abriga mais de três mil e oitocentas casas de candomblé de diversas origens". Ele cita esse quantitativo a partir da reportagem "Um Rio de atabaques", publicada na edição número 1.471 da revista *Isto É*, de 10 dez. 1997, que afirma existirem mais terreiros de candomblé no Rio de Janeiro do que na Bahia.[69] Independentemente desses números e proporções, que precisam ser confirmados mais de uma década depois, é inquestionável a existência de fortes vínculos entre as comunidades de candomblé no Rio de Janeiro e na Bahia, estabelecidas e preservadas desde o século XIX.

---

[67] Barros, José Flávio Pessoa de. Op. cit., pp. 31-2.

[68] Prandi, Reginaldo. "Linhagem e legitimidade no candomblé paulista". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, ANPOCS, n. 14, 1990, pp. 18-31. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_14/rbcs14_02.htm> Acesso em: 12 jun. 2010.

[69] Barros, José Flávio Pessoa de. Op. cit., p. 35.

2.6. Tempo(s) e espaço(s)

Em que pese a pertinência relativa de ser estruturado cronologicamente e subdividido nesses quatro períodos ou em outros, o processo de constituição das comunidades de candomblé no Rio de Janeiro indica situações espaciais distintas. Primeiro, no que tange à localização das práticas e comunidades de candomblé na cidade e no estado. Depois, em relação à conformação dessas comunidades, com implicações importantes para suas práticas e valores.

3. Espaços do candomblé no Rio de Janeiro

3.1. Distribuição territorial das comunidades de candomblé

Em um dado momento de sua reportagem, quando apresenta as pessoas e as casas que conheceu por meio de Antônio, seu guia no campo religioso afro-brasileiro, João do Rio informa que "no trajeto que fizemos do Largo da Carioca à Praça da Aclamação, encontramos, afora um esverdeado discípulo de Alicali, Omancheo, como eles dizem, duas mães de santo, um velho babalaô e dois babaloxás".[70] Relato que nos permite observar como esses religiosos e suas práticas se faziam presentes em espaços urbanos de uso coletivo. Dizendo ter perguntado a seu informante se havia "muitas mães de santo", João do Rio conta que recebeu uma resposta com certa precisão quantitativa: "Umas 50". A essa resposta se seguem vários nomes, alguns dos quais associados a lugares que podem ser aqueles nos quais essas religiosas atuavam e/ou residiam: "a Henriqueta da Praia, a Maria Marota, que vende à porta do Glacier, a Maria do Bonfim, a Martinha da Rua do Regente, [...] a Dudu do Sacramento".[71]

Também é possível depreender que fossem prestados serviços em domicílio, pois João do Rio diz ter acompanhado por dois dias o "babaloxá da Costa da Guiné [...] a lugares onde havia serviço" e tê-lo visto "misteriosamente, entrar em casas de Botafogo e da Tijuca, onde, durante o inverno, há recepções e *conversationes* às cinco da tarde como em Paris e nos palácios da Itália".[72] Ao contar como sua avó, Tia Ciata, curou "um encosto" em Wenceslau Brás, Bucy Moreira informa que, apesar de ela insistir em atender o presidente em sua casa, com a sentença "quem precisa de caridade que venha cá", finalmente "ela foi lá fazer o serviço".[73]

O depoimento do neto de Tia Ciata também deixa entrever a existência de espaços fixos de iniciação, vivência e atuação religiosa. O que se confirma na reportagem

[70] Rio, João do. Op. cit., p. 29.
[71] Idem, ibidem, pp. 43-4.
[72] Idem, ibidem, p. 61.
[73] Apud Moura, Roberto. Op. cit., p. 97.

de João do Rio, que menciona a existência de "*ilê axé* ou *ilê orixá*"[74] e informa onde se localizavam. No capítulo "Os feiticeiros" de seu livro, ele diz ter conhecido "as casas das ruas de São Diogo, Barão de São Félix, Hospício, Núncio e da América, onde se realizam os candomblés e vivem os pais de santo".[75] Agenor Miranda Rocha confirma esses dados, ao sintetizar e marcar um foco no processo de ocupação espacial pelos negros no Rio de Janeiro então, dizendo que, enquanto a "massa de ex-escravos e seus descendentes [...] na virada do século, estavam dispersos pela cidade, com ocupações variadas", a maioria dos baianos:

> [...] vivia nos bairros centrais da cidade: Saúde, Gamboa e Santo Cristo. O crescimento das atividades portuárias e a inauguração da estação de estrada de ferro nas proximidades transformaram essa região num polo de atração de população pobre. Os antigos casarões transformaram-se em cortiços e as chácaras foram sendo loteadas, fazendo surgir um emaranhado de ruelas, becos e casas. Nessas casas e cortiços residiam muitas das pessoas que se reuniram para fundar as primeiras casas de candomblé da cidade. João Alabá, talvez o mais famoso, morava na Rua Barão de São Félix, no centro da cidade. Também nos bairros centrais, instalaram-se, em fins do século passado e no início deste século, outras casas de santo, dirigidas por nomes ilustres, entre os quais destacam-se Abedé e Guaiaku Rozena (Rocha, Agenor Miranda, 2000, pp. 23-4).[76]

Entre as pessoas que conheceu nos três meses em que diz ter vivido no meio de "mais de cem feiticeiros, mais de cem...", João do Rio cita vários nomes, alguns com endereço preciso: "A Assiata ("uma negra baixa, fula e presunçosa") mora na Rua da Alfândega, 304"; "o Titino, da Rua Frei Caneca"; "Obitaiô, da Rua Bom Jardim"; "a Dudu do Sacramento, que mora também na Rua Bom Jardim"; "Apotijá, mina famoso pelas suas malandragens, que mora na Rua do Hospício, 322"; "o Jorge, da Rua do Estácio"; "o João Mussê, alufá feiticeiro tremendo, que mora na Rua Senhor dos Passos, 222, e é respeitado por todos"; "a casa de Ojô fica na Rua dos Andradas, quase no começo"; "Abubaca Caolho, o alcoólico da Rua do Resende"; o "celebrado João Alabá, negro rico e sabichão da Rua Barão de São Félix, 76".[77]

Agenor Miranda Rocha confirma algumas dessas indicações e oferece outras. Além de informar que "tinha Tio Sanin, no Morro do Pinto",[78] precisa a localização do que ele entende como as "quatro primeiras casas" da nação kêtu no Rio de Janeiro:

---

[74] Rio, João do. Op. cit., p. 38.
[75] Idem, ibidem, pp. 19-20.
[76] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., pp. 23-4.
[77] Rio, João do. Op. cit., pp. 44, 50, 51-2, 64-6, 80, 82-3.
[78] Apud Araujo, Ari. Op. cit., p. 211.

> Na Rua Barão de São Félix, no bairro da Saúde, João Alabá, de Omolu, abriu uma das primeiras casas de santo da cidade. [...]
> Inicialmente, na Rua do Propósito, e depois, na Rua João Caetano, Cipriano Abedé, de Ogum, abriu sua casa. [...]
> Em 1886, Mãe Aninha, de Xangô, veio ao Rio com Bamboxê e Oba Saniá, com os quais fundou uma casa no bairro da Saúde. [...]
> Na Rua Marquês de Sapucaí, Benzinho Bamboxê, de Ogum, funda sua casa (Rocha, Agenor Miranda, 2000, p. 25).[79]

E Roberto Moura informa que Assumano Mina do Brasil, africano e muçulmano "que trabalhava com os astros", "morava num sobrado na Praça Onze, 191".[80]

Entretanto, no primeiro momento delineado por Agenor Miranda Rocha, essas comunidades de candomblé não estavam restritas à região "que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a Praça Onze", a qual Heitor dos Prazeres qualificou como *Pequena África*,[81] e como *África em miniatura*.[82] Tobiobá diz que, em sua estada no Rio de Janeiro, em 1925, Mãe Aninha "ajudou sua amiga Sinhá Maria *Ogalaá* de Oxaguiã na feitura de uma mão de Maria da Conceição, iaô de Omolu, na Rua São Luiz Gonzaga, nº 49. Também lavou contas para Clarice Feitosa, na Rua Comendador Leonardo", permitindo observar como as práticas religiosas de Aninha se realizaram em diferentes partes da cidade: na Gamboa, na Pequena África, e em São Cristóvão.[83] Em depoimento incluído no já referido mapeamento, Mãe Regina Lúcia de Iemanjá, atual yalorixá do Asé Opô Afonjá, fala que esse Asé "esteve no Rocha, Cavalcante e chegou aqui em Coelho da Rocha. Não era bem esse local, era lá na esquina. Depois, então, é que passou para cá".[84]

João do Rio também menciona "uma casa nas imediações da praia de Santa Luzia".[85] Na já citada "Relação dos processos e sentenças por atos de feitiçaria e prática ilegal de medicina", Yvonne Maggie indica alguns locais onde aconteceram práticas religiosas afro-brasileiras nessa época: no Andaraí e no Morro de Santo Antônio, em 1898, em Madureira e na Rua do Lavradio, em 1899, no Morro de São Carlos, em 1930, e no Morro do Pinto, sem indicação de data.[86] Muniz Sodré informa outro caso

---

[79] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 25.
[80] Moura, Roberto. Op. cit., p. 134.
[81] Idem, ibidem, p. 93.
[82] Lírio, Alba (org.) *Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo*. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2003, p. 47.
[83] Tobiobá, João Batista dos Santos. Op. cit., p. 268.
[84] Apud Netto, Márcia Ferreira. Op. cit.
[85] Rio, João do. Op. cit., p. 63.
[86] Maggie, Yvonne. Op. cit., pp. 276-7.

de violência policial contra religiosos negros, acontecido no Morro do Salgueiro, em 1916, a partir de uma notícia do jornal *Correio da Manhã*.[87]

Como visto, Agenor Miranda Rocha informa que Adelaide Mejitó, filha de Tia Rozena, "morou muitos anos em Cavalcante, depois mudou-se para Coelho da Rocha".[88] Falando das festas realizadas fora das escolas de samba, Roberto M. Moura recupera que "as mais famosas (festas) de Oswaldo Cruz eram na casa da Dona Esther, uma espécie de Tia Ciata do subúrbio da Central". Sobre Oswaldo Cruz, Muniz Sodré acrescenta:

> Este bairro era um reduto importante de formas culturais negras [...]. Em quintais diversos, realizavam-se reuniões de jongo (canto e dança de linha mística com pontos e desafios, de onde se deriva o samba de partido-alto), caxambu (forma semelhante ao jongo, mas com diferenças rítmicas) e rodas de samba. Além disto, havia as 'mães de santo' e 'filhas de santo' festeiras (como Dona Martinha, africana de nascimento, madrinha da Portela), que promoviam encontros com sambistas (Sodré, Muniz, 2002, p. 149).[89]

No texto já citado de Tiago de Melo Gomes, é possível recuperar a presença de "Seu Alfredo, 'mulato mineiro', 'mestre-sala dos bons, pai de santo e jongueiro'", fundador do bloco Cabelo de Mana, que está na origem da Escola de Samba Império Serrano, na Serrinha, em Madureira, e de "Maria Rezadeira, jongueira da Mangueira e nascida em Valença (RJ) em 1902, neta de africanos e índios, que aprendeu a prática em sua infância na fazenda Bem Posta".[90]

Somando a grande quantidade de referências espaciais até aqui reunidas, pode-se dizer que tanto as práticas quanto as comunidades religiosas com referências africanas se estendiam por toda a cidade do Rio de Janeiro. No dizer preconceituoso de João do Rio, "não há ninguém cuja vida tivesse decorrido no Rio sem uma entrada nas casas sujas onde se enrosca a indolência malandra dos negros e das negras".[91] E acrescenta: "Os feiticeiros formigam no Rio, espalhados por toda a cidade, do cais à estrada de Santa Cruz",[92] indicando práticas que se estendiam para além da então Capital Federal. Entre os "feiticeiros", João do Rio cita "o Higino e o Breves, dois famosos tipos de Niterói, cuja crônica é sinistra".[93] Presenças no outro lado da Baía de Guanabara, às quais se

[87] Sodré, Muniz. Op. cit., p. 150.
[88] Apud Araujo, Ari. Op. cit., p. 214.
[89] Sodré, Muniz. Op. cit., p. 149.
[90] Gomes, Tiago de Melo. Op. cit., p. 195.
[91] Rio, João do. Op. cit., p. 50.
[92] Idem, ibidem, p. 51.
[93] Idem, ibidem, pp. 51-2.

soma João Gambá, que desenvolvia suas práticas religiosas desde 1910 e fundou o Ilê Asé Baba Olwô Omin, em Pendotiba, em 1938.[94]

As diferentes regiões da cidade estavam conectadas não só porque os religiosos transitavam por ruas e casas as mais diversas, mas, também, devido a necessidades intrínsecas aos seus rituais. Falando do sacrifício – "algumas partes (do animal sacrificado) são levadas para onde o santo diz" –, relatando a feitura de um babalaô – "coloca-se tudo num alguidar para jogar onde o opelê disser, no mar, num lago, em qualquer rio" –, ou ao citar Sanin – "fizemos outro dia um despacho no Campo de Santana"[95] –, João do Rio faz ver como essas práticas se davam nos mais diversos lugares, muitas vezes em pontos cruciais da cidade. Em outra passagem, oferece mais detalhes, com localizações específicas da difusão espacial desses ritos religiosos, por meio dos quais também se pode pensar os constrangimentos derivados da complexa urbanidade:

> O babaloxá pergunta ao santo para onde deve ir o cabelo que vai cortar à futura filha e, depois de ardente meditação, indica com aparato a ordem divina. Essas descobertas são fatalmente as mesmas no centro de uma cidade populosa como a nossa. Se o santo é a mãe-d'água doce, Oxum, o cabelo vai para a Tijuca, a fábrica das Chitas; se é Iemanjá, fica na praia do Russel, em Santa Luzia; se é outro santo qualquer, basta um trecho de praça em que as ruas se cruzem (Rio, João do, 2006, p. 41).[96]

Tanto as referências ao mar, a lagos e rios, quanto algumas exigências rituais implicavam conexões com áreas além da urbe. Isso aparece em um relato de João do Rio de um trabalho feito com a pretensão de causar a morte de alguém, no caso, de um presidente da República: "Os trabalhos dessa espécie fazem-se na roça, com orações e grandes matanças. Precisa a gente passar noites e noites a fio diante do fogareiro, com o teçubá na mão, a rezar". Em outra passagem, na qual comenta os elementos de que se compõem os feitiços, João do Rio cita "ervas arrancadas ao campo depois de lá deixar dinheiro para o saci",[97] dando evidências dos vínculos dessas práticas religiosas com as matas, entre outros sítios naturais.

Entretanto, não se deve considerar que essas práticas e comunidades estivessem uniformemente distribuídas pela cidade. Ao contrário, difusão e concentração se complementavam. Pode-se dizer que, apesar de se fazerem presentes em toda a cidade, havia regiões da mesma que concentravam um número maior de comunidades religiosas com matrizes africanas.

---

[94] Netto, Márcia Ferreira. Op. cit.
[95] Rio, João do. Op. cit., pp. 32, 79, 86.
[96] Idem, ibidem, p. 41.
[97] Idem, ibidem, pp. 56 e 59.

As diversas referências aqui reunidas também permitem pensar como variou a concentração espacial dessas comunidades ao longo do tempo. O relato de Agenor Miranda Rocha sobre a continuidade das "quatro primeiras casas" faz pensar na questão das mudanças dessas comunidades, transferindo o polo de maior concentração das mesmas dentro da cidade e para outras regiões do estado. Como visto, ele defende que o fechamento das comunidades levou:

> [...] à dispersão das pessoas iniciadas em cada uma delas. Esse processo de dispersão foi acompanhado pela abertura de novas casas, em moldes bem diferentes dos padrões até então encontrados. As novas lideranças religiosas emergentes na cidade deixam os bairros urbanos pobres e se deslocam para o subúrbio, onde instalam suas 'roças' (Rocha, Agenor Miranda, 2000, p. 26).[98]

A trajetória de mudança da maior concentração de comunidades de candomblé da Pequena África para o subúrbio e a Baixada Fluminense é exatamente a da comunidade iniciada por Mãe Aninha, o Axé Opô Afonjá do Rio de Janeiro, a qual, da Saúde, em 1880, teria passado, de acordo com variadas fontes e interpretações, por diversos bairros da cidade do Rio de Janeiro – Santo Cristo, Gamboa, Rocha, Cavalcanti, Aldeia Campista e São Cristóvão – até chegar a Coelho da Rocha, na Baixada Fluminense, nos anos 1940 (1944 ou 1946), onde está até hoje.[99]

Outra comunidade que se deslocou dentro da Pequena África é a de Tia Ciata. Em um depoimento de Donga e na análise de Roberto Moura, é possível recuperar a sua trajetória: chegada da Bahia, ela morou primeiro na Rua General Câmara, depois com ou próximo a Miguel Pequeno, que "era uma espécie de cônsul dos baianos", "na Rua da Alfândega, 304", em seguida na Rua dos Cajueiros e, finalmente, na Rua Visconde de Itaúna, na Praça Onze.[100] Mudanças que são compreensíveis devido às dificuldades de subsistência dessas comunidades, em função da crescente especulação imobiliária na região central da cidade, bem como das dinâmicas próprias às relações desses grupos religiosos e às vidas pessoais de seus integrantes.

De certo modo, também era previsível que as comunidades herdeiras daquelas criadas inicialmente, na Pequena África ou não, germinassem em outras partes da cidade, uma vez que os cultos não eram restritos a africanos e afrodescendentes, e a expansão do axé é intrínseca ao ideário religioso afro-brasileiro. Falando de lideranças religiosas instaladas nos bairros centrais – João Alabá, Abedé, Guaiaku Rozena – Agenor

---

[98] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 26.

[99] Rebouças Filho, Diógenes. Op. cit., p. 78; Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 19; Barros, José Flávio Pessoa de. Op. cit., p. 31; Tobiobá, João Batista dos Santos. Op. cit., p. 270; Netto, Márcia Ferreira. Op. cit.

[100] Apud Moura, Roberto. Op. cit., pp. 96 e 105.

Miranda Rocha diz que "sua influência alcançava bairros distantes, de onde provinham numerosos filhos, embriões de futuras novas casas que, mais tarde, seriam abertas nos subúrbios cariocas".[101]

Entretanto, é preciso lembrar que essas comunidades enfrentavam constantes pressões externas, o que resultou, também, em razões para essas transferências. As reformas urbanas realizadas na área central da cidade, no início do século XX, com vistas ao saneamento, à modernização e à especulação imobiliária, também constituíram um fator importante para esses deslocamentos. Como disse Roberto Moura,

> A Saúde, onde se concentrava grande parte da colônia baiana, [...] seria também afetada pelas reformas, fazendo com que muitos [...] fossem procurar moradia pelas ruas da Cidade Nova, além do Campo de Santana, ou para os subúrbios e, logo depois, nos morros em torno do Centro (Moura, Roberto, 1995, p. 55).[102]

Pode-se argumentar, também, que as regiões que concentravam um número maior de comunidades religiosas com matrizes africanas eram, geralmente, conforme o dizer de Agenor Miranda Rocha, "os bairros urbanos pobres".[103] A Pequena África era um "polo de atração de população pobre", no dizer do mesmo autor, fosse a zona portuária, fosse a Cidade Nova, que eram regiões periféricas em relação aos centros da cidade: o Campo de Santana, no período imperial, e a Praça Floriano, no período republicano.[104] Quando João do Rio diz que foi "pela rua estreita com a visão sinistra da pobre mártir aos pulos, dessa cabeça pintada, entre os chocalhos e os atabaques, que dançava e gritava horrendamente [...]",[105] a menção à rua estreita, embora seja válida para muitas das vias urbanas antigas e ainda existentes no Rio de Janeiro, pode ser contraposta à espacialidade das novas avenidas e outros logradouros projetados para a capital da República no início do século XX.

O deslocamento dessas comunidades "para o subúrbio" também foi um movimento marcado pelas dificuldades econômicas. O mesmo vale para a ocupação da Baixada Fluminense e, mais recentemente, da Zona Oeste da cidade. A presença das comunidades religiosas afro-brasileiras na Pequena África (zona portuária e Cidade Nova), em morros, nos subúrbios, na Baixada Fluminense e na Zona Oeste indica a ocupação da periferia devido a processos de exclusão dessa população, bem como de

---

[101] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 24.
[102] Moura, Roberto. Op. cit., p. 55.
[103] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 26.
[104] Sobre a questão da centralidade no Rio de Janeiro, ver Sisson, Rachel. "Marcos históricos e configurações espaciais. Um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro". *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, FAU-UFRJ, v. 4, 2. sem. 1986, pp. 56-81.
[105] Rio, João do. Op. cit., p. 49.

seus valores e práticas, das regiões centrais e mais valorizadas da cidade e da região. Como sintetizou Manuel Bandeira, em um verso do poema "Mangue", de seu livro *Libertinagem*: "Houve tempo em que a Cidade Nova era mais subúrbio do que todas as Meritis da Baixada".[106]

A realização de pesquisas com levantamento e análise de fontes bibliográficas, iconográficas e sonoras, bem como a realização de entrevistas, aliadas à realização de um censo das comunidades existentes, que produza um mapeamento sistemático e recupere dados sobre os processos de constituição das mesmas, permitirá aprofundar a análise do processo de distribuição dessas comunidades no tempo e no espaço do Rio de Janeiro.

3.2. Tipologias espaciais das comunidades de candomblé

Ao longo do tempo, não se observam apenas mudanças quanto à localização dessas comunidades na cidade e no estado. É importante perceber as mudanças processadas na estruturação física das mesmas. O próprio variar entre *casa* e *roça*, na denominação encontrada nos depoimentos e relatos, já indica transformações significativas quanto às possibilidades espaciais e às práticas dessas comunidades religiosas, bem como assinala a passagem do tempo.

3.2.1. Comunidades como casas

Inicialmente, parece que havia apenas casas. Embora defenda que "toda essa gente vive bem, à farta" e, ao descrever a casa de Ojô, diga que "os móveis consertados indicavam que Ojô vive bem",[107] João do Rio não deixa de externar seu preconceito com relação às condições de salubridade de suas habitações: "os transeuntes honestos, que passeiam na rua com indiferença, não imaginam sequer as cenas de Salpetrière africana passadas por trás de rótulas sujas"; "os feiticeiros [...] moram em casinholas sórdidas"; "para obter o segredo do feitiço, fui a essas casas, estive nas salas sujas"; qualifica como "casinhola suja e malcheirosa" a casa na qual presenciou uma cerimônia de egungum; e, contraditoriamente, diz que a casa de Ojô tem "um aspecto pobre e um cheiro desagradável".[108] Uma descrição mais longa merece ser citada:

> As casas dos minas [...] são quase sempre rótulas lôbregas, onde vivem com o personagem principal cinco, seis ou mais pessoas. Nas salas, móveis quebrados e sujos, esteirinhas, bancos; por cima das mesas, terrinas, pucarinhos de água, chapéus de palha, ervas, pastas de oleado onde se guarda o opelé, nas paredes, atabaques, vestuários esquisitos, vidros;

[106]Bandeira, Manuel. "Mangue". *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1930.
[107]Rio, João do. Op. cit., pp. 52 e 81.
[108]Idem, ibidem, pp. 35, 52, 74, 80.

> e no quintal, quase sempre jabutis, galinhas pretas, galos e cabritos (Rio, João do, 2006, pp. 29-30).[109]

Do relato de João do Rio, que pouco procura entender os modos de ser e viver do outro, emergem várias questões relativas a essas comunidades, à estrutura espacial de que dispunham e a suas práticas. Primeiro, o sentido comunitário, com vários habitantes reunidos em torno de uma liderança. Depois, as condições de salubridade estabelecidas em função do processo de marginalização social. O uso das rótulas como recurso para garantir privacidade e proteção a seus moradores, visitantes e acontecimentos. A criação de animais. Uma cultura material particular. E uma estruturação espacial específica na qual, a partir da distinção entre a rua e a casa, esta última era dividida em duas partes principais, sendo a primeira composta pelos recintos internos e a segunda pelo quintal, mas ambas se prestando a múltiplos usos que as conectavam.

Aparentemente, todos os poucos e pequenos recintos que compunham essas casas eram usados nas funções religiosas, em especial as salas e as camarinhas. João do Rio relata que "os pais de santo trabalham dia e noite nas camarinhas ou fazendo evocações diante dos fogareiros".[110] Além disso, deve ser destacado o peji, ainda conforme a reportagem do mesmo autor: "o estado-maior é a coleção de terrinas e sopeiras colocadas numa espécie de prateleiras de bazar".[111] Complementares aos espaços internos, os quintais também são importantes, servindo tanto para a realização de alguns rituais quanto para a criação de animais para serem usados nos rituais e comercializados, conforme outras citações de João do Rio: "Eu olhava a réstia estreita do quintal onde dormiam jabutis"; "os pais de santo são obrigados pela sua qualidade a fazer criação de bichos para vender e tê-los sempre à disposição quando precisavam de sacrifício".[112]

Falando das tias baianas, Roberto Moura diz que mantinham "festas realizadas em homenagem aos santos que depois se profanizavam em encontros de música e conversa".[113] Ele também informa que Tia Ciata, a mais famosa dessas tias, "não deixava de comemorar as festas dos orixás em sua casa da Praça Onze, quando depois da cerimônia religiosa, frequentemente antecedida pela missa cristã assistida na igreja, se armava o pagode".[114] De acordo com outros depoimentos e análises, havia localização específica para essa sucessão de eventos, pois, além da missa na igreja, as cerimônias religiosas e as festas nas casas tinham espaços claramente determinados em suas dinâ-

[109]Idem, ibidem, pp. 29-30.
[110]Idem, ibidem, p. 31.
[111]Idem, ibidem, p. 42.
[112]Idem, ibidem, p. 32.
[113]Moura, Roberto. Op. cit., p. 93.
[114]Idem, ibidem, p. 100.

micas. Comentando as festas que Tia Ciata fazia "para os sobrinhos dela se divertirem", João da Baiana diz que "a festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro". Pixinguinha faz comentário semelhante: "numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala dos fundos e a batucada no terreiro".[115] Nesse sentido, vale citar a análise da casa de Dona Esther, em Oswaldo Cruz, feita por Muniz Sodré: "era notável por sua extensão e pela frequência. Esta casa funcionava de maneira parecida com a da famosa Tia Ciata: na frente, a 'brincadeira' (jogos de dança e música); nos fundos, cerimônias de cultuação aos orixás".[116] De acordo com Candeia, que também considerava a casa de Dona Esther como um dos "pontos marcantes" de Oswaldo Cruz, ela "tinha o seu lado místico, entretanto não era candomblé", deixando a dúvida sobre o tipo de religiosidade por ela praticada, mas confirmando a variedade de usos dos espaços.[117]

Essa estruturação por setores está associada às características privadas e públicas de suas atividades. De acordo com os relatos, pode-se dizer que as festas eram mais abertas ao público, com a casa tornando-se, temporariamente, uma rua, embora não totalmente pública. Já as cerimônias religiosas eram mais privadas; Roberto Moura defende que os candomblés "eram mais fechados à curiosidade de estranhos".[118] Não se tratava da determinação de setores estanques e exclusivos. Ao contrário, os setores se estruturavam pelo uso, pelas atividades cotidianas e excepcionais, nos diferentes ritos.

Para Muniz Sodré, este "modelo de funcionamento [...] simboliza a estratégia de resistência pelo jogo à marginalização imposta ao negro em seguida à Abolição". Em outra passagem do mesmo livro, o mesmo autor sublinha a dimensão política desse modelo:

> A economia semiótica da casa, isto é, seus dispositivos e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significados capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros (Sodré, Muniz, 2002, p. 149).[119]

Em seu livro, Roberto Moura apresenta a planta baixa da casa de Tia Ciata, "conforme depoimento dos parentes que lá conviveram". Além de exibir um desenho, ele faz uma descrição da mesma:

---

[115] Apud Moura, Roberto. Ibidem, p. 83.
[116] Sodré, Muniz. Op. cit., p. 149.
[117] Apud Moura, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 140.
[118] Idem, ibidem, p. 1.995.
[119] Sodré, Muniz. Op. cit., p. 149.

> Depois de uma sala de visitas ampla, onde nos dias de festa ficava o baile, a casa se encompridava para o fundo, num corredor escuro onde se enfileiravam três quartos grandes intervalados por uma pequena área por onde entrava luz, através de uma claraboia. No final, uma sala de refeições, a cozinha grande, e a despensa. Atrás da casa, um quintal com um centro de terra batida para se dançar e depois um barracão de madeira onde ficavam ritualmente dispostas as coisas do culto (Moura, Roberto, 1995, p. 102).[120]

Embora tenha sido produzido a partir do depoimento, esse desenho é incompleto, um tanto contraditório em relação à sua fonte e esquemático, o que obriga a tomá-lo como expressão visual de lembranças e ideias espaciais de outrem. Apesar disto, é possível com o desenho, com a descrição, com os depoimentos e com as interpretações caracterizar um tipo arquitetônico. Esse desenho pode, portanto, ser relacionado às tipologias urbanas e arquitetônicas do Brasil, à época, e mesmo em momentos antecedentes. A casa poderia ser aproximada do tipo das "residências menores" do período compreendido entre 1850 e 1900, de acordo com o *Quadro geral da arquitetura no Brasil*, traçado por Nestor Goulart dos Reis Filho, pois tinha um poço de iluminação, o vão com claraboia que dividia a "sala de visitas" do "quarto sinhá Assiata". Entretanto, também tinha uma alcova, o "quarto sinhá velha", o que a vincula ao tipo dominante das residências construídas no Brasil no período da colonização portuguesa, nas quais, "aproveitando antigas tradições urbanísticas de Portugal, nossas vilas e cidades apresentavam ruas de aspecto uniforme, com residências construídas sobre o alinhamento das vias públicas e paredes laterais sobre os limites dos terrenos".[121] Sem recuos, jardins, porões e outros recursos que permitissem melhor iluminação e aeração dos cômodos, à exceção da "pequena área por onde entrava luz, através de uma claraboia", essa casa pouco incorporava as novidades introduzidas na arquitetura durante os Oitocentos, com vistas à maior salubridade das habitações.

Um trecho da reportagem de João do Rio permite pensar como esses espaços eram reestruturados por pessoas e coisas durante a realização das cerimônias religiosas, ao descrever uma delas:

> Quando chegamos, a sala estava enfeitada. Em derredor sentavam-se muitos negros e negras mastigando olobó, ou cola amargosa, com as roupas lavadas e as faces reluzentes. A um canto, os músicos, fisionomias estranhas, faziam soar, com sacolejos compassados, o xequerê, os atabaques e ubatás, com movimentos de braços desvairadamente regulares.

[120] Moura, Roberto. Op. cit., p. 102.
[121] Reis Filho, Nestor Goulart dos. *Quadro geral da arquitetura no Brasil* [1970]. São Paulo: Perspectiva, 1983, pp. 22 e 48.

> Não se respirava bem. [...] Olhei o célebre pai de santo, cujas filhas são sem conta. Estava sentado à porta da camarinha (Rio, João do, 2006, pp. 44-5).[122]

Pode-se concluir que essas limitações urbanas e arquitetônicas não impediam que essas construções fossem reinventadas cotidianamente, de acordo com diferentes usos. O que determina uma tipologia espacial e edilícia pouco morfológica, pois mesmo algumas formas, a princípio obrigatórias, podem ser relativizadas e transformadas pelos usos. E indica uma tipologia mais estrutural, na qual importam mais as relações entre espaços, construções, coisas, seres e ações.

Recuperando uma fala de Agenor Miranda Rocha sobre a trajetória de Mãe Aninha no Rio de Janeiro – "'Aninha não tinha nenhum terreiro no Rio de Janeiro, mas tinha *axé*"–, Muniz Sodré explica: "Isto quer dizer que a força produzia o espaço necessário à sua atividade". E complementa: "O terreiro definia-se, assim, não por sua territorialidade física, mas enquanto centro de atividades litúrgicas e polo irradiador de força".[123] O que faz pensar na diferenciação entre "espaço" e "lugar", como propõe Aldo van Eyck, na qual o primeiro é abstrato, concebido mentalmente, e o segundo, vivido, experimentado pelo corpo. Diferença que Michel de Certeau mantém, embora invertendo os termos, com "lugar" sendo "a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência", o que "implica uma indicação de estabilidade", enquanto "espaço é um cruzamento de móveis"; ao ver dele, "em suma, o espaço é um lugar praticado".[124] Inversão que permite ver como, mais do que a designação, o que importa é reconhecer a plasticidade dinâmica, inventiva e regeneradora produzida pelo axé (simplificadamente, força) nas comunidades de candomblé.

3.2.2. Comunidades como roças

Um dos capítulos do livro de Agenor Miranda Rocha é "Estrutura e organização de uma casa de Kêtu", no qual é exposta "a organização e a distribuição espacial de uma casa de santo". Isto é feito por meio de um desenho feito por Carlos de Oguyã, em 1993, cuja legenda diz ser uma "disposição hipotética de um terreiro", e de uma apresentação textual da "distribuição do espaço físico e ritual".[125]

O terreiro aí apresentado é bem diferente das casas nas quais funcionavam as comunidades de candomblé no final do século XIX e no início do século XX. A princípio,

---

[122]Rio, João do. Op. cit., pp. 44-5.
[123]Sodré, Muniz. Op. cit., pp. 104-5.
[124]Sobre o conceito de espaço na modernidade, ver Forty, Adrian. "Space". In _____. *Words and buildings. A vocabulary of modern architecture*. London: Thames & Hudson, 2000, pp. 256-75; Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer* (1990). Petrópolis: Vozes, 1994, pp. 201-3.
[125]Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., pp. 18, 31-4.

é semelhante às roças no subúrbio da cidade, mas, como ele próprio diferencia, são "roças estruturadas". Muniz Sodré apresenta roça como um "termo baiano, sinônimo de terreiro de candomblé".[126] A constituição das comunidades de candomblé como roças é um dos fatores que marcam a história das mesmas no Rio de Janeiro, segundo Agenor Miranda Rocha, pois, como visto, ele aponta o surgimento dessas roças como um dos dados a marcar o segundo momento de sua narrativa.[127] Sobre esse deslocamento das comunidades de candomblé da região central da cidade para o subúrbio e a Baixada Fluminense, com a consequente transformação das casas em roças, José Flávio Pessoa de Barros defende que

> [....] uma vez que o processo de constituição e implementação dos Terreiros de candomblé supõe, ao mesmo tempo, a urbe – espaço construído, e a floresta – espaço-mato, o deslocamento imposto, se trouxe algumas dificuldades e problemas, também favoreceu o estreito relacionamento dessas duas dimensões tão importantes no imaginário religioso do povo de santo. O espaço-mato tornando-se mais evidente e próximo reforçou os laços entre o homem e a natureza, ao mesmo tempo em que circunscrevia o grupo religioso e o protegia da curiosidade dos não adeptos (Barros, José Flávio Pessoa de, 2000, pp. 32-3).[128]

A apresentação textual de Agenor Miranda Rocha ajuda a compreender o que, no desenho de Carlos de Oguyã, pode passar despercebido. Ele expõe com clareza como as comunidades de kêtu são estruturadas, apresentando seus principais setores:

> De maneira geral, as roças são compostas por dois espaços bem definidos: a área construída e o terreiro. Na área construída, existem ambientes públicos (sala, barracão, banheiros etc.) e privados (quartos de santo, camarinha, quarto de malas etc.). Existe ainda um terceiro espaço, não edificado, que, de forma mais ou menos imaginária, representa a 'mata' (Barros, José Flávio Pessoa de, 2000, pp. 32-3).[129]

E apresenta a composição de cada um dos setores, dos espaços mais públicos aos mais reservados. Explica as possibilidades de conhecimento e uso dos espaços por diferentes pessoas: "de acordo com o grau de entronização, as pessoas transitam pelo espaço que vai do portão ao mato, tendo boa margem de consciência sobre onde podem ou não estar, e quando". Assim, torna evidente como o tempo é um fator importante na

[126]Sodré, Muniz. Op. cit., p. 149.
[127]Idem, ibidem, p. 26.
[128]Barros, José Flávio Pessoa de. Op. cit., pp. 32-3.
[129]Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 31.

dinâmica dessas comunidades, como os espaços se caracterizam também em função daquilo que neles acontece, e quando acontece. Faz ver como os espaços admitem certa reversibilidade: "a distribuição do espaço varia de uma casa para outra e até dentro de uma mesma casa, onde a disposição dos espaços públicos e privados pode ser alterada de acordo com a ocasião". E marca os polos da relação entre espaços públicos e privados no terreiro: "O espaço público por excelência é o barracão, onde se realizam as festas"; "em algum local distante do acesso público, encontramos também o ilê axé, o quarto onde as yaôs são recolhidas por ocasião das obrigações".[130]

Sobre os quartos de santo, ele diz que "cada orixá tem a sua própria casa, o quarto, onde é cuidado e alimentado". Quanto à disposição espacial dessas casas ou quartos na comunidade, embora o desenho de Carlos de Oguyã apresente o terreiro "tendo ao centro o barracão e à sua volta os quartos de orixá", é preciso lembrar que o mesmo é uma "disposição hipotética de um terreiro", conforme sua legenda.[131] O texto de Agenor Miranda Rocha sugere múltiplas possibilidades plásticas além daquela apresentada graficamente, a partir de alguns princípios por ele também indicados. Ao dizer que os quartos "ocupam uma disposição determinada no espaço da Roça, de acordo com o tipo de Orixá", ele deixa entrever a conexão entre os espaços mítico e físico, a relação existente entre a posição do orixá na cosmogonia e a situação de sua casa no terreiro. Ele também dá indicações de como o terreiro é estruturado por espaços externos e internos que demarcam setores que também estão diretamente vinculados à cosmogonia.

Com relação à parte externa, ele explicita a primazia obrigatória de Exu e de sua casa na disposição espacial, geralmente junto ao portão ou à porta, ao dizer que, "na chegada, começa-se salvando Exu e, em seguida, passando pela casa de cada orixá, salvando cada um e comunicando sua chegada". E dá informações sobre alguns outros espaços externos:

> [....] finalmente, às vezes bem disfarçada, no meio do mato, vemos uma pequena casa branca, onde apenas pessoas especialmente designadas podem entrar, e onde, mesmo os membros da casa, quando se aproximam, o fazem abaixados, em sinal de respeito: é o ilê ibó aku, a casa dos mortos, ancestrais do terreiro (Rocha, Agenor Miranda, 2000, p. 31).[132]

Segundo ele, "na parte interna, geralmente dentro da casa, vamos encontrar as casas dos orixás que nos itans são considerados moradores de palácios, situados nas cidades africanas. São eles Oxalá (palácio de Ifé), Xangô (palácio de Oyó), e as Yabás". Comen-

[130]Idem, ibidem, pp. 31-3.
[131]Idem, ibidem, p. 32.
[132]Idem, ibidem, p. 33.

tário que mostra como construções e áreas livres aludem a paisagens africanas, com seus palácios, casas, cidades, territórios, o que explicita a relação entre espaços históricos na África e espaços físicos das comunidades de candomblé, permitindo perceber outras das dimensões simbólicas do terreiro. O que configura um conjunto de espaços, construções, coisas e seres mais complexos estruturalmente do que podem parecer aos leigos.

Sem especificar muito mais, suas indicações sobre os quartos de santo deixam subentendido que as demais casas de orixás se localizam na parte exterior, situando-se entre o portão e a mata. Ao não especificar onde os quartos de santo não mencionados devem estar, ele não quer dizer que os mesmos podem estar em qualquer lugar. Ao contrário, o seu silêncio indica que o conhecimento se dá na vivência religiosa, além de reafirmar o cunho estrutural da tipologia espacial dessas comunidades.

Ao dizer que parte do espaço não edificado "representa a 'mata'" e que, nessa mata, "que rememora o passado africano, estão as folhas utilizadas nos rituais", dá a ver dimensões utilitárias e simbólicas desse ambiente crucial para os ritos do candomblé. A floresta mítica sobrevive no espaço-mata, a porção de terra livre das diferentes comunidades de terreiro; o lugar onde são cultivadas árvores, arbustos e ramagens nas quais se catam as folhas necessárias ao dia a dia, entre outras práticas e rituais. Espaço-mata que é configurado em cada comunidade de acordo com possibilidades espaciais e culturais. Agenor Miranda Rocha diz que "muitas casas, devido à sua dimensão, não dispõem de espaço sequer para representar, de forma mais ou menos aproximada, essa mata, mas uma pessoa atenta sempre identificará seus elementos mínimos em qualquer casa".[133]

Na apresentação de Agenor Miranda Rocha, encontra-se uma afirmação que reitera a relação da comunidade de candomblé com outros locais da região, além do terreiro: "alguns preceitos exigem que se façam obrigações em mata verdadeira; nesse caso, deslocam-se para ela, onde são feitos os trabalhos".[134] Desenvolvendo o que dissemos antes,[135] podemos afirmar que a floresta é o oposto complementar da cidade, o lugar de onde provêm caças e folhas, entre outros elementos fundamentais à vida. São, portanto, lugares onde se rememora o tempo antigo, quando os homens se aventuravam pela mata em busca dos alimentos necessários à sobrevivência. Lugares, também, onde pensar o presente: mata, folhas, caças e caçadores conectam o tempo mítico ao passado próximo, quando a vida urbana não parecia tão apartada do campo, e mesmo à atualidade, preservando sentidos nostálgicos, metafóricos e imediatos para os habitantes das metrópoles contemporâneas. Assim, essas religiões evidenciam alcance ambiental, transbordam dos espaços internos dos terreiros para o exterior, chegam às estradas,

[133]Idem, ibidem, p. 31.
[134]Idem, ibidem.
[135]Conduru, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Rio de Janeiro: C/Arte, 2007, pp. 31-3.

matas, cachoeiras e praias, passando pelas ruas das cidades brasileiras onde é grande e forte a presença dos afrodescendentes.

3.3. Casas e roças de candomblé como patrimônio cultural urbano

As grandes e tradicionais comunidades de terreiro são grandes microcosmos dos universos culturais africanos preservados e reestruturados no Brasil, são espaços de resistência e atualização cotidiana da vida pretérita na África. Mas o são não apenas as grandes e tradicionais comunidades. Independentemente de suas dimensões, que variam de acordo com as possibilidades existentes nos diferentes contextos, urbanizados ou ainda rurais, os terreiros representam a geografia típica de algumas regiões africanas. Muitas vezes pequenos, modestos, apertados em terrenos exíguos de urbes densamente ocupadas, as comunidades – casas ou terreiros – aludem, com recursos mínimos, à oposição complementar de cidade e campo, dentro e fora, Terra e Céu, vivos e mortos.

Suas construções – conjunto de casas ou quartos, espaços cobertos e ao ar livre, que abrigam diferentes moradores e visitantes, do mundo terreno ou não – interessam não por configurarem um estilo arquitetônico, nem só por delinearam uma tipologia espacial (arquitetônica e paisagística), que é menos morfológica e mais estrutural. Interessam também como metáforas vivas de civilizações, suas paisagens, cidades e imaginários, representando portões, ruas, praças, monumentos, casas, palácios e espaços naturais, em meio aos quais são cultivadas dimensões espirituais da existência, assim como a sociabilidade pública. O que, de modo nada surpreendente, aproxima as *casas* e as *roças*, indicando como o arrefecer da marginalização que esses religiosos têm sofrido, ao longo do tempo, pode contribuir para aflorar publicamente a plasticidade dinâmica própria às comunidades de candomblé.

Ao comentar "o processo de constituição e implementação dos terreiros de candomblé" no Rio de Janeiro, nos anos 1950, José Flávio Pessoa de Barros observa como os mesmos se fazem legíveis por meio de discretos signos urbanos que indicam a presença cotidiana dessas religiões na cidade:

> Os templos, embora inseridos no cenário arquitetônico urbano-periférico, podiam ser distinguidos – e ainda o são – através da presença de sinais diacríticos, como a bandeira de tempo (mastro fincado no solo, na entrada do terreno, onde tremula uma bandeira branca) e as quartinhas (potes de barro), colocadas sobre os muros e telhados (Barros, José Flávio Pessoa de, 2000, p. 33).[136]

[136]Barros, José Flávio Pessoa de. Op. cit., p. 33.

Inscrições em muros brancos, jarros, garrafas e potes sobre portadas, bandeiras brancas insurgindo inesperadamente em meio a árvores e fios de eletricidade, mais outras tantas coisas, constituem uma simbólica urbana particular. Em boa parte enigmáticos, aparentemente incompreensíveis, esses elementos sinalizam especificidades religiosas e culturais. São signos de resistência, de preservação de imaginários, ideias, saberes e valores. Coisas e práticas cujos significados dizem respeito não apenas aos membros dessas comunidades e àqueles que as frequentam, pois, inseridas na dinâmica social da cidade, do estado e do país, têm sentidos que vão além desses grupos religiosos, com alcance local, regional e nacional. O que sugere a possibilidade de sua preservação como patrimônio cultural carioca, fluminense, brasileiro.

Sobre as ações de preservação de comunidades religiosas afro-brasileiras no Rio de Janeiro como bens simbólicos da nação brasileira, pode-se observar, inicialmente, que esse processo poderia ter acontecido desde a década de 1980. Naquela década, mais exatamente em 1986, o IPHAN tombou o Ilê Axé Iyá Nassô Oká, o Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, em Salvador, na Bahia, de acordo com o processo nº 1.067-T-82. Na mesma cidade, a instituição tombou o Ilê Axé Opô Afonjá, o Terreiro do Axé Opô Afonjá, em 2000, de acordo com o processo nº 1.432-T-98. Ambos os bens estão inscritos no *Livro do Tombo Histórico* e no *Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico*.[137]

Entretanto, é um tanto compreensível a defasagem entre as ações de preservação de comunidades de candomblé na Bahia e no Rio de Janeiro. Diferentemente do que ocorreu em Salvador, nos anos 1980, nenhuma das comunidades de candomblé do Rio de Janeiro solicitou alguma ação do IPHAN, ou de outro órgão de preservação cultural, com vistas à sua preservação como patrimônio de valor nacional, regional ou local, o que passou a ocorrer apenas na primeira década do século XXI.

É fato também que, na mesma década, mais exatamente em 1984 e, portanto, antes do tombamento do Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho pelo órgão federal de preservação do patrimônio cultural, o Instituto Estadual de Patrimônio Cultural – Inepac, no Rio de Janeiro, tombou a Pedra do Sal, na capital do estado, por meio do processo E-18/300.048/84. Nas palavras de Ítalo Campofiorito, diretor do Inepac à época, a Pedra do Sal, como "monumento negro", devia ser tombado porque, "além de espaço ritual consagrado, é o mais antigo monumento que se pode vincular à história do samba carioca".[138] Essa ação preservacionista pode ser vinculada à "tentativa de monumentalização da negritude" empreendida pela administração de Leonel Brizola no

[137] Disponível em: <www.iphan.gov.br/ans> Acesso em: 1 jun. 2010.

[138] Apud Ferraz, Eucanaã. "O tombamento de um marco da africanidade carioca: a Pedra do Sal". *Revista do Patrimônio*, IPHAN, n. 25, 1997, p. 336.

governo do Estado do Rio de Janeiro, entre 1983 e 1987, com a construção do Sambódromo, do monumento a Zumbi e da escola Tia Ciata, na região da antiga Praça Onze, de acordo com a visão de Mariza Soares.[139] Com essas construções e o reconhecimento da Pedra do Sal como monumento, o poder público estadual reconstituía, simbolicamente, a Pequena África, que fora dizimada pelos processos excludentes de ocupação do território urbano pela especulação imobiliária.

Contudo, em verdade, é preciso observar que a ação pioneira de preservação cultural de valores religiosos afro-brasileiros no Brasil foi feita pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN (depois renomeado como IPHAN), no segundo ano de funcionamento dessa instituição, em relação a comunidades do Rio de Janeiro. Em 1938, o SPHAN tombou uma parte da coleção do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, que fora constituída a partir de apreensões de objetos feitas em ações de repressão policial às práticas religiosas afro-brasileiras na então Capital Federal. Parte dessa coleção foi inscrita como bem nº 001 do Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, sob a alcunha de "Museu de Magia Negra: acervo", em 1938, de acordo com o Processo nº 0035-T-38.[140]

Esses tombamentos indicam um (lento) processo de revisão do valor das contribuições africanas para a constituição da cultura afro-brasileira. Com relação às comunidades de candomblé no Rio de Janeiro, é preciso que haja reconhecimento do valor como patrimônio cultural local, regional e nacional de sua muitas vezes singela, mas não menos complexa espacialidade. Além de suas dimensões simbólicas, seus espaços recontam a história das comunidades de candomblé, do centro à periferia, das casas às roças.

[139]Soares, Mariza de Carvalho. "Nos atalhos da memória: monumento a Zumbi". In Knauss, Paulo (org.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 126.

[140]Disponível em: <www.iphan.gov.br/ans> Acesso em: 1 jun. 2010.

22. Com o bem de Exu – religião, colecionismo, patrimônio cultural, afro-brasilidade[1]

No dia 3 de agosto de 2011, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou uma nota na coluna de Mônica Bergamo, intitulada "Negros na Guanabara", com o seguinte teor:

> O secretário de Cultura do Rio, Emílio Khalil, vai fazer um Museu Afro na cidade. Conversou recentemente com Emanoel Araújo, diretor da sede paulista, após a 'comoção' que sua exposição sobre a arte do Benim causou entre os cariocas. Khalil quer erguer o museu no edifício do Centro Cultural Municipal José Bonifácio, na Gamboa (Bergamo, Mônica, 2011).[2]

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Conduru, Roberto (org.). *Relicário Multicor. A coleção de cultos afro-brasileiros do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural José Bonifácio, 2008, pp. 13-8. Uma versão posterior foi publicada em Dupret, Leila (org.). *Transdisciplinaridade e afro-brasilidade*. Rio de Janeiro: Outras Palavras, 2012, pp. 15-26.
O título deste texto foi usado primeiramente na proposta de exposição apresentada pelo autor no Edital Arte e Patrimônio, lançado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 2009, quando se propôs a apresentar leituras da coleção em foco neste texto, que seriam feitas por artistas atuantes no Brasil atualmente e que lidam com a problemática sociocultural afro-brasileira.

[2] Bergamo, Mônica. "Negros na Guanabara". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2011. Caderno Ilustrada, p. E2.

Para além da tentativa de provincianização do Rio de Janeiro, por meio da criação de uma "filial" carioca da "sede" paulista do Museu Afro Brasil, cabe lembrar que o Rio de Janeiro abriga alguns museus importantes com relação à afrodescendência no Brasil: o Museu do Negro, vinculado à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – primeiro museu criado no país –, o Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu de Folclore Edison Carneiro, todos na capital do estado, antiga Capital Federal, e o Museu Imperial, em Petrópolis, entre outras instituições com acervos representativos da afro-brasilidade.

Talvez mais importante do que criar um novo museu municipal, tendo em vista a situação atual dos museus administrados pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, seja estabelecer parcerias com aquelas e outras instituições, de modo a viabilizar a realização de exposições e projetos correlatos no Centro Cultural Municipal José Bonifácio (CCMJB), a partir dos acervos e conhecimentos produzidos nas mesmas.

Pode ser que esse processo esteja em curso, pois, em 29 de outubro de 2012, o assunto reapareceu em *O Globo*, que publicou uma nota intitulada "Rio e São Paulo" na coluna "Gente Boa", de Joaquim Ferreira dos Santos:

> Emanoel Araújo, do Museu Afro Brasil, e Haroldo Costa serão os consultores do acervo permanente sobre a memória negra que ocupará boa parte do Centro Cultural José Bonifácio, na Gamboa. Reformado, ele abre em dezembro. 'Queremos interligar esse material ao museu paulista e a outros centros de estudo sobre o tema', diz o secretário de Cultura, Emílio Khalil.[3]

Entretanto, até março de 2013, o referido Centro Cultural não reabriu com suas instalações reformadas e com o novo acervo.

Não citado até agora, o Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (MPCERJ) é uma instituição que possui um acervo singular, especial mesmo, no que tange à afro-brasilidade, o qual não se encontra exposto ao público há algum tempo. Entre o final de 2008 e o início de 2009, foi realizada no CCMJB, em parceria deste Centro Cultural com o MPCERJ e o Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a exposição *Relicário Multicor*, que apresentou imagens fotográficas da coleção do referido Museu, as quais foram feitas por Wilson da Costa Vieira, profissional atuante no MPCERJ.

---

[3] Santos, Joaquim Ferreira dos. "Rio e São Paulo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 2012. Segundo Caderno, p. 5.

Estas imagens me conduzem, quase automaticamente, à sentença potente e muitas vezes citada de Walter Benjamin, em suas observações "Sobre o conceito de história": "Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie".[4] Pois os objetos representados nestas fotografias fazem parte do conjunto apreendido, no início do século XX, pela Polícia Civil do Rio de Janeiro, a qual, de acordo com a moral dominante e a legislação vigente, tinha, entre suas missões, a de cercear e perseguir certas práticas religiosas, especialmente aquelas vinculadas às marginalizadas culturas afrodescendentes.

Na Polícia Civil, as peças foram integradas à "Seção de Tóxico, Entorpecentes e Mistificação da 1ª Delegacia Auxiliar, que a guardava no Museu de Magia Negra". "Museu" este que, "mais tarde, em 1940, passou a fazer parte de um Museu de Criminologia, um Museu Científico e um Museu de Arte Popular".[5] Antes disso, porém, em 5 de maio de 1938, parte das peças apreendidas foi tombada pelo Serviço (atual Instituto) do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (inicialmente, SPHAN; hoje, IPHAN), sendo inscrita como o bem número um no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, e também qualificada como "Museu de Magia Negra: acervo", como se pode perceber atualmente ao consultar a página eletrônica da instituição.[6]

Dado o seu caráter primordial, por ser tanto a primeira coleção constituída a partir das apreensões policiais feitas à época, quanto o bem número um do referido Livro do Tombo, este singular museu pode ser conectado a Exu, o primeiro dos orixás invocados nos rituais do candomblé, o senhor das portas e abertura de caminhos, da comunicação, das polêmicas. A divindade que, no processo de exploração europeia do continente africano, assim como na diáspora africana, foi aproximado ao demônio católico e, assim, contrariamente à sua natureza, associado ao mal, o que facilitou a sua estigmatização e a de quem nele crê e o cultua.

Neste contexto, é um tanto óbvio, esperado, recorrer àquela sentença de Walter Benjamin. Não é difícil concluir que bens tombados e coleção museológica resultam de barbárie entranhada nos processos sociais constituintes do Brasil, da modernidade. Contudo, vale destacar: retomar a frase de Walter Benjamin implica admitir a barbárie perpassando todas as práticas culturais. Todas.

Implica pensar, primeiro, obviamente, em um tópico incontornável da história brasileira: a diáspora africana e a escravidão de africanos, africanas e de seus descendentes no Brasil. Refletir sobre o processo constituído a partir do aprisionamento de

---

[4] Benjamin, Walter. "Sobre o conceito da história". In _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 225.

[5] Maggie, Yvonne. *Medo do Feitiço: relações entre poder e magia no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992, p. 261.

[6] Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/ans/inicial.htm> Acesso em: 6 nov. 2008.

homens e mulheres em diferentes regiões do continente africano, do comércio e da transposição forçada dos mesmos para a América, com vistas à escravização deles, delas e de seus descendentes na maior colônia portuguesa, primeiro, e na nação autônoma, depois. Processo que se estendeu do século XVI até o final da penúltima década do século XIX e teve como um de seus principais desdobramentos a participação orgânica de valores, saberes e fazeres africanos na formação do que se entende como cultura brasileira, apesar da desvalorização que essas pessoas, seus ideais, conhecimentos e práticas sofreram e ainda sofrem, no Brasil e alhures.

Entre as instituições derivadas dos hiatos, embates e misturas culturais inerentes a este processo histórico, destacam-se as religiões nomeadas, hoje, usualmente, como afro-brasileiras, as quais configuram um largo espectro: candomblé, batuque, macumba, quimbanda, tambor de mina, umbanda e xangô do Recife, entre outras designações regionais. Religiões que foram e ainda são perseguidas e marginalizadas, seja pelo cerceamento de suas práticas, muitas vezes feito pelo Estado, ou por outrem, com a legitimação, a anuência e a indiferença do mesmo, seja por sua folclorização, inclusive no domínio artístico. Uma evidência inconteste deste processo de perseguição e marginalização é o conjunto de objetos que integram a coleção do MPCERJ.

A frase de Walter Benjamin, antes citada, faz pensar no que há de violento nos processos de eleição dos bens simbólicos nacionais, por meio dos quais certos grupos e indivíduos elegem coisas e práticas de determinados segmentos sociais, em detrimento de outros, como símbolos da nação e, portanto, como representações de todos habitantes do país. Processos sempre relativos, parciais, discriminadores.

A frase sugere reconhecer, também, a violência intrínseca aos museus, ao processo fundador das instituições museológicas, de retirada, mais ou menos bruta, das coisas do fluxo da vida para sua reinserção em dinâmicas pautadas por outros princípios. Com certeza, dinâmicas ainda integrantes da vida social, embora sejam algo distanciadas do viver cotidiano e mais reflexivas, a reprocessar institucionalmente anseios e obsessões humanas.

No caso em questão aqui, a passagem do tempo não significa necessariamente melhoria. Estes objetos já foram "associados à falsificação, à sujeira e ao erotismo", no Museu do Departamento Federal de Segurança Pública, depois MPCERJ, quando estavam ordenados "como num terreiro", segundo a lógica da magia.[7] Hoje, estas peças não estão disponíveis à experiência pública, guardadas que estão na reserva técnica do MPCERJ – estão silenciados, apartados da vida pública.

A citação de Walter Benjamin implica pensar, ainda, a violência própria à polícia civil, à polícia, em geral. Não apenas a de suas práticas, que variam no tempo e

[7] Maggie, Yvonne. Op. cit., pp. 262-3.

no espaço, mas, também, sobretudo, a de sua constituição socialmente determinada, a partir das condições históricas que orientam e regulam sua estrutura, missões, valores, modos de agir.

No caso aqui em tela, conduz particularmente à reflexão sobre os procedimentos de controle de certas práticas religiosas, mas não de todas, contidas no Código Penal decretado em 11 de outubro de 1890, na recém-criada República. No entender de Yvonne Maggie, não se tratava simplesmente de repressão policial às práticas religiosas afro-brasileiras, à feitiçaria, pois "a elite brasileira, nela entranhada, procurava administrá-la satisfatoriamente".[8] Em síntese, conhecer para controlar. Mas também para difundir, pois, adiante, a mesma autora pergunta:

> A atuação do Estado, no Brasil, ao colocar o aparato jurídico como regulador e árbitro das acusações através de processos judiciais, não terá agido exatamente no sentido inverso, ampliando o campo de circulação dos assuntos da feitiçaria e da crença na eficácia da magia? (Maggie, Yvonne, 1992, p. 36).[9]

Provavelmente, sim, mas incentivando uma difusão socialmente negativa, com a desvalorização das religiões afro-brasileiras e a consequente marginalização dos afrodescendentes. O que não deixava de ser uma prática subliminar de discriminação étnico-racial.

Também cabe ressaltar a violência inerente ao silêncio imposto a estas peças, ao longo dos processos erráticos que as mesmas sofreram, sejam eles em instâncias policiais, jurídicas, museológicas ou patrimoniais, uma vez que, há algum tempo, parece ser impossível determinar a proveniência destes objetos, seus autores e usuários.[10]

Além disso, a partir da filosofia de Friedrich Nietzsche, seria possível falar na barbárie inerente à religião como modo de coerção social dos seres humanos, ao pretender controlar impulsos, acomodar instintos, domesticar pulsões.

Economia, preservação cultural, museu, polícia, religião, moral – criações humanas, práticas, fatos e instituições culturais socialmente construídos. Alterando a ordem dos termos da frase de Walter Benjamin, embora sem destruir seu sentido, pode-se afirmar que todo monumento da barbárie é um monumento da cultura. Todo processo bárbaro gera monumentos, deixa rastros que são vetores de imaginários, valores, ideias, práticas e instituições sociais.

Assim, antes de tudo, estes objetos são monumentos, fatos culturais. Devido ao seu modo de coleta e enquadramento institucional, as peças não estão mais inseridas

[8] Idem, ibidem, p. 33.
[9] Idem, ibidem, p. 36.
[10] Idem, ibidem, pp. 49-50.

em vivências religiosas, não estão a serviço da transcendência espiritual. Também não têm o estatuto de provas criminais, não são mais indícios de práticas ilícitas; não cai sobre elas o peso dos julgamentos morais vigentes na sociedade que determinaram a sua apreensão associada ao cerceamento às práticas religiosas às quais estavam vinculadas. Estes objetos passaram a ser, irreversivelmente, bens de outro tipo. A partir da lógica intrínseca à instituição na qual estão hoje protegidos – um museu –, bem como das ideias que norteiam a preservação cultural, às quais estão submetidos há mais de 70 anos, estes objetos têm significações múltiplas, se abrem a uma ampla rede de sentidos, estão disponíveis a vários tipos de questionamento.

Obviamente, a questão religiosa é uma chave fundamental, incontornável para acesso a estes objetos. Como disse Yvonne Maggie, "imagens de santos, charutos e rosários, isoladamente, nada significam. Mas em conjunto são evidências de uma crença".[11] E mais: as práticas religiosas foram literalmente objetivadas nestas coisas, pois, no dizer da mesma autora, "Os peritos materializa(ra)m o feitiço, já que examina(ra)m objetos, o próprio feitiço na sua materialidade".[12] A conservação, exibição e continuidade de pesquisas sobre esta coleção podem ajudar a ultrapassar o misto de silêncio e sons diversos que circunda estes objetos. Com certeza, permitirão conhecer melhor a história das religiões no Rio de Janeiro no início do século XX, suas múltiplas referências, da África, do Brasil e de além, seus diversos agentes, as misturas e diálogos que as constituíram.

A sonoridade que envolve estas peças é variada, ambígua, produzida pela distância temporal, pelo apartar de seus primeiros contextos e pela inserção em outras lógicas institucionais, em outras práticas e ritos. Pois a referência religiosa não é exclusiva. Estas peças falam da sociedade que as produziu como objetos inerentes a vivências religiosas, que as coletou como provas criminais, que as transmutou em peças museológicas, que as tombou como bens simbólicos da nação, que as estuda como objeto da antropologia, da história, da arte. Falam de espaços institucionais: templos, delegacias policiais, museus, instituições de preservação cultural, universidades. Falam de tempos: os diversos momentos de suas trajetórias pretéritas, a situação atual, o futuro indefinido ainda por conceber e gestar.

Portanto, estas peças também falam de coleções e museus, de práticas de arquivo, preservação e exposição. Pois esta coleção está vinculada a outras coleções de museus públicos que resultaram ou não de cerceamento e perseguição feitos pela polícia no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, a práticas religiosas vinculadas às marginalizadas culturas afrodescendentes: a Coleção Perseverança, no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, em Maceió; a Coleção Culto Afro-Brasileiro, no Museu do

[11] Idem, ibidem, p. 119.
[12] Idem, ibidem, p. 149.

Estado de Pernambuco, em Recife; o Museu Afro-brasileiro de Laranjeiras, em Sergipe; o Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, em Salvador;[13] o Museu Afro Brasil, em São Paulo. Em sentido diferente, essas coleções estão vinculadas a processos de incorporação de conceitos e práticas museológicas pelos terreiros, ao constituírem museus e memoriais como, por exemplo, o Museu do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador,[14] e o Memorial Iyá Davina, no Ilê Omolu Oxum, em São João de Meriti, no Estado do Rio de Janeiro.[15] Como se pode facilmente perceber na breve listagem dessas coleções e instituições, objetos derivados de contextos culturais semelhantes e apropriados em processos sociais similares têm enquadramentos institucionais distintos, que estão relacionados a diferentes campos disciplinares: antropologia, arte, história, religião.

As peças aqui em foco também falam da história da instituição que dá nome ao Museu, de cujo acervo fazem parte: a Polícia Civil do Rio de Janeiro. Em parte, falam do que a sociedade criminalizava e a polícia tinha a missão de coibir no início do século XX. Por outro lado, falam de como esta instituição as distinguiu, constituindo com elas uma coleção especial – o "Museu de Magia Negra", atualmente denominada como "Coleção de Cultos Afro-brasileiros" –, as exibindo (até certo momento) e preservando, além do gesto excepcional do delegado Silvio Terra, que solicitou o seu tombamento ao SPHAN.[16] Deste modo, a instituição participava ativamente do processo de enquadramento social das religiões afro-brasileiras, pois, como disse Yvonne Maggie, em 1988, "O Museu da Polícia existe hoje ao mesmo tempo em que revela a crença contemporânea e o feitiço como um operador lógico em vigor no Rio de Janeiro da atualidade".[17]

As peças falam ainda da instituição que as tombou como bens representativos da cultura brasileira. A inscrição no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico pelo SPHAN reconheceu a potência desses objetos, mas os enquadrou como testemunhos de alteridade cultural, os distinguindo dos bens inscritos no Livro das Belas Artes, em clivagem derivada de conceitos e preconceitos ainda hoje persistentes. No dizer de Yvonne Maggie, "Os diretores do SPHAN incorporaram à vida social práticas mágicas consideradas criminosas e que passaram, após o tombamento, a existir jurídica,

---

[13] A esse respeito, ver Lody, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

[14] A esse respeito, ver Rodrigué, Maria das Graças de Santana. *Orí Àpéré Ó: o ritual das águas de Oxalá*. São Paulo: Summus, 2001, p. 67.

[15] Freitas, Ricardo Oliveira de. "O Memorial Iyá Davina". *Ilê Omolu Oxum: cantigas e toques para os orixás*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2004 (Encarte de CD).

[16] Informação concedida ao autor por Wilson da Costa Vieira, museólogo do MPCERJ, em novembro de 2008.

[17] Maggie, Yvonne. Op. cit., p. 266. O livro resulta de tese defendida por ela em 1988, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Departamento de Antropologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

iconográfica e legalmente".[18] São bens que, a princípio, falam não da norma culta, mas do povo, dos outros da nação, que eram valorizados por agentes do modernismo então, alguns dos quais eram atuantes no SPHAN.

Também as designações falam do tempo, do MPCERJ e do SPHAN (atual IPHAN), bem como dos agentes que as instituíram. Designar o conjunto de objetos como "Museu de Magia Negra" é um modo de referendar e institucionalizar preconceitos, ao distinguir, de modo valorativo, religião de magia, magia branca (umbanda) de magia negra (candomblé, quimbanda e outras práticas religiosas relacionadas a culturas africanas). A designação "Coleção de Cultos Afro-brasileiros" pressupõe tanto a distinção sutil, hierarquizante, entre religiões e cultos, quanto a diferenciação dos cultos em relação a origens geográficas, étnico-raciais, sociais. Clivagens sociais são instituídas a partir da diferenciação entre religião e rituais divinatórios, alto e baixo espiritismo, magia branca e negra, verdadeiro e falso, bem e mal, superior e inferior.

Assim, não apenas as peças do MPCERJ estão abertas a análises histórico-antropológicas. Também as designações que o conjunto delas recebeu permitem rever o que era entendido, antes, como culto, magia, religião, negro, afro-brasileiro, africano. Sendo contraditórias, reincidindo em classificações preconceituosas quando pretendiam e pretendem valorizar os bens sob guarda e proteção, estas designações institucionais são compreensíveis se retomarmos a ideia de Walter Benjamin. São testemunhos culturais que assimilam preconceitos, institucionalizando os processos de marginalização social a que estavam submetidas as práticas que deram origem e vida a estes objetos. Certo, também são monumentos de barbárie e de cultura, mas não seria oportuna, hoje, uma revisão destas designações?

E estas peças estão disponíveis a outras leituras, muitas, quase infinitas, como as que os mais diversos objetos, pertencentes aos museus mais díspares, recebem ao longo do tempo, abertos que estão a interpretações variadas, dependentes das perguntas a eles e com eles feitas. Embora estejam relacionadas no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do IPHAN, estas peças podem ser pensadas em relação ao artesanato, à arte, ao desenho industrial. O conjunto é bastante variado: tecidos delicadamente bordados, pacote de fumo, símbolos figurativos ou abstratos, boneco fabricado na Alemanha, bonecos feitos manualmente, palmatória, quadro de avisos, tambores e outros instrumentos musicais, colares com contas de vidro e madrepérola, chifre de boi, esculturas, cachimbo, entre outras coisas. A diversidade de peças que constituem este conjunto enseja falar de artesanato, indústria, educação, música, vestuário, importação, entre outros tópicos.

[18] Idem, ibidem.

Algumas peças são feitas à mão, segundo padrões antigos muitas vezes derivados de saberes e fazeres africanos trazidos ao Brasil, como a ferramenta de Ossãe, o xequerê e o tambor. Outras são objetos fabricados em série, que foram ou não transformados, como o pacote de fumo e a boneca alemã de feltro que figura um africano. Há objetos associados usualmente a outros domínios socioculturais, como a palmatória, relacionada mais diretamente à educação, doméstica ou escolar, mas que, naquele contexto religioso, segundo Cláudio Mendonça e Octacílio Leal, servia "para castigar os médiuns recalcitrantes".[19]

Portanto, estes objetos não se reportam exclusivamente ao universo mágico-religioso, nem apenas às questões da negritude. Não se referem apenas ao passado cultural afro-brasileiro, ou às lógicas da polícia, do museu e do órgão de preservação cultural. Têm muitas cores, múltiplas conexões culturais. Estão abertos ao tempo. São fatos culturais, coisas bárbaras!

No momento em que a política cultural no Rio de Janeiro dá claros sinais de provincianização, recusando-se a enfrentar impasses históricos das Áfricas no Rio de Janeiro, a ouvir as demandas feitas por indivíduos e por organizações representativas do movimento negro, ao menos desde 1979,[20] parece ser oportuno trazer estas imagens, coisas, instituições e práticas à reflexão. Pensar estes objetos me parece ser uma boa maneira de rever os processos a que foram e são submetidas estas religiões, de tentar fazer justiça a seus valores culturais e artísticos, por meio da experiência renovada com esses bens de Exu. Com a bênção e o bem de Exu.

[19] Apud Maggie, Yvonne. Op. cit., pp. 165-6.
[20] Apud Maggie, Yvonne. Op. cit., pp. 33 e 263.

23. Beleza negra – entre museu, terreiro e mercado[1]

A presença de máscaras africanas é uma constante nas exposições permanentes de arte moderna de museus franceses, como o Museu Nacional de Arte Moderna, no Centro Georges Pompidou, o Museu de Arte Moderna, da cidade de Paris, e o Museu Picasso. Recentemente, em São Paulo, tivemos uma evidência dessa constante na exposição *Parade*, realizada na Oca, com peças do Beaubourg, entre 2 de outubro de 2001 e 15 de janeiro de 2002, na qual, logo no módulo inicial, havia uma máscara africana.

Tal situação ocorre nos museus e nas exposições de arte no Brasil? Não. O fato de a história da arte não ser exibida do mesmo modo no Brasil e na França não é de todo um problema. Pode-se argumentar que a experiência que Pablo Picasso, Georges Braque e Henri Matisse, entre outros artistas radicados em Paris, tiveram com as máscaras africanas não tem correspondência, no processo de desenvolvimento do modernismo no Brasil, como em outros países. Uma visita aos museus norte-americanos ou italianos, por exemplo, evidenciaria outra construção expositiva da história da arte moderna.

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Bittencourt, José N.; Bencherit, Sarah F.; Tostes, Vera Lúcia B. (orgs.). *História representada: os dilemas dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, pp. 173-82.

Se não houve uma importância radical da arte africana no modernismo, se essa influência foi de segundo grau, já filtrada pelo amálgama francês, por que cobrar a presença?

A rigor, o nosso problema é outro e anterior: a inexistência de exposições permanentes de arte moderna. Além disso, o flagrante, no caso brasileiro, é o silêncio quase completo que paira sobre as artes africanas e suas influências na formação da arte no Brasil, seja antes, durante ou depois do modernismo, tanto nas mostras permanentes dos museus quanto em exposições temporárias. Por que a recusa em pensar, por que o silêncio sobre as contribuições plásticas africanas à formação das artes plásticas no Brasil?

Poderíamos começar a resposta a essa pergunta com uma afirmação de Kwame Anthony Appiah:

> Se há uma lição no formato amplo de circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera do resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana sem raízes africanas) (Appiah, Kwame Anthony, 1997, p. 217).[2]

O que ele diz da cultura norte-americana, podemos estender ao Brasil. E ir além. Ontem e hoje.

A dimensão estética é constitutiva dos cultos aos orixás e voduns, as práticas expositivas são intrínsecas aos rituais das comunidades de terreiro. De uma primeira visada sobre o arranjo de coisas e espaços, sobressai, geralmente, uma estética tradicional, simetricamente equilibrada. A um olhar mais atento e aberto aos outros sentidos, emergem correlatos entre as práticas das religiões afro-brasileiras, nas quais a plasticidade nunca está dissociada do rito e da vivência, e a diferenciação feita por Tunga entre *instalação* e *instauração*. Pode-se vincular esses ritos, com suas transposições e conjunções de objetos díspares e inusitados, às mudanças na arte com a ampliação dos paradigmas artísticos, para além das qualidades formais das obras, a partir das práticas de deslocamento constitutivas dos *readymades* de Marcel Duchamp. Essas religiões envolvem o ambiente, transbordam dos espaços internos dos terreiros para o exterior, chegam às estradas, matas, cachoeiras e praias, passando pelas ruas das cidades brasileiras, onde é forte a presença de afrodescendentes. Aceitamos hoje, com menor resistência, instalações as mais inusitadas se inseridas nos espaços restritos dos museus, centros culturais e galerias. Somos capazes de conviver, também, com a antiga prática dos despachos em encruzilhadas, com garrafas de bebida, potes cerâmicos cheios de comidas, velas,

---

[2] Appiah, Kwame Anthony. "O pós-colonial e o pós-moderno". In _____. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 217.

fumos, flores e frutos. Estamos abertos para investigar como essas práticas de deslocamento, instauração, instalação e exposição influenciaram não só o campo da arte, mas também os nossos hábitos cotidianos?

Com Marcel Duchamp e sua "Fonte" (o urinol de parede comprado, assinado e enviado ao Salão dos Independentes em Nova Iorque, em 1917, que foi recusado então, mas hoje está incorporado ao acervo do Museu de Arte da Philadelphia), aprendemos que o que se coloca no museu de arte passa a ser tomado como tal. De modo simétrico, o que não se tentar colocar no museu dificilmente chegará a ser cogitado como obra de arte. Não procuro afirmar categórica e previamente que todos os ritos religiosos afro-brasileiros e suas formulações plásticas são obras de arte. Mas por que eles não são colocados em discussão? Nesse sentido, uma citação de Duchamp pode nos ajudar: "Porque considero, com efeito, que se um homem, um gênio qualquer, mora no coração da África e produz, todos os dias, quadros extraordinários sem que ninguém os veja, ele não existirá".[3] Em uma perspectiva menos individualista e menos centrada na visão do artista como gênio, é de se perguntar: por que não procuramos ver as artes da África que moram no coração do Brasil e são produzidas cotidianamente?

É certo que devemos evitar transpor imediatamente à categoria de obra de arte aquilo que era – e é – utilitário e imbuído de dimensão estética, como está tudo o que é fabricado pelo ser humano. Outra prática a evitar é a clivagem estetizante e seus desdobramentos mercadológicos; como diz Ouologuem: "[...] a arte negra batizada de 'estética' e comercializada [...]".[4] O que nos levaria, também, a questionar o julgamento dessa arte por critérios estéticos pretensamente universais.

Com relação à incorporação das artes plásticas afro-brasileiras no circuito de museus no Brasil, é fundamental citar duas iniciativas anteriores, que podem servir de guias para as ações hoje.

A primeira é o conjunto de exposições montadas por Lina Bo Bardi: "Bahia", na V Bienal Internacional de São Paulo, em 1959; "Civilização do Nordeste", mostra de inauguração do Museu de Arte Popular do Unhão, na Bahia, em 1963, que foi censurada pelo governo ditatorial brasileiro e desmontada, em 1965, quando estava prestes a ser inaugurada na Galeria de Arte Moderna, de Roma; "A Mão do Povo Brasileiro", no Museu de Arte de São Paulo, em 1969. Destas mostras e dos escritos de Lina Bo Bardi, sobressai a proposta de "[...] desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular [...]". Considerando as criações do povo brasileiro como um "[...] pré-artesanato doméstico esparso, artesanato nunca", Lina Bo Bardi tem a coragem e a liberdade de elevar essas criações à categoria de arte:

---

[3] Apud Cabanne, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 122.
[4] Apud Appiah, Kwame Anthony. Op. cit., p. 217.

> Chamamos este Museu de Arte Popular e não de *Folklore* por ser o *folklore* uma herança estática e regressiva, amparado paternalisticamante pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico, mas também no de fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais (Bardi, Lina Bo, 1994, p. 12).[5]

A segunda iniciativa a ser lembrada é a proposta de criação do Museu das Origens,[6] elaborada por Mário Pedrosa para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, após o incêndio que destruiu suas instalações e a maior parte de seu acervo, em 1978:

> Toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do que apresentar essa arte que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana (Pedrosa, Mário, 1995, p. 309).

Nessa proposta, o crítico compunha o Museu das Origens a partir de cinco museus: "[...] Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares". No Museu do Negro, dentro do Museu das Origens, de Mário Pedrosa, tudo seria arte: tanto "[...] as peças trazidas da África (quanto as) criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas." Articulando peças do passado e do presente, da África e do Brasil, essa proposta investe contra o modelo da África dos "primitivos" e o ideal de pureza a ele associado.

Como é a inserção da arte africana e afro-brasileira no sistema de arte local, hoje?

No circuito comercial de arte, é possível falar em um nicho de mercado, que abriga desde o trabalho de Rubem Valentim, Carybé, Emanoel Araujo e Ronaldo Rego, entre outros, que misturam referências das culturas negras com princípios da arte europeia e norte-americana, quanto o de Mestre Didi, que conquistou o circuito nacional e internacional de arte, com trabalhos vinculados às práticas das comunidades de terreiro.

Entre as exposições temporárias, merece ser destacada a Mostra do Redescobrimento, com curadoria geral de Nelson Aguilar, realizada de modo completo em São Paulo, entre 23 de abril e 7 de setembro de 2000, e apresentada parcialmente, depois, em outras cidades brasileiras e no exterior. Essa megaexposição tomou como ponto de

---

[5] Bardi, Lina Bo. "Um balanço dezesseis anos depois". In _____. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 12.

[6] Pedrosa, Mário. "O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa". In Arantes, Otília (org.). *Mário Pedrosa: política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 309-12.

partida a proposta do Museu das Origens, de Mário Pedrosa, desdobrando os cinco museus propostos pelo crítico em treze módulos; o "Museu do Negro" foi subdividido em dois módulos: "Arte Afro-Brasileira" e "Negro de Corpo e Alma".[7] É obrigatório observar que "Negro de Corpo e Alma" foi antecedida pelas mostras "A Mão Afro-Brasileira", em 1988, "Os Herdeiros da Noite", em 1995, e "Arte e Religiosidade no Brasil – Heranças Africanas", em 1997, constituindo uma série de exposições que, no dizer de seu curador, Emanoel Araújo, torna "[...] pública uma infindável pesquisa sobre a questão negra [...] sob o ponto de vista das artes plásticas [...]".[8]

É com essas referências que podemos chegar aos museus nacionais situados no Rio de Janeiro e analisar os modos de presença e enquadramento da arte afro-brasileira em suas exposições permanentes. Como disse Maurício Segall, "o desafio consiste em encontrar uma forma de fazer com que, no âmbito dos museus, a presença das culturas negras venha a ser parte dialeticamente integrante da preservação da memória cultural nacional como um todo".[9]

No Museu Nacional de Belas Artes – MNBA,[10] atualmente, a África é representada por peças provenientes da Coleção Arte Africana na Galeria Permanente Mário Pedrosa, que foi desenvolvida a partir da proposta de implantação do Museu das Origens, elaborada por Mário Pedrosa para o MAM/RJ. Como dito antes:

> [...] vale indicar as diferenças que existem entre a proposta original de Mário Pedrosa e o (primeiro) desenvolvimento da mesma no Museu Nacional de Belas Artes com relação ao enquadramento da produção dos índios, dos negros e dos populares. Segundo o crítico, '[...] tudo seria arte' [...]. Já (no) Museu Nacional de Belas Artes existe uma clivagem entre as '[...] questões da cultura material e da arte [...]'. Em um museu de arte, as peças foram tratadas simplesmente como indicativos culturais (Conduru, Roberto, 2001, pp. 118-19).

---

[7] A envergadura da Mostra do Redescobrimento, tanto por suas dimensões quanto por sua participação nas celebrações nacionais dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil por Portugal, recomenda uma análise em separado do enquadramento da produção artística africana, que o autor pretende desenvolver na continuidade da pesquisa.

[8] Araújo, Emanoel. "Negro de corpo e alma". In Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 42.

[9] Segall, Maurício. "O museu e a questão do negro na atualidade brasileira". In _____. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2001, p. 53.

[10] As reflexões sobre o Museu Nacional de Belas Artes foram desenvolvidas antes em: Conduru, Roberto. "A África de dois museus cariocas". In *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, IPHAN, Ministério da Cultura, v. 33, 2001, pp. 113-22.

Após uma revisão da galeria, em 2001, o módulo do negro ainda deixa em aberto para os espectadores a decisão de ver as peças como obras de arte ou não:

> Pode-se ver nesse(s) enquadramento(s) a tentativa de não impor aos objetos africanos o conceito ocidental de arte, de não impor valores estranhos às culturas onde as máscaras foram produzidas. Entretanto, a simples apresentação em uma instituição criada para preservar, pesquisar e difundir os valores da arte situa essas peças no domínio artístico, incentivando a sua fruição estética e a prática do juízo de gosto por parte do observador. No polo oposto, deve ser ressaltado ainda que a leitura etnográfica não é encontrada nas demais galerias da instituição, pois não há texto que enquadre de modo similar os quadros e as esculturas nos ritos de que fazem parte, ou seja, não há uma visada antropológica do museu no circuito artístico da cultura ocidental contemporânea (Conduru, Roberto, 2001, pp. 119).

No Museu Nacional da UFRJ – MN/UFRJ,[11]

> [...] um típico museu de história natural, a aventura humana é apresentada tanto com o enquadramento do homem pela história natural quanto com a caracterização das diferentes etnias e culturas, com destaque para a cultura brasileira e, nessa, especialmente as culturas indígenas. A África é apresentada por meio de objetos e cenas de algumas de suas culturas, funcionando como unidade conceitual que unifica as peças em uma coleção, dando-lhes um novo sentido. Entretanto, o conjunto de peças expostas e o modo de expô-las não dão conta do continente e não fazem jus à dimensão das culturas africanas na aventura humana, nem, muito menos, à importância das mesmas no processo de formação da cultura brasileira (Conduru, Roberto, 2001, p. 120).

Deve ser ressaltado como a seção da África está próxima da seção de etnografia regional, que tem como uma das primeiras vitrines exatamente a intitulada como 'Bahia Filhos de Santos', exibindo trajes e paramentos relativos ao candomblé e evidenciando os fluxos culturais entre a África e o Brasil, mas circunscritos à Bahia. "A museografia é constituída por poucos e sutis recursos, [...]" configurando um

> [...] silêncio quase total (que) pode ser criticado por não oferecer ao observador desinformado os meios para articular as peças e as vitrines entre si, mas também deve ser valorizado por permitir leituras variadas. Em um museu de história natural, curiosamente, as peças são 'liberadas' para uma apreensão estética para além do enquadramento antropo-

[11] As reflexões sobre o Museu Nacional da UFRJ foram desenvolvidas antes em: Idem, ibidem.

> lógico, permitindo aos moradores ou visitantes da cidade experimentarem belas obras de arte da África (Conduru, Roberto, 2001, pp. 115-16).

Será esta "arte que temos em abundância", na feliz expressão de Mário Pedrosa, mais uma riqueza que desprezamos e descartamos?

Embora ausentes ou invisíveis na maioria dos museus, esses objetos estão acessíveis no mercado, nas lojas "de ervas" ou "de macumba" – conforme se diz, de acordo com a afinidade ou o preconceito – que se encontram facilmente em quase todos os bairros cariocas e, sobretudo, no Mercadão de Madureira, um dos "lugares de memória" da África no Brasil. No mercado, é possível tanto ver quanto obter informações que não se encontram nos museus. E se for apontado que o mercado é um lugar espúrio, pode-se contra-argumentar pondo em relevo aspectos da cultura afro-brasileira e da cultura contemporânea dos museus. Primeiro, é possível observar como a troca é uma das dimensões da vida, como o mercado é um lugar frequentemente citado nos mitos e presente nos ritos dos cultos afro-brasileiros. O mito narrado pelo professor Agenor Miranda Rocha no "1º Ejiologbom" desenvolve-se exatamente entre a casa de Orumilá, o caminho do mercado, a feira e o palácio do rei.[12] Segundo José Beniste, a Festa do Inhame Novo, de louvação e agradecimento pela lavoura obtida, realizada em cidade próxima a Ondo, na África, acontece justamente na "praça do mercado, nas proximidades do palácio do rei".[13] Relatando a feitura de um orixá, Armando Vallado analisa o ritual do nome, quando uma mãe de santo foi convidada para ser a "madrinha do nome" e, após ter perguntado ao orixá o seu nome e recebido, em resposta, murmúrios no ouvido, inaudíveis para o público presente,

> [...] pediu a Iemanjá que gritasse com toda a força o nome pelo qual seria chamada. Pediu que o grito fosse alto, para que até no mercado as pessoas o escutassem.
>
> A alusão ao mercado remete à memória africana. Na África, ele é o espaço geográfico onde as pessoas se juntam para todos os acontecimentos de caráter social e público, tornando-o um local de intensa sociabilidade. Do ponto de vista religioso, a ideia remete a Exu, miticamente conhecido como o Senhor do Mercado, aquele que propicia a tranquilidade ou a pilhéria nas relações sociais que ocorrem nesse local. [...]
>
> O grito solicitado a Iemanjá, ecoando no mercado, tomaria as pessoas de assalto, provocando comoção geral, por seu valor sagrado e existencial (Vallado, Armando, 2002, p. 126).[14]

---

[12] Rocha, Agenor Miranda. *Caminhos de Odu*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999, pp. 147-52.
[13] Beniste, José. *As águas de Oxalá: (àwon omi Ósàlá)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, pp. 214-18.
[14] Vallado, Armando. *Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002, p. 126.

No que tange aos museus, é necessário destacar como, atualmente, o museu está próximo do mercado, lembrando a proliferação das lojas de museu, entre outras práticas de mercantilização de espaços e peças museológicas.

Nesse sentido, cabe destacar o Museu do Folclore Edison Carneiro (MFEC), do Centro Nacional de Cultura Popular da Funarte. Primeiro, por possuir em seu acervo e expor, permanentemente, não só esculturas e pinturas, mas também vestimentas, adereços e paramentos vinculados às religiões afro-brasileiras. Nele estão expostas, também, peças adquiridas no mercado contemporâneo: em uma loja do Mercadão de Madureira e com artistas que trabalham nas comunidades de terreiro ou para elas.[15] Depois, por apresentar uma exposição permanente, em que a presença africana tanto está difusa, de modo não segmentado, podendo ser percebida em diferentes peças, quanto tem uma seção particular, vinculada às religiões afro-brasileiras, que é, com certeza, um dos pontos culminantes da exposição permanente, apesar da museografia, que, seguindo a tendência cenográfica atual de criar climas com cores e luzes, vale-se de vermelhos e pretos, que seriam impensáveis em terreiros de candomblé. Um outro ponto a destacar é como a loja do museu não comercializa simulacros das obras em exposição, mas peças do artesanato popular, como as expostas em suas galerias.

Para terminar, vale citar uma nota publicada na seção "Painel" da *Folha de S. Paulo*:

> Panfleto distribuído por evangélicos reclama que Brasília 'está se transformando em um terreiro de candomblé', pois estátuas de orixás foram colocadas em um parque. Para mudar isso, diz o documento, só há uma solução: (eleger) Garotinho para presidente e Benedito Domingos (PPB-DF) para governador (*Folha de S. Paulo*, 24 set. 2002).

É certo que as práticas museográficas de silêncio sobre a África no Brasil existem há bastante tempo, mas, diante da atual conjuntura de cerceamento às religiões afro-brasileiras e suas práticas expositivas, esse silêncio ganha outros significados. O que nos leva à pergunta: até quando os museus nacionais no Rio de Janeiro vão continuar fazendo coro à pregação preconceituosa de certos grupos evangélicos?

[15] As primeiras peças relativas aos cultos afro-brasileiros integradas à coleção do Museu do Folclore Edison Carneiro foram adquiridas no final dos anos 1970. As roupas foram confeccionadas por Célia e Gicélia de Souza Rodrigues, artesãs especialistas em trajes encontrados nos terreiros de candomblé. Os acessórios, ferramentas e símbolos em metais foram produzidos por Carlos de Almeida Filho. Os fios de conta foram adquiridos na loja A. Corte André Flora, localizada na Rua Ministro Edgar Romero, 239, galeria C, loja 216, em Madureira (RJ). Em 2001, duas coleções de fios de contas foram encomendadas a Jorge Rodrigues e a Junior de Odé.

24. A África de dois museus nacionais no Rio de Janeiro[1]

O Rio de Janeiro é uma cidade portuguesa. É possível vislumbrar Lisboa em seu traçado urbano, ver os lusos entre os seus habitantes, encontrar Portugal, em sua comida e, obviamente, sua língua. O Rio de Janeiro também é uma cidade africana. A África é evidente em pessoas, lugares e práticas culturais cariocas: além de disseminada na população, está na Pedra do Sal, no Mercadão de Madureira e, é claro, no carnaval; sente-se um de seus cheiros mais agradáveis, o perfume quente do azeite de dendê, nos acarajés servidos tanto pelas "baianas" – da Praça de Quintino ou dos pilotis da UERJ, por exemplo, – quanto em restaurantes como o Siri Mole, em Copacabana. A África é encontrada também nas exposições de dois museus cariocas. A primeira é a seção dedicada à África na exposição permanente do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); a segunda é o módulo das origens africanas na Galeria Permanente Mário Pedrosa, do Museu Nacional de Belas Artes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). As contribuições fundamentais de certas culturas da África no processo de formação da cultura brasileira, a força estética da produção artística do continente e a importância crucial da escultura africana para o

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, MHN, v. 33, 2001, pp. 113-22.

desenvolvimento da arte ocidental a partir do modernismo, assim como o relevo e a dinâmica que ganharam as questões relativas aos museus na contemporaneidade, abrem a análise das representações da África nas exposições permanentes desses dois museus nacionais localizados no Rio de Janeiro.

1. Museu Nacional

A mais antiga instituição científica do Brasil foi criada por D. João VI em 1818, como Museu Real, renomeada como Imperial e Nacional após a Independência do Brasil, primeiro, apenas como Nacional, depois, e incorporada à Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1946. O Museu Nacional está situado na Quinta da Boa Vista desde 1892, em um edifício que foi, ainda nos tempos da Colônia, a sede da fazenda agropecuária dos jesuítas, depois reformada para ser, inicialmente, a chácara suburbana de um comerciante e, em seguida, o palácio residencial da família real portuguesa e da imperial brasileira – o Paço de São Cristóvão –, o qual, no regime republicano, foi incorporado ao patrimônio do Estado brasileiro. Assim, o edifício foi, por diversas vezes, adaptado funcional e simbolicamente para novos usos: residência, palácio, Assembleia Constituinte, museu e centro de ensino e pesquisa.

A atual exposição permanente do Museu Nacional ainda é, basicamente, a que foi aberta à visitação pública em 1947, após seis anos de obras em todo o edifício. No Museu Nacional, a seção dedicada à África encontra-se no setor de antropologia e está localizada no primeiro pavimento acima do térreo, no torreão dianteiro esquerdo. Após subir a escada central, que conecta o hall de acesso público à exposição permanente, passar pelos cômodos do antigo Paço, que abrigam a sala da paleontologia e a sucessão de salas da arqueologia dedicadas a diferentes culturas (greco-romana, egípcia e pré-colombiana), chega-se ao setor de antropologia. A África localiza-se em um espaço composto por dois halls que configuram um corredor e está conectado à sala da Polinésia, ao salão da etnografia regional e aos halls que dão acesso à Sala do Trono, à Sala dos Embaixadores e ao cômodo que contém as escadas laterais, que conduzem ao restante do Museu. A África está apresentada em cinco vitrines, quatro no primeiro hall e outra no segundo.[2]

No primeiro hall, três vitrines são móveis compostos por estrutura delgada de ferro e fechamento em vidro. A primeira vitrine contém armas de madeira e metal: lanças, pontas de lanças, arcos, flechas e um escudo de couro de rinoceronte, além de uma foto de uma ilustração de caçadores e guerreiros. A segunda dessas caixas de ferro e vidro contém vestimentas, adereços e outros apetrechos: um cesto, tecidos, duas toucas

[2] No Museu Nacional da UFRJ, o autor contou com a colaboração de Thereza Baumann, chefe do Setor de Museologia da instituição, a quem agradece.

e três colares de contas, além de uma foto de uma mulher penteando outra. A terceira vitrine exibe peças apresentadas como instrumentos musicais: dois atabaques, um opaxorô, um aguê, uma flauta, uma calimba, quatro chocalhos e um abebé, além de duas fotos, uma com músicos. A quarta vitrine do primeiro hall é uma caixa de madeira e vidro, fixada à parede, e contém dois chifres de marfim entalhados, sem identificação. No segundo hall, a vitrine é uma caixa de madeira e vidro, embutida em toda a parede, que contém objetos usados no culto religioso: uma bacia para oferendas ao orixá Xangô, cinco bastões de dança (sendo três deles oxês usados no culto do mesmo orixá), um trono de madeira entalhada, duas esculturas e três máscaras.

Apesar de não haver uma apresentação de cada uma das vitrines, nem dos objetos no interior das mesmas, é evidente a estruturação do conjunto em subgrupos: quatro vitrines têm temas precisos – caça e guerra, indumentária, música e religião –, enquanto a quinta vitrine exibe os dois chifres de marfim sem qualquer enquadramento temático. As poucas legendas que existem dão apenas pistas a respeito dos objetos: de suas origens e das práticas culturais das quais participavam. Cabe, assim, a esses textos e às fotos a tarefa de estabelecer a conexão entre as peças expostas e o contexto sociocultural africano. Existem até alguns pequenos equívocos, pois algumas peças de culto são apresentadas como adereços ou instrumentos. Na vitrine de indumentária, duas "mãos de Exu" são apresentadas simplesmente como toucas. Na vitrine de música, um abebé – leque de metal, ferramenta de alguns orixás femininos (Oxum e Iemanjá) – e um opaxorô – báculo ou bastão longo em que se apoia o orixá Oxalufã – são apresentados como instrumentos musicais; dos objetos apresentados como simples chocalhos, três são adjás – instrumentos usados nos ritos religiosos para invocar os orixás –, dos quais um é especial, pois é usado para "chamar" Oxalá.[3] A proveniência de algumas peças é informada, mas não a origem da coleção ou o modo como foi adquirida; as fotos também não estão identificadas.

A museografia é constituída por poucos e sutis recursos, as peças são expostas com a mesma economia de redução que é observável no restante das coleções de arqueologia e antropologia. As vitrines se pretendem neutras com a estrutura linear de ferro ou planar de madeira, a transparência do vidro, a discrição das cores, a brevidade dos títulos e legendas. O silêncio quase total pode ser criticado por não oferecer ao observador desinformado os meios para articular as peças e as vitrines entre si, mas também deve ser valorizado, por permitir leituras variadas. Em um museu de história natural, curiosamente, as peças são "liberadas" para uma apreensão estética para além

[3] Na identificação dos objetos do culto religioso, o autor contou com a consultoria de Celso Gatamaran, a quem agradece.

do enquadramento antropológico, permitindo aos moradores ou visitantes da cidade experimentarem belas obras de arte da África.

Não deixa de ser curiosa a localização da representação africana. Se comparada a outras culturas, cujas coleções são expostas com maior quantidade de peças, em salas maiores e em situação de destaque, a África ocupa uma posição secundária: poucos objetos são exibidos em uma passagem estreita localizada em uma das laterais do edifício. Entretanto, cabe ao continente africano promover a articulação insólita das culturas do Oceano Pacífico à cultura brasileira, tanto o Brasil de anteontem, o Império das salas históricas do ex-Palácio, quanto o de ontem, a cultura popular das diferentes regiões brasileiras, e o de hoje, o cotidiano dos pesquisadores e demais trabalhadores do museu. Se as relações da África com a Polinésia permanecem silenciosamente estanques, as conexões com o Brasil são variadas e instigantes. A contiguidade entre as seções da África e da etnografia regional, na qual uma das primeiras vitrines é exatamente a intitulada como "Bahia Filhos de Santos", evidencia a questão da diáspora negra e dos fluxos culturais entre Salvador e o Golfo do Benim. A proximidade entre a representação da África e as salas dos Embaixadores e do Trono, um dos poucos recintos remanescentes do aparato simbólico-arquitetônico da única monarquia que existiu nas Américas, repõe com recato museográfico a promiscuidade que existiu entre a senzala e a casa-grande no Brasil da Colônia e do Império, além de remeter ao incômodo problema da escravidão, em um Império que pretendia ser uma extensão sul-americana da civilização europeia. A vizinhança de uma das circulações verticais do edifício coloca cotidianamente para a instituição o desafio de pensar a presença africana no Brasil contemporâneo.

2. Museu Nacional de Belas Artes

No processo de criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN), em 1937, o Museu Nacional de Belas Artes foi estruturado a partir das coleções reunidas desde o século anterior na Academia Imperial de Belas Artes, a qual foi renomeada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) na passagem para o regime republicano. A sede do Museu é exatamente o edifício projetado por Adolfo Morales de los Rios, em 1906, para abrigar a ENBA; ocupa, assim, uma edificação concebida para outra função, embora uma que é similar à atual, pois ainda no projeto original foi prevista a exposição de obras de arte em alguns de seus recintos.

A Galeria Permanente Mário Pedrosa, finalizada em 1994, foi desenvolvida no Museu Nacional de Belas Artes, com o "Projeto Mário Pedrosa – Museu das Origens" e sob a coordenação de Dinah Guimaraens,[4] a partir da proposta de implantação do

[4] Guimaraens, Dinah. "De Mário de Andrade a Mário Pedrosa: tradição x modernidade no Museu Nacional de Belas Artes". *Piracema*, Rio de Janeiro, Funarte, ano 2, n. 3, 1994, pp. 98-109. Na nota biográfica que

Museu das Origens, elaborada por Mário Pedrosa para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, após o incêndio que destruiu suas instalações e a maior parte de seu acervo, em 1978.[5] No dizer da coordenadora: "O projeto pretende revelar a identidade cultural brasileira, [...] propor um espaço que constitua um verdadeiro resumo histórico do que existe de mais representativo na arte brasileira [...]." Seguindo o projeto do crítico, que compunha o Museu das Origens com cinco museus – "[...] Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares" –, a Galeria Permanente Mário Pedrosa foi subdividida em cinco módulos: "[...] índio, negro, popular, inconsciente e moderno".[6]

A Galeria Permanente Mário Pedrosa está situada em quatro salas localizadas no pavimento térreo, no canto dianteiro esquerdo do edifício, mas para visitá-la é preciso subir ao primeiro pavimento, percorrer um corredor, parte da galeria de circulação e descer ao térreo, junto à entrada lateral esquerda. Logo na descida da escada, uma frase incentiva a entrar na galeria: "Visite a Galeria com as origens da Arte Brasileira". Após a entrada, cinco origens estão indicadas: "Indígena, Africana, Europeia, Popular e Inconsciente"; há também uma declaração da diretora do Museu, Heloísa Aleixo Lustosa: "Galeria Mário Pedrosa. Brasil Arte e Origem. Homenageia o grande crítico, inspirando-se em seu projeto não concluído: Museu das Origens." O módulo das origens africanas ocupa parte da primeira sala, conectando o módulo das origens indígenas e o das europeias (na segunda sala), e uma terceira sala que liga a primeira à quarta sala, onde estão situados os módulos das origens inconscientes e populares. Deve ser destacado que, entre a proposta de Mário Pedrosa, o texto de Dinah Guimaraens e a exposição finalmente montada, o "moderno" foi substituído pelo "europeu" e representado por peças indicativas das escolas nacionais europeias, adquiridas por Joaquim Lebreton para a Academia Imperial de Belas Artes.

Em 20 de maio de 2001, quando da visita ao museu, a primeira sala estava vazia, não sendo possível ver o módulo inicial, das origens indígenas, nem a primeira parte do módulo das origens africanas. Não havia informação sobre a razão para tanto, nem os

---

complementa o texto, Dinah Guimaraens é apresentada como coordenadora do "Projeto Mário Pedrosa – Museu das Origens".

[5] Pedrosa, Mário. "O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa". In Arantes, Otília (org.). *Mário Pedrosa: política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 309-12.

[6] A proposta do Museu das Origens também foi tomada como ponto de partida para outra exposição: a Mostra do Redescobrimento, inaugurada em sua forma completa em São Paulo, em 2000, e apresentada parcialmente, depois, em outras cidades brasileiras e no exterior. Nessa mostra, os cinco museus propostos por Mário Pedrosa foram transformados em treze módulos; o Museu do Negro foi subdividido em dois módulos: "Arte Afro-Brasileira" e "Negro de Corpo e Alma". A envergadura da Mostra do Redescobrimento, tanto por suas dimensões quanto por sua participação nas celebrações nacionais dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil por Portugal, recomenda uma análise em separado do enquadramento da produção artística africana, que o autor pretende desenvolver na continuidade da pesquisa.

agentes de segurança que cuidavam da galeria souberam informar se a exposição estava sendo reformada ou desmontada. Foi possível ver, apenas, a segunda parte do módulo das origens africanas: uma sala com doze máscaras, quatro fotos e um texto.

Nessa sala, duas máscaras estão fixadas sobre bases cúbicas, e as demais presas diretamente às paredes; não há qualquer elemento entre o observador e as esculturas. As legendas referem-se aos grupos culturais de onde provêm as peças; em algumas há menção também às entidades representadas e aos ritos para os quais foram elaboradas. Não há indicação sobre a origem da coleção, nem sobre como foi adquirida. As fotos mostram pessoas portando máscaras similares às expostas, mas não há qualquer legenda explicando o conteúdo ou a proveniência dessas imagens. Com o título "Máscaras Africanas" e não assinado, um texto apresenta o conjunto, concentrando-se nas funções socioculturais e fazendo apenas breves comentários sobre aspectos iconográficos das esculturas, os quais não são, entretanto, observáveis nas peças expostas. Apesar das máscaras serem exibidas de um modo que favorece a experiência direta, a fruição estética imediata, o enquadramento museográfico é mais antropológico do que estético.

Nesse sentido, vale indicar as diferenças que existem entre a proposta original de Mário Pedrosa e o desenvolvimento da mesma no Museu Nacional de Belas Artes com relação ao enquadramento da produção dos índios, dos negros e dos populares. Segundo o crítico, em sua estratégia de reconstrução do Museu de Arte Moderna no clima de ampliação das fronteiras artísticas dos anos 1970: "Toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto, nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do que apresentar essa *arte* que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana" (nosso grifo). A visão da coordenadora é outra, certamente controlada pelo relativismo inerente ao multiculturalismo dominante nos anos 1990: "A proposta do 'Museu das Origens' inclui, portanto, duas abordagens paralelas; uma de caráter antropológico referente ao índio, ao negro e às artes populares ou regionais; e outra de natureza propriamente artística, relativa às imagens do inconsciente e à arte moderna." No Museu das Origens de Mário Pedrosa, tudo seria arte, as peças de ontem e de hoje, as de lá e as de cá: tanto "[...] as peças trazidas da África (quanto as) criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas." Já na Galeria Permanente Mário Pedrosa do Museu Nacional de Belas Artes, existe uma clivagem entre as "[...] questões da cultura material e da arte [...]". Em um museu de arte, as peças foram tratadas simplesmente como indicativos culturais.

Pode-se ver, nesse enquadramento, a tentativa de não impor aos objetos africanos o conceito ocidental de arte, de não impor valores estranhos às culturas onde as máscaras foram produzidas. Entretanto, a simples apresentação em uma instituição criada para preservar, pesquisar e difundir os valores da arte situa essas peças no domínio

artístico, incentivando a sua fruição estética e a prática do juízo de gosto por parte do observador. No polo oposto, deve ser ressaltado, ainda, que a leitura etnográfica não é encontrada nas demais galerias da instituição, pois não há texto que enquadre, de modo similar, os quadros e as esculturas nos ritos de que fazem parte, ou seja, não há uma visada antropológica do museu no circuito artístico da cultura ocidental contemporânea.

3. Museu, Áfricas

Essas duas representações da África devem ser pensadas no quadro atual das exposições de arte e cultura nos museus cariocas, na "África"[7] vivida hoje pelos museus nacionais localizados no Rio de Janeiro. Sediadas em edifícios preexistentes, projetados para outros fins e adaptados para as funções de um museu, as duas instituições têm acervos excepcionais em suas respectivas áreas, mas enfrentam continuamente a insuficiência das políticas públicas de colecionamento, conservação e exposição de bens simbólicos nos museus do Brasil contemporâneo.

Em uma época em que a lógica dos eventos ganhou relevo no meio cultural, quando as mostras temporárias sobrepujaram a atenção dada às exposições permanentes das coleções dos museus, deve ser destacado que, quando da visita a esses museus, as duas exposições estavam em processo de transformação, o que pode significar a revisão das mesmas a partir de críticas e autocríticas institucionais. Além de obras no edifício, no Museu Nacional da UFRJ, após muito tempo, finalmente ocorriam mudanças nas salas da arqueologia e nas salas contíguas do setor de antropologia, sem, no entanto, estar prevista qualquer alteração imediata na seção da África. No Museu Nacional de Belas Artes, o módulo do negro também permanecia inalterado, localizado ao lado de uma sala vazia, talvez em processo de transformação. A respeito desse museu, é importante observar que a Galeria Permanente Mário Pedrosa foi criada pela mesma gestão que privilegiou mostras breves compostas por peças de acervos estrangeiros e tratadas com aparato espetaculoso, em detrimento da exibição constante de suas coleções.[8]

No Museu Nacional da UFRJ, um típico museu de história natural, a aventura humana é apresentada tanto com o enquadramento do homem pela história natural quanto com a caracterização das diferentes etnias e culturas, com destaque para a cultura brasileira e, nessa, especialmente as culturas indígenas. A África é apresentada por

---

[7] Não se podem esquecer os demais significados do substantivo "África". Além de designar o continente, a língua falada dá ao termo o sentido da dificuldade e da insuficiência, enquanto o dicionário atribui outros: "África, *s. f.* Façanha; proeza." Hollanda, Aurélio Buarque de. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 35. Dificuldade e insuficiência, façanha e proeza são termos que dão bem a medida da vida contemporânea dos museus nacionais localizados no Rio de Janeiro.

[8] A esse respeito, ver Cardoso, Rafael. "Obras do esquecimento". *Veredas*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, ano 4, n. 38, fev.1999, pp. 32-4.

meio de objetos e cenas de algumas de suas culturas, funcionando como unidade conceitual que unifica as peças em uma coleção, dando-lhes um novo sentido. Entretanto, o conjunto de peças expostas e o modo de expô-las não dão conta do continente e não fazem jus à dimensão das culturas africanas na aventura humana, nem, muito menos, à importância das mesmas no processo de formação da cultura brasileira.

No Museu Nacional de Belas Artes, dedicado prioritariamente à arte acadêmica nacional e estrangeira, a Galeria Permanente Mário de Andrade tem como fim apresentar as origens da arte no Brasil, a "base", que é didática e complicadamente localizada no térreo. Assim, alguns poucos objetos provenientes da África são reunidos para representar o continente, que é apresentado não por si mesmo, mas em função do Brasil, e constituir um dos módulos das origens da arte brasileira. As peças poderiam ser entendidas como obras de arte com significação própria, mas são reduzidas ao campo da cultura material e apresentadas apenas como origens da arte no Brasil, enquadramento que anula a sua força estética e silencia sobre sua incidência continuada, tanto no passado quanto contemporaneamente. Nesse sentido, o módulo das origens africanas mantém, no estágio em que está, a discussão sobre a importância da cultura material e da arte da África, tanto em si quanto no desenvolvimento da arte no Brasil.

Apresentando objetos provenientes de certas culturas africanas, as duas mostras neutralizam as diferenças existentes entre essas culturas e unificam-nas como representantes de um continente, uma unidade não coerente com as relações sociais e políticas dessas culturas. Enquadradas entre a antropologia e a arte, as peças servem, assim, à consolidação da ideia de África como uma unidade continental, à unificação da história da humanidade, à afirmação da identidade nacional brasileira e à construção da história da arte no Brasil.

Por fim, deve ser apontado como, nos dois museus, em que domina o enquadramento antropológico de objetos provenientes da África, não há uma visada etnográfica do próprio museu. O museu apresenta-se como uma instituição "transparente", como uma moldura neutra para as peças. Escamoteia-se, portanto, como as peças ganham novos significados ao serem retiradas da vida para a qual foram criadas e incorporadas aos museus, reunidas em coleções e exibidas ao público. Desaparecem, assim, os sentidos sobrepostos aos objetos no fluxo da África à "áfrica" desses museus nacionais no Rio de Janeiro.

25. Outro realce: novos (e antigos) sentidos da negritude em museus no Brasil[1]

Em texto publicado em 2001, que foi elaborado para sua participação no seminário "O negro e a escravidão nos museus brasileiros", realizado em 1988, Mauricio Segall defende que

> [...] o sistema dos museus deveria dar às culturas negras o realce que merecem (o que em parte já acontece). Isso corresponde a criar eventualmente museus específicos de história e culturas negras (museus de arte negra, museus da história do negro etc.), ou então, nos museus genéricos, destacar os segmentos referentes ao negro, dando-lhe a importância real e objetiva que tem na nossa cultura e desmistificando a história oficial, a arte oficial e a ciência oficial (Segall, Mauricio, 2001, p. 53).[2]

---

[1] A primeira versão desse texto foi apresentada no Seminário *Destinações da Cultura Popular em Museus*, realizado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro, em 2010. A segunda versão desse texto foi publicada em Couto, Maria de Fátima Morethy; Oliveira, Emerson Dionísio Gomes de (orgs.). *Instituições da Arte*. Brasília: UnB, 2012, pp. 87-99.

[2] Segall, Mauricio. "O museu e a questão do negro na atualidade brasileira". In _____. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2001, p. 53.

Com relação às questões da negritude em museus brasileiros, o quadro foi-se alterando em ritmo crescente, desde quando Maurício Segall participou do referido seminário e publicou seu texto.

Nos anos 1990, houve algumas realizações importantes. Somando-se aos já existentes Museu do Negro, no Rio de Janeiro, Museu da Abolição, em Recife, e Museu Afro-Brasileiro, da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, foi criado o Museu Capixaba do Negro (Mucane), em Vitória, no Espírito Santo, em 1993. O projeto de um Museu do Negro, elaborado por Mário Pedrosa em 1978, teve desdobramentos expositivos no Museu Nacional de Belas Artes, a partir de 1994, e na Mostra do Redescobrimento, realizada em São Paulo, em 2000.

Na primeira década do século XXI, o panorama se alterou substancialmente. Pode-se dizer que está em franco processo de criação e desenvolvimento um conjunto de museus dedicados à questão da negritude. Há dois grandiosos projetos em andamento: o Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (Muncab), em Salvador, que vem sendo implantado desde 2002, e o Museu Afro Brasil, aberto em São Paulo, em 2004. Além destas realizações maiores, é possível citar outras iniciativas, sem pretender ser exaustivo e configurar um quadro completo da representação museal da negritude no Brasil: o Museu do Negro de Campinas, de 2002; o Museu do Negro, em Piraí, de 2005, e o Museu de Percurso Negro, em Porto Alegre, de 2010.

Contudo, é preciso ressaltar que não é sistematizado, nem progressivo, esse maior enfrentamento museológico de questões relacionadas à negritude no Brasil. Aos problemas antigos somam-se novos. Processo e situação que podem ser analisados tomando como vias de acesso as duas categorias indicadas por Maurício Segall: a de museus especificamente dedicados à história e culturas dos negros e a dos segmentos referentes ao negro em museus genéricos.

1. Negritude como especificidade museal

No caso dos museus especificamente dedicados às questões da negritude, podem ser vistos alguns casos especiais: as instituições focadas na questão da arte e aquelas com maior amplitude, que pretendem abarcar a cultura de modo geral.

No que se refere às relações entre artes plásticas e afro-brasilidade no circuito de museus brasileiros, é fundamental citar duas iniciativas anteriores, dois projetos de museus de arte que permanecem como referências para as ações nessa área até hoje, embora não tenham se efetivado conforme suas intenções originais. A primeira iniciativa é o Museu de Arte Negra (MAN), idealizado, constituído e preservado por Abdias

Nascimento, a partir de 1950.[3] A segunda é o projeto do Museu do Negro, um dos cinco que constituiriam o Museu das Origens, concebido por Mário Pedrosa, ao rever e redimensionar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, após o incêndio que destruiu suas instalações e grande parte de seu acervo, em 1978.[4]

O projeto de criar um Museu de Arte Negra (MAN) foi idealizado no 1° Congresso do Negro Brasileiro, promovido no Rio de Janeiro, em 1950, pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), capitaneado por Abdias Nascimento. Assumido pelo TEN e liderado por Abdias, o MAN se configurou, a partir daquela data, por meio de algumas ações e de uma coleção constituída paulatinamente, a partir da coleção pessoal de Abdias, e também por meio de doações de artistas, críticos e intelectuais engajados à sua causa. Além de promover debates e "incentivar artistas afro-brasileiros", em 1955 o TEN realizou um concurso polêmico com o tema "Cristo Negro", por ocasião da realização no Rio de Janeiro do 36° Congresso Eucarístico Internacional. Nas palavras de Abdias: "Propondo uma ação e reflexão pedagógicas, destinadas à promoção da arte do negro – e da arte de outros povos influenciados por ele – o Museu de Arte Negra situa-se como um processo de integração étnica e estética".[5]

Em 1968, o MAN teve a primeira exposição de seu acervo, realizada no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Contudo, esse processo foi interrompido no mesmo ano, quando Abdias Nascimento passou a viver em exílio nos Estados Unidos. Preservada por seu mentor, a coleção do MAN tem sido parcialmente exibida desde o seu retorno ao Brasil, como na exposição comemorativa dos 90 anos de Nascimento, realizada no Arquivo Nacional, em 2004.[6] Entretanto, até hoje o MAN não tem uma sede própria, na qual possa exibir sua coleção e empreender ações, estando à espera de uma configuração institucional pública.

Embora Mário Pedrosa não tenha realizado seu Museu das Origens, seu projeto tem sido a referência mais frequente nas tentativas de enquadrar expositiva e museologicamente a totalidade da arte no Brasil. O projeto teve dois desdobramentos recentes, em formato de exposição: uma bem sintética, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, que perdurou entre 1994 e 2003, e a outra com extensão

---

[3] Sobre o Museu de Arte Negra, ver Nascimento, Abdias. "Cultura e Estética no Museu de Arte Negra". *Revista Galeria de Arte Moderna*, n. 14, Rio de Janeiro, 1968, pp. 21-2; _____. "Abdias Nascimento fala do Museu de Arte Negra". In *O Quilombismo*. Brasília: Fundação Cultural Palmares; Rio de Janeiro: OR Editor, 2002, pp. 146-9. Consultados no sítio eletrônico Abdias Nascimento (<www.abdias.com.br>), em 22 fev. 2011. Ver, também, Nascimento, Elisa Larkin (org.). *Abdias Nascimento 90 anos: memória viva*. Rio de Janeiro: IPEAFRO, 2004, pp. 35-40.

[4] Pedrosa, Mário. "O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa". In Pedrosa, Mário. *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 309-12.

[5] Nascimento, Abdias. "Abdias Nascimento fala do Museu de Arte Negra". Op. cit.

[6] Nascimento, Elisa Larkin (org.). Op. cit.

bem maior, mas com temporalidade muito mais curta, uma vez que durou apenas o período da Mostra do Redescobrimento, realizada em São Paulo, em 2000.

No MNBA, sob a coordenação de Dinah Guimaraens, o Museu das Origens foi reconfigurado como Galeria Permanente Mário Pedrosa, uma exposição de longa duração composta por cinco módulos. O Museu do Negro foi repensado em um desses módulos, como um segmento referente ao negro (nos termos de Segall) e composto por peças da Coleção de Arte Africana do Museu.

Sobre esta coleção, vale abrir um parágrafo-parêntese, pois ela foi adquirida de Gasparino Damata, em 1964, quando José Roberto Teixeira Leite dirigia o MNBA, como parte de um projeto maior, que pretendia, conforme seu relato, "dotar o Museu, até então só de *Belas Artes*, de exemplos significativos da arte popular, da arte indígena, da imaginária colonial etc., de modo a serem nele representados produtos artísticos oriundos de todos os diversos segmentos étnicos que contribuem para a formação da nacionalidade". Em suas memórias do período em que dirigiu a instituição, Teixeira Leite questiona se esse projeto, que foi posto em prática durante sua gestão no MNBA, não seria, "com antecedência de década e meia, o Museu das Origens".[7]

Voltando às interpretações recentes do projeto museal de Pedrosa, enquanto, em sua proposta original, as peças a serem colecionadas e expostas, provenientes da África e do Brasil, de coleções, terreiros e lojas de produtos religiosos, seriam pensadas como obras de arte, na interpretação do projeto feita entre 1994 e 2003 no MNBA, um museu de arte, as peças, provenientes apenas da África, foram tratadas como índices culturais e não como obras de arte, a partir da clivagem entre cultura material e arte que norteou a estruturação da galeria.[8] A desmontagem da Galeria Permanente Mário Pedrosa no MNBA substituiu esse problema por outro: o silêncio. Com o envio das peças à reserva técnica, onde permanecem até hoje, embora sejam exibidas no sítio eletrônico do museu, a instituição opta por se omitir parcial, mas evidentemente, com relação à questão africana na arte e na cultura no Brasil.

Na Mostra do Redescobrimento, com curadoria geral de Nelson Aguilar, a estrutura do Museu das Origens, constituída por unidades configuradas a partir de ênfases socioculturais, foi ampliada: os cinco museus que o constituiriam foram redimensionados como treze módulos de uma excepcional exposição de curta duração. O Museu do Negro foi desdobrado em dois módulos: *Arte Afro-Brasileira* e *Negro de Corpo e Alma*. Com a curadoria de François Neyt, Catherine Vanderhaeghe, Kabengele Munanga e Marta Heloísa Leuba Salum, *Arte Afro-Brasileira* apresentou "as artes das cortes da África negra

---

[7] Leite, José Roberto Teixeira. "Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo". In *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes – Nova Fase*, Rio de Janeiro, MNBA, v. 1, 2009, pp. 256-7.

[8] A esse respeito, ver Conduru, Roberto. "A África de dois museus cariocas". In *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional – IPHAN-MinC, v. 33, 2001, pp. 116-9.

do Brasil" e a arte afro-brasileira desde a modernidade.[9] *Negro de Corpo e Alma* teve curadoria de Emanoel Araújo, que propôs "uma grande discussão sobre as relações raciais em nosso país, no sentido de detectar os padrões que determinaram, ao longo dessa história, a convivência entre brancos e negros no Brasil".[10] Ao contrário do primeiro módulo, que sobreviveu apenas em seu respectivo catálogo, o segundo não teve vida tão efêmera, uma vez que, além de seu catálogo, pode ser considerado como uma das etapas do processo de constituição do Museu Afro Brasil, como se verá adiante.

Com relação aos museus mais abrangentes, que pretendem rever história, cultura e sociedade a partir das questões da afrodescendência no Brasil, destacam-se as duas maiores instituições recentes, ambas criadas na primeira metade da primeira década do século XXI: o Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (Muncab), em Salvador, de 2002, e o Museu Afro Brasil, em São Paulo, de 2004.

Embora a data de criação da instituição na Bahia anteceda à do museu em São Paulo, este vinha sendo gestado muito antes, não pelo Estado e/ou pela sociedade civil, como é o caso do museu em Salvador, mas por seu idealizador e curador, com respaldo de governos e da sociedade. Para sua criação, muito contribuíram realizações anteriores de Emanoel Araújo, como editor de livros e catálogos de exposições, como diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo e como curador de exposições, muitas delas diretamente vinculadas à temática do museu por ele criado.

Contudo, pode-se considerar a data próxima de criação, com defasagem de dois anos, e o processo paralelo de constituição destes museus, como um momento de virada quanto à presença das temáticas do negro no Brasil em museus no país, em consonância com o debate social em curso sobre a questão étnico-racial, particularmente a que é relativa aos negros no país. Vale observar que é de 9 de janeiro de 2003 a Lei nº. 10.639, que torna obrigatório "nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, [...] o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira".[11] O que parece configurar um período de inflexão no que tange ao tratamento da problemática afrodescendente na sociedade brasileira. Tal virada é dependente de desdobramentos futuros, para confirmar a previsão de que está se configurando um novo realce, uma nova situação de presença dos negros nos museus brasileiros.

Além do tempo, esses museus são marcos espaciais. O Museu Afro Brasil ajuda a tornar mais complexo o perfil do conjunto de instituições de arte que vem configu-

---

[9] Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

[10] Idem. *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 44.

[11] *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: MEC/SEPPIR/SECAD/INEP, 2004.

rando o Parque do Ibirapuera como *locus* artístico-cultural de São Paulo. Também o Muncab é uma instituição museal que quer dinamizar o contexto urbano em que se insere; no caso, a região da Cidade Alta, em Salvador.

Se o museu na Bahia vem se estruturando por meio de um processo lento, o de São Paulo tem exibido uma dinâmica rara entre as instituições museológicas no Brasil, com a constituição de um acervo e constantes mudanças na exibição do mesmo, que se transforma com a contínua aquisição de peças e a partir das frequentes e variadas exposições de curta duração realizadas pelo museu. Assim, de modo curioso, mas não propriamente estranho, as ações do museu que é fomentado a partir da esfera federal e de cunho mais coletivo, localizado na Bahia, têm tido alcance mais limitado do que as da instituição gerida em âmbito regional e com características mais personalistas, situada em São Paulo.

Talvez a maior dinâmica do museu de São Paulo decorra do fato de essa instituição ser, evidentemente, uma realização vinculada à ação prévia de um indivíduo, à "infindável pesquisa sobre a questão negra [...] sob o ponto de vista das artes plásticas" elaborada anteriormente por Emanoel Araújo.[12] Com efeito, o Museu Afro Brasil é um desdobramento lógico, embora não previsível, das ações expositivas e museais que ele desenvolveu nas duas décadas anteriores, a série de exposições e publicações sobre a questão da negritude, realizadas em instituições como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Centro Cultural do SESI, a Bienal de São Paulo, na capital paulista, e o Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, entre outras: *A mão afro-brasileira; Os herdeiros da noite; Arte e religiosidade no Brasil – heranças africanas*; *Negro de corpo e alma; Para nunca esquecer. Negras memórias / memórias de negros* são algumas dessas exposições.[13]

No caso da instituição na Bahia, na qual não faltam empreendedores com trajetórias consolidadas de ações socioculturais em prol da causa do negro, o processo envolve um grupo constituído por muitos sujeitos e instituições atuantes em diferentes campos, representando vários segmentos culturais. O Muncab é o projeto principal da Amafro – Sociedade de Amigos da Cultura Afro-Brasileira, criada em 2002. Presidido por José Carlos Capinam, esse Museu também está conectado à Universidade Federal da Bahia, seus cursos, o CEAO e o Museu Afro-Brasileiro, assim como ao estado da

[12] Araújo, Emanoel. "Negro de corpo e alma". In Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 42.

[13] Araújo, Emanoel. *A mão afro-brasileira*. São Paulo: Tenenge, 1988; _____. *Arte e religiosidade no Brasil: heranças africanas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1994; _____. "Negro de corpo e alma". In Aguilar, Nelson (org.). Op. cit.; _____. *Para nunca esquecer: negras memórias / memórias de negros*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.

Bahia.[14] Ou seja, são bem distintos os modos como se estruturam e agem o Museu Afro Brasil e o Muncab.

O fato de o museu em São Paulo possuir um edifício-sede, um acervo e ter como diretor um artista (gravador, escultor, instalador), que também é colecionador, editor e curador, ajuda entender o foco nos objetos e a predominância das exposições entre as ações institucionais. De outro modo, na Bahia, a sede física – ainda em processo de restauração e reforma –, a ausência de acervo e os vínculos com a universidade e com representantes do movimento negro são, provavelmente, as principais razões para que a instituição privilegie outras atividades que não as exposições.

Enquanto o museu em São Paulo foi constituído a partir da coleção pessoal de Emanoel Araújo, o museu na Bahia não possui acervo próprio e não tem como prioridade constituir uma coleção, pretendendo privilegiar outras ações socioculturais vinculadas à problemática da negritude, conforme indicado em seu sítio eletrônico. Se o Museu Afro Brasil foi aberto com exposições do acervo (entre elas, a mostra de curta duração *Brasileiro, Brasileiros*), a primeira ação para a implantação do Muncab foi a realização de um Seminário para debater a instituição, a partir de um documento elaborado pela antropóloga Maria Lúcia Montes como base para discussão: "Museu Nacional da Cultura Afro-brasileira: alguns pontos preliminares de referência para a definição de seu perfil e dos conceitos que devem orientar sua implantação". Seminário cujo "Relatório Final" permite arriscar dizendo que o Muncab se constitui, desde o início, principalmente como um fórum de debates.

Apesar dos pontos a diferenciá-los, há muito a uni-los. A começar pelo projeto totalizante que ambos têm. Embora um deles seja uma instituição vinculada a um dos estados constituintes do país, São Paulo, e o outro, um museu vinculado à esfera federal localizado não na Capital Federal, mas na capital de outro estado, a Bahia, ambos almejam ser representações museológicas da nacionalidade, o que é expresso desde as suas designações. Nada a estranhar na pretensão de representar o país a partir dos estados da federação, pois, há muito tempo e em muitos casos, o desenho simbólico da nação é engendrado no Rio de Janeiro, em diversos dos museus nacionais situados nesse estado, e em São Paulo, como, por exemplo, em instituições museais e na já referida Mostra do Redescobrimento.

Esses dois museus também revelam suas vocações totalizantes a partir dos projetos curatoriais que os norteiam, que pretendem abarcar diversos, muitos, se não todos os aspectos da negritude no Brasil. Instituições que, assim, correm inevitavelmente riscos de resvalar em omissões que seriam facilmente compreensíveis, não fossem seus projetos de totalização.

[14] Disponível em: <http://www.amafro.org.br>. Acesso em: 22 fev. 2011.

Outro ponto a uni-los é a Bahia, estado onde fica a sede de um museu e que é origem do curador do outro. Dado que participa e reafirma o processo em curso, há algumas décadas, de afirmação sociocultural da Bahia como estado privilegiado da afrodescendência no Brasil, como "o lugar onde o Brasil é mais africano". Nesse sentido, José Carlos Capinam, presidente da Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira (Amafro), cujo principal projeto é a criação e a gerência do Muncab, ao apresentar o museu, defende que "a Cidade do Salvador, conhecida pela sua negritude, é o maior espaço vivo onde esta contribuição cultural se presentifica".[15] Por outro lado, chega a ser original e renovador que, ao apresentar conceitualmente o Museu Afro Brasil, Araújo defenda São Paulo como lugar para um museu da negritude, e o Pavilhão Manoel da Nóbrega (antigo Pavilhão das Nações, construído para abrigar mostras durante as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954), onde está situado, como espaço para invocar "todas as forças plantadas nesses breves, mas intensos 500 anos de história".[16]

Também uma exposição uniu, recentemente, estes museus: *O Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade*, realizada primeiro em São Paulo e, depois, em Salvador. Além de ter estabelecido uma conexão entre instituições a princípio apartadas, essa mostra evidencia outro óbvio elo entre essas instituições: África. Se querem, assim, pontas de lança na reversão do processo histórico de alheamento às questões africanas na sociedade brasileira.

Outros indícios dessas consonâncias, bem como de diferenças institucionais, são as logomarcas desses museus, constituídas por suas respectivas designações justapostas a figuras geométricas compostas por três planos contínuos e homogêneos de cor que representam partes do continente americano e do africano intermediadas por um trecho do Oceano Atlântico. No símbolo do Museu Afro Brasil, as cores verde, azul e vermelho acomodam-se em um retângulo e representam, respectivamente, partes equivalentes da América, do Atlântico e da África, tal como aparecem nas figuras usuais do globo terrestre. Na logomarca do Muncab, um quadrado destaca, com ângulo diverso do frequentemente usado na cartografia, parte da América em verde e parte da África em amarelo, com uma faixa proporcionalmente mais estreita do Atlântico em preto, configurada quase como uma diagonal que rompe a figura geométrica e a conecta ao fundo negro do sítio eletrônico da instituição. Assim, esses signos também reafirmam as relações entre Brasil e África como um dos principais eixos norteadores dessas instituições, além de sinalizar enquadramentos não totalizantes e a inclusão de regiões,

[15] Capinam, José Carlos. "Apresentação do Muncab". Disponível em: <http://www.amafro.org.br/content/blogcategory/18/51/> Acesso em: 23 fev. 2011.

[16] Araújo, Emanoel. "Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva". In Araújo, Emanoel (org.). *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006, p. 15.

para além do Brasil e dos territórios da África a ele vinculados pela diáspora africana. Enquanto a primeira logomarca sugere uma panorâmica extensa que, no caminho da América ao continente africano, vê surgir o Museu Afro Brasil, a segunda parece indicar que o Muncab pretende ter um foco mais concentrado e algo desestabilizador das visões convencionais das relações entre Brasil e África.

Similitudes e diferenças que tornam o desenvolvimento desses museus em paralelo, mas com pontos em comum e intercâmbios, como um dos casos mais instigantes a serem acompanhados no campo dos museus, especialmente em relação à problemática da negritude, na cultura brasileira.

2. Negritude como componente museal

Ao contrário da eventualidade defendida por Maurício Segall, em 2001, a criação de museus especificamente dedicados à temática da negritude tem sido dominante. É mesmo um diferencial desse período a invenção de instituições, de novos lugares para o negro no sistema de museus no Brasil. O que ajuda a minimizar a invisibilidade precedente, mas corre o risco de constituir um gueto museológico.

Por outro lado, são menos perceptíveis os esforços para destacar os segmentos dedicados aos negros nos museus genéricos, articulando as especificidades negras com outras particularidades e às questões comuns. Permanece a "percepção da invisibilidade histórica e política dos negros nos acervos da grande maioria dos museus brasileiros", como apontou Nila Rodrigues Barbosa.[17] O que implica a persistência do silêncio em relação às dimensões negras na história, na arte, na cultura brasileira, bem como o seu tratamento como exceção alocada em nichos institucionais, que corresponde ao processo de marginalização social.

Quando existe, o foco na negritude em exposições de longa duração insiste em alguns temas. Com certeza, a África é não só um tópico incontornável e imprescindível em um museu vinculado à negritude no Brasil, é mesmo instigante, rico e aberto a diversos aportes bem atuais. Entretanto, isto não é o que se encontra usualmente. Na maior parte dos casos, a África é tratada apenas como o continente de origem dos negros, como uma região remota, antes do tempo, sem história, longe do presente e, portanto, carente de maiores vínculos, isenta de futuros. O que é, obviamente, um modo museológico de torná-la quase invisível, uma ausência no contexto sociocultural.

É o que ocorre, ainda hoje, no Museu Nacional da UFRJ, no qual o segmento dedicado à África ainda é uma mostra inaugurada em 1949: uma seção pequena e secundária em relação a outras seções da exposição de longa duração, ocupando uma

[17] Barbosa, Nila Rodrigues. "Apresentação". In *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, MHN, v. 40, 2008, p. 146.

posição intersticial, ainda que simbolicamente interessante, no edifício. Como dito antes, a situação desse segmento no Museu se constitui como um indício da condição ao mesmo tempo incontornável e marginal dos negros no Brasil.[18] O que causa estranheza em relação a uma instituição que, além de ter uma rica coleção de objetos provenientes da África, abriga um dos mais destacados programas de pós-graduação em antropologia, pois sugere afinidades com a teoria evolucionista, o colonialismo e a etnografia que engendraram muitos museus etnográficos nos séculos XIX e XX.

Sobre a escravidão, outro tópico inescapável, Myrian Sepúlveda dos Santos indica a tendência recente de "evitar a ênfase em cenas de espancamento e humilhação" de escravos. Como ela diz, comparando o Museu Afro-Brasileiro, em Salvador, e o Museu Afro Brasil, em São Paulo, aos museus históricos, "a história da escravidão não é aquela dos maus-tratos, mas a dos quilombos, de seus heróis e guerras de resistência".[19] O que permite perceber outras vozes e sentidos se projetando nos museus no Brasil, assim como omissões, silêncios.

O segmento especialmente dedicado aos negros da exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro, exibe um objeto de tortura e uma imagem com cena de castigo de escravos. Entretanto, é preciso ressaltar que, antes, no percurso linear e cronológico dessa mostra, há um painel tratando de resistências e quilombos, bem como uma seção cujo texto de apresentação propõe que a "originalidade arquitetural e artística se deu pelas mãos de mestres portugueses e brasileiros, muitos dos quais negros e mestiços", embora também se valha de um texto no qual Emanoel Araújo apresenta a "alma luso-brasileira" como "uma intérprete magistral desse movimento estético que chamamos de Barroco". Embora o texto de apresentação do segmento dedicado à negritude defenda que o negro superou o estigma da escravidão "destacando-se nas artes, nas letras e na política", nenhum objeto ou imagem remete a criações literárias, ideias e ações políticas, enfatizando a questão cultural. Compostas por variados objetos, as vitrines exibem representações de tipos sociais afro-brasileiros, sua indumentária (peças da joalheria afro-brasileira vinculada à emancipação social), práticas festivas, religiosas e artísticas (com obras do Mestre Valentim e uma instalação de Emanoel Araújo dedicada a Oxalá, entre outros itens). Breve conjunto a anteceder os setores dedicados a D. João VI e à independência do Brasil. O que acaba por circunscrever a negritude ao período da colonização portuguesa na história do Brasil. Embora o setor dedicado ao negro seja dominado pelo repetitivo som da leitura feita pela cantora Maria Bethânia de uma curta passagem de um texto de Gilberto Freyre,

[18] Conduru, Roberto. Op. cit., pp. 114-6.

[19] Santos, Myrian Sepúlveda dos. "A representação da escravidão". In *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, MHN, v. 40, 2008, p. 185.

de 1933, cujo final diz que "trazemos quase todos a marca da influência negra", essa "marca" raramente é ressaltada no restante da exposição de longa duração do MHN.

Também é um tópico problemático a concentração dos negros nas seções sobre os populares e suas práticas culturais, como aponta Myrian Sepúlveda dos Santos em análise de "A ventura republicana", uma exposição de longa duração do Museu da República, no Rio de Janeiro, com curadoria de Gisela Magalhães e Joel Rufino dos Santos. Como ela diz: "Na mostra, o negro é basicamente representado quando se fala da cultura popular. Não há negros no poder constituído, na dita alta cultura ou nas armas", estando suas representações concentradas exclusivamente no módulo "Rua".[20] Com certeza, isto era um problema tanto para os afrodescendentes, ao excluí-los de outros domínios, quanto para a exposição e o Museu, que deixavam de incorporar muitas outras contribuições da negritude para a formação da cultura brasileira.

Entretanto, a presença do negro em seções de museus ou em museus inteiramente dedicados à questão popular não é necessariamente um problema. No caso do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC), a questão do negro no Brasil tanto está tratada de modo difuso, podendo ser percebida em diversos setores da exposição de longa duração, quanto tem nela uma seção específica, dedicada às religiões afro-brasileiras, que é, com certeza, um de seus pontos altos, além de ser tema de algumas mostras de curta duração da instituição.

O que conduz a outro tópico recorrente: a restrição das questões da negritude à religião, uma vez que a África e o Brasil afro não se restringem às práticas religiosas afro-brasileiras, embora elas possam ser especiais vias de acesso à afro-brasilidade e à africanidade. Também é um problema a visão equivocada da religião, reduzindo-a ou a distorcendo, geralmente a enquadrando como sincretismo, sem atentar para diferenças praticadas conscientemente no campo social. É certo que museus e exposições acabam por reduzir e distorcer, ao tentar traduzir um universo a outro. Contudo, tendo em mente as perigosas relações entre tradução e traição, é preciso pensar se a religião é interpretada por meio de estereótipos ou por seus pontos mais significativos.

No que tange aos museus com segmentos dedicados às religiões afro-brasileiras, outro ponto delicado é o modo de constituição de suas coleções. Em alguns casos, as peças que as constituem são oriundas de terreiros, tendo sido doadas por membros do culto, pesquisadores ou suas famílias. Em outros casos, as coleções são constituídas pelas instituições, a partir de ações de pesquisa por elas empreendidas. Entretanto, a esse respeito, o destaque cabe sempre às coleções constituídas a partir de apreensões feitas, nas primeiras décadas do século XX, pela polícia, em

[20] Idem. "Canibalismo da memória: o negro nos museus brasileiros". In Chagas, Mário (org.). *Museus. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 31, 2005, p. 51.

ações coercitivas das práticas religiosas afro-brasileiras, em acordo com o Código Civil vigente à época. Entre essas, destacam-se: a coleção Perseverança, no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, em Maceió, a coleção do Museu do Estado de Pernambuco e a coleção de Cultos Afro-Brasileiros do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, da qual uma parte foi tombada como bem número um do Livro do Tombo do Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN).[21]

Essas apropriações policiais fazem pensar na tradição de coleções constituídas a partir de espólios de guerras e em processos de dominação econômica e cultural, habituais desde a Antiguidade, persistentes na era contemporânea, dos quais o caso das apropriações de artefatos em sociedades africanas é um dos mais candentes. A mudança de estatuto dos objetos apreendidos nas comunidades religiosas afro-brasileiras, recolhidos como provas criminais e depois transformados em peças etnográficas e/ou artísticas, faz pensar, também, na passagem do cientificismo à dominância do enquadramento cultural em setores como museologia, antropologia e história, bem como a aceitação social dessas religiões, entre outras questões.

A situação atual dessas coleções traz à mente uma das célebres frases de Walter Benjamin: "Nunca houve um monumento da cultura que também não fosse um monumento da barbárie".[22] Expropriação e destino que são chagas socioculturais a justificar a constante demanda do movimento negro, particularmente de lideranças religiosas, para que essas peças sejam restituídas ao âmbito religioso, ou ao menos passem a integrar museus específicos, focados nas religiões afro-brasileiras. Se pensarmos com Giulio Carlo Argan, para quem "a cultura ocidental não tem, com efeito, nenhum direito de falar a respeito da antropologia da arte até ter entregue aos países colonizados os patrimônios artísticos dos quais ela se apropriou",[23] a situação do patrimônio religioso afro-brasileiro em museus, devido a apreensões policiais, precisa ser discutida pública e amplamente.

---

[21] Rafael, Ulisses Neves. "'Operação Xangô': uma etnografia da perseguição aos Terreiros de Maceió em 1912". *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, v. 26, n. 1, 2004, pp. 61-86; Lody, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005; Corrêa, Alexandre Fernandes. "O Museu de Magia Negra no imaginário social brasileiro do começo do século XX". In *Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*. Recife: UFPE, 2007; Conduru, Roberto. "Fatos culturais, coisas bárbaras". In Conduru, Roberto (org.). *Relicário multicor. A coleção de cultos afro-brasileiros do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Municipal José Bonifácio, 2008, pp. 13-7.

[22] Benjamin, Walter. "Sobre o conceito de história" (1940). In _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 225.

[23] Argan, Giulio Carlo. "Crítica de arte: uma perspectiva antropológica". In *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005, p. 39.

3. Outro realce museológico para a negritude

O breve e incompleto panorama analítico traçado até aqui abre uma série de questões. O museu está a serviço de quem e do quê? É espaço de formação de cidadãos? É mais uma instituição de lazer e turismo? Visa a atender aos anseios do público entendido como consumidor? É um reduto de autorrepresentação de elites econômicas, científicas, artísticas? Deve ser posto avançado, bastião de lutas reivindicatórias de segmentos sociais? Configura-se como um misto de tudo isto?

O estatuto público das instituições em foco nesse texto reforça a visão do museu como local de articulação de diversos setores e demandas sociais, o que faz retornar à ideia de que, independentemente de seu tipo – histórico, antropológico, artístico ou outro –, o museu é um lugar de tradução. Tal perspectiva pressupõe rupturas e perdas, mas, também, por vezes, conquistas, reenlaces, seguimentos. Um pessimista lembraria novamente os vínculos entre traduzir e trair. Contudo, pode-se pensar nos ganhos que o diálogo entre diferentes é capaz de gerar, o que remete à ideia do museu como lugar de intervenção coletiva no espaço social.

Assim, vale a pena retornar às palavras de Maurício Segall, para indicar como, para além de ganhos e perdas, ainda há muito a fazer:

> Como se sabe, as culturas negras são integrantes da cultura brasileira como um todo, não no sentido da somatória, mas no sentido dialético de integração. [...]
> Assim, o desafio consiste em encontrar uma forma de fazer com que, no âmbito dos museus, a presença das culturas negras venha a ser parte dialeticamente integrante da preservação da memória cultural nacional como um todo (Segall, Maurício, 2001, p. 53).[24]

Articuladas à ideia de Maurício Segall de que "o sistema dos museus deveria dar às culturas negras o realce que merecem", essas palavras sugerem outro destaque para a negritude nos museus brasileiros. Embora o enfoque da problemática cultural afrodescendente no Brasil em instituições específicas seja uma demanda histórica da sociedade brasileira, também o são enquadramentos não segmentados por marcações étnico-raciais. O que faz pensar em um relevo dessa problemática gerado pela integração entendida como mistura de elementos diferentes e até conflituosos, com superposições e brechas, sem destruir especificidades, sem evitar e esconder embates, antagonismos. Um realce em processo, ativo, mutante, sempre crítico e autocrítico.

[24] Segall, Maurício. Op. cit., p. 53.

26. Conectando continentes – arte, exposições, afro-brasilidade[1]

Durante a concepção da exposição "Àwon Olodé – Os Senhores da Caça",[2] realizada com obras de Wuelyton Ferreiro, na Galeria Mestre Vitalino, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC), o artista fez alguns comentários que permitem discutir a arte e a cultura material afro-brasileira, assim como os modos de enquadrá-las nos sistemas de arte e de museus vigentes.

1

Em uma das reuniões com a equipe do museu, Wuelyton manifestou o desejo de, por ocasião da abertura da exposição, chamar outros artistas para apresentarem cânticos, danças e obras plásticas. Longe de ser um capricho de artista, essa vontade permite pensar na dicotomia existente entre exibição e performance no sistema de arte ocidental na modernidade, entre museu/galeria e teatro/ópera. Como as comunidades

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Falcão, Andréa (org.). *Arte e etnia afro-brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005, pp. 11-6.

[2] A exposição exibiu peças em metal de Wuelyton Ferreiro, na Galeria Mestre Vitalino, do Museu de Folclore Edison Carneiro, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do IPHAN; foi aberta em 18 de novembro de 2004 e terminou em 13 de fevereiro de 2005.

de terreiro não apresentam essa clivagem em suas práticas, nas quais os ritos não se desenvolvem sem a apresentação de determinados objetos e os objetos são dados a ver em rituais específicos, nada mais compreensível do que ele querer associar a exibição de suas obras com a realização de performances e a apresentação de obras de outros artistas. O que faz lembrar um comentário de Hans Belting:

> Mamadou Diawara acusou o Ocidente de idolatrar objetos mortos para os quais só se pode olhar (como, por exemplo, as máscaras de sua terra natal que são aqui exibidas como artefatos obsoletos e sem nenhuma contextualização). Deveríamos, ele escreveu, retomar a 'prática das coisas' se quisermos evitar a criação de cemitérios em que reverenciemos cadáveres como arte (Belting, Hans, 2002, p. 170).[3]

Outras experiências permitem pensar essa questão. Em recente visita a dois museus no Recife, foi possível observar dois modos de expor a cultura material e a produção artística vinculada às religiões afro-brasileiras: no Museu do Homem do Nordeste, encontramos uma simulação de uma cerimônia de bori; no Museu de Arte de Pernambuco, objetos que haviam sido recolhidos a partir de ações policiais e, recentemente, foram apresentados junto às demais coleções da instituição. À primeira vista, o primeiro caso pareceria mais adequado ao apresentar uma verdadeira etnografia plástica, com os objetos que integram aquele ritual sendo dispostos diretamente no chão e do modo como são usados no rito. Contudo, a estaticidade e a inexistência de apelos aos demais sentidos além da visão, sobretudo com o silêncio e a ausência de texturas e odores nas flores e frutas de plástico, fazem a "instalação" ficar por demais asséptica, distante da dinamicidade e da riqueza sensória das manifestações que pretendem representar, longe da vida, frustrando as expectativas que cria. No segundo caso, havia o risco da dissociação e da fragmentação, ao incorporar as fraturas impostas pela violência policial, a ação do tempo, o meio expográfico e a lógica do museu, ao apresentar objetos de diferentes proveniências em móveis, espaços e em associação a outros objetos, constituindo uma configuração completamente distinta de sua condição original: vitrines verticais dispostas em uma sala subdividida por painéis, um espaço de certa fluidez no qual estão expostos também objetos indígenas, obras de arte, mobiliário e documentos de origem europeia e brasileira desde o período do Brasil Colônia até o modernismo. Entretanto, dessas vitrines, sobressai a força totalizante, a integridade plástico-significante dessas peças – verdadeiros mundos em si próprias –, além do diálogo-confronto que é instaurado por objetos de diferentes tempos e culturas: a partir das peças, dos lapsos entre elas

[3] Belting, Hans. "Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais" [2001]. *Arte & Ensaios*, UFRJ, v. 9, n. 9, 2002, p. 170.

e das conexões com peças de outras naturezas, o espectador pode pensar a historicidade das práticas religiosas afro-brasileiras na sociedade brasileira.

Também é interessante pensar na constituição de memoriais em comunidades de terreiro, como, por exemplo, o Museu do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, Bahia,[4] e o Memorial Iyá Davina, no Ilê Omolu Oxum, em São João de Meriti, Rio de Janeiro.[5] Por um lado, poderia ser dito que, ao se valerem de conceitos e práticas museológicas, as casas de candomblé estariam internalizando a já citada clivagem da modernidade ocidental. Entretanto, vale lembrar que lidar com paradigmas africanos e europeus é uma estratégia típica das religiões afro-brasileiras, que foi e continua sendo necessária diante da necessidade de sobrevivência em uma sociedade na qual são marginalizadas e perseguidas.

Independentemente de que tipo seja – histórico, antropológico, artístico ou outro – o museu é um lugar de tradução. Tradução pressupõe rupturas e perdas, mas, também, por vezes, conquistas. Um pessimista lembraria o dito "traduzir é trair", mas podemos pensar nos ganhos que o diálogo entre diferentes é capaz de gerar. Durante a preparação da exposição "Àwon Olodé – Os Senhores da Caça", vários foram os diálogos de Wuelyton comigo e com a equipe do Museu, sobretudo com Luiz Carlos Ferreira e Vânia de Oliveira, discutindo questões expográficas e museográficas, de modo a melhor traduzir na linguagem contemporânea das exposições o universo que suas peças trazem consigo.

Com certeza, não estamos na infância das mostras de arte e cultura material afro-brasileira no Brasil. Muito já foi realizado. Seria interessante, recuperando e analisando as exposições já feitas, constituir uma história dessas exposições, dessas traduções. Se há muitas realizações do passado a lembrar e refletir, ainda há muito por fazer, seja pela dinâmica da própria cultura afro-brasileira, seja pelas possibilidades abertas nos campos da expografia e da museologia, inclusive devido ao diálogo com as práticas artísticas e culturais afro-brasileiras.

2

Uma vez, quando questionado por mim se as peças que iria expor também poderiam ser usadas nos rituais, Wuelyton esclareceu que faz peças para participarem de rituais, em associação a outros objetos, elementos, pessoas e obras, mas que também é

[4] A esse respeito, ver Rodrigué, Maria das Graças de Santana. *Orí Àpéré Ó: o ritual das águas de Oxalá*. São Paulo: Summus, 2001, p. 67.

[5] Freitas, Ricardo Oliveira de. "O Memorial Iyá Davina". *Ilê Omolu Oxum: cantigas e toques para os orixás*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2004. (Encarte de CD).

possível exibi-las. Disse que fez aquelas peças especialmente para a exposição, mas que elas podem ser usadas nos rituais dos terreiros. Afirmação que, por um lado, leva a pensar como cada uma de suas obras, assim como outros artefatos usados nessas religiões, é ao mesmo tempo uma parcela e um todo, constituindo o paradoxo instigante da parte íntegra que caracteriza os artefatos, outros elementos e mesmo a vida nas comunidades de terreiro. Por outro lado, faz perceber como podem transitar entre mundos diferentes.

Mas fica a pergunta: é obra de arte ou não? Para responder à questão, pode-se recorrer a Alfred Gell, que discute o conceito de arte a partir de referências antropológicas, históricas e filosóficas. Retomando as reflexões de Arthur Danto, ele afirma:

> Olhar para uma obra de arte é como encontrar uma pessoa: encontra-se uma pessoa, um ser pensante, copresente, reagindo a sua aparência externa e a seu comportamento. Do mesmo modo, responde-se a uma obra de arte como a um ser copresente, um pensamento encarnado (Gell, Alfred, 2001, p. 183).[6]

Nesse sentido, foi interessante ouvir um comentário feito durante a abertura da exposição, que apontava a diferença entre as peças "mais abstratas" e as "mais religiosas", preferindo as primeiras por estarem menos carregadas de conteúdo religioso – comentário enraizado no processo de autonomização da arte na modernidade. Para Wuelyton, tal distinção não existe, pois, independentemente de serem mais abstratas ou representativas, todas as peças são religiosas, todas são artísticas, o que nos levou a qualificar como obra de arte sacra o seu trabalho.[7]

Com relação ao estatuto de obra de arte desses objetos, é importante lembrar Lina Bo Bardi, que, a partir de paradigmas europeus e experiências no Brasil, qualificava a produção não industrial de artefatos no Brasil como "pré-artesanato doméstico esparso, artesanato nunca", que considerava como "arte popular", a qual, para ela, definia "a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais".[8] De modo semelhante, para Mário Pedrosa, no Museu do Negro, um dos cinco museus que integrariam o Museu das Origens, tudo seria arte: tanto "as peças trazidas da África (quanto as) criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas".[9]

---

[6] Gell, Alfred. "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, v. 8, n. 8, 2001, p. 183.

[7] Conduru, Roberto. "Belo, férreo, vital". In *Àwon Olodé: os Senhores da Caça*. Rio de Janeiro: IPHAN; CNFCP, 2004, p. 39.

[8] Bardi, Lina Bo. "Um balanço dezesseis anos depois". In _____. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 12.

[9] Pedrosa, Mário. "O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa". In _____. *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 309-12.

Sobre a condição ao mesmo tempo religiosa e artística dessas peças, vale lembrar as reflexões de Arthur Danto sobre as diferenças entre as leituras de Roger Fry e Virginia Woolf com relação à arte africana: enquanto o primeiro exaltava a expressividade da forma plástica, a segunda percebia a força psicológica desses objetos, que afetam quem com eles convive.[10] Ampliação para além de um olhar estético formalista que pode ajudar a liberar a produção artística vinculada à problemática afro-brasileira, o que também é interessante no quadro da arte e da história da arte contemporâneas.[11]

3

Wuelyton Ferreiro fez questão de ler e discutir comigo os textos escritos para o catálogo da exposição. Situação semelhante à que experimentei recentemente, ao colaborar na exposição "Eduardo Sued – a Experiência da Pintura", realizada no Centro Cultural Banco do Brasil,[12] quando também fui ao ateliê do artista para apresentar as ideias e o texto que escrevi sobre suas obras recentes. Sem censurar, Wuelyton sugeriu alterações no meu texto, com o objetivo de melhor comunicar os conteúdos no catálogo. Como ele me fez ver, não é de todo impossível transmitir particularidades e segredos dos modos de fabricação, sentidos, usos e efeitos das peças. A questão é encontrar um modo ao mesmo tempo mais rico e mais sutil de dizer: um texto que, como cada escultura, tenha diferentes níveis de compreensão, que seja lido por cada um de acordo com a condição de iniciado ou não, com o tempo de iniciação, os cargos ocupados no terreiro, o saber vivenciado. Suas obras, como outros objetos e práticas dessas religiões, falam para quem sabe ler e para quem quer aprender a ler, de acordo com o que cada um sabe e com o que é possível a cada um saber.

Nesse sentido, popular é uma designação insuficiente, fraca mesma, para qualificar a sua produção. Compreende-se que seja uma designação histórica, mas, hoje, precisa ser usada quase em sentido tático, apenas. No caso em questão, é injustificável. Wuelyton é um artista letrado, informado pelo mundo, formado na religião, em sua comunidade de terreiro – Ilê Axé Oju Obá Ogô Odô – e junto às ialorixás e aos baba-

---

[10] Danto, Arthur C. "African art and artifacts". In _____. *Encounters & Reflections. Art in the Historical Present*. Berkeley: University of California Press, 1997, pp. 164-70.

[11] A esse respeito, ver: Mammí, Lorenzo. "Mortes recentes da arte". *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 60, jul. 2001, p. 77-85; Didi-Huberman, Georges. "O anacronismo fabrica a história: a inatualidade de Carl Einstein". In Zielinsky, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, pp. 19-53.

[12] Conduru, Roberto. "Corpo-lugar". In Brito, Ronaldo; Klabin, Vanda Mangia (orgs.). *Eduardo Sued: a experiência da pintura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, pp. 27-37. (catálogo da exposição "Eduardo Sued – a Experiência da Pintura", realizada entre 19 de julho e 26 de setembro de 2004 no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro, RJ).

lorixás para quem produz peças. Ele teve uma participação ativa na mostra: não só quis participar de todas as reuniões preparatórias, ler e discutir os textos elaborados para o catálogo, como me levou para assistir cerimônias em seu terreiro, me explicou as etapas de produção das peças e me indicou leituras e audições durante o tempo de gestação da exposição.

Com relação à suposta polaridade existente entre arte erudita e popular, as peças de Wuelyton não podem ser pensadas apenas em relação ao que supostamente lhes é externo, em oposição à produção artística derivada do antigo sistema das belas-artes e seus questionamentos modernos e contemporâneos. Suas obras também devem ser pensadas "internamente", no âmbito da dita "arte popular", frente à produção artística vinculada às religiões afro-brasileiras, em relação à produção de ferros repetitivos que proliferam nas casas de erva, às peças de outros ferreiros atuantes que são vinculados a terreiros, às peças do passado existentes nas comunidades de terreiro e nas coleções dos museus. Nessas comparações, "externas" e "internas", emerge a erudição de suas obras.

Escrevendo sobre a relação entre a arte negra e o cubismo, Daniel-Henry Kahnweiler recusa a visão de que os ditos cubistas teriam imitado a arte africana e fala em "paralelo entre escultura africana, de um lado, e desenvolvimento autônomo de Picasso e de Braque, por outro".[13] Kahnweiler, segundo Yve-Alain Bois, propõe dois tipos de influência da arte negra na arte moderna: morfológicas, que incentivaram a criação de um novo vocabulário formal, e estruturais, que estimularam uma nova sintaxe visual.[14]

É possível perceber a persistência desses saberes plástico-significantes no trabalho de Wuelyton, como no de outros artistas vinculados às religiões afro-brasileiras. No caso de Jorge Rodrigues, a iconografia da arte tradicional africana foi por ele recuperada na consulta aos acervos do Museu Nacional de Belas Artes e da Biblioteca Nacional, de bibliotecas e coleções particulares, e com ialorixás e babalorixás. No caso de Wuelyton Ferreiro, como no de Junior de Odé, a simbólica estruturante é um dos saberes que lhe foram e são transmitidos nos terreiros, devido às longínquas, porém fortes, conexões com a cultura africana.

Na representação dos orixás, Wuelyton se vale de signos tanto naturalistas, semelhantes formalmente às coisas e seres representados, quanto simbólicos, vinculados de modo mais ou menos arbitrário aos significados e que ganham sentido na estrutura em que aparecem. Nesse sentido, domina uma linguagem que justapõe com fluidez os modos icônico-naturalista e simbólico-estruturalista de representação. Disso, um bom

---

[13] Apud Ginzburg, Carlo. "Além do exotismo: Picasso e Warburg". In _____. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 128.

[14] Bois, Yve-Alain. "Kahnweiler's lesson". In _____. *Painting as Model*. Cambridge; London: The MIT Press, 1990, pp. 65-97.

exemplo, a meu ver, é o pássaro que, em diferentes peças, assume múltiplas significações: um mesmo elemento formal que, dependendo da posição, quantidade e associação com outros elementos, ganha sentidos diversos.

4

Ao longo das conversas que tive com Wuelyton, me surprendeu a insistência com que ele manifestou a vontade de expor futuramente no Paço Imperial. Quando eu o questionei por que queria expor nessa instituição, ele me falou na possibilidade de alcançar um público ainda maior, devido à situação urbana do Paço, no centro da cidade e junto aos fluxos de pessoas entre o Rio de Janeiro e Niterói, além da visibilidade que os eventos ali realizados têm na mídia. Vontade de falar para uma audiência ampla e irrestrita, que indica como ele acredita no valor de seu trabalho e em sua capacidade de comunicação, mas também como conhece o sistema de arte da cidade e como considera superáveis algumas barreiras nele existentes.

À guisa de análise e sem querer reforçar os guetos existentes nesse sistema, usando os termos gastos usados no meio de arte e generalizados culturalmente, podemos falar em subsistemas de arte erudita, de vanguarda, de antiguidades, "popular" e de "artesanato", entre outros. Pode-se dizer que um conjunto de instituições e práticas de arte "popular" e "artesanato" constitui um subsistema dentro do sistema de arte no Brasil. No caso do Rio de Janeiro, pode-se falar em subsistemas de arte "popular" e de "artesanato" que estão consolidados, articulados e são constituídos por museus – o Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC) e o Museu do Pontal –, a especial conexão entre a Sala do Artista Popular, a Galeria Mestre Vitalino e a loja Mercado Brasil no já citado MFEC, lojas de arte popular e artesanato como Pé-de-Boi e Brumado, e diversas feiras de artesanato (desde a famosa feira de Ipanema às populares feirinhas de Itaipava que acontecem semanalmente em diferentes bairros da cidade). Subsistemas que têm grande força na pesquisa, no fomento, na exposição, na venda e no consumo de "artesanato" e arte "popular".

Comparado ao subsistema derivado da tradição das belas-artes e transformado pela dinâmica da arte moderna e contemporânea, o subsistema de arte "popular" parece bem menos problemático. Um exempo: se no primeiro é impossível ver hoje em uma exposição de longa duração a história da arte no Brasil, no segundo os dois museus citados têm exposições "permanentes", montadas a partir de coleções representativas da produção nacional, que foram e são constituídas por meio de aquisições derivadas de pesquisas e exposições de curta duração, nas quais a arte "popular" é exibida segundo práticas expográficas contemporâneas. Também a conexão entre instituições museológicas e comerciais parece bem mais orgânica e transparente no segundo caso. Entre as

maiores carências desse subsistema, além da insuficiência de recursos pessoais, materiais e financeiros para os trabalhos de campo e para as pesquisas, a aquisição, a documentação e a preservação das coleções, destaca-se a injustificável negligência da mídia, que silencia ou pouco fala, com a divulgação precária na imprensa e a desconsideração por parte dos críticos de arte atuantes em jornais e revistas.

O trabalho de Mestre Didi, oriundo no terreiro e que já participou da exposição "Les Magiciens de la Terre", realizada no Centre Georges Pompidou, em Paris, e de mostras organizadas pela Fundação Bienal de São Paulo, indica que é possível transitar entre esses subsistemas. Entretanto, persiste como desafio a realização de outras experiências que ultrapassem e até eliminem essas barreiras. A meu ver, os comentários de Wuelyton Ferreiro, assim como o seu trabalho e sua exposição na Galeria Mestre Vitalino, anunciam possibilidades de trânsito entre esses universos, de conexão de continentes e "continentes".

27. Fluxos, refluxos e repuxos[1]

Chamado a pensar o tema dessa sessão – *Arte contemporânea no Atlântico Sul? Imagens e estratégias* – quero, além de agradecer o convite, dar meus parabéns aos organizadores do projeto *Terceira Metade*, Luiz Camillo Osório e Marta Mestre.[2] A meu ver, esse conjunto de exposições, mostra de filmes e debates é um acontecimento raro nos circuitos de arte e cultura da sociedade brasileira. No país, pouco se reflete sobre a África e menos ainda se articulam relações com as regiões com as quais o país deveria manter contatos mais próximos em função de seus vínculos históricos. Com efeito, não parece haver uma estratégia do Estado brasileiro com relação à África que seja mantida para além das circunstâncias dos sucessivos governos e que afete, de modo estrutural, orgânico e permanente, instituições e agentes do campo artístico.

Apesar disto, ao longo do tempo, foi se constituindo em museus brasileiros, um tanto sem lógica e dependendo de intervenções pessoais, algumas coleções públicas de artefatos e obras de arte da África ou relacionadas às culturas africanas no Brasil. As quais, em sua maioria, não estão disponíveis à plena fruição pública. No Rio de Janeiro, por exemplo, o Museu Nacional da UFRJ e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)

---

[1] A primeira versão desse texto foi apresentada em Osorio, Luiz Camillo; Mestre, Marta (orgs.). *Terceira Metade*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 2012, pp. 118-21.

[2] Realizado entre 29 e 31 de março de 2011, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

insistem em tratar as suas respectivas coleções de peças africanas como tesouros a serem ocultados do público de modo parcial ou integral, respectivamente.

Nesse sentido, a questão proposta no título dessa sessão pelos curadores do evento, relacionando estratégias e imagens vinculadas à contemporaneidade da arte no Atlântico Sul, me remete imediatamente às logomarcas do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (Muncab), que vem sendo constituído desde 2002 em Salvador, e do Museu Afro Brasil, em atividade desde 2004 em São Paulo. Destaca-se logo a semelhança entre esses signos, constituídos por figuras geométricas – um quadrado e um retângulo – que recortam uma faixa do globo terrestre representada por três planos contínuos e homogêneos de cor, focando em partes dos continentes americano e africano intermediados por um trecho do Oceano Atlântico. Embora a logomarca do Museu Afro Brasil sugira uma contínua visada panorâmica da região, enquanto a do Muncab indique um olhar pontual, mais concentrado e desestabilizador, ambas sinalizam o fomento das relações entre Brasil e África como uma das principais missões desses museus. Indicam, assim, que pretendem ajudar a reverter o processo histórico de alienação das problemáticas africana e afrodescendente na sociedade brasileira. As coincidências nesses signos fazem supor haver outra consciência da necessidade de pensar África no Brasil, mas também conduz à pergunta sobre o real alcance desses museus com relação aos objetivos vislumbrados em suas logomarcas.

Também fica a dúvida se a esses projetos institucionais correspondem práticas artísticas relacionadas à África no país.

Com certeza, existem aqui instituições que cultivam há muito tempo laços socioculturais do Brasil com a África. Não são instituições propriamente artísticas, mas religiosas. Sem dúvida, a África é vivida há muito tempo pelas comunidades que praticam as religiões com matrizes africanas no país. Continuidades foram preservadas na arte sacra cultivada por esses grupos religiosos, na medida do possível, devido à manutenção de valores, rituais, ideias e formas, emergindo em obras como as de Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos), José Adário, Wuelyton Ferreiro e Junior de Odé, entre outros. Também deve ser observada a latência de atributos materiais, técnicos e artísticos africanos, cultivados com menor ou maior consciência, longe ou perto dos terreiros, em casos tão diversos como os dos artistas Agnaldo Manoel dos Santos, Louco (Boaventura da Silva Filho), Chico Tabibuia (Francisco Moraes da Silva), Arthur Bispo do Rosário e Nego (Geraldo Simplício). Mais projetivo é o caminho artístico aberto por Rubem Valentim e desdobrado, de diferentes maneiras, por Emanoel Araújo, Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos, que procuram conciliar a simbólica da religiosidade afro-brasileira à vertente construtiva da arte do século XX. Há também que destacar a posição de Abdias Nascimento, que defende o pan-africanismo de Léopold Senghor em seus textos, enquanto sua proposta do Museu de Arte Negra (MAN)

agrega afrodescendentes ou não em torno da problemática do negro, entendida de modo expandido, mas concentra sua obra pictórica na representação de mitos sagrados afro-brasileiros.

Em paralelo às vivências e criações relativas à África elaboradas por afrodescendentes, pode-se falar em outra vertente de diálogos com a africanidade a partir do Brasil, que também são produzidos por negros ou não, em maior ou menor conexão com as comunidades religiosas afro-brasileiras, os quais, além de potencializarem a simbólica sagrada afro-brasileira, dedicam grande atenção à ritualística religiosa. A partir da década de 1960, podem ser destacadas obras de Lygia Pape, Regina Vater, Lygia Clark e Hélio Oiticica que ganham novos sentidos quando estudadas em relação às religiões afro-brasileiras. Também podem ser citados artistas que, desde a década de 1990, têm lidado com signos e práticas dos terreiros: Alexandre Vogler, Artur Leandro, Martinho Patrício, Rodrigo Cardoso, Ronald Duarte e Rosana Paulino, entre outros.

É possível, ainda, falar de conexões para além da religião que ganharam mais relevo recentemente, a partir da retomada de algumas realizações precedentes. A problemática sociocultural do negro no Brasil é um tópico a unir alguns trabalhos de Antonio Henrique Amaral, Cildo Meireles, Frente 3 de Fevereiro, Guga Ferraz e alguns dos artistas já mencionados, entre outros.

Tomando a questão por outro ângulo, é preciso observar que não chegam a constituir um processo frequente e contínuo de intercâmbios no Atlântico Sul as pontuais participações de artistas do Brasil em eventos na África,[3] assim como as pesquisas empreendidas com objetivos e intensidades diversos, por alguns agentes como Pierre Verger, Carybé (Hector Julio Páride Bernabó), Mestre Didi, Milton Guran, Viga Gordilho e Frente 3 de Fevereiro, cujas obras transitam, de diferidos modos, entre os campos da religião, antropologia, história, política e arte.

Apesar dos lapsos e descontinuidades, essas vivências e reflexões têm determinado a configuração de Áfricas singularmente brasileiras.[4] Entretanto, se faço esse introito panorâmico, ao mesmo tempo longo e sintético, é para, a partir dele, me concentrar em algumas realizações da arte contemporânea que focam especificamente em África e problematizam sua situação no imaginário no Brasil.

---

[3] Entre outras, podem ser destacadas: as exposição e eventos organizados por Clarival do Prado Valladares para o II Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana, realizado em Lagos, na Nigéria, em 1977; as participações da Frente 3 de Fevereiro em evento sobre arte pública realizado em Johanesburgo, em 2008, e de Ayrson Heráclito na Trienal de Luanda, em 2010. Ver: Valladares, Clarival do Prado (org.). *The Impact of African Culture in Brazil*. [s.l.]: Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura, 1977. Disponível em: <http://frente3defevereiro.com.br/>.

[4] A partir das formulações de Sansone, Livio. *Negritude sem etnicidade.* Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2003, p. 91.

África faz parte de uma série de desenhos de Waltercio Caldas, de 1972, que também inclui diagramas de Japão e Índia. Além de evidenciar, por oposição, a reincidência da figuração do outro como exótico, indica a arbitrariedade da cartografia como modo racional de representação. A série também permite pensar como a África é vista de modo indiferenciado, em contraste com sua importância específica para a configuração do que se entende como Brasil. E, ainda, como é pensada de modo integral, quase nunca a partir das particularidades das regiões de onde vieram, forçadamente, homens e mulheres há muito e durante muito tempo.

Essa falta de vontade de ver a África, assim como a aversão por tudo que é africano no Brasil, aparece em *Lojas Africanas*, um projeto de intervenções elaborado por Leandro Machado, em 2003, que, parodiando a logomarca de uma loja presente por quase todo o país (*Lojas Americanas*), aborda ironicamente o fato de a África ser uma presença indesejada por muitos no país.

Também no âmbito da cartografia está *London Snow Africa, London Hole Brazil*, a obra de Milton Machado, constituída por duas imagens por ele capturadas nas ruas de Londres, entre 1998 e 1999. Ao apresentar sua obra, lembrando que "Londres é um lugar onde é sempre preciso prestar atenção às falhas", em referência à expressão "*Mind the gap*", que "é frequentemente ouvida por usuários do metrô", ele conta que a neve, ao cair inesperadamente em abril e cobrir o mapa da África que ele havia encontrado na rua, o fez olhar a África de modo especial. E acrescenta que, também sem esperar, descobriu o Brasil em uma rachadura na rua. Surpresas que foram articuladas e o levaram a refletir sobre as relações entre Brasil e África, a separação do *Pangea*, que resultou na constituição dos continentes nomeados como África e América. Contudo, ele não foi o único e nem o primeiro a ser chamado a pensar, a partir do exterior, lapsos e vínculos entre Brasil e África. O que faz pensar como as relações entre esses polos foram e são feitas, muitas vezes, em contextos e por meio de lógicas externas, sobretudo a partir da Europa, estabelecendo difusas redes de sentido no Atlântico e configurando singulares imagens da África em conexão ao Brasil.

Améfrica, o continente escultórico imaginado por Denise Milan, de 2003, também se reporta à separação geológica da massa de terra denominada como *Pangea*, almejando sua reversão simbólica. Mais do que a crença na "possível reintegração com as origens",[5] como é dito na apresentação do trabalho, interessa, entre outros tópicos, a evidência de uma dimensão temporal do hiato existente entre América e África que vai além, muito além da história, ultrapassando a temporalidade mais do que ancestral e imemorial da geologia.

[5] Apud Milan, Denise. *Améfrica*. Brasília: CCBB, 2003, p. 11.

Da poeira dos tempos provêm os três montículos com terras de Zimbábue, de Moçambique e da África do Sul que a Frente 3 de Fevereiro dispôs em uma feira de Joanesburgo, na intervenção *Esquina de Mundos*, em 2008, os quais acabaram sendo completamente misturados e um tanto dispersos com a passagem de pessoas e veículos. Os integrantes do coletivo parecem acreditar que a proposta "transforma, transmuta os atritos, as turbulências, as agressões, as mortandades, em ponto de reflexão; fazendo do espaço urbano um lugar do qual poderá vir a redefinição de uma vivência não sobreposta mas compartilhada". Sua relevância, a meu ver, advém do reconhecimento desses atritos, fricções e conflitos, de ver a mistura "não apenas num ponto de confluência, mas como um referencial que dê conta dessa convivência pós-Apartheid",[6] bem como de uma concretude singela, quase simplória e, portanto, simbólica do desejo de novas conexões ao Sul e entre os do Sul.

Passando das terras aos líquidos, chego a *Divisor*, a obra de Ayrson Heráclito constituída por caixas de vidro (com dimensões variáveis em cada versão), contendo água, óleo e sal. Pretendendo ir além da literalidade desses compostos e de suas relações, explora suas dimensões metafóricas. Água e sal estão indissociáveis no mar. A substância oleaginosa empregada é o óleo de palma, que é fabricado a partir dos cocos do dendezeiro (*Elaeis guineensis*), uma árvore que tem múltiplos sentidos e usos nas práticas religiosas afrodescendentes no Brasil e em determinadas regiões da África, nas quais muitas vezes representa o sangue humano. As grandes ou pequenas caixas de vidro são cristalinos aquários com sal, água e azeite de dendê, ou, em uma leitura menos literal, um mar coberto de sangue.

Referido obviamente ao Atlântico, *Divisor 2* nos lembra que um oceano, mais do que uma parte da geografia física da Terra, é um domínio de espaço e tempo que deve ser pensado por outra geografia: cultural, histórica, antropológica. Portanto, a obra se conecta aos processos sociais estabelecidos por meio do Atlântico, a partir da diáspora africana na era moderna, bem como aos intercâmbios mantidos entre pessoas a partir desses continentes, que persistem até hoje, e à consequente constituição da problemática cultural afro-americana. Água, azeite e sal estão justapostos, deliberadamente reunidos em um mesmo recipiente, mas permanecem estanques, separados em camadas, devido a suas particularidades físico-químicas; em suma: em processo de interação conflituosa. O que remete à impossibilidade de pensar o Oceano Atlântico sem levar em conta os impasses da diáspora e de suas consequências, o mar sem o sangue nele e a partir dele derramado. Se o Atlântico pode unir, também pode separar.

---

[6] "Pontuações conceituais para o trabalho Esquina de Mundos". Disponível em: <http://frente3defevereiro.com.br/blog/> Acesso em: 29 mar. 2011.

Para finalizar, recorro a uma imagem das conexões no Atlântico Sul propagada no título de um dos grandes livros escritos por Pierre Verger: *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX,*[7] de 1968. À fluidez e dinâmica dessa imagem, contraponho uma imagem-paráfrase que, assim como as obras aqui destacadas, tente dar conta das dissonâncias nas relações entre Brasil e África: fluxos, refluxos e repuxos.

[7] Verger, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX* [1968]. Salvador: Corrupio, 1987.

28. Mo(nu)mentos africanos[1]

Entre os acontecimentos artísticos do verão de 2011 no Rio de Janeiro, pode ser destacado um conjunto de eventos não previamente articulados entre si, deflagrador de um breve e esparso, porém significante, *momento África*.

Apesar de não ter sido propositadamente constituída, uma rede de sentidos afro-brasileiros e africanos pôde ser percebida em algumas exposições inauguradas em fevereiro e março na cidade. No Museu de Folclore Edison Carneiro, *Senhores da Terra* exibe representações de divindades afro-brasileiras associadas a terra, feitas por artistas menos ou mais vinculados a terreiros. *Carybé 100 Anos*, no Museu da Chácara do Céu, apresenta obras de Hector Julio Páride Bernabó, o Carybé, em comemoração ao centenário de seu nascimento. Em sua nova configuração, a Galeria de Arte Brasileira do século XIX, do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), passa a exibir *Redenção de Cam*, a polêmica pintura feita por Modesto Brocos y Gomes, em 1895.

Conjunto cujas conexões podem ser facilmente delineadas, mas que ficam mais perceptíveis a partir da atração exercida por um polo de força: a programação *Terceira Metade*. Realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com curadoria

[1] A primeira versão desse texto foi apresentada em *DASartes*, Rio de Janeiro, Editora O Selo, v. 15, 2011, pp. 58-61.

de Luiz Camillo Osório e Marta Mestre, este projeto é constituído por uma série de eventos – um seminário, uma mostra de filmes com debates e três exposições: *Terceira Metade – Tatiana Blass, Manuel Caeiro, Yonamine*, com obras dos artistas nomeados e curadoria dos organizadores do evento; *O Cartaz Africano – um Grito*, com cartazes de Angola, Moçambique e Namíbia pertencentes à coleção de Regina Zappa e orientação curatorial de Túlio Mariante; *Celebrações/Negociações – Fotógrafos africanos na coleção Gilberto Chateaubriand*, com obras de Seydou Keïta, Jean Depara, J. D. 'Okhai Ojeikere, Malick Sidibé e Ambroise Ngaimoko, integrantes da citada coleção, em curadoria de Cezar Bartholomeu e Marta Mestre.

Entre outros méritos, um aspecto a ressaltar nas exposições de fotografias e de cartazes realizadas no MAM-RJ é o fato de trazerem à luz coleções brasileiras compostas por peças provenientes da África. Iniciativas que contrastam com a reclusão imposta a acervos oriundos do continente africano existentes em alguns museus da cidade, como o Museu Nacional da UFRJ e o já citado MNBA. Não chega a causar surpresa esse silêncio institucional em relação à África, que pode ser visto tanto como um indício quanto como um fator mantenedor (e até potencializador) do processo de marginalização de africanos, afrodescendentes e quase tudo que lhes diga respeito no Brasil. Fosse outra a política de exibição dessas coleções, muito se dilataria o *momento África* no Rio de Janeiro.

Outro ponto a destacar na exposição de fotografias é o seu título – *Celebrações / Negociações*. Como explica Cezar Bartholomeu na apresentação da mostra, "as imagens descrevem celebrações, mas também negociações – de uma estética, de uma identidade, de uma cultura, de um futuro mesmo". Designação pertinente não apenas porque são exibidos retratos e cenas de pessoas evidentemente orgulhosas de si e em franco diálogo com o restante do mundo. Apesar de ser um elemento chave do processo de modernização, capaz de, ao mesmo tempo, efetuar, interpor e exprimir intercâmbios e transações que transformaram o continente africano e o planeta nos últimos três séculos, a fotografia também foi incorporada a práticas tradicionais de sociedades na África, como em outros lugares, as atualizando ao mesmo tempo em que se enredava nas convenções culturais.

Feitas por diferentes autores, situados em regiões distintas (Angola, Mali e Nigéria), essas imagens estão, portanto, imbuídas de particularidades geradas por pessoas, locais, circunstâncias. Não faltam, contudo, elementos para aproximá-las, permitindo, assim, que sejam reunidas sob a perigosa alcunha da "fotografia africana", resvalando na unificação de obras particulares e na submissão desse singular conjunto à totalidade continental, como é tão frequente na historiografia da arte. Além das constantes determinadas pelas condições de produção e de uso da fotografia no contexto político posterior à emancipação política de regiões africanas, na segunda metade do século XX,

como indica Cezar Bartholomeu em seu texto, outro aspecto em comum a destacar nas imagens em exposição é como conjugam construção simbólica e descrição etnográfica. Automóvel Wolkswagen e penteados tradicionais, máquina de costura Singer e máscara improvisada, bomba de abastecimento de gasolina e tecidos industrialmente estampados – estes e outros elementos constitutivos dessas imagens são, ao mesmo tempo, indícios e símbolos: sinais diretos e mediados de pessoas, sociedades, culturas.

Correndo grande risco, pode-se considerar que o campo imantado pelos polos desse par é capaz de abranger boa parte da fotografia da/na África. É possível perceber o trânsito entre documentar e simbolizar tanto nas imagens exóticas produzidas a partir daquele continente por exploradores, desde o século XIX, quanto nas representações do próximo elaboradas por africanos com (embora não apenas com) aparatos técnicos e códigos visuais concebidos pelo outro, como nas fotos em exposição no MAM-RJ. Mas o jogo entre o registro e a representação com símbolos também pode ser visto em outras realizações. Alguns exemplos, entre muitos: a fotografia documental dos movimentos de resistência e de emancipação política; o poético fotodocumentalismo ampliado de Ricardo Rangel; as representações de si de Samuel Fosso, performaticamente reflexivas da historicidade da tipificação no continente; os retratos de homens com hienas e símios feitos por Pieter Hugo; os apontamentos etnográficos aparentemente imediatos e contrários a qualquer formalização simbólica que abundaram na mais recente edição da Bienal de Bamako, no Mali.

Embora não seja pertinente resumir a fotografia africana a esse par, não é impróprio perscrutar se também são inscritos costumes e configurados emblemas culturais mesmo quando os fotógrafos adotam como referências gêneros outros, como a narrativa histórica ou a construção da paisagem. O que faz pensar fotografia e África para além daqueles polos.

Em muitos manuais de fotografia da África, espanta não ver exemplos de experimentações formais, como em outros panoramas ou recolhas da fotografia no século XX. Não são propriamente obrigatórias, muito menos desejadas. As questões são outras. Nunca existiram no continente africano? Será isso mais uma evidência do equívoco da leitura puramente formalista dominante em grande parte da recepção da escultura da África desde o início do século XX? Também não há reflexões (pós)conceituais na fotografia produzida na África? Ou será o fato de não se as procurar, selecionar, exibir e publicar mais um indício de consideração dos africanos como intelectualmente incapazes, inferiores? O pouco relevo dado à ficção fotográfica é um preconceito contra a fotografia – circunscrevendo-a ao real –, à África – como se lá não houvesse imaginário e criação – ou a ambos?

Voltando à mostra no MAM-RJ, é possível pensar suas imagens, assim como a fotografia africana, a partir de outros polos: ciência e arte. Em seu texto, Cezar Bartho-

lomeu indica "a necessidade de posicionar-se emotiva e criticamente, pondo em questão o mito da unidade do continente africano a partir da ambiguidade que caracteriza a fotografia: arte e ciência". Sensibilidade e crítica a destacar subjetividades para além das imposições do real e das convenções culturais. As imagens da exposição, assim como quase toda fotografia, da África ou alhures, são guardiãs de instantes menos ou mais fugazes do fluxo da vida, especiais repositórios capazes de vencer o tempo e de deflagrar sentidos quando e onde menos se espera, como no *momento África* inicialmente aludido. Assim, também podem ser vistas como monumentos, mas desde que se entenda estes mo(nu)mentos como artifícios a vincular significados, lugares, contextos, sujeitos, desígnios, desejos.

29. O mundo é uma tribo[1]

Atualmente, quando pessoas, ideias, formas, textos e imagens fluem intensamente pelo mundo, parece não haver razão para insistir no vício historiográfico de estruturar identidades artísticas a partir de limites geográficos, especialmente os de grandes regiões continentais. Mas há quem pense o contrário. A julgar pelo título, essa é uma das premissas de *Africa Remix. L'art contemporaine d'un continent*, exposição que começou em Dusseldorf, em 2004, seguiu para Londres e, depois, para Paris, em 2005, e chegará a Tóquio, em 2006, mas, estranhamente (?), não será apresentada no continente africano.

Entretanto, Marie-Laure Bernadac, uma das curadoras da mostra,[2] esclarece de saída: "Mais do que um continente, [África] é uma imagem, um 'conceito', uma forma híbrida, inacessível, um espaço de fantasmas e de projeções subjetivas e passionais, oscilando entre atração e repulsa".[3] Para o poeta Abdelwahab Meddeb, o termo é mais

---

[1] A primeira versão desse texto foi apresentada em *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Art-UERJ, v. 8, 2005, pp. 96-101.

[2] Os curadores da exposição são: Simon Njami, curador-geral, Marie-Laure Bernadac, do Centre Pompidou, David Elliot, do Mori Art Museum, Roger Malbert, da Hayward Gallery, e Jean-Hubert Martin, do Museum Kunst Palast. Njami, Simon et al. (ed.). *Africa Remix. L'art contemporaine d'un continent*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 2.

[3] Bernadac, Marie-Laure. "Remarques sur 'l'aventure ambiguë' de l'art contemporaine africaine". In Njami, Simon et al., op. cit., p. 10.

do que uma designação geográfica: "Ele pode também ter a dignidade de um conceito cujo campo é a questão da relação entre história e antropologia"[4] – marcando os polos entre os quais são produzidos a maioria das obras em exposição e os textos do catálogo.

Africa Remix investe em uma geografia ainda mais totalizante da África, ao incorporar regiões como o norte do continente e a África do Sul, usualmente excluídas da caracterização da identidade artística africana, mas o faz, paradoxalmente, para explorar a diversidade das partes que constituem o todo. Assim, parece fazer eco às observações de Olu Oguibe contra a crítica à construção de uma unidade africana, a qual, a seu ver, não seria destituída de pertinência política: "Culturalmente, a questão é não apenas reconhecer a pluralidade de africanidades, mas, também, aspirar à formulação ativa de uma 'identidade' singular africana, de algum modo paralela ao pan-europeísmo e à construção do Ocidente".[5] E o todo não é homogêneo, já que não há obrigação, nem mesmo possibilidade, de selecionar ao menos um artista de cada um dos 54 países africanos; segundo Jean-Hubert Martin, há "lacunas que os nossos sucessores deverão preencher"[6] (o projeto de historiografia totalizante resiste...). Abrandando a premissa geográfica, a exposição e seu catálogo evitam as subdivisões regionais na apresentação das obras, estruturando-as em quatro seções que atravessam o continente e além: identidade e história; corpo e espírito; cidade e terra; moda, *design* e música.

Se logo fica evidente que a África ultrapassa limitações físicas, é múltipla, porosa, esgarçada, inter e extraconectada, o termo *remix* remete imediatamente à heterogeneidade, às reincidências e misturas da cultura de massas. Mas o universo pop não é, aqui, muito mais do que certos ritmos, expressões e imagens, pois basta olhar um pouco mais atentamente para perceber que a maioria das obras e dos textos deriva das cartilhas do pós-colonialismo. Nada nostálgicos, exposição e catálogo recusam o elogio da pureza mágica anti ou pré-racional que se tornou lugar-comum na abordagem da produção artística do continente, embora não consigam evitar um chavão atual: a *mélange* de culturas, ideias, práticas – em duas palavras, a "arte híbrida". Se *Les Magiciens de la Terre*[7] atualizou a imagem pura e encantadora da arte africana, *Africa Remix* configura um campo artístico complexo, *up-to-date*, ao mesmo tempo saturado e potente.

A despeito da embaçada conjuntura pós-colonial, a África continua sendo vista, apesar de todos os esforços, como um manancial (não exclusivo) de pujança primitiva.

---

[4] Meddeb, Abdelwahab. "L'Afrique commence au Nord...". In Njami, Simon et al., op. cit., p. 45.

[5] Oguibe, Olu. "In the 'Heart of Darkness'". In Fernie, Eric (ed.). *Art history and its methods*. London: Phaidon, 1995, p. 320.

[6] Martin, Jean-Hubert. "La réception de l'art africain contemporain et son évolution". In Njami, Simon et al., op. cit., p. 27.

[7] Mostra também exibida no Centre Pompidou, em 1989, que se tornou um dos marcos da arte contemporânea e, em particular, uma referência especial do campo da arte contemporânea africana.

Situada entre a tribo e o mundo, preserva a imagem de lugar exótico e perfeito para a regeneração do *cul-de-sac* em que se meteu a arte contemporânea.[8] Suscita, assim, um interesse que não é só artístico. Entre as justificativas da exposição, Bernadac diz ser a África "a peça que faltava do novo mapa mundial da arte" e "que, 15 anos após *Magiciens de la Terre*, se tornou urgente fazer um balanço da criação africana e dar conta de sua contemporaneidade", embora também reconheça que "o interesse pela arte e pela cultura africana vai de par com uma verdadeira tomada de consciência política de destruições econômicas e do empobrecimento desastroso causado por numerosos países, do qual o continente é objeto".[9] Uma "fascinação repulsiva", no entender de Jean-Loup Amselle: "Se a África, uma certa África, está em voga no Ocidente, se ela fascina, é ao preço de um desinteresse profundo pelo continente".[10]

Africa Remix não tem como objetivo a descoberta de valores puros supostamente perdidos no continente africano, passando ao largo do "gosto pronunciado por uma forma de neoexotismo ou de primitivismo fim de século que leva a pensar que o artista africano pós-colonial está sempre em situação de alteridade em relação ao do Ocidente".[11] Fora uma única exceção – Wim Botha –, cujo currículo resumido não indica participação em eventos fora da África do Sul, os demais 87 artistas já representaram seus países e/ou o continente nas bienais que proliferam atualmente pelo mundo[12] e também apresentaram suas obras em instituições de prestígio no sistema de arte mundial.[13] Se alguns são autodidatas, e suas produções transitam sem problemas entre os universos da religião e da arte, como se tende preconceituosamente a esperar de um artista africano, há muitos com formação parcial ou integral em instituições artísticas na Europa e nos EUA. A isso se some que, sendo apenas 10% dos artistas nascidos na Europa, 53% vivem e trabalham na África, 16% têm residências na África e no exterior (também Europa e EUA), e 31% já estão radicados fora do continente africano (idem).

Não espantam, portanto, a diversidade das obras expostas nem a especial fluência no esperanto da arte atual,[14] com a predominância da fotografia e do vídeo ou

---

[8] Amselle, Jean-Loup. "L'Afriche". In Njami, Simon et al., op. cit., p. 68.

[9] Bernadac, op. cit., p. 11.

[10] Amselle, op. cit., p. 67.

[11] Boutoux, Thomas; Vincent, Cédric. "'Africa Hoy' ou 'Africa Now'". In Njami, Simon et al., op. cit., p. 243.

[12] Havana, Kwangju, Liverpool, Lyon, São Paulo, Sarjah, Sidney, Tel-Aviv e Veneza.

[13] Centre Pompidou e Fondation Cartier pour l'Art Contemporaine, em Paris, P. S. 1 Contemporary Art Center, em Nova York, Witte de With, Center for Contemporary Art, em Rotterdam, Museum Ludwig, em Colônia, Documenta de Kassel, entre outras. No Brasil, além da presença de Abdoulaye Konaté na Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, aparecem no catálogo as participações de Tracey Derrick no 4º Encontro de Fotografia Africana, realizado no Museu de Arte Moderna de Salvador, em 2003, e de Otobong Nkanga, na manifestação Internacional de Performance que aconteceu em Belo Horizonte, em 2003.

[14] Sobre o esperanto artístico contemporâneo, ver Kudielka, Robert. "Arte do mundo – arte de todo o mundo?". *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 67, nov. 2003, pp. 131-42.

DVD em instalações (as quais não significam propriamente uma novidade, sobretudo no contexto africano, como bem observa John Picton).[15] O que leva a pensar na observação de Hans Belting sobre o prestígio das novas tecnologias entre os artistas não ocidentais devido à (suposta) ausência de normas estéticas rígidas nessas mídias.[16]

Prevalece o enfrentamento de questões locais de alcance global, posto que pensadas na condição pós-colonial, com meios artísticos difundidos internacionalmente, embora não dissociados de práticas tradicionais africanas. Não causa surpresa, contudo, alguns artistas trabalharem com objetos e temas não africanos ou não imediata e exclusivamente africanos, ainda que não distantes de sua problemática, outros, com objetos locais ou não com enfoques universalizantes, ao lado de atualizações das tradições artísticas locais e da presença quase imediata do fotojornalismo. Muitas obras acendem a vontade de conhecer melhor o trabalho de seus autores. Grande parte delas também deixa em dúvida se a arte distingue-se hoje de uma reflexão sobre temas de extensão ilimitada, elaborada com meios técnicos não mais exclusivos, nem especificamente artísticos.

Africa Remix reincide na condição complementar entre exposição e catálogo, que se tornou comum no meio de arte, atualmente. Com certeza, o volume impresso está aquém da exposição, pois parece ser cada vez mais difícil traduzir em páginas bidimensionais impressas a extensão multissensorial das obras de arte contemporâneas. Contudo, também vai além. Aprofunda reflexões que norteiam a mostra com três apresentações das instituições promotoras e uma da empresa patrocinadora – a petrolífera Total –, dois textos introdutórios da curadoria, oito ensaios analíticos (sobre história cultural, ação curatorial, recepção da arte, cinema, moda, *performance* e até obras de arte), uma entrevista, uma breve enciclopédia da arte contemporânea africana, textos de apresentação das seções da mostra, reproduções das obras expostas, verbetes biográficos dos artistas, dos curadores e dos autores dos textos, bibliografia de referência e informações técnicas das obras, da exposição e do catálogo.

Nessa profusão de dados e análises, as obras de arte, que ocupam pouco menos da metade do catálogo, correm o risco de se tornar meros pretextos: ou se as evita, ou se as ultrapassa. Apenas algumas delas são analisadas brevemente, com tamanho de letra e espacejamento de parágrafo menores em relação ao restante do catálogo, longe das imagens, junto aos verbetes biográficos, em que se priorizam a trajetória e a produção geral dos artistas. Interpretações que privilegiam a abertura das obras a contextos variados (geopolíticos, históricos, antropológicos, filosóficos) aos modos como complexos

[15] Picton, John. "Made in Africa". In Njami, Simon et al., op. cit., p. 64.
[16] Belting, Hans. "Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais" [2001]. *Arte & Ensaios*, UFRJ, v. 9, n. 9, 2002, p. 170.

problemas plasmam-se nas obras. Visada mais centrífuga do que centrípeta; crítica menos de arte do que cultural.

É esse também o tom característico dos textos de apresentação das seções da mostra. Os três pares de noções – identidade e história; corpo e espírito; cidade e terra – são genéricos: não foram concebidos a partir da especificidade das obras em questão, mas, sim, da problemática cultural contemporânea; constituem uma "grade de leitura" aplicável a outros conjuntos e contextos artísticos, embora sejam pertinentes em relação à África e iluminem razoavelmente as obras expostas.

A quarta seção abarca duas áreas a princípio inesperadas – moda e *design* –, que reforçam o sentido de atualização de tradições africanas, e a música, que acompanha a abertura das artes plásticas aos outros sentidos, prestando tributo ao campo artístico africano com maior ressonância mundial; o som é dado por uma *juke-box* cujo título – "Ah-Freak-Iya" – tenta dar o tom do evento, articulando dois termos da música pop norte-americana dos anos 1970 com uma expressão ioruba. Também os ensaios discutem mais os contextos de produção e recepção do que propriamente as obras. Mas esse pode ser um erro de visão do resenhista; talvez os textos apenas sigam a maioria das obras, que não se constituem independentemente do cerco da cultura. É obrigatória a rima conjuntura pós-colonial, arte e crítica pós-cultural?

O catálogo é desde já uma obra de referência, pois, além de apresentar um panorama da arte atual referida à África, tem um dicionário sucinto e parcialmente ilustrado da história recente dessa produção artística. *A la manière d'um sampler*, são apresentados 130 verbetes relativos a pessoas, ideias, instituições, coleções, eventos, exposições, revistas, grupos e movimentos artísticos e culturais que participaram da construção do campo da arte contemporânea africana, desde o final do século XIX, que se adensa em meados dos século XX e se avoluma nos anos 1990. Em sua grande maioria, as entradas referem-se a realizações na África; quase um terço delas, na Europa;[17] aproximadamente 5%, nos EUA; duas, no Oriente.[18] O único verbete relativo à América Central – a Conferência de Povos da Ásia, da África e da América Latina, conhecida como Tricontinental – não destaca que o evento aconteceu em Havana, em 1966. Configura-se, portanto, uma geografia que privilegia as conexões da África com a Europa e os EUA, reforçando a centralidade dessas regiões e a dependência africana. Por um lado, parece não ter havido interesse em saber se e como a constituição desse campo contou com esforços na América Latina, na Oceania e no Oriente; uma vez mais, um mapa feito pelo e para o Ocidente, que se dispõe a olhar o outro para nele se ver. Por outro lado, é preciso reconhecer que certas nações europeias e os EUA continuam sendo os polos

[17] Inglaterra, Espanha, Alemanha, França, Bélgica, Holanda e Itália.
[18] Indonésia e Japão.

dinamizadores do sistema de arte internacional, por onde passa e se pensa a produção artística com pretensões mundiais. Pode-se, ainda, a partir da experiência brasileira, perguntar: há algum esforço local para olhar outra produção artística contemporânea que não a referendada e, sobretudo, produzida no contexto europeu e no norte-americano? Alguém quer ver a África aqui?

30. Muito além de máscaras e essências[1]

Romuald Hazoumé responde de modo crítico não isento de ironia e lirismo às expectativas existentes em relação à arte da África, seja o anseio por objetos imbuídos de vitalidade ancestral capaz de insuflar vigor à cultura ocidental, que persiste desde as apropriações modernistas, seja a prescrição contemporânea que exige dos artistas transitar entre local e global. E o faz lidando com um (talvez o mais recorrente) dos fetiches entranhados no imaginário ocidental em relação ao continente. Se há desejo por máscaras africanas, ele as oferece. Mas atende a essa demanda se apropriando de um elemento a princípio não artístico e mundialmente corriqueiro: galões para transporte de líquidos. Se a receita dominante é conjugar o glocal, o esperanto artístico recente, ele não deixa de fundir sintagmas, semânticas, sintaxes. Contudo, mais do que inventar um material para si e para a arte, mais do que dominar linguagens, ele delineia uma poética de grande alcance.

Com procedimentos típicos da arte hoje, ele fala do comércio ilegal de gasolina e outros derivados do petróleo, que estrutura a economia e a vida social no Benim atualmente. Fala do tráfico negreiro, bem como das atuais transações com passes de jogadores de futebol. Fala de mitos tradicionais na região. Fala da construção de subjetividades por meio de signos pessoais, marcações religiosas, penteados femininos. En-

[1] A primeira versão desse texto foi apresentada em *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Art-UERJ, v. 16, 2010, pp. 57-72.

tretanto, a transmutação de elementos variados em objetos, instalações multimídia e imagens pode ser conectada a práticas antigas locais, assim como, no cruzamento de questões culturais, sociais, históricas, econômicas e políticas, ele ultrapassa o âmbito local. A articulação de termos de idiomas variados – francês, ioruba, fon, inglês – nos títulos de suas obras é outro indício da multiplicidade de referências que ele manipula, dos atravessamentos que produz.

Articulando questões de economia, indústria cultural e imaginário na conjuntura contemporânea, ele abre reflexões sobre micro e macropolítica de sentido mundial: usos de recursos disponíveis, consumo no regime pós-industrial, religião, relações de gênero, identidade. Assim, irrestrito ao ensimesmamento da arte contemporânea, embora não alheio à sua problemática, Hazoumé questiona os processos pelos quais obras e intervenções dos artistas da África, em geral, e do Benim, em particular, se inserem e são absorvidas nos sistemas de arte e cultural.

31. Conjugando (subvertendo?) o *glocal* a partir do Benim – Hazoumé, Quenum, Zinkpé[1]

A partir da África, mais especificamente do Benim, Dominique Zinkpé,[2] Gérard Quenum[3] e Romuald Hazoumé[4] desenvolvem suas poéticas, inserindo-se nos sistemas de arte e de cultura mundial, que os absorvem em processos característicos da contemporaneidade.[5]

Hazoumé, Quenum e Zinkpé conjugam o *glocal* (neologismo resultante da fusão de global com local), pois suas obras transitam entre os contextos locais, a partir dos quais atuam, e a rede mundial de arte, à qual estão atentos e articulados. A um primeiro

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Conduru, Roberto; Siqueira, Vera Beatriz (orgs.). *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Arte > Obra > Fluxos*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011, pp. 1.046-52. Uma versão posterior foi publicada em Geraldo, Sheila C. (org.). *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet, 2012, pp. 102-9.

[2] Sobre Dominique Zinkpé, ver Zinkpé, Dominique. *Táxis Zinkpé*. Cotonou: Ayïzo, [s.d.].

[3] Sobre Gérard Quenum, ver Quenum, Gérard. *Gérard Quenum*. London: October Gallery, 2009.

[4] Sobre Romuald Hazoumé, ver Hazoumé, Romuald. "Ensaio". *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 11, v. 1, n. 16, jul. 2010, pp. 57-72; *Made in Porto-Novo*. London: October Gallery, 2009; *La Bouche du Roi*. Paris: Musée du Quai Branly/Flammarion, 2006; *Romuald Hazoumé*. Cotonou: Fondation Zinsou, 2005.

[5] A realização deste texto contou com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, do embaixador Arnaldo Caiche D'Oliveira, de Milton Guran e André Jolly, aos quais o autor agradece.

olhar, em seus trabalhos, os sintagmas (objetos, figuras) e a semântica (temas, conteúdos) são locais, enquanto a sintaxe é característica das práticas artísticas atuais, uma vez que eles adotam os procedimentos plásticos e conceituais hoje dominantes. Com efeito, Hazoumé, Quenum e Zinkpé produzem obras com meios adotados há muito tempo ou recentemente no universo artístico. E falam de tópicos beninenses, africanos.

Entretanto, eles lidam, muitas vezes, de modo reflexivo, com alguns dos estereótipos entranhados no imaginário ocidental em relação à África: a máscara, a escultura, o artesanato, a simbologia religiosa, a vitalidade do corpo humano. O que abre um caminho para perceber como eles revertem, cada qual a seu modo, as expectativas do sistema de arte e cultural para que conjuguem com sotaque o esperanto da arte internacional hoje.

Hazoumé atende à persistente demanda de máscaras africanas. Contudo, para fazê-lo, ele se apropria de um elemento a princípio não artístico e mundialmente corriqueiro: galões para transporte de líquidos. Em seu caso, os galões são adquiridos dos motociclistas que participam do comércio ilegal de combustíveis, transitando por todo o Benim. De modo semelhante, em esculturas recentes, Zinkpé lida com a persistente demanda de esculturas africanas de cunho espiritual, e parece atendê-la, ao adquirir e usar em suas obras estatuetas fabricadas em série e vendidas nos mercados de artesanato para uso no culto religioso aos gêmeos (*hoho*, na língua fon, *ibéji*, em ioruba), os quais foram outrora temidos e depois passaram a ser entendidos como sinais de riqueza e felicidade. Quenum responde ao anseio por fetiches africanos com suas longilíneas montagens compostas por peças de madeira gastas e irregulares, bonecas de plástico produzidas no Ocidente, previamente usadas, depois doadas a crianças africanas por intermédio de organizações internacionais, novamente desprezadas, apropriadas e escurecidas pelo artista, mais outros refugos, industrializados, artesanais ou orgânicos, que ele encontra aqui e ali.

Extrapolando a crítica às demandas do mercado de arte e da indústria cultural com relação à África, esses artistas se mostram irrestritos ao ensimesmamento da arte contemporânea, embora não alheios à sua problemática. Assim, não deixam de questionar os processos nos quais as realizações de artistas da África, em geral, e do Benim, em particular, se inserem e são assimiladas nos sistemas de arte e cultural. Pois aquelas séries de obras não se limitam à crítica, menos ou mais irônica e lírica em cada caso, ao anseio por peças escultóricas imbuídas de simbologia exótica, forma primitiva e vitalidade ancestral, capazes de insuflar vigor à cultura ocidental; demanda que persiste desde as apropriações modernistas no início do século XX. Em suas obras, respostas irônicas ou não a essa procura de belos fetiches se plasmam com outras questões.

Exemplos de articulação de elementos ocidentais a hábitos sociais do Benim são as instalações *Táxis-Zinkpé*, com veículos e uma vasta tralha, assim como as *assemblages*

e instalações multimídia similares de Hazoumé, também constituídas por automóveis, galões e outros itens, a peça *Táxi-Brousse* ("Táxi-Bucha") e a tela, ambas de 2009, nas quais Quenum representa fuscas amarelos entalados ou transbordando de passageiros. Nessas obras, pode-se entrever o costume tão africano de adaptar os veículos como meios de transporte coletivo de pessoas e coisas, configurando espaços móveis de intenso intercâmbio social. Não por acaso, esses táxis coletivos interessam aos três artistas, pois estão conectados a outros tópicos problemáticos das sociedades africanas.

Com seus veículos e galões usados para transporte ilegal de derivados do petróleo, Hazoumé fala de problemas que afetam a população beninense: o tráfico de combustíveis, que estrutura a economia e dinamiza a vida social no Benim presentemente, o tráfico negreiro, cujas marcas persistem em sociedades dos dois lados do Atlântico, as atuais transações com passes de jogadores de futebol e explorações de músicos, com suas disparidades que remetem diretamente às assimetrias de tempos pretéritos. Também é corrosivo o tom de *Malgré tout!* ("Apesar de tudo!"), de Zinkpé, instalação com um corpo deitado sobre um leito de hospital e alimentado por sondas identificadas com siglas e nomes de diferentes órgãos de cooperação internacional, que denuncia como a África sofre também por conta do assistencialismo praticado por essas agências, as quais, em parte, a querem sempre carente, exaurida, contribuindo, assim, para manter a situação de dependência externa do continente, de nações e pessoas na África. Em uma das pinturas recentes de Quenum é também ao peso do controle inerente ao assistencialismo internacional que remete a profusão de semicírculos (cúpulas, capacetes) com as letras UN (United Nations), ONU (Organização das Nações Unidas), na parte superior da tela, sobre o emaranhado de cabeças, pessoas, na parte inferior.

Também é óbvia a relação das bonecas enegrecidas de Quenum e dos gêmeos de Zinkpé às crianças africanas e seu sofrimento cotidiano, histórico, mítico, assim como os vínculos das máscaras-galões e das fotografias de Hazoumé aos motociclistas transportadores de combustível, elos fracos em uma economia encadeada para o enriquecimento de outrem.

Mas não é apenas crítica social o que essas obras destilam. Elas também retomam mitos tradicionais na região, como o da prosperidade, simbolizada pelos gêmeos, por Zinkpé; os *bocio*, representações de indivíduos, famílias, antepassados e espíritos, que são atualizados nos totens feitos por Quenum, com suas peças compostas de bonecas e pedaços de madeira usados mais outros elementos; as telas com evocações do Ifá e de sistemas simbólicos de outras regiões da África, assim como as marcas de iniciação religiosa presentes em alguns dos galões apropriados por Hazoumé.

Tudo feito com procedimentos típicos da arte hoje, com a indiferenciação entre meios menos e mais tradicionais: desenho, pintura, escultura, fotografia, colagem, *assemblage*, *ready made*, instalação multimídia. Entretanto, é importante ressaltar que os

modos como eles transformam elementos variados em objetos, instalações e imagens estão conectados a práticas culturais locais, especialmente as religiosas, vigentes de longa data, de plasmar, consubstanciar seres com elementos heterogêneos. A presença de palavras provenientes de diferentes idiomas – francês, ioruba, fon, inglês – nos títulos das obras desses artistas é outro indício das múltiplas referências que eles manipulam, dos cruzamentos e misturas que produzem.

Assim como, ao lidar com as linguagens, artísticas ou não, esses artistas transitam entre o local e o global, na abordagem de questões artísticas, culturais, sociais, históricas, econômicas e políticas, eles ultrapassam seus contextos de origem, suas bases de atuação.

Por exemplo, a tela de Gerard Quenum em que figura um Fusca amarelo poderia ter surgido em muitas partes do mundo. Primeiro, por ser o Volkswagen Fusca um automóvel de presença mundial, fabricado que foi, desde a segunda metade da década de 1940, na Alemanha, e até 2003, no México, onde foi produzido o último exemplar do veículo, além de ter sido e continuar sendo consumido largamente pelo mundo. Depois, pelo modo como o quadro foi feito. É uma tela, um dispositivo de representação criado na Europa, e a linguagem remete à prática do grafite urbano, que também é, hoje, quase mundialmente onipresente, bem como a movimentos artísticos do modernismo que, a partir da Europa, alcançaram boa parte do mundo. A visão frontal também mostra, dentro do automóvel, cinco cabeças humanas, cujas representações algo esquemáticas podem levar a pensar que são apenas homens. Delineia-se uma cena: pessoas transitando em um Fusca. Embora figure hábitos locais – o uso de táxis coletivos na África – como visto anteriormente, essa é uma obra cujo tema ressoa a vida cotidiana mundial a partir da segunda metade do século XX.

Assim como nessa e em outras obras de Quenum, nas realizações de Hazoumé e Zinkpé não é difícil perceber como eles lidam com questões de micro e macropolítica ao explorar articulações entre economia, indústria cultural e imaginário na conjuntura política contemporânea. Pois os questionamentos que eles processam artisticamente são indissociáveis de reflexões sobre questões políticas de alcance local, regional e mundial – os usos dos recursos naturais, humanos e financeiros disponíveis, o consumo no regime pós-industrial –, bem como sobre práticas culturais de cunho universal: religião, memória, história, relações de gênero, indumentária, ludismo.

Contudo, mais do que dominarem as linguagens geradas no Ocidente e se apropriarem de coisas e práticas de um múltiplo universo cultural, inventando elementos com os quais se afirmem como autores e ampliando o campo de possibilidades da arte, eles procuram delinear poéticas de grande alcance.

As máscaras de Hazoumé, feitas com galões, cabelo, tecidos e outros itens, configuram sujeitos, ao articular títulos a elementos que remetem aos processos de cons-

trução subjetiva por meio de marcações religiosas, penteados femininos, indumentária, adereços e outros signos derivados ou associados ao corpo. Além das evocações humanas que saltam dos *Táxis-Zinkpé*, com sua mescla exuberante de veículos, coisas e seres, o grafismo e a cor dos desenhos e pinturas de Zinkpé são indícios não só de apropriação de meios e linguagens estrangeiros, mas também de como essas obras, mais ou menos intimistas, falam dos seres humanos, suas relações e memórias, seus ideais e sentimentos. Além da atualização dos *bocio*, com suas evocações memorialísticas e míticas, nas *assemblages* com bonecas, as telas de Quenum também expressam paixões e sentimentos humanos universais, como é explicitado no vermelho coração pulsante em uma de suas pinturas recentes.

Universalismo que ajuda a não reduzir as obras desses três artistas à condição de panfletos subsidiários à política, qualificando-as como objetos e ações políticos feitos com, na e pela arte.

32. Entre a cabeça e a terra – arquitetura afro-brasileira no Golfo do Benim[1]

Ao Sul: diálogos, silêncios

Entre o início do século XIX e meados do século XX, na costa do Golfo do Benim, em uma região hoje abrangida por Nigéria, Benim e Togo, foi produzida uma arquitetura que é nomeada como *afro-brasileira*. Os edifícios assim designados foram construídos por mercadores de escravos de origem brasileira que comercializavam cativos a partir daquela região africana e por ex-escravos que retornaram do Brasil para lá. Africanos e afrodescendentes deixaram o Brasil, ou porque participaram da rebelião acontecida em Salvador, na Bahia, em 1835, tendo sido capturados e enviados de volta à África, ou porque decidiram voltar àquele continente após a conquista da liberdade, um processo transcorrido ao longo do século XIX, culminando em 1888, quando acabou a escravidão no Brasil. Relacionados entre si, mercadores de escravos, ex-escravos, seus descendentes e agregados produziram uma arquitetura que remete ao Brasil, espe-

[1] Este texto deriva de pesquisa realizada para o Ministério das Relações Exteriores, em parceria com Milton Guran, no Togo e no Benim, em 2009 e 2010, e teve desenvolvimento como parte das atividades como *guest scholar* do Getty Research Institute, na Getty Foundation, em Los Angeles, em 2012 . Versões iniciais deste texto foram apresentadas no VIII Congresso Luso-Brasileiro de História da Arte, realizado em Belém, em abril de 2011, e no Getty Research Institute, da Getty Foundation, Los Angeles, em março de 2012, e publicada em *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 24, 2012, pp. 144-161.

cialmente à Bahia, pois tem como referências tanto os solares rurais quanto os palacetes urbanos constituintes da cultura gerada na economia do açúcar.

Entretanto, esta arquitetura teve, quase sempre, uma recepção crítica silenciosa, apesar dos significados que ela tinha para seus criadores e usuários, e continua tendo no contexto sociocultural do Golfo do Benim. E apesar de ser um caso raro de presença em África de práticas artísticas e culturais provenientes do Brasil, quando é mais usual encontrar o contrário: práticas culturais e artísticas no Brasil que são provenientes da África. Assim, esta arquitetura é um dos casos excepcionais de desdobramento da arte feita no Brasil em contextos estrangeiros. Com efeito, a arquitetura produzida no Brasil por portugueses, africanos, índios e agentes de outras proveniências, entre o século XVI e o século XIX, na economia do açúcar, soma-se a outras manifestações artísticas e culturais do Brasil que alcançaram ressonância internacional: a arquitetura moderna brasileira (incluindo o paisagismo de Roberto Burle Marx), Carmen Miranda, a Bossa Nova, o cinema novo, o neoconcretismo, o tropicalismo, a arte e o *design* contemporâneos.

Entretanto, há uma diferença. Estas realizações artísticas do Brasil no século XX encontraram receptividade ao Norte, nos Estados Unidos e na Europa, quase simultaneamente ao momento em que eram produzidas. Também a arquitetura produzida na economia do açúcar no Brasil teve desdobramentos a seu tempo, mas ao Sul. Estes diálogos mantidos entre África e Brasil, este reconhecimento no Sul de uma produção cultural do Sul só passou a ser parcialmente referendado pelo Norte na última década do século XX.[2] Seu estudo se deu a partir dos anos 1980, no domínio da antropologia, a partir do Brasil.[3] Seu reconhecimento no campo da arquitetura e de sua história aconteceu um pouco depois, seja em meio a análises históricas da arquitetura constituinte da economia do açúcar no Nordeste brasileiro,[4] seja em análises das ocupações

---

[2] Marguerat, Yves; Roux, Lucien. *Trésors cachés du vieux Lomé. L'architecture populaire ancienne de la capitale du Togo*. Lomé: Editions HAHO, 1993; Soulillou, Jacques. *Rives Coloniales: Architecture, de Saint-Louis à Douala*. Marseille: Parenthèses; Paris: Orstom, 1993.

[3] Verger, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX* [1968]. Salvador: Corrupio, 1987; Cunha, Marianno Carneiro da. *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1985; Guran, Milton. *Agudás: os "brasileiros" do Benim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

[4] Azevedo, Esterzilda Berenstein de. *Arquitetura do açúcar*. São Paulo: Nobel, 1990; Gomes, Geraldo. *Engenho & Arquitetura*. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 1998; Gomes, Geraldo. *Engenho e Arquitetura*. Recife: Fundaj; Massangana, 2006; Gomes, Geraldo. "Arquitetura do açúcar". In Bicca, Briane Elizabeth Panitz; Bicca, Paulo Renato Silveira (orgs.). *Arquitetura na formação do Brasil*. Brasília: Unesco; IPHAN, 2008, pp. 82-123. À página 48 da edição de 1998 de *Engenho e Arquitetura*, Geraldo Gomes cita o trabalho de Marianno Carneiro da Cunha, usando os dados fornecidos por aquele para pensar "a origem da senzala em uma das culturas africanas". Às páginas 246-248 da edição de 2006 de *Engenho e Arquitetura*, o autor retoma o trabalho de Marianno Carneiro da Cunha, para especular "sobre a arquitetura que os africanos poderiam ter levado para o Brasil" e aventar a hipótese "que a senzala pernambucana originou-se no *compound* ioruba"; às

portuguesa, alemã, francesa e inglesa na costa do Golfo do Benim feitas nos campos da história, da história da arquitetura e da arqueologia.

Neste texto, primeiro será feita uma apresentação tipológica e sucinta dessa arquitetura, em seguida será discutida sua inserção no âmbito da história das artes da expansão portuguesa e, ao fim, será focado um momento crucial em seu processo de constituição.

Construindo identidades em meio à modernidade em pororoca

A arquitetura construída no Brasil como parte da economia do açúcar adaptou referências europeias e de outras regiões ocupadas por portugueses e outros colonizadores europeus (franceses, holandeses e ingleses) às condições locais (clima, materiais e modos de construção, mão de obra), variando ao longo do tempo (dos séculos XVI ao XIX) e do espaço (Nordeste e Sudeste, especialmente na Bahia, em Pernambuco e no Rio de Janeiro).

De modo semelhante, não se observa no Golfo do Benim a reprodução imediata da arquitetura dos solares açucareiros do Brasil. Também nestas regiões houve adaptações de referências diversas às condições de possibilidade específicas de cada situação. Esta arquitetura apresenta diferenças em si. O que é observável ao longo do tempo – entre o início do século XIX e meados do século XX – e do espaço – na costa do Golfo do Benim, entre a Nigéria e o Togo. Por exemplo, ao analisar esta arquitetura na região da atual Nigéria, Marianno Carneiro da Cunha diz: "Em Lagos nada encontramos da extravagância do Daomé".[5] Falando dos afro-brasileiros ligados ao comércio internacional, Catherine Coquery-Vidrovitch observa "A opulência de vários deles se tornou célebre na costa" e destaca os casos de Francisco Félix de Sousa e de Domingo Martinez.[6] Enquanto Marianno Carneiro da Cunha diz que, no caso nigeriano, "dos brasileiros foi apreendido o que representava uma melhoria na linha genérica do padrão construtivo iorubá, algo que conviesse à sua concepção viva do espaço, e nada mais",[7] ao analisar o caso de Ouidah, no antigo Daomé, Kenneth Kelly afirma que "o contraste entre o estilo arquitetônico das estruturas tradicionais e a imagem produzida pelos edifícios afro-brasileiros é facilmente perceptível".[8]

---

páginas 260-261, propõe que "O modelo que os ex-escravos introduziram na África pode ter sido um dos tipos mais comuns no Nordeste rural e açucareiro".

5 Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p. 75.

6 Coquery-Vidrovitch, Catherine. *Le Portugal et l'Atlantique*, Paris, [s.n.], 2000, pp. 162-3.

7 Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p. 83.

8 Kelly, Kenneth. "Indigenous Responses to Colonial Encounters on West African Coast: Heuda and Dahomey from the 17th through 19th centuries". In Lyons, Claire L.; Papadopoulos, John K. (eds.). *The Archaeology of Colonialism*. Los Angeles: Getty Publications, 2002, p. 112.

Além de princípios e das formas dos edifícios e espaços que vivenciaram no Brasil, especialmente aqueles gerados pela economia do açúcar no recôncavo baiano, mercadores de escravos e ex-escravos difundiram naquela região da África inovações tecnológicas, arquitetônicas e decorativas. De início, esta arquitetura foi feita de terra. Evitaram as paliçadas, que eram e ainda são encontráveis na região. Privilegiaram o uso do adobe, agregando novos elementos às tradições locais. Com a introdução de elementos do mar, a massa portante tornou-se mais rígida e resistente. A conjugação do adobe à madeira, em barrotes, permitiu a constituição de pisos acima do solo, a configuração de edifícios assobradados. Mais adiante, a terra foi usada para produzir outros componentes dos edifícios. Foram instaurados processos de fabricação de tijolos como elementos portantes, de telhas para cobertura das construções, e de outros componentes da construção.

Elementos arquitetônicos como colunas, pilares, arquitraves, tríglifos, métopas, cornijas, cimalhas, frontões e balaustradas tanto foram modelados diretamente a partir dos muros, quanto fabricados para serem aplicados ou justapostos à construção. Também foram feitos ornamentos em massa aplicados às fachadas e a algumas paredes e elementos internos, que algumas vezes eram complementados por pinturas ornamentais. Neste processo de coexistência de diferentes sistemas e técnicas de construção, mais adiante, no século XX, o ferro e o concreto armado passaram a ser usados em elementos de sustentação de edifícios.

Em termos funcionais, um programa edilício se destaca, parecendo ser único: a residência unifamiliar. Contudo, há exceções a justificar esta regra. Há a mesquita central e a de Shitta Bay em Lagos, na Nigéria, bem como as mesquitas de Porto Novo, no Benim, e de Lomé, no Togo. Com exceção desta última, as demais foram construídas em diálogo com a tipologia de fachadas de igrejas católicas construídas no Nordeste brasileiro. Há ainda o "templo de Orixá/Vodun" fotografado por Pierre Verger em Badagry, na Nigéria.[9] Há tumbas funerárias, algumas bem simples, outras bastante elaboradas. E houve o coreto construído em 1934 na Praça de Festas (depois renomeada como Freure Jardin), em Lomé, no Togo, o qual, infelizmente, foi demolido em 2009.

De caráter austero, as primeiras casas lembram as residências senhoriais constituintes da economia do açúcar, tendo plantas baixas e volumes com formas regulares (geradas a partir de retângulos e quadrados) e fachadas compostas por arcadas, molduras de vãos e outros elementos em linguagem greco-romana, por vezes usados em profusão. Com a passagem do tempo, os construtores incorporaram outras referências, acompanhando as mudanças processadas na arquitetura, então. As alusões ao universo rural brasileiro deixaram de ser dominantes e, depois, desapareceram. O que

[9] Verger, Pierre. "Ensaio fotográfico". In Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p. 124.

torna ainda mais evidente como a arquitetura no Brasil não era a única referência para estes construtores. Surgiram outras volumetrias, um pouco mais variadas, menos monolíticas, compostas pela articulação de espaços configurados por retângulos, quadrados, círculos e outros polígonos. A referência à cultura greco-romana se manteve nos elementos arquitetônicos e decorativos, permitindo perceber a tentativa de acompanhamento das variações da linguagem clássica no âmbito da arquitetura historicista e acadêmica. Acompanhamento feito na medida das possibilidades de um contexto profissional distante e vinculado indiretamente aos centros de irradiação de princípios e modelos. Uma dinâmica que conecta esta arquitetura ao modernismo oitocentista e à dita *belle époque*.

Além de construções e espaços inusitados, é outro modo de viver cotidianamente que está pressuposto nestas casas, para as quais eram fabricados conjuntos de móveis para salas de estar, salas de jantar e dormitórios. Com efeito, J. Duncan: "Conta-nos [...] que os mercadores de escravos possuíam casas mobiliadas de uma maneira elegante".[10] Segundo Mariano Carneiro da Cunha, "Os *brasileiros* introduziram também o gosto pelo mobiliário ocidental, lançando a moda, por exemplo, das cadeiras de balanço e sofás, mesas e armários".[11] O fato de, em alguns casos, os móveis encontrados em algumas destas casas hoje, no Togo e no Benim, não serem os que foram feitos à data de construção das mesmas, indica a persistência do gosto pelo mobiliário e um modo particular de habitar.

Esta arquitetura era composta de elementos fabricados em África ou importados. Para a fabricação, além dos construtores, pedreiros e carpinteiros treinados no Brasil durante a experiência no cativeiro, a mão de obra especializada contou com africanos que, algumas vezes, foram "enviados à Bahia como aprendizes".[12] Da mesma região brasileira, mas não apenas de lá, "provinham, igualmente, muitos itens de luxo", tais como azulejos ornamentais, balcões em ferro forjado, janelas em vidro e objetos de faiança, entre outros elementos.[13] Sobre estas casas na Nigéria, Pierre Verger observa que "As janelas eram em vidro emolduradas com estuque branco, quase sempre ornadas com balcões de ferro forjado que mandavam buscar na Bahia".[14]

Além dos móveis, são impressões fotográficas emolduradas e penduradas nas paredes os objetos que mais se destacam na composição interior destas casas. Fotos de familiares, retratos individuais ou coletivos de ancestrais, muitas vezes dos ex-escravos

[10] Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p. 73.
[11] Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p. 77.
[12] Idem, ibidem.
[13] Idem, ibidem.
[14] Verger, Pierre. "Influências África-Brasil e Brasil-África". In Verger, Pierre. *Brasil África Brasil*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1992.

que retornaram, dos mercadores de escravos e de seus descendentes, sobretudo das lideranças familiares, vestidos e representados à maneira ocidental, às vezes junto a espaços externos e internos dos edifícios.

O cultivo e o uso decorativo de plantas nos ambientes internos, nas balaustradas de varandas e nos guarda-corpos de escadas, bem como nos espaços livres no interior dos terrenos, configurando jardins privados, também sinaliza uma maneira de se relacionar com a natureza distinta da que era dominante naquele contexto social até então. Além dos edifícios, este grupo social se diferenciava a partir das roupas que eles usavam, daquilo que comiam, dos modos de interação pessoal e com o ambiente, e de suas crenças, pois parte deles também praticava o catolicismo.[15]

Arquitetura, mobiliário e jardins, fotografia, indumentária e alimentação, crenças e comportamento, entre outros elementos e práticas, caracterizam um modo diferente de viver. Segundo J. Duncan, em suas *Viagens pela África Ocidental*, de 1847, os *brasileiros* "eram limpos, viviam confortavelmente em casas bem construídas e mobiliadas", além de ser "delicioso encontrar uma casa em que se era recebido à moda europeia, com refrescos".[16] Assim, a vida destas pessoas na África se enlaçava ao modo de viver no Brasil à mesma época e, com o tempo, constituiu-se como uma tradição que ainda hoje é cultivada, podendo ser observada nos modos de ser e de habitar em determinados círculos sociais naquela região da África.

Além disto, estes agentes introduziram, naquela região da África, desde a casa até outros espaços da cidade, novas condições de salubridade, com a difusão de elementos e práticas sanitaristas: dispositivos arquitetônicos para maior aeração e iluminação dos ambientes, bem como sistemas de esgoto de detritos e de sepultamento de corpos. Como aponta Marianno Carneiro da Cunha, esta arquitetura

> [...] trouxe muitas inovações. Estas afetaram principalmente os desenhos exteriores dos prédios, as suas decorações e tudo que estava ligado à aeração e à iluminação. Antes de mais nada, os brasileiros introduziram algo como uma 'superfenestração', colocando janelas onde nunca haviam existido antes, águas-furtadas e treliças em profusão (Cunha, Marianno Carneiro da, 1985, p. 109).[17]

Em Lagos, fossas "só existiam nas casas de alguns brasileiros e saros", também o cemitério era "brasileiro".[18]

---

[15] Guran, Milton. Op. cit., pp. 90-104.
[16] Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p. 73.
[17] Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p. 109.
[18] Cunha, Manuela Carneiro da. "Apresentação". In Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p.45.

Este conjunto de arquitetura, mobiliário, paisagismo, urbanismo, indumentária, alimentação e modo de vida era especialmente atraente para pessoas ávidas por uma cultura material de cunho ocidental, contemporânea, porém adaptável às tradições locais. O que também se tornou um meio de investimento e de especulação para seus realizadores.

Estes modos de construir, viver e empreender determinaram localidades particularmente identificadas com o Brasil no território costeiro do Golfo do Benim. Ambientes menos ou mais caracterizados por estas diferenças são encontráveis nos bairros chamados Adjido, uma contração de "Deus me ajudou", existentes nas cidades de Aného, no Togo, Aguê e Ouidah, no Benim, e Badagry, na Nigéria. Bairros identificados com os "brasileiros" são também o Bè, em Lomé, no Togo, o quarteirão Brasil, em Ouidah, Fila e Avassa, em Porto Novo, no Benim, e o "Brazilian quarter" em Lagos, na Nigéria.[19] Com a presença clara e forte destes signos no espaço urbano, esta arquitetura funcionava como um signo de modernidade em sentido amplo: formal, técnica, sociocultural.

Pode parecer estranho associar esta arquitetura à modernidade, mas é o que ela significou a seu tempo, naquele contexto. Talvez, o valor de modernidade agregado a estes edifícios seria mínimo ou inexistente caso os mesmos elementos fossem observados em outros contextos, naquele momento. De qualquer modo, é interessante observar como este especial capítulo da história da arquitetura, das artes e da cultura no longo século XIX escapa ao foco das histórias da arquitetura moderna, na África e em geral.[20]

Esta dimensão modernizante também não é usualmente associada à arquitetura geradora desta arquitetura na África: a arquitetura constituinte da economia do açúcar no Brasil. Entretanto, refletir sobre a modernidade desta arquitetura na África faz pensar como, mesmo em um momento e lugar nos quais os agentes portugueses estão ausentes, é possível perceber desdobramentos do processo modernizante vivido no Hemisfério Sul a partir da presença portuguesa no mundo, iniciado no século XV. Se pensarmos que estas obras foram construídas quando uma nova onda de modernidade artística se instaurava em outros contextos, podemos compreender esta arquitetura como um desdobramento de um fluxo precedente de modernidade, como um desdobramento das mudanças artísticas empreendidas na primeira era moderna. O que, a meu ver, não justifica entendê-la como uma modernidade *en retard*, atrasada, pois faz pensar, mais uma vez, como a modernidade arquitetônica e artística é relativa ao contexto no qual o fenômeno se apresenta. No processo desdobrado a partir da expansão portuguesa no mundo, que teve diferentes intensidades em sua longa duração, esta arquitetura no Golfo do Benim configura um instante singular. Pois ela é marcada pelo choque ou

[19] Apud Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p. 175.
[20] Folkers, Antoni. *Modern Architecture in Africa*. Amsterdam: Sun, 2010.

enlace de diferentes ondas de modernização. O que, nesse texto, uma vez apresentado em Belém, faz pensar no processo de modernização como um processo constituído, também, por algumas pororocas de tempo e espaço. E, consequentemente, faz pensar, com Alexander Nagel e Christopher S. Wood, se é necessário e possível ancorá-la no tempo.[21] Singularidade que também resulta de uma dinâmica cultural estabelecida entre grupos sociais ao Sul. O que permite ver como, mais do que um compromisso com determinadas formas e técnicas, havia um vínculo de construtores e clientes com certa modernidade de cunho ocidental, fator que os distinguia localmente.

Com certeza, como aconteceu com outras experiências arquitetônicas, esta é uma que tem vários significados ao longo do tempo e do espaço. Mas esta é uma arquitetura que também se transformou técnica e formalmente para preservar o valor de modernidade e continuar distinguindo seus construtores e usuários. Além de configurar os espaços pertinentes a certo modo de viver que apreciavam e de garantir meios de subsistência e enriquecimento, esta arquitetura ajudava a distinguir aquele grupo de mercadores de escravos e de ex-escravos no contexto social. Além de indicar sua particularidade histórica, eram indícios de riqueza, assim como expressavam saber, refinamento, civilização e modernidade. Ao contrastá-los com os demais grupos, seus espaços, modos de vida e ação, os auxiliava na conquista e na manutenção de prestígio social.

Os mercadores de escravos traziam consigo gostos e modos de viver experimentados previamente. Também os ex-escravos, ao migrarem para a África, em retorno ou pela primeira vez (no caso dos descendentes de africanos), eram, em boa medida, estrangeiros. Tinham a oportunidade de recomeçar a vida após experiências do tráfico negreiro e da escravidão, nas quais precisaram lutar contras práticas que tentavam apagar suas referências precedentes. E não retornavam necessariamente para a região de onde eles e elas ou seus antepassados haviam partido. Portanto, levavam consigo referências múltiplas, provenientes de suas experiências em diferentes regiões – quer fosse na África, no Brasil ou em ambos –, as quais podiam ser distantes de onde iniciavam novas etapas do viver. Não por acaso, mudaram sua identidade, pretendendo *renascer* como *brasileiros*. Uma situação que não estava isenta de ambiguidade, pois, como indicou Manuela Carneiro da Cunha, ao falar do caso nigeriano, esta arquitetura refletia a ambiguidade da situação de seus construtores, que eram vistos como brancos pelos habitantes de Lagos e como negros pelos europeus.[22]

Se esta variação dependia das diferentes visões dos agentes nos contextos sociais em que os edifícios foram construídos, houve outra que derivou diretamente da vontade de seus construtores e usuários de se afirmarem na África como brasileiros. Decisão

[21] Nagel, Alexander; Wood, Christopher S. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
[22] Cunha, Manuela Carneiro da. "Apresentação". In Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p. 63.

que os levou a reproduzir, em muitos aspectos, o tipo de vida dos senhores de escravos no Brasil. Isto não chega a causar estranheza no caso dos mercadores de escravos, pois estes se referiam ao modo de vida de seus parceiros no outro lado do Atlântico. O que é, contudo, contraditório no caso dos ex-escravos retornados à África, pois, ao fazê-lo, assumiam os signos de seus ex-senhores na América.

Para Marianno Carneiro da Cunha: "Estes antigos escravos trocaram o piso térreo ou os anexos do Brasil pelos primeiros andares de Lagos, tal qual patriarcas de antanho, reproduzindo em muitos detalhes o tipo de vida de seus antigos senhores". A opção por constituir uma nova arquitetura, de cunho senhorial, é compreensível, segundo o mesmo autor, pois "Para seus proprietários, esta arquitetura serviu de sinal diacrítico, entre outros, para enfatizar sua autoridade, seu *status* e seu prestígio".[23] Neste caminho interpretativo, ele conclui que

> A arquitetura brasileira, que havia sido uma expressão funcional da estratificação social que repousava sobre a oposição de escravos e senhores, serviu, na África, para expressar um princípio hierárquico bastante diferente, baseado na idade, na riqueza e no poder político (Cunha, Marianno Carneiro da, 1985, pp. 103-7).[24]

Obviamente, quiseram esquecer muitas e guardar outras tantas das experiências que tiveram no cativeiro na América. Não lhes parece ter ocorrido a possibilidade de desdobrar a mistura de América, África e além gerada nos quilombos, se é que a conheciam. Na memória dos espaços que construíram e experimentaram na América, devem ter obliterado as vivências nas senzalas, valorizando os modos de viver das casas senhoriais. Para tanto, construíram uma arquitetura que entendiam como brasileira.

Nomes, redes

De imediato, é preciso observar que a expressão *arte afro-brasileira* tem significados diferentes nos dois lados do Atlântico. No Brasil, designa a arte produzida no país, ou a partir dele, conectada à problemática sociocultural afrodescendente. Em arquitetura, *afro-brasileira* é a designação do patrimônio construído também com conhecimentos de trabalhadores trazidos forçadamente de diferentes regiões da África para atuarem como escravos, no âmbito da colonização portuguesa nesta parte da América e após a emancipação política do Brasil.

Como disse Peter Mark, "Escravos africanos levaram seus conhecimentos arquitetônicos ao Brasil, e influenciaram os primeiros estilos de arquitetura vernacular

[23] Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., p. 99.
[24] Cunha, Marianno Carneiro da. Op. cit., pp. 103-7

brasileira".[25] Em sua história da arquitetura popular brasileira, Günter Weimer defende que, apesar de "serem as menos conhecidas e as mais mal estudadas",

> a grande contribuição para a afirmação da arquitetura popular, ao lado da do colonizador, foi a dos africanos. Eles contribuíram com uma diversificada tipologia, correspondente à diversidade de suas origens no continente negro, à qual se contrapõe a simplicidade dessas construções que, por sua vez, limita a variedade de soluções (Weimer, Günter, 2005).[26]

Geraldo Gomes já sugeriu "que a senzala pernambucana originou-se no *compound* iorubá".[27] Se permanece a dúvida quanto ao grau de autonomia que os escravos tinham na configuração de suas habitações em estruturas arquitetônicas fundamentais para a geração de riqueza com o açúcar e o café, entre outros empreendimentos econômicos, supõe-se que nos quilombos havia maior liberdade na configuração dos espaços construídos e, portanto, possibilidades de mesclar referências africanas às condições locais.[28] Também devem ser vistas neste conjunto as ocupações territoriais, os edifícios e espaços constituídos pelas comunidades religiosas afro-brasileiras. Nos terreiros destas religiões, é possível perceber valores, ideias, formas e processos construtivos presentes nas sociedades africanas das quais provieram as pessoas escravizadas. Embora sucintas, estas poucas indicações da *arquitetura afro-brasileira no Brasil* permitem perceber sua variedade quanto às condições de possibilidade, funções, tipos e morfologia.

Em África, os edifícios que são qualificados como *afro-brasileiros* também apresentam muitas diferenças entre si. O que é observável ao longo do tempo – entre o início do século XIX e meados do século XX – e do espaço – na costa do Golfo da Guiné, em uma região hoje abrangida pela Nigéria, o Benim e o Togo. Contudo, em nome das semelhanças que também têm e dos grupos sociais que as produziram e usam, estas obras podem ser vistas como uma unidade de patrimônio arquitetônico-cultural, na medida em que se constituem como marcadores de identidade e sinalizadores de modernidade nos contextos culturais nos quais se fazem presentes.

Sistematizando, podemos dizer que há *arquitetura afro-brasileira no Brasil* e *arquitetura afro-brasileira na África*. Na primeira, o peso da expressão recai no prefixo *afro*, nas contribuições africanas à arquitetura construída no Brasil, enquanto, na segunda, o acento é dado pelo adjetivo *brasileira*, aos valores e conhecimentos arquitetô-

---

[25] Mark, Peter. Op. cit., p. 74.
[26] Weimer, Günter. *Arquitetura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
[27] Gomes, Geraldo. *Engenho e arquitetura*. Op. cit., pp. 246-8.
[28] Sobre os quilombos, ver Anjos, Rafael S. de A. dos. *Quilombos: geografia africana, cartografia étnica, territórios tradicionais*. Brasília: Mapas Editora & Consultoria, 2009.

nicos do Brasil encontrados em certa arquitetura de algumas regiões da África. Como disse Pierre Verger: "Se no Brasil eles conservaram suas particularidades africanas, era, ao contrário, o lado não africano que eles queriam evidenciar ao retornarem à África".[29] Pode-se perceber que são arquiteturas e significados algo complementares, relacionados à diáspora africana, que falam de presenças da África no Brasil e do Brasil na África. Além, é óbvio, de apontarem para a relatividade da terminologia da história da arte, uma disciplina que nutre o gosto por classificações, muitas vezes derivadas de preconceitos e concepções equivocadas.

É preciso notar que estas arquiteturas não são designadas como *luso-afro-brasileira*, como Catherine Coquery-Vidrovitch chegou a propor para nomear o que ela entende como um "corolário do sistema mercantil triangular que, durante séculos, pôs em contato pessoas, técnicas e meios financeiros em um jogo complexo de relações internacionais e inter-regionais imbricadas".[30] A exclusão da referência aos lusitanos nestas designações não pode ser vista como um indício da ausência de contributos portugueses a estas arquiteturas. Embora possam não sugerir, a princípio, estas arquiteturas estão conectadas às artes da expansão portuguesa, sendo, em boa parte, desdobramentos da longa duração de vigência do sistema artístico deflagrado a partir da presença dos portugueses na região por eles cunhada como Brasil, em certas regiões africanas e asiáticas.[31]

O fato de não haver referência aos portugueses naquela designação se deve, a meu ver, ao modo como esta arquitetura foi entendida no contexto em que foi produzida e vivenciada. Primeiro, cabe lembrar que a presença portuguesa naquela região não foi o tipo de colonização extensiva como ocorreu em Angola, Cabo Verde e Moçambique, mas o estabelecimento de bases que subsidiaram o comércio transatlântico. Como os principais agentes na constituição dessas obras arquitetônicas foram africanos retornados do Brasil e brasileiros com ascendência africana, é compreensível que entendessem o Brasil como lugar de articulação de valores, ideias e formas artísticas provenientes de diferentes contextos, bem como de sua emissão à África. Além disso, na maior parte do tempo em que esta arquitetura foi produzida, o Brasil já passara a ser uma nação politicamente independente. Deste modo, a cultura e a arquitetura portuguesas, embora

[29] Verger, Pierre. "Influências África-Brasil e Brasil-África". In Verger, Pierre. *Brasil África Brasil*. Op. cit.

[30] Coquery-Vidrovitch, Catherine. "Luso-Africains et Afro-Brésiliens du XVIe au XIXe siècle. Culture materielle et métissage culturelle". *Le Portugal et l'Atlantique*, Paris, [s.n.], 2000, p. 167.

[31] Campo inaugurado com a "cadeira de mestrado chamada *Arte Colonial Portuguesa*, leccionada por Rafael Moreira no Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa desde o ano lectivo de 1993-1994". Disponível em: <http://www.chap-apha.com/pdf/CFP20111018_pt.pdf> Acesso em: 16 jan. 2012.

fossem fundamentais ao processo, não funcionavam como referências primeiras para os agentes desta insólita empreitada cultural.[32]

Neste sentido, vale retomar as reflexões de Gilberto Freyre sobre a "civilização luso-tropical", que os portugueses constituíram adaptando a "vida europeia à ecologia tropical ou quase tropical", em uma faixa no globo terrestre que perpassa América, África e Ásia.[33] É óbvio que, além das condições bioclimáticas, a expressão usada por Gilberto Freyre para designar esta civilização privilegia as ideias, princípios e ações dos colonizadores, dos portugueses, mas também incentiva pensar em saberes provenientes da África, da América e da Ásia difundidos em partes dos continentes africano, americano e asiático, bem como nas misturas específicas e nos acentos locais em cada uma destas regiões.

Com relação a estas misturas, vale recuperar que, como disse Catherine Coquery-Vidrovitch, "o estilo da casa dito 'colonial' tem uma história longa e rica de mestiçagens as mais diversas [...]", articulando referências árabes, portuguesas, brasileiras, holandesas, indianas, inglesas e africanas.[34] Vale observar, com Peter Mark, que a arquitetura afro-brasileira resulta de complexos padrões de interação cultural e pode ser vista como a primeira manifestação de um idioma arquitetural trans-Atlântico.[35] Vale lembrar, ainda, sua qualificação, cunhada por João de Sousa Campos: "intensa miscelânea afro-luso-brasileira".[36]

Entretanto, é preciso deixar claro que estas colocações são retomadas não porque se considera que esta arquitetura esteja conformada a um estilo, nem que ela precisa ser classificada. Também não se a vê presa a esta ou àquela nacionalidade. Ao contrário, vale-se destas observações, primeiro, para indicar, uma vez mais, a relatividade da terminologia na história da arte. E para ressaltar como esta arquitetura no Golfo do Benim, que marca uma diferença no processo de intercâmbios entre África, América, Ásia e Europa estabelecido a partir da ação portuguesa no mundo, iniciada no século XV, ajuda a pensar este processo cultural, assim como a tradição clássica, para além de parâmetros nacionalistas e muito mais como uma rede de comunicações e intercâmbios caracterizada por uma dinâmica que relativiza as distinções entre centros e periferias.

---

[32] Neste sentido, é importante e interessante notar que o Forte de São João Baptista, construído pelos portugueses em Uidá, não é usualmente incluído no conjunto da arquitetura afro-brasileira.

[33] Freyre, Gilberto. "Arte e civilização moderna nos trópicos: a contribuição portuguesa e a responsabilidade brasileira". In Freyre, Gilberto. *China tropical* (organização Edson Nery da Fonseca). Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

[34] Coquery-Vidrovitch, Catherine. Op. cit., p. 161.

[35] Mark, Peter. Op. cit., p. 80.

[36] Campos, João de Sousa. "Porto Novo (Bénin/Benim, Ex-Daomé)". In Barata, Filipe Themudo; Fernandes, José Manuel (orgs.). *Património de origem portuguesa no mundo: África, Mar Vermelho, Golfo Pérsico: arquitetura e urbanismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 353.

Sangue e tectônica

Um momento crucial na história da arquitetura afro-brasileira no Golfo do Benim é o que pode, talvez, ser considerado como o seu início. Em Abomey, capital do reino do Daomé, no final da década de 1810, o mercador de escravos Francisco Félix de Souza encontrou o príncipe Gakpé na prisão. O mercador de escravos fora para lá enviado pois, na cobrança de uma dívida, ousara desafiar o rei Adandozan. Este também prendera Gakpé, seu meio-irmão mais novo, que fora indicado à sucessão do pai de ambos, o rei Agonglo. No período em que ficou como regente, devido à menoridade do irmão, Adandozan tirou-lhe a liberdade, usurpou-lhe o trono e chegou a vender sua mãe a um mercador de escravos, tendo ela, segundo alguns autores, terminado a vida como cativa no Maranhão, no Nordeste do Brasil. Atrás das grades, Gakpé e Francisco Félix de Souza estabeleceram uma parceria, ou, mais precisamente, firmaram um pacto – um pacto de sangue. O príncipe auxiliaria o mercador de escravos a fugir, enquanto este ajudaria aquele a destronar Adandozan para tornar-se rei. O que de fato aconteceu, em 1818.

Livre, renomeado como Guêzo, o rei manteve uma relação de proximidade com o mercador de escravos que se manteve até o fim da vida de Francisco Félix de Souza, respeitando os princípios do pacto de sangue no Daomé: espírito de solidariedade, confiança ilimitada entre os contratantes e discrição total quanto aos termos do pacto. Entre outras benesses, o rei concedeu a Francisco Félix de Souza o título de Chachá, designação e cargo antes inexistentes e que marcaram a condição especial que ele passava a ter no reino do Daomé. Por sua vez, o Chachá presenteou o rei com uma residência que mandou construir no espaço da corte real do Daomé, em Abomey. À mesma época, construiu para si uma residência semelhante, em Ouidah, principal entreposto de escravos do reino naquela época. O primeiro edifício foi nomeado como Singbodji, o segundo, como Singbomey (este está lamentavelmente destruído há alguns anos).

Ao serem construídas, estas residências logo se destacaram naquele contexto. Se a construção das mesmas em adobe não diferia das edificações existentes no espaço da corte real em Abomey, e a varanda no pavimento térreo[37] era um fator comum aos edifícios reais no Daomé e aos solares da economia do açúcar no Brasil, outros elementos da configuração plástica foram fundamentais para sua diferenciação e para que se agregasse um valor de novidade àquele par de edifícios. Além das janelas com treliças,[38] inusitadas naquele contexto, um fator de diferenciação era o fato de as edificações serem assobradadas. O que foi possível devido à introdução de tecnologia inusitada na região, proveniente do Brasil, que conjugava taipa e madeira, e as fazia contrastar com quase

[37] De acordo com o desenho identificado como a residência do rei do Daomé em Abomey. *Drawings of West African architecture*. Getty Research Center, Special Collections, Album 1 (940104*).

[38] Idem, ibidem.

todos os edifícios existentes no Daomé, que tinham apenas um pavimento. Entre as pouquíssimas exceções estavam o edifício de entrada do Forte de São João Baptista, em Ouidah, e um edifício, em Abomey, cujas ruínas são identificadas como remanescentes do palácio construído pela rainha Hangbé, mas que uma foto de um álbum de Edward Foà identifica como o pátio de sacrifícios do palácio do rei Behanzin.[39] Outro fator de destaque era a situação de Singbodji junto ao limite do pátio de entrada na corte real, como muitos dos palacetes urbanos em Salvador, o que fazia a nova construção diferir das demais edificações palacianas e determinava outra presença da arquitetura no território, configurando uma nova imagem pública do poder real, com maior evidência na paisagem. Não por acaso, esta situação urbana foi repetida pelo Chachá ao construir Singbomey, em Ouidah. Um terceiro fator de distinção foi exatamente a homologia estabelecida entre o palácio do rei e a residência do Chachá.

Sobre Francisco Félix de Souza existem muitas histórias, algumas delas bem mirabolantes. Contudo, alguns autores argumentam que boa parte delas é exagerada, quando não são lendas, mistificações. O título de Chachá, que lhe foi concedido pelo rei, é interpretado por muitos como tendo o estatuto de vice-rei. Entretanto, como observou Robin Law, Francisco Félix de Souza nunca foi vice-rei, nem o Yovogan.[40] Este título, que significa ministro dos brancos na língua fon, refere-se a um cargo que, naquela época, fora concedido a um homem chamado Dagba. Paulo Hazoumé defende que os poderes do Yovogan foram reduzidos e os brancos colocados sob a proteção do Chachá.[41] Robin Law insiste que os estrangeiros, quando chegavam a Ouidah, podiam procurar o Chachá, um notório protetor de brasileiros e portugueses, apenas após terem se apresentado ao Yovogan, Dagba. A meu ver, ainda que seja sutil, esta ambiguidade indica que o traficante de escravos tinha uma posição muito destacada, mas não dominante, nem tranquila, como muitos supõem. Algo semelhante ocorre no âmbito econômico, pois Francisco Félix de Souza era uma figura central no tráfico transatlântico, mas não detinha o monopólio do comércio no Daomé. Como agente do rei, ele detinha o privilégio da primeira opção, enquanto os outros comerciantes lidavam apenas com aquilo que ele não queria. Além disso, como aponta Robin Law, a legitimidade e a autoridade do Chachá derivavam, a princípio, mais de suas conexões europeias e internacionais do que de sua relação com o rei do Daomé. Por outro lado, como destaca Alain Sinou, "a força do rei Guêzo e do seu reino se apoiava paradoxalmente sobre um grupo econômico novo, em detrimento da aristocracia

[39] Foà, Edward. *Views of Africa*. c. 1886-1897. Getty Research Center, Special Collections, Album 1. (93.R.114)

[40] Law, Robin. "A carreira de Francisco Félix de Souza na África Ocidental (1800-1849)". *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, mar. 2001, p. 18.

[41] Hazoumé, Paul. Apud Guran, Milton. Op. cit., p. 28.

tradicional".[42] Grupo no qual o Chachá tinha uma posição de enorme destaque. O que, a meu ver, ajuda a pensar nas razões pelas quais interessavam ao rei e ao Chachá os sobrados construídos em Abomey e Ouidah.

Poucos viram quando estes dois homens, na prisão, cortaram os respectivos pulsos, os uniram e misturaram seus sangues, firmando um pacto para a vida. Talvez apenas eles tenham presenciado este ato. Assim, devia ser importante para o traficante de escravos, que tinha uma posição especial, mas não totalmente superior ou segura, explicitar a relação de proximidade e confiança que tinha com Guêzo. A casa construída em Abomey podia ser um modo de expressar publicamente a gratidão que ele tinha para com o rei. Contudo, a existência de seu par em Ouidah era importante, fundamental mesmo, para o Chachá, pois, além de ostentar sua riqueza, explicitava as relações pessoais, econômicas e políticas mantidas entre ele e o soberano. Para este, as casas exibiam publicamente suas alianças com o novo grupo que dava apoio ao reino. A união dos punhos abertos, sangrando, foi, com certeza, um ato fundamental. Mas, enquanto ato, foi transitório. E podia ser acessado apenas por relatos, pela memória. O par de casas, ao contrário, pontuava permanentemente o território do Daomé, unindo o espaço da corte, na capital do reino, Abomey, à praça na cidade que era o principal entreposto de escravos, Ouidah, exibindo publicamente o pacto social firmado entre Guêzo, o rei do Daomé, e Francisco Félix de Souza, o mercador de escravos, o Chachá. Assim, pode-se dizer que o pacto existente entre eles, firmado inicialmente com sangue, foi reafirmado tectonicamente.

Este par de edifícios constitui um momento especial, mas não o único no processo em que a arquitetura foi fundamental nas relações sociais mantidas pelos ditos brasileiros no Golfo do Benim. Sangue e tectônica constituem um par que evoca fluidez e estaticidade, leveza e peso, como traços distintivos da arquitetura afro-brasileira na África, bem como de seu processo de constituição.

Arquitetura na cachola

Em Lomé, em 2010, quando questionei como Agostinho de Souza elaborava seus projetos e construía suas obras, seu neto me respondeu que seu avô não fazia projeto, não elaborava pranchas de desenho, pois os tirava da cabeça e os riscava diretamente no chão. A imagem da transposição da imagem, da ideia arquitetônica, diretamente da cabeça a terra remete às relações entre diáspora e memória, mentalidade e território. O que faz pensar, uma vez mais, como os valores, ideias e formas levados da América à África pelos *brasileiros* estão relacionados aos conhecimentos levados da África à América pelos africanos na diáspora gerada pelo tráfico negreiro, entre os séculos XVI ao

[42] Sinou, Alain. Apud Guran, Milton. Op. cit., p. 29.

XIX. E, embora a geografia seja outra, faz lembrar um ponto de jongo: "Meu povo veio / veio de lá de Angola / meu povo veio / veio de lá da Guiné / meu povo trouxe dentro de sua cachola / a capoeira, o jongo e o candomblé".[43]

Também vale observar que entre a cabeça e a terra há o corpo humano. Se a arquitetura pode ser vista, ao mesmo tempo, como um continente e uma metáfora do corpo humano, além de signo múltiplo de identidade, pode-se dizer que, devido aos fluxos, refluxos e repuxos da diáspora africana, os edifícios, espaços, objetos e práticas culturais que constituem a *arquitetura afro-brasileira* no Golfo da Guiné são verdadeiros corpos do Brasil em África.

[43] Apud Valladão, Rafael. *Saberes do corpo: capoeira, cultura corporal e educação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012, p. 44 (Dissertação de Mestrado).

33. Um dúbio decoro[1]

Não nos enganemos com esses objetos e as mesas que os suportam, com suas elegantes retas, curvas, círculos e ovais, com a calidez de suas cores e o dourado, luminosamente discretos. Não nos enganemos, pois, como indicam as cenas breves compostas pelos insólitos bibelôs, *Debret*, a série de Vasco Araújo, fala do sujo, do podre, do baixo.

As mesas e os objetos, que parecem provenientes de saletas de outrora, no sítio eletrônico do artista[2] são apresentados como esculturas. Qualificação que, no entanto, não se refere apenas às pequenas figuras modeladas com fimo, mas aos grupos de elementos reunidos com elas. A princípio, talvez fosse mais pertinente remeter esses conjuntos ao universo das artes decorativas, ao mobiliário e aos objetos ornamentais que ultrapassam o cumprimento de necessidades práticas ou até delas prescindem. Entretanto, mais do que apenas agregar matéria ou desbastá-la, também foi e é possível à escultura resultar da justaposição de coisas, sejam elas modeladas, esculpidas, forjadas, fabricadas, apropriadas. Por outro lado, pode-se entender essas mesas como mais uma revisão dos pedestais, das bases que intermedeiam o mundo real e o da representação na

[1] Esse texto foi elaborado para um catálogo da exposição de Vasco Araújo na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2013, mas não chegou a ser publicado. Uma versão menor foi publicada em *DASartes*, Rio de Janeiro, n. 29, ago. 2013, pp. 52-53.

[2] Disponível em: <http://www.vascoaraujo.org/trab2009_debret.html> Acesso em: 28 jan. 2013.

escultura. Com mesas e miniaturas, esses conjuntos exploram fronteiras entre o campo escultórico e do mobiliário, e, confirmando suas tradições, afetam o espaço ao redor e os corpos que atraem.

Não fosse a aparência calmamente ordenada dessas composições, seria nada estranho qualificá-las como *assemblages*, as quais são usualmente associadas a arranjos impuros com fragmentos. Assim, parafraseando Robert Rauschemberg e suas *combine paintings*, pode-se denominar as peças da série *Debret* como *combine sculptures*. Pois, seguindo uma tendência artística vigente há algum tempo, Vasco Araújo tem-se valido de multimeios para compor suas obras. Neste caso, os trabalhos resultam de objetos e textos, ou, mais especificamente, de acordo com a referida apresentação, "da combinação de quatro elementos distintos: mesas, ovos, figuras e citações de Padre António Vieira".

O título da série se refere a Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768-1848), o artista francês que estudou na classe de Jacques Louis David, na École de Beaux-Arts, em Paris, e, emigrado para o Brasil em 1816, trabalhou para a corte portuguesa, então sediada no Rio de Janeiro, onde foi um dos criadores e o primeiro professor de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes. Vivência no Brasil que, após seu regresso à França, em 1831, foi em grande parte sintetizada no álbum *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado entre 1834 e 1839.

Ainda segundo o texto no sítio eletrônico do artista, a série é "uma releitura". Mas, pode-se perguntar: o que é relido nesses conjuntos? Algumas sentenças de Vieira são citadas e parecem funcionar como chaves de leitura do que é encenado com as figuras, embora se possa fazer o caminho inverso: reler suas palavras por meio das pequenas esculturas, o plástico-verbal à luz do plástico-visual.

O que se relê é a obra de Debret? Sim e não. Na referida apresentação, é dito que essas esculturas "partem da obra do pintor Jean-Baptiste Debret" e, com efeito, algumas das peças modeladas de *Debret* são similares a algumas figuras que Debret representou. Por outro lado, é um engano estabelecer uma conexão de cunho apenas formal entre as esculturas de Vasco Araújo e a obra de Debret, pois aquelas não se resumem aos elementos plásticos desta, nem os releem morfologicamente. A rigor, nenhuma cena representada por Debret é encontrada na série homônima, ainda que algumas figuras, antes vislumbradas em aquarelas ou gravuras, parecem ter-se consubstanciado recentemente em argila de polímero. Como as obras de Debret, também essa série de Vasco Araújo resulta de montagens com elementos diversos. Entretanto, enquanto o artista francês articulava referências do que viu e experimentou na paisagem física e social brasileira, o artista português manipula elementos de diferentes domínios e proveniências.

Esses arranjos com peças que transitam entre a utilidade e a decoração parecem oriundos do refinamento polido de cômodos mais ou menos privativos de antigos palacetes. Entretanto, para além do ambiente doméstico, dos modos e modas dos salões, as figuras representadas, em sua maioria enredadas em cenas íntimas, em situações burlescas, picantes e violentas, instauram problemas, deflagram pensamentos que vão muito além do espaço familiar, da vida privada, embora ali brotem, ou para ali refluam, sendo onde, talvez, se mostrem com potência maior.

Para que a reflexão se instaure e expanda, é fundamental que os atributos plásticos pareçam opostos aos tópicos enfocados. Pois assim como a paleta das figuras, com tons nada exaltados, contrasta com as personagens, suas poses e ações, assim como a caligrafia elegante e uniforme destoa dos precipícios intelectuais instaurados pelo escrito, também o desenho das mesas, bem como a disposição dos vários elementos sobre as mesmas, indica uma estruturação tranquila, pacificada, que se quer uma moderna herdeira do classicismo greco-romano, e simula contradizer as situações representadas. Entretanto, que os ovos tenham a mesma cor das mesas – a mesma pele? –, tonalmente similar às cores das figuras, é um indício de como orgânico e inorgânico estão irmanados na mesma conjuntura, estão afetados pela mesma problemática. Lembremos, com Adolf Loos, os enlaces entre ornamento e crime, assim como se casam, tensamente, nobre e torpe, elegante e tosco, frívolo e grave, leve e pesado, bom e mau gosto, limpo e sujo, viçoso e podre, alto e baixo. Como acontece muitas vezes na arte, essa fricção gera uma estrutura formal (auto)crítica, na qual a morfologia e o tema são intrinsecamente afins, embora não coincidentes, determinando o real conteúdo da obra.

Enquanto os elementos plásticos o sugerem por antítese, o texto de apresentação explicita diretamente um dos objetivos das obras: "As figuras retratam acções entre brancos e negros reveladoras da relação sexual e social dos mesmos. A inserção destas figuras em ovos (de modo paralelo ao que acontece nos ovos Fabergé) deslumbra uma face mecânica, imperialista e despótica de onde resultou a criação de uma nova raça (a raça mulata)".

Assim, com essa série, Vasco Araújo juntou-se ao grupo de artistas não naturais do Brasil que abordam tópicos da problemática social afro-brasileira, tornou-se mais um dos estrangeiros que foram atraídos pelo afro Brasil. Ao menos desde o início do século XIX, pode-se falar em um persistente interesse por esse campo, embora seja importante diferenciar as realizações, pois, se algumas derivam de experiências contínuas, outras têm caráter pontual ou esporádico. Há as obras dos ditos artistas viajantes: o francês Jean-Baptiste Debret, o alemão Johann Moritz Rugendas, a inglesa Maria

Graham e o austríaco Thomas Ender, entre muitos outros. Há algumas pinturas do espanhol Modesto Brocos y Gómez – *Engenho de Mandioca*, *Redenção de Cam* e *A Mandinga* – fundamentais na história das relações entre arte, Brasil e África. Há *Cena de la macumba*, da portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, uma tela singular em sua obra, porém muito típica do interesse pelas ditas religiões afro-brasileiras. Há as extensas obras de Pierre Verger, natural da França, de Hansen Bahia, alemão de origem, e de Carybé, nascido na Argentina, artistas que se naturalizaram brasileiros e se dedicaram a diferentes aspectos da cultura afro-brasileira, especialmente na Bahia. Recentemente, ganharam novo impulso as conexões estrangeiras ao universo cultural afro-brasileiro. Como nos diálogos dos artistas brasileiros com a cultura afro-brasileira, as religiões com matrizes africanas são um tópico sempre atraente e sedutor: um exemplo é *De lama lâmina*, a intervenção dos norte-americanos Mattew Barney e Arto Lindsay no carnaval de Salvador, em 2004, outro são as imagens fotográficas de ex-votos e lojas de ervas na Bahia, que integram a série feita pela portuguesa Cristina Lamas, em 2008. A capoeira suscitou uma interpretação de forte acento formal na série fotográfica homônima da espanhola Isabel Muñoz. Mais sociológicas são as abordagens do universo afro no Brasil pelos norte-americanos Gerald Cyrus, também fotógrafo, e Kehinde Wiley, que em 2008 incluiu pinturas de jovens negros brasileiros em seu projeto *The World Stage*. E a de Vasco Araújo, com a série *Debret* e suas cenas de violência e de promiscuidade inerentes à escravidão de africanos e afrodescendentes no Brasil.

Mas, enquanto as obras dos demais artistas citados surgiram em função de experiências diretas que tiveram com a realidade afro no Brasil, nessa série de Vasco Araújo, ao contrário, o contato com esse universo sociocultural é intermediado por obras do artista Jean-Baptiste Debret e do padre Antônio Vieira, entre outras referências. Ao dizer que Debret elaborou "uma visão histórica, política, cultural e social do Brasil dessa época", Vasco Araújo ajuda a perceber como ele também se situa, na condição de artista, como cientista social. Nessa perspectiva, mais do que os elementos morfológicos e até os temas da obra do primeiro, ao segundo interessam os objetivos, sentidos e alcances do fazer artístico. Contudo, enquanto aquele operava a partir de uma estranheza de cunho antropológico, o distanciamento deste é de cunho mais histórico do que geográfico. Entre Vasco Araújo e a problemática social afro-brasileira há a história da arte, a da religião, a dos costumes, a do pensamento – há a história.

Com as apropriações que a constituem, a série *Debret* deflagra uma temporalidade simultaneamente ampla, difusa e algo descontínua. Se é à primeira metade do século XIX que remete a indumentária das figuras representadas, o tempo é dilatado pelos móveis, com a depuração ornamental característica do desenho industrial moderno das últimas décadas do século XIX e das primeiras dos Novecentos. O que é confirmado

pelos ovos, devido a suas similitudes com aqueles preciosamente elaborados por Peter Carl Fabergé para os czares da Rússia, entre 1885 e 1917. Entretanto, se concordarmos com Paulo Pires do Vale, para quem os ovos-surpresa de Vasco Araújo são "mais devedores da Kinder do que de Fabergé",[3] o tempo avança ainda mais, ultrapassa 1974, quando a Ferrero começou a fabricá-los na Itália. Na direção oposta, os textos fazem retroceder o arco temporal delineado pelas referências, pois o Padre Antônio Vieira (Lisboa, 1608 – Salvador, 1697) teria começado a escrever sua *História do futuro* em 1649, embora o livro tenha sido publicado, postumamente, apenas em 1718.

Também com relação ao espaço, a série indica alcance vasto. Seu título e as citações da *História do futuro* remetem tanto ao Brasil, onde atuaram o Padre Antônio Vieira e Jean-Baptiste Debret, quanto à Europa, de onde partiram esses autores rumo ao Brasil, continente em que foram publicadas as primeiras edições de seus livros, de onde emanou a dita Art Nouveau e seu gosto pela economia de redução, onde foram criados os ovos Fabergé e os Kinder. Mas chegam mais longe, com a difusão dessas obras e suas múltiplas reverberações pelo mundo. Também a mobilidade dos conjuntos escultóricos, irrestritos a sítios específicos, indica uma espacialidade extensa, aberta, inclusiva.

Artes antigas e modernas – escultura, joalheria, desenho industrial, caligrafia, oratória, teologia, filosofia – são articuladas para falar de ontem e de hoje, mas, também, como sinaliza a *História do futuro*, de amanhã. Sim, falam de ontem, de anteontem, de muito antes, assim como de aqui e de alhures. Consequentemente, tempo e espaço dilatados estendem a problemática afro para além do Brasil do século XIX, fazendo pensar, mundialmente, na diáspora africana decorrente do tráfico negreiro e da escravidão; com o que a série se aproxima do trabalho de Yinka Shonibare. E estendem a problemática de *Debret* para além da questão afro. Fazem pensar nas explorações intersubjetivas para além de processos colonizadores e escravagistas, para além de dicotomias étnico-raciais. Como é declarado na apresentação da série, o uso das "citações de Padre António Vieira (escritas nas mesas) leva-nos a uma releitura que se insere num discurso pós-colonial, período em que vivemos actualmente".

Contudo, contrariamente ao que pode fazer supor esse caminho analítico, *Debret* não inverte a lógica do decoro ornamental para se revelar uma obra de denúncia. É, com certeza, uma obra de crítica, uma obra que parte do entendimento da arte também

[3] Vale, Paulo Pires do. "Breve sumário da história do futuro". In Araújo, Vasco. *Debret*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 26.

como crítica política. Mas que sabe tanto da necessidade de lidar com o sensível, quanto da possibilidade de deleitar-se nessa lida, assim como da obrigatoriedade artística de promover, ainda que tensamente, no limite, o prazer artístico.

Lúdicos, os ovos são potencializadores do sensível em *Debret*. Símbolo universal da germinação, o ovo guarda em seu interior a renovação. Ao gerar o futuro, pode revigorar o passado e, também, apenas repeti-lo, para o bem e para o mal. Portanto, oculta surpresas, é imprevisto. Nesse sentido, o ovo é abissal. E os da série *Debret* são ovos de madeira pintada, com dobradiças. Ovos um tanto artificiais que, ao se abrirem, revelam serem compostos internamente de ouro, essa medida universal do valor das coisas, esse indicador do excelso místico, religioso, político, artístico, social. Mas o que iluminam, de modo resplandecente, esses ovos? Apesar de fazerem brilhar cenas interétnicas, com duplas, trios e quartetos formados por negros e brancos (mais alguns animais: um cachorro e um porco), não se trata, obviamente, como o referido texto bem esclarece, de um elogio à mestiçagem, à "criação de uma nova raça (a raça mulata)". Sintomaticamente, o ouro ricocheteia a partir dos instrumentos de martírio. O contato e a mistura não se processam sem jugo, perversão, violência, deslocamento, reviravolta, inversão. Contudo, ciente da complexa problemática da conjuntura (pós-colonial) e sem apagar ou atenuar crimes históricos, Vasco Araújo não faz concessões a vítimas, nem se engaja na construção de heróis. Os discretos reflexos dourados banham cenas de dominação, castigo, tortura, sexo, volúpia, desejo, desdém, vingança, brincadeira, jogo. É um misto de felicidade e dor, de sofrimento e gozo, de humano e inumano – enfim, de humanidade.

Entretanto, na série *Debret*, há dois conjuntos nos quais os ovos estão enigmaticamente fechados. Próximo a um deles, a cena conjuga um homem negro portando uma máscara de metal, um instrumento de castigo e suplício, que puxa com uma corda um homem branco refestelado em uma pequena carruagem, enquanto a voz de Vieira ecoa caligraficamente: "[...] cada um ouve, não conforme os ouvidos, senão conforme tem o coração e a inclinação." A contradição entre os sentidos, os afetos e o intelecto, a negação do corpo pela ideologia, é própria da cena e/ou de quem a observa? São do homem que parece não (querer) sentir a ignomínia à qual está atrelado, e/ou daqueles que, desde então (em verdade, desde muito antes), não percebem a persistência daquele regime social em estruturas (móveis, indumentárias, cores, elementos morfológicos, estilos) idênticas, semelhantes ou travestidas?

No outro dos ovos fechados, um homem branco, vestido e em pé, manipula com a mão esquerda um cajado, que quase toca um homem negro nu, sentado, com as pernas entreabertas, reclinado e apoiado sobre outra figura negra nua, a qual tem as pernas dobradas e está debruçada sobre si mesma, constituindo uma dupla que, ao

mesmo tempo, se apoia em um ovo inclinado e o sustenta; ovo sobre o qual se deita de bruços, com as pernas abertas, um terceiro homem negro nu. O descanso dos negros com a iminência da pervertida brincadeira do branco gera um clima de prostração. Essa lassidão quase reinante se ilumina com as palavras de Vieira: "Pelo que fizeram se hão--de condenar muitos, pelo que não fizeram, todos", a envolver todas as personagens e sujeitos no jogo de ação e inação, gerador da situação degradada.

Longe das certezas, esses ovos geram questões. O que eles guardam? Qual surpresa aquela dupla ronda? Qual surpresa ronda aquela dupla? Qual imprevisto aquele quarteto choca? Ou é o ovo que os incuba e prepara seus futuros? Que promessas são germinadas nesse ovo na iminência de cair e romper-se, mas que ninguém labuta para aprumar, abrir ou destroçar? Desses ovos brotará algo diverso, ou apenas mais do mesmo? A vertigem será inaudita ou reincidente? A vertigem é o inaudito ou a reincidência? Inusitado ou comum, novo ou antigo, o que ganhar a luz será bom ou mau? O abismo é ansiar pela bondade inédita ou resignar-se com a reincidência do mal? O abismo é a ingenuidade e/ou o conformismo? Ao contrário do que sugere a bem-posta estabilidade dessas mesas e bibelôs, *Debret* – a obra – cultiva a dúvida.

34. O cativeiro na arte – representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil[1]

"A carne mais barata do mercado é a carne negra."[2]

Com a transferência da corte portuguesa para a América do Sul, o estabelecimento da capital do império português no Rio de Janeiro e a abertura dos portos brasileiros às nações amigas, em 1808, o Brasil passou a ser cada vez mais percorrido por portugueses e estrangeiros, independentes ou participantes de missões científicas e artísticas. Além de aumentar a produção e a difusão de conhecimentos sobre o ambiente físico e cultural brasileiro, as ações e obras desses agentes resultaram, muitas vezes, em curtos-circuitos socioculturais, dando continuidade ao processo de expansão e autocrítica do pensamento europeu.

Da imensa iconografia produzida por europeus e americanos, artistas, cientistas e amadores, integrantes ou não das missões, uma boa parte dedica-se a representar aspectos da presença de africanos e afrodescendentes no Brasil. Nesse grupo também vasto de imagens, sobressai um tema: a escravidão. Permeadas por saberes técnicos e artísticos pós-iluministas, as representações das práticas inomináveis de servidão dos negros ex-

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Acervo*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, v. 21, 2008, pp. 83-96.

[2] Yuka, Marcelo, Seu Jorge, Cappellette, Wilson. "A Carne". In Soares, Elza. *Do cóccix até o pescoço*. São Paulo: Maianga Discos, 2002.

plicitam, imediatamente, a tensão derivada do confronto do processo de esclarecimento, supostamente em difusão na antiga colônia, e a manutenção de estruturas arcaicas no vice-reino, depois no Reino Unido e, em seguida, na nova nação, durante o Império – tensão que persiste na República, ou seja, até hoje.

Nesse subconjunto, é possível e oportuno destacar algumas obras que representam uma cena crucial da escravidão: o comércio de seres humanos.[3] As figurações de africanos e afrodescendentes tratados como coisas, exibidos, postos à venda e adquiridos como mercadorias por outros humanos também são emblemáticas do processo de confronto dos agentes da razão ocidental com os horrores contra e/ou por ela produzidos.

Analisando obras produzidas por Auguste François Biard,[4] Jean-Baptiste Debret,[5] Johann Moritz Rugendas,[6] Paul Harro-Harring,[7] Thomas Ender,[8] C. C. M.[9] e outros, no século XIX, que representam a comercialização de escravos, é possível refletir sobre a condição social dos africanos e afrodescendentes que foram escravizados no Brasil, as práticas e meios de representação, bem como a arte nessa conjuntura.

Selecionar as imagens não por autoria ou data de produção, mas sim as agrupando em um conjunto delineado a partir de um tema, é constituir uma série que sugere a existência de um tipo específico em meio à variada tipologia imagética relacionada à afro-brasilidade. A análise dessas imagens, com vistas à configuração do tipo, precisa ressaltar os elementos comuns entre elas, que tendem a ser vistos como objetivos e,

---

[3] O conjunto aqui reunido expande a seleção analisada em Kossoy, Boris; Carneiro, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2002, pp. 55-69.

[4] Biard, Auguste François. *Venda de escravos no Rio de Janeiro*. 11,1 x 17,2 cm. Ilustração do livro *Deux années au Brésil*. Paris: Hachette, 1862. Reproduzido em Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 271.

[5] Debret, Jean-Baptiste. *Interior de uma casa de ciganos*. 1834-1839. Ilustração do livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1978, p. 263. Debret, Jean-Baptiste. *Mercado da rua do Valongo*. 1834-1839. Ilustração do livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Op. cit., p. 259. Debret, Jean-Baptiste. *Loge* (sic) *da rua do Valongo*. ca. 1820-1830. Aquarela, 17,5 x 26,5 cm, MEA 0231. Reproduzido em Cardoso, Rafael; Bandeira, Julio; Siqueira, Vera Beatriz. *Castro Maya colecionador de Debret*. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2003, p. 233.

[6] Rugendas, Johann Moritz. *Mercado de negros*. ca. 1835. Litografia colorida à mão, 35,5 x 51,3 cm. Reproduzido em Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma.* Op. cit., p. 267.

[7] Harro-Harring, Paul. *Inspeção de negras recentemente chegadas da África*. 1840. Reproduzido em Kossoy, Boris; Carneiro, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX.* São Paulo: Edusp, 2002, p. 65.

[8] Ender, Thomas. *Uma negra é vendida*. ca. 1817-1818. Aquarela e lápis, 15,5 x 16,8 cm. Reproduzido em Wagner, Robert; Bandeira, Julio. *Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender*: 1817-1818, t. II. Petrópolis, RJ: Kapa, 2000, p. 595.

[9] M., C. C. *Slave shop at Rio, a Minas merchant bargaining*, 1826. Reproduzida em Moura, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da calunga grande*: *três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 433. Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci atribuem a obra a W. Read: Read, W. *Comerciante de Minas regateando*. [s.d.]. Reproduzida em Kossoy, Boris; Carneiro, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX.* Op. cit., p. 59.

portanto, capazes de evidenciar a constância e a uniformidade de determinadas práticas do comércio escravista, assim como dos modos de representá-las, pondo em questão o caráter dessas obras. Entretanto, mesmo que almeje a fixação do tipo, a análise deve atentar aos elementos inusitados e detalhes excepcionais que se destacam aqui e ali nas obras, permitindo entrever olhares mais ou menos individuais de seus autores, tendo em vista que: "Suas produções são testemunhos reveladores de seus valores morais, de suas concepções estéticas e ideológicas diante da cena constrangedora da comercialização do homem pelo homem"[10] – e até, talvez, de maneira enviesada, olhares e sentidos dos sujeitos representados. O que faz as obras funcionarem como brechas artísticas que deixam escapar vozes supostamente aprisionadas, sejam inflexões na tipologia representacional, sejam notas de resistência ao processo de coisificação dos seres.

Assim, essas obras trazem consigo tensões e limites aos ideais e às práticas de emancipação *da* e *pela* arte: tanto os decorrentes de seu rebaixamento à condição de registro das estruturas sociais – a arte como modalidade da história e das ciências sociais, com suas realizações entendidas como documentos –, quanto os derivados dos confrontos com estruturas sociais arcaicas, violentas, os quais podem implicar arte como alienação e/ou como denúncia social. Porque as obras da série aqui configurada foram produzidas em momentos antecedentes ou posteriores ao fim do tráfico de africanos e africanas, participando, assim, do debate intenso e da campanha contra o comércio de escravos e a própria escravidão, mas também estão conectadas ao processo por meio do qual a arte procurou constituir-se como esfera autônoma em relação aos demais campos de ação e reflexão humana.

Além disso, tomar o tema da escravidão para repensar os influxos e intercâmbios culturais processados no Brasil a partir de 1808 é um modo de contornar efemérides. Articulando duas "datas redondas" – os 200 anos da vinda da corte portuguesa aos 120 anos da assinatura da Lei Áurea e à consequente abolição da escravatura no país –, é possível delinear reflexões anticelebrativas e críticas que discutam a continuidade contemporânea das relações sociais e figurações pretéritas.

* * *

A questão central nessas obras de Biard, Debret, Rugendas, Harro-Harring, Ender, C. C. M. e outros é o comércio de seres, o que abrange, entre outros aspectos, a exibição e a avaliação das mercadorias, assim como o cerne da atividade comercial: o processo de venda e compra. Quanto à exposição das pessoas, o modo menos ou mais

[10] Kossoy, Boris; Carneiro, Maria Luiza Tucci. Op. cit., p. 55.

rígido de representá-lo é um dado a explicitar a coisificação dos seres. Não menos coisificados são os humanos representados no momento de exame e aquisição por outros.

A obra *Interior de uma residência de ciganos*, de Debret, é dividida em planos: no primeiro, uma varanda, as ciganas refestelam-se; no pátio, há negros e negras trabalhando em diferentes atividades caseiras, um deles, inclusive, sofrendo castigo físico; ao fundo, um tanto amontoados, constituindo grupos, negros para serem vendidos. Se, nessa obra, Debret explicita o modo de armazenamento dos negros enquanto mercadoria, bem como suas possibilidades de uso no ambiente doméstico, em *Mercado da rua do Valongo*, o foco é o espaço comercial: a disposição das mercadorias e a comercialização em si. É direta a figuração dos negros dispostos um ao lado do outro, sentados ou deitados em bancos que remetem o olhar contemporâneo às prateleiras dos atuais mercados: organizados por etnias com panos de diferentes cores (amarelo e rosa), como a atual setorização e diferenciação dos produtos por marcas e embalagens; vigiados pelo cigano, como, hoje, mercadorias, trabalhadores e consumidores são controlados pelas câmeras de vigilância de empresários abstratizados e invisíveis. Associado às comparações feitas por Debret, em seu texto, sobre os ciganos como comerciantes de escravos e cavalos,[11] esse modo de representar indica claramente a condição entre a coisa e o animal que se atribuía aos negros naquela conjuntura social.

Já Ender resume a cena de sua obra à dinâmica de venda, avaliação, compra e testemunho, com poucos personagens: dois homens brancos negociam uma negra sob a observação de um religioso. *Venda de escravo*, de autor desconhecido,[12] também se concentra na negociação, com vendedor, comprador e um casal de negros. A crueza sintética dessas imagens explicita-se verbalmente no "Recibo de compra e venda de um escravo de nome Benedito, de nação crioulo",[13] no qual a figura reitera, de modo sucinto, a operação de compra e venda atestada pelo documento.

A segmentação descritiva feita por essas obras acerca da comercialização de negros – armazenar, exibir, avaliar e negociar – mantém-se, internamente, na obra de C. C. M., que pode ser dividida em duas partes pelo eixo vertical ao centro, tendo o vendedor como elo de comunicação entre elas: à esquerda, estão as mercadorias; à direita, a cena descrita no título – *Comerciante de Minas regateando*.

---

[11] Debret, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1978, p. 258.

[12] Anônimo. *Venda de escravo*. ca. 1829. Aquarela, guache e tinta ferrogálica, 18 x 23,5 cm. Reproduzida em Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma.* Op. cit., p. 271.

[13] "Recibo de compra e venda de um escravo de nome Benedito, de nação crioulo". 4 out. 1851. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Reproduzido em Kossoy, Boris; Carneiro, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. Op. cit., p. 69.

A cena multifocal de Rugendas – *Mercado de negros* – embaralha exposição, venda e compra, pois há tanto conjuntos de mercadorias em exposição, quanto um possível comprador avaliando os negros à venda, além de um subgrupo constituído por um comerciante e um freguês que discutem um possível negócio. Harro-Harring também prefere mostrar o emaranhado de ações e sentidos presente na comercialização de negros: em sua cena, um jovem homem branco parece estar apresentando as qualidades de uma de suas mercadorias, uma mulher negra, a uma mulher branca, que cutuca outra negra e parece fazer perguntas – "e essa?", "não é melhor?", "quanto custa?" –, enquanto outro homem, mais velho, permite-se apalpar outra negra posta à venda. Esta mistura é levada ao limite em *Venda de escravos no Rio de Janeiro*, de Biard, que é um verdadeiro aglomerado de coisas, animais e pessoas (vendedor, negros e compradores).

A questão não é só o que essas obras representam, mas, especialmente, como o fazem. Nesse sentido, importa a ambiência das cenas. Em *Interior de uma residência de ciganos*, Debret representa o cativeiro dos negros imiscuído à casa dos proprietários – do outro lado do largo pátio ensolarado, aberto e permeável ao interior da casa –, mostrando como a ordem aviltante perpassava o cotidiano, assim como hoje estão contíguas, naturalizadas, cenas de exploração de humanos por humanos no cotidiano de diferentes espaços (casa, trabalho, praia, futebol, samba, quermesse etc.). No texto que complementa *Mercado da rua do Valongo*, Debret retoma a contiguidade entre loja e residência dos ciganos vendedores de escravos – "A porta aberta dá para um pequeno pátio que separa o armazém da moradia onde se encontram a dona da casa, a cozinha e os escravos domésticos"[14] –, corroborando a imagem de um espaço que se abre para dentro, sem escape.

Também a cena de C. C. M. configura a loja adjacente ao cativeiro como um ambiente fechado, um recinto tosco e lúgubre, com teto baixo, janela gradeada que impede o acesso à cidade e uma porta que conecta o espaço de comercialização ao de armazenamento – portanto, sem indicar qualquer solução de liberdade para os negros. O espaço representado por Harro-Harring – confuso, com colunas e arcos de diferentes alturas – também é fechado, apesar das aberturas que levam a elementos opacos, à clausura. Confusão e cerramento alcançam um tom mais ruidoso na bagunça representada por Biard, na qual o espaço mal é definido por traços tênues, que emergem do amontoado de coisas e seres.

Em forte contraste, o espaço comercial retratado por Rugendas é claro e nada enclausurado, já que três arcos desiguais abrem a perspectiva para uma paisagem bucólica e deixam a luz entrar calidamente, configurando um ambiente aberto e sereno, que faz perguntar se os negros não poderiam escapar, posto que estão sem correntes ou outros

[14] Debret, Jean-Baptiste. Op. cit. p. 261.

modos de aprisionamento, se queriam fazê-lo, ou se sabiam impossível essa ideia, devido às práticas de vigilância, controle e punição difundidas *no* e *pelo* espaço. Sob a égide da igreja católica – uma cruz no topo de uma torre sineira ao longe, uma escultura da Virgem Maria com o menino Jesus sobre o arco de entrada do recinto avarandado –, a escravidão segue tranquilamente o seu curso. Nesse sentido, a pequena janela gradeada, localizada na parede à esquerda, relembra a condição de cárcere, contradizendo a clara limpidez do espaço, configurado um pouco dinamicamente devido à ordem não muito rígida de disposição das pessoas.

Venda de escravo e "Recibo de compra e venda de um escravo de nome Benedito, de nação crioulo" também configuram espaços opressores, porque exíguos, indicados a partir dos seres e coisas poucas. Ender representa a venda de uma negra com ambiência mínima, praticamente no vazio: apenas um pedaço de chão é esboçado, com suaves sombras aquareladas que se estendem para além da cena. Menos que abstrair o lugar, a não caracterização do ambiente indica como em todo e qualquer terreno a conjuntura da escravidão persistia e prosperava, não se restringindo a esse ou àquele recinto, perpassando os espaços, as mentes, o futuro.

Nesses ambientes, são poucos os objetos representados, o que indica as condições precárias e infames a que eram submetidos os negros. Na aquarela de Ender, não há utensílios além dos elementos que as pessoas trazem no corpo. No espaço lúgubre configurado por Harro-Harring, são poucas as coisas presentes – caixas, esteiras e trouxa –, em meio às quais estão dispostas as escravas à venda. Em *Venda de escravo* e no "Recibo de compra e venda de um escravo de nome Benedito, de nação crioulo", os poucos objetos que delineiam as cenas referem-se aos brancos, com negros em pé ou recostados. Na obra de C. C. M., os parcos objetos – mesa, cadeiras, livro de registros, pena, chicotes – também estão relacionados aos homens brancos, aos senhores, já que os negros sentam-se diretamente no chão e apenas um deles parece estar sentado em uma esteira, à parte, observando os acontecimentos, quase fora da cena, como um observador. Na litografia de Rugendas, há uma mesa, duas cadeiras, um banco, muitas esteiras e até um fogareiro. No banco e nas esteiras, estão deitados, sentados ou em pé os negros, embora uma negra e um negro apareçam sentados em cadeiras. Ela é uma vendedora de quitutes, provavelmente uma escrava ao ganho ou já alforriada e, portanto, ocupa uma situação social diferenciada – evidenciando como a estratificação social permitia certa mobilidade, o que implicava outros usos da cultura material. O homem sentado na cadeira parece ser mais um negro posto à venda, sugerindo um comerciante mais humano, que configurava um clima ameno e até permitia aos negros reunirem-se em torno do fogo para cozinhar e conversar.

Os diversos elementos presentes na cena de Biard – móveis, instrumentos musicais, livros, objetos e outros utensílios domésticos – só servem para reiterar a coisifica-

ção dos negros na comercialização. Na casa de ciganos desenhada por Debret, as muitas coisas representadas pertencem, obviamente, aos proprietários, não havendo indícios delas no espaço onde os negros esperam para serem vendidos. Não é muito diferente o recinto por ele figurado como mercado, com o cigano sentado em uma grande cadeira com braços e espaldar adornados – uma "poltrona velha", no dizer do autor[15] –, com uma moringa e um chicote ao lado, enquanto os negros estão dispostos em simples bancos ou no chão. Nesse espaço, contudo, destaca-se um pano pendurado no gradil de madeira que protege o sótão, o qual "serve de dormitório aos negros": é amarelo, na versão aquarelada, e, portanto, poderia ser mais uma veste classificatória dos negros, mas parece pertencer menos ao lugar representado (a loja) do que ao meio de representação (a gravura). Funcionando como elemento que anima a simetria algo rígida da composição, uma voluta a quebrar o equilíbrio arquitetônico, essa peça de tecido denuncia uma vontade artística, expressiva, remetendo a obra para além do simples registro analítico-documental.

Naquele processo social e nessa série de imagens, a indumentária não é um elemento menor. A maioria dos negros e das negras aparece seminua, em forte contraste com as roupas e adereços dos brancos. Na obra de Ender, a mulher cobre-se com um pano amarrado à cintura e ostenta um fio no pescoço, enquanto os homens brancos têm trajes variados: diferentes calçados, calças, camisas, coletes, casacas, gravatas, chapéus, bengala, óculos, hábito, terço. Na litografia de Rugendas, reincide a representação dos negros seminus, envoltos com panos de diferentes modos, alguns portando fios, três com chapéus e a provável negra ao ganho com vestido e xale, sinalizando com as vestes as diferentes posições sociais dos negros. Esse modo de representar reaparece em *Venda de escravo*, com o casal envolto em pequenos pedaços de tecido e a mulher negra com fios e outros adereços. E nas imagens de Debret, nas quais há negros envoltos em panos sumários esperando a venda e negros mais paramentados nas tarefas domésticas, embora quase todos estejam seminus, em contraste com a complexidade maior dos trajes de proprietários, vendedor e comprador. A obra de C. C. M. também permite ver como as roupas eram indícios de distinções étnico-culturais: os brancos recobertos de diferentes modos, caracterizando funções e posicionamentos sociais; os negros seminus, com panos mínimos, alguns com gorros. Na cena de Harro-Harring, as sombrinhas das compradoras são o elemento do vestuário que acentua a oposição entre os parcos trajes das negras – torços e vestidos curtos, que provocam a exibição forçada de coxas e seios – e a indumentária variada e rica das brancas, "fidalgamente trajadas",[16] quase totalmente recobertas com chapéus, xales, bolsas, babados. Na obra

[15] Ibidem, p. 260.
[16] Kossoy, Boris; Carneiro, Maria Luiza Tucci. Op. cit., p. 56.

de Biard e no "Recibo de compra e venda de um escravo de nome Benedito, de nação crioulo", excepcionalmente, os negros aparecem vestidos, ainda que portem trajes bem mais simples do que os usados por vendedores e compradores.

O fato de mulheres e homens aparecerem ora semicobertos, ora vestidos, nas imagens de Rugendas e Debret induz a acreditar que a exposição dos corpos era facultativa e, portanto, uma atitude voluntária, deliberada, de pessoas apresentadas como amorais que viviam em condições quase animalescas. Contudo, ao apresentar, majoritariamente, os corpos negros seminus, essas obras levam a pensar que a exibição do corpo era obrigatória, fosse no real, nos acontecimentos registrados, ou ao menos na representação, nas cenas artisticamente compostas, de modo a constituir e reforçar a imagem dos negros como seres degenerados.

Tal consideração chama a atenção para a sexualidade que perpassa muitas dessas cenas. Em sua economia sintética, de grande força expressiva, a imagem de Ender explicita como a sexualidade é latente, implícita ao exame dos corpos – dentes, seios, musculatura etc. – feito, em princípio, para averiguar a saúde dos negros. Já Harro-Harring explicita o tenso jogo sexual que subjaz ao comércio de escravos: desde a nudez imposta às negras amarradas e, portanto, vulneráveis às investidas, passando pela mão do jovem vendedor que bolina sua mercadoria enquanto a exibe, pela sombrinha da mulher que trata o corpo como objeto disponível a seu bel-prazer, culminando no comportamento declaradamente lúbrico do possível comprador idoso.

Essa estratégia de desumanização também sobressai das representações dos corpos negros, de seus traços, máscaras, poses, gestos, de "modo a marcar a distância entre o negro e o branco civilizado, padrão ideal de raça e cultura".[17] Essa violência é evidente, seja quando acomoda as especificidades corpóreas dos corpos representados às proporções e poses dos modelos acadêmicos, como na obra de Rugendas, seja ao caracterizar os negros quase como animais. À medida que se repete na série, essa degradação revela-se menos um dado dos seres representados e mais um vício dos códigos de representação dos artistas e, portanto, da imagem, por meio da qual eles constituem o outro. Trata-se de uma degenerescência que acaba por entranhar-se na própria autoimagem. Na obra de C. C. M., enquanto os negros são representados com caricaturas animalescas típicas, evidentemente artificiais, os brancos revelam expressões variadas de alheamento: falso desinteresse, afetamento, displicência, enfado – sentimentos que denunciam o desconforto, mas também a naturalização de práticas abjetas e, portanto, algumas verdades da modernidade sociocultural em curso na sociedade brasileira. Semelhante é a imagem de alienação de uma mulher branca na obra de Harro-Harring, a qual parece estar um pouco alheia à cena de compra e venda de pessoas que presencia,

[17] Idem, ibidem, p. 55.

como se aquilo não lhe dissesse respeito, como se ela não se beneficiasse daquele estado de coisas. Tais modos de representação explicitam uma questão inerente a essas obras: é possível ao espectador identificar-se nelas com alguém?

No entanto, as obras não figuram os negros apenas como coisas e quase-animais submissos, pois também falam de sua humanidade. Embora mostrem como eram objetificados, as imagens indicam como os seres escravizados resistiam, preservavam sua condição humana. Embora lide com poucos elementos, Ender não deixa de representar o pudor e a recusa da negra em se exibir ao possível comprador e aos demais observadores, infinitos que são os corpos e olhares que o papel em branco faz imaginar nessa cena tão alusiva. Na representação de Harro-Harring, as negras também resistem ao jogo de comércio e sexo, tentam fugir à violência com a dinâmica possível a seus corpos atados, recusando-se a assumir a condição de mercadoria e objeto sexual: uma mantém o corpo hirto e olha para o alto, altiva em relação aos seres que a tentam coisificar; outra vira o corpo e mira a direção oposta à mulher que a cutuca; a terceira gira o corpo o quanto pode, fugindo ao toque do homem que a bolina.

Na cena de Rugendas, as atitudes variam bastante: enquanto comerciante e freguês discutem um possível negócio, os cativos têm comportamentos variados. Em torno de um fogareiro, estão reunidas as mulheres, provavelmente trocando experiências de quando viviam em regiões diversas, com suas culturas particulares, e foram capturadas, separadas de seus familiares, misturadas a pessoas de outras sociedades, vendidas e trazidas ao Brasil, para serem novamente comercializadas, separadas e misturadas de acordo com a vontade de seus proprietários. Alguns homens estão de pé, sentados ou deitados sobre esteiras, aparentemente cordatos, à mercê do destino. Três encontram-se de pé e conversam com a vendedora de quitutes – trocam, provavelmente, experiências do árduo viver dos negros escravizados nos dois lados do Atlântico. Outro, ainda, até parece entregar-se à contemplação, debruçado sobre a mureta, observando a paisagem bucólica ou a vida urbana do porto que o casario e a caravela sugerem, embora também possa estar planejando uma fuga, a conquista da liberdade, o retorno à África.

Debret explicita a humanidade que resiste ao cativeiro e extravasa essas representações do exótico. Assim, preocupa-se com a diversidade de reações dos negros frente à condição de escravos, tanto entre as nações quanto em cada uma delas, em desenho e texto, configurando em imagem o que descreve verbalmente:

> O brasileiro discerniria pela fisionomia os caracteres distintivos de cada um dos negros colocados na fila à esquerda da cena. O primeiro atormentado por coceiras e que cede à necessidade de se esfregar, é velho e sem dúvida sem energia; o segundo, ainda sadio, é mais indiferente; o terceiro é de gênio triste; o quarto, paciente; o quinto, apático; os dois

> últimos, sossegados. [...] Os seis ao fundo, quase da mesma nação, são todos suscetíveis de fácil civilização (Debret, Jean-Baptiste, 1978, p. 260).[18]

Para além dos jogos de comércio e sexo, que atualizam os valores dominantes na estrutura social vigente, como sintetizado magistralmente por Ender, certas obras falam de jogos praticados pelos seres escravizados. Na obra de C. C. M., alguns negros jogam com coisas e entre si: uns são participantes, outros, assistentes, agachados ou em pé, de perto ou de longe – e os brancos não parecem se importar com isso, se é que o notam. Os cativos podem estar reinventando, com poucos elementos, a lúdica da vida, como se quisessem preservar o ânimo e esquecer a cena contígua, a venda de um negro como eles, não passivos e alienados, mas silenciosamente resistentes frente ao seu destino social. No *Mercado da rua do Valongo*, de Debret, as crianças ao centro também parecem jogar entre si. Essa reincidência traz a pergunta: são brincadeiras esses jogos, práticas alienadas de divertimento infantil e adulto? Ou métodos de adivinhação característicos de crenças e ritos religiosos que pretendiam interferir no processo em curso, na vida? Isto, por sua vez, remete ao tópico da religião, que pode ser estendido à obra de Rugendas: é só comida ou também mandinga o que fazem as mulheres junto ao fogo naquele mercado de escravos? Apesar de não explicitá-lo visual ou verbalmente, Debret deixa indícios de persistência das práticas religiosas afrodescendentes quando fala de uma "espécie de dança": "Nesse mercado, convertido às vezes em salão de baile por licença do patrão, ouvem-se urros ritmados dos negros girando sobre si próprios e batendo o compasso com as mãos"[19] –, embora permaneça a questão sobre esses ritos acontecerem apenas devido à tolerância dos comerciantes, ou também em função da resistência dos negros.

Outro modo de evidenciar humanidade, escape e resistência à condição abjeta a que foram submetidos os negros é uma cena especial representada por Rugendas. No *Mercado de negros* por ele figurado, destaca-se o negro, à direita, que desenha sobre a parede, alheio ao que acontece à sua volta, enquanto alguns o observam, inclusive um provável comprador. A imagem indica um feito excepcional: sem maiores cerceamentos, um escravo representa à luz do dia; um cativo vale-se das artes plásticas como meio de autorrepresentação.

A situação não é de todo verossímel. Primeiro, porque os desenhos no muro não condizem com os modos de representar das culturas de onde provieram os africanos trazidos como escravos ao Brasil. Além disso, segundo se sabe, a representação dos africanos e afrodescendentes era restrita: em geral, representavam-se ou por meio dos

[18] Debret, Jean-Baptiste. Op. cit., p. 260.

[19] Ibidem, p. 258.

códigos europeus, fosse incorporando-os ou infiltrando seu imaginário em cenas da religião católica, ou por meio de imagens utilizadas nas religiões de matrizes africanas, que praticavam mais ou menos às escondidas. A representação pública de suas vidas cotidianas na América dependeu de mãos e olhos alheios, esteve sob o controle de figuras como Carlos Julião, Jean-Baptiste Debret, Rugendas, Thomas Ender e outros, muitos outros, durante a escravidão, depois e, a rigor, até hoje, quando esse tipo de iconografia – cenas da vida exótica nos trópicos – ainda é produzida e consumida mundo afora.

Mas podemos pensar se Rugendas não pretendeu ir além do documento, da obrigação de retratar a situação imediatamente visível, ultrapassando a realidade para representar, mais do que viu, o que sentiu. Com sua gravura, ele estaria nos dizendo: apesar da situação abominável, de todas as limitações e dores, os africanos e afrodescendentes escravizados souberam resistir e preservar sua cultura artística – não só a criação, mas também a fruição estética, suas práticas e saberes, sua humanidade. Isso evidencia, igualmente, como, na arte, a imagem transita entre realidade e ficção, entre a verdade, o verossímel e até, quem sabe, a mentira.

Tais considerações nos levam a pensar na veracidade dessa série de imagens, nos modos de representar, figurar e dar a ver. *Venda de escravo* tem um espaço algo opressivo devido à profundidade rasa que comprime as figuras, a sociabilidade brasileira, e não só os negros. Embora seja mais arejada e equilibrada, a pequena imagem que ilustra o "Recibo de compra e venda de um escravo de nome Benedito, de nação crioulo" também oprime, por indicar a extensão infinita da ordem escravista, como na imagem de Ender. Já C. C. M. arma a sua cena com uma perspectiva um pouco incongruente, acentuada pelos barretes de madeira do teto, com múltiplos pontos de fuga, que determinam um espaço comprimido e disforme, o que faz levantar uma questão: em que medida a tensão na representação deriva do tema representado e não de uma suposta imperícia técnico-artística? Esse conflito é igualmente perceptível na má coadunação de elementos arquitetônicos, pessoas e coisas, assim como da perspectiva, na obra de Harro-Harring, a qual, assim, pode ser vista ao mesmo tempo em sentido oposto: vãos curvos e volumes roliços ecoariam as voltas e giros dos corpos seminus das negras, denunciando a violência sexual que domina a cena e estendendo ao espaço sua resistência ao aviltamento.

Se as imagens de Debret aqui tratadas parecem harmônicas em termos de delineamento de espaços e figuras, a obra de Rugendas apresenta algumas descontinuidades na proporção entre as coisas e seres representados, o que contrasta com o tom brando com que ele configura sua cena. Sua litografia expõe com luz suave, sem dramaticidade, uma cena do terrível cotidiano da servidão: humanos vendidos por outros humanos. Embora tenha como pano de fundo uma paisagem plácida e esteja localizada em um espaço arquitetônico equilibrado, harmonioso, a situação não poderia ser mais abjeta.

Adoçamento visual de estruturas, situações e atitudes brutais que é passível de ser conectado ao modo como, atualmente, Sebastião Salgado concilia em suas fotos temas aviltantes e modos clássicos de representação – o que indica a persistência, na arte engajada na denúncia social, da prática de tornar o abjeto visualmente aceitável.

Complexa é a problemática da escravidão, do comércio de humanos por humanos, e, também, a da arte. Porque, em última instância, essas imagens foram feitas para fim semelhante ao tema que retratam: serem exibidas também para avaliação, compra, mostra, juízo, aquisição – um processo sem fim –, dada a condição da obra de arte como mercadoria no processo de mercantilização de tudo e todos em curso. Portanto, não são apenas representações artísticas do cativeiro o que essas obras apresentam, pois elas implicam pensar também a arte como cativeiro e a arte cativa.

35. Afromodernidade – representações de afrodescendentes e modernização artística no Brasil[1]

A representação de afrodescendentes é uma questão que caracteriza o processo de modernização artística no Brasil. É um tópico para o qual a divisão da arte em tipos, estilos e segmentos – acadêmica, moderna, sacra, popular e contemporânea, entre outras divisões – ainda muito cristalizada na história da arte no Brasil, implica algumas diferenças, mas não com sentido evolutivo, nem qualitativamente hierárquico.

A relação entre arte e afrodescendência no Brasil tem um capítulo especial no final dos Oitocentos e no início do século XX, na conjuntura constituída pelo acirramento do processo abolicionista, com o fim da escravatura e a proclamação da República. Presente desde a transposição forçada de africanos à América para serem escravizados, a representação de africanos e afrodescendentes no Brasil é uma questão que só se complexificou com o passar do tempo e a difusão dos mesmos pelo extenso território brasileiro. Imagens de si e do outro, elaboradas por negros, ou não, em processos intricados de representação e autorrepresentação.

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Cavalcanti, Ana Maria Tavares; Valle, Arthur; Dazzi, Camila (orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; Dezenove-Vinte, 2008, pp. 445-52.

1

Desde o início da colonização, durante e após a vigência da escravidão, a questão da autorrepresentação pode ser observada em realizações nas quais autorias individuais ou coletivas de africanos e afrodescendentes abordam temas afros ou não. Uma vertente é constituída por obras nas quais os negros participam da construção do aparato de poder dos colonizadores, manipulando os códigos artísticos dominantes, se representando com modos mais ou menos enviesados, sub-reptícios. Outro caminho é o de resistência à dominação cultural, com a manutenção, às escondidas, de práticas artístico-religiosas com origens africanas, que constituem autoimagens mantidas em segredo ou camufladas.

No processo de domínio dos princípios e da linguagem da arte ocidental, os artistas afrodescendentes precisaram se adaptar, ainda no primeiro quartel dos Oitocentos, à novidade que significou a implantação do sistema de ensino de arte acadêmico. Contudo, foi a partir no final do século XIX que a questão da representação artística dos afrodescendentes no Brasil, nesse sistema, alcançou maior relevo com as obras de artistas negros atuantes a partir da década de 1860 e até a de 1930.

Pode ser dito que a autoimagem não parece ser a questão central, nem mesmo uma questão muito relevante nas obras dos artistas negros que se formaram na Academia Imperial e, depois, na Escola Nacional de Belas Artes, a partir do último quartel dos Oitocentos. Estevão Silva (ca.1844-1891), Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), os irmãos João (1879-1932) e Arthur Thimótheo da Costa (1882-1922) parecem ocupados em exibir o domínio das ditas belas-artes para atender aos anseios de uma clientela ocupada, principalmente, em mimetizar o gosto europeu, em constituir uma imagem da nação segundo o modelo civilizatório ocidental. Sem parecerem ter se preocupado com questões culturais africanas, eles se distinguiram no campo da arte por dominarem as referências artísticas europeias contemporâneas, se afirmaram socialmente atendendo às demandas e gostos da elite sociocultural brasileira. Se, por um lado, a afrodescendência desses pintores não obriga suas paisagens, retratos e naturezas-mortas a imediatamente delinearem um estilo afro-brasileiro, por outro, vincula suas obras à problemática cultural afrodescendente justamente por serem complexas autorrepresentações, além de serem representações do outro. Suas obras não figuram temas afrorreferidos, mas externam suas visões da cultura ocidental, os modos como a apreendem e são por ela cativados.

Sobre Estevão Silva, que é considerado "o primeiro pintor negro de destaque formado pela Academia Imperial de Belas Artes,[2] Gonzaga Duque escreveu:

---

[2] Silva, Estevão (ca.1844-1891). "Comentário Crítico". In *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/> Acesso em: fev. 2008.

> Quem, como ele, vem de uma rude raça oprimida, e vem sofrendo, e vem lutando [...] vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo. Repare-se, agora, o contraste brusco das sombras cuja cor nunca conseguira perder, apesar do tom pesado, algumas vezes muito violento que punha nos seus quadros. É negro, sem leveza, sem transições (Silva, Estevão, s.d.).

No mesmo texto, de 1891, publicado dias após a morte do pintor, o crítico afirma: "Essa prodigalidade de vermelhos, de amarelos e de verdes não é nem pode ser mais do que um reflexo transfiltrado do seu instinto colorista, vibrátil às sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio".[3] Trata-se de um juízo explicitamente calcado em determinismos raciais, como se o pintor, por ser negro, escolhas não tivesse, opções não fizesse. Juízo derivado de uma visão dos negros como humanos inferiores aos outros humanos, porque mais próximos dos animais e, portanto, inexorável e compulsivamente atados às "sensações bruscas". A princípio, causa menos estranheza encontrar esse obituário crítico no final do século XIX, na esteira do processo abolicionista, e mais a persistência de juízos desse tipo algum tempo depois (ainda hoje?). O verbete sobre o pintor no *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, organizado por Carlos Cavalcanti e Walmir Ayala, na década de 1970, reitera a imagem do artista como uma personalidade tumultuosa, ao dizer:

> Era de gênio irrequieto e turbulento. De uma vez, em plena solenidade de distribuição de prêmios na Academia, levantou-se e queixou-se a D. Pedro II, presente ao ato, de que tinha sido vítima de injustiça não sendo premiado. A comissão designada para apurar o incidente, após ouvi-lo, puniu-o com a pena de suspensão dos estudos por um ano (Ayala, Walmir; Cavalcanti, Carlos; 1973-1980).[4]

Contudo, caso se atente como esses textos reiteram e estimulam o entendimento preconceituoso dos afrodescendentes como ameaças à paz social, inimigos da civilização, é possível perceber quão operativos são discursos como esses para a manutenção contemporânea da condição marginal dos negros na sociedade brasileira.

Em conjunto, as obras desses pintores abarcam os gêneros da pintura na época, transitam entre paisagem, retrato, natureza-morta, pintura histórica, temas religiosos e cenas de costume, embora a natureza-morta seja um destaque na obra de Estevão Silva, a pintura histórica, na atuação de Firmino Monteiro, e a paisagem, nas pinturas dos irmãos Timótheo da Costa. No arco de tempo delineado pelo conjunto de obras desses

[3] Apud op. cit.

[4] Ayala, Walmir; Cavalcanti, Carlos (orgs.). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1973-1980.

pintores negros, é possível observar a influência crescente, embora *en retard*, além de neutralizada pela lógica acadêmica, de tendências artísticas de renovação provenientes da França, especialmente o caminho do realismo ao impressionismo. Natureza-morta e paisagem são figuradas com sentido mais realista do que simbólico. Aos poucos, também os elementos próprios à pintura vão ganhando proeminência na representação, notadamente a configuração de coisas e espaços com cores e luz mais naturalistas e a evidência da pasta de pigmento e do gestual do pintor.

Além de lhes garantir a sobrevivência, suas obras alcançaram reconhecimento público e lhes possibilitaram inserção social mais destacada, embora nunca nas instâncias mais altas do meio artístico. Nenhum deles conseguiu o reconhecimento máximo: o prêmio de viagem ao estrangeiro, concedido na Exposição Geral de Belas Artes. Talvez a afrodescendência fosse um empecilho para se alcançar a láurea máxima no sistema de arte acadêmico. O fato mais significativo disto é a recusa de Estevão Silva, na 25ª Exposição Geral de Belas Artes, de 1879, diante do imperador D. Pedro II, de receber um prêmio outro que não o máximo, como era suposto por muitos então. Recusa que lhe custou a suspensão das atividades discentes durante um ano. Apesar de também terem atuado na docência, nenhum dos cinco artistas negros aqui destacados chegou a se tornar professor na instituição-mor no sistema de ensino de arte à época: a Academia Imperial, depois Escola Nacional de Belas Artes. Por volta de 1880, Estevão Silva atuou como professor no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro; em torno de 1887, Firmino Monteiro foi professor de pintura, na Escola de Belas Artes da Bahia, e de perspectiva e teoria da sombra, no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, em Salvador; entre 1887 e 1890, Pinto Bandeira lecionou desenho no Liceu de Artes e Ofícios de Salvador; em 1919, Arthur Timótheo da Costa fundou, com outros artistas, a Sociedade Brasileira de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Nas obras de Pinto Bandeira e Arthur Timótheo da Costa, encontram-se alguns retratos de mestiços e afrodescendentes que podem ser conectados à questão da autorrepresentação dos negros naquela conjuntura. Os retratos, feitos por ambos, de um garoto e um jovem negro sugerem a investigação sobre a recorrência do tema da infância e da juventude negra até hoje, passando pela pintura de José Pancetti e a fotografia de Paula Trope, entre outros.

Digna de destaque é a tela de Pinto Bandeira, de 1890, cuja imagem de uma mulata finamente vestida, penteada e adornada, de acordo com costumes e gostos ditados a partir da Europa, deixa a dúvida sobre a pertinência em ler sentidos múltiplos, abrangentes, possivelmente conectados às práticas culturais afrodescendentes, tal como aludidos em seu título: *Feiticeira*. A mulher em tela enfeitiça apenas com seus encantos femininos, ou também com poderes mágicos disfarçados com trajes e enfeites civilizados? Especiais também são os autorretratos de Arthur Timótheo da Costa: se na

pintura de 1908 ele foca em seu rosto, na obra de 1919, aparece quase de corpo inteiro; enquanto na primeira ele encara decididamente o espectador, na segunda, a sombra de uma boina ajuda a arrefecer seu olhar; em ambas as telas, aparece trajado elegantemente, portando indumentária e instrumental característicos dos pintores acadêmicos à época. Assim, constitui sua autoimagem menos como um negro e mais como um artista civilizado e bem-sucedido. Como signos culturais, esses retratos e autorretratos parecem querer defender a possibilidade de integração dos negros à cultura dita civilizada, com o abandono de suas práticas sociais prévias, tanto a escravidão quanto as de seus antepassados, na África.

2

Um segundo caminho pode ser delineado com obras nas quais africanos e afrodescendentes trazidos forçadamente ao Brasil como escravos, em vez de autores, são temas, tendo suas imagens e seus modos de viver representados por outros. Essas obras fazem parte de um conjunto mais amplo, que foi produzido desde o início da colonização europeia da América com o intuito de conhecer, documentar e dominar o Novo Mundo. Além de mapas e vistas da paisagem americana, encontram-se registros de características físicas e culturais das populações nativas e dos povos que emigraram para a América. Nesse conjunto, destacam-se os registros dos tipos corpóreos e hábitos culturais dos africanos e afrodescendentes, os quais foram produzidos, em sua maioria, por estrangeiros, que dominavam os sistemas europeus de representação: Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas e Thomas Ender, entre outros.

Esse interesse pelos negros e suas culturas manteve-se após o fim da escravidão, persistindo até hoje a atração, estrangeira e nativa, pela paisagem física e cultural de origem africana no Brasil. Entre muitos outros, é possível citar autores como José Medeiros, Pierre Verger, Madalena Schwartz e Sebastião Salgado, cujas obras oscilam entre a documentação histórico-antropológica e a criação artística. Apesar da diversidade de modos de representação, derivada de diferentes interesses artísticos, da maior ou menor empatia com o tema e dos posicionamentos sociais desses artistas, os afrodescendentes continuam sendo tratados, dominantemente, como elementos exóticos.

Se a problemática sociocultural afrodescendente no Brasil não parece ser tematizada clara e decididamente nas obras dos artistas negros no final do século XIX e início do XX, ela é apresentada em obras de outros artistas vinculados ao sistema acadêmico. Com efeito, a representação artística dos afrodescendentes no Brasil tem uma etapa especial, perceptível em um conjunto de obras que abordam, de variados modos, algumas questões da cultura afrodescendente no Brasil, o que apenas parcialmente indica outro

rumo para a representação dos negros em relação ao que foi feito anteriormente. No entender de Heloisa Pires Lima:

> A presença negra no espaço visual da década de 1880 esteve entre o desprezo e o desejo, entre o centro e fundo. Porém a imagem republicana revigora as conotações depreciativas numa nova oficialidade que vai estruturando uma ideologia que se consolida como força social (Lima, Heloisa Pires, jan. 2008).[5]

No final do século XIX, persiste a visão da afrodescendência como problema para a sociedade brasileira. O quadro emblemático a esse respeito é *Redenção de Cam*, de Modesto Brocos, de 1895. O pintor, com certeza, se preocupou com a tradução visual em duas dimensões de formas, cores e texturas dos elementos representados, de modo a retratar fidedignamente as condições efetivas de vida nos extratos mais baixos da população. Entretanto, para além de seu aparente realismo, a obra é alegórica. O título é a chave de leitura, aludindo à possibilidade de salvação dos negros, a partir da suposição de que Cam, o filho mais jovem de Noé e pai do servo Canaã, seria a origem dos camitas e dos demais povos da raça negra, todos destinados à servidão. Na tela, uma senhora negra parece agradecer a Deus pelo nascimento em sua família de uma criança de pele clara, a partir do cruzamento de sua filha mulata com o genro branco. No centro do quadro, na mão da criança, a laranja redonda e luminosa é um signo de perfeição em meio ao ambiente degradado, com suas paredes carcomidas e coisas gastas, signo das desejadas gerações futuras: na mão do membro mais novo da família, a fruta guarda as sementes de descendentes mais e mais alvos. Essa cena é uma alegoria do desejo, difundido à época, de purificação racial por meio do progressivo branqueamento da população e, assim, de liberação dos estigmas vinculados às condições sociais dos negros. Como disse Rafael Cardoso, a tela é "uma ilustração didática de uma aspiração comum à sociedade brasileira da época – a terrível ideologia do branqueamento da população, imperativo que ainda vigora em alguns recônditos da mentalidade nacional".[6]

Também é possível perceber o sentido de desvalorização e de construção de um lugar secundário, marginal, para os negros na conjuntura social, na ideia do processo abolicionista que Pedro Américo ajuda a forjar visualmente. Em *Libertação dos escravos*, de 1889, ele compõe uma alegoria pomposa do fim da escravidão no Brasil: ocupando o centro inferior do quadro, três negros (uma criança nua e um casal seminu, mal coberto por andrajos) estão inferiorizados – agachados, encurvados, estão à mercê da

[5] Lima, Heloisa Pires. "A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880". *19&20*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm> Acesso em: fev. 2008.

[6] Cardoso, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008, pp. 106-7.

graça de alvas musas, sob a proteção da igreja católica, suplicam pelo fim da condição de cativos, agradecem submissamente pela conquista da liberdade, pelo processo de emancipação no qual parecem só ter papel passivo.

Com a autoria de Modesto Brocos, *A Mandinga* exibe o misto de atração e repulsa, preconceito e encantamento gerado pelas religiões afro-brasileiras. O olhar é um tanto etnográfico, embora pouco neutro, ao figurar os elementos usados pela mulher no processo de adivinhação e outras práticas religiosas: serpente, ramo vegetal, cesto, tabuleiro e outros estranhos utensílios, delineando um cenário desequilibrado, possivelmente à rua. Presa ao chão, a mulher negra parece circunspeta (à espera de clientes?), enquanto a outra (sua assistente ou cliente?) se apoia encurvada sobre o móvel, configurando um clima indolente, algo torpe.

Em contraposição a essas obras de desqualificação visual nada sutil, que participam do processo de marginalização social dos afrodescendentes, podem ser destacadas algumas obras que procuram configurar outra imagem dos afrodescendentes no Brasil. Um pouco antes do período aqui em foco, deve ser ressaltada a excepcionalidade de uma obra: *Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana*, de 1853, pintada por José Correia de Lima. Esse "retrato a óleo de um herói negro" está, no entender de Rafael Cardoso, conectado ao "interesse de Paula Brito em produzir e divulgar a imagem de Simão", o marinheiro africano que salvou 13 pessoas em um naufrágio ocorrido ao sul de Laguna naquele mesmo ano, como parte da militância do editor visando à "abolição da escravatura e à eliminação do preconceito de cor no Brasil".[7]

Entre as representações de figuras públicas, de personagens destacados na sociedade brasileira, pode ser destacada a tela *Príncipe Obá*, de 1886, na qual Belmiro de Almeida se vale de referências recentes na arte do retrato, particularmente da obra de Édouard Manet e de pintores do impressionismo, para representar a figura polêmica do alferes Cândido da Fonseca Galvão, que participou da Guerra do Paraguai como membro do Corpo de Voluntários da Pátria e se tornou próximo ao imperador. Vestido segundo os padrões de elegância da época: fraque, luvas, cartola, bengala etc., "a figura negra, embora difusa sob pinceladas numa direção impressionista, dá nome ao quadro e ganha o centro da tela. A identidade, não mais genérica, evidencia um certo lugar como patrimônio a ser representado." Ainda segundo Heloisa Pires Lima:

> O quadro de Belmiro de Almeida [...] carrega uma ambiguidade notável. Os contornos definem uma postura corporal principesca, onde as luvas, a cartola no estilo D. Pedro II, a bengala, o *pince-nez* de ouro, articulam uma nobreza negra. Nesse esquema, até o guarda-sol, um motivo estrutural de certos reinos africanos, reforça a composição. To-

[7] Idem, ibidem, pp. 49-50.

> davia, a face está sombreada. A construção torna imprecisa inclusive uma humanidade, pois o rosto, a barba, sombreados não alcançam definição. Obá pisa sobre sua sombra, a imagem refletida, talvez, dos ainda não inteiramente cidadãos naquele ambiente ou o negativo de uma cidadania pretendida (Lima, Heloisa Pires, jan. 2008).[8]

Pode ser acrescentado que a indumentária elegante, de elite, ocidental, apesar de sua alcunha articulá-lo a tradições africanas, contrasta com o entorno, mal definido, sem estruturação clara e firme, evidentemente tosco, malformado, já degradado, ou ambos. E que a sombra confortável propiciada pelo guarda-chuva alivia apenas o seu portador da luz excessiva e, provavelmente, do calor inclemente. Ou seja, o príncipe Obá é uma exceção social. É uma exceção que deve permanecer às escuras.

Algumas décadas adiante, pode ser destacada a configuração retrospectiva e ambígua de um dos heróis da negritude que continuaria a ganhar outras representações a partir de então:[9] o *Zumbi* pintado por Antônio Parreiras, em 1927. Na tela, o líder e mártir do Quilombo de Palmares é figurado como um guerreiro, quase natural. Vestido de modo simples, Zumbi é um guerreiro sério e altivo que, de pé, apoia no chão a arma que segura com firmeza tranquila, enquanto olha ao longe, em vigília contra os inimigos. É uma figura cuja solidez contrasta com a indefinição multicolorida da paisagem, a qual é um tanto estranha às exigências sóbrias e perenes de um retrato histórico, além de injusta: sem indícios de arquitetura e outros bens produzidos pelo engenho humano dos ex-escravos, reduz as condições socioculturais do quilombo à natureza. Assim, o pintor reitera o entendimento dos afrodescendentes como seres próximos, se não pertencentes, ao mundo animal. Embora esteja vivo, apto à luta, em prontidão contra os inimigos, o Zumbi de Antonio Parreiras parece um tanto animalesco.

No processo de constituição de outra imagem dos afrodescendentes, devem ser consideradas representações de figuras anônimas e tipos sociais. Na pintura de José Ferraz de Almeida Júnior, há variação no tom de abordagem da questão étnica no Brasil. Pode-se ler um elogio velado à negritude em *Príncipe negro*, que figura um negro altivo, sentado em tecidos alvos, portando uma única peça de indumentária, um turbante, o qual é suficiente para evocar o clima oriental. Nessa tela, o orientalismo é só aparentemente escapista, pois ajuda a configurar uma alteridade múltipla: um negro não submisso em tempo e lugar remotos, quase indefiníveis. O que não está isento de problemas devido a suas ambiguidades. Por um lado, o erotismo reforça a visão do negro como uma máquina sexual, próximo da animalidade. Por outro, ao afastar a

---

[8] Lima, Heloisa Pires. Op. cit.

[9] Sobre as representações de Zumbi, ver Conduru, Roberto. "Zumbido alegórico – o monumento no Rio de Janeiro e outras representações de Zumbi dos Palmares". In Freire, Luiz Alberto; Ribeiro, Marília Andrés (orgs.). *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

vinculação da negritude à escravidão, a pintura de Almeida Júnior pode ser qualificada tanto como alienada, quanto como um esforço para recuperar e constituir referências positivas para os afrodescendentes, ao evidenciar a presença negra em outras conjunturas históricas que não as sociedades, tidas então como primitivas, na África. Outra tela de Almeida Júnior – *Negra*, de 1891 –, é difícil não ler como uma crítica explícita do pintor à condição marginal dos afrodescendentes após o fim da escravatura.

Não deixa de ser crítico também o tom adotado por Modesto Brocos em *Engenho de mandioca*, de 1892, que é um retrato realista das precárias condições de trabalho e vida dos afrodescendentes no Brasil, ao representá-los sentados no chão, a descascar mandioca, quase como continuidades da terra, das raízes, das coisas. *Paisagem com lavadeiras*, do mesmo autor, também apresenta trabalhadores rurais vinculados a terra, à procura de algum conforto à sombra no intervalo (roubado?) do trabalho sob o sol. Nesse sentido, em *Mãe preta*, de 1912, Lucílio de Albuquerque aborda a figura social da mulher afrodescendente no Brasil, mais especificamente a da mãe preta, apresenta a dor de uma ama de leite, também presa ao chão, que deve dividir vitalidade e amor entre uma criança negra (seu filho?) e uma branca (filho dos senhores, dos patrões?). A figuração crítica conduz ao retrato resignado. Nesse caminho, é possível destacar *Cabeça de preto*, na qual Henrique Bernardelli configura um perfil da sabedoria humilde dos negros idosos, derivada da mistura de culturas ancestrais ao sofrimento, resistência e marginalidade gerados pela escravidão, a partir da qual é fácil chegar à figura social do preto velho e ao universo religioso afrodescendente no Brasil.

3

Como é sabido, a passagem do tempo não significou mudanças minimamente positivas, seja na condição social dos afrodescendentes, seja no modo como são representados. Ainda na década de 1930, é possível encontrar a visão pejorativa dos africanos e afrodescendentes em uma obra de Belmonte, ou Benedito Carneiro Bastos Barreto. Apesar de ter incomodado a muitos com suas críticas veiculadas em ilustrações, caricaturas e charges, Belmonte parece ter defendido visualmente o mito da hierarquia entre as raças. Em *As três raças*, com poucas cores, dois pares de tons opostos no espectro cromático – preto e branco, verde e vermelho –, aplicados em chapadas homogêneas, ele recorta planos que, mais do que delinear figuras, configuram uma paisagem cultural: diferenças, interações, hierarquias.

A economia das cores é simbólica: elas identificam e atribuem valores aos seres e objetos representados. O vermelho usado para o índio é um indício da natureza, à qual os nativos americanos parecem eternamente vinculados, pois remete ao pau-brasil, a

árvore sanguínea que, além de ter gerado muita riqueza para os colonizadores, deu o nome à colônia e, depois, ao país. O africano é representado em preto, em referência óbvia à pele dos nativos na África, o que reitera a fixação dos mesmos como uma única raça em vez de pertencentes a diferentes sociedades. O plano verde configura mar e montanha: tanto, especificamente, o Oceano Atlântico e o continente americano, locais do jogo sociocultural, quanto, de modo geral, a natureza a unificar as raças. Pequenos toques brancos aparecem no cocar do índio, em componentes do navio e na orelha do negro. O europeu é representado pela caravela, que surge em negativo, a partir do delinear das outras figuras, e tem a cor do papel – modo de figurar que associa embarcação e papel como símbolos civilizatórios em oposição aos elementos dominantemente naturais que os circundam.

Não está a potência gráfica da obra a serviço da "fábula das três raças"? Não é ela uma ilustração da ideia de superioridade dos europeus brancos sobre os nativos e os africanos? Sim, em *As três raças*, Belmonte ilustra e defende os preconceitos persistentes à época: a inferioridade dos africanos e afrodescendentes frente aos índios e, sobretudo, aos portugueses. As tão bem aplicadas cores delineiam estereótipos: o africano é um guerreiro cabisbaixo, cujas armas pouco se diferenciam de seu corpo – sinal da fraqueza de sua cultura, vista como primitiva –, e está subjugado pela caravela portuguesa – signo da moderna tecnologia europeia –, pela montanha e pelo indígena – símbolos da natureza pujante e atemporal americana.

A obra é, portanto, uma expressão visual do racismo pseudocientífico vigente quando foi produzida, que defendia o branqueamento da população brasileira. Como não há o tom crítico usualmente atribuído ao trabalho de Belmonte, com essa imagem ele se perfilou àqueles que defendiam (e defendem) uma hierarquia das raças, a qual asseguraria a superioridade dos brancos como grupo dominante na sociedade brasileira.

No polo oposto está o conjunto de desenhos que Cecília Meireles fez, entre 1926 e 1934, procurando *fixar* "o ritmo do batuque, do samba e da macumba – e a indumentária característica da 'baiana' do nosso carnaval".[10] Ela os exibiu na Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências, no Rio de Janeiro, em 1933, e no Clube Brasileiro, em Lisboa, em 1934, onde proferiu uma conferência destinada, segundo sua autora, "a servir de legenda aos desenhos". Exposição e fala que tiveram grande repercussão em Portugal e foram publicadas em separata da revista *Mundo Português*, no ano seguinte. Desenhos e palavras que só foram publicados no Brasil 50 anos depois, como livro, em cuja introdução Lélia Gontijo Soares defende que

[10] Meireles, Cecília. *Batuque, samba e macumba. Estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

> [...] tanto os estudos de folclore como a prática do desenho corresponderam, em Cecília, a uma necessidade de entendimento e de expressão do mundo íntegra, una. Àquela necessidade de 'saber o nome certo das coisas' referida por ela, e que pode ser atingida 'mais especificamente pela palavra' mas também, acrescentamos, pelo desenho, pelo gesto, ou pela 'arte de um educador de se fazer presente na alma de seus alunos' para usar ainda uma expressão sua (Meireles, Cecília, 2003, p. 13).[11]

O sentido de inovação não deriva apenas das instituições em que Cecília Meireles apresentou seus desenhos e palavras. Dados novos em sua produção, essas reflexões gráficas e textuais também são inovadoras no campo de estudos sobre a cultura negra. Ainda que não tenha se constituído como uma pesquisadora específica da cultura dos afrodescendentes no Brasil, seus desenhos e o texto a eles correspondente estão entre as realizações pioneiras nesse campo, como as de Modesto Brocos, Nina Rodrigues e Artur Ramos, que abriram caminho para outras tantas desde então.

O texto exibe o misto de repulsa e atração, encantamento e preconceito, que pode ser observado em grande parte das abordagens das manifestações culturais afro-brasileiras. Juízo que causa estranheza atualmente, quando é exigido que o pensamento seja politicamente correto, procurando entender as razões dos outros. A meu ver, entretanto, o que deve ser focado nessa obra é o valor positivo que a autora atribui às práticas culturais afrodescendentes, as quais ela parece ter efetivamente observado, provado – se não, como poderia ela dizer ser "uma papa consistente" o angu e "muito ardentes" as pimentas do molho feito pela baiana?

Cecília Meireles evidencia compreensão da importância da plasticidade concreta das mesmas, cuja cultura material é fundamental na estruturação simbólica e na ritualística. Também tem consciência da necessidade de seu registro visual. Se o tom do texto é objetivo, os desenhos trilham um caminho entre a etnografia e a ilustração artística que pode ser conectado aos desenhos e pinturas de Carybé, à fotografia de Pierre Verger, José Medeiros e Adenor Gondim, que oscilam, cada qual a seu modo, entre objetividade e subjetividade em suas abordagens de mitos, elementos e práticas rituais da cultura afro-brasileira.

Conectados, desenhos e texto não estão subordinados hierarquicamente, pois se iluminam, esclarecendo alguns pontos, deixando outros tanto à sombra. Se o texto é descritivo, enumerando elementos que compõem figuras, coisas, cenas, espaços e acontecimentos, os desenhos os ilustram de modo mais livre, sugestivo. Ecoando seus temas – as "danças negras" e a "baiana" – os desenhos não só fixam gestos de grande significação cultural. Algumas vezes, deixam evidentes os gestos que os constituíram.

[11] Soares, Lélia Gontijo. "Introdução". In Meireles, Cecília. Op. cit., p. 13.

Assim, exalam um "ar contidamente erótico", que deriva tanto da cena figurada quanto do ato gráfico, do gestual íntimo de Cecília Meireles nos desenhos que a enlaçam ao universo afro-brasileiro, pelo qual ela foi evidentemente seduzida e ao qual ela pretende atrair aqueles que são seduzidos com suas imagens e palavras.

A atenção dada então à cultura popular incentivou os artistas a olharem de modo especial algumas práticas e figuras oriundas das culturas africanas, as integrando ao ideário artístico formador da nação brasileira. Entretanto, é preciso ver como, no Brasil, esse interesse por questões culturais afrodescendentes foi de segundo grau, em boa parte estimulado e filtrado pela valorização europeia das culturas entendidas então como primitivas.

Além disso, o interesse por questões culturais afrodescendentes não estava isento de preconceitos, nem imune a mitificações e cerceamentos. Persistiu o olhar etnográfico, mais interessado na caracterização de tipos e costumes vinculados a classificações étnicas do que na absorção de práticas culturais e artísticas, que continuaram sendo marginalizadas. Contudo, é evidente como, imiscuída à estranheza, emerge uma empatia que produz outras visadas.

Se atitudes diferentes se somaram à visão dos negros como uma raça inferior, elas não foram sempre, nem necessariamente, positivas, pois também descambaram para mitos, estigmas e caricaturas, os quais até podem ter facilitado a assimilação social dos afrodescendentes, mas também foram e são aprisionadoras, imobilistas.

A negra, obra de Tarsila do Amaral de 1923, foi criada em Paris, no contexto de descoberta pela artista do interesse europeu pela *arte negra*, do incentivo de Mário de Andrade para que não se subjugasse às referências europeias, dos exemplos na obra de Fernand Léger. Nessa pintura, a monumentalidade é tão crítica quanto afetiva, além de algo laudatória, ao explicitar, por meio da dissociação entre fundo abstrato decorativo e figura simbólica, da articulação de signos ambíguos que se referem a membros corpóreos devido às posições que têm na figura, as manipulações sociais, afetivas e sexuais impingidas às mulheres negras. Vinicius Dantas sintetizou a complexidade da tela ao dizer que

> *A negra* é uma alegoria (cristã?) da maternidade e (afro-brasileira) da terra, um totem pagão cuja poesia emana da estranheza em face do Outro primitivo e latente, mas é também alegoria nacional, cartaz publicitário, artigo de exportação, cromo patriarcal, mãe ancestral, "contraste de formas", fetiche sexual, manifesto modernista (Dantas, Vinicius, 1997, p. 48).[12]

[12] Dantas, Vinicius. "Que negra é esta?" In Salztein, Sônia (org.). *Tarsila anos 20*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997, p. 48.

Outras obras de Tarsila do Amaral da mesma década de 1920, como *Carnaval em Madureira* e *Morro da Favela*, dão continuidade ao processo de miscigenação de elementos pictóricos e temas ocidentais e afrodescendentes.

Menos focados na linguagem pictórica do que no tema são os elogios à mestiçagem nas visões de Di Cavalcanti e Candido Portinari, cujas obras participam ativamente do processo de construção de afrodescendentes como tipos sociais míticos. Tema dominante na obra do primeiro, a mulata é por ele apresentada como paradigma de beleza nacional. Suas pinturas se querem elegias pictóricas às mulheres afrodescendentes que subvertem os padrões estéticos ocidentais impostos pela cultura bel artística, embora raramente os enfrente plasticamente, insistindo na objetificação sexual da mulher negra. Em *Mestiço*, de 1934, o segundo apresenta o fruto da mistura étnica como emblema da pujança nacional. Na extensa obra de Portinari, tão dedicada à cristalização monumental e mistificadora de tipos populares nacionais, os negros aparecem também como a mulher sofredora, o boêmio, além da figura do bravo e forte trabalhador.

Nesse sentido, obras como as de Modesto Brocos, Pedro Américo, Belmonte, Cecília Meireles, Candido Portinari e Tarsila do Amaral permitem dizer que o diferencial maior entre o modernismo vinculado à arte acadêmica e aquele que a ela pretendeu se opor é o valor do componente africano na formação da cultura brasileira. Em vez de negativa, degeneradora, a miscigenação étnica tornou-se positiva. E mais: a miscigenação passou a ser paradigma e até emblema das relações culturais, artísticas. Foi questão de tempo, nada curto (*en retard*...), a partir da ação pioneira de Rubem Valentim, na década de 1940, os artistas afrodescendentes tomarem a si a tarefa de misturar referências da arte ocidental e da cultura afrodescendente em suas obras, complexificando suas representações.

36. Mandinga, ciência e arte – religiões afro-brasileiras em Modesto Brocos, Nina Rodrigues e João do Rio[1]

O artista plástico espanhol Modesto Brocos y Gómez (Santiago de Compostela, 1852 – Rio de Janeiro, 1936) esteve radicado no Brasil em três etapas: primeiro, entre 1872 e 1879, depois, entre 1890, quando se naturalizou brasileiro, e 1896, e, por fim, de 1900 até a data de sua morte. Entre o final do século XIX e o início do século XX, ele produziu uma gravura e uma tela com a mesma imagem, ambas intituladas *A mandinga*.[2] Para pensá-las serão trazidos à leitura alguns textos de dois autores contemporâneos do artista: o médico Raimundo Nina Rodrigues (Vargem Grande, 1862 – Paris, 1906) e o escritor e jornalista Paulo Barreto (Rio de Janeiro, 1881-1921), o João do Rio.

De Nina Rodrigues, veremos "As Belas-Artes nos Colonos Pretos do Brasil – A escultura", que foi publicado, em 1904, na *Revista Kósmos,* editada no Rio de Janeiro.[3] Do mesmo autor, também serão vistos os textos reunidos em *O animismo fetichista dos*

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Valle, Arthur; Dazzi, Camila (orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República.* Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ; DezenoveVinte, 2010, pp. 552-64.

[2] Modesto Brocos. *A mandinga*. Óleo sobre tela. *A mandinga*. Gravura sobre papel.

[3] Rodrigues, Nina. "As Bellas-Artes nos Colonos Pretos do Brazil: a esculptura". *Revista Kósmos.* Rio de Janeiro, ano 1, n. 8, ago. 1904, pp. 11-6. Republicado no centenário de morte de seu autor, em fac-símile, por

negros baianos, que foi publicado, inicialmente, em quatro partes, no ano de 1896, na *Revista Brazileira*, editada no Rio de Janeiro. Esse conjunto de textos, acrescido de um artigo intitulado "Ilusões da catequese no Brasil" (publicado em 1894 na mesma revista) e vertido para a língua francesa, constituiu o livro intitulado *L'animisme fétichiste des nègres de Bahia*, que foi publicado em Salvador, em 1900, pela editora Reis & Comp. Éditeurs. Trinta e cinco anos depois, Arthur Ramos reuniu esses cinco artigos publicados por Nina Rodrigues na *Revista Brazileira* e os publicou pela editora Civilização Brasileira.[4]

De João do Rio, os textos estão em *As religiões do Rio*, uma reportagem jornalística que foi primeiro publicada como uma série de crônicas, entre os meses de janeiro e março de 1904, na *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, e depois em um livro homônimo, ainda no mesmo ano, pela Livraria Garnier, na mesma cidade.[5]

Articulando essas obras, pretende-se analisar como as culturas afrodescendentes no Brasil, de modo geral, e as ditas religiões afro-brasileiras, em particular, foram percebidas nos campos artístico, científico e cultural no período imediatamente posterior ao fim da legalidade da escravidão no Brasil. Momento no qual a questão da presença de africanos e afrodescendentes na recém-criada República era um tópico central entre aqueles que pensavam os destinos da nação. Assim, em conjunto, essas obras configuram um momento importante no processo de recepção crítica e inserção pública de práticas religiosas e artísticas referentes à afrodescendência no país.

No que tange às religiões, esse período foi marcado pela vigência do Código Civil de 1890, que punia aqueles que "praticavam a magia e seus sortilégios para despertar sentimentos de ódio ou amor e subjugar a credulidade pública". Artigo que era usado como justificativa para cercear, proibir e até violentar pessoas e comunidades religiosas que efetuavam práticas com matrizes africanas.

Com relação à arte, como dito anteriormente,[6] a afrodescendência é uma das questões a caracterizar o processo de modernização no campo das artes plásticas no Brasil. É um tópico a partir do qual é possível rever as divisões da arte em tipos, estilos e segmentos – acadêmica, moderna, sacra, popular e contemporânea, entre outras divi-

---

Araújo, Emanoel (org.). *Para nunca esquecer: negras memórias / memórias de negros*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002, pp. 158-63.

4 Em 2006, por ocasião do centenário de morte do autor, as diferentes versões da obra foram cotejadas por Yvonne Maggie e Peter Fry, que organizaram uma edição dos textos publicados na *Revista Brazileira* em fac-símile, com notas indicando as mudanças, supressões e acréscimos, feitos nas versões subsequentes. Rodrigues, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos* [1896]. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Editora UFRJ, 2006.

5 Rio, João do. *As religiões do Rio* [1904]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

6 Conduru, Roberto. "Afro-modernidade – representações de afrodescendentes e modernização artística no Brasil". In Cavalcanti, Ana Maria Tavares; Valle, Arthur; Dazzi, Camila (orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; Rio de Janeiro, DezenoveVinte, 2008, pp. 445-52.

sões – os quais ainda norteiam boa parte da historiografia da arte no Brasil. Com certeza, essa questão implica diferenças substantivas ao longo do tempo e do espaço, mas não com sentido evolutivo, nem imediatamente hierárquico. Nesse processo, um capítulo singular da história das relações entre arte e afrodescendência no Brasil delineia-se na passagem do século XIX ao XX, na conjuntura configurada pelo fim da escravidão e o início da República. Capítulo que pode ser iluminado pelo confronto das obras de Modesto Brocos, João do Rio e Nina Rodrigues.

1. Olhares inaugurais

Não há dúvidas quanto ao pioneirismo dessas obras em relação à cultura afro-brasileira, em geral, e às religiões com matrizes africanas no Brasil, em particular. Cada qual ao seu modo, esses autores apresentam visões sobre um tema polêmico, uma vez que, apesar de as constituições brasileiras do período republicano não instituírem uma religião oficial do Estado, assegurando virtualmente a liberdade religiosa, o Código Penal vigente naquele momento referendava o preconceito, a marginalização e a truculência contra as religiões afro-brasileiras, entre outras. O que levou à perseguição de diversas práticas religiosas com matrizes africanas na época, documentadas na imprensa e estudadas por autores como Muniz Sodré, Yvonne Maggie e Aldrin Moura de Figueiredo.[7] Essa realidade nos faz pensar no posicionamento dos autores e das obras aqui em foco em relação a essa problemática.

Como disseram Yvonne Maggie e Peter Fry, ao apresentar *O animismo fetichista dos negros baianos*, Nina Rodrigues "fez muito mais do que descrever os candomblés na Bahia de sua época: estabeleceu formas de compreender esse fenômeno, que permeou a escrita de todos que o seguiram. Estabeleceu os temas e as questões que fascinam estudiosos até hoje. Formou o campo dos estudos da religiosidade afro-brasileira".[8] Eles também recuperam a ressonância internacional dessa obra, informando que, um ano depois de ter sido publicado em francês, em 1900, esse livro mereceu o elogio de ninguém menos que Marcel Mauss, que o qualificou como uma "elegante monografia".[9] Também inovador é o outro trabalho de Nina Rodrigues aqui em tela: "As Belas-Artes nos Colonos Pretos do Brasil – A escultura", pois só algum tempo depois surgiram, no país, estudos sobre os objetos usados em práticas rituais das religiões afro-brasileiras, seus autores, usuários, modos de ideação, feitura, uso e crítica, de autoria de Cecília

[7] Sodré, Muniz. *O terreiro e a cidade: a formação social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988; Maggie, Yvonne. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992; Figueiredo, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados: pajelança, feitiçaria e religiões afro-brasileiras na Amazônia*. Belém: EDUFPA, 2008.

[8] Maggie, Yvonne; Fry, Peter. "Apresentação". In Rodrigues, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Op. cit., p. 11.

[9] Idem, ibidem, p. 9.

Meireles, Mário Barata, Clarival do Prado Valladares, Mariano Carneiro da Cunha e Raul Lody, entre outros.

Segundo Eliete Marochi, a reportagem de João do Rio foi "o primeiro exemplo de jornalismo investigativo no Brasil" e teve "uma repercussão positiva, tornando João do Rio um jornalista de sucesso, confirmado pela tiragem de 8 mil exemplares vendidos quando reunidas no volume *As religiões do Rio*".[10] João Carlos Rodrigues também a defende como pioneira em relação às religiões afro-brasileiras "porque os estudos do professor Nina Rodrigues [...] tinham circulação restrita e só foram publicados quase 30 anos depois de seu falecimento", em 1935, na edição feita por Arthur Ramos, a que alcançou maior público e tornou a obra mais conhecida. E acrescenta: "é interessante assinalar que tanto Rodrigues quanto João do Rio frisam a importância cultural dos negros do Golfo da Guiné (iorubas e outros das atuais repúblicas da Nigéria, Benim e Togo), quando todos os cronistas anteriores (geralmente viajantes estrangeiros) só se referiam aos oriundos de Angola e do Congo, majoritários no ambiente rural".[11]

Também é importante destacar o pioneirismo de Modesto Brocos. Ele retratou de modo direto uma sacerdotisa das religiões com matrizes africanas no Brasil. Uma figura rara na produção artística no Brasil, a qual, se já fora representada, não o fora de modo tão direto. Um caso de representação enviesada é, talvez, a tela *Feiticeira*, de Antônio Rafael Pinto Bandeira, de 1890, que não especifica se o feitiço da mulher representada deriva de sua beleza natural emoldurada pela elegante indumentária (penteado, vestido e adornos em consonância com o gosto europeu cultivado no Brasil então), de suas práticas religiosas afrodescendentes não explicitadas visualmente e apenas aludidas pelo título, ou da soma de encantos físicos e mágicos, de fetiches evidentes e ocultos – dúvida a ressaltar a instável abertura das obras de arte a múltiplos significados. Além do tema, a imagem de Modesto Brocos também é pioneira devido ao modo como ele o representa, como veremos adiante.

2. Idéias, sentimentos

Em seu livro *Retórica dos pintores*, publicado em 1933, Modesto Brocos diz: "A arte, segundo Tolstoi, é um dos órgãos do progresso humano; pela palavra o homem comunica seus pensamentos, pelas imagens comunica seus sentimentos com todos os homens não só do presente como também do porvir".[12] Ou seja, nas obras aqui em

[10] Marochi, Eliete. "Um jornalista 'impossível' na *Belle Époque* brasileira". Domingues, Chirley; Alves, Marcelo (orgs.). *A cidade escrita: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio*. Itajaí: Univali, 2005, p. 73.

[11] Rodrigues, João Carlos. "Apresentação". Rio, João do. Op. cit., p. 10.

[12] Brocos, Modesto. *Retórica dos pintores*. Rio de Janeiro: Typ. D'A Indústria do Livro, 1933, p. 38. Apud Dazzi, Camila (org.). "Retórica dos pintores, de Modesto Brocos" (versão integral). *19&20*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/> Acesso em: 18 fev. 2010.

análise, podemos entrever as visões desses autores quanto às religiões afro-brasileiras, seus preconceitos e valores, entre ideias e sentimentos.

3. Visões científicas

As obras de Nina Rodrigues e João do Rio têm, obviamente, dimensões científicas. Formado em medicina e conhecido como um dos fundadores da antropologia no Brasil, Nina Rodrigues era um homem de ciências que defendeu também nesses textos as teorias do determinismo biológico, influenciado, sobretudo, pela criminologia de Lombroso, Garofalo e Ferri. Embora também tenha dimensões ficcionais, como ressaltou João Carlos Rodrigues, o texto de João do Rio é de natureza informativa e analítica. Luís Rodolfo Vilhena acredita "poder encontrar nessa obra, para além de seus méritos de documento, alguns elementos que nos permitem discernir uma interessante reflexão sobre a natureza da experiência religiosa e, particularmente, das formas por ela assumidas no contexto urbano brasileiro".[13]

A cientificidade não está ausente dessas obras de Modesto Brocos. A imagem por ele pintada e gravada não está isenta de realismo e até mesmo de certa dimensão etnográfica, embora surja em tela e gravura que mereceram, evidentemente, o cuidado do artista como composições artísticas. Nesse sentido, a imagem pode ser tomada como uma descrição visual quase tão objetiva quanto uma fotografia pode almejar ser. Ao contrário do que se possa pensar, essa imagem deve ser bem fidedigna ao que o artista podia e devia encontrar nas ruas da Capital Federal àquela época, sobretudo se for cotejada com a referida reportagem de João do Rio e os estudos de Nina Rodrigues.

Dimensão científica própria ao fazer artístico que não é exclusiva a essas tela e gravura na obra de Modesto Brocos. Podemos constatar a reflexão social empreendida por ele em uma série de trabalhos nos quais representa sujeitos populares: *Engenho de mandioca*, *A redenção de Cam*, *Paisagem com lavadeiras*, *Mulher coletando água*, *Descascando goiabas* e *A mandinga*. À exceção de *A redenção de Cam*, esse conjunto de telas figura, sobretudo, mulheres em diferentes situações de trabalho. A esse respeito, vale uma breve digressão para chamar atenção sobre o fato de a mulher trabalhadora de condição humilde ser um tema recorrente nas obras de outros autores dessa etapa do modernismo artístico no Brasil. Se excetuarmos também a tela *Mulher coletando água*, essas obras de Modesto Brocos exibem muitas mulheres sentadas no chão, o que pode tanto remeter à proximidade socialmente constituída dessas mulheres à condição de animais, quanto reincidir na visão da mulher como força telúrica, além de representar de modo objetivo as condições de vida das mesmas.

[13] Vilhena, Luís Rodolfo. "A Babel da crença: o campo religioso carioca em João do Rio". *Ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997, p. 115.

Um bom indício de veracidade na representação de *A mandinga* é o modo como Modesto Brocos representa as mulheres, com trajes e posturas corporais que compõem figuras um tanto distintas da imagem da mulher afro-brasileira que foi codificada como baiana em textos, músicas e imagens, especialmente a partir das primeiras décadas do século XX. Designação como baiana que deriva das lendárias tias baianas, as quais figuravam um complexo signo de alteridade social no Rio de Janeiro pós-abolicionista, estando conectadas ao comércio, ao samba e às religiões afro-brasileiras, exercendo influências sub-reptícias ou diretas naquele contexto sociocultural, sendo malvistas publicamente, embora frequentadas, às escondidas, pela elite, cujo sonho era reformatar como Paris, nos trópicos, a capital da jovem República.[14]

A figura social da baiana tem subtipos não necessariamente excludentes entre si, os quais podem ser percebidos de acordo com o realce dado, em suas representações, às suas intervenções sociais, que geram especificidades quanto às vestes, coisas e indivíduos a elas associados, assim como a gestos, cenas, narrativas. Um dos subtipos de baiana, o mais recorrente, é a negra de tabuleiro ou de ganho, vendedora de acarajés, abarás, doces, frutas, ervas e outros itens. Outro tipo, menos frequente, é a sacerdotisa, na qual é ressaltada a religiosidade.

Este último é o caso das obras de Modesto Brocos aqui em foco: a mulher disposta no centro da imagem, sentada sobre uma esteira no chão, é uma sacerdotisa, também conhecida, de maneira pejorativa, ou não, como mandingueira, macumbeira, mãe de santo, ialorixá. Em comum entre a mandingueira representada por Modesto Brocos e as baianas figuradas por muitos artistas, há a saia, a blusa e o torço, além do pano que envolve o tronco dela, que bem pode ser um pano da costa usado como um xale. Entretanto, quem se acostumou com a imagem típica da baiana difundida em diferentes meios, sente falta de fios de contas, colares, pulseiras, anéis, sandálias, rendas, balangandãs. Também sente falta de cor, pois, mesmo na tela, o contraponto de amarelo e vermelho, respectivamente, do torço e do xale, entre si e com a saia e a blusa, estas em cores nada vibrantes, é muito pouco se comparado a grafismos, brilhos e cores aludidos ou presentes em tantas músicas e imagens visuais. Ou seja, parece ser mais realista a representação de Modesto Brocos e menos folclórica do que a cristalização usual do tipo da baiana, que pode ser encontrado em telas de Di Cavalcanti, na figura de Carmen Miranda, nas alas de baianas das escolas de samba.

[14] Sobre as tias baianas, ver Velloso, Mônica Pimenta. "As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990, p. 207-28; Moura, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

4. Preconceitos

Não faltam a esses textos de Nina Rodrigues frases que expõem sua visão hierarquizada das raças, na qual os negros estão em posição de inferioridade. Isto é perceptível quando ele fala da "incapacidade psíquica das raças inferiores para as elevadas abstrações do monoteísmo",[15] quando qualifica como "toscos" os desenhos das esculturas,[16] ou quando defende que "os frutos da arte negra não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística", complementando, ambiguamente, que "por este padrão revelam uma fase relativamente avançada da evolução do espírito humano".[17]

João do Rio abre o primeiro capítulo de seu livro, intitulado "No mundo dos feitiços", dizendo que Antônio, o personagem por meio de quem conheceu os candomblés, "só respeita o papel-moeda e o vinho do Porto", assim como os adolescentes africanos, que "sabiam dos deuses católicos e dos seus próprios deuses, mas só veneravam o uísque e o xelim".[18] A certa altura do texto, diz dos negros que "em cada um dos seus gestos revela-se uma lombeira secular".[19] Assim como quando diz que "os transeuntes honestos, que passeiam na rua com indiferença, não imaginam sequer as cenas de Salpetrière africana passadas por trás das rótulas sujas",[20] estabelecendo uma rígida polarização moralista entre sujeitos e espaços na cidade. Como afirma João Carlos Rodrigues: "de formação positivista, ele observou os cultos com olhar científico e distante. Mulato claro, pertencente à alta cultura [...], ele sintomaticamente não estabelece nenhum vínculo de identidade com os negros e mulatos de classe baixa, sempre tratados na terceira pessoa".[21] Reginaldo Prandi vai além, sintetizando *As religiões do Rio*, ao dizer que a obra contém "muitas páginas de deliciosa precisão e explicitíssimo preconceito".[22]

Também parece ser ambígua a representação de Modesto Brocos, ao oscilar entre a crítica e a adesão aos seres, coisas e práticas representados. E, uma vez que o realismo parece ter sido o norte estético de seu olhar nessas obras, essa ambiguidade deriva justamente da objetividade, do viés quase documental de sua composição, de suas opções artísticas.

---

[15] Rodrigues, Nina. Op. cit., p. 27.
[16] Rodrigues, Nina. "As Bellas-Artes nos Colonos Pretos do Brazil: a esculptura". Op. cit., p. 11.
[17] Idem, ibidem, p.16.
[18] Rio, João do. Op. cit., p. 19.
[19] Idem, ibidem, p. 30.
[20] Idem, ibidem, p. 35.
[21] Rodrigues, João Carlos. Op. cit., p. 11.
[22] Prandi, Reginaldo. "Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX". *Tempo Social*. São Paulo, USP, v. 2, n. 1, 1. sem. 1990, p. 50.

5. Dimensões artísticas

A tela de Modesto Brocos representa uma cena composta por três seres – duas mulheres e uma serpente – mais um tanto de coisas: cesta de palha, esteira, tabuleiro de madeira, tecidos grosseiros, figa, fio de contas, elementos vegetais e outros apetrechos. A mulher no centro da cena, sentada ao chão, com o olhar voltado para baixo, é a mandingueira, enquanto a outra, no alto e à esquerda da imagem, apoiada sobre a bancada, com a cabeça apoiada sobre a mão esquerda e os olhos semicerrados, pode ser sua assistente, uma amiga ou cliente. O animal e as coisas estão a serviço da mandinga.

Como o artista vê a relação entre a mandingueira e o animal, a serpente, com a qual ela interage por meio de um ramo de folhagem? Critica, enaltece ou simplesmente registra a persistência da crença nos poderes mágicos da serpente, de extensa tradição ao longo da história (a qual tanto encantou a Aby Warburg, como se pode ver em sua célebre conferência de Kreuzlingen sobre o ritual da serpente[23])? Se acrescentarmos a esse par de seres a mulher recostada sobre o tabuleiro, constitui-se um trio agrupado em uma forma ovoide irregular inclinada, cujo impreciso eixo, ao se contrapor à inclinação do tabuleiro, a ele se conjuga, justapondo, ou, melhor, interconectando seres e coisas de modo um tanto desestabilizado, que anima a composição. Aparente desordem de um ambiente rústico a conferir um clima algo lúgubre, para o qual também colaboram a introspecção e o alheamento das mulheres, bem como a quase promiscuidade entre os elementos, podendo levar a ver a imagem como uma cena de insalubridade e indolência popular, a qual podia ser vinculada às práticas de "magia e seus sortilégios para despertar sentimentos de ódio ou amor e subjugar a credulidade pública", conforme prescrevia o Código Penal de 1890.

É real ou distorcida a ambiência configurada por Modesto Brocos? A cena pode se passar na rua, em algum beco, um largo ou uma rua estreita à margem dos espaços recém-reformados da cidade, como muitos dos que são descritos por João do Rio em sua famosa reportagem sobre o meio religioso carioca. Também pode acontecer no quintal de uma comunidade religiosa camuflada por algumas das rótulas de que fala o cronista, em alguma das casas que os afrodescendentes adaptavam cotidianamente a usos domiciliares, comerciais, religiosos e carnavalescos, entre outros. Como a casa de Tia Ciata na Praça Onze, capital na Pequena África, na qual, conforme João da Baiana, "a festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro".[24] Como a casa de Dona Esther, em Oswaldo Cruz, no subúrbio, a qual, segundo Muniz Sodré, "funcionava de maneira parecida com a da famosa Tia

[23] Warburg, Aby. "Images from the Region of the Pueblo Indians of North America (1923)". In Preziosi, Donald (ed.). *The Art of Art History: a Critical Anthology*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998, pp. 177-206.

[24] Moura, Roberto. Op. cit., p. 83.

Ciata: na frente a 'brincadeira' (jogos de dança e música); nos fundos, cerimônias de cultuação aos orixás".[25]

Não fossem as dimensões reduzidas da tela (45 x 34 cm), seria possível pensar que a cena transcorre diante dos olhos do espectador, uma vez que o artista dispôs seres e coisas de modo direto, frontal. Ao compor sua imagem desse modo, ele parece querer incluir na cena quem a vê, promovendo (convidando? incitando?) sua interação com a mandingueira, a serpente e a outra mulher. E nos instiga dúvidas. É para o observador da tela que a sacerdotisa faz a mandinga com a cobra? Ou é para o próprio artista? Compondo assim, Modesto Brocos fala de fora? Parece que não, pois, de acordo com a imagem, a posição do artista, assim como a do espectador, é a de quem esteve ou se colocou naquela posição. Isso é um indício de envolvimento dele com a mandinga? É a tela, imortalizando-a artisticamente, uma parte da paga por uma mandinga feita por ela para ele? De modo menos direto do que João do Rio, ele nos testemunha que artistas e espectadores da arte, membros da elite, à época, se envolviam nesse tipo de ritual?

Se nessas obras de Modesto Brocos a reflexão social emerge da realização artística, os textos de João do Rio e Nina Rodrigues seguem o caminho inverso. Marcelo Alves defende que "é perfeitamente legítimo pensar que João do Rio, por trás da insistente afirmação de que seus escritos são 'capítulos de livros documentativos', está a sugerir que os dados históricos, mesmo os aparentemente banais e excêntricos, quando urdidos na trama ficcional (literária) ganham eloquência, tornam-se indícios de conteúdos que estão para além do puramente factual registrado pelos manuais".[26]

Em "As Belas-Artes nos Colonos Pretos do Brasil – A escultura", Nina Rodrigues ressaltou dimensões artísticas e intelectuais nas práticas culturais dos negros, especialmente nas artes plásticas, ao defender que "as manifestações da sua capacidade artística na pintura e na escultura – as mais intelectuais das Belas-Artes – melhor o atestarão agora do que o puderam fazer a música e a dança". E interpretou como arte a cultura material das religiões afrodescendentes. Apesar de seu ponto de vista evolucionista, que tomava a representação naturalista como paradigma, ele destacou em seu texto alguns "curiosos espécimes da escultura negra" pertencentes ao Museu de Etnografia do Trocadéro, em Paris.

Em sua análise de objetos provenientes de terreiros de candomblé baianos, Nina Rodrigues os compara com obras de arte cristã – "a concepção artística do escultor negro pode com vantagem suportar confronto com a concepção similar de uma pintura branca do século V da era cristã, também de motivo religioso", que a seu ver repre-

[25] Sodré, Muniz. Op. cit., p. 149.

[26] Alves, Marcelo. "As aventuras do *homus cinematographicus* (estrelando: João do Rio)". In Domingues, Chirley; Alves, Marcelo (orgs.). *A cidade escrita: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio*. Op. cit., p. 96.

sentam cenas de possessão. Nesse sentido, ele compara um cofre sagrado encontrado à beira-mar em Salvador a peças artísticas provenientes do reino do Daomé que foram incorporadas ao referido museu em Paris; ao dizer que o cofre "vale o trono de Behanzin", ele estende à peça encontrada no Brasil o "valor para a história etnográfica da arte" que a peça africana tinha segundo Maurice Delafosse.[27]

Rodrigues aponta imperfeições na execução das esculturas dos negros, mas acrescenta: "feito o desconto, nesses toscos produtos, já é a arte que se revela e desponta na concepção da ideia a executar como na expressão conferida à ideia dominante dos motivos". Apesar de ele não entender de modo pleno a artisticidade dessas obras, ele reconhecia valor no idear, na execução e na linguagem, diferentemente de outros tantos intérpretes da cultura material artística africana e afro-brasileira a seu tempo. E vislumbrava um futuro para essa arte, ao concluir com uma aposta no futuro, em função de mudanças sociais – "com outros recursos, em outro meio, muito podem dar de si".[28]

6. Valores afro-brasileiros

Nas obras aqui articuladas, não faltam indícios de valorização ou, ao menos, de aceitação das religiões afro-brasileiras e da cultura afrodescendente no Brasil. Falando sobre os candomblés no Rio de Janeiro, João do Rio é afirmativo: "não há decerto, em toda a cidade, meio tão interessante".[29] E, adiante, inclui-se de modo enfático nesse meio: "Nós dependemos do feitiço", expondo como essas práticas estavam difundidas pela cidade: "é provável que muita gente não acredite nem nas bruxas nem nos magos, mas não há ninguém cuja vida tivesse ocorrido no Rio sem uma entrada nas casas sujas onde se enrosca a indolência malandra dos negros e das negras".[30] E acaba por relativizar os diversos credos – após listar os diferentes segmentos sociais que frequentam os terreiros, pergunta: "Que fazem esses negros mais do que fizeram todas as religiões conhecidas?"[31]

Também Nina Rodrigues relativizava seu juízo negativo da raça negra ao apresentar seus argumentos, como apontaram Yvonne Maggie e Peter Fry: "os dados etnográficos apresentados por NR contradizem a teoria do determinismo biológico". Particularmente em seu texto "As Belas-Artes nos Colonos Pretos do Brasil – a Escultura", ele começa dizendo ser uma injustiça e um erro pensar que os escravos negros "pertenciam todos aos povos africanos mais estúpidos e boçais", acrescentando que vieram ao Brasil "inúmeros representantes dos povos africanos mais avançados em cul-

[27] Rodrigues, Nina. Op. cit., p. 13.
[28] Idem, ibidem, pp. 158-63.
[29] Rio, João do. Op. cit., p. 20.
[30] Idem, ibidem, pp. 40-50.
[31] Idem, ibidem, p. 75.

tura e civilização".[32] Assim, embora insista em hierarquias étnico-raciais e as aplique aos grupos sociais africanos, contribui discreta e comedidamente com o lento e ainda insuficiente processo de habilitação sociocultural dos negros no Brasil.

Assim como esses textos de Nina Rodrigues e João do Rio, a tela e a gravura de Modesto Brocos têm tema algo inaugural quanto à valorização das religiões afro-brasileiras. Podemos entrever práticas religiosas em algumas das imagens produzidas por Jean-Baptiste Debret no Brasil, bem como de outros viajantes no século XIX. Entretanto, esse tema só aparecerá de modo explícito posteriormente. Com seu modo direto de expor, a envolver o espectador na problemática dos afrodescendentes no Brasil, essas tela e gravura de Modesto Brocos antecedem as representações das religiões afro-brasileiras feitas por Cecília Meireles, Oswaldo Goeldi, Antônio Gomide e tantos outros, desde então.

Com esses textos e imagens de Modesto Brocos, João do Rio e Nina Rodrigues, as pessoas, coisas, práticas e ideias religiosas afro-brasileiras começam a ser entendidas como valores coletivos para além de seus adeptos, ganhando atenções de artistas, cientistas e intelectuais, sendo representadas, exibidas, vistas, pensadas.

7. Abrindo caminhos

Em texto sobre Modesto Brocos, José Roberto Teixeira Leite diz que ele "não é um inovador, quer na gravura, quer muito menos em pintura: sua audácia maior constituiu em fazer uso de um meio expressivo praticamente desconhecido em nosso país, subordinando-o, contudo, à lição dos antecessores [...] e cautelosamente evitando olhar para o futuro".[33] Provavelmente, Teixeira Leite se refere ao fato de o artista não ter incorporado em suas obras algumas inovações plásticas processadas na arte no período em que esteve atuante. Contudo, não resisto a discordar desse juízo, na medida em que, devido ao tema abordado e ao modo como expressa o que dele pensa e sente, o artista inovava, abria caminho e, assim, anunciava o futuro.

Com efeito, com os olhos baixos, semicerrados, a mandingueira de Modesto Brocos não parece, contudo, ignorar a presença de quem a mira, seja algum cliente ausente da cena, o artista e/ou o espectador. Talvez ela seja uma mulher ao mesmo tempo consciente e resignada, assim como tantos adeptos das religiões afro-brasileiras, e saiba que a perseguição é o destino de seu credo. Talvez, ao contrário, ela tenha uma sabedoria sensível capaz de antever um futuro efetivamente democrático, em que cidadãos possam expressar de fato suas crenças religiosas sem cerceamentos, um futuro no qual ela, clientes, artistas e espectadores possam se olhar diretamente, sem medo.

---

[32] Rodrigues, Nina. Op. cit., p. 11.

[33] Pontual, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

37. Necessidade urgente (ainda oportuna?) – Mário Barata, arte, afro-brasilidade[1]

Em homenagem a Mário Barata, vale apresentar uma leitura de um texto algo excepcional, pela temática, dentro de sua obra. Seu título é "A escultura de origem negra no Brasil" e foi publicado na 9ª edição da revista *Arquitetura Contemporânea*, no Rio de Janeiro, em 1957.[2] Com esse texto, Barata se conecta à trama crítico-historiográfica dedicada a analisar obras, práticas e instituições vinculadas às questões resultantes do confronto entre arte e afrodescendência no Brasil.

Mário Barata expõe suas reflexões citando outros autores, no Brasil e no exterior, que se dedicaram à arte da África e à dita "arte afro-brasileira": Nina Rodrigues, Luís Saia, Manoel Querino, Madeleine Rousseau, Karl Kjersmeier. Além da interlocução com textos produzidos anteriormente, o autor constrói seus questionamentos e interpretações por meio de análises de determinadas obras pertencentes a coleções privadas e públicas, de indivíduos (Nina Rodrigues, Artur Ramos, Mário de Andrade, Mário Cravo Jr.) e instituições (Museu da Bahia, Museu Histórico Nacional, Instituto Ge-

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Conduru, Roberto; Siqueira, Vera Beatriz (orgs.). *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 1808-2008: mudanças de paradigmas para a História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009.

[2] Barata, Mário. "A escultura de origem negra no Brasil". *Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 9, 1957.

ográfico e Histórico da Bahia, Museu Nacional da UFRJ, Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro).

Especial relevância têm os indícios do método de pesquisa do historiador, o qual não é exposto analiticamente, mas revelado, aqui e ali, ao longo do texto. Pois são indicados, discretamente, seus diálogos com artistas, como Mário Cravo Jr., críticos, como o escritor Mota e Silva e Magalhães Corrêa, diretores de museus, como Heloísa Alberto Torres, e comerciantes, como o vendedor do mercado na Praça Cairu, na Cidade Baixa em Salvador, com o qual ele diz ter comprado "em abril de 1946, [...] um belíssimo [Exu], de pé, alto (34 cm) com elementos de segurança plástica ligada à qualidade artística africana". Além de evidenciar como Barata admirava e incluiu essas peças em sua coleção, ao informar que esse vendedor se recusou a dar-lhe o endereço do autor da peça que adquiriu, ele deixa perceber como pretendia chegar ao produtor da obra adquirida, bem como a posição de intermediário do comerciante. Também aflora a importância para essa sua reflexão de suas visitas a exposições, como a que menciona, embora sem dar maiores referências, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, em 1947. Sobressaem, contudo, suas visitas aos mercados, como o já citado na Praça Cairu, no qual ele esteve presente ao menos uma vez mais, em 1950, quando comprou outra peça de Exu, conforme relato contido no texto. Apesar de falar em terreiros, não oferece indicações de que os tenha frequentado.

Assim, é possível dizer que, em um texto com algumas menções aos campos da etnologia e da antropologia, há uma discreta aproximação com a etnografia como método de estudo da arte. Mais especificamente, uma etnografia do comércio de itens referentes às religiões afrodescendentes no Brasil, pois, no referido mercado, Barata não estava atento apenas às peças, mas também ao processo de venda e compra das mesmas. Observando que, diferentemente do que lhe dissera Mota e Silva, "a venda no mercado é em parte para turistas. Somente em parte, pois vi negras comprando colares e vários objetos", faz ver que o mercado era, como muitos similares ainda são, direcionado a diferentes públicos.

O estudo é mais circunscrito do que seu título leva a presumir. No campo da escultura, a análise se restringe quase integralmente à produção vinculada às religiões de matrizes africanas no Brasil, em particular ao candomblé, sobretudo na Bahia, mas também no Rio de Janeiro. Contudo, ele não deixa de falar de ex-votos, de cerâmica popular e da produção de arte católica por africanos e afrodescendentes, os quais são tipos que usualmente constituem o *corpus* analítico de análises e interpretações críticas da "arte afro-brasileira". O que evidencia como, ao dirigir seu olhar crítico à "escultura de origem negra", se concentra nas relações entre afrodescendência, arte e religião. Ao final do texto, ele deixa perceber uma visão de maior amplitude, ao dizer que "o terreno é muito mais vasto", incluindo outros tipos de peças usadas nas religiões afro-

descendentes, bem como o uso de "tradições estéticas africanas" no carnaval e em festas populares, que "foram e são em parte repositório dessa experiência plástica".

Em um texto claramente vinculado ao historicismo, coordenadas de espaço e tempo são evocadas a todo instante para pensar obras e processos. Daí a preocupação constante em diferenciar culturas e demarcar regiões, na África e no Brasil. O tempo aparece mais como fator de transformação dos estilos africanos, especialmente fator para pensar dúvidas irresolvidas. Pois culturas e regiões são conectadas à questão do estilo, que é um elemento crucial nessa interpretação do autor.

A esse respeito, Barata precisa seu foco ao dizer: "Nesse estudo encaramos o aspecto estilístico da escultura de figuras". O texto é pontuado por referências a "características formais", a "dados formais", como elementos delimitadores do estilo. Contudo, cabe ressalvar sua compreensão de que o estudo da arte comporta mais do que a análise formal. Ele menciona o problema das "condições econômicas e técnicas de [...] fabricação", fala em "sentido de beleza", em "tendências estéticas", e afirma que "além dos aspectos estilísticos deverá ser examinada a função que as peças de origem negra exercem na vida do grupo 'racial' ou de toda a sociedade".

Sobre a arte da África, de saída, é importante ressaltar como Barata defende o estatuto do pensamento visual frente a outras modalidades de expressão das mentalidades e de constituição do aparato físico-simbólico da vida humana. Como ele diz: "Não é só a literatura, oral ou escrita, que exprime uma cultura, de um sistema de vida com técnicas determinadas, no conceito antropológico. A criação plástica é uma expressão de cultura tanto quanto visão estética do mundo". O que implica dizer que, contrariamente ao preconceito existente em relação às sociedades africanas, Barata as pensa afastando a ideia de primitivismo e seus nefastos corolários.

Inicialmente, Barata apresenta a África articulada à parte da Oceania, seguindo a tendência, ainda em voga, de associar essas regiões como unidades socioculturais. Ele as unifica em função de a negritude ter realizado nessas regiões "uma das mais impressionantes obras plásticas humanas". Assim, persiste um resquício de estética racial, pois parece que as "tendências estéticas do negro" têm uma coesão que deriva não de uma unidade cultural dos grupos sociais nessas regiões e sim de uma etnia presente nesses continentes.

Contudo, tanto a conceituação antropológica, quanto a análise estilística conduzem Barata à multiplicidade na apresentação da arte da África. No seu dizer: "No velho continente as concepções plásticas diferiam um pouco de região para região, havendo nitidamente vários centros de estilos e três tendências dominantes".

A primeira é a tendência realista, que ele considera "complexa e elástica, pois vai dum quase classicismo, pela regularidade e harmonia de expressão [...], até um realismo moderado, às vezes expressionista". Barata indica a sua presença na arte antiga

dos ioruba, gêge, ashanti e outros povos, na região do Benin, da Nigéria e da Costa do Marfim. Para Barata, essa "elástica tendência realista" também foi produzida por povos do Gabão, do Congo, de Cabinda, de Angola.

Barata não especifica a segunda tendência, geométrica; apenas indica sua presença na região "do Sudão francês, indo até o norte da Nigéria, incluindo os povos Dogons, Bobos etc.". A terceira tendência é a expressionista, que ele vê como "mais recente, [...] parecendo forma secundária de arte, podendo resultar dum contato entre as duas primeiras". Ele indica sua presença em "inúmeros povos da África Ocidental e da Equatorial". Contudo, como, à exceção dos mandês, esses povos não foram trazidos forçadamente ao Brasil pelo tráfico negreiro, Barata diz poder concentrar seus estudos "sobre certos centros".

Tais observações permitem entender porque sua breve apresentação da arte na África se concentra na África Ocidental e na Equatorial, quase configurando a imagem de uma "África brasileira", uma África em função do Brasil, delineada conscientemente a partir das relações entre certas regiões socioculturais. O que ajuda a compreender a polaridade por ele estabelecida, conectando povos e tendências artísticas: "Em arte os sudaneses propriamente ditos se opõem aos gêges iorubas reunidos aos bantus".

A divisão da arte na África nas tendências realista, geométrica e expressionista também parece pautar-se em modos de estruturação da arte na modernidade nas vertentes do realismo, racionalismo e expressionismo. O uso dessas vertentes, que são pensadas como tendências estéticas universais, segue a prática crítica e historiográfica de inclusão de práticas e objetos de culturas africanas e, por decorrência, aqueles vinculados à problemática sociocultural afro-brasileira, no campo maior da Arte e no domínio específico da arte moderna.

Quando foca na "arte dos negros" no Brasil, Barata destaca, inicialmente, dois aspectos. O primeiro é a presença da mesma só no Brasil, "de toda ou grande parte da América do Sul", seguindo a tendência de minimizar a presença africana nessa parte do continente. A segunda é constituída pelas "características formais de estilo negro".

Em seguida, toca no "problema inicial de diferenciar as peças trazidas por um intermediário ou pelos próprios escravos, das feitas aqui no país por africanos e seus descendentes". A seu ver, a "análise histológica das madeiras" poderá comprovar que algumas peças foram feitas no Brasil. Após se valer de análises históricas e antropológicas, oferece sua visão do problema: "Na segunda metade do século XIX e possivelmente primeiros anos do século atual, as esculturas de orixás ou oxês eram, em parte, importadas da África e em parte feitas aqui por africanos, conservando – ao máximo – os caracteres estilísticos originais". No seu entender, essa conservação era facilitada "pela existência de modelos e pelas exigências do culto e da tradição que fixavam muitos dados formais

dos objetos". Além da forma, fala na "conservação de certas técnicas artísticas ligadas, sobretudo, aos cultos religiosos de origem africana".

Nesse sentido, um de seus objetivos é a "comparação de suas transformações com as da vida religiosa". Tópico sobre o qual propõe questões:

> Terão predominado as formas de culto e as plásticas da mesma origem? O sincretismo religioso ter-se-á efetuado nos mesmos planos do escultórico? O abandono de tradições plásticas terá sido mais rápido do que o das religiosas? Seus contatos com a cultura branca ou – caso a averiguar – com a indígena, terão produzido resultados paralelos ou semelhantes? A arte negra terá tido menor influência nas artes populares e na nossa cultura que a religião? (Barata, Mário, 1957).

Ou seja, sua abordagem da "dinâmica da arte negra no Brasil" não produz homologias e consonâncias, pois se baseia nas fraturas e heterogeneidade deflagradas pelo sistema escravista, que vinculou indissociavelmente África e Brasil. O que nos conduz à questão que revolve o texto: as conexões entre a arte produzida na África e no Brasil por africanos e afrodescendentes. Tal perspectiva ajuda a entender a questão da origem, presente no título do texto e no de sua segunda parte. Uma das questões de Barata é: "a que tipo de arte africana se filiam as peças" produzidas no Brasil? "Com que centro de estilo de escultura negra africana se relacionam"?

Sobre a predominância do estilo ioruba, Barata levanta questões para essa ascendência: "O comércio com a Nigéria terá sido mais fácil no século XIX? O culto nagô terá requisitado essas esculturas?" Pergunta que não deixa de responder: "Possivelmente, sim". Embora não deixe de observar que "outros estilos aparecem e poderão ser identificados na medida em que estes estudos se aprofundarem", oferecendo exemplos. Ao apresentar a tendência geométrica, Barata cita a interpretação de Madeleine Rousseau, para quem "a orientação geométrica parece também manifestar-se nos lugares em que o negro entrou em relação ao branco". Barata observa que "na área brasileira o fenômeno foi múltiplo e diferente". E diz: "É nos exus de ferro batido que a tradição 'geometrizante' da arte negra melhor se conservou".

Barata também questiona "a que época pertencem" as peças que constituem o *corpus* de análise da "arte dos negros". "Que distância de tempo haverá entre as [peças] produzidas em África e no Brasil?" Ele afirma ser "necessário datar algumas das peças para servirem de estacas na compreensão das mudanças estilísticas operadas aos poucos". De pronto, pode-se fazer uma pergunta: por que seria necessário datar apenas algumas peças? Por que não todas? A imagem das estacas faz pensar na história da arte como um edifício, metáfora arquitetônica que sugere um entendimento do ofício do historiador como algo não natural, como uma construção humana socialmente condi-

cionada por ideais, técnicas, vontades e até desejos. E Barata se pergunta: "Como datar essas peças?" Respondendo que "talvez seja tarde, mas todo o pesquisador que encontrar peças de origem negra deve esforçar-se por encontrar documentos ou informações que precisem a época de sua factura." E arremata: "O evolver desse estilo, no Brasil, os resultados da aculturação ficam melhor apreciados com a segurança cronológica fornecida por esse elemento". Preocupação com mudanças processadas no espaço e no tempo que permitem ver como ele está interessado na "dinâmica da arte negra no Brasil, suas transformações e sua contribuição a uma arte brasileira".

Assim, apesar de entender que "a maioria das peças [...] é ligada aos cultos que também sobreviveram", Barata ressalta que "outras correspondem à necessidade de hábitos, tradições culinárias, indumentária etc." E, como outros autores, conecta a "arte dos negros" ao campo da arte popular, ao dizer que "a grande influência da arte de origem africana no país [...] teve por consequência o aparecimento de uma série de núcleos de artistas populares, realizando esculturas em que as tendências estéticas do negro são predominantes". De onde emerge a imagem da sobrevivência, seja em redutos socioculturais, como as religiões afro-brasileiras, seja por difusão em hábitos entranhados no cotidiano da vida, especialmente nos segmentos populares da população brasileira.

O que conduz à problemática social. Mário Barata pensa a escultura afrodescendente no Brasil apontando os problemas com os quais se depara. Tanto as questões propriamente artísticas, quanto problemas enfrentados por quem se dedica a analisá-la em função das condições sociais de quem a produz e consome.

Assim, desde o início até o fim do texto, fala, de modo um tanto dramático, de uma oportunidade ainda existente: "Ainda resta uma oportunidade de conhecer a criação plástica do negro no Brasil e de estudar-lhe as transformações depois de seu contato com a cultura do branco". Apontando a insuficiência de estudos dedicados ao tema por ele focado, propõe a produção de "um cadastro fotográfico", "um *corpus sculptorum*", com as peças existentes em coleções particulares e públicas no Brasil e a publicação do mesmo em livro, classificando-as "pela origem, função, dados locais", comparando-as entre si e com outras existentes, na África e no restante do mundo, em coleções de museus e publicações.

Oportunidade que as entrelinhas do texto revelam ser, na verdade, uma necessidade. Em sua avaliação, naquela altura, "talvez [fosse] tarde" para estudar essa produção. Mas não deixa de ser curioso como essa oportunidade era, também, efetivamente, uma necessidade. Primeiro, devido à potência do que então era produzido, como a peça de Exu que ele adquiriu no mercado da Praça Cairu, sobre a qual ele afirma: "Fazer uma arte dessa em 1950 mostra o vigor que ainda tem a expressão do negro baiano". Esse estudo era oportuno, também, em função da condição tardia, da urgência dessa necessidade, pois, apesar do atraso de 50 anos, ao ver dele, havia melhores condições

para conhecer a "escultura de origem negra no Brasil". Comentando os trabalhos de Nina Rodrigues e Luís Saia, Mário Barata diz que "não tiveram os meios de aproveitar todo o material existente pelo Brasil afora, então em via de declínio ou mudança". O que sugere pensar que avaliava as condições de seu tempo como mais favoráveis do que as de antes, e ajude a entender porque diz se referir a essa oportunidade "com otimismo talvez improdutivo".

Sua visão de que a "arte dos negros" estava "em via de declínio ou mudança" é interessante. Se Barata não se pauta pelo purismo, uma vez que valoriza justo o encontro da "criação plástica do negro" com a "cultura do branco", supõe que esse encontro mudou e até declinou a partir de um determinado momento. Seu juízo de valor parece defender, assim, um tipo de miscigenação artístico-cultural que se perde a partir de um momento. Momento que não é por ele especificado, mas, conforme suas indicações, pode ser balizado a partir das atuações de Nina Rodrigues e Luís Saia, ou seja, no fim do século XIX e na primeira metade do século XX, portanto, no período posterior ao fim da escravidão legalizada, no processo de decréscimo dos influxos entre África e Brasil.

Pouco mais de 50 anos depois da primeira publicação do texto, é possível afirmar que, apesar de tudo o que foi escrito e constituído institucionalmente, permanece a necessidade de conhecer melhor as relações entre arte e afrodescendência no Brasil. É possível perceber um volume maior de publicações e exposições, mas, como de resto na história da arte no Brasil, pouco está sedimentado. O que não é de todo mau, nem deixa de ser coerente com o estado de crítica permanente que pauta certas tendências historiográficas na Era Contemporânea.

O que implica reiterar a necessidade de estudos sobre a dita "arte dos negros". Mas fica a pergunta: qual é a oportunidade atual de conhecer e pensar as relações entre arte e afrodescendência no Brasil? Parafraseando Mário Barata, invertendo simetricamente sua colocação, talvez seja necessário, hoje, um "pessimismo produtivo". Talvez, desacreditar em vigores, potências, tomar a ideia de impureza de modo radical, e seguir os métodos esboçados por Mário Barata, fazendo confluir reflexões estéticas, históricas (embora problematizando o historicismo) e antropológicas, na pesquisa com acervos e práticas de museus, coleções privadas, terreiros e mercados populares.

Para concluir, vale destacar um comentário de Mário Barata: "É curioso o efeito forte que produz entre os negros brasileiros a apresentação de fotografias de esculturas africanas, publicadas em livros de arte. Parece que essa forma plástica ainda simboliza, nitidamente, o que há de africano, e mesmo de proibido, nos cultos afronacionais". Para quem se dedica a pesquisar, escrever, expor e falar sobre as relações entre arte e afrodescendência, é importante destacar como, ainda hoje, é emocionalmente forte o efeito da abordagem dessa problemática junto aos afrodescendentes no Brasil. O que ajuda a entender sentidos sociopolíticos no estudo da "arte negra" no Brasil.

38. Ogum historiador? Emanoel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil[1]

Artista, colecionador, pesquisador, escritor, curador, editor, museólogo, Emanoel Araújo tem ajudado a reescrever a história da arte afrodescendente no Brasil por meio de obras de arte, textos, livros, exposições, museus.

Em sua atuação profissional, ele tem delineado trilhas próprias nos caminhos abertos por Rubem Valentim e Abdias Nascimento. Seguindo de modo particular a proposição de Valentim em seu "Manifesto ainda que tardio",[2] a obra artística de Araújo promove o diálogo entre culturas afrodescendentes e princípios construtivos na configuração de uma arte contemporânea brasileira com vínculos identitários relacionados à africanidade. Em suas demais intervenções no campo cultural, tendo as ações de Nascimento como referência, Araújo visa a conquistar espaços públicos para a produção artística afrorrelacionada e a alterar os modos de inserção sociocultural dos negros no Brasil.

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Conduru, Roberto; Siqueira, Vera Beatriz (orgs.). *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Historiografia da arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009, pp. 159-66.

[2] Valentim, Rubem. "Manifesto ainda que tardio". In Fonteles, Bené; Barja, Wagner (orgs.). *Rubem Valentim: artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 28.

Na luta pela causa afrodescendente, em arte e outros domínios, a ação de Araújo tem sido original, contínua e crescente, desde a década de 1980. A partir dessa época, não há uma ação com a amplitude da sua para a consolidação do que se convencionou denominar como arte *afro-brasileira*.

Os múltiplos caminhos abertos e trilhados por esse filho do orixá Ogum, o "Senhor da Invenção e dos Caminhos" para os nagôs, nos fazem pensar as contribuições de Araújo para a história da arte, tanto a da arte afrodescendente, em particular, quanto a da arte no Brasil, de modo geral.

Seria possível ver como ele constrói uma singular interpretação histórica da afrodescendência no Brasil por meio de sua própria obra plástica. Se, inicialmente, as referências à África são difusas, obras recentes dedicam-se à representação simbólica dos orixás do panteão nagô. Uma dinâmica que, passando da generalidade cultural vinculada ao continente africano a especificidades de algumas religiões brasileiras, não apenas é oposta ao desdobramento da obra de Valentim, que das religiões afro-brasileiras alcançou referências místicas universais, mas, também, é inversa à dinâmica das demais ações de Araújo no campo cultural, como espero evidenciar a seguir.

É possível – e mesmo necessário – pensar as mostras e publicações por ele organizadas, desde a década de 1980, em instituições como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Centro Cultural do SESI, a Bienal de São Paulo e o Museu Histórico Nacional, entre outras. Livros como *A mão afro-brasileira* (1988) e mostras como *Os herdeiros da noite* (1995), *Arte e religiosidade no Brasil – heranças africanas* (1997) e *Negro de corpo e alma* (2000), entre muitas outras, constituem uma série que, no dizer do próprio Araújo, torna "pública uma infindável pesquisa sobre a questão negra [...] sob o ponto de vista das artes plásticas".[3]

No entanto, aqui me concentro no Museu Afro Brasil, criado a partir de iniciativa dele, em São Paulo, em 2003, por entender esta instituição como culminância e acúmulo de suas intervenções em livros, exposições e catálogos prévios, bem como de sua atuação como diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 1992 e 2002. A meu ver, o Museu Afro Brasil se constitui na maior e mais importante iniciativa museológica de reflexão sobre a participação dos africanos e seus descendentes na constituição do Brasil. Entre os efeitos da ação de Araújo neste museu está o de participar da reescrita da história da arte denominada usualmente, hoje, como afro-brasileira.

Constituído a partir da coleção pessoal de Emanoel Araújo, o Museu Afro Brasil vem ampliando seu acervo, que é constantemente exposto e divulgado por meio de publicações e do sítio eletrônico da instituição. Além dos espaços expositivos, o museu

[3] Araújo, Emanoel. "Negro de corpo e alma". In Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 42.

é composto, também, com a Biblioteca Carolina Maria de Jesus e o Teatro Ruth de Souza. Equipes multidisciplinares de técnicos e de consultores atuam sob a batuta de Araújo. Fatores que evidenciam o personalismo que marca a instituição. Com efeito, durante uma visita ao museu, não é difícil encontrar Araújo cuidando pessoalmente de montagens e outras ações. O que me leva a pensar ser a designação "curador" plenamente pertinente à sua atuação e, também, a refletir sobre como será o futuro do museu sem ele.

As atividades expositivas do museu problematizam o modo como as exposições são denominadas no campo da museologia. É costume designar, hoje, como "exposição de longa duração" e "exposição de curta duração" aquelas que, antes, eram vistas, respectivamente, como "exposição permanente" e "exposição temporária", devido à maior ou menor transitoriedade que as exposições têm. Como curador, Araújo conduz um museu no qual a exposição do acervo é contínua, o que já é um diferencial significativo em relação a tantos museus brasileiros que, atualmente, pouco exibem suas coleções. Além disso, no caso do Museu Afro Brasil, a exposição do acervo do museu está em constante revisão e mudança. Aquela que poderia ter a denominação de "exposição permanente", ou "de longa duração", nos termos atuais, pode, paradoxalmente, ser qualificada como uma "exposição de curta duração". Quem pode visitar o museu amiúde talvez julgue a instituição como algo estática, devido ao modo como o acervo é exibido. Para alguém como eu, que a visita de tempos em tempos, a coleção e o museu estão sempre mutantes.

Vale ressalvar que essa mutabilidade não é o acúmulo de eventos, tão frequente hoje em muitas instituições. As mudanças na exposição do acervo vêm sendo processadas, sobretudo, a partir de exposições especiais, focadas tematicamente, as quais põem em diálogo peças da coleção do museu e de outras instituições e colecionadores. Estas mostras, que são produzidas continuamente desde o início das atividades da instituição, diferem um tanto da prática atual de exposições do circuito artístico brasileiro. Além de gerarem catálogos alentados que se tornam, de imediato, obras de referência sobre seus temas, elas não têm a curtíssima duração, a brevidade que se tornou frequente em tantas instituições do sistema cultural do país, alimentando o rentável negócio das exposições. No Museu Afro Brasil, as mostras desse tipo duram um tempo suficiente para que possam ser visitadas e revisitadas, além de trabalhadas com grupos de visitantes pela equipe de educação do museu, o que também é fácil de ver em visitas à instituição. Após terminarem, são literalmente incorporadas à exposição de longa duração. O que faz com que essa exposição se torne mais e mais complexa, seja pelo acúmulo de objetos, imagens e painéis, adensando o espaço inicialmente rarefeito, assim como as reflexões geradas no museu.

Em seu curto período de existência, o museu tem passado por constantes revisões, transformações, em suas exposições e instalações. O que não é estranho se pensarmos no que Araújo diz em seu texto "Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva", publicado em um livro com o mesmo título que apresenta as diretrizes da instituição: "Pensar e repensar, fazer e refazer são os desafios que o Museu Afro Brasil tem de enfrentar ao mesmo tempo em que os apresenta para a sociedade".[4]

Além disso, a instituição também pode causar estranheza a quem procurar expografias e museografias puristas. A mistura é uma característica tanto de suas exposições, quanto da própria estruturação do museu. Objetos dos mais diferentes tipos – obras de arte, peças usuais em diferentes tipos de museus, objetos cotidianos e toda sorte de imagens – são justapostos, embaralhados. Constituem-se, assim, as exposições e o próprio museu como grandes instalações multimídia, que se valem dos modos contemporâneos de expor, usando cenografias e outros dispositivos lúdicos de exibição.

Um breve olhar sobre essas exposições faz emergir a questão da impureza. Em um texto recente, sobre a exposição *De Valentim a Valentim*, atualmente exibida no museu, Jorge Coli diz: "Ninguém faz mostras mais vivas do que Emanoel Araújo. Não se incomodam com rigor acadêmico; antes, levam o espectador a uma contemplação vibrante e a um aprendizado que opera por intensas relações entre as obras."[5] O que nos leva a pensar ser a história constituída por Araújo uma história escrita no espaço com coisas as mais díspares, uma história engendrada plasticamente, algo que não surpreende se lembrarmos ser Araújo também um escultor.

Impurezas que podem levar à conclusão de não ser o Afro Brasil um museu de arte. Com certeza, a instituição causará algum incômodo a quem tentar vê-la simplesmente como um museu de arte. Talvez seja melhor pensar que o Afro Brasil não é apenas um museu de arte. O que é corroborado por Araújo, quando ele afirma: "O Museu Afro Brasil é [...] um museu histórico [...]. Um centro de referência da memória negra [...]. Um museu etnográfico [...]. Um museu de arte [...]".[6] Assim, podemos dizer que a especial escrita historiográfica de Araújo não é apenas uma história da arte e sim, também, uma história da arte.

Quais são as linhas mestras deste museu? No Afro Brasil, podemos observar a persistência de algumas ideias. Central é o foco na questão afro, tal como ela existe no Brasil. O museu se estrutura de maneira não estanque e descentrada, a partir de temas como escravidão, economia, cotidiano, religiosidade, personagens. Destacam-se as conexões com a África, seja na exposição do acervo, seja nas mostras focadas nas artes

---

[4] Araújo, Emanoel. "Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva". In Araújo, Emanoel (org.). *Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006, pp. 11-5.

[5] Coli, Jorge. "Mãos esquecidas". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 2009. Caderno Mais, n. 898, p. 2.

[6] Araújo, Emanoel. "Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva". Op. cit.

de diferentes sociedades na África. Nesse sentido, tem especial destaque a questão da diáspora africana no mundo. Como ele próprio diz, "o Museu Afro Brasil, sendo um museu *brasileiro*, não pode deixar de ser também um museu da *diáspora africana* no Novo Mundo".[7] Contudo, é importante dizer que o museu não se concentra na questão afro. Embora queira dar visibilidade à questão da negritude, não é exclusivamente centrado nela, evitando transformá-la em um gueto.

Nesse sentido, é preciso retomar a qualificação de Araújo, quando ele diz ser o Afro Brasil "um museu *brasileiro*".[8] Com efeito, a primeira exposição de curta duração do museu teve como título "Brasileiro, Brasileiros" e pretendia, no dizer dele, "assumir a face mestiça deste país. Romper o silêncio imposto. Permitir que as diversas nações negras, brancas e indígenas exprimam a verdadeira face mestiça desta diversa e única nação à qual chamamos Brasil, formada por efeito de muitas lutas e resistências". Ou seja, Araújo se filia claramente à visão de certas vertentes do modernismo brasileiro, que entendiam a mestiçagem como traço característico da brasilidade. O que traz à luz a abertura do museu, apesar de sua ênfase na negritude. E, assim, o seu posicionamento no debate acirrado existente hoje, no país, relativo à pertinência de marcações identitárias raciais e étnicas.

Exemplo disto é a mostra *De Valentim a Valentim*, que pode ser vista como uma história expográfica da escultura figurativa e simbólica no Brasil, tendo como balizas as figuras de dois escultores afrodescendentes. Com certeza, com estas referências, é uma exposição parcial, como tantas outras exposições o são. Somada à exposição em homenagem aos 90 anos de vida de Mestre Didi, também atualmente em exibição no museu, *De Valentim a Valentim* é um claro posicionamento de Araújo, um escultor – não esqueçamos –, frente à história da escultura e da arte no Brasil existente em museus, livros, universidades.

Entretanto, a princípio, é difícil qualificar Araújo como um historiador da arte e o que ele faz como história da arte. Para isso, é preciso pensar os diversos modos de escrever a história da arte. Pensar a história da arte, que pode e é constituída a partir do museu, não tanto por meio do texto escrito, e sim por meio da conexão de obras de arte, coleções, mostras, catálogos, livros. Assim, eu o entenderia não simplesmente como um historiador da arte, mas como um artista historiador. O que me faz lembrar a figura do "artista etc.", tal como proposta por Ricardo Basbaum, a partir da atuação múltipla dos artistas na contemporaneidade, ao atuarem como críticos, curadores, editores etc.[9] Tal perspectiva me obriga a retornar a uma frase de Araújo, já por mim

---

[7] Idem, ibidem.

[8] Idem, ibidem.

[9] Basbaum, Ricardo. "Amo os artistas-etc". In Moura, Rodrigo (org.). *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

citada: aquela na qual ele enfatiza como sua "pesquisa sobre a questão negra" é feita "sob o ponto de vista das artes plásticas".[10]

Especificamente em relação à história da arte afro-brasileira, é importante observar como Araújo cristaliza museologicamente e leva adiante a ideia de arte afro-brasileira, tal como foi proposta artisticamente por Valentim e historiograficamente por Marianno Carneiro da Cunha.

Se Valentim explora, em seu "Manifesto ainda que tardio",[11] conexões entre o construtivismo e a cultura afro-brasileira, e Carneiro da Cunha procura, em seu texto "Arte Afro-Brasileira",[12] delinear as especificidades artísticas da arte afro-brasileira difundidas na cultura do país, Araújo conecta, em suas ações museológicas, a arte à cultura, o particular ao geral. O que nos faz retornar ao tópico problemático da indistinção entre arte e cultura, no Museu Afro Brasil e na contemporaneidade, a qual tanto torna algo difusa e vaga a questão afro, quanto parece abdicar da noção de valor intrínseca à ideia de arte.

Filho de Ogum, Araújo é, como seu pai mítico, artífice e guerreiro. Inventor de livros, mostras, instituições, obras de arte, museus. Por meio dessas realizações no campo das artes plásticas, é um ativista da causa negra. Retomando o dizer de Jorge Coli, com a exposição *De Valentim a Valentim*, Araújo "denuncia que falta uma história da escultura no Brasil digna desse nome".[13] A meu ver, é interessante ver a ação de Araújo como uma denúncia. Ver esta mostra-denúncia como mais uma manifestação de uma característica-chave da instituição e, portanto, da particular ação historiográfica de Araújo. Denúncia que é, ao mesmo tempo, uma obra aberta a outras leituras e intervenções, tornando disponíveis, publicamente, obras, imagens, textos, reflexões.

Concluindo a apresentação do conceito do museu que criou, ele diz: "Se, em 1953, o Pavilhão das Nações abrigou *Guernica*, que não nos deixa esquecer os horrores da Segunda Grande Guerra; desde 2004 o Pavilhão Manoel da Nóbrega abriga um acervo de artistas negros, de negras memórias e memória de negros para nunca esquecermos".[14] Fica evidente como ele quer denunciar a condição de invisibilidade do negro e da questão negra na sociedade brasileira, na história, nos museus, nas escolas, nas universidades, expondo-as em suas múltiplas facetas, muitas, que fazem pensar serem elas infinitas. Emanoel Araújo, como Ogum, deflagra a guerra e abre caminho.

---

[10] Araújo, Emanoel. "Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva". Op. cit.
[11] Valentim, Rubem. Op. cit.
[12] Cunha, Mariano Carneiro da. "Arte afro-brasileira". In Zanini, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, pp. 972-1.033.
[13] Coli, Jorge. Op. cit.
[14] Araújo, Emanoel. "Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva". Op. cit.

39. Uma crítica sem plumas – a propósito de *Negerplastik*, de Carl Einstein[1]

1

Carl Einstein nasceu em Neuwied, na Alemanha, em 1885. De família judia, foi criado em Karlsruhe e, depois, passou a viver em Berlim, onde frequentou a Universidade de Berlim, estudando filosofia, filologia, história e história da arte, que cursou, de modo irregular, com Heinrich Wölfflin, Kurt Breysig e Georg Simmel, entre outros. No período compreendido entre a segunda metade da década de 1900 e o final dos anos 1920, viveu entre a Alemanha e a França, com um breve *interregno* na Bélgica (1916-18), até se estabelecer em Paris, a partir de 1928. Foi casado com Maria Ramm, entre 1913 e 1920, e com Lyda Guévrekian, a partir de 1932. Além de ter-se dedicado à crítica e à história da arte, tem obra literária composta de poemas, romance, peça teatral, roteiro cinematográfico.

Além de *Negerplastik*,[2] publicou outros estudos sobre arte da África, especialmente *Afrikanische plastik* [*Plástica africana*, ou *Escultura africana*], de 1921, e "À propos de

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Art-UERJ, v. 12, pp. 157-62, 2008.

[2] Einstein, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915.
Obs.: A palavra *negerplastik* já foi traduzida como "escultura negra", em francês e em espanhol, e como "escultura africana", em inglês. Einstein, Carl. "La sculpture nègre" (*Negerplastik*). *Méditations*, outono 1961,

l'exposition à la galerie Pigalle" [*A propósito da exposição na galeria Pigalle*], de 1930.[3] Entre as obras de Einstein sobre arte moderna, devem ser destacados dois livros. *Die Kunst des 20* [*A arte do século XX*] foi publicado em 1926[4] e reeditado em 1928, 1931 e 1988, sendo uma das primeiras histórias da arte moderna, uma "obra-prima de síntese histórica" na avaliação de Georges Didi-Huberman;[5] uma breve sentença desse texto deixa ver como arte e política andavam *pari passu* em suas reflexões: "A velocidade futurista é precursora da energia fascista."[6] O outro livro é *Georges Braque*, de 1934,[7] sobre seu artista preferido, obra com a qual, como anunciou em carta de 1922 dirigida a Daniel-Henry Kahnweiller, ele pretendia dar fim "a esses malditos textos sobre arte", externando seu cansaço com a crítica.[8] O que acabou se confirmando, pois é sua última obra sobre arte publicada em vida. De sua relação tensa com o campo da história da arte também é significativo o fato de ter recusado o convite que recebeu – apesar de não ter o doutorado – para ocupar a cadeira de história da arte na Bauhaus, em 1924.[9]

Entre suas realizações literárias, podem ser destacados: o romance *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* [*Bebuquin ou os diletantes do milagre*], de 1912,[10] que é considerado a primeira obra literária cubista; a peça teatral *Die Schlimme Botschaft*

---

pp. 93-114; _____. "*Negerplastik*" (La sculpture nègre). In *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 344-53; _____. "La sculpture nègre". In _____. *La sculpture nègre*. (Liliane Meffre ed.). Paris: L'Harmattan, 1998, pp. 15-48; _____. "La escultura negra". In _____. *La escultura negra y otros escritos*. (Liliane Meffre ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 27-59; _____. "African sculpture". In Flam, Jack, Deutch, Miriam (eds.). *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003, pp. 77-91. Optamos por publicar o título original de modo a manter a amplitude da designação forjada pelo autor, quando justapôs os termos *neger* e *plastik*. O primeiro termo se refere à negritude de modo genérico, tal como era empregado à época; o segundo termo significa tanto escultura, especificamente, quanto plástica, indicando a realidade concreta e objetiva da forma. Cabe observar que a terceira das cinco seções nas quais o texto é dividido tem como título "Religion und afrikanische Kunst" [Religião e arte africana] e que, seis anos depois, Carl Einstein publicou outra obra sobre o tema com o título *Afrikanische plastik* [Plástica africana ou Escultura africana]. No texto de 1915, ele explora as diferenças entre *Neger* e *Afrikanische* e entre *Plastik* e *Kunst*, respectivamente, no jogo entre título e entretítulo; no título do livro de 1915, prefere a designação genérica, enquanto no entretítulo dessa obra e no título do livro de 1921 opta por se referir especificamente à África. Einstein, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915; _____. *Afrikanische Plastik*. Berlin: Wasmuth, 1921.

[3] Einstein, Carl. *Afrikanische plastik*. Berlin: Wasmuth, 1921; _____. "A propos de l'exposition de la galerie Pigalle". *Documents*, n. 2, 1930.

[4] Einstein, Carl. *Die Kunst des 20*. Berlin: Propylaen, 1926.

[5] Didi-Huberman, Georges. "O anacronismo fabrica a história: a inatualidade de Carl Einstein". In Zielinsky, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, pp. 34-5.

[6] Apud Meffre, Liliane. *Carl Einstein et la problematique des avant-gardes dans les arts plastiques*. Berne: Peter Lang, 1989, p. 68.

[7] Einstein, Carl. *Georges Braque*. Paris: Editions des Chroniques du Jour, 1934.

[8] Apud Wolf, Sabine. "Quelques repères à propos de Carl Einstein (1885-1940)". In Einstein, Carl. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin-Wilmersdorf: Verlag Die Aktion, 1912, p. 127.

[9] Apud Didi-Huberman, Georges. Op. cit., p. 23, n. 11.

[10] Einstein, Carl. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Op. cit.

[*A má notícia*], de 1921,[11] uma versão contemporânea da "Paixão de Cristo", que lhe rendeu ataques antissemitas e um processo por blasfêmia na República de Weimar; o livro de poemas *Entwurf einer Landschaft* [*Esboço de uma paisagem*], de 1930,[12] editado por Kahnweiler, com litografias de Gaston-Louis Roux. Einstein foi coautor do roteiro de *Toni*, filme de Jean Renoir rodado nos anos 1930, do qual também foi responsável pela direção artística.

Colaborador de diversas publicações (*Die Opale*, *Hyperion*, *Pan*, *Die weissen Blätter*, *Die Aktion*), teve intensa atuação como editor: em 1912, com a revista *Neue Blätter*, apresentou obras literárias francesas; em 1919, editou, com Georg Grosz, o hebdomadário político-satírico *Der blutige Ernst*; em 1925, com Paul Westheim, o *Europa-Almanach*, reunindo contribuições de artistas dos domínios da pintura, arquitetura, literatura, música, teatro, cinema, moda. E participou de outra experiência crucial no campo artístico europeu: com Georges Bataille, Georges Wildenstein, George-Henri Rivière e Michel Leiris, em 1929, fundou a revista *Documents – Doctrines – Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie*, para a qual contribuiu com textos e indicou a colaboração de etnólogos alemães. Foi, ainda, tradutor, vertendo ao alemão desde contos e lendas da África às cartas de Van Gogh a seu irmão Theo, obras de Paul Valéry e sobre Henri de Toulouse-Lautrec e Maurice Utrillo. Ou seja, além de escritor de vanguarda e intelectual atuante em múltiplos campos, Einstein foi um mediador cultural, um verdadeiro ativista.

A de Einstein é, em muitos sentidos, uma crítica entre guerras. Em paralelo à atuação como escritor, empreendeu intensa ação política, tendo participado do "Conselho dos Soldados", em Bruxelas, durante a Primeira Guerra Mundial, e se alistado à coluna Durruti, na Espanha, em 1936, ao lado dos anarcossindicalistas (CNT-FAI), participando de muitas batalhas. De volta a Paris, em 1939, foi detido pelos nazistas, enviado a um campo em Bordeaux e liberado devido à sua idade avançada. Impossibilitado de retornar a Paris, de emigrar para algum país anglo-saxão e de escapar pela Espanha, Einstein cometeu suicídio, jogando-se no rio Gave de Pau, perto de Lestelle-Bétharram, na França, em 1940.

2

Negerplastik foi escrito no início de 1914 e publicado em 1915, em Leipzig, quando Einstein estava internado em um hospital militar, cuidando de ferimentos na cabeça, decorrentes de sua participação, como soldado, na Primeira Guerra Mundial.

[11] Einstein, Carl. *Die Schlimme Botschaft*. Rowohlt, 1921.
[12] Einstein, Carl. *Entwurf einer Landschaft*. Paris: Galerie Simon, 1960.

O texto foi acompanhado de um álbum com 119 ilustrações de obras majoritariamente provenientes da África e algumas da Oceania, cujas imagens foram publicadas sem referências (proveniência, data, material, tamanho, técnica, coleção etc.), talvez porque seu autor não pudesse completar a obra e acompanhar sua edição. Segundo Liliane Meffre:

> Naquela época, a distinção entre as diferentes artes primitivas não era muito estrita e tampouco muito essencial, como bem explica Kahnweiller (em suas *Confessions Esthétiques*, de 1963): '*Negerplastik* de Einstein [...] não distingue arte da África e da Oceania. Não se deve censurá-lo por isto. Se tratava da descoberta *plástica* destas artes, não de etnografia. Sua classificação podia esperar' (Meffre, Liliane, 2002, pp. 20 e 130).[13]

Entretanto, quando da reedição do livro, em 1920,[14] feita já com a supervisão de Einstein, foram incluídas 116 imagens, embora ainda sem legendas[15] – o que sugere a decisão consciente do autor de não intervir muito nessa obra, talvez por não ter sido o responsável pelas imagens na edição original e, ainda, porque já estivesse elaborando *Afrikanische plastik*, que publicou no ano seguinte, e que é um livro no qual há descrições de algumas obras e trechos de lendas africanas. Com efeito, a partir dessa obra, percebe-se "uma virada em direção à etnologia", como observou Liliane Meffre, pois, contrariamente ao que ele afirma em *Negerplastik*, passou a defender que "a colaboração de etnólogos e historiadores da arte é indispensável".[16] A esse respeito, cabe lembrar que, em 1930, se tornou, junto com Paul Rivet e Michel Leiris, um dos primeiros titulares da Sociedade de Africanistas de Paris.

Em 1990, Ezio Bassani e Jean-Louis Paudrat publicaram, como resultado de minuciosa pesquisa, uma lista propondo referências para as imagens do álbum,[17] que entendem como o "primeiro álbum consagrado a ela (arte africana) na qualidade de arte".[18] Segundo eles, nesse álbum "surpreende a exígua presença das coleções públicas europeias [...]. Esta restrição tem sua explicação: a iconografia da obra parece ter sido extraída quase exclusivamente da fototeca do *marchand* József Brummer, que patrocinou a obra".[19] Reconstituindo percursos das obras ilustradas em coleções e seus ecos em outras obras – de *marchands*, artistas e colecionadores como József Brum-

[13] Meffre, Liliane. "Escritos de Carl Einstein sobre arte africano". In Einstein, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. (Liliane Meffre ed.) Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 20 e 130.
[14] Einstein, Carl. *Negerplastik*. Munchen: Kurt Wolff, 1920.
[15] A esse respeito, ver Meffre, Liliane. "Escritos de Carl Einstein sobre arte africano". Op. cit., p. 20.
[16] Apud idem, ibidem, pp. 23-4.
[17] Ver Bassani, Ezio; Paudrat, Jean-Louis. "Liste des oeuvres illustrant *Negerplastik* (édition de 1915)". In Einstein, Carl. *La sculpture nègre*. (Liliane Meffre ed.) Paris: L'Harmattan, 1998, pp. 109-18.
[18] Bassani, Ezio; Paudrat, Jean-Louis. "Note sur 'un torse'". In Einstein, Carl. *La sculpture nègre*. Op. cit., p. 64.
[19] Idem, ibidem, pp. 64-5.

mer, Charles Vinnier, Sergei I. Schukin, Frank Burty Haviland, Maurice de Vlaminck, Vladimir Markov, Jacob Epstein, Fernand Léger e Henry Moore – Bazoni e Paudrat oferecem traços da influência que *Negerplastik* exerceu "na imaginação dos criadores 'modernos'".[20]

Com efeito, *Negerplastik* é o primeiro livro a apresentar, de modo livre de preconceitos racistas, artefatos provenientes da África como obras de arte. Einstein recusa, logo de saída, a visão preconceituosa dos africanos como seres inferiores e refuta, também, o "falso conceito de primitivismo", pois os entende como frutos da ignorância e de álibis para a opressão injusta, compreendendo que "o juízo até então atribuído ao negro e à sua arte caracterizou muito mais quem emitia tal juízo do que o seu objeto". Para Liliane Meffre, é uma das "obras matrizes do século XX. Com análise formal audaciosa e inovadora, essa obra conferiu aos objetos artísticos africanos o *status* definitivo de obras de arte".[21] Entretanto, *Negerplastik* é mais do que um livro de história da arte africana. Para analisar o valor da arte da África, Einstein a situa em relação à arte ocidental, conectando-a com obras modernas, o gótico, o estilo romano-bizantino, entendendo-a em sentido universal. Ele discute questões relativas à visão e à percepção, à criação e à recepção artística, à escultura, ao colecionismo, à psicologia, à história, à crítica e à teoria. Assim, *Negerplastik* é, simultaneamente, um livro de história, crítica e teoria; livro de arte da África, de arte moderna, de arte.

São evidentes os vínculos da obra com a modernidade artística: seja com a teoria, seja com a produção artística moderna. O livro é mais um indício do interesse por objetos trazidos da África que se observa, desde o início do século XX, entre artistas ditos fauvistas e cubistas, *marchands*, colecionadores e pensadores, que provocou outros olhares e reflexões; como ele disse: "Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram uma abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos." Com frases curtas, Einstein deixa ver como pensa, de um só golpe, a arte da África, a dinâmica historiográfica, a contemporaneidade da arte e sua história: "Como sempre, [...] um processo artístico atual criou sua história"; "o que assume importância histórica é sempre função do presente imediato".

Dinâmica crítica que, no seu caso, vinha de par com o movimento inverso. Einstein aproxima, sem igualar, arte da África e arte moderna; diferencia, por exemplo, o papel da abstração e do realismo nas esculturas africanas e em obras modernas. Nas obras de Auguste Rodin e dos futuristas, não vê a plasticidade real, sem as "plumas do realismo", que percebe e analisa no poderoso realismo da forma, tanto na *arte negra* quanto na arte moderna que, nesse texto, defende implicitamente. Embora não cite

[20] Idem, ibidem, p. 69.
[21] Meffre, Liliane. "Introduction". In Einstein, Carl. *La sculpture nègre*, op. cit., p. 7.

Pablo Picasso e Georges Braque, são as obras cubistas desses artistas as referências com as quais pensa a escultura da África, quando diz:

> Faz alguns anos, vivemos na França uma crise decisiva. Graças a um prodigioso esforço de consciência, percebeu-se o caráter contestável desse procedimento. Alguns pintores tiveram suficiente força para desviar-se de um *métier* feito mecanicamente; uma vez desligados dos procedimentos habituais, eles examinaram os elementos da visão do espaço para encontrar o que bem poderia engendrá-la e determiná-la. Os resultados desse importante esforço são bem conhecidos. Naquele momento descobriu-se a escultura negra e reconheceu-se que, em seu isolamento, ela havia cultivado formas plásticas puras (Einstein, Carl, 1915).

Negerplastik também pode ser visto como um livro de teoria: tanto de teoria das artes (em especial, da escultura) e da arte (particularmente, da questão da forma na arte), quanto de teoria da crítica e da história da arte. Especialmente em sua segunda parte – "O pictórico" – discute, direta e explicitamente, as teorias da visão, da forma, do espaço e da escultura expostas por Adolf von Hildebrand em *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* [*O problema da forma nas artes plásticas*], de 1893,[22] na qual Einstein vê "o equilíbrio perfeito entre o pictórico e o plástico". Insere-se, assim, em uma tradição de longo alcance, delineada pelas contribuições germânicas à estética, à teoria e à história da arte, a qual, das obras de Wölfflin e Hildebrand, alcança as reflexões de Conrad Fiedler e Immanuel Kant, entre outros – linhagem na qual Einstein não se acomoda facilmente.

Na parte inicial do texto – "Observações sobre o método" – ele também deixa claro que recusa "utilizar a arte para fins antropológicos ou etnográficos", que partirá "de fatos e não de sucedâneos [...]: as esculturas africanas". E que as analisará como *criações*. Contudo, não afasta do horizonte questões socioculturais. O terceiro tópico do texto é justamente "Religião e arte africana", no qual, como disse Didi-Huberman, "a religião não é mais pensada como um 'conteúdo' que a escultura africana teria por tarefa 'representar'; ela é em si mesma essa dinâmica da forma que permite a Carl Einstein visualizá-la 'destacando-se inteiramente do correlativo metafísico'".[23]

É preciso destacar, ainda, a dimensão literária de sua crítica de arte. "*Homme des lettres*",[24] Carl Einstein foi um historiador cujo engajamento estético não se podia dar sem um engajamento relativo ao texto, gerando uma escrita diferenciada, de "perfeita

[22] Hildebrand, Adolf von. *Das Problem der Form in der bildenen Kunst*. Strasbourg: Heitz & Mündel, 1893.
[23] Didi-Huberman, Georges. Op. cit., p. 45.
[24] Apud *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, p. 344.

estranheza", no dizer de Didi-Huberman,[25] que é intrínseca às suas reflexões histórico-crítico-teóricas. De acordo com o que disse Liliane Meffre:

> Seguir Carl Einstein em suas elucubrações e assimilar seu pensamento não é sempre fácil. Por um lado, se nutre das teorias e da prática da *Kunstwissenchaft* germânica especializada [...]. Por outro lado, como é costume dele, Carl Einstein procede por contrações de seu próprio discurso intelectual, a saltos, com sínteses rápidas, por atalhos fulgurantes, com um estilo e uma terminologia muito pessoais (Meffre, Liliane, 2002, pp. 22-3).[26]

Na última seção do texto, Einstein analisa máscaras e a prática da tatuagem. Em relação à última, sobressai a diferença radical entre a sua visão e a do célebre texto de Adolf Loos sobre o tema, publicado em 1908. Loos pensa a tatuagem na perspectiva evolucionista e teleológica do historicismo – "O ímpeto de ornamentar seu rosto e tudo o que está a seu alcance é a mais remota origem das artes plásticas. É o balbucio da pintura" –, aceitando sua existência exótica, nos povos tidos como primitivos, e condenando a sua persistência contemporânea no Ocidente – "O homem moderno que se tatua é um criminoso ou um degenerado".[27] Einstein entende que tatuar-se "não deixa de ser a tomada de consciência que representa conceber seu próprio corpo como obra inacabada que transformamos prontamente"; para ele, "Se tatuar supõe uma consciência de si imediata e uma consciência não menos forte da prática objetiva da forma"; "A tatuagem não passa de uma parte da objetivação de si mesmo que consiste em exercer uma influência sobre a totalidade de seu corpo, em produzi-lo conscientemente em público". As máscaras – cuja rigidez "nada mais é do que o último grau de intensidade da expressão, liberada de qualquer origem psicológica" – lhe permitem abordar a questão da forma "nas artes de forte dominância religiosa" – "apenas a forma na arte está à altura do ser dos deuses" – e sintetizar suas reflexões ao longo do texto: "o africano condensa as forças plásticas em resultantes visíveis."

3

Negerplastik foi publicado em francês, parcialmente, em 1921, e, integralmente, apenas em 1961, tendo reedições em 1976, 1986 e 1998, que foram acompanhadas de estudos sobre a obra e a figura de Carl Einstein. O mesmo aconteceu com versões

[25] Didi-Huberman, Georges. Op. cit., p. 20.
[26] Meffre, Liliane. "Introduction". Op. cit., pp. 22-3.
[27] Loos, Adolf. "Ornamento e crime". Trad. Heloisa B. S. Rocha e Thereza C. V. Vianna. *Qfwfq*, Rio de Janeiro, UERJ, v. 2, n. 1, 1996, p. 170.

recentes do texto publicadas em espanhol, em 2002, e em inglês, em 2003,[28] o que demonstra o crescente interesse e reconhecimento do valor do livro e de seu autor.

Obra-chave da história da arte moderna, o texto de Carl Einstein ainda não havia sido traduzido em português. Qual é o sentido de publicar esse autor inatual e sua obra-prima no Brasil, em 2008, quando, no campo da arte, domina um sentimento contrário à forma e, na sociedade de modo geral, persiste a falta de vontade, se não uma velada aversão, por quase tudo referente à África e à afrodescendência no país?

Sobre o autor e sua obra, encontra-se publicado em português um texto de Georges Didi-Huberman – "O anacronismo fabrica a história: a inatualidade de Carl Einstein"[29] – no qual afirma que "Relê-lo hoje é reencontrar, para além de toda pacificação acadêmica, algo como um contato direto com uma parte maldita da história da arte, esta parte na qual o exercício do historiador libera seus próprios questionamentos, suas próprias exposições ao perigo".[30] Além de ampliar, tensionando, as bases do campo da história da arte no país, o texto pode auxiliar na reversão do preconceito inculto que grassa contra a forma e sua importância na arte, adensando o debate, oferecendo elementos à campanha insistente, porém pouco municiada e quase monocórdia, contra o formalismo e – quem sabe? – permitindo um entendimento mais complexo da forma na arte. Pode, também, em sentido mais específico, oferecer subsídios para análises de esculturas utilizadas nas religiões afrodescendentes no Brasil, e esculturas como as de Louco[31] e seus discípulos, produzidas em Cachoeira, na Bahia, as quais têm óbvias conexões com as questões analisadas por Einstein. Pode, assim, ajudar a arrefecer, minimamente que seja, o preconceito em relação à África e ao que a ela se refere no Brasil, aos afrodescendentes, suas práticas culturais e realizações em arte.

---

[28] Einstein, Carl. *Negerplastik* (La sculpture nègre). In *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 344-53; _____. "La sculpture nègre". In _____. *La sculpture nègre*. Paris: L'Harmattan, 1998, pp. 15-48; _____. "La escultura negra". In _____. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 27-59; _____. "African sculpture". In Flam, Jack; Deutch, Miriam (eds.). *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003, pp. 77-91.

[29] Didi-Huberman, Georges. Op. cit., pp. 19-53.

[30] Idem, ibidem, p. 22.

[31] Sobre Louco, Boaventura da Silva Filho (Cachoeira, BA, 1932-1992), ver: Frota, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, pp. 277-81.

40. *Negerplastik*, de Carl Einstein, agora e aqui[1]

Pode-se questionar a pertinência de publicar hoje, no Brasil, o pensamento de Carl Einstein (Neuwied, 1885 – Lestelle-Bétharram, 1940), particularmente seu ensaio *Negerplastik*,[2] que fora escrito em 1914 e foi publicado pela primeira vez no ano seguin-

---

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Einstein, Carl. *Negerplastik*. Meffre, Liliane (org.). Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011, pp. 291-302.

[2] Einstein, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915.
Obs.: A palavra *negerplastik* já foi traduzida como "escultura negra", em francês e em espanhol, e como "escultura africana", em inglês. Einstein, Carl. "La sculpture nègre" (*Negerplastik*). *Méditations*, outono 1961, pp. 93-114; _____. "*Negerplastik*" (La sculpture nègre). In *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 344-53; _____. "La sculpture nègre". In _____. *La sculpture nègre*. Meffre, Liliane (ed.). Paris: L'Harmattan, 1998, pp. 15-48; _____. "La escultura negra". In _____. *La escultura negra y otros escritos*. Meffre, Liliane (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 27-59; _____. "African sculpture". In Flam, Jack, Deutch, Miriam (eds.). *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003, pp. 77-91.
Optou-se por publicar o título original de modo a manter a amplitude da designação forjada pelo autor, quando justapôs os termos *neger* e *plastik*. O primeiro se refere ao termo negritude de modo genérico, tal como era empregado à época; o segundo termo significa tanto escultura, especificamente, quanto plástica, indicando a realidade concreta e objetiva da forma. Cabe observar que a terceira das cinco seções nas quais o texto é dividido tem como título "Religion und afrikanische Kunst" [Religião e arte africana] e que, seis anos depois, Carl Einstein publicou outra obra sobre o tema com o título *Afrikanische plastik* [Plástica africana ou Escultura africana]. Portanto, no texto de 1915, ele explora as diferenças entre *Neger* e *Afrikanische* e entre *Plastik* e *Kunst*, respectivamente, no jogo entre título e entretítulo; no título do livro de 1915, prefere

te, em Leipzig, na Alemanha. Contudo, não é difícil articular argumentos em defesa da atualidade da obra de Carl Einstein e do sentido de publicá-la em português, no Brasil, participando da dinâmica de estudo, reedição e tradução de seus textos, inaugurando, assim, a difusão de seu pensamento em português, no Sul.

No quadro atual de questionamento das fronteiras disciplinares, são mais do que bem-vindas reflexões sobre a obra de um escritor múltiplo, que publicou textos ora classificados como crítica, ora como história, e poemas, romance, peça teatral, roteiro cinematográfico, além de ter colaborado com diversas publicações, feito trabalhos de tradução e sido editor.

Nesse momento de trânsito por territórios antes sitiados, é oportuno ler um autor cujo romance *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* [*Bebuquin ou os diletantes do milagre*], de 1912,[3] é visto como a obra inaugural do cubismo em literatura. Sendo uma obra literária em diálogo com as artes plásticas, nela emergem vez por outra questões de crítica e história da arte. Por outro lado, em suas peças mais facilmente classificadas como realizações críticas e historiográficas, é fundamental a fatura textual, nem sempre de fácil assimilação, mas intrinsecamente vinculada a posicionamentos artísticos, estéticos, teóricos, políticos. O que faz pensar teoria, crítica e história da arte não como modalidades e sim como zonas nas quais se intensificam certos objetos, questões, ângulos de visão e modos de agir em um heterogêneo campo de letras.

Em momento de tantos desafios a serem enfrentados pela história da arte, é importante retomar um pensamento e um texto que, ao serem produzidos, estavam inseridos na corrente mais potente da história da arte àquela época, a germânica. E não apenas porque Einstein estudou com Heinrich Wölfflin, Aloïs Riegl, Georg Simmel e Kurt Breysig, na Universidade de Berlim. Particularmente *Negerplastik* explicita como Einstein se insere na vertente de estudos dos tópicos da visão e da forma, com forte e longa tradição no mundo acadêmico alemão. Nessa obra, Einstein se posiciona, de modo firme, contrariamente às formulações de Adolf von Hildebrand, expressas em *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* [O problema da forma nas artes plásticas], de 1893.[4] Ao privilegiar a "conexão de aparências que se afirma como espaço ideal" em detrimento do acontecimento no espaço real,[5] Hildebrand reprovava Antonio Canova, por tornar a escultura autônoma em relação à arquitetura. É claramente oposta à ava-

---

a designação genérica, enquanto no entretítulo dessa obra e no título do livro de 1921 opta por se referir especificamente à África.
Einstein, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915; _____. *Afrikanische Plastik*. Berlin: Wasmuth, 1921.

[3] Einstein, Carl. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin-Wilmersdorf: Verlag Die Aktion, 1912.

[4] Hildebrand, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor, 1988. [*Das Problem der Form in der bildenen Kunst*. Strasbourg: Heitz & Mündel, 1893]

[5] Idem, ibidem, pp. 87-90.

liação de Einstein a respeito da "ausência de plasticidade real, (da) fábula do modelo 'tateado', ornado com as plumas do realismo".

Esse juízo se deve, com certeza, à sua evidente filiação a uma corrente de pensamento que procurava definir domínios artísticos, suas especificidades, meios e índices de (im)pureza, ecoando Wölfflin e Lessing, entre outros. Sua atualidade deriva, contudo, mais de sua avaliação crítica da história e do estado contemporâneo das artes: "uma arte tão marcante como a plástica francesa parece, até Rodin, esforçar-se justamente em fazer desaparecer a plasticidade"; a "confusão total entre o pictórico e o plástico", no barroco, só terminou com a "derrota da escultura, que precisou, para conservar ao menos o estado emocional do criador e comunicá-lo ao espectador, recorrer a meios inteiramente impressionistas e pictóricos"; "há alguns anos, vivemos na França uma crise decisiva". Para ele, foram os artistas nomeados como cubistas que empreenderam "um prodigioso esforço de consciência" que reverteu o processo que culminou naquela crise. Processo que conduziu a outra visada da arte da África: "certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos". A seu ver, "descobriu-se que raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de espaço e formulada uma maneira própria de criação artística".

Posicionamento que indica como ele articula crítica, história e teoria da arte em suas reflexões. Pois *Negerplastik* é um livro de teoria da arte, especificamente de teoria da escultura, assim como do "problema da forma nas artes plásticas", como se pode perceber, sobretudo, em sua parte intitulada "O pictórico". De seu entendimento da indissociabilidade entre arte, crítica e história, duas passagens de *Negerplastik* são bem explícitas: "Como sempre, [...] um processo artístico atual criou sua história"; "o que assume importância histórica é sempre função do presente imediato".

Essas passagens também explicam o fundamento histórico do interesse crítico dos artistas modernos, especialmente dos ditos cubistas, pela escultura da África. Atração que foi decisiva para transformar o estatuto daqueles objetos, que, até então, eram entendidos como elementos da cultura material de sociedades tratadas como exóticas e consideradas inferiores, o que determinava enquadramentos etnográficos nos museus. A partir da mudança de juízo àquela época, essas peças passaram a ser vistas, vendidas e colecionadas como obras de arte, bem como a ter outros valores e sentidos em determinados circuitos da cultura ocidental.

Negerplastik também é um marco nos estudos de arte da África. Depois dessa obra, Einstein publicou outros textos sobre o tema: *Afrikanische plastik* [*Plástica africana* ou *Escultura africana*], de 1921, e *À propos de l'exposition à la galerie Pigalle* [*A propósito da*

exposição na galeria Pigalle], de 1930.[6] Com certeza, suas reflexões inaugurais continuam sendo referências nesse campo de estudos. Se em *Negerplastik* ele pretendeu manter apartados os métodos artísticos e etnográficos, nas obras subsequentes passou a defender que "a colaboração de etnólogos e historiadores da arte é indispensável".[7] O que aponta aos intercâmbios entre história, antropologia e arte, de grande apelo contemporâneo.

Seus textos sobre arte da África também têm valor ainda hoje, porque faziam parte de um interesse artístico atual e, portanto, não estavam insulados em um gueto temático. Sua atenção à produção proveniente da África se desdobrava articulando-se a reflexões sobre a produção europeia contemporânea, em diálogo com as produções artísticas de vanguarda, em especial com o cubismo. Entre os muitos textos por ele publicados, destaca-se *Die Kunst des 20* [*A arte do século XX*],[8] de 1926, que é considerado um dos primeiros livros de história da arte moderna, cujas reedições, em 1928, 1931 e 1988, atestam sua boa acolhida à época, assim como seu valor histórico, sua atualidade.

Não se pense, entretanto, que Einstein e sua obra tiveram receptividade tranquila. No primeiro texto publicado sobre ele em português, no Brasil, Georges Didi-Huberman defende que "Relê-lo hoje é reencontrar, para além de toda pacificação acadêmica, algo como um contato direto com uma parte maldita da história da arte, esta parte na qual o exercício do historiador libera seus próprios questionamentos, suas próprias exposições ao perigo".[9] Tensão com o *métier* e os campos da arte, da história e da crítica que Einstein externou em uma carta enviada a Daniel-Henry Kahnweiller, em 1922, na qual anuncia pretender dar fim "a esses malditos textos sobre arte"[10] com o livro sobre a obra de Georges Braque, que escrevia então, mas foi publicado apenas em 1934.[11]

Também a mobilidade contemporânea dos agentes do campo artístico pelo globo encontra um potente precedente no trânsito de Carl Einstein pela Europa ao longo de sua trajetória profissional, especialmente, por mais de três décadas, entre seu país natal, a Alemanha, e aquele onde se radicou definitivamente a partir de 1928, a França.

Sua atuação pública também encontra forte eco hoje, quando boa parte da crítica procura revigorar as articulações entre arte e política. Menos por Einstein ter explorado

---

[6] Einstein, Carl. *Afrikanische plastik*. Berlin: Wasmuth, 1921; _____. "A propos de l'exposition de la galerie Pigalle". *Documents*, n. 2, 1930.

[7] A esse respeito, ver Meffre, Liliane. "Escritos de Carl Einstein sobre arte africano". In Einstein, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Meffre, Liliane (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 20.

[8] Einstein, Carl. *Die Kunst des 20*. Berlin: Propylaen, 1926.

[9] Didi-Huberman, Georges. "O anacronismo fabrica a história: a inatualidade de Carl Einstein". In Zielinsky, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 22.

[10] Apud Wolf, Sabine. "Quelques repères à propos de Carl Einstein (1885-1940)". In Einstein, Carl. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin-Wilmersdorf: Verlag Die Aktion, 1912, p. 127.

[11] Einstein, Carl. *Georges Braque*. Paris: Editions des Chroniques du Jour, 1934. (M. E. Zipruth trad.)

as questões políticas da arte em *Negerplastik* e mais porque, em paralelo às reflexões e textos, ele foi um ativista político que chegou a participar do Conselho dos Soldados, em Bruxelas, na Primeira Guerra Mundial, e da coluna Durruti, na guerra civil na Espanha, em 1936. Efetiva e intensa ação política que acentuou a perseguição nazista por ele sofrida devido à sua condição de judeu, determinando sua prisão e o posterior estado de liberdade com cerceamento de trânsito na Europa, que culminou, tragicamente, em seu suicídio. As marcas desse engajamento político se fizeram presentes em *Negerplastik*, cuja primeira versão foi publicada quando ele estava hospitalizado na Bélgica, em um hospital militar, cuidando de ferimentos na cabeça decorrentes de sua participação em campos de batalha na Primeira Guerra Mundial, sem poder cuidar da escolha e edição das imagens, que foram publicadas sem legendas.

O entrelaçamento das reflexões artísticas com a ação política de Einstein pode encontrar ressonâncias no Brasil, devido ao modo como alguns segmentos da intelectualidade no país, especialmente autores como Mário Pedrosa, Aracy Amaral, Otília Arantes, Roberto Schwarz, Paulo Sergio Duarte e Luís Renato Martins articulam suas reflexões sobre arte com a questão e a prática política, embora sem o engajamento radical de Carl Einstein. Dessa forma, a obra desse autor também pode ser articulada às de autores como Georg Luckács, Walter Benjamin, Arnold Hauser, Giulio Carlo Argan e Brian Holmes, tão diferidos entre si, cujas interpretações marcadamente políticas da arte despertaram e ainda atraem leitores e estudiosos de arte, literatura e cultura em geral no país.

A produção textual múltipla de Carl Einstein, que delineia um campo de reflexão, escrita e edição ampliado, permite vinculá-lo, com aproximações e distâncias, à prática de trânsito entre a reflexão artística e a criação literária, que é bastante frequente no Brasil. Entretanto, embora configure uma tradição, essa prática de trânsito entre crítica, história e literatura não chega a configurar uma vertente específica, muito menos um conjunto homogêneo, tendo em vista a diversidade, para não falar dos antagonismos, que são facilmente perceptíveis nas realizações de nomes como Gonzaga Duque, Mário de Andrade, Ferreira Gullar, Ronaldo Brito e Rafael Cardoso, entre outros no país.

Além desses ecos, *Negerplastik* pode ajudar a tornar mais complexo e nítido o fraco debate existente no Brasil sobre a questão da forma na arte, contra a qual vigora um sentimento difuso, pouco refletido e monótono, porém potente. As relações menos ou mais distanciadas de Einstein em relação a Wölfflin e Hildebrand, facilmente perceptíveis em seu clássico texto, podem ser boas vias de acesso ao fértil e estimulante campo germânico de pensamento sobre a problemática da forma, embora não isento de problemas, contrariedades e tensões. Quem sabe, assim, o debate não se enriquece? Por um lado, os opositores da forma podem ir além de preconceitos mal cultivados e deixar de usar "formalismo" e "formalista" como modos simplórios de classificar obras

e autores contra os quais querem se opor, para encenar de maneira irrefletida, ingênua e, muitas vezes, cínica, a já desgastada querela de antigos e modernos. Por outro lado, os defensores da forma podem ser chamados a uma reflexão mais profunda e a explicitar seus posicionamentos teóricos, ajudando a ver com maior clareza a multiplicidade existente, aqui, nos campos da arte e da crítica.

Esse texto de Einstein também pode contribuir para os estudos de certas manifestações e obras da cultura brasileira, assim como das relações com a África no Brasil, onde perdura um mal contido desinteresse e, muitas vezes, um verdadeiro horror pelo que é africano e afrodescendente.

Por um lado, pensando nas religiões afro-brasileiras, pode-se afirmar que o texto de Einstein oferece elementos para análises de assentos de inquices, orixás e voduns encontrados em muitas dessas comunidades religiosas. Embora, muitas vezes, sejam bem distintas material e formalmente das esculturas em madeira figuradas em *Negerplastik*, devido à necessidade de adaptação das práticas religiosas às condições de cerceamento cultural enfrentadas por africanos e afrodescendentes na diáspora, na escravidão e mesmo após o seu fim, essas representações tridimensionais são concebidas como divindades e, consequentemente, guardam distância e autonomia em relação tanto a seu produtor quanto aos fiéis – a obra em relação aos espectadores, como defende Einstein.

Por outro lado, assim como Einstein em *Negerplastik*, deve-se pensar nesses assentos, em outras obras e rituais religiosos afro-brasileiros, independentemente de suas dimensões sacras, avançando no entendimento de coisas e práticas dessas religiões como arte. Pois outros atributos materiais, técnicos e artísticos das peças cujas imagens foram reproduzidas em *Negerplastik* também são observáveis em obras escultóricas de autores como Agnaldo Manoel dos Santos, Louco (Boaventura da Silva Filho) e seus discípulos, Chico Tabibuia (Francisco Moraes da Silva) e Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos),[12] por exemplo, entre outros, que têm, obviamente, conexões com tópicos discutidos nesse e em outros textos de Einstein. O que indica a necessidade de estudar mais profundamente essas obras, entre outras insuficientemente classificadas como "arte popular", bem como os fluxos artísticos e culturais entre os dois lados do Atlântico, que pouco mobilizam o campo da historiografia da arte no Brasil.

Quem sabe essas correspondências locais, de ontem e de hoje, às conexões estabelecidas por Einstein entre a arte da África e a vanguarda artística europeia do início do século XX possam ajudar a minimizar, um pouco, o preconceito difuso no país em relação ao que é africano e afrodescendente? O que, a meu ver, só reforça a pertinência de publicar *Negerplastik* de Carl Einstein, agora e aqui.

---

[12] Sobre esses artistas, ver: Frota, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

41. Da ausência à incerteza – África, história da arte e ensino superior no Rio de Janeiro desde 1961[1]

Este texto analisa as relações entre arte, história da arte e África, estabelecidas de diferentes modos, a partir da década de 1960, em cursos de história da arte oferecidos no Rio de Janeiro, primeiro, pelo Instituto de Belas Artes (IBA) e, depois, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Na história da educação no Brasil, especificamente no campo do ensino formal de nível superior, é importante destacar o processo recente de autonomização da formação de historiadores da arte. Assim, inicialmente, é relatado, de modo sucinto, o processo por meio do qual se conectam estas instituições e seus cursos, para, em seguida, discutir a problemática das relações entre arte, história da arte e África na estrutura curricular dos mesmos. Em linhas gerais, observa-se um quadro de grandes transformações, pois os estudos sobre as relações entre África, arte e história da arte, que estiveram ausentes no primeiro curso de nível superior de história da arte no Brasil, foram depois incluídos, de modos diversos, em

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em Ribeiro, Marília A.; Ribeiro, Maria Izabel B. (orgs.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, pp. 154-61; a segunda versão foi publicada em Alves, Cláudia et al. (orgs.). *Anais do IX Congresso Iberoamericano de História da Educação Latino-Americana. Educação, Autonomia e Identidades na América Latina*. Rio de Janeiro: SBHE; UERJ, Quartet, 2009.

sucessivas reformas e renovações curriculares. Nessas mudanças, as relações entre arte e África variaram desde o silêncio até a presença – ora secundária, ora marginal –, quase sempre com enquadramentos preconceituosos, estando, atualmente, em uma situação ambígua.

1. A formação superior em história da arte no Rio de Janeiro

Criado em 1957, pela Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara, o Instituto de Belas Artes (IBA) realizou, em 1961, o primeiro exame vestibular para curso de história da arte. Dois anos depois, quando o curso foi regulamentado por meio do Decreto nº 1.526, de 12 de fevereiro, 13 historiadores da arte se formaram em sua primeira turma.[2] Tratava-se de um curso seriado, em três anos, o primeiro de história da arte em nível superior criado no Brasil. A criação desta instituição e deste curso fazia parte do processo de adaptação do sistema de instituições culturais, especificamente de ensino de arte, no Rio de Janeiro, na conjuntura de transferência da Capital Federal para Brasília. Com certeza, o IBA e o curso superior de história da arte participaram dos esforços e tentativas de segmentos dos campos da arte e da educação para manter e ampliar a vitalidade cultural da cidade, em um período de mudanças estruturais no país e na ex-capital.

Dez anos depois, de acordo com a legislação do ensino superior em vigor, o curso passou a ser de licenciatura plena em Educação Artística – habilitação em História da Arte, nos termos da Resolução nº 23, de 23 de outubro de 1973, do Conselho Federal de Educação. Com duração mínima de quatro anos, era a primeira licenciatura específica na modalidade história da arte no Brasil. O contexto sociopolítico era diverso do anterior, marcado pela centralização, em processos que tentavam uniformizar, consideravelmente, os cursos de formação de professores no país, limitando as diferenças das tradições, anseios e iniciativas regionais.

Em 1975, o IBA e seu curso de história da arte sofreram novas transformações decorrentes de fatores políticos externos à instituição. Após a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, o Instituto de Belas Artes foi renomeado como Escola de Artes Visuais (EAV), do Instituto Estadual de Escolas de Arte do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do novo Estado do Rio de Janeiro (SEEC/RJ). De acordo com a legislação vigente, a estrutura de ensino da EAV, constituída por cursos livres destinados à formação de artistas, era inadequada para abrigar cursos de

[2] Em sua maior parte, as informações reunidas sobre o referido curso provêm do Processo UERJ nº 605/DAA/1980, Arquivo Dep/SR-1. Foi consultado, também: Rosemberg, Liana Ruth Bergstein. "Nova proposta curricular da UERJ e a criação do Instituto de Arte: novo milênio, nova visão". In Souza, Donaldo Belo de; Ferreira, Rodolfo (orgs.). *Formação de professores na UERJ: memória, realidade atual e desafios futuros*. Rio de Janeiro: UERJ-Edu-Nupe, 2001, pp. 229-34.

nível superior. Assim, o curso de história da arte passou a ser mantido pela SEEC/RJ. Provavelmente, essas transformações afetaram o andamento do mesmo, pois em 1976 e 1977 não foram realizados exames vestibulares para aquele curso.[3]

Esse processo culminou na articulação com a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na qual, em 1977, foi constituído um grupo de trabalho[4] para estudar o caso do curso de história da arte do IBA e que propôs a criação, na Faculdade de Educação, do curso de Educação Artística – habilitação em História da Arte (licenciatura plena), de acordo com a legislação vigente.[5] Esse grupo de trabalho elaborou: uma proposta curricular que alterava "o mínimo possível o currículo então vigente e oferecido pela Escola de Artes Visuais da SEEC/RJ, limitando-se, apenas, a atualizar a nomenclatura de disciplinas de conteúdo artístico, de acordo com o já mencionado Parecer do Conselho Federal de Educação, e acrescentando as disciplinas pedagógicas", de acordo com as normas correntes na universidade; um relatório que apontava a necessidade de criação do referido curso na Faculdade de Educação; e uma minuta de convênio a ser estabelecido pela SEEC/RJ e pela UERJ.[6]

No início de 1978, foi firmado o convênio que definiu as responsabilidades: a SEEC/RJ dava prosseguimento ao curso, respondendo pela coordenação artística, enquanto a UERJ ficava incumbida da complementação pedagógica, de forma a permitir o registro dos diplomas dos 181 historiadores da arte formados no curso superior de história da arte, entre 1963 e 1978.[7] Na UERJ, cabia à Faculdade de Educação a supervisão geral do curso e a coordenação das disciplinas pedagógicas integrantes da licenciatura. Esse convênio menciona a possibilidade de absorção do curso no processo de expansão da UERJ, o que acabou acontecendo, ainda naquele ano. O curso ficou sob a responsabilidade da Faculdade de Educação, em cuja estrutura organizacional foi criado o Departamento de Educação Artística (Deart), que tanto absorveu alguns professores provenientes da EAV, quanto passou a contratar novos professores.

Ainda em 1978, a proposta curricular elaborada pelo grupo de trabalho foi revista por docentes que atuavam no curso, chegando ao formato do curso de Educação Artística – habilitação em História da Arte (licenciatura plena), o qual, com algumas mudanças, continuava sendo oferecido em fevereiro de 2013, tendo em vista que o ingresso no mesmo se deu até 2001, mas ainda existia uma estudante nele matriculada.

---

3 Processo UERJ nº 605/DAA/1980, Arquivo Dep/SR-1, p. 7.

4 Designado pelo reitor, esse grupo de trabalho era composto pela professora Heloisa Maria Cardoso da Silva, então diretora da Faculdade de Educação da UERJ, e os professores Altair Gomes, Alcídio Mafra e João Ruy Nogueira Medeiros. Processo UERJ nº 605/DAA/1980, Arquivo Dep/SR-1, p. 2.

5 Parecer nº 1.284/73 do Conselho Federal de Educação.

6 Processo UERJ nº 605/DAA/1980, Arquivo Dep/SR-1, pp. 2-5.

7 Processo UERJ nº 605/DAA/1980, Arquivo Dep/SR-1, p. 8.

No sistema de créditos, com duração de quatro anos, foi durante algum tempo a única licenciatura com habilitação específica em história da arte, no Brasil.

A partir de 1998, devido a motivações internas à UERJ – anseios dos docentes do Deart[8] e estímulos da direção da Faculdade de Educação e da administração central da universidade –, foram elaborados dois projetos: o primeiro previa a autonomização do Deart em relação à Faculdade de Educação, com a criação de uma nova unidade acadêmica dedicada às artes; o segundo projeto visava à atualização do curso de história da arte, que permanecera muito similar por quatro décadas. Em 2002, após lenta tramitação nas diversas instâncias universitárias, foi criado o Instituto de Artes da UERJ, subdividido em três departamentos acadêmicos: de Ensino de Arte e Cultura Popular (DEACP), de Linguagens Artísticas (DLA), de Teoria e História da Arte (DTHA). Na mesma data, foi implantado o novo curso. O curso anterior foi substituído pelo curso de artes, com licenciatura e bacharelado nas habilitações Artes Plásticas e História da Arte, que funciona no sistema de créditos, com duração de quatro anos, e no qual ingressaram estudantes até 2005. Nesse ano, formaram-se seis historiadores da arte da primeira turma do bacharelado em História da Arte. Em fevereiro de 2013, o curso continuava sendo oferecido, pois ainda existiam 19 estudantes nele matriculados.

Em 2006, foi implantada uma nova reforma curricular, elaborada, no ano anterior, pelos docentes do Instituto de Artes, que foi realizada em função de diversos fatores, externos e internos: a necessidade de adequação dos cursos de licenciatura à legislação vigente; a experiência acadêmica mais autônoma no Instituto de Artes; o impacto da elaboração do curso de mestrado em Artes da UERJ, que começou suas atividades no início de 2005; a renovação do corpo docente, após aposentadorias, falecimento e ingressos recentes;[9] e a análise do curso criado em 2002, feita pelo corpo docente, por ocasião da conclusão do mesmo por sua primeira turma. Com a reforma curricular, o Instituto de Artes passou a oferecer dois novos cursos em sistema de créditos, com duração de quatro anos: Artes Visuais, com licenciatura e bacharelado, e um bacharelado em História da Arte.

Em 2007, parte dos cursos recém-criados foi revista a partir de motivações internas. As ementas das disciplinas "História da Arte" de 1 a 6, que haviam sido pouco modificadas nas reformas anteriores, passaram por um processo radical de revisão. O grupo

[8] No Deart-Edu-UERJ, os docentes da área de História da Arte que participaram da elaboração desses projetos foram Alberto Cipiniuk, Gustavo Schnoor, Liana Rosemberg, Ricardo Basbaum, Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira.

[9] No DTHA-Art-UERJ, em 2005, o grupo de docentes era constituído por Luiz Cláudio da Costa, Maria Berbara, Ricardo Basbaum, Roberto Conduru, Roberto Corrêa dos Santos, Sheila Cabo Geraldo e Vera Beatriz Siqueira.

de professores do DTHA, recentemente alterado naquele momento,[10] considerou a necessidade de modificá-las radicalmente, com base em outros princípios historiográficos, artísticos e culturais. Revisão que também respondeu ao desafio existente, atualmente, para a configuração de uma história da arte com abrangência efetivamente mundial.[11]

2. Articulando África, arte e história

De acordo com o Decreto nº 1.526, de 12 de fevereiro de 1963, que publicou o novo regulamento do IBA, o curso de História da Arte concentrava-se, principalmente, na história da arte ocidental, que estava subdividida em três períodos, ao longo de sua duração: "História da Arte Antiga e Medieval", "História da Arte do século XV ao XVIII", e "História da Arte dos séculos XIX e XX". Além disso, os estudantes deviam cursar "História da Arte do Extremo Oriente", "História da Arte das Américas", "História da Crítica de Arte", "História da Arte no Brasil", "Estética", "Teoria da Percepção" e "Didática".[12]

Nesse curso de história da arte estruturado geopoliticamente, não há menção às sociedades africanas. A história da arte da África não era, portanto, considerada necessária à formação do historiador da arte no Brasil, fosse a história em si, ou como complemento da história da arte ocidental, como acontece no caso das produções artísticas do Oriente, das Américas e, particularmente, do Brasil. Ausência da África e da Oceania, silêncio sobre essas regiões e suas culturas, o que derivava de uma hierarquia segundo a qual as artes daqueles continentes ocupariam um dos níveis inferiores, se não o mais baixo, na escala de valores históricos e artísticos.

Entretanto, no termo do convênio firmado entre a SEEC/RJ e a UERJ, em 1978, a disciplina "Arte da África Negra e Oceania" aparece na listagem da estrutura curricular do curso de Educação Artística – habilitação em História da Arte (licenciatura plena).[13] Como, em relato do grupo de trabalho, é dito que seus integrantes limitaram-se, "apenas, a atualizar a nomenclatura de disciplinas de conteúdo artístico",[14] provavelmente essa disciplina já existisse, tendo sido incluída no currículo em 1973, quando o curso de História da Arte passou a ser de licenciatura plena em Educação Artística

[10] No DTHA-Art-UERJ, em 2007, o grupo responsável por essas modificações era constituído por Leila Danziger, Luiz Cláudio da Costa, Marcelo Campos, Maria Berbara, Ricardo Basbaum, Roberto Conduru, Roberto Corrêa dos Santos, Sheila Cabo Geraldo e Vera Beatriz Siqueira.

[11] Sobre a história do curso, ver: Siqueira, Vera Beatriz. "Curso de Bacharelado em História da Arte – UERJ". In Conduru, Roberto; Siqueira, Vera Beatriz. *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2009, pp. 67-76; Geraldo Sheila Cabo. "O Curso de História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro". In Terra, Carlos (org.). *I Encontro de História da Arte – EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2011, pp. 71-80.

[12] Processo UERJ nº 605/DAA/1980, Arquivo Dep/SR-1, pp. 11-2.

[13] Processo UERJ nº 605/DAA/1980, Arquivo Dep/SR-1, p. 34.

[14] Processo UERJ nº 605/DAA/1980, Arquivo Dep/SR-1, p. 2.

– habilitação em História da Arte, e a ter a duração mínima de quatro anos, podendo, então, serem inseridos os conteúdos antes desprezados em função de prioridades, hierarquias. Se isto for confirmado, é importante observar que as relações entre arte, história e África só foram incluídas como matéria de reflexão quando o curso passou a se dedicar mais explicitamente à formação de professores. Com o aumento da carga horária do currículo, o que era menos importante para a formação do historiador da arte foi incluído no curso de formação de professores de história da arte. Embora passasse a estar presente, a África estava reduzida e vinha de par com a Oceania, constituindo uma unidade geopolítica obviamente secundária em relação ao Ocidente e às demais regiões geoculturais, como acontece, por exemplo, nos manuais de história da arte escritos por autores tão diferentes como Élie Faure, Germain Bazin e E. H. Gombrich.[15]

Na reforma curricular proposta pelos docentes do curso na UERJ, em 1978, a história da arte ocidental continuou sendo dominante. A disciplina "Arte da África Negra e Oceania" foi transformada em "Arte Primitiva (África Negra, Oceania e outras)", designação que, ainda no mesmo processo, foi resumida como "Arte Primitiva".[16] Inicialmente, vale notar que o termo "outras" deixa em aberto o campo de abrangência da disciplina, bem como é uma evidência da condição de alteridade imposta à arte a ser nela estudada. Mas o que causa estranheza é, no processo de atualização da "nomenclatura de disciplinas de conteúdo artístico", decidir designar as produções artísticas da África e da Oceania como primitivas, quando essa qualificação pejorativa já fora e continuava sendo questionada em diversos campos disciplinares.[17] Por outro lado, é preciso observar que, mesmo depois (até hoje?), havia no Brasil quem visse sentido em publicar, em 1990, e adotar em cursos universitários, a partir de então, uma obra de história da arte como a de Faure, de 1912, já citada, na qual os povos africanos são tratados como "primitivos".[18] Outro exemplo da persistência da designação pejorativa é um texto de Liana Rosemberg, de 2001, no qual, ao apresentar a reforma curricular implantada no ano seguinte, embora fale de "nova visão" no novo milênio, ela diz que no novo curso "o aluno recebe uma visão global da arte europeia e brasileira, inclusive alguns aspectos da arte primitiva, pré-colombiana e oriental".[19]

---

[15] Bazin, Germain. "As artes dos povos selvagens". In _____. *História da arte: da pré-história aos nossos dias* [1953]. Lisboa: Bertrand; São Paulo: Martins Fontes, 1980, pp. 57-60; Faure, Élie. "Os trópicos". In _____. *A arte medieval* [1912]. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pp. 121-52; Gombrich, E. H. "Estranhos começos". In _____. *História da Arte* [1950]. São Paulo: Guanabara Koogan, 1993, pp. 19-30.

[16] Processo UERJ nº 605/DAA/1980, Arquivo Dep/SR-1, pp. 59, 125. Nesse processo, à página 79, o professor Sérgio Guimarães de Lima é indicado como o responsável pela disciplina.

[17] Entre outros autores, por Franz Boas, Claude Lévi-Strauss, James Clifford. Ver Torgovnick, Mariana. *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

[18] Bazin, Germain. Op. cit., p. 57; Faure, Élie. Op. cit., p. 121.

[19] Rosemberg, Liana Ruth Bergstein. Op. cit., pp. 230-1.

A designação "África Negra" é especificada na ementa dessa disciplina de modo geográfico, como "Arte da África Oriental, Central e Ocidental". O foco na *África Negra* é estabelecido em função da dinâmica cultural do Ocidente: interessa a produção artística africana que foi articulada aos movimentos artísticos da modernidade europeia (cubismo, expressionismo, fauvismo, surrealismo); ou seja, as relações entre arte e África deveriam ser estudadas tendo em vista a modernidade europeia. Além disso, silenciava-se sobre o norte e o sul da África, regiões usualmente excluídas da caracterização artística do continente: a primeira porque, geralmente, era incluída na disciplina focada nos estudos da arte medieval, devido à campanha do Islã desde o Oriente Médio até a Europa, passando pelo norte do continente africano; a segunda, porque não tinha papel considerado relevante para os desdobramentos da arte ocidental. Além disso, apesar de configurar uma África parcial e singular, delineada em função do Ocidente, a ementa explicita que o objetivo da disciplina é capacitar o estudante a "conhecer e saber diferenciar as concepções criadoras de contextos sociais diversos".

Centrando o estudo nas concepções criadoras e incluindo como parte dos conteúdos o "sentimento estético dos negros africanos", a ementa reconhece a criatividade dos habitantes no continente e a presença da arte em suas sociedades. Entretanto, ao entender que essas concepções são "em sua maioria fruto de motivações mágico-religiosas primitivas", partilha das "hipóteses, explicações e preconceitos etnofilosóficos em torno das artes africanas", para os quais, segundo Abdou Sylla, "suas produções culturais não seriam outra coisa que meios, instrumentos de técnicas religiosas. Tudo é explicado pelas exigências da ordem religiosa e social". Esse "princípio de religiosidade dos povos africanos" tanto seria o corolário de seu atraso científico e técnico – com efeito, as ementas falam em sociedades e culturas, mas há o predomínio do mágico-religioso, como se lá a ciência não se fizesse presente – quanto teria impedido os africanos de terem preocupações estéticas ou determinado uma "beleza do acaso", nas palavras de André Malraux, citadas por Sylla.[20]

Pautada no par arte e ritual, a ementa conecta "expressão plástica e arte corporal", extrapolando o campo das artes plásticas, valendo-se do diálogo entre as artes. Contudo, ao contrapor arte e religião, expressão plástica e corporeidade, a ementa faz pensar nas observações de Christopher B. Steiner sobre os paradigmas da história da arte da África, estabelecidos a partir da prática do colecionismo:[21] a redução dessa produção artística a um formalismo universal que tanto dispensa o contato com os artistas e seus

[20] Sylla, Abdou. "Criação e imitação na arte africana tradicional". In Araújo, Emanoel (org.). *África e africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006, pp. 21-85.

[21] Steiner, Christopher B. "The taste of angels in the art of darkness: fashioning the canon of African art". In Mansfield, Elizabeth (ed.). *Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline*. London: Routledge, 2002, pp. 132-45.

contextos sociais, quanto prescinde de expô-la acompanhada de textos interpretativos e informações contextualizantes, esvaziando-a de seus conteúdos, significados. Abstração e silêncio que, suposta e curiosamente, não afetam a sua compreensão e o pleno acesso a seu poder mágico, que é capaz de ser percebido e usufruído mesmo por aqueles que lidam apenas com suas formas.

Na reforma implantada em 2002, persistiu a dominância da história da arte ocidental. A disciplina "Arte Primitiva" foi renomeada como "Arte na África e na Oceania" e ganhou uma nova ementa. Deixou de ser uma disciplina obrigatória e passou à condição de disciplina eletiva, sendo oferecida pelo DTHA a todas as habilitações do novo curso de Artes.[22] Assim, tornou-se marginal nos currículos votados à formação de historiadores da arte, artistas e professores de arte na UERJ.

A disciplina passou a ter como objetivo "Estudar a arte nas sociedades da África e da Oceania. Analisar os fundamentos, as práticas e as reflexões das próprias sociedades sobre arte", reconhecendo, portanto, a existência da problemática artística nas mesmas, sem a restringir ao âmbito religioso. No que tange às relações externas, a disciplina foi vinculada à problemática da cultura pós-colonial, a partir de alguns títulos constituintes de sua bibliografia, bem como por alguns de seus objetivos: "estudar os desdobramentos artísticos do contato entre estas culturas e as ocidentais", que sugere transformações em ambas as direções; "rever as leituras que o eurocentrismo produziu: da historiografia colonialista aos estudos culturais recentes", o que tanto permite incluir visadas externas e internas ao continente, quanto obriga a pensar os vínculos existentes entre práticas historiográficas e colonizatórias.[23]

Persistiu, contudo, o foco direcionado ao Ocidente. Por um lado, ao constituir como distintas e separadas a dinâmica da arte nas sociedades africanas e os contatos das mesmas com as ocidentais, a ementa parece insistir na ideia de que houve um período em que as culturas africanas estiveram isoladas entre si e do restante do mundo, sendo, portanto, puras; um tempo anterior aos solavancos da modernidade, que essas sociedades teriam enfrentado de modo passivo. Corroborando essa imagem quase idílica de isolamento e pureza, há interesse exclusivo no contato – houve apenas um? – entre as culturas africanas e as ocidentais, privilegiando as conexões com as sociedades explo-

[22] No processo UERJ nº 4.018/DAA/1999, Arquivo Dep/SR-1, à página 58, aparecem, como proponentes da ementa da disciplina, os professores Alberto Cipiniuk, Antonio Jardim, Gustavo Schnoor, Liana Rosemberg, Ricardo Basbaum, Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira.

[23] Elvira, Miguel Angel; Bru, Margarita. "África negra y Oceanía". In *Historia 16*, Madrid, v. 44, 1993; Gillon, Werner. *Breve Historia del Arte Africano*. Madrid: Alianza Forma, 1989; Perry, Gill. "O primitivo e o moderno". In Harrison, Charles et al. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: CosacNaify, 1998; Rubin, William (ed.). *Primitivism in the 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1985; Willet, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1986. Processo UERJ nº 605/DAA/1980, Arquivo Dep/SR-1, p. 58.

radoras e a conjuntura (pós-)colonial, esquecendo ou desprezando as relações dessas sociedades entre si e com as de outras regiões do planeta.

Na reforma curricular de 2006, a disciplina "Arte na África e na Oceania" foi desdobrada em duas novas disciplinas: "Arte e África" e "Arte e Oceania", que foram mantidas como eletivas e cujas ementas foram elaboradas a partir da ementa daquela disciplina. Obrigatórias continuaram sendo as disciplinas de história e de historiografia da arte no Ocidente e no Brasil, que persistiram como focos dos cursos de Artes Visuais e de História da Arte da UERJ.[24]

A separação de África e Oceania reitera o isolamento das unidades construídas historicamente a partir da geografia física, mantendo o viés geopolítico dominante na estruturação da história da arte. A troca da expressão "na" pela conjunção aditiva "e", no título, sugere pensar que "África", assim como "Arte", não é apenas um continente, mas também um termo problemático a ser analisado – o qual, segundo o poeta Abdelwahab Meddeb, "pode também ter a dignidade de um conceito cujo campo é a questão da relação entre história e antropologia".[25] Também seguindo o que defende Olu Oguibe sobre a pertinência política da "formulação ativa de uma 'identidade' singular africana, paralela, de algum modo, ao pan-europeísmo e à construção do Ocidente",[26] vale apontar a pertinência histórico-artística de destacar a África como algo singular e pensá-la na tensão entre unidade e pluralidade, interna e externamente.

Guardadas as adaptações necessárias no processo de subdivisão, nas ementas dessas novas disciplinas os objetivos são praticamente os mesmos da ementa da disciplina criada em 2002. O foco permanece direcionado ao Ocidente, pois, além de inserir as relações das sociedades no continente africano, a ementa continua a indicar apenas o estudo das relações entre as sociedades africanas e as ocidentais. Fica ainda por incluir as conexões africanas com sociedades de regiões não ocidentais, centrando a disciplina no continente, ou tornando-a geopoliticamente descentrada.

E mais: pode-se dizer que o foco é conscientemente dirigido ao Ocidente, que a disciplina não só se ancora, mas que privilegia o estudo das relações culturais entre a África e o Ocidente na conjuntura pós-colonial. "A produção artística e o sistema de arte na África" são mencionados sucintamente, contrastando com os demais conteúdos da disciplina: "a África como unidade geopolítica e cultural – da invenção eurocêntrica

[24] No processo UERJ nº 5.156/DAA/2005, Arquivo Dep/SR-1, à página 61, aparecem como proponentes da ementa da disciplina, os professores Alberto Cipiniuk, Luiz Cláudio da Costa, Maria Berbara, Ricardo Basbaum, Roberto Conduru, Roberto Corrêa dos Santos, Sheila Cabo Geraldo e Vera Beatriz Siqueira.

[25] Meddeb, Abdelwahab. "L'Afrique commence au Nord...". In Njami, Simon et al. (eds.). *Africa Remix. L'art contemporaine d'un continent*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 45.

[26] Oguibe, Olu. "In the 'Heart of Darkness'". In Fernie, Eric (ed.). *Art history and its methods*. London: Phaidon, 1995, p. 320.

às políticas atuais. Arte e cultura: alteridade nas relações entre África e Ocidente. Sociedades da África como unidades culturais inventadas pelo eurocentrismo. Arte e cultura: os 'outros' do Ocidente. [...] A incorporação da 'arte negra' no sistema cultural moderno. A questão do primitivismo e suas relações com a produção e o sistema artísticos, da Idade Moderna à contemporaneidade". A era pré-colonial, a África anterior à presença europeia parece pouco interessar, assim como os demais vínculos sociopolíticos das sociedades africanas. Distinção temporal que persiste, insinuando uma condição anterior de isolamento e pureza. Assim, a história da arte parece engajar-se no processo de mundialização em curso, mantendo-se centrada no Ocidente e compreendendo a arte a partir do contexto europeu e do norte-americano.

Ainda na reforma curricular implantada em 2006, foi criada outra disciplina eletiva vinculada à questão da africanidade: "Arte e Afro-brasilidade", que pretende "estudar a arte e o sistema de arte a partir das práticas culturais afrodescendentes no Brasil. Analisar os fundamentos, as práticas e as reflexões artísticas inerentes às práticas culturais afrodescendentes no Brasil. Estudar os desdobramentos artísticos derivados da migração das culturas africanas para o Brasil em confronto com referências das práticas artísticas e dos sistemas de arte ocidentais e autóctones. Rever as leituras que o eurocentrismo produziu: da historiografia colonialista aos estudos culturais recentes".

Esse par de disciplinas traduz a vontade de pensar a África em conexão com o Brasil. A condição de 'eletiva' dessas disciplinas indica, contudo, que as mesmas não são consideradas fundamentais, mas tão somente complementares à formação de historiadores da arte, artistas e professores de arte no Brasil. Vontade e condição que se relacionam ambiguamente com a realidade sociocultural brasileira e, em particular, com a legislação derivada das políticas do governo federal a partir de 2003, visando a corrigir injustiças, eliminar discriminações e promover a inclusão social e a cidadania dos afrodescendentes. A Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, determina que "nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira", especificando que "os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito do todo o currículo escolar, *em especial nas áreas de Educação Artística* e de Literatura e História Brasileiras". Desdobrando essa lei, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, elaboradas pelo Conselho Nacional de Educação e aprovadas em 2004, determinam que esse ensino se desenvolva no cotidiano das escolas, particularmente como conteúdos das disciplinas de Artes e História do Brasil. Esse documento também indica que, entre outras ações, os sistemas de ensino e os estabelecimentos de educação básica precisam providenciar: a "organização de centros de documentação, bibliotecas, midiotecas, *museus*, *exposições* em que se divulguem valores, pensamentos,

jeitos de ser e viver dos diferentes grupos étnico-raciais brasileiros, particularmente dos afrodescendentes"; a "divulgação pelos sistemas de ensino e mantenedoras, com o apoio dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros, de uma bibliografia afro-brasileira e de outros materiais como [...] *reprodução de obras de arte afro-brasileira e africana* a serem distribuídos nas escolas da rede, com vistas à formação de professores e alunos para o combate à discriminação e ao racismo" (grifos do autor).[27]

Por um lado, havia afinidades e descompassos entre as ementas, a legislação e a dinâmica sociocultural vinculada a essa legislação. Por outro, persistiam alguns impasses da história da arte no que tange à ideia de arte como uma questão universal no âmbito do processo de mundialização contemporâneo. Vias diversas que indicavam ser necessário rever a condição marginal que as conexões entre arte, história e África tinham nos cursos de graduação em Artes Visuais e em História da Arte da UERJ.

Algo dessa revisão necessária foi feita quando das mudanças nas ementas das disciplinas "História da Arte" de 1 a 6, discutidas a partir de 2007 e implantadas, experimentalmente, a partir de 2009. Segundo entendimentos de arte e de história que recusam conteúdos predeterminados e totalizações, valorizando processos didático-historiográficos baseados em visões críticas e subjetivas, procurou-se não mais ancorar as ementas dessas disciplinas na arte e na cultura ocidentais. Elas passaram a ser estruturadas por conceitos – "Arte e cultura material", "Arte, pensamento e forma", "Arte e religião", "Arte e política", "Arte e sistema de arte", "Arte e vitalidade" –, descentradas geograficamente, com temporalidade descontínua e heterogênea. Assim, cada docente responsável por uma dessas disciplinas fica obrigado a interpretar sua respectiva ementa, precisa decidir como, onde e quando centrar cada curso – o que explicita a incessante alteração da disciplina ao ser sua ementa efetivamente praticada. Com essas ementas, configura-se outro horizonte de possibilidades para a história da arte, uma abertura que cabe aos docentes e estudantes consolidar e aprimorar.

Com certeza, os princípios de estruturação dessas ementas permitem outra inserção das problemáticas da arte e da história vinculadas à África. A rigor, ela não é mais secundária, muito menos marginal. Uma vez que não há centros, também deixam de existir margens, hierarquias. Entretanto, se nessas novas ementas as relações entre arte, história e África podem aparecer sempre, serem muito discutidas, também podem ser pouco abordadas ou nunca sequer mencionadas, uma vez que dependem dos docentes, de seus interesses teóricos e historiográficos, de seus compromissos socioculturais.

É bem verdade que, a princípio, isto também pode acontecer com a arte do Ocidente. Contudo, cabe observar que as disciplinas dedicadas especificamente à estética,

[27] *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: MEC/SEPPIR/SECAD/INEP, 2004.

à teoria da arte e à historiografia da arte não foram revistas e permanecem centradas na produção ocidental. Ou seja, deve-se pensar o mundo por inteiro, embora sem visar às totalizações, de modo descentrado, não linear, nem evolutivo. Contudo, o quadro de referências teóricas é ocidental... Além disso, no breve período em que as novas ementas de "História da Arte" de 1 a 6 têm sido praticadas, nos programas elaborados pelos docentes tem persistido a estruturação dos mesmos, com focos na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil.[28] Ou seja, parece mais fácil querer do que efetivamente abandonar a centralidade ocidental.

Quando o curso superior de história da arte foi criado no IBA, há 50 anos, as relações entre arte, história da arte e África tinham uma situação bem nítida na grade curricular, devido à sua ostensiva ausência, que gerava um silêncio "gritante". Depois, tiveram posições secundárias e marginais também claramente delineadas em sucessivas reformas curriculares, no curso do IBA e nos da UERJ. Curiosamente, hoje, depois de tantas mudanças internas e externas, as relações entre arte, história da arte e África têm uma condição incerta nos cursos de Artes Visuais e de História da Arte da UERJ, podendo ser discutidas, negadas ou escamoteadas. A princípio, estão incluídas, são constituintes, embora também seja possível e até lícito evitá-las. Situação ambígua que é um tanto similar à condição que as problemáticas africanas e afrodescendentes têm na sociedade brasileira: inerentes, embora indesejadas por muitos e, de modo firme, ou sub-reptício, evitadas.

[28] Arquivo DTHA-Art-UERJ.

42. Educando (com) os sentidos – escrita, oralidade e estesia no processo de educação continuada nas religiões afro-brasileiras[1]

1. Canto, crítica e educação em terreiros

"Com tanta escola nesse mundo, / por que eu ainda não aprendi a ler? / Maria Conga já aprendeu feitiçaria – minhas almas! – / na mesa do canjerê." Repetida enfaticamente, essa é uma das cantigas ouvidas na Tenda Espírita *Ajuda Quem Tem Fé*, localizada no bairro de Quintino Bocaiúva, no Rio de Janeiro, no dia 22 de maio de 2010. Uma audição mais atenta, assim como a de outros cânticos semelhantes, logo permite concluir que as cantigas da umbanda não estão soltas, perdidas no tempo e no espaço, nem vinculadas somente ao contexto da religião. Elas não se referem apenas a mitos religiosos africanos e afro-brasileiros. Ao contrário, esses cânticos estão vinculados ao processo histórico no qual seus autores (anônimos, em grande parte), cantores e ouvintes estão inseridos. E mais: muitas vezes, eles chegam a comentá-lo, de modo crítico e irônico. Assim, ao refletir sobre o contexto social, fazem intervenções nele.

[1] A primeira versão desse texto foi publicada em *Educação e Contemporaneidade - Revista da FAEEBA*, Salvador, FAEEBA, v. 20, n. 35, jan./jun. 2011, pp. 177-186.

Esse é o caso da cantiga que abre este texto, a qual remete às relações entre as religiões afro-brasileiras e o campo da educação. A esse respeito, seus versos são bastante claros. Ao contrapor a quantidade de escolas existentes à persistência do analfabetismo entre as pessoas que cantam, a cantiga é uma crítica direta à exclusão escolar sofrida pelos umbandistas, em geral, e pelos afrodescendentes, em particular. Como não há especificação de quando foi feita e passou a ser cantada, essa crítica refere-se a um tempo amplo que abarca desde um passado indefinido, que se estende para além de quando a umbanda foi anunciada publicamente, no início do século XX, e alcança o período da escravidão no Brasil, do tráfico negreiro e da diáspora africana, até o presente, quando continua a ser cantada a plenos pulmões em muitos terreiros das cidades brasileiras. Nessa abrangência temporal, ao falar nas escolas "pelo mundo", a cantiga delineia uma espacialidade também vasta, que, abarcando regiões longe do Rio de Janeiro, a partir de onde a umbanda foi divulgada, conecta Brasil, África e além. Em uma leitura livre, é possível entrever nesse cântico um protesto contra todo e qualquer processo de exclusão.

A primeira parte da cantiga, com dois versos, é explicitamente um questionamento do *status quo*, com sua pergunta firme sobre a manutenção da carência para uns, em meio à fartura para outros. O trecho seguinte, também com dois versos, deixa igualmente evidente o seu sentido de valorização da cultura do terreiro. Entretanto, com relação à música, essas partes são um tanto contrastantes. O primeiro segmento é homogêneo e linear, preparatório do seguinte, que é mais diferenciado, pois o ritmo acelera enquanto os tons variam, sobem e descem, sobretudo na expressão "minhas almas", que na transcrição foi posta entre travessões e com um ponto de exclamação ao final, de modo a traduzir graficamente a interjeição que nomeia os espíritos cuja proteção é invocada. Essa variação rítmica e tonal caracteriza a segunda parte como clímax da cantiga, segmento no qual se defende o terreiro como lugar de ensino e aprendizagem, bem como os seus integrantes como sujeitos ativos nesses processos sociais. Em síntese, a cantiga diz que, embora não aprendam a ler (e a escrever), os membros do terreiro não deixam de produzir, transmitir e preservar conhecimento.

A citada Maria Conga é uma das entidades que incorporam em alguns membros do culto, em giras de preto velho. Homem ou mulher, esse tipo sociocultural é muito caro às culturas afrodescendentes no Brasil, que se constituem valorizando os vínculos com a ancestralidade, apoiando-se em suas matrizes africanas. Nesse contexto, os pretos velhos e as pretas velhas representam resistência, sabedoria, resignação e humildade. Eles são figuras fundamentais nos processo de geração, salvaguarda e transmissão de ideais, valores, saberes e fazeres nas comunidades que ajudam a constituir, os terreiros, e naquelas às quais estes se vinculam, seja a vizinhança próxima ou distante. Na cantiga, Maria Conga é apresentada como detentora de conhecimentos que foram adquiridos por meio de uma aprendizagem específica, em comparação a quem não tem oportunidade de aprender a

ler, a despeito das muitas escolas existentes. Portanto, Maria Conga é uma sábia, nesse contexto. É também uma mestra, pois tem muito a ensinar "na mesa do canjerê".

O *Dicionário Houaiss* apresenta "canjerê" como "agrupamento de pessoas para prática de feitiçarias" e como "ato de feitiçaria; bruxaria, feitiço, mandinga".[2] Nei Lopes diz ser a "antiga denominação das reuniões religiosas dos negros no Brasil; feitiço, mandinga".[3] Na cantiga, a "mesa do canjerê" caracteriza, portanto, as instalações do próprio terreiro, permitindo ver como a escola e o terreiro estão conectados, também, por meio do mobiliário, da cultura material. Com o que é possível concluir que, na mesa do terreiro, assim como nas carteiras escolares, é possível aprender e ensinar.

Desse modo, a segunda parte da cantiga defende o terreiro como lugar e seus membros como sujeitos nos processos de ensino e aprendizagem, o que afirma a feitiçaria como um saber. Um saber que é praticado pelos adeptos da religião no contexto social, em paralelo aos ensinamentos adquiridos por outrem na escola. Nessa comparação, o feitiço não é apenas uma via de acesso aos espíritos de progenitores míticos e de ancestrais cultuados, pois também auxilia os membros do terreiro em suas inserções no contexto social que os exclui. Assim, a cantiga apresenta o terreiro como uma escola de feitiçaria, que é tanto uma escola religiosa quanto uma escola para a vida.

Articulando a escola e o terreiro como lugares de ensino e aprendizagem, a cantiga abre caminho para comparar os efetivos papéis dessas instituições na capacitação das pessoas, em geral, e dos afrodescendentes, em particular, como sujeitos sociais. E abre a reflexão sobre serem antagônicas ou complementares essas instituições, bem como sobre distâncias e proximidades em seus modos de ensinar.

2. Oralidade e escritura nos terreiros

Com base em um exemplo como o dessa cantiga, na qual críticas e princípios são expressos e inculcados por meio do canto e da audição, seria fácil dizer que os processos de ensino e aprendizagem que permeiam a vida religiosa nos terreiros são baseados na oralidade, diferenciando-se da escola também em seus meios educativos. O que seria um tanto incorreto. Com certeza, na diáspora africana, a transmissão oral de conhecimentos foi e tem sido um modo fundamental de preservar conhecimentos de uma geração a outra, da África ao Brasil, do século XV aos dias atuais. Nos terreiros brasileiros não tem sido diferente. Entretanto, não se pode dizer que a escrita esteja ausente das práticas religiosas afro-brasileiras. Talvez tenha estado, em um tempo distante e difícil de precisar. Contudo, a escrita não está mais ausente.

---

[2] *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 17 ago. 2010

[3] Lopes, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora negra*. São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 163.

No Ilê Axé Onan Ayê Omi, uma comunidade de candomblé que também realiza rituais de umbanda, localizada no bairro de Quintino Bocaiúva, na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, a escrita aparece desde o muro exterior, sua face pública urbana, no qual está incrustada uma placa em formato de lápide, em que se pode ler o nome do terreiro sulcado no mármore e pintado de azul-claro. No interior, no caminho que conduz do portão de entrada ao salão de rituais religiosos e outras atividades, públicas e privadas, há informações impressas, indicando os banheiros feminino e masculino. No salão, em meio a diversos objetos, pode-se detectar um quadro de giz, similar aos usados nas escolas, com informações sobre as próximas festas da casa, bem como impressos com indicações sobre a utilização preferencial de alguns setores do recinto por visitantes, babalorixás (pais e mães de santo) e ogãs (auxiliares masculinos do culto), bem como placas com palavras de boas-vindas aos visitantes. Em uma sala interna, usada para fins diversos, sobretudo para reuniões e refeições, há um quadro de avisos que ostenta diferentes papéis afixados, sejam manuscritos produzidos no terreiro, sejam impressos diversos, com calendários, mensagens e ensinamentos do babalorixá, comunicados sobre o funcionamento do terreiro, listagens de itens à espera de contribuição, convites para festas, cartões de visita, recortes de jornais com notícias relacionadas às religiões afro-brasileiras, folhetos de campanhas sociais e de propaganda comercial. Em outros cômodos, há impressos com indicações escritas sobre as práticas ali permitidas, toleradas e proibidas.

Além dos vários textos afixados à arquitetura, na observação do cotidiano, nesse terreiro, não é difícil ouvir referências a vários elementos nos quais a escrita faz-se presente: listas de compras e outros itens, cadernos com anotações manuscritas, apostilas fotocopiadas, livros, revistas, jornais, sítios eletrônicos. Meios diversos para registro, ensino e aprendizagem de ideais, valores, mitos, práticas, costumes e história das religiões afro-brasileiras, que participam do dia a dia da comunidade religiosa.

Uma das mulheres iniciadas nesse terreiro, M., tem um caderno escolar no qual anota tudo o que tem aprendido sobre a religião. Em entrevista, ela contou que o caderno vem sendo composto desde quando foi iniciada e se adensou em uma série de "aulas" que o babalorixá, a pessoa que a iniciou e cuida de sua formação religiosa, deu para os membros do terreiro durante certa época, há alguns anos. "Aulas" que, segundo ela, reestruturaram o salão de cerimônias como uma sala de aula escolar, com o já mencionado quadro de giz, algumas mesas e bancos funcionando como carteiras escolares, e cada iniciado com seu caderno.

Observando o seu agir, pude perceber que ela não utiliza seu caderno ostensivamente, não se vale dele em suas ações cotidianas. Entre as pessoas do terreiro, ao perguntar sobre os usos dos cadernos no dia a dia, ouvi relatos sobre outra mulher ali iniciada, não nomeada, cuja prática de trazer sempre o caderno junto ao corpo, sob

as vestes, para que pudesse anotar cada novidade que visse, da qual participasse ou lhe contassem, foi bastante criticada e cerceada. Ao contrário, M. disse que guarda seu caderno em seu armário e a ele se dirige quando julga ser pertinente e necessário salvaguardar algo que aprendeu por meio da anotação escrita, do registro grafado. E que também o leva para casa e a ele recorre, caso precise lembrar-se de algo aprendido e ainda não de todo memorizado. Quando perguntei a M. sobre a possibilidade de acesso a seu caderno, ela respondeu que se dispõe a exibi-lo para consulta, mas não para empréstimo, a alguns de seus irmãos e irmãs no terreiro, mas não para toda e qualquer pessoa. Em suma, o caderno de anotações escritas é um elemento pessoal, algo privado, diferenciado dos demais cadernos existentes no terreiro, compostos por outras pessoas, e tem caráter auxiliar em sua vida religiosa.

Entretanto, a presença da escrita e do caderno no terreiro não é um fenômeno recente, nem está circunscrito ao Rio de Janeiro. Um exemplo disto é o livro *Cadernos de Odu*, no qual Agenor Miranda Rocha apresenta os caminhos do destino anunciados pelo jogo de búzios. Na introdução da obra, Reginaldo Prandi informa que, em 1928, Rocha "escreveu tais ensinamentos para que eles não fossem esquecidos, para preservar um tesouro que recebera de sua mãe de santo", Ana Eugênia dos Santos, também conhecida como mãe Aninha, que foi a fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador e no Rio de Janeiro. E informa: "Como eram muitos os irmãos e irmãs de santo e outras pessoas queridas que precisavam desse saber difícil de memorizar, Agenor, durante várias gerações, copiou e deixou copiar seu caderno do jogo de búzios." E acrescenta: "Muitas cópias desse caderno foram feitas e presenteadas a sacerdotes e sacerdotisas que recorrem ao professor Agenor para o jogo de búzios, tanto para jogar com ele, quanto para aprender com ele." (Rocha, 1999, pp. 7, 9-10). Prandi ainda destaca a importância do caderno de Rocha e seu papel central nos processos de sedimentação escrita e difusão de conhecimentos do candomblé no Brasil:

> O texto de Agenor, com o nome de *Caminhos de Odu*, contendo local e data da redação, mas sem o nome do autor, manuscrito, datilografado, xerocopiado etc., circulou apócrifo por muito tempo entre sacerdotes e estudiosos do candomblé, tendo sido a principal fonte escrita [...] ao longo de muitos anos e muitas obras (Rocha, Agenor Miranda, 1999, p. 12).[4]

Outro exemplo de transmissão de saberes religiosos por meio da escrita é a correspondência enviada, entre julho de 1935 e outubro de 1937, pela já referida mãe Aninha, de Salvador, para suas filhas de santo Agripina e Filhinha, no Rio de Janeiro,

[4] Rocha, Agenor Miranda. *Caminhos de Odu*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999, p. 12.

onde ela as deixara, cuidando do terreiro que antes fundara na cidade.[5] A leitura das 21 cartas e do telegrama a elas enviados por mãe Aninha leva a concluir que cartas também foram enviadas a ela por essas suas filhas residentes na então Capital Federal, pressupondo formação religiosa a distância, intermediada por correspondência. Tanto João Batista dos Santos, Tobiobá, que guardou as cartas a pedido de mãe Agripina e apresenta a edição da correspondência de mãe Aninha, quanto Reginaldo Prandi, que cuidou da edição para publicação do caderno de Agenor Miranda Rocha, informam que Aninha e Agenor eram chamados de professora e professor, respectivamente. O que novamente nos permite ver conexões entre os mundos do terreiro e da escola. Na "Nota do editor" da revista na qual a correspondência da referida ialorixá foi publicada, Luis Nicolau Parés defende que não há certeza sobre "o grau de domínio da escrita de mãe Aninha" e que "as diferentes caligrafias dos originais sugerem que não era ela quem escrevia e que delegava essa função a pessoas de seu entorno mais próximo".[6] Entretanto, pode-se dizer que, mesmo que não houvesse o pleno domínio da escrita no caso de mãe Aninha, o seu uso contribuiu no processo de distinção e afirmação de Aninha e Agenor no contexto das religiões afro-brasileiras.

A preservação e a divulgação desses documentos permitem perceber como a escrita participava das práticas religiosas afro-brasileiras já nas primeiras décadas do século XX. Entretanto, é possível afirmar que a escrita ocupava e ainda ocupa uma função complementar, embora com presença crescente, nessas religiões. Salvo poucas exceções, nem tudo era mencionado em suas cartas por mãe Aninha. Segundo Parés, o alcance calculadamente parcial da escrita nessa correspondência deve-se tanto ao "clima de repressão ao candomblé existente nos anos 1930", quanto à "necessidade de manter o segredo ritual".[7] Também Agenor, ao sistematizar graficamente os caminhos indicados pelos búzios, deixa espaço para que a escrita seja complementada pelo saber de quem os joga. Dessa forma,

> Cada caminho divide-se em três partes: 1) ebó, 2) mito; e 3) interpretação do oráculo. É interessante que a lista dos ingredientes para a oferenda é sempre concluída com um "etc.". Disse o Professor que cabe ao olhador complementar a receita, juntando alguma pequena coisa adicional que possa ser necessária em função da ocasião, da gravidade do problema, das condições da pessoa para quem se joga e assim por diante. Disse ele: "A mãe ou pai de santo está com os búzios na mão, então joga e pergunta se é o caso de pôr mais alguma coisa. O olhador tem de ter sabedoria para desvendar o Odu comple-

[5] Tobiobá, João Batista dos Santos. "21 cartas e um telegrama de Mãe Aninha a suas filhas Agripina e Filhinha, 1935-1937". *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, v. 36, 2007, pp. 265-310.
[6] Parés, Luis Nicolau. *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, v. 36, 2007, p. 272.
[7] Idem, ibidem, pp. 273-4.

> tamente, porque nenhuma receita geral é assim completa. Cada caso é um caso" (Rocha, Agenor Miranda, 1999, pp. 14-5).[8]

Ou seja, tanto para mãe Aninha quanto para Agenor Miranda Rocha, a escrita nunca abarca o todo. E muito menos pode tudo revelar.

Um ponto extremo nesse processo de registrar e publicar as práticas do candomblé é o livro *Awó: o mistério dos orixás*, escrito por Gisèle Omindarewá Cossard. A dimensão polêmica dessa obra, que "pretende dar uma visão dessas três pontas do candomblé (as tradições kêtu, jeje e congo/angola), mostrando tanto as suas identidades quanto as suas diferenças, especialmente aquelas que regem os rituais",[9] começa já no título, ao associar as palavras "awó", que significa segredo, e "mistério", o que elas deixariam de ser com as revelações feitas na obra. Na visão da autora, as práticas religiosas afro-brasileiras deixaram de ser segredo, mistério, há algum tempo. Como ela diz:

> Anteriormente, o candomblé era visto como um mundo oculto, para iniciados. Aos poucos, pesquisadores, especialistas e até sacerdotes começaram a divulgar este conhecimento de forma fragmentada. Acredito que, na verdade, tudo já tenha sido dito, mas de forma dispersa e muitas vezes com interpretações intelectuais, que reconstroem uma visão fora da realidade do candomblé. O candomblé deve ser abordado com humildade e é preciso deixar que seus valores falem por si. Por isso procurei não interpretar, não criar fantasias, nem tão pouco reconstruir imagens distorcidas ou surrealistas (Cossard, Gisèle Omindarewá, 2006, p. 13).[10]

Em verdade, ela reconhece a impossibilidade de tudo contar e registrar, ao dizer que não pretende "mostrar uma verdade única e absoluta", pois sabe ser impossível, seja porque "o mundo do candomblé é multifacetado", seja porque sabe que apresenta uma versão parcial dele, apoiada em seu ponto de vista.[11] Além disso, vale lembrar as palavras de Rocha: "cada caso é um caso".[12]

Reconhecendo a impossibilidade de a escrita registrar e reger a dinâmica religiosa, bem como a sua subordinação à iniciação e à vivência religiosas, Cossard afirma:

> Os que lerem este livro poderão pensar que as receitas dadas aqui farão qualquer um improvisar o papel de babalaô, babalorixá e ialorixá. No entanto, tenho certeza de que

---

[8] Prandi, Reginaldo. In Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., pp. 14-5.
[9] Cossard, Gisèle Omindarewá. *Awó: o mistério dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006, p. 13.
[10] Idem, ibidem.
[11] Idem, ibidem.
[12] Rocha, Agenor Miranda. Op. cit., p. 15.

> somente quem passou pelos rituais, pelo sacrifício, pela iniciação, terá força e eficiência para se tornar um verdadeiro sacerdote. Sem isto, estará apenas representando (Cossard, Gisèle Omindarewá, 2006, p. 13).[13]

Em síntese, não se pode dizer que a escrita estivesse e esteja ausente nos processos de produção e difusão de conhecimento no terreiro, mesmo que não fosse e não seja o meio dominante de transmissão de conhecimento, ainda que não consiga tudo abarcar, não obstante depender de outros meios, aos quais se articula na transmissão dos saberes.

3. Educando com os sentidos

As práticas do terreiro envolvem outros sistemas de comunicação que não apenas os orais e os escritos. Além de cânticos, preces e falas, que podem ser registrados em suportes variados (cadernos, apostilas, livros, pautas musicais, discos, fitas cassetes, CDs, arquivos eletrônicos), o cotidiano do terreiro é permeado por coisas, muitas coisas. Múltiplos, díspares e, não raro, estranhos objetos que são constituídos em rituais e são imprescindíveis nos mesmos.

Os terreiros são constituídos por uma plasticidade extensiva, pois, além dos objetos facilmente conectáveis às tradições escultural e arquitetônica, deve ser destacada a especial indumentária neles preservada e aprimorada: vestes, adereços, fios de contas. Extensão que totaliza, ao relativizar. Cada um dos elementos usados nessas religiões é, ao mesmo tempo, um todo e uma parte, constituindo o paradoxo instigante da coisa íntegra que participa da caracterização dos artefatos e acontecimentos aos quais se conecta e integra, tornando-se uma parcela, sem perder sua inteireza. A um olhar mais atento e aberto aos outros sentidos, nas práticas das religiões afro-brasileiras emerge uma plasticidade que nunca está dissociada do acontecer e da vivência. A amplitude dessas práticas pode, portanto, conectar os objetos utilizados nos ritos às artes visuais, mas também, obrigatoriamente, às artes cênicas, à indumentária, à música, às artes da narrativa, à culinária.

Em verdade, uma parte significativa dessa cultura material e imaterial permanece inacessível; muitas peças e acontecimentos são mantidos longe do contato de boa parte dos membros das comunidades de terreiro e, especialmente, do público leigo. Entretanto, deve-se ressaltar o modo especial como as práticas auditivas, expositivas e performáticas participam dos rituais dessas comunidades: quando são dadas a perceber, é em meio a ritos e, geralmente, de modo nada ostensivo.

Com efeito, a dicotomia existente na cultura moderna ocidental entre exibição e performance, que pode ser polarizada nas diferenças entre as práticas no museu e no

[13] Cossard, Gisèle Omindarewá. Op. cit., p. 13.

teatro, não é observada nas comunidades de terreiro, cujos ritos não se desenvolvem sem o uso e a apresentação de determinados objetos, a audição de certos cânticos, a participação de corpos em ação, os quais são elaborados e dados a perceber em rituais específicos. O que faz sobressair conjuntos de estruturas simbólicas (plástico-visuais, musicais, performáticas) não restritas a seus suportes materiais e imateriais, por estarem conectadas entre si e, sobretudo, ao acontecer, à incorporação permanente de divindades, que são representadas em pessoas e fora delas. Além de serem cristalizadas em instigantes assentamentos, as divindades personificam-se, excepcionalmente, nos iniciados durante os rituais de atualização dos mitos, além de se fazerem representar cotidianamente em seus corpos, por meio de escarificações e outras lembranças corpóreas da iniciação religiosa, assim como do coexistir com o ancestral mítico. Pois objetos e acontecimentos são dependentes de seres – humanos, animais e vegetais –, com seus corpos, em processos interativos que pressupõem sons, imagens, cheiros, gostos, texturas. Desse modo, coisas, fazeres e agires, indissociáveis nos rituais, demandam os sentidos humanos – visão, audição, tato, paladar, olfato – associados a faculdades como percepção, raciocínio, memória, intuição, imaginação.

Essa cultura material e essas práticas falam para quem sabe ler e para quem quer aprender a ler, de acordo com o que cada um sabe e com o que é possível a cada um saber. Como entender o que dizem essas peças sem dominar suas linguagens e códigos? Não só o leigo torna-se parcialmente cego, surdo e mudo diante delas. Mesmo um iniciado no culto pode não captar todos os sentidos implicados pelas diferenças de forma, cor, posição, quantidade e articulação dos seus elementos. Esse sistema de representação não é cifrado à toa. Em verdade, muito, praticamente tudo está evidente, mas nada é explícito. Além dos olhos e ouvidos abertos, é preciso ter os demais sentidos despertos e disposição para, humildemente, aprender a ler, aprender a dominar diferentes sistemas de escrita e leitura. É preciso ter paciência, além de intuição e esperteza, na procura do entendimento das múltiplas formas significantes, no domínio de tempo e espaço que pode levar à plena comunhão com os encantos e forças da natureza.

Como disse Gisèle Omindarewá Cossard, "por sua tradição, o candomblé não dispensa um aprendizado sistemático e organizado para seus filhos".[14] O que configura a iniciação e o viver nas religiões afro-brasileiras como um exemplo de educação continuada, por toda a vida. O respeito aos ditames religiosos é fundamental para conquistar, preservar e bem conduzir o encanto poderoso da natureza. O que exige vivência profunda, cultivo de saberes que, como tudo na religião dos orixás, inquices, voduns e encantados, não são recebidos prontos, mas, ao contrário, devem ser conquistados ao longo do tempo e no espaço. Aconteceres cotidianos e excepcionais que obrigam a

[14] Idem, ibidem, p. 10.

pessoa que se insere e é iniciada nessas religiões a estar predisposta à contínua aprendizagem, mantendo os sentidos continuamente despertos. Essa vivência religiosa também é um exemplo de educação processada com os sentidos e não apenas com a razão. Pois não se trata apenas de dominar a semântica de elementos estranhos e a sintaxe de processos de significação algo exóticos. É preciso mobilizar os sentidos ao refletir, com eles pensar, o que faz a dimensão estética ser constitutiva dessas práticas religiosas. Se a questão estética é fundamental nos processos de ensino e aprendizagem que constituem a vivência religiosa nos terreiros religiosos afro-brasileiros, é preciso observar a circunscrição a limites éticos que evitem a estetização dos objetos, a transformação da liturgia em espetáculo. Nesse sentido, é preciso pensar no processo em curso de "hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras", conforme qualifica Reginaldo Prandi essa ostentação dos aparatos físico, musical e performático em razão da ênfase ritual excessiva.[15]

No entanto, é preciso distinguir entre a estetização dos cultos, que decorre do abandono dos valores éticos e da consequente redução dos significados a meras aparências e efeitos momentâneos, e a dimensão estética intrínseca a essas religiões, o valor fundamental dos sentidos na vida religiosa cotidiana dos terreiros.

Estranheza e plenitude que, somadas, produzem encantamento, surpreendendo e instigando os sentidos, ativando o corpo com formas, movimentos e ritmos inesperados. É cegueira, contudo, prender-se apenas à bela e pujante multiplicidade sensória dos rituais. Para entender o encanto e a potência que esses objetos e práticas almejam, instituem, é preciso, ao mesmo tempo, ativar e ir além dos sentidos corpóreos, potencializando os sentidos humanos, mas recusando a sua autocelebração, esses objetos e práticas visam a fins mais amplos e profundos.

4. Educando os sentidos

A vivência nas religiões afro-brasileiras constitui um processo continuado de educação com os sentidos. Processo que não visa apenas ao domínio de outros modos de fazer, compreender e fruir cânticos, falas, objetos, alimentos, gestos, sons, silêncios. Mais do que aprender outros meios de comunicação, múltiplas linguagens, trata-se da permanente educação dos modos de sentir e de sua inserção no viver. Em suma, um processo de educação dos sentidos. Educação que começa pelo corpo. Mas o que é o corpo humano? É algo compreendido universalmente de modo unívoco? Não, como pode ser visto na exposição *Qu'est-ce qu'un corps?* [*O que é um corpo*?]. Apresentada no Musée du Quai Branly, em Paris, em 2006, essa mostra estruturava-se com reflexões

[15] Prandi, Reginaldo. "Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Cebrap, n. 56, mar. 2000, pp. 77-88.

de antropólogos sobre diferentes concepções do corpo em contextos sociais da África ocidental, da Europa ocidental, da Amazônia e da Nova Guiné.[16]

Nas religiões de matrizes africanas no Brasil, o corpo também é entendido de modo específico, particular. Segundo Cossard, no processo de iniciação religiosa no candomblé, para que se estabeleça uma ligação estreita entre a pessoa e a divindade, é preciso "fazer o assentamento do orixá, para dar uma base tangível que, depois de sacralizada, vai criar um vínculo espiritual entre os dois".[17]

Ao renascer no culto, a pessoa desdobra-se, portanto, em outros corpos, em assentamentos de seus ancestrais míticos: pai e mãe, mais outros membros de sua família espiritual, conforme cada caso. Esses assentamentos não devem, contudo, ser considerados como meros modos de representação dos iniciados, pois são verdadeiras extensões de seus corpos. Algo que tem precedentes míticos, pois, segundo Rocha, as pedras que Xangô guarda no seu *labá*, um saco de couro, "são pedaços do seu próprio corpo".[18] Ou seja, nessa religião, após a iniciação, a pessoa experimenta o transbordamento do corpo que a constitui, desde quando foi concebida e nasceu.

E são instigantes esses assentamentos que consubstanciam as divindades e as conectam aos iniciados: desde imagens menos ou mais naturalistas, influenciadas pela imagética ocidental, até conjuntos insólitos de coisas e elementos díspares que, a princípio, nada parecem significar, híbridos a reunir ícones, formas abstratas e elementos *in natura*. Ao olhar leigo, sobressaem as misturas insuspeitas que conciliam composições calculadas e associações ao acaso, feitas em ritos com deslocamentos e conjunções de coisas díspares, materiais inusitados, de diferentes tipos e origens, da natureza (provenientes dos reinos mineral, vegetal e animal) e fabricadas, algumas banais, outras raras. Assim, embora sejam tridimensionais, os assentamentos não podem ser considerados, imediatamente, como esculturas artísticas.

Nessa dinâmica, o corpo da pessoa iniciada passa a estar ligado a outros corpos, a indivíduos compostos de outra carne. Esses corpos devem ser tratados da mesma forma como ela cuida do seu próprio corpo, já que os assentamentos demandam abrigo, asseio, alimentação, convívio. Em sua maioria, esses corpos permanecem inacessíveis, mantidos longe da visão e do contato do público externo, e até de certa parte dos membros das comunidades de terreiro. Para eles são construídas casas e outros dispositivos arquitetônicos e espaciais, bem como peças de mobiliário e vestimentas. Eles são limpos e alimentados periodicamente, cada qual com sua dieta. Com eles se ora e conversa, pedindo e agradecendo, ou reclamando... Com eles se festeja. Processo que

[16] Breton, Stéphane (editeur). *Qu'est-ce qu'un corps?*. Paris: Musée du Quai Branly, 2006.
[17] Cossard, Gisèle Omindarewá. Op. cit., p. 173.
[18] Rocha, Agenor Miranda. *As nações Kêtu: origens, ritos e crenças: os candomblés antigos do Rio de Janeiro* [1994]. Rio de Janeiro: Mauad, 2000, p. 64.

pode levar-nos a pensar em um sistema fragmentador e fetichista, no qual o indivíduo subdivide-se e se concentra em objetos. Ao contrário, em vez de dividir-se, a pessoa iniciada multiplica-se; em vez de diluir-se, reforça os traços de sua personalidade por meio da conexão aos seus ancestrais. Em vez de focar em coisas, o indivíduo reafirma suas relações pessoais. Pois essas práticas são centrífugas e integradoras: em vez de focar em objetos, a pessoa iniciada deve, por meio deles, conectar seus corpos aos de outros indivíduos, antepassados e contemporâneos. Processo que conduz a outra consciência de si.

Nessas religiões, além de sua família natural, o indivíduo recupera sua família mítica e ganha uma família religiosa. Ao tornar-se múltipla, por intermédio dessas representações, a pessoa afirma sua personalidade e a da comunidade à qual se integra. Conexão estabelecida durante e após a vida, pois alguns assentamentos são preservados, mantidos pelos descendentes como ancestrais cultuados, divinizados, em um processo contínuo de atualização da memória coletiva. Encarnados e encantados, esses assentamentos são potências e demandam práticas que implicam constante educação e integração social. Processo contínuo de educação dos sentidos, que implica a revisão tanto do entendimento do que é o corpo quanto da consciência e do sentimento do próprio corpo.

5. Fraturas, conexões

Não se pode dizer que o mundo exterior, a escola nele incluída, não solicite e mobilize os sentidos humanos, especialmente com a onipresença das imagens na cultura contemporânea. Nem se pode reduzir a especificidade da experiência das religiões afro-brasileiras ao exotismo constituído historicamente para tradições africanas e brasileiras que foram postas à margem do ambiente escolar, assim como de outras instituições no país. Reside no próprio animismo, que fundamenta essas religiões, uma vinculação indissociável entre seres, matérias, ações e coisas que difere e contrasta radicalmente com outros modos de ativação dos sentidos, o que bem o distingue dos processos educativos correlatos.

Fratura que é sentida por pessoas formadas simultaneamente nos mundos do terreiro e da escola, especialmente por quem nasce e se forma no contexto do terreiro, quando, a partir de determinado momento, ingressa na vida escolar. Discrepância também sentida por pessoas formadas na escola e que, a certa altura da vida, com mais ou menos idade, iniciam-se nas religiões afro-brasileiras. Entretanto, em todos esses casos, é evidente a dominância do mundo exterior ao terreiro, este é tido como uma exceção.

Exceção especialmente para quem nasce no terreiro e lá se inicia, quando se depara com a marginalização e a invisibilidade a que são submetidas as práticas religiosas afrodescendentes no Brasil. O que pode ser exemplificado com um acontecimento na vida do menino N., que foi iniciado e tem o cargo de ogã no Ilê Axé Onan Ayê Omi.

Na escola pública situada no mesmo bairro do terreiro, em uma aula de ensino religioso, quando ouviu a professora perguntar à turma qual santo usa coroa, ele logo se apressou em responder, em alto e bom som: "Xangô!" À felicidade de quem acreditava acertar uma resposta sucedeu o espanto com o riso dos colegas e a desconsideração da professora, que tratou de remeter a pergunta, especificamente, ao campo do catolicismo, silenciando sobre as demais religiões praticadas naquele contexto.

Exemplo a indicar que permanece como desafio para a sociedade brasileira a inclusão, na escola e nas demais instituições oficiais públicas, de outros imaginários. A conexão, o diálogo e as trocas com outras instituições e seus modos de ensino e aprendizagem, além de tornar a escola mais coerente com o campo social em que se situa, só enriquecerá suas práticas com outras maneiras de criticar e cantar, com outros modos de agir, pensar e sentir.

Referências

AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

_____. *Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ALVAREZ, Marcos César; SALLA, Fernando Afonso; SOUZA, Luís Antônio F. de. "A sociedade e a Lei: o Código Penal de 1890 e as novas tendências penais na Primeira República". *Justiça e História*, Porto Alegre, Memorial do Judiciário Gaúcho, v. 3, n. 6, 2003.

AMARAL, Aracy (org.). *Alfredo Volpi: pintura (1914-1972)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1972.

AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998.

_____. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ANJOS, Rafael S. de A. dos. *Quilombos: geografia africana, cartografia étnica, territórios tradicionais*. Brasília: Mapas Editora & Consultoria, 2009.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARANTES, Otília (org.). *Mário Pedrosa: política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.

ARAUJO, Ari. "Entrevista com Agenor Miranda". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, IPHAN, n. 25, 1997, pp. 211-215.

ARAÚJO, Emanoel (organizador). *África e africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006.

_____. *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006.

_____. *Para nunca esquecer: negras memórias / memórias de negros*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.
ARAÚJO, Emanoel; MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Afro-Brasilianische Kultur und Zeitgenössische Kunst*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
ARAÚJO, Olívio Tavares de (org.) *Volpi: 90 anos.* São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1986.
ARAÚJO, Vasco. *Debret*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
ARGAN, Giulio Carlo. "Crítica de arte: uma perspectiva antropológica". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2006, pp. 31-39.
_____. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
AYALA, Walmir; Cavalcanti, Carlos (orgs.). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1973-1980.
AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. *Arquitetura do açúcar*. São Paulo: Nobel, 1990.
BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1930.
BARATA, Filipe Themudo; FERNANDES, José Manuel (orgs.). *Património de origem portuguesa no mundo: África, Mar Vermelho, Golfo Pérsico: arquitetura e urbanismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
BARATA, Mário. "A escultura de origem negra no Brasil". *Arquitetura Contemporânea,* Rio de Janeiro, n. 9, 1957.
BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
BARRIO, Artur Alípio. *Barrio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do rei... Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000.
BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo (org.). "Afro-américas". *Item: Revista de Arte*, Rio de Janeiro, Espaço Agora/Capacete, n. 5, 2002.
BASBAUM, Ricardo. *membranosa entre (nbp)*. São Paulo: Galeria Luciana Brito, 2009.
BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
BAZIN, Germain. *História da Arte: da pré-história aos nossos dias* (1953). Lisboa: Bertrand; São Paulo: Martins Fontes, 1980.
BELTING, Hans. "Por uma antropologia da imagem" [2005]. *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005, pp. 64-78.
_____. "Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais" [2001]. *Arte & Ensaios*, UFRJ, ano 9, n. 9, 2002, pp. 167-175.
BENISTE, José. *As águas de Oxalá: (àwon omi Ósàlá)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
BERGAMO, Mônica. "Mônica Bergamo". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2011. Caderno Ilustrada, p. E2.
_____. "Negros na Guanabara". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2011. Caderno Ilustrada, p. E2.
BICCA, Briane Elizabeth Panitz; BICCA, Paulo Renato Silveira (orgs.). *Arquitetura na formação do Brasil*. Brasília: Unesco; IPHAN, 2008.
BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge; London: The MIT Press, 1990.
BRETON, Stéphane (editeur). *Qu'est-ce qu'un corps?*. Paris: Musée du Quai Branly, 2006.
BRETT, Guy et al. (orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
BRITO, Ronaldo. *Goeldi*. Rio de Janeiro: S. Roesler-Instituto Cultural The Axis, 2002.
_____. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Editora Takano, 2001.
BRITO, Ronaldo; KLABIN, Vanda Mangia (orgs.). *Eduardo Sued: a experiência da pintura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

BUONAZIA, Irene; PERELMAN, Marc (editeurs). *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historien de l'Art et Maire de Rome*. Paris: Les Éditions de la Passion, 1999.
CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
CAHILL, James. *La Peinture Chinoise*. Genève: Skira, 1977.
CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). *História da Arte: escutas*. Rio de Janeiro: Art-UERJ, 2011.
CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
_____. "Obras do esquecimento". *Veredas*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, ano 4, n. 38, fev. 1999, pp. 32-34.
CARDOSO, Rafael; BANDEIRA, Julio; SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Castro Maya colecionador de Debret*. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2000.
CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008.
CENDRARS, Blaise. *La vie dangereuse*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1938.
CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer* (1990). Petrópolis: Vozes, 1994.
COLI, Jorge. "Mãos esquecidas". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 2009. Caderno Mais, n. 898, p. 2.
CONDURU, Roberto. "Mundos próprios. Arte e modernidade. Amazônia, Brasil e além". In ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 18, 2009, Salvador, BA. *Anais...* Organização Maria Virgínia Gordilho Martins e Maria Herminia Olivera Hernandez. Salvador: ANPAP-EDUFBA, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2009/pdf/chtca/roberto_luis_torres_conduru.pdf>. Acesso em: 20 out. 2009.
_____. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
_____. "O futuro na cor?". *Educação & Imagem*, Rio de Janeiro, Laboratório Educação e Imagem/EDU/UERJ, ano 1, n. 5, nov.-dez. 2007. Disponível em: <http://www.lab-eduimagem.pro.br/JORNAL/>.
_____. *Willys de Castro*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
_____. "Cactos do Asfalto". In *Cidade-Galeria: arte e os espaços urbanos.* 8º Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRJ. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2002, pp. 19-23.
CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2009.
COOMBES, Annie E. *Reinventing Africa: museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England*. London: Yale University Press, 1997.
COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. "Luso-Africains et Afro-Brésiliens du XVIe au XIXe siècle. Culture materielle et métissage culturelle". *Le Portugal et l'Atlantique*. Paris: [s.n.], 2000, pp. 155-167.
COSSARD, Gisèle Omindarewá. *Awó: o mistério dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
CUNHA, Marianno Carneiro da. *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1985.
DANTO, Arthur C. *Encounters & Reflections. Art in the Historical Present*. Berkeley: University of California Press, 1997.
DAZZI, Camila Dazzi (org.). "Retórica dos pintores, de Modesto Brocos" (versão integral). *19&20*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/> Acesso em: 18 fev. 2010.
DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978.
DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 17 ago. 2010.
DOS ANJOS, Jorge (org.). *Coleção Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2011.
DOS ANJOS, Jorge. *Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DOMINGUES, Chirley; ALVES, Marcelo (orgs.). *A cidade escrita: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio*. Itajaí: Univali, 2005.
DUARTE, Ronald. "A cidade como campo ampliado da arte" (entrevista). *des[dobra]*. Salvador, UFBA, n. 3. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/03_03_entrevista.htm> Acesso em: 19 jun. 2008.
EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. (Liliane Meffre ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
_____. *La sculpture nègre*. (Liliane Meffre ed.). Paris: L'Harmattan, 1998.
_____. *Entwurf einer Landschaft*. Paris: Galerie Simon, 1960.
_____. *Georges Braque*. Paris: Editions des Chroniques du Jour, 1934.
_____. "A propos de l'exposition de la galerie Pigalle". *Documents*, n. 2, 1930.
_____. *Die Kunst des 20*. Berlin: Propylaen, 1926.
_____. *Afrikanische plastik*. Berlin: Wasmuth, 1921.
_____. *Die Schlimme Botschaft*. Rowohlt, 1921.
_____. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915.
_____. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin-Wilmersdorf: Verlag Die Aktion, 1912.
ELVIRA, Miguel Angel; BRU, Margarita. "África negra y Oceanía". *Historia 16*, Madrid, v. 44, 1993.
EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp-Imprensa Oficial--Fapesp, 2001.
FAURE, Élie. *A arte medieval* [1912]. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
FERNANDES, Nilo; FERNANDES, Elizabeth; VIDAL, Marcelo (orgs.). *Pai Zezito d'Oxum: a chegada da nação Ijexá no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005.
FERRAZ, Eucanaã. "O tombamento de um marco da africanidade carioca: a Pedra do Sal". *Revista do Patrimônio*, IPHAN, n. 25, 1997, pp. 334-9.
FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Seminários Internacionais Museu Vale, 4. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009.
FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados: pajelança, feitiçaria e religiões afro-brasileiras na Amazônia*. Belém: EDUFPA, 2008.
FLAM, Jack; DEUTCH, Miriam (eds.). *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003.
FOLKERS, Antoni. *Modern Architecture in Africa*. Amsterdam: Sun, 2010.
FONSECA, Pedro Leal. "Casa dos artistas". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 jul. 2011. Caderno Ilustrada, p. E5.
FONTELES, Bené, BARJA, Wagner (orgs.). *Rubem Valentim: artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.
FORTY, Adrian. *Words and buildings. A vocabulary of modern architecture*. London: Thames & Hudson, 2000.
FREITAS, Ricardo Oliveira de. "O Memorial Iyá Davina". *Ilê Omolu Oxum*: *cantigas e toques para os Orixás*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2004. Encarte de CD.
FREIRE, Luiz Alberto; RIBEIRO, Marília Andrés (orgs.). *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
FRENTE 3 de Fevereiro. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: Frente 3 de Fevereiro, [s. d.].
FREYRE, Gilberto. *China tropical* (organização de Edson Nery da Fonseca). Brasília: Editora da UnB; São Paulo Imprensa Oficial do Estado, 2003.
FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GELL, Alfred. "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, 2001, pp. 174-191.
GERALDO, Sheila Cabo. *Modernidade extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim-Adesa, 1995.
GILLON, Werner. *Breve Historia del Arte Africano*. Madrid: Alianza Forma, 1989.
GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
GODOY, Solange de Sampaio. *Círculo de contas: jóias de crioulas baianas*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.
GOMBRICH, E. H. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. Oxford: Phaidon, 2002.
_____. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.
_____. *História da Arte* [1950]. São Paulo: Guanabara Koogan, 1993.
GOMES, Elaine Cristina Marcelino. *Mãe Regina de Bamboxê: diálogos entre Rio de Janeiro e Salvador, uma história social do axé*. Niterói: Universidade Salgado de Oliveira, 2012. (Dissertação de mestrado).
GOMES, Geraldo. *Engenho e Arquitetura*. Recife: Fundaj; Massangana, 2006.
_____. *Engenho & Arquitetura*. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 1998.
GOMES, Tiago de Melo. "Para além da casa de Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930". *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, v. 29-30, 2003, pp. 175-188.
GORDILHO, Viga. *Cantos Contos Contas*. Salvador: P555 Edições, 2004.
GUIMARAENS, Dinah. "De Mário de Andrade a Mário Pedrosa: tradição x modernidade no Museu Nacional de Belas Artes". *Piracema*, Rio de Janeiro, Funarte, ano 2, n. 3, 1994, pp. 98-109.
GURAN, Milton. *Agudás: os "brasileiros" do Benim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis e PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: CosacNaify, 1998.
HAZOUMÉ, Romuald. "Ensaio". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 11, v. 1, n. 16, jul. 2010, pp. 57-72.
_____. *Made in Porto-Novo*. London: October Gallery, 2009.
_____. *La Bouche du Roi*. Paris: Musée du Quai Branly/Flammarion, 2006.
_____. *Romuald Hazoumé*. Cotonou: Fondation Zinsou, 2005.
HERÁCLITO, Ayrson. *Espaços e ações*. Salvador: O Autor, 2003.
HILDEBRAND, Adolf von. *Das Problem der Form in der bildenen Kunst*. Strasbourg: Heitz & Mündel, 1893.
_____. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor, 1988.
HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
IVO, Gonçalo. *Pinturas recentes*. São Paulo: Dan Galeria, 2007.
KELLY, Kenneth. "Indigenous Responses to Colonial Encounters on West African Coast: Heuda and Dahomey from the 17th through 19th centuries". In LYONS, Claire L.; PAPADOPOULOS, John K. (editors). *The Archaeology of Colonialism*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2002, pp. 96-120.
KNAUSS, Paulo (org.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2002.
KRAUSS, Rosalind. "Escultura no campo ampliado". *Gávea*, Rio de Janeiro, PUC, v. 1, n. 1, 1984, pp. 87-93.
KUDIELKA, Robert. "Arte do mundo – arte de todo o mundo?". *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 67, nov. 2003, pp. 131-142.
LAW, Robin. "A carreira de Francisco Félix de Souza na África Ocidental (1800-1849)". *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, mar. 2001, pp. 9-39.

LEITE, José Roberto. *A China no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
LEITE, José Roberto Teixeira. "Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo". In *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes – Nova Fase*, Rio de Janeiro, MNBA, v. 1, 2009, pp. 251-8.
LIMA, Heloisa Pires. "A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880". *19&20*, Rio de Janeiro, DezenoveVinte, v. 3, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm> Acesso em: fev. de 2008.
LIMA, Ricardo Gomes. [s.t.]. In *Brancos volumes: esculturas em isopor para escolas de samba*. Rio de Janeiro: UERJ, Decult, 2008, p. 4.
LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
LOOS, Adolf. "Ornamento e crime". Trad. Heloisa B. S. Rocha e Thereza C. V. Vianna. *Qfwfq*, Rio de Janeiro, UERJ, v. 2, n. 1, 1996.
LOPES, Nei. *Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.
_____. *Enciclopédia brasileira da diáspora negra*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
_____. *Medo do feitiço: relações entre poder e magia no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
MAMMÍ, Lorenzo. "Mortes recentes da arte". *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 60, jul. 2001, pp. 77-85.
MANSFIELD, Elizabeth (editor). *Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline*. London: Routledge, 2002.
MARGUERAT, Yves; ROUX, Lucien. *Trésors cachés du vieux Lomé. L'architecture populaire ancienne de la capitale du Togo*. Lomé: Editions HAHO, 1993.
MARRA, Heloísa. "Pai de todos". *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 2004. Caderno Ela, p. 7.
MARTINEZ, Adriana Garcia. "Urubu, o novo patinho feio". *Super Interessante*, n. 105, jun. 1996. Disponível em: <http://super.abril.com.br/mundo-animal/urubu-novo-patinho-feio-436567.shtml> Acesso em: 2 dez. 2010.
MATESCO, Viviane (org.). *Uma coleção em estudo*. Niterói: Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro (MHAERJ), 2010.
MEFFRE, Liliane. *Carl Einstein et la problematique des avant-gardes dans les arts plastiques*. Berne: Peter Lang, 1989.
MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: CosacNaify, 2000.
_____. "Pano-de-roda". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, ano 7, n. 7, 2000, p. 11.
_____. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
MILLAN, Denise. *Améfrica*. São Paulo: CCBB, 2003.
MOHOLY-NAGY, László. *Peinture Photographie Film*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1993.
MONACHESI, Juliana. "A explosão do a(r)tivismo". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 abr. 2003. Caderno Mais.
MORAIS, Frederico (org.). *Rubem Valentim*. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.
MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. A travessia da calunga grande. Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: Edusp, 2000.
MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
MOURA, Rodrigo (org.). *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher S. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Abdias Nascimento 90 anos: memória viva*. Rio de Janeiro: IPEA-FRO, 2004.
NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
_____. *Goeldi*. São Paulo: CosacNaify, 1999.
NETTO, Márcia Ferreira (org.). *Mapeamento dos terreiros de candomblé do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010. CD-ROM.
NJAMI, Simon et al. (eds.). *Africa Remix. L'art contemporaine d'un continent*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005.
NUNES, Eliene. "Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Marianno Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira". *Cadernos do Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, EDUFBA, ano 4, n. 4, 2007, pp. 109-122.
OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. (Organização Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
O'NEILL, Elena. *Fotografia performática*. Rio de Janeiro: PPGARTES-ART-UERJ, 2008. (Dissertação de mestrado).
PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
PAPE, Lygia. *Gávea de tocaia*. São Paulo: CosacNaify, 2000.
_____. "Morar na cor". *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, n. 6, 1986, pp. 29-32.
_____. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
PARÉS, Luis Nicolau. *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, v. 36, 2007, pp. 271-274.
PAULINO, Rosana. "Work in progress". Disponível em: <http://rosanapaulino.blogspot.com/2008/01/work-in-progress.html> Acesso em: 2 jul. 2008.
PIRES, Francisco Quinteiro. "Jovens negros inspiram pintor americano". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jan. 2013. Caderno Ilustrada, p. E5. Disponível em: <http://www.kehindewiley.com/brazil> Acesso em: 27 jan. 2013.
PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
_____. "Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, Cebrap, n. 56, mar. 2000, pp. 77-88.
_____. "Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX". *Tempo Social*, v. 2, n. 1, São Paulo, USP, 1. sem. 1990.
_____. "Linhagem e legitimidade no candomblé paulista". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, ANPOCS, n. 14, 1990, pp. 18-31. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_14/rbcs14_02.htm> Acesso em: 12 jun. 2010.
PREZIOSI, Donald (editor). *The Art of Art History: a Critical Anthology*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.
QUENUM, Gerard. *Gérard Quenum*. London: October Gallery, 2009.
QU'EST-CE QUE la sculpture moderne? Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.
REIS FILHO, Nestor Goulart dos. *Quadro geral da arquitetura no Brasil* (1970). São Paulo: Perspectiva, 1983.
REIS JÚNIOR, José Maria dos. *Goeldi*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
RIBEIRO, Noemi. *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kümmerly*. Rio de Janeiro: Papel & Tinta, 2005.
_____. *Oswaldo Goeldi: um autorretrato.* Rio de Janeiro: CCBB, 1995.
RIO, João do. *As religiões do Rio* [1904]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ROCHA, Agenor Miranda. *As nações Kêtu: origens, ritos e crenças: os candomblés antigos do Rio de Janeiro.* (1994). Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

_____. *Caminhos de Odu*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.

RODRIGUÉ, Maria das Graças de Santana. *Orí Àpéré Ó: o ritual das águas de Oxalá.* São Paulo: Summus, 2001.

RODRIGUES, Nina. "As Bellas-Artes nos Colonos Pretos do Brazil: a esculptura". *Revista Kósmos.* Rio de Janeiro, ano 1, n. 8, ago. 1904, pp. 11-16.

_____. *O animismo fetichista dos negros baianos* [1896]. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Editora UFRJ, 2006.

RUBIN, William (editor). *Primitivism in the 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1985.

RUFINONI, Priscila Rossineti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: CosacNaify-Fapesp, 2006.

SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.

SALZTEIN, Sônia (org.). *Tarsila anos 20*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade.* Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. "Rio e São Paulo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 2012. Segundo caderno, p. 5.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SEGALL, Maurício. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2001.

SILVA, Alberto da Costa e. "Ifé". *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SILVA, Dilma de Melo; CALAÇA, Maria Cecília Felix. *Arte africana & afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SIQUEIRA, José Jorge. *Entre Orfeu e Xangô: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil, 1944/1968*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo da expressão: Goeldi, Segall, Iberê*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

SISSON, Rachel. "Marcos históricos e configurações espaciais. Um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro". *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, FAU-UFRJ, v. 4, 2. sem. 1986, pp. 56-81.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira.* Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Imago, 2002.

_____. *O Terreiro e a Cidade: a formação social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SODRÉ, Muniz; LIMA, Luiz Filipe. *Um vento sagrado: história de vida de um adivinho da tradição nagô-kêtu brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

SOULILLOU, Jacques. *Rives Coloniales: Architecture, de Saint-Louis à Douala*. Marseille: Parenthèses; Paris: Orstom, 1993.

SOUZA, Donaldo Belo de; Rodolfo Ferreira (orgs.). *Formação de Professores na UERJ: memória, realidade atual e desafios futuros.* Rio de Janeiro: UERJ-Edu-Nupe, 2001.

SOUZA, Hamilton Octavio de (ed.). *Os Negros. História do Negro no Brasil. Fascículo 13 – Arte afro-brasileira*. São Paulo: Caros Amigos Editora, 2009.

TERRA, Carlos (org.). *I Encontro de História da Arte – EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2011.

TOBIOBÁ, João Batista dos Santos. "21 cartas e um telegrama de Mãe Aninha a suas filhas Agripina e Filhinha, 1935-1937". *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, v. 36, 2007, pp. 265-310.

TORGOVNICK, Mariana. *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

VALLADARES, Clarival do Prado (org.). *The Impact of African Culture in Brazil*. [s.l.]: Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura, 1977.
VALLADO, Armando. *Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
VELLOSO, Mônica Pimenta. "As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC, v. 3, n. 6, 1990, pp. 207-228.
VERGER, Pierre. *Brasil África Brasil*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1992.
_____. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX* [1968]. Salvador: Corrupio, 1987.
VILHENA, Luís Rodolfo. *Ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.
VOGLER, Alexandre. "Fé em Deus / Fé em Diabo". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 8, n. 10, jul. 2007, pp. 133-142.
WARBURG, Aby. "Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte" [1923]. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005, pp. 8-29.
WEIMER, Günter. *Arquitetura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
WILLET, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1986.
WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. São Paulo: CosacNaify, 2002.
ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.
ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
ZILIO, Carlos. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, [s.d.].
ZINKPÉ, Dominique. *Táxis Zinkpé*. Cotonou: Ayïzo, [s.d.].

Sobre o autor

Roberto Conduru é doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em História Social da Cultura e especialista em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professor associado de Teoria e História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi pesquisador convidado na Getty Foundation. Foi presidente e é o atual vice-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte. É pesquisador do CNPq, Cientista do Nosso Estado (Faperj) e Procientista (UERJ).

Formato 18 x 24
Tipologia: Garamond (texto) ITC Korinna (títulos)
Papel: Polén Soft Natural 80 g/m² (miolo)
Supremo 250 g/m² (capa)
CTP, impressão e acabamento: Editora Vozes



São textos de diferentes tons e tamanhos, elaborados para diferentes parceiros, instituições e veículos. Diversidade que é coerente com o modo como essa pesquisa vem conectando, desde 2000, em um mesmo fio de investigação, ideias, obras e práticas variadas e até mesmo, algumas vezes, a princípio díspares. De onde emerge a imagem das contas – as pérolas – e do colar, um objeto de destaque na cultura de muitas sociedades, um tipo de objeto que é, de certa forma, uma categoria universal. Pois se tem adotado o fio de contas inerente às religiões afro-brasileiras – que acompanha e marca a vida espiritual do fiel desde os primeiros instantes de sua iniciação até suas cerimônias fúnebres – como diretriz plástico-conceitual para o desdobramento da pesquisa. Como os fios de contas conjugam peças de diferentes cores, formatos, tamanhos e materiais, também a pesquisa dedica-se a diversas ideias e realizações da arte, da história da arte e da cultura, vinculadas às questões da africanidade e da afro-brasilidade, com cortes espaciais e temporais diversificados, heterogêneos, descontínuos. Delineia-se, assim, um conjunto variado e não imediatamente conectado de obras e práticas, a ser articulado e pensado.

ISBN 978-85-7511-304-2
9 788575 113042

ed uerj

FAPERJ