UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA(UNESP)
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES – Campus SP

VANESSA RAQUEL LAMBERT DE SOUZA

A SUPERVIVÊNCIA DAS IMAGENS: ESCULTURAS E MARCAS GRÁFICAS NA ARTE AFRO-BRASILEIRA

Experiências poéticas e conhecimento visual

SÃO PAULO
JUN/2017

VANESSA RAQUEL LAMBERT DE SOUZA

A SUPERVIVÊNCIA DAS IMAGENS: ESCULTURA E MARCAS GRÁFICAS NA ARTE AFRO-BRASILEIRA.

Experiências poéticas e conhecimento visual

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais. Área de Concentração: Artes Visuais. Orientador: Professor Titular Percival Tirapeli.

SÃO PAULO

JUN/2017

VANESSA RAQUEL LAMBERT DE SOUZA

A SUPERVIVÊNCIA DAS IMAGENS: ESCULTURA E MARCAS GRÁFICAS NA ARTE AFRO-BRASILEIRA.

Experiências poéticas e conhecimento visual

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais. Área de Concentração: Artes Visuais.
Orientador: Professor Titular Percival Tirapeli.

São Paulo, 23 de junho de 2017.

Banca Examinadora
Prof. Dr. Alcindo Moreira Filho Instituição: Universidade Estadual Paulista
Assinatura: _____

Banca Examinadora
Prof. Dra. Dilma Silva Instituição: Universidade de São Paulo
Assinatura: _____

Banca Examinadora
Prof. Dra. Maria José Spiteri Instituição: Universidade Cruzeiro do Sul.
Assinatura: _____

Banca Examinadora
Prof. Dr. Saloma Jovino Salomão Instituição: Fundação Santo André.
Assinatura: _____

Dedico

aos meus pais que sempre me apoiaram,

aos professores, amigos de alma.

às minhas queridas avós e tia Maria

ao meu amor Dimas Gomez, que sempre está.

AGRADECIMENTOS

Às pessoas secretas que me guardam e protegem.

Aos meus ancestrais.

Aos meus queridos pais que não tiveram a oportunidade de estudar como eu, mas se empenharam para que eu pudesse.

Aos mestres desde a alfabetização. À Mariolisa F. Vieira, professora da 4ª série primária.

Ao professor Percival Tirapeli, pela orientação, delicadeza, sempre firme e sempre cuidadoso.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, pela leitura atenta, considerações e sugestões, a saber: Alcindo Moreira Filho, Dilma Silva, Fábio José Rodrigues da Costa, Maria José Spiteri e Saloma Jovino Salomão. Aos suplentes.

À minha querida irmã Viviane, Tio Neno e Ditinha e todos os parentes.

Às amigas do coração e da "juventude" Carla Andréia e Carla Romano, Alessandra Mara, Ariane Neves, Christine Vila, Daniela Momozaki, Flávia Leme, Juliana Bretch, Melina Santos, Renata Felinto, Renato Araújo, Rogério Fonseca, Simone Tavares. À Alecssandra Matias, Janaína Machado, Luzia Gomes, e todas queridas mulheres negras que me permitiram usar suas fotografias como referência para a série de minha autoria apresentada no final dessa tese. A todos e todas que não cabem aqui.

Aos vários colegas de trabalhos e de estudos que me permitiram crescer.

Aos amados e não amados que me ensinaram algo.

A todos os funcionários e funcionárias do Instituto de Artes pelo (sempre) cuidadoso atendimento. À equipe técnica da secretaria de pós graduação.

Ao médico Adalgir Alessandro, pela experiência e atenção.

À todos e todas que me ajudaram a superar a doença, que coincidiu com o final da tese.

À vida.

RESUMO

Esta tese objetiva investigar diálogos com a ancestralidade e *poiesis* afro que integram produções modernas e contemporâneas em gravura e escultura produzidas no Brasil a partir do século XX. O conhecimento visual que aqui se construiu a partir dessas fontes será o motivo dessa investigação. Para esta pesquisa, tomo como ponto de partida poéticas visuais e padrões gráficos presentes em algumas expressões tradicionais africanas bi e tridimensionais, especialmente a escultura e a estampa.

O recorte temporal contempla produções modernas e contemporâneas, na tentativa de identificar e refletir acerca de determinados processos de reconstrução de identidades artísticas brasileiras a partir de grafias afro. A identificação de elementos poéticos e gráficos remanescentes tanto na escultura quanto na gravura que se relacionam à cultura afro no Brasil e sua ancestralidade, seja como ponto de partida, seja como inspiração plástica e ou conceitual, bem como os modos de produção e fruição que envolvem tais expressões artísticas, constituem-se como bases estruturantes para reflexões sobre a produção artística desses autores.

Palavras-chaves: 1. Arte afro-brasileira. 2. escultura. 3. gravura.
Área de conhecimento CAPES: Artes Plásticas – cód. 8030200-9

ABSTRACT

This thesis aims to investigate dialogues with African ancestry and its *poiesis* that integrate contemporary and modern engraving and sculpture produced in Brazil during the twentieth century. The visual knowledge that here is built from these sources will be the motivation for such investigations. For this research, I take a visual poetics starting point alongside graphic patterns present in both bi and three-dimensional traditional African expressions.

The time frame includes modern and contemporary productions in an attempt to identify and reflect on certain reconstruction processes of Brazilian artistic identities from African design. The identification of poetic elements and remaining design, both in sculpture and in engravings that relate to African culture in Brazil and their ancestry, whether as a starting point or as plastic and or conceptual inspiration, as well as the production processes and art distribution that undermine such artistic expressions, constitute structural basis for reflection on the artistic production of these authors.

Keywords: 1. Art Brazilian African. 2. Sculpture. 3. Engraving.

SUMÁRIO

RESUMO 6

ABSTRACT 7

INTRODUÇÃO 10

Capítulo 1 – ARTE AFRO-BRASILEIRA 22

1.1 – Podemos falar de uma arte afro no Brasil? 22
1.2 – A pesquisa acadêmica nas artes visuais relativa à produção artística afro 25
1.3 – O lugar da arte afro nos museus 39
1.4 – O contexto modernista como facilitador e as pesquisas de Mário de Andrade 45

Capítulo 2 – ESCULTURA NEGRA NO BRASIL, MARCAS GRÁFICAS E INFLUÊNCIAS 48

2.1 – A escultura africana: algumas considerações 48
2.2 – Histórico da escultura no Brasil e a produção de influência afro: poéticas, materialidades e diálogos 61
2.3 – A gravura e a estampa: aproximações com a escultura 72

Capítulo 3 — A SUPERVIVÊNCIA DAS IMAGENS 81

3.1 – A imagem visual gráfica nas artes visuais 81
3.2 – Símbolos gráficos de tradições afro 84
3.3 – Marcas gráficas como marcas da tradição: As pesquisas de Wagner Bornal e a importância dos novos achados arqueológicos 99
3.4 – Imagem e memória: a transposição da imagem visual 110
3.5 – A construção da imagem e o pensamento visual 111

Capítulo 4 – ANÁLISE DAS OBRAS 113

4.1. – O barroco e o moderno: Antonio Francisco Lisboa e Maurino Araújo 120
4.2 – Gravura e Escultura 125
4.2.1 – Emanoel Araujo 125
4.2.2 – Rubem Valentim 133

4.2.3 – Mestre Didi e Carybé: A arte na religiosidade ou a religiosidade na arte? 142
4.2.4– Geraldo Teles de Oliveira, o GTO 157
4.2.5 – Jorge dos Anjos 161
4.3 – Contemporaneidade: Apropriações e encontros em produções femininas 166
4.3.1 - Rosana Paulino 169
4.3.2 – Sonia Gomes 179
4.3.2 – Eneida Sanches 183
4.3.4 – Vanessa Raquel Lambert de Souza: caminhos para uma pesquisa teórica e prática 188

CONSIDERAÇÕES FINAIS 193

REFERÊNCIAS 199

Bibliografia 199
Webgrafia 207
Índice das Figuras 209

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada é continuidade de processos particulares que, no contexto acadêmico, foram iniciados na graduação, realizada de 2000 a 2003, na UNESP. Já naquela época me interessava por olhar para a arte produzida pela população negra. Meu primeiro contato, nesse sentido, ocorreu na *Mostra do Redescobrimento Brasil+500*, realizada no ano de 2000. Por muitas vezes acessei o catálogo da exposição *Arte Afrobrasileira* (2000), dedicada a este tema. Essa exposição foi um dos módulos da *Mostra Brasil+500*, realizada em 2000. Entretanto, eu não tinha praticamente nenhum referencial sobre o assunto, que mesmo nos cursos de arte era pouco discutido. Como é sabido, boa parte da bibliografia mais conhecida era (e talvez ainda seja) proveniente das ciências sociais e humanas. A minha principal referência concernente às culturas negras era oriunda da família de minha mãe, Odete Albino de Souza, e de minha vivência como parte daquela família. A experiência da convivência, de participar das festas, das conversas, dos encontros e também das ausências de memórias ou de tudo aquilo que não foi possível verbalizar pela falta de registros materiais, foram os vestígios que segui enquanto mestiça e afrodescendente.

Assim, meu trabalho de conclusão de curso de graduação (TCC) foi voltado para representação do negro nas artes, o que me permitiu entrar em contato com alguns autores e obras. Produzi uma série de aquarelas e imagens gráficas de saída digital intituladas *Cartes-de visite* (Fig. 1), fazendo referência aos famosos cartões de visita que se tornaram populares no Brasil, no final do século XIX. Fotografias nesse formato traziam pessoas negras e costumavam ser comercializadas e até enviadas ao estrangeiro exibindo essas pessoas como algo exótico. As imagens que produzi em aquarela foram, algumas delas, digitalizadas e receberam interferências, de modo a criar uma instalação que trazia vários sobrenomes comuns a escravizados, como *da Silva*, *dos Santos*, *dos Anjos* (por vezes, sobrenomes de escravistas). As aquarelas seguiam padrões de representação do artista francês Jean Baptiste Debret (1768-1848) e do alemão Johan Moritz Rugendas (1802-1858), famosos por retratar a escravidão seguindo seus próprios referenciais e idealizações europeias.

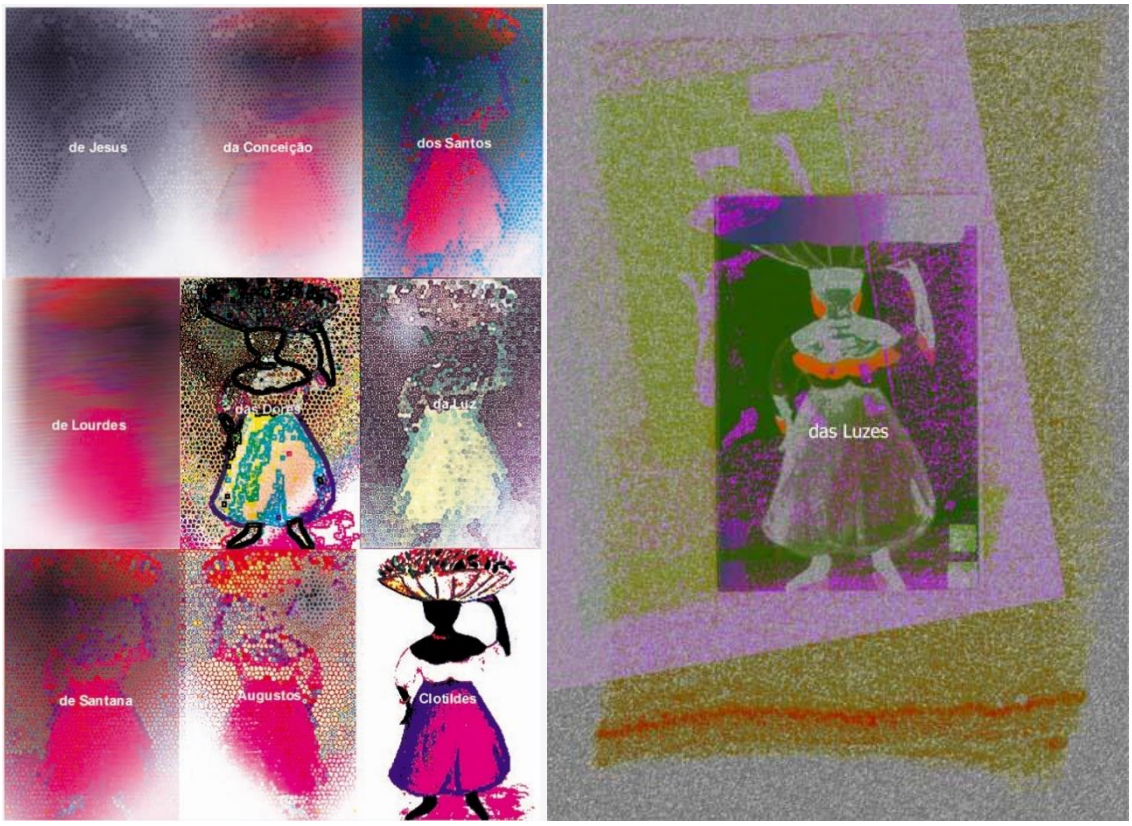


Figura 1. Vanessa R. L. de Souza. Cartes de Visite. Saída Digital. 2003. Créditos da Imagem: V. R.L.S.

Posteriormente ingressei no mestrado (2005-2007), intitulado *O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850-1890*. A dissertação constituiu-se na investigação da indumentária afro representada em pinturas, fotografias e gravuras do século XIX, percebendo as vestimentas como um código visual indicativo de status da população negra nas composições: escravos domésticos, forros, trabalhadores de plantação etc. Essas pesquisas foram interessantes pois contribuíram para ampliar meu repertório concernente à representação do negro nas artes visuais e para ampliar meus conhecimentos em história da arte.

Durante o mestrado, ingressei como educadora no Museu Afro Brasil. Eu já havia trabalhado nessa função em outros espaços culturais expositivos; entretanto, posso dizer seguramente que aquela experiência foi bastante significativa nessa jornada de pesquisa, já que este museu é único; possivelmente o mais especializado no assunto existente na América do Sul. Foi neste museu que pude entrar diretamente em contato com a produção afro cujas obras constituem-se objeto de análise nesta tese. Em especial, destaco a importante exposição sobre escultura intitulada *De Valentim a Valentim* (2009). A exposição

trazia uma série de esculturas num recorte que contemplava obras desde o período da produção de Mestre Valentim (1745-1813) até Rubem Valentim (1922-1991).

Desse modo, após alguns anos longe da academia, retomei os estudos no doutorado, na área de escultura. Na prática artística, continuava experimentando a gravura, tendo participado de diferentes atividades e produzido consideravelmente neste período, animada após a superação de um período delicado, no qual machuquei gravemente a mão dominante e passei por algumas cirurgias. Dada a minha própria paixão pela gravura e construção da imagem visual, bem como a percepção de que muitos escultores são também gravadores/entalhadores, resolvi continuar minhas pesquisas sobre arte afro-brasileira dentro desse recorte.

Assim, esta tese objetiva investigar produções em arte afro-brasileira a partir de análise de obras que integram expressões modernas e contemporâneas em gravura e escultura produzidas no Brasil a partir do século XX, percebendo o uso dos grafismos, técnicas e poéticas inerentes às produções dos artistas destacados e os possíveis diálogos com a ancestralidade e *poiesis* afro. Algumas poéticas visuais e padrões gráficos presentes em expressões tradicionais africanas bi e tridimensionais podem nos fornecer algumas pistas para a pesquisa sobre a arte afro-brasileira proposta nesta tese. O conhecimento visual que aqui se desdobra no Brasil a partir dessas fontes foi motivo dessa investigação.

Importante destacar que não pretendo, a partir deste recorte de pesquisa, *descobrir* uma África idealizada ou comum às poéticas dos artistas os quais analiso, mas sim olhar para tais produções afrodescendentes compreendendo-as como arte negra produzida no Brasil, sem, contudo, ignorar os processos de formação dessa identidade visual/gráfica/poética no cenário da arte brasileira. Igualmente, aqui discuto a expressão visual e a produção artística, entretanto as *marcas afro* não se fazem presentes exclusivamente nas artes visuais, na verdade integram processos culturais e civilizatórios complexos que atravessam expressões como a música, a literatura, a dança, a gastronomia, a filosofia etc.

A imagem visual é passível de inúmeras transformações, apropriações, recriações e pode integrar diferentes processos de construção de memória. Por isso, foi essencial buscar possíveis conexões com poéticas tradicionais africanas, influências e ressignificação das mesmas, seja no uso do material, seja na presença de elementos simbólico-conceituais, na produção artística brasileira moderna. Anterior ao período moderno, a escultura barroca brasileira, extensamente produzida por mestiços e negros, foi importante agente

influenciador e propulsor de algumas expressões modernas em artes visuais, no sentido de que abriu caminho para a afirmação de uma produção afro-brasileira. Para este caso, podemos citar como exemplo as produções do artista mineiro Maurino Araújo (1943), artista contemporâneo que se inspira nas obras de Aleijadinho e as produções de Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), o Aleijadinho, que apresento no quarto capítulo. Ainda que não integrem o recorte temporal de destaque nesta tese, não podemos ignorar a escultura barroca brasileira e sua realização como parte do processo de entrada do povo negro e mestiço a alguns dos sistemas de produção de arte no Brasil.

Entre alguns nomes importantes na escultura e também na gravura brasileira, podemos destacar a produção de artistas como Mestre Didi (1917-2013), Rubem Valentim (1922 - 1991), Agnaldo Manoel dos Santos (1926 - 1962), Emanoel Araujo (1940), Maurino de Araújo (1943), Jorge Luís dos Anjos (1956) e Eneida Sanches (1962), apenas como exemplo de artistas cujas obras são impregnadas de elementos simbólicos de ancestralidade africana, os quais merecem maiores investigações. Cabe destacar aqui que, não raro, muitos escultores também realizaram produções em gravura, poéticas estas que foram "transportadas" e ou recriadas para a linguagem da escultura, e vice-versa, tais como Amílcar de Castro (1920-2002), Maria Bonomi (1935), Emanuel Araujo (1940), entre outros.

Populações negras que vieram ao Brasil na condição de escravas, trouxeram consigo suas poéticas, grafias e o fazer artístico de cada local de origem. Tais poéticas poderiam se expressar no entalhe, na modelagem e na fundição, entretanto foram intensamente ressignificadas no Brasil, dado o contexto da escravidão. Desse modo, interessa nessa pesquisa investigar, através da análise das obras, esse processo de ressignificação como um tipo de supervivência das imagens e poéticas, que deram origem, suponho, ao que chamamos de arte afro-brasileira ou arte negra da diáspora.

A pesquisa não pretende ser um manual ou dicionário de referências de culturas visuais de origem ou influência afro, mas sim perceber a questão da visualidade na arte afro-brasileira sob uma perspectiva além daquela que costuma considerar somente os encontros da arte produzida no Brasil com a arte europeia ou estadunidense.

A poética do entalhe, do ato de gravar, o estudo dos planos, bem como a transposição e ou recriação de códigos visuais da escultura para a gravura e vice-versa são pontos de destaque nesta investigação. A cultura ancestral africana sempre se mostrou muito versátil nesse campo, algo que foi aprendido e reinterpretado pelos artistas ocidentais a partir dos

movimentos das artes do início do século XX, com destaque para o Cubismo. Na arte afro-brasileira, essas influências se consolidaram de modos bastante particulares, seja na materialidade dos trabalhos, seja na conceituação e proposição neles estabelecida.

Júlio Plaza traz importante discussão em seu livro *Tradução Intersemiótica* (2003), no qual destaca a transposição de elementos sígnicos de um meio para outro. A pesquisa desse autor baseia-se na obra de Charles Sanders Peirce (1939-1914) e sua teoria semiótica; por sua vez, Plaza propõe uma interpretação prática dessas teorias para o universo das artes. Na investigação aqui proposta, vale destacar a necessidade de olharmos para tais teorias com as devidas ressalvas, já que a maioria delas foi constituída a partir de modelos hegemônicos de análise e interpretação do objeto artístico; até porque muitos dos artistas apresentados nesta tese foram ou são lidos, ora como artistas populares, ora como artistas concretos, ignorando-se os processos plásticos ligados à arte ancestral africana e posteriormente à arte afro-brasileira.

Desse modo, cabe destacar, no início do século XX, as poéticas na escultura de influência negra que foram propagadas no Brasil via produção de artistas europeus, no início do século XX, seja na comercialização de máscaras e outros objetos oriundos de países africanos, seja por meio da apropriação de estilos e modos de representar ligados à tradição afro, apropriados por artistas europeus, mas também indiretamente por brasileiros influenciados pela Escola de Paris. Não podemos ignorar, ainda em período anterior, a influência afro na arte e poéticas barrocas no Brasil.

Considera-se que a maior parte dos negros escravizados trazidos ao Brasil eram de tronco linguístico banto e possivelmente vieram da África Centro-Ocidental, que hoje inclui Angola, Congo e Moçambique (REIS, 2010). A investigação dessas produções se faz necessária; entretanto, devido à sua grande extensão, o recorte contemplado se limitará às produções tradicionais mais absorvidas dentro da história da arte ocidental; aquelas mais difundidas em museus etnográficos e feiras no início do século XIX. Os artistas europeus tiveram mais acesso a essas peças em especial, sendo considerados os propagadores da arte africana no Ocidente. Levando isso em conta, o levantamento de algumas produções em escultura do continente africano (subcapítulo 2.1), privilegia obras de acervos públicos abertos e/ou disponíveis via internet. Interessante seria acessar a produção negra africana difundida a partir de outras vias, que não europeias ou estadunidenses; entretanto, o presente recorte é essencial para esta investigação, já que muitos artistas brasileiros

modernos receberam forte influência da arte moderna europeia, seja para absorvê-la, seja para negá-la, ou ainda, identificarem-se completamente com as poéticas afro ali apresentadas. Apesar de reconhecer a importância de maiores investigações da produção artística do continente africano que não aquelas já difundidas via museus europeus, considero que não teria sentido, no contexto dessa tese, fazer um levantamento de produções africanas das quais os artistas brasileiros não tiveram contato[1]. Destaco que, apesar de contemplar nessa tese um breve levantamento de visualidades produzidas no continente africano, especialmente na área de escultura e estamparia, a arte africana não é objeto desta pesquisa. Por outro lado, produções africanas são a memória ancestral das artes afro-brasileiras.

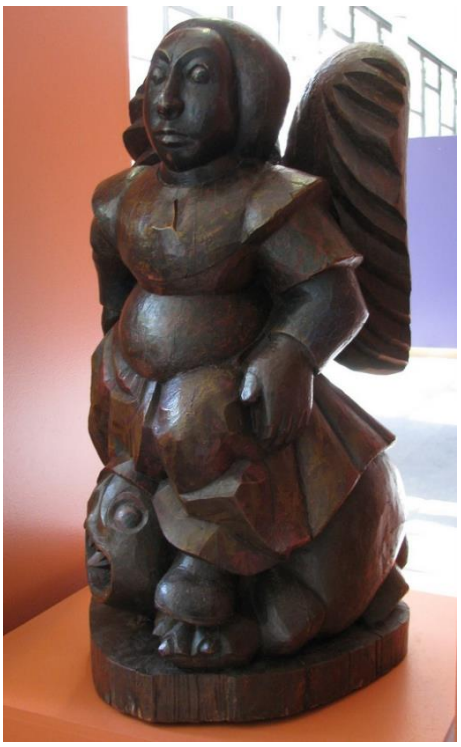
É importante considerar, ainda neste contexto, a produção artística negra e anônima feminina, seja no universo das artes, seja para a produção de objetos escultóricos de uso cotidiano, tais como utensílios, indumentária ou outros objetos de adorno ou, ainda, na composição de altares religiosos no candomblé. Essa produção foi investigada por conta do uso de símbolos e grafias comumente utilizados nesses objetos, tal como as ferramentas dos orixás, objetos de adorno e estamparias. Para tal abordagem, trouxe à tona a produção de três artistas contemporâneas do sexo feminino, no capítulo IV.

A partir da pesquisa, propõe-se uma análise de obras que torne possível perceber e identificar tanto na gravura como na escultura afro-brasileira possíveis gramáticas da visualidade que se constituam como conhecimento visual perpetuado, mas também ressignificado nas artes visuais por cada um dos artistas e consequentemente seus espectadores. Pretendeu-se reconhecer, a partir desta abordagem, uma espécie de identidade baseada na visualidade que tenha sido usada como fonte de inspiração e criação, já que ela é presente em produções de artistas que trabalham a temática afro em contextos absolutamente diversos, sejam temporais, físicos, conceituais ou processuais. Essa

[1] No capítulo 2.1 dessa tese, apresentei algumas obras produzidas no continente africano cujos registros fotográficos são amplamente divulgados e relativamente acessíveis a artistas ou à população em geral. Produções artísticas de diferentes etnias do continente africano foram e são muitas vezes estudadas de modo a ignorar suas particularidades e complexidades. Por isso, destaco que as referências sobre arte africana aqui apresentadas não constituem um panorama especializado das produções daquele continente, mas sim de alguns segmentos de produções artísticas que tiveram maior difusão no ocidente.

abordagem serve de base para as análises de obras sem, contudo, se restringir ao conceito de estilo artístico[2] ou a uma perspectiva de imutabilidade de visualidades.

Atualmente, a maior parte das fontes para investigação da produção artística africana e afro-brasileira ainda se situa apenas no domínio das ciências sociais e da antropologia, carecendo de maiores investigações específicas dentro do campo das artes e estudos da imagem. Igualmente, a maior parte da produção artística negra de todo o mundo está concentrada em museus etnográficos, o que não acontece com a maior parte das produções de etnias brancas. Aliás, o próprio uso do termo étnico frequentemente é dirigido a povos não brancos, sendo que para esses últimos existem museus específicos destinados a cada tipo de produção cultural.



Maurino Araújo (1943), escultor brasileiro, negro, é um caso especial para investigação. Seu trabalho já foi descrito como possivelmente decorrente de uma certa poética ancestral africana (CONDURU, 2006, p. 17). Contudo, existem poucos esclarecimentos sobre quais são essas poéticas e modos de produção (Fig. 2).

Figura 2. Maurino Araújo. Título desconhecido. Madeira policromada. S/D. Acervo Museu Afro Brasil. Créditos da Imagem: V. R.L.S.

[2] A Enciclopédia Itaú Cultural define estilo da seguinte maneira: “Originalmente a palavra estilo, do latim stilus, designa um instrumento metálico pontiagudo utilizado para escrever ou desenhar. Com o tempo, torna-se sinônimo de uma maneira particular de fazer algo, ampliando seu uso a todos os campos artísticos. Nesse sentido, compreende-se por estilo "a forma constante - e por vezes, elementos, qualidades e expressão - da arte de um indivíduo ou de um grupo". O estilo é como uma linguagem, com ordem interna e expressividade próprias, que admite uma intensidade variada. Alguns elementos podem se repetir em obras de períodos ou autores diversos, sendo os estilos determinados pelos diferentes modos de reuni-los numa forma única. No âmbito da história da arte, o estilo é um objeto essencial de investigação. Seu conceito é usado para aglutinar seguidores de um artista (como a escola de Leonardo, de Cranach ou Rembrandt), o estilo de uma região (a Escola Boêmia) ou um momento histórico (Renascimento, Barroco, etc). As investigações sobre os elementos de cada estilo também servem como critério para atribuição de autoria, datação e localização de obras de arte e para apontar relações entre escolas ou épocas nem sempre reconhecíveis à primeira vista.” ESTILO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3184/estilo>. Acesso em: 21 de Mai. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Trata-se de um lugar comum quando se fala em ancestralidade negra na escultura e outras expressões artísticas. Há um consenso em se afirmar tal influência na obra de um grande número de artistas; porém, tal influência só é admitida quando aparecem símbolos ancestrais africanos ou afro-brasileiros literalmente representados, com destaque para símbolos religiosos. Por exemplo, o trabalho de fundição especializado de alguns grupos africanos que chegou ao Brasil raramente é citado ao se tratar da história das fundições brasileiras nas artes.

A pesquisa foi feita partindo da investigação de teóricos do ensino, produção e fruição das artes escultóricas no Brasil, seja nos formatos das Corporações de Ofício, seja nos formatos da Academia Imperial, entre outros. Nesse conjunto, destaco os estudos de Gonzaga Duque (1863-1911), Mário de Andrade (1893-1945), Walter Zanini (1925-2013). Foram definidas três frentes de trabalho para realização das análises das obras. Na primeira, temos a investigação de algumas expressões tradicionais negras na escultura de povos negros predominantes como influenciadores da arte europeia. Na segunda, a investigação e o levantamento de artistas brasileiros cujas obras indiquem alguma ancestralidade no modo de produção ou concepção, além da efetiva investigação de tais elementos. A terceira é uma investigação formalista/poética/visual de produções dos artistas destacados, foco principal desta tese que é amparado pelas informações obtidas nas frentes de trabalho supra citadas.

Os autores e autoras de cujas obras aqui apresento alguns aspectos e que servem de base para estudos sobre arte afro-brasileira são Dilma de Melo Silva (1941) e Maria Cecília Félix Calaça (1969), com o livro *Arte Africana e Afro-brasileira* (2006); Roberto Conduru (?), com o livro *Arte Afro-brasileira* (2007); e Emanuel Araujo (1940), com uma série de publicações, especialmente vinculadas às exposições que organizou. Este último, já citado anteriormente, aparece na tese tanto como referência teórica quanto como artista visual, tendo produzido extenso material teórico em catálogos, livros e outras mídias. Aqui apresento os catálogos das exposições *A mão afro-brasileira* (1988), *Negro de corpo e alma*, parte da *Mostra Brasil+500* (AGUILAR, 2000), e o catálogo da exposição *Arte afro-brasileira*, módulo que também integrou a exposição *Brasil+500*, na qual aparece como artista. A exposição teve curadoria de François Neyt, Cathetine Vanderhaeghe, Kabengele Munaga e Marta Heloísa Leuba Salum. Esses autores apresentam algumas informações relacionadas ao fazer artístico, aos contextos histórico culturais dos afrodescendentes e à iconografia afro na

escultura. Além disso, trazem referências de pesquisadores importantes no campo da cultura negra que os antecederam.

Alguns outros teóricos estrangeiros foram usados como referência neste trabalho, especialmente por conta das catalogações de arte africana em museus estrangeiros. Destaco aqui Hèlene Joubert, Robert Farris Thompson e Alain-Michel Boyer.

A bibliografia referente à escultura moderna e contemporânea engloba as investigações de Rosalind Krauss, Walter Zanini, Herbert Head, Giulio Carlo Argan, Herschel Browning Chipp, que são frequentemente citados como referência na área de escultura, contudo pouco trataram seja da arte escultórica tradicional africana, seja das produções afro que surgiram posteriormente em outros países nos quais houve escravidão negra. Destaco aqui importante publicação sobre escultura no Brasil realizada a partir de exposição ocorrida no Museu Afro Brasil, em 2009, intitulada *De Valentim a Valentim*. A exposição teve curadoria Emanoel Araujo e Mayra Laudanna. Para uma reflexão e estudo social da arte, bem como discutir outras possíveis abordagens para o estudo da arte, importante será analisar os estudos de Aracy Amaral, Mário de Andrade, Roger Bastide, Hans Belting, Dana Arnold, entre outros. Esses autores fornecem ferramentas dentro do campo da iconografia e iconologia que podem contribuir para análise das obras.

Para leitura e análise das obras, adoto os autores e autoras destacados a seguir. George Nelson Preston (1938), do Museu de Artes e Origens de Nova York (MAON), que possui uma série de artigos nos quais propõe uma abordagem específica para leitura de obras de arte afrodescendente, considerando uma vertente que intitula de *afrominimalista*. Além disso, é o pesquisador tem oferecido algumas contribuições às pesquisas produzidas e publicadas em catálogos do Museu Afro Brasil.

No campo gráfico/visual, a referência são os estudos de Donis A. Dondis (1924-1984), presentes no livro *Sintaxe da linguagem visual* (1973). A autora apresenta o conceito de alfabetismo visual e discute em seu livro de forma bastante detalhada diversos elementos da linguagem visual, tais como dimensão, textura, cor, escala, simetria, repetição, contraste etc. Para análise das obras, faço uso das terminologias e conceitos elucidados pela autora, mesmo considerando um modelo datado do século XX. Exponho os motivos dessa escolha no decorrer da tese.

Esses estudos não serão possíveis sem um levantamento das possíveis abordagens para investigação da imagem na História da Arte. Teresinha Losada realizou importante

pesquisa publicada no livro *A interpretação da imagem: subsídios para o ensino de arte* (2011), na qual faz um levantamento minucioso sobre autores e seus métodos de investigação. Suas pesquisas contrapõem abordagens de leitura de obra (resumidamente, os métodos biográfico, arqueológico, sociológico, formalista, iconológico, estruturalista, pós-estruturalista e dos críticos peritos). Cada um dos métodos possui suas particularidades e pode contribuir para as análises de obra propostas no capítulo IV desta.

Proponho, para esta investigação, um conceito ampliado de arte afro-brasileira, destacando fundamentalmente as obras, suas poéticas, materialidades e conceitos, não excluindo, obviamente, o caráter da autoria negra, como se verá predominante em boa parte das obras aqui apresentadas. Tal recorte pretende privilegiar a influência negra na produção artística brasileira, apresentando eventualmente produções de autores não negros cuja produção contempla a temática ou a *poiésis* de ancestralidade negra.

No capítulo 1, destaquei algumas das problemáticas envolvidas na nomenclatura *arte afro-brasileira*, bem como o (ainda) necessário uso do termo, como ação afirmativa e política, de resistência. Apenas alguns poucos autores discutiram essa nomenclatura com propriedade, evidenciando a necessidade de uma contextualização histórico-artística que ampliem as discussões sobre o tema.

No capítulo 2 o foco é dado para a escultura afrodescendente produzida no Brasil, destacando seu histórico e discutindo algumas problemáticas referentes tanto ao estudo da chamada Arte Africana como da Arte Afro-Brasileira. Há ainda que se destacar que quando tratamos da influência da arte tradicional africana nas artes modernas ocidentais, é comum associar tal influência somente à aspectos estilísticos das produções; contudo a influência estilística é apenas um dos aspectos que irão se desvelando em diferentes produções da modernidade, até a contemporaneidade. As artes performáticas e interativas são apenas um exemplo de como a presença afro é forte na arte brasileira, incluindo elementos que vão além da materialidade.

No capítulo 3 trago alguns apontamentos referentes à questão imagem gráfica e memória, e como ela serviu como uma forma de resistência e supervivência cultural, envolvendo inúmeros processos de aculturação e ressignificação. A questão da transposição de imagens gráficas de meios bidimensionais para tridimensionais ocorre com uma certa frequência na arte afro-brasileira. Contudo, não podemos falar necessariamente em tradução. Este processo é similar àquele comum em antigas culturas tradicionais africanas,

nas quais, a exemplo, por vezes observamos um mesmo símbolo (ou uma variação dele), ora esculpido como textura numa escultura, ora presente em algumas estamparias em tecido. Na arte contemporânea de diferentes países daquele continente, esse procedimento também não é incomum. Na sequência do capítulo 3, tratei do contexto modernista como propício para "receber" as discussões que a arte tradicional africana e afro brasileira contemplava, abrindo espaço para o surgimento de artistas que irão trabalhar a temática afro. Mário de Andrade só vem a somar em relação à questão afrodescendente nas artes, quando publica o ensaio sobre a obra do escultor Aleijadinho, no livro *Aspectos da Arte Brasileira* (1984).

O capítulo 4 apresenta a produção de alguns artistas que produziram escultura e gravuras ou seu conceito no campo ampliado, destacando as possibilidades de diálogo com a ancestralidade negra, a partir de estudos da visualidade presente em suas obras. Essas influências podem ocorrer de diferentes maneiras, tais como na estilística e suas marcas gráficas, nas poéticas e no pensamento visual, na materialidade etc. Nesse contexto, discorri sobre parte da produção de Rubem Valentim (1922-1991), Emanoel Araujo (1940), Rosana Paulino (1967), entre outros.

Rubem Valentim trabalhou a escultura, notadamente em madeira, como se produzisse totens, extremamente simétricos. Tal simetria, aliada aos belos contrastes e estudos de cor, são presentes em sua produção gráfica na técnica da serigrafia como também na pintura. Emanuel Araujo iniciou sua carreira artística como gravador. Suas gravuras vão tomando aspecto tridimensional ao mesmo tempo em que se volta para a produção de esculturas em madeira e metal, construindo um vocabulário visual bastante particular, infelizmente ainda pouco conhecido nos circuitos de arte da atualidade, sobretudo como múltiplo artista que é. Rosana Paulino, a artista mais jovem aqui citada, teve a produção finalmente conhecida por ocasião da *Mostra Brasil+500*. Na obra *Parede de memória*, a artista apresenta uma série de retratos impressos sobre tecido (como se fossem pequenos *patuás*, espécie de amuletos de origem afro) na técnica de *transfer*, na qual a imagem é xerocada em papel especial e posteriormente transferida e impressa através de calor. São retratos antigos de familiares.

Desse modo, essa investigação é, inicialmente, uma pesquisa sobre arte afro-brasileira que pretende discutir a produção artística em arte. A proposta é trazer algumas questões que permeiam o tema arte afro brasileira, destacando a escultura e a gravura e, a partir dessas descobertas, propor uma investigação focada na produção de alguns artistas.

Essa investigação será pautada numa perspectiva que experimenta diálogos possíveis da arte moderna e contemporânea com ancestralidades das artes tradicionais africanas que foram propagadas fora daquele continente, chegando ao contato de artistas brasileiros de diferentes maneiras.

Como sugestão preciosa da banca, o título dessa tese, inicialmente *A Sobrevivência das Imagens*(...), foi alterado para A *Supervivência das Imagens (...).* Alude em parte ao pensamento do antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), em pesquisa intitulada *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco* (1983).

Para a apresentação final desta tese, produzi uma espécie de tecido em cerâmica em formato de livro objeto, com adinkras, para acompanhar a versão final da pesquisa. Produzi também uma série (work in progress) que se iniciou na finalização dessa tese, intitulada *A carne mais barata (2017)*, no qual retrato diferentes mulheres negras a partir de gravura realizada em tábuas de carne invertidas, como espelhos. Assim, o estudo de grafias de memória afro no Brasil e suas possibilidades plásticas são apresentados como conhecimento visual. Apesar da linha de pesquisa desta tese voltar-se para história da arte e crítica, também sou artista e a pesquisa prática intersecciona a teórica, assim como é notável na produção de diversos artistas citados nessa tese.

Figura 3. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Da série A carne mais barata. Xilogravuras sobre papel japonês. Compõe instalação site specific acompanhada das matrizes. A quantidade de impressões e matrizes expostas é determinada de acordo com o espaço de montagem. Dimensões aproximadas de cada impressão 30x60 cm.

Capítulo 1 – ARTE AFRO-BRASILEIRA

> Devemos não somente nos defender, mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa. (Michel Foucalt, 2004, p. 13).

1.1 – Podemos falar de uma arte afro no Brasil?

Emerge por vezes uma certa discussão acerca da expressão e dos possíveis usos para o termo "arte afro-brasileira". Seria tal expressão necessária, ou ainda, excludente? Poderia designar simplesmente a produção realizada por negros descendentes daqueles trazidos com a diáspora africana? Ou ainda, designaria uma produção cujos aspectos estilísticos, poéticos e materiais estariam impregnados de uma certa memória da produção ancestral africana, pouco importando a ascendência do artista? A ascendência do artista designa sua produção como arte afro-brasileira, independentemente da poética ou temática trabalhada? A arte afro-brasileira pode ser considerada uma espécie de tradução local de uma produção ancestral negra? O estilo, formas e tipologias constituem-se como referência principal para assim designarmos tais produções? Essas problemáticas são apontadas por Roberto Conduru já na introdução de seu o livro intitulado *Arte Afro-brasileira* (2007, p. 9), o qual trago aqui como uma das referências nessa investigação.

Há que se destacar que não existe uma resposta muito definitiva para as questões acima tratadas. Além disso, também não é possível demarcar um período de início ou surgimento da arte afro-brasileira. Kabengele Munanga explicita que "a primeira forma de arte plástica afro-brasileira propriamente dita é uma arte ritual, religiosa" (MUNANGA, 2000, p. 104). A este aspecto é preciso associar o fato de que as expressões negras sofreram longos períodos de perseguição, mesmo após a abolição da escravatura. Desse modo, é certo que muito do que se produziu foi produzido clandestinamente ou sobre o artifício do chamado sincretismo[3]. A questão da autoria também é algo que se destacar, já que produções de

[3] É importante destacar que o conceito de sincretismo, pautado na ideia de mistura ou hibridismo, é provavelmente inapropriado ao tratarmos de expressões negras no Brasil, já que muitas vezes aquilo que se

natureza tradicional negra eram muitas vezes pautadas no princípio da coletividade, sem nenhuma espécie de culto à figura do artista. É importante considerar a complexidade material, cultural e temporal das produções realizadas no continente africano, que nos dias de hoje conta com 54 países. A cultura é algo abrangente e vive em constante mudança, não se limitando apenas a aspectos geográficos ou ainda, restritos à herança genética. O desafio aqui apresentado é discutir algumas produções brasileiras que de alguma maneira "bebem" da produção artística afro.

Maria Heloísa Leuba Salum afirma que talvez fosse mais interessante falar em arte afrodescendente no Brasil e propõe a seguinte definição para o termo arte afro-brasileira, usualmente mais adotada:

> Qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil. (SALUM apud AGUILAR, 2000, p. 113)

Roberto Conduru, finaliza a introdução de seu livro *Arte Afro-brasileira* (2007, p. 11) da seguinte maneira:

> (…) Assim, é preciso pensar coisas e ações indicadas pelo cruzamento de arte e afro-brasilidade: de obras de arte à cultura material e imaterial. Nesse sentido, a expressão arte afro-brasileira indica não um estilo ou movimento artístico representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas bastante diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas estética e artisticamente.

Conforme já citado na introdução, adoto, para esta investigação, um conceito ampliado de arte afro-brasileira, apresentando eventualmente autores não negros cuja produção se aproxima da temática ou da *poiesis* da ancestralidade negra como referência. A nomenclatura arte afro brasileira poderia, de início, soar autoexcludente se entendermos o Brasil como nação plural. Entretanto, a história da escravidão no Brasil consolidou e naturalizou certos tipos de produções artísticas como nacionais e exclusivas de certos grupos

---

considera ação sincrética de povos negros da diáspora, baseavam-se em princípios de resistência cultural. Prova disto é o fato de que em agosto de 1984, importantes yalorixás publicaram carta aberta na qual rejeitam o conceito de sincretismo: "(...) deixamos pública nossa posição à respeito do fato de nossa religião não ser uma seita, uma prática animista primitiva, consequentemente rejeitamos o sincretismo como fruto da nossa religião desde que ele foi criado pela escravidão à qual foram submetidos nossos antepassados.". A transcrição dessa carta encontra-se em versão digital no endereço <http://poemaseconflitos.blogspot.com.br/2009/01/ians-no-santa-brbara.html>.

dominantes, sendo validadas como a arte de referência. Construiu-se assim uma hegemonia branca (e masculina) dentro do universo das artes e da cultura em geral.

O uso da nomenclatura arte afro brasileira ainda se faz necessário, como ação afirmativa, pois traz à tona, de forma mais evidente, a produção de origem e ou temática negra, sem diluí-la nos circuitos culturais para a invisibilidade ou branqueamento do artista, fato este comum na história quando se fala de autoria negra nas artes em geral. Outra saída comum para produções excluídas nos circuitos é categorizá-las e encaixá-las nas nomenclaturas de artesanato ou arte popular. Vale lembrar que parte considerável das produções artísticas produzidas por grupos não brancos, mulheres e estratos sociais mais baixos são comumente associadas ao artesanato. Uma das mais eficazes estratégias de marginalização do povo negro foi afirmar que os mesmos não possuem cultura e uma história, ou ainda, que produz apenas um certo tipo de cultura, sempre ligado à um certo passado africano imutável o qual se afirma *atrasado* e colonizado. Desse modo, considero que ainda não é possível falar única e exclusivamente de uma arte brasileira, já que tal como costuma ser difundida, representa apenas uma parcela da população e sua produção artística.

O pesquisador Marco Aurélio Luz (1944), no seu livro intitulado *Cultura negra e Ideologia do Recalque* (2010) faz uma observação importante ao dizer que faz parte do nosso preconceito não admitir que somos preconceituosos, e aponta que uma saída para isso seria "lutarmos produzindo um conhecimento diferente deste que está aí" (2010, p.13). Podemos considerar que o conhecimento ao qual o autor se refere é aquele que é comprometido com uma certa ideologia dominante. O autor defende a existência de um recalque, no sentido freudiano, da "componente negra do ser brasileiro" (p. 13-14) e também a necessidade de um novo estatuto estético para a arte negra ser avaliada e apreciada. Esse ponto de vista é interessante, já que, a priori, existe um estatuto "oficial" da arte, que é predominante europeu e estadunidense. E prossegue:

> (…) conforme nos referimos à civilização europeia ou a valores ocidentais, devemos enquanto brasileiros nos referir à civilização negro-africana e aos valores negros. Assumir a vertente civilizatória negra no Brasil é lutar contra o recalcamento ideológico, é trabalhar por uma real integração, é assumir uma real identidade nacional. (p. 16)

Essa reflexão sobre conceitos é importante pois nos faz pensar sobre os caminhos, pistas e rastros que a população afrodescendente (ou não) seguiu para produzir aquilo que

identificamos como arte afro-brasileira. A respeito disso, o pesquisador Edouard Glissant (1928-2011) traz interessante abordagem no livro *Uma introdução a poética da diversidade* (2005), no qual discorre sobre o conceito de crioulização. Para ele, a crioulização é a base das movimentações humanas no mundo; desse modo, culturas de diferentes povos sofrem transformações a partir de encontros com outras culturas. Esse processo de crioulização pressupõe que a troca cultural entre os povos envolvidos seja equivalente, com equilíbrio entre os elementos culturais envolvidos nas trocas. A partir desse ponto de vista podemos entender que processos de afirmação identitária relacionados à cultura negra no Brasil são necessários para se reequilibrar a balança. É sob essa perspectiva que ganha relevância o papel dessas expressões artísticas e visões de mundo. Fábio Leite (1984) trata também do conceito o qual chama de *valores civilizatórios africanos*, tratando da relevância de valores e processos sociais específicos, assim como maneiras de interpretar o mundo e organizar a sociedade presentes em diferentes culturas africanas.

1.2 – A pesquisa acadêmica nas artes visuais relativa à produção artística afro

A história da arte comumente consagrada como universal, por muito tempo atribuiu aos objetos de arte de matriz africana e afro-brasileira valor estritamente etnográfico. Tais produções são frequentemente destinadas a museus e exposições específicas sobre o tema, ou ainda associadas a esquemas classificatórios generalistas oriundos de diferentes tradições da chamada arte popular ou folclórica.

Como já foi mencionado, a arte negra oriunda do continente africano, notadamente as esculturas e as máscaras, passaram a ser amplamente comercializadas em países europeus. Entretanto, tal produção foi difundida sob o olhar europeu; desse modo, muito do que diz respeito ao contexto daquelas obras foi perdido.

A dificuldade de pesquisa sobre a produção artística negra no Brasil é marcada pela necessidade de se buscar elementos em outras áreas do conhecimento. Para esta tese, na qual vislumbro uma investigação pautada no objeto artístico e a produção negra nas artes visuais como um tipo de conhecimento, a empreitada tornou-se cada vez mais complexa. Se por um lado, propus um estudo no campo das artes visuais, por outro me deparei com a raridade de materiais específicos sobre o tema.

Neste subcapítulo, apresento, inicialmente, bibliografia produzida por autores e autoras situados no reduzido grupo de pesquisadores da área da arte afro-brasileira. Evidentemente existe uma série de investigações em diferentes áreas do conhecimento, muitas deles apresentadas no decorrer dessa tese, que são consideradas referência sobre arte e cultura negra em geral. Contudo, nesse momento, destaco aqueles cujas pesquisas publicadas são mais recentes e focadas especificamente no tema da arte afro-brasileira, contribuindo para se iniciar os estudos nesta temática.

Tais produções colaboraram significativamente para sistematização desta tese, apontando caminhos possíveis, propondo maiores investigações a partir de autores mais antigos, já que trazem de modo muito organizado um apanhado de produções de referência. Algumas dessas valiosas contribuições possuem recortes tais como apresentações gerais e bibliografia sobre arte e cultura geral africana e afro-brasileira (muito oportunas, dadas nossas deficiências de formação escolar e de professores para esse tema), biografias de artistas (dado o fato de que muitos deles sequer são conhecidos) ou ainda produção de artistas negros dentro do contexto da história da arte. São autores e autoras que, inclusive, incorporam em seus discursos o conceito de arte afro-brasileira, sem, contudo, abrir mão das importantíssimas pesquisas oriundas de outras áreas do conhecimento.

Com a aprovação da lei 10.639/2003, que tornou o estudo das culturas africanas e afro-brasileiras obrigatório no ensino fundamental e médio, o mercado editorial passou a investir nesse segmento. A partir daí, começaram a surgir cada vez mais pesquisas e ações sobre o tema cultura negra, mas ainda muito raras são as publicações específicas no campo das artes visuais.

Os autores e autoras os quais destaco alguns aspectos de suas obras são Dilma de Melo Silva e Maria Cecília Félix Calaça, com o livro *Arte Africana e Afro-brasileira* (2006), Roberto Conduru, com o livro Arte *Afro-brasileira* (2007) e Emanoel Araujo e uma série de publicações, especialmente vinculadas às exposições que organizou. Este último, já citado anteriormente, entra nessa tese tanto como referência teórica quanto como artista visual. Produziu extenso material teórico em catálogos, livros e outras mídias. Aqui apresento o catálogo da exposição *A mão afro-brasileira* (1988), o catálogo da exposição *Negro de corpo e alma*, parte da *Mostra Brasil+500* (AGUILAR, 2000), e o catálogo da exposição *Arte afro-brasileira*, módulo que também integrou a exposição *Brasil+500* e na qual Araujo aparece

como artista. Este módulo da exposição teve curadoria de François Neyt, Cathetine Vanderhaeghe, Kabengele Munanga e Marta Heloísa Leuba Salum.

As autoras Dilma de Melo Silva e Maria Cecília Félix Calaça publicaram o livro *Arte Africana e Afro-brasileira* (2006). O livro, destinado a professores, constitui-se numa introdução à arte africana e afro-brasileira. Apesar de ter como objetivo propor um diálogo com professores, é também excelente fonte de pesquisa para outros pesquisadores e interessados em geral, já que para cada um dos assuntos abordados são indicadas referências específicas para aprofundamento de cada um dos capítulos ou temas, sem as quais seria muito difícil de se investigar, dada a carência de referências bibliográficas sistematizadas no campo da arte.

No primeiro capítulo, as autoras discorrem sobre reinos africanos anteriores às invasões europeias que chegaram com suas missões "civilizatórias". Destacam que naquele continente existiram diferentes sociedades e culturas, sendo a mais conhecida hoje a egípcia (apesar de ser estudada como se não fizesse parte da África). Apresenta aspectos geográficos e geopolíticos. Trazem à tona a história do rei de Ghana, que no século X era o homem mais rico da Terra (SILVA e CALAÇA, p. 15). Outro rei destacado é Mnasa Mussa, entronado em 1312, do grupo mandinga (do Mali):

> Enquanto mecenas, foi responsável pelo surgimento de uma literatura africana de expressão árabe que deu frutos nos séculos XIV e XV, em Tombuctu e Jenne (Djenne). A cidade de Tombucto ficou conhecida como grande centro de estudos árabes, para ali afluíam eruditos de terras distantes como Egito e Marrocos, que ensinavam em escolas semelhantes às de Oxford e Paris (ainda no início de suas atividades); os registros apontam para a existência de 180 escolas corânicas nas quais se estudava história, matemática, álgebra, astronomia, direito, lógica, gramática, geografia, filosofia; sua biblioteca ficou famosa como depositária do conhecimento árabe na África. (SILVA, CALAÇA, p.16).

Do antigo Congo (110-1550), um dos aspectos destacados pelas autoras é a tecnologia metalúrgica, através da qual produziram joias, esculturas, armas etc. No trabalho de tecelagem destacam o uso da fibra de ráfia. E sob o aspecto econômico apresentam o uso de conchas de búzios (concha de caurí), oriunda de uma ilha específica controlada pelo rei. Encerram o capítulo trazendo algumas questões sobre as expedições portuguesas e sobre o fato de ainda existirem muitas civilizações antigas do continente africano que são desconhecidas.

O capítulo seguinte trata da arte africana em si, no qual iniciam a discussão apontando que "não existe definição de arte que possa ser comum a todas as sociedades" (p.

23) e que não é possível, segundo Balogun (1980), usar referencial do ocidente para se discutir a produção no continente africano. Além disso, argumentam que existe a questão do deslocamento dos objetos artísticos de seus locais e funções originários. Quando tratam da apropriação da produção escultórica africana por artistas europeus, como Maurice de Vlaminck (1876-1958) e Pablo Picasso (1881-1973), destacam que:

> No contexto africano, a máscara deve sugerir, concretizar, materializar uma força imaterial. Os artistas europeus viram nas formas estilísticas do escultor africano um esforço para representar formas naturais de modo abstrato. Ocorreu aí um equívoco na interpretação, um desconhecimento total do universo cultural no qual trabalha; o artista africano não procura realizar, a priori, uma abstração; o estilo que caracteriza sua produção provém do fato de sua forma ser concebida para *sugerir* e não para *reproduzir*. (SILVA e CALAÇA, p.25).

Nesse sentido, afirmam que a diferença entre um escultor tradicional africano e o europeu ocorre na maneira que cada um deles atribuem significados às formas que criam. O artista tradicional africano não tinha intenção de imitar ou reproduzir a natureza, mas criava formas a partir dela. Esse aspecto e as soluções inerentes à construção da imagem visual inspirada na escultura africana, notadamente nas máscaras, revolucionaram as artes visuais na Europa Ocidental, favorecendo os estudos visuais do modernismo, a partir do Cubismo difundido por Picasso e produções realizadas por diferentes artistas como George Braque (1882-1963) e Henry Matisse (1869-1954). A partir dessas considerações podemos concluir que a propagação e o fácil acesso na Europa à parte da produção africana, vendidas em feiras ou difundidas em museus etnográficos criados a partir dos processos colonizadores no continente africano, contribuíram para a criação de um imaginário europeu sobre essas produções deslocadas de seus contextos.

Destaco ainda do mesmo capítulo, outra característica comum às produções africanas tradicionais: o fato de que "a maioria das formas de arte africana não são praticadas separadamente" (p.29). Conforme apresentarei ao tratar da arte afro brasileira moderna e contemporânea, a influência da produção tradicional africana não influenciou produções europeias somente sob o aspecto da estilística ou das soluções plásticas e pictóricas. Essa informação é importantíssima para o desenvolvimento do capítulo IV dessa tese, para se pensar a arte afro-brasileira contemporânea e a arte contemporânea em geral e suas características interativas.

O sofisticado trabalho de fundição com bronze no Benin, por exemplo, era desconhecido pelos colonizadores à época das expedições inglesas. Contudo, após expedição

inglesa de 1897, afirmava-se que os africanos teriam aprendido com portugueses, o que não seria possível, já que objetos fundidos no Benin são muito anteriores à produção portuguesa nesta técnica. As autoras nos apontam o peso do estereótipo acerca daquela produção considerada primitiva já que, neste caso, verificando-se produções avançadas entre os africanos, o olhar europeu buscava sempre justificá-la a partir de alguma interferência estrangeira de algum povo "civilizado", ou seja, não poderia ter sido desenvolvida por culturas negras. Nesse respeito, trazem o trecho do livro *Arte primitiva* (ADAM, 1947):

> "(...) as características raciais dos modelos estão admiravelmente reproduzidas, as obras dão a impressão de serem produtos da Grécia ou Egito Antigo e não da África Negra". (SILVA e CALAÇA, 2006, p.32).

As autoras refletem ainda no mesmo capítulo sobre sociologia da arte e conceitos de Estética africana. Sob este aspecto mencionam pesquisadores da estética bantu, a saber: Tempels (1965), Obenga (1984) e Kagame (1976). A partir disso apontam que, apesar das particularidades dos variados povos africanos, alguns conceitos sobre o Belo se repetem, já que tal termo se refere às noções de "bem", de "verdadeiro" e de "perfeito" (p.33). Nas línguas bantu, por exemplo, o que é considerado belo o é porque é considerado bom, verdadeiro e perfeito. E o termo também pode ser associado ao eficiente e ao poder ontológico (o poder de tornar concreto aquilo que é imaterial).

As autoras encerram o capítulo trazendo à tona a autonomia da obra como tese da estética moderna europeia, já que "o artístico se realiza na obra de arte e ela é autônoma" (p. 35). Nesse contexto moderno, a arte é compreendida como universal e é considerada passível de ser experimentada e percebida igualmente por qualquer pessoa, independentemente de seu contexto:

> Essa conceituação é datada, desenvolveu-se na fase de consolidação do capitalismo e transpõe, para a Estética, as noções das Ciências Sociais justificadoras do capitalismo: tornar universal o que é específico de uma classe. A obra de arte se torna um objeto fetichizado e, o artista, um ser à parte, sem ligações ou compromissos com o meio social, sem nenhuma inserção, um "criador" livre para expressar-se através de diferentes materiais. (SILVA e CALAÇA, 2006, p. 35).

Essa definição de arte universal evidentemente encabeçou modelos de investigação da produção tradicional do continente africano e desconsiderava que, para esses artistas, criadores de produções nas quais se entende o material como sagrado (os elementos da natureza), qualquer ato de criação faz parte de um modo de vida e gera produtos que integram um todo, considerado indissolúvel nas sociedades tradicionais. A compreensão da

produção tradicional africana exige o entendimento de que a arte não é algo isolado, ao contrário, origina uma espécie de pensamento estético e pluridisciplinar.

O capítulo seguinte, sob tema *Primeiros estudos sobre arte africana*, inicia apontando a conotação pejorativa dada ao termo primitivo, usado para se referir à produção que é considerada inferior tecnicamente. Apesar disso, houve uma grande transferência de peças africanas, designadas primitivas, especialmente no século XIX, período no qual a produção negra se popularizou na Europa. Surgem, neste período uma série de exposições sobre o tema arte primitiva ou arte negra.

As autoras apresentam um modelo de estudo da produção no continente africano (DELANGE, 1971) que divide a África em zonas estilísticas (regiões das savanas sudanesas, costa e selva atlântica, golfo de Guiné, floresta ocidental, e regiões sul e oriental), o qual uso como referência e apresento no capítulo 2. Também é apresentado outro modelo de divisão realizado por Faag (1973), o qual divide o continente em três áreas principais: O Congo, cuja arte seria mais extrovertida e exagerada, o Sudão, a arte mais abstrata, e a Costa da Guiné, que seria um meio termo entra as anteriores. Considero que modelos de investigação através dos estilos não devem ser exclusivos nesta tese; entretanto são apropriados nesta etapa da discussão para compreendermos a grande variedade de produções conhecidas, as quais as autoras sugeriram.

No capítulo *Arte afrodescendente*, as autoras traçam um panorama dos estudos sobre o tema, para os quais encontra-se em literatura específica o uso dos termos “arte negra, arte afro-brasileira e arte afrodescendente”. Entendem a arte afrodescendente como constituinte da dinâmica das artes visuais brasileiras. Afirmam que “tal diferenciação permite uma classificação e um estudo particular, portanto um reconhecimento específico” (p.51).

Com as grandes navegações e chegada de jesuítas para propagar o catolicismo no Brasil, a arte sacra era uma estratégia de evangelização e precisava de mão-de-obra. Desse modo, essa produção que envolvia confecção de objetos litúrgicos, altares, esculturas, móveis e outros materiais, coube aos negros e mestiços. Conforme destaco no capítulo 2 desta tese, é nesse período que surge uma produção muito particular de vocação religiosa e na qual a presença negra e mestiça começa a se projetar: o barroco. Neste ínterim, destaco as figuras dos artistas Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (c.1730-1814) e posteriormente Mestre Valentim (1745-1813), que inicia a fundição artística no Brasil. Para

pensar o Barroco brasileiro, é necessário conhecer um pouco dos moldes que permitiram a formação de artistas daquele período: as corporações de ofício.

As corporações de ofício surgem na Idade Média com o objetivo de organizar a produção artesanal nas cidades. Esses agrupamentos ocorriam por motivos religiosos, econômicos ou político-sociais. Eram compostos de três classes: os mestres, os aprendizes e os jornaleiros, também conhecidos como companheiros ou oficiais (FRANCO, 2001). No Brasil, essas corporações adquirem novo formato, em função da forma de organização da economia, estamental e escravista.

A estrutura de trabalho nas corporações brasileiras era rigidamente estabelecida, o trabalho minucioso e metódico. Os artífices usualmente conseguiam trabalho em irmandades ou confrarias. Homens livres de origem portuguesa controlam a hierarquia dos ofícios, impondo-se aos negros e mestiços. Um mestre de ofício transmitia seu conhecimento a uma só pessoa por vez, geralmente um jovem que tivesse interesse. Durante o período de aprendizado, que durava entre cinco e nove anos, o jovem trabalhava sem honorários. Desenvolvia várias habilidades artísticas, sendo que, onde manifestasse maior apuro, seria aproveitado futuramente. Para trabalhar como um oficial, ou seja, um artista remunerado, o jovem deveria ser atestado pelo mestre. Se quisesse um atestado de dourador, por exemplo, deveria solicitar um exame aos juízes de ofício, o que costuma demorar anos.

A chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, desencadeou mudanças significativas, tais como a elevação do Brasil a Reino Unido, a progressiva emancipação econômica, gradual mudança do sistema escravista para o assalariado, surgimento da classe média urbana. Houve grande influência da cultura internacional, pois D. João já tomava medidas estratégicas, como a contratação de uma Missão Francesa, que traria para o Brasil as doutrinas estéticas e os preconceitos moralistas da revolução burguesa. A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), anteriormente denominada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, foi fundada em 1816, com a Missão Artística Francesa e tinha, entre outros objetivos, possibilitar o contato do artista com vários mestres, não apenas um, tal como ocorria nas Corporações de Ofício. Nesse período deu-se início ao ensino oficial de belas artes no Brasil, com a Missão Francesa, denegrindo a tradição colonial de raízes religiosas e barrocas, em favor de um modernismo laico e progressista, imposto de fora.

A capital se urbanizou tal como convinha à sede de um reino. O Regente fazia questão de aprovar pessoalmente a planta dos inúmeros edifícios públicos a serem construídos, de

modo a certificar-se de que seriam “modernos” e não “góticos”, isto é, seriam edificados segundo os padrões do gosto neoclássico (pintura profana e política). Entretanto, os artistas brasileiros não estavam familiarizados com tal modernidade. Para isso, o Conde da Barca, ministro do Rei, resolve contratar uma Missão Artística Francesa, trazendo vários artistas para o Brasil.

A presença de uma Missão Francesa no Brasil chamou a atenção de outros artistas europeus, que vinham ao país na esperança de encontrar um ambiente propício para suas atividades artísticas. Além disso, a Abertura dos Portos às Nações amigas, decretada por D. João VI, permitiu a entrada de um grande número de artistas estrangeiros, como o austríaco Thomas Ender (1793-1875) e o alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que deixaram vasta iconografia da arquitetura e dos costumes brasileiros do começo do século XIX.

Intensa e destacada foram as atividades desenvolvidas pela Academia de Belas Artes, sendo suas Exposições Gerais muito atrativas a pintores italianos, alemães e principalmente franceses (normalmente melhor recebidos). Dom Pedro II funcionava como um patrono da arte e cultura, importando as matrizes intelectuais e estéticas francesas.

A presença da Missão Francesa no Brasil tinha por objetivo, entre outros, prender a atenção de artistas europeus. Entretanto, esses pintores estrangeiros não mudaram certas regras sustentadas pelos professores da Academia de Belas Artes. Ignoravam temas locais e costumes populares. Movimentos de libertação nacionais ocorridos no século XVIII em Pernambuco, Bahia e Minas Gerais foram deixados de lado. Alguns artistas pintavam movimentos históricos, mas não passavam de batalhas da Guerra do Paraguai. As oportunidades de trabalho restringiam-se a retratos imperiais ou de personalidades políticas e da elite social. A paisagem brasileira, como motivo de pintura, somente entraria em moda no século XIX, por ocasião da chegada de Georg Grimm (1846-1887) ao Rio de Janeiro. A preocupação de alguns artistas em pintar o homem e o meio brasileiro só vai ocorrer no final do século XIX, com a República.

A descoberta de ouro em Minas Gerais durante o século XVIII, ocasionou um aumento no número de vilas no interior desse estado, gerando urbanização nas áreas de extração de minérios. Neste período a mão-de-obra negra escravizada é uma constante, sendo a população daquela região e diversas partes do Brasil constituída, em sua maioria, por mestiços, negros e portugueses. Este é o cenário no qual se desenvolve o Barroco mineiro. Aleijadinho (1730-1814), considerado dos mais importantes escultores do período

colonial, teve sua produção marcada pelo trabalho como entalhador, escultor e arquiteto. Era mestiço, filho do arquiteto português e carpinteiro Manuel Francisco Lisboa, com sua escrava Isabel. Conviveu com frades em Ouro Preto, o que lhe permitiu conhecer obras de artistas europeus.

No início do século dezenove, Aleijadinho esculpiu o trabalho emblemático *Os Profetas*, localizado no santuário de Congonhas do Campo. Com a chegada da Missão Artística Francesa de 1816, chefiada por Joachin Lebreton (1760-1819), houve uma forte tentativa de "renovar" o ensino e estilo das artes no Brasil, considerado atrasado. Desse modo a produção barroca, que havia adquirido expressividades muito particulares no Brasil, é preterida em função do Neoclassicismo.

Após o combate travado à arte barroca, os artistas negros, que conseguiram algum espaço como criadores, mesmo que anonimamente, foram excluídos do novo sistema da arte que se impunha. Extremamente elitista, este modelo acadêmico absorveu, ainda assim, alguns pintores negros excepcionais, tais como Rafael Pinto Bandeira (1749-1795), Estevão Silva (1845-1891) e Antônio Firmino Monteiro (1855-1888).

No século XX, com o modernismo, intelectuais como Oswald de Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade (1893-1945) exercem papel fundamental nos estudos da cultura brasileira, já que se tornaram divulgadores de movimentos artísticos, voltando o olhar para a diversidade da cultura brasileira. O próprio Mário de Andrade escreveu, como exponho no capítulo 2, seção 3, importante artigo sobre Aleijadinho no livro *Aspectos da Arte Brasileira* (1943). Considero que este autor produziu um tipo de crítica pautada no aspecto social e psicológico da arte, quando destaca, em Aleijadinho, a afrodescendência do artista como elemento crucial em sua obra.

As autoras encerram o livro com os capítulos "Estudos iniciais" e "Diálogo com o professor e modelo de análise comparativa de obras de arte". No primeiro, são destacados autores de referência os quais são os primeiros a tratar da cultura negra (em geral) no Brasil. Citam Gilberto Freyre (1900-1987), Roger Bastide (1898-1974), Nina Rodrigues (1862-1906), Artur Ramos (1903-1949), Clarival Prado Valadares (1918-1983), Marco Aurélio Luz (1944), Mariano Carneiro da Cunha (1850-1912), etc. Destacam que a maioria deles são das Ciências Sociais. Para estudos específicos sobre arte destacam George Nelson Preston (1938), o qual tomo como uma das referências para análise de obras, Roger Bastide (1898-1974), que apresenta referências visuais a partir de símbolos religiosos, Emanoel Araujo (1940), artista e

curador destacado nesta tese, Marta Heloísa Leuba Salum (1952), Maria Helena Ramos da Silva [19-] e Kabengele Munanga (1940), além das próprias autoras.

O último capítulo, “Diálogo com professores”, apresenta modelo de análise comparativa de obras de arte usando o modelo de Preston (1991). Esse autor fala de um movimento que denomina *neo-africano*. Ele identifica no Brasil, na América do Norte e no Caribe, similaridade na produção de certos artistas visuais que, apesar de suas particularidades, deixam transparecer em suas obras certas características formais e conceituais da arte africana tradicional.

Esse modelo é bastante interessante e vai ao encontro do que busco identificar nessa tese. A partir desse modelo, as autoras apresentam algumas análises interessantes, as quais identificam, por exemplo, as marcas gráficas, motivos e padrões numa escada Dogon (Fig. 4) esculpida em madeira, e uma escultura em ferro do artista contemporâneo Jorge dos Anjos (Fig. 4).

Figura 4. À direita: Jorge dos Anjos. Totem, s.d.. À esquerda: Escada Dogon, s.d.

O livro *Arte Afro-brasileira* (2008), de Roberto Conduru (1964), traz uma abordagem focada na história da arte e crítica, situando os artistas cronologicamente neste contexto temático e apresentando suas produções sem, no entanto, analisá-las individualmente. Ao abordar a produção afrodescendente barroca, por exemplo, se preocupa mais em discutir

questões contextuais e históricas de uma “coletividade” de artistas, que propor uma crítica focada em cada um deles. Esse livro traz um panorama de artistas e suas produções, propondo e questionando possíveis conexões históricas, sociais e estéticas entre eles.

Segundo o autor, a reflexão acerca da produção artística proveniente da conexão entre africanidade e brasilidade presentes nas obras envolve um discernimento cultural complexo. No decorrer dos capítulos, o autor apresenta um caminho que considera a cultura brasileira resultante da dinâmica histórica e da desigualdade social originário da escravidão, do século XVI ao XIX.

Conduru entende que o termo arte afrodescendente no Brasil seria, a princípio, a forma mais correta para tratar deste tema. Entretanto explica que a força sintética do termo arte afro-brasileira, a mais comum no mundo da arte atualmente, envolve associar ideias e práticas que promovam confrontos e diálogos, considerando a problemática derivada da escravidão de africanos e a situação dos afrodescendentes no Brasil. Além disso, apresenta aspectos da história e da formação de nossa sociedade que normalmente não se encontram nos livros, através de fatos e elementos de arte que trazem a cultura afro-brasileira em referência direta ou indireta, em várias regiões do Brasil, juntamente com as transformações no mundo da arte ao longo dos tempos.

No capítulo 1, o autor trata do que chama afrodescendência artística no Brasil e apresenta um quadro sociocultural do período da escravidão e da dificuldade enfrentada pelos povos africanos em sua adaptação. O Capítulo 2 trata da arte nas religiões afro-brasileiras e consequente importância do papel da religiosidade na constituição da cultura dos afrodescendentes. "Além de embaralhados, os africanos e afrodescendentes eram divididos para melhor serem dominados, tendo suas ações cerceadas, suas práticas culturais controladas" (p.25). As religiões sofreram adequações às condições locais que muito influenciaram a produção artística.

O capítulo 3, *Representações da negritude*, trata da problemática da representação afro-brasileira nas artes visuais, onde ainda:

> persiste 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. (CONDURU, 2008, p. 51)

O capítulo 4, intitulado *Arte projetivamente afro-brasileira*, atribui importância para as pesquisas artísticas que mostram os princípios da modernidade ocidental e questões

africanas e afrodescendentes no Brasil, como os trabalhos de Carybé (1911-1997), Rubem Valentim, Mario Cravo Junior, Agnaldo dos Santos, Heitor dos Prazeres e Emanoel Araujo, dentre outros.

O capítulo 5, *Diálogos contemporâneos*, apresenta artistas cujas trajetória é marcada pela diversidade e a heterogeneidade nas suas produções artísticas. São feitas associações com obras que, a princípio, nada no trabalho remeteriam ao universo africano, mas pesquisando depoimentos é possível estabelecer aproximações da arte contemporânea com a cultura afro-brasileira. Os trabalhos analisados no período da ditadura militar no contexto de nosso país remeteriam, segundo o autor, à "defesa de uma causa social com a arte" (p. 93).

Considera que a conexão mais comum dos artistas contemporâneos à cultura afro-brasileira ainda é o diálogo com o imaginário religioso. O tema em questão é um vasto conjunto de produções que emergem no processo crescente de reflexão sobre a problemática afrodescendente, de liberdade nas práticas religiosas, de interações no campo artístico, pois ainda são desvalorizadas no sistema de arte no Brasil. Mas os espaços abrem-se paulatinamente, indicando direções. Conduru delineia o percurso da arte afro-brasileira, discorrendo sobre o valor dessa arte em nosso país e apresenta questões da *africanidade* e afro-*brasilidade*, ampliando as discussões sobre o assunto.

Emanuel Araujo, artista e importante curador e articulador cultural a favor do reconhecimento da contribuição negra nas artes brasileiras, é responsável por uma série de exposições e iniciativas que trouxeram e trazem a produção afrodescendente no Brasil como destaque. Foi diretor na Pinacoteca do Estado entre 1992 e 2002 e a reestruturou. Na sequência, fundou o Museu Afro Brasil (2003). Aqui destaco inicialmente o livro *A mão afro-brasileira* (1988) que fazia parte das comemorações de 100 anos da abolição da escravidão no Brasil. Este livro foi reeditado em 2010, desta vez numa parceria entre o Museu Afro Brasil, a Imprensa Oficial e o Governo do Estado de São Paulo

O livro, inicialmente de 455 páginas e amplamente ilustrado, possui introdução escrita pelo próprio Emanoel Araujo. Diferentes autores participam com artigos neste livro. É dividido em capítulos a partir dos seguintes recortes: “O Barroco e o Rococó”; “O Século XIX: a academia e os acadêmicos”; “A herança africana e as artes de origem popular”; “O Século XX: arte moderna e contemporânea”; e por último, “Múltiplas contribuições”. A versão atual,

também em dois volumes, contém 1096 páginas. Apresenta obras de Machado de Assis, Mestre Valentim, Rubem Valentim, etc.

O livro é sem dúvida uma das maiores contribuições aos estudos da produção afrodescendente brasileira. Conforme afirma o próprio autor, apesar da vasta bibliografia de temática negra, a maioria trata quase que exclusivamente do regime escravista, como se a memória cultural negra se resumisse a esse contexto. O livro aponta em um de seus capítulos o fato de que a arte europeia por vezes também vinha ao Brasil carregada de vestígios de africanidades (RAMOS, 2010, p. 250, v. I).

Outro livro importantíssimo, de 559 páginas, é *Negro de corpo e alma* (2000), catálogo de exposição de mesmo título realizada como parte da mostra Brasil+500, no Parque Ibirapuera, em São Paulo. Emanoel Araujo foi um dos curadores deste módulo, juntamente com Maria Lúcia Montes e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Maria Lúcia Montes, em entrevista à época dessa exposição, relata que já em Portugal existia uma cultura de discriminação racial, e cita o preconceito destinado aos mouros (ZINSKIND, 2000).

A produção de livros e catálogos produzidos por Emanoel Araujo cuja orientação é pautada em temáticas afro-brasileiras na arte é extensa; entretanto, encerro este recorte apresentando outro catálogo muito relevante gerado a partir da mostra *Brasil+500*: *Arte afro-brasileira*. Este catálogo foi resultado do módulo expositivo cuja curadoria foi realizada por François Neyt, Cathetine Vanderhaeghe, Kabengele Munanga e Marta Heloísa Leuba Salum.

O catálogo em questão apresenta, inicialmente, um recorte da produção africana, destacando as artes das cortes daquele continente, tais como emblemas, máscaras, esculturas e diversos outros objetos como tecidos, joias, instrumentos, mobiliários, etc. Na sequência, Kabengele Munanga tenta responder à pergunta sobre o que seria a arte afro-brasileira. O autor enfatiza que não há como fazer essa discussão sem considerar o contexto histórico na qual ela surgiu. Ele destaca as problemáticas envolvidas no processo de ruptura, imposto com a escravidão, com o passado cultural vivido na África e posteriormente, os processos de adaptação e ou continuidade no Brasil. Neste contexto, o autor destaca que a religiosidade foi um importante espaço de continuidade cultural das populações negras no país. O autor cita a correspondência realizada entre santos católicos e os orixás.

O capítulo seguinte, Cem anos de arte afro-brasileira, de Maria Heloísa Leuba Salum, inicia destacando que nos anos 1970 a arte de identidade negra passa a ser mais valorizada:

> Da década 70 para cá, intensifica-se a valorização da identidade negra, seja na tradição religiosa ou na artística. Nas artes plásticas isso fica claro na exposição A mão afro-brasileira, de 1988, realizada no MAM de São Paulo com curadoria de Emanoel Araujo. Ela deu margem a uma publicação inédita sobre as artes brasileiras de herança negra, por ocasião das rememorações do centenário da Abolição. (SALUM, in AGUILLAR, 2000, p.112)

A autora prossegue trazendo um panorama bem interessante acerca de como a produção artística negra era tida no Brasil e até fora dele em diferentes momentos: nos anos 1960, com a participação de artistas brasileiros como Heitor dos Prazeres, Agnaldo dos Santos e Rubem Valentim, no 1º Festival de Artes Negras de Dacar, no Senegal (1966); nos anos 1950, com a propagação da abstração no Brasil e a apreciação das produções negras sob este critério (em contrapartida, denominadas pejorativamente de populares ou primitivas); a arte moderna dos anos 1930, carregada de nacionalismo. Em 1934 é realizado o primeiro Congresso afro-brasileiro em Recife (organizado pelo sociólogo Gilberto Freyre), no qual a arte afro-brasileira em si não foi destaque, sendo que a única referência à arte nos anais do evento foi de arte africana); e os modernistas europeus, no início do século XX, que tinha a produção artística africana como referência, ao mesmo tempo que as via como fetiches, sendo as culturas negras consideradas exóticas.

A abordagem é interessante pois apesar de trazer as referências históricas necessárias para situar e investigar a produção de diferentes artistas negros, a autora tem um olhar focado também na produção artística, na materialidade das obras e no fazer artístico em si. Creio que a produção artística afrodescendente careça de olhares críticos também voltados para o campo das artes, seja o da teoria, da crítica e estudos das poéticas visuais. Ela elenca uma série de artista e discorre sobre suas produções.

A terceira parte do livro traz excelentes reproduções de obras de artistas que integraram a exposição: Rubem Valentim (1922 – 1991), Emanoel Araujo (1940), Mestre Didi (1917-2013), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Pedro Paulo Leal (1894-1968), Ronaldo Rêgo (1935), Rosana Paulino (1967), Niobe Xandó (1915-2010) e Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962).

Todos esses autores e publicações citadas constituem um eixo norteador de minha pesquisa, já que, como já discorri anteriormente, limitada é a bibliografia que trata da arte afro-brasileira sob o enfoque das artes visuais, aspecto este bastante problemático, já que

toda produção cultural merece ser investigada através de abordagens e recortes possíveis em diferentes áreas do conhecimento.

1.3 – O lugar da arte afro nos museus

A pesquisadora Lilia Schwarcz (1957) traz importante contribuição no livro *O espetáculo das raças* (1993), quando discorre acerca dos museus etnográficos que se propagaram no final do século XIX, juntamente com diferentes teorias evolucionistas:

> O final do século XIX viu florescer uma série de museus etnográficos, profundamente vinculados aos parâmetros biológicos de investigação e os modelos evolucionistas de análise. [...] O primeiro centro desse gênero, de caráter ainda não estritamente antropológico, foi o British Museum, fundado em 1753, contando com um acervo ampliado das explorações do Capitão Cook. No entanto, é no XIX que o movimento se amplia com a criação de instituições como o Museu Etnográfico de São Petersburgo (1866), o National Museum de Leiden (1837) e o Peabody Museum (1866). (SCHWARCZ, 2005, p. 125)

Os museus supracitados são alguns de uma série de outros museus que foram fundados no século seguinte. Longos períodos de opressão e colonização pareciam ter nesses museus um lugar para justificação das violências. Até hoje, são os museus europeus ocidentais os maiores detentores da produção artística e artefatos antigos oriundo do continente africano e também da Oceania.

A pesquisadora Ilana Goldstein [19-] produziu um artigo sob tema *Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Quai Branly* (2008), no qual discorre sobre a história deste mundialmente conhecido museu etnográfico de Paris, estabelecendo uma discussão que parte dos antigos gabinetes de curiosidades até os museus atuais. Boa parte do acervo deste museu é o oriundo do antigo Museu do Homem (1937), que devido a uma série de questões administrativas e da baixa visitação, acabou sendo reformulado e transferido para outro bairro de Paris. Ali recebe uma configuração diferenciada, com grande destaque para cenografia. A arquitetura do espaço é assinada por Jean Nouvel (1945), renomado arquiteto francês. O acervo permanente é dividido em três alas de acordo com os continentes América, Ásia, África & Oceania, destaca a autora. Entre os objetivos institucionais expostos no site do museu, lemos que ele tem como proposta *reconhecer o patrimônio cultural não ocidental*.

A estrutura do Musée Quai Branly é bastante interessante; por outro lado, um visitante atento irá perceber o quanto os contextos históricos, sociais, artísticos e culturais em geral daquelas obras são preteridos e ali reconstituídos numa vã tentativa de se

estabelecer um diálogo para atrair um certo tipo de público. É como se fosse uma tentativa de se contar uma história de paz entre povos com a Europa quando na verdade a conexão entre eles é de pura violência.

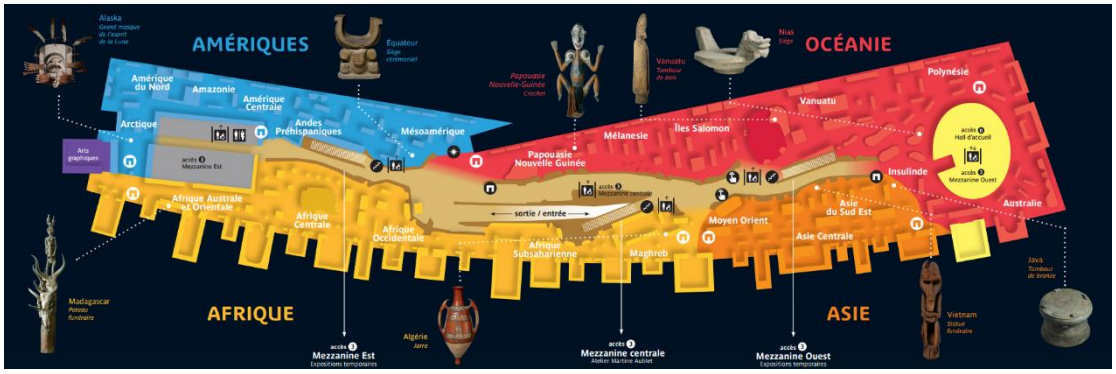


Figura 4. Planta do Museu Quai Branly. Crédito da Imagem: Site do museu.

Ilana traz à tona o caso de uma grande exposição ocorrida e que foi anterior à criação do Musée Quai Branly, abrindo caminho para a criação do museu:

> A concepção do Musée Branly foi possível, em grande parte, devido ao caminho que fora aberto por outras mostras que classificavam na categoria de arte objetos coletados em sociedades não-ocidentais. A mostra "Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern", realizada no MoMA, em Nova Iorque, no inverno de 1984/1985, tematizou a redescoberta da *art nègre* pelas vanguardas modernas e foi a primeira grande aparição de artefatos de sociedades não-ocidentais em um museu de belas-artes. O curador William Rubin reuniu peças de museus etnográficos europeus, de galerias especializadas e de coleções particulares e as expôs lado a lado com obras de mestres ocidentais modernos, como Picasso, Giacometti e Brancusi. A idéia era mostrar aos visitantes quão semelhantes eram suas formas (Rubin, 1984, in GOLDSTEIN, 2007, p. web)[4].

A autora destaca ainda a crítica dos antropólogos que naquele período consideraram que a exposição apresentava um destaque excessivo para as possíveis similaridades formais nas produções, preterindo assim outras questões importantes a serem discutidas, tais como as desigualdades políticas e culturais. O ponto de vista proposto na exposição era unilateral:

> Criava-se uma atmosfera de aparente comunhão, para revelar que os artistas ocidentais seriam geniais, por terem descoberto e recriado "primitivos" anônimos e atemporais. A percepção dos africanos, maori e

[4] R GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. Horiz. antropol. [online]. 2008, vol.14, n.29, pp.279-314. ISSN 0104-7183. http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832008000100012.

> kwakwiutl sobre a arte ocidental moderna em nenhum momento foi requisitada, tampouco artistas modernos dos países em desenvolvimento foram convidados a expor. Além disso, as diferenças entre o significado e o processo de fabricação da arte "primitiva" e da arte moderna ocidental foram apagadas, em nome da primazia da afinidade formal. Conforme James Clifford (1996), a mensagem da exposição se resumia à ideia de que, se as máscaras africanas pareciam tanto com Picasso, Brancusi e Paul Klee, elas deveriam ser valiosas esteticamente. (GOLDSTEIN, 2007, p. web).

Outra exposição discutida pela autora foi a *Magiciens de la Terre*, apresentada em Paris, no Centro Pompidou (1977) e na Grande Halle de La Villete (1989). A exposição pretendia ser “pós-moderna”, “inclusiva” e “internacional”, prossegue a autora, estabelecendo uma crítica à exposição do MOMA, que excluía os artistas considerados primitivos. Assim, o curador Jean-Hubert Martin (1944) viajou por diferentes regiões do mundo buscando artistas contemporâneos fora do ocidente que produzissem obras “primitivas”. Ele visitou artistas não-ocidentais contemporâneos nos quatro cantos do globo, para romper, em primeira instância, com a ideia de que obras "primitivas" são arcaicas. Participaram também da mostra artistas ocidentais que dialogassem com essas temáticas consideradas primitivas. A autora destacou também em seu artigo a fala de Hermano Vianna (2004, p. 8-9) a respeito:

> No dossiê que a revista Art Press publicou em maio de 1989 sobre essa exposição (...) havia uma entrevista com o curador Jean-Hubert Martin. Tive imensa dificuldade de acreditar no que estava lendo. (...). Logo a primeira resposta terminava assim (vale a pena citar todas as palavras): "não encontramos em todos os países onde fomos objetos que pudessem figurar na exposição. Na América do Sul, notadamente, fora o Brasil, tivemos decepções, pois encontramos artistas situados num sistema idêntico ao sistema da arte ocidental, com galerias, museus, etc. E as produções desses artistas nos pareceram dependentes de nossos grandes centros, quando o que procurávamos era uma outra coisa – coisas que pudessem renovar o olhar, o interesse." A entrevistadora lhe pede para explicar melhor o que procurava. A resposta, agora curta, é antológica: "Obras ancoradas em crenças e valores que não sejam aqueles de nossas redes artísticas. Não me interessava mostrar que os artistas da América Latina leem a Artforum. (VIANNA, 2004, p. 8-9)

Estes são apenas alguns exemplos de museus apresentados pela pesquisadora que abrem caminho para as discussões que apresento a seguir. Focando na produção artística negra, não poderia deixar de citar um museu de extrema importância para memória negra brasileira: O Museu Afro Brasil (2004).

O museu Afro Brasil é um grande museu que trata de diferentes questões que envolvem história, artes, cultura e memória do povo negro brasileiro. Situado no Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega do Parque Ibirapuera, no município de São Paulo, possui um

extenso acervo permanente composto de cerca de seis mil obras. A maior parte das obras foram adquiridas pelo próprio Emanuel Araujo, artista plástico que possui longa trajetória como artista e também curador de arte. No quarto capítulo deste trabalho apresento sua trajetória como artista, analisando algumas de suas obras na área de escultura e gravura.

Trabalhei neste museu como educadora e depois como supervisora de educação durante alguns anos, sendo esta uma etapa importantíssima de minha formação. Acredito, e isso se comprova a partir da observação, que o Museu Afro Brasil está formando, pouco a pouco, a partir de seus quadros da equipe de Educação, nova equipe de pesquisadores, sendo que grande parte segue em estudos sobre arte e cultura negra em geral, ligados às universidades, grupos de pesquisa, coletivos, etc. Sob esse aspecto, fica clara a necessidade de que a produção negra não se concentre somente em museus etnográficos (a maior parte da produção europeia não se encontra neste tipo de museu), gerando assim outros tipos de investigação. O museu Afro Brasil é considerado, como já ouvi do próprio Emanuel Araujo, o maior museu sobre o tema na América Latina. Apresenta grande visitação e impulsiona pesquisas sobre a temática negra no Brasil. Sobre o museu, Araujo afirma:

> Neste ainda início de jornada, há a certeza de que não se poderia contar essa história por uma visão oficial já escamoteadora, que insiste em minimizar a herança africana como matriz formadora de uma identidade nacional, ignorando uma saga de mais de cinco séculos de história e de dez milhões de africanos triturados na construção deste país. Da perspectiva do negro, este não é um processo exclusivo ao Brasil, pois sua presença, aqui, como nas Américas, é indissociável da experiência de desenraizamento de milhões de seres humanos, graças à escravidão. Assim, assumindo essa perspectiva, o Museu Afro Brasil, sendo um museu *brasileiro*, não pode deixar de ser também um museu das sociedades afro-atlânticas no Novo Mundo. (ARAUJO, 2006, p. 12).

No ano de 2015, o Museu Afro Brasil foi responsável por trazer, até o momento, a mais importante mostra coletiva aqui realizada no Brasil que destacou a produção de artistas originários do continente africano, intitulada *Africa, Africans*. A mostra contou com importantes nomes de artistas tais como El Anatsui (1944), NNenna Okore (1975), Yinka Shonibare (1962), Julien Sinzogan (1957), Bruce Clarke (1959), etc. A exposição apresentou pesquisas plásticas muito expressivas que integram o contexto da arte contemporânea.

O Museu Afro cumpre muito bem seu papel, já que, frequentemente, quando se fala em produção artística do continente africano, é comum se trazer à tona produções de séculos atrás como se representassem a atualidade daquele continente diverso e em constante transformação. Na imagem que segue (Fig. 6), observa-se registro da obra do

artista Ynka Shonibare (1962), o qual desenvolve trabalhos cuja poética trata de problemáticas da colonização na África e da Diáspora. O uso de estampas, comumente identificadas como sendo da tradição do continente africano, na verdade fazem parte de uma aculturação decorrente de processos de colonização. Assim, boa parte da estamparia da atualidade comercializada como africana não corresponde à estamparia tradicional produzida em diferentes regiões e períodos daquele continente.

Um aspecto importante para reflexão é o fato de que, se comparado com outros países, o Brasil não possui tradição de construção de acervos de obras de arte voltados para a produção negra ou indígena, por exemplo. Durante os violentos períodos de colonização do continente africano, museus europeus constituíram os maiores acervos de arte africana do mundo; desse modo o contato que artistas europeus tiveram com essas produções é muito diferente do contato que artistas brasileiros puderam ter. No Brasil esse contato com a produção artística negra passa pela tradição oral dos terreiros, pela adaptação e encontros com a cultura branca e indígena, e também através da cultura africana *apresentada* ao mundo via Europa.

Figura 5. Ynka Shonibari. The British Library, 2014. 6225 livros de capa dura, tecido, nomes folheados em dourado, cinco cadeiras de madeira, cinco tablets, fones de ouvido, aplicativo interativo e relógio antigo. Crédito da Imagem: Percival Tirapel. Bia Digital

Figura 6. Yinka Shonibare. Egg fight. 2009. Crédito da Imagem: Percival Tirapeli. Bia Digital. UNESP.

Figura 7. Yinka Shonibare. Scramble for Africa 2003. 14 life-size fiberglass mannequins, 14 chairs, table, Dutch wax printed cottonThe Pinnell Collection, Dallas. Crédito da Imagem: <http://africa.si.edu/exhibits/shonibare/scramble.html>

1.4 – O contexto modernista como facilitador e as pesquisas de Mário de Andrade

A primeira geração modernista brasileira, influenciada por investigações pictóricas oriundas da famosa École de Paris recebeu, ainda que indiretamente em muitos casos, forte influência das artes africanas. O pesquisador Hans Belting já afirmava em seu livro intitulado *O fim da história da arte*, a necessidade de um revisionismo histórico que destacasse produções além das artes europeias e norte-americanas, tais como as chinesas, as diversas culturas negras, as árabes, persas, indianas etc. Mário Pedrosa (2007), discorre acerca do processo de apropriação das produções africanas pela Europa, no início do século XX:

> Ao início do século, quando artistas individuais como um Matisse ou Picasso, em Paris, ou um Mark, em Dresden, na Alemanha, tiveram a revelação da arte negra, não foi nos museus de arte ou galerias de Arte, onde não havia lugar para ela. Foi nas lojas de exotismo ou em alguns museus de história natural que só então se abriam. O que os abalou foi a vitalidade plástica, a beleza formal daquelas imagens, daqueles fetiches negros ali expostos como curiosidade exótica, extraídos de seu contexto cultural natural, nativo, onde exerciam uma função social e coletiva perene, tocados de uma significação sagrada. (PEDROSA, 2007, p. 223).

No contexto brasileiro do século XIX, a discussão voltada à formação de uma identidade nacional emerge dentro dos circuitos das elites. As Ciências Humanas em geral voltaram suas pesquisas para essa discussão e o sentimento de patriotismo crescia frente a acontecimentos como a vinda da corte portuguesa ao Brasil, em 1808. Posteriormente, ocorre a Independência do Brasil (1822), a Abolição da Escravatura (1888), ou ainda a Proclamação da República (1889). Buscava-se entender e definir um tipo brasileiro que melhor representasse a nação.

Nas artes, o modelo academicista passa a ser questionado em finais do século XIX, o que abre caminho para o Modernismo. Tentou-se, com o Modernismo, discutir a necessidade de independência dos modelos de arte trazidos pela Europa, produzindo uma arte nacional. Da transição e início do século XX, podemos destacar a produção crítica em arte produzida por Gonzaga Duque (1863-1911), Mário de Andrade (1893-1945) e Monteiro Lobato (1882-1948). Todos eles voltaram-se, cada um à sua maneira, à discussão de um nacionalismo no cenário artístico brasileiro.

Monteiro Lobato combate o Movimento Modernista em defesa da produção regionalista e realista. Gonzaga Duque valoriza modelos europeus, apesar de, a princípio, identificar a necessidade de uma arte nacional no Brasil. Em seu célere livro Arte Brasileira,

lançado em 1910, Duque não faz nenhuma menção a Aleijadinho, o que é um indicativo da maneira a qual este artista era considerado naquele momento perante a crítica nacional.

Mário de Andrade defende o Modernismo e trouxe à tona a produção de Aleijadinho como importante elemento da história da arte brasileira, abrindo caminho para muitas pesquisas no século XX sobre a produção barroca brasileira. Com a Missão Francesa de 1808, a produção barroca foi deixada de lado por muito tempo, sendo que a maior parte da bibliografia existente sobre arte colonial data do século XX. Andrade compreende o Barroco como marco inaugural da arte brasileira. A produção crítica de Mário de Andrade envolve uma série de crônicas e ensaios, discutindo temas como o chamado folclore brasileiro, as manifestações culturais, o Expressionismo e o Barroco.

É necessário destacar que o Modernismo buscou figurais nacionais como o negro, o caboclo ou o indígena como referência para suas obras. Entretanto, essas figuras da sociedade quase nuca eram inseridas enquanto artistas nos circuitos de arte, sendo apenas objeto de estudo para observação de artistas modernos, em sua maioria de um grupo de elite, especialmente do Rio de Janeiro e São Paulo.

Destaco a importância da crítica de Mário de Andrade especificamente sobre a obra de Aleijadinho, consagrando-o como grande escultor nas artes brasileiras. Isso é presente no livro *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, reeditado em 1984, no capítulo no qual o autor trata da produção de Aleijadinho. O interessante é que, além de trazer à tona uma crítica bastante relevante sobre o artista, segue falando de seu contexto, sua importância, e destaca a presença negra na arte brasileira.

Para Mário, Aleijadinho trouxe com sua produção um verdadeiro engenho artístico, sendo suas obras um exemplo de arte verdadeiramente nacional, reveladora do processo de construção de uma certa identidade brasileira contaminada por elementos civilizatórios europeus e ao mesmo tempo aclimatada pelo ambiente na qual ela foi produzida.

Em 1924, Mário e Oswald de Andrade viajam às cidades históricas de Minas Gerais durante a semana santa, juntamente com Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars, Paulo Prado, Goffredo da Silva Telles e René Thiollier. Em 1928 é publicado o 1º texto de Mário de Andrade sobre Aleijadinho (*Aleijadinho*, depois republicado com o título *O Aleijadinho e sua posição nacional*, no livro *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Em 1938 o poeta Manuel Bandeira lançou um guia sobre a cidade de Ouro Preto.

Mário de Andrade passou mais de duas décadas a pesquisar culturas negras no Brasil. A coleção Mário de Andrade foi declarada (1995) pelo IPHAN como patrimônio Nacional. Existe uma coleção, publicada pela EDUSP, que congrega esse acervo, dividido nos temas Arte Religiosa, Artes Plásticas, Artesanato, Arte Popular e Revolução de 1932. (ARAUJO, 2016). Com a perseguição policial aos terreiros, Mário pôde adquirir peças resgatando-as. É necessário destacar a importância das missões folclóricas organizadas por ele durante o período de 1937 a 1938, nas regiões do Norte e do Nordeste.

Capítulo 2 – ESCULTURA NEGRA NO BRASIL, MARCAS GRÁFICAS E INFLUÊNCIAS

2.1 – A escultura africana: algumas considerações

> Durante muito tempo se pensou que a África não tinha história porque boa parte de sua população não tinha linguagem escrita tal como o tem, há muito, por exemplo, algumas sociedades europeias e orientais. Essa ideia levou alguns estudiosos a classificar a África de "bárbara e atrasada". Hoje sabemos o quanto essa noção equivocada prejudicou o estudo da história africana e das populações afrodescendentes! A renovação dos estudos históricos e a revisão dessa postura negativa em relação à África resultaram na compreensão de que a história africana pode e deve ser estudada pela interpretação e crítica de fontes de natureza variada, tais como as fontes orais, arqueológicas, e também escritas, dentre outras. (História Geral da África, vol. I – UNESCO, 2010, p. 10)

Falar sobre escultura africana e suas marcas gráficas constitui-se numa tarefa árdua, se levarmos em conta a diversidade de grupos éticos, períodos, poéticas, usos e funções vinculados a esta linguagem no continente africano. Ao investigarmos diferentes abordagens dadas ao tema, podemos notar o destaque para o estudo de produções de povos antigos, frequentemente excluindo-se o que é produzido na atualidade, ou ainda, subentendendo-se que a produção realizada naquele continente é estática e homogênea.

Além disso, a maior parte dos estudos neste campo é produzida nos campos das ciências sociais, antropologia e história, carregando recortes investigativos muito interessantes, porém inerentes a cada uma dessas ciências. Por outro lado, o mesmo não ocorre com a produção artística europeia, para a qual a maior parte dos investigadores são da história da arte, ou ainda, da filosofia e ou da estética.

Para esta tese, a produção africana, considerando os seus atuais 54 países e inúmeras etnias, bem como a longa história e produções do continente, não é objeto principal. Tal empreitada não seria possível de ser realizada de modo individual e em apenas uma pesquisa de doutorado. Neste sentido, destaco a vasta pesquisa realizada com apoio da UNESCO, materializada na coleção de oito volumes mundialmente difundida intitulada *História Geral da África*. A obra foi iniciada em 1964 e concluída em 1999, a partir de discussão gerada na Conferência Geral de 1964 da UNESCO. Aqui, a produção artística africana serve de base para a reflexão acerca do recorte proposto, que envolve a produção

afro-brasileira. É interessante notar como é recorrente o erro de se confundir (ou discutir sem levar em conta suas particularidades) a arte africana tradicional com a arte afro-brasileira.

Tomei como referência principal algumas produções em escultura do continente africano ligadas à antigas tradições do continente, já que parte considerável destas é que foram saqueadas e "dadas a conhecer" ao mundo, até a atualidade, via colonizadores europeus e seus museus e feiras de curiosidades, especialmente a partir do final do século XIX. Neste sentido, dado que, por um lado, tal produção tradicional africana dialoga com minha pesquisa, e por outro, não é o objeto principal deste estudo, as referências bibliográficas acadêmicas de apoio nesta empreitada partem dos registros por meio dos quais uma certa produção africana foi mundialmente disponível dentro dos campos da pesquisa artística, tais como aquelas presentes em catálogos, museus, feiras, etc.

Esta escolha não seria a mesma se tivéssemos outra variedade de registros acadêmicos da produção artística africana ligada à tradição antiga. Por outro lado, é inesgotável a gama de possibilidades de pesquisas ligadas à cultura material na atualidade de países africanos, presentes na ressignificação das artes tradicionais nas inúmeras técnicas de estamparia, tecelagem, nas artes populares em geral, na arte contemporânea do continente, etc. Para esta investigação seria necessária longa convivência naqueles países e investigação dos diferentes processos históricos de cada região e etnia. Podemos citar, apenas como exemplo, o fato de que muitas das estampas em tecido populares na atualidade, que são consideradas tradicionais africanas, na verdade são holandesas, incorporadas no século XIX às vestimentas de alguns grupos negros mais afortunados, que logo as popularizaram e são altamente comercializadas na África central e ocidental até os dias de hoje.

Os holandeses tomaram conhecimento da técnica de batik em Java, Indonésia, há cerca de 400 anos atrás. A empresa holandesa Vlisco (Fig. 08), fundada por Pieter van Fentener Vlissingen produz, desde 1846, o tradicional tecido batik na Holanda, tomando como base tecidos de decoração e design de batik indonésio, e incorporando motivos inspirados em diferentes culturas. Como o tecido é algo extremamente importante em muitas culturas tradicionais, sendo também um distintivo social, a África acabou se tornando um grande mercado comprador de tecidos oriundos da Holanda. Hoje em dia esses tecidos carregam uma certa visualidade peculiar que é erroneamente associada à estamparia

africana tradicional. Esses tecidos estampados, que nada se referem às criações tradicionais daquele continente, são vendidos e conhecidos mundialmente como tal.

Figura 8. Imagem publicitária da empresa holandesa de tecidos VLISCO. Extraída do site oficial da empresa. Disponível em: <http://about.vlisco.com/fr/>

Por conta dos longos períodos de conflitos e colonização existentes naquele continente e a grande variedade de culturas dizimadas, boa parte daquilo que chamamos de "arte africana" é apenas uma sombra de diversas civilizações que lá habitaram; para muitas delas, outrora ignoradas, ainda hoje se iniciam investigações e prometem-se novos capítulos a serem escritos na história da humanidade e das artes. A Europa, de modo geral, construiu e renovou diferentes mecanismos de pesquisa e investigação para contar a sua própria versão da história da arte europeia. Reside aí uma intensa carga ideológica por meio da qual se constrói valores elevados de uma cultura e diminui-se outra. A antiga arte grega, extremamente exaltada até os dias de hoje, é considerada clássica (leve-se aqui em conta o termo clássico como civilizador) e só nos é conhecida via reproduções romanas. A quase inexistência de obras originais gregas não impediu que se construísse uma memória histórica e civilizatória que considerasse a Grécia como berço mundial da civilização e das artes.

No Brasil, a arte tradicional africana produz frutos através de uma espécie de ascendência cultural que envolve diversos processos de aculturação e resistência. É importante lembrar que a arte tradicional africana também foi conhecida e reinterpretada no Brasil de modo indireto, se considerarmos as influências de diversas correntes estilísticas europeias do início do século XX, com destaque para o Cubismo.

Podemos destacar aqui um modelo de catalogação muito usado que é aquele que se refere aos *estilos*. Este modelo, embora tenha sido um dos parâmetros mais frequentes em pesquisas realizadas por diferentes historiadores e críticos de arte (e ainda hoje é frequente no ensino de arte como modelo exclusivo), possui algumas limitações. Embora seja interessante enquanto método, não pode ser entendido como único modelo a ser usado. Outro modelo, igualmente popular, é o biográfico.

Dana Arnold trata dessa discussão em seu livro *Introdução à História da Arte* (2003), que constitui interessante obra de apoio para estudos acerca de abordagens de investigação usadas para História da Arte. Ela questiona modelos vigentes, que frequentemente excluem produções femininas, negras, das camadas populares etc. Apresentas diferentes formas que foram usadas para se escrever a história da arte, no qual destaca modelos de histórias sociais da arte, filosóficos, biográficos, feministas etc. A autora cita o conceito de *Kulturgeschichte* (história cultural da arte) como um novo modelo no século XX, adotado por Ernest Gombrich (1909-2001) e contemporâneos dele, como Rudolf Wittkower (1901-1971) e Fritz Saxl (1890-1948), apesar desses autores se concentrarem no Renascimento e suas derivações – e destacadamente na arte europeia.

As pesquisadoras Dilma de Melo e Silva e Maria Cecília Feliz Calaça, no livro *Arte africana e afro-brasileira* (2006) discorrem sobre algumas das abordagens metodológicas usadas por diferentes autores para investigarem a produção negra no continente africano, conforme apresento brevemente a seguir. Desse modo, trago em primeiro momento para a discussão o recorte usado por Delange (1971), que envolve uma metodologia que divide o continente africano em zonas estilísticas. Delange foi responsável pelo setor África no antigo Museu do Homem de Paris (SILVA, 2006), e propôs a seguinte divisão, conforme apresento na tabela a seguir:

TABELA 1.

ZONAS ESTILÍSTICAS
A - Regiões das savanas sudanesas
ESCULTURAS: Bambara, senufo e dogon
Bambara: as bonecas de fertilidade, as tyi-wara   FONTE: Museu de Arqueologia e etnologia da USP (MAE – USP).
 Dogon: As figuras antropomorfas dos ancestrais FONTE: Museu de Arqueologia e etnologia da USP (MAE – USP).

Senufo: Bancos e assentos, estatuetas

FONTE: Museu de Arqueologia e etnologia da USP (MAE – USP)

B - Costa e selva atlântica

Bijagós: figura de ancestrais, vaca-bruto, representação das categorias de idade, barcos, pinturas murais nas habitações.

FONTE: <https://tudopornada.wordpress.com/2008/10/16/bijagos-a-arte-dos-povos-de-guine-bissau/>. Acervo Museu Afro Brasil.

Mendi: Figuras de oferendas para colheitas

Kissi: Estatuetas de pedra

FONTE: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/MAAOA-cuill%C3%A8re_et_statuette_Kissi.jpg>. Acervo Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens - MAAOA

C - Golfo de Guiné

Baulé: Escultura “negra”, protótipo do que ficou conhecido no ocidente.

FONTE: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/317834>

Agni: cerâmica, madeira: assentos e bancos sacralizados

Ashanti: máscaras em ouro, figuras ancestrais.

FONTE: <http://www.amnh.org/exhibitions/gold/golden-ages/crossroads-of-gold/>

FONTE: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1978.412.407,1994.312/>

Fon: bancos, tamboretes para os chefes.

FONTE: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Statue_fon-R%C3%A9publique_du_B%C3%A9nin_(2).jpg>. Acervo Museu do Louvre.

Iorubás: Cabeças em bronze, pesos em ouro, peças em marfim.

FONTE: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yoruba-bronze-head.jpg>

D - Floresta ocidental: Congo, Angola, Gabão, Camerum

Bamum: troncos cobertos de pérolas e conchas

FONTE: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/311021>. Acervo Museu Metropolitan

Duala: Canoas, cachimbos

FONTE: <https://new.liveauctioneers.com/item/50466389_douala-nyatti-bush-cow-african-mask-on-stand>

Fang: Cabeças, bustos, figuras antropomorfas de ancestrais.

FONTE: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Etnia_Fang#/media/File:Fang_mask_Louvre_MH65-104-1.jpg>. Acervo Museu do LOUVRE.

Bakota: recipientes para ritos funerários

FONTE: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/312431>

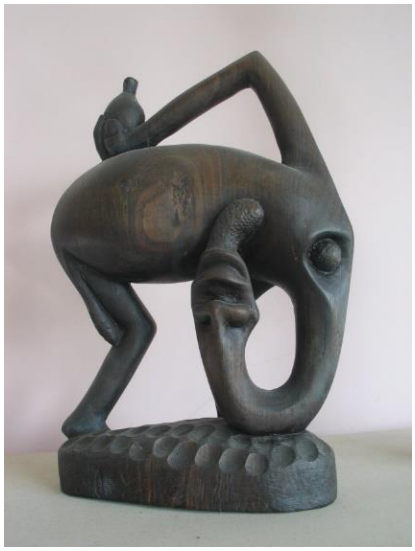
Bakuda: figuras reais, cilindros de adivinhação, figuras em relevo

E - Regiões sul e oriental:

Macondo: dois tipos de produção estética:

Uajama: Composição num único tronco de madeira de uma torre acrobática de figuras humanas representando as genealogias do grupo;

FONTE: <http://www.blackwoodconservation.org/02nl-p4.html>



Shetani: materialidade da energia vital pré-existente, mostrada em figuras distorcidas com um único braço ou perna ou olho; figuras de animais, vegetais humanizados de forma desarticulada.

FONTE: <https://en.wikipedia.org/wiki/Shetani#/media/File:Makonde_elephant.jpg>

A autoras citam ainda um outro modelo de divisão, defendido por William Fagg (1914-1972) e diferentes pesquisadores, que dividem o continente em três áreas principais: o Sudão, a Costa da Guiné e o Congo, da seguinte maneira:

> (…) afirmando (Fagg) ser a arte do Sudão mais abstrata, com maior quietude, interiorização e intensidade; a do Congo era uma arte mais extrovertida, decorada com mais exagero; a da Costa da Guiné permanecia num ponto intermediário, estilisticamente entre as duas citadas. (SILVA e CALAÇA, 2006, p. 42).

Manuela Carneiro da Cunha (1983) considera provável que a arte sudanesa dos povos iorubás tenha exercido grande influência na produção artística no Brasil, entretanto cita a necessidade de maiores investigações acerca das influências dos povos bantos (SILVA, 2006).

Outra discussão importante sobre o assunto nos é apresentada por Alberto da Costa e Silva, ao tratar da questão das qualidades artísticas das esculturas produzidas por escravizados africanos no Brasil. Ele considera que nos locais onde se estruturavam sistemas de castas nas sociedades tradicionais do continente africano, figuras como griots, ferreiros ou poteiras dificilmente poderiam ser escravizados dentro daquele continente, dada a sua importância naquelas sociedades. Desse modo, entendendo que dentro do próprio continente africano havia escravidão entre negros (embora de natureza completamente diferente da praticada pelos europeus), o autor considera que os maiores escultores do continente africano não vieram para o Brasil.

O motivo para isso seria o fato de que habilidades como essa eram muito valorizadas no continente africano e dificilmente essas pessoas seriam disponibilizadas a colonizadores europeus por chefes africanos quando capturados em guerra (na verdade a prática de escravidão entre africanos era pautada na captura de vencidos de guerra, sendo muitos deles posteriormente incorporados às comunidades vencedoras e aproveitadas suas habilidades). Assim, conclui que as esculturas produzidas no continente africano superam grandemente em qualidade se comparadas àquelas produzidas por escravizados africanos no Brasil (SILVA, 2003, p. 60). Os chamados crioulos eram ensinados a partir das técnicas e modelos europeus, ainda que seja visível em seus santos e anjos a presença de feições mestiças ou negras. (SILVA e CALAÇA, 2003, p. 60).

2.2 – Histórico da escultura no Brasil e a produção de influência afro: poéticas, materialidades e diálogos

O desenvolvimento da escultura no Brasil pós-colonizado é bem peculiar, pois se consolida a partir de necessidades religiosas e urbanísticas. A Igreja católica, especialmente até o século XVIII, teve papel importante nesse sentido, considerando-se que esse tipo de arte, no Brasil, esteve estritamente ligado à construção e decoração de espaços religiosos católicos, com destaque para encomendas às inúmeras ordens religiosas.

No final do século XVI, o comércio açucareiro se destacou. Podemos destacar nesse período a arquitetura dos engenhos e o surgimento da casa colonial, de influência portuguesa. Entretanto, há que se enfatizar a influência holandesa durante o século XVII, pois estes tinham preferência pelo tijolo, que passa a ser produzido regularmente em Recife por volta de 1643. Além disso, a questão religiosa não imperou totalmente sobre a arte holandesa. Basta lembrar-se de pintores como Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (1610-1666), que produziram pinturas profanas, retratando a paisagem, a flora e a fauna nordestina (BATTISTONI, 2005). Esses mesmos artistas também retrataram a população negra no Brasil. Ambos tinham intenção de apresentar o então chamado Novo Mundo à Europa e muitas de suas obras refletem uma estética de representação colonizadora e frequentemente fantasiosa, baseadas em alegorias aos quatro continentes produzidas na Europa (BELUZZO, 2000).

Originada de saberes, experiências e necessidades específicas, a arte colonial brasileira, especialmente a escultórica, foi adquirindo características peculiares que culminariam na produção daquilo que convencionou-se chamar de arte barroca brasileira. É no século XVIII que as ordens religiosas perdem a força e as associações consideradas inferiores (como algumas irmandades e confrarias que aceitavam negros e mestiços) terão produção artística destacada, especialmente em Minas Gerais, onde as ordens religiosas foram proibidas de construir conventos (TIRAPELI, 2006).

Mesmo com a grande influência da tradição portuguesa - que por si só já continha elementos estrangeiros – o fazer artístico somou-se às características regionais do Brasil, à produção indígena já existente e à mão-de-obra, muitas vezes criadora e anônima, de afrodescendentes e indígenas. Apesar das restrições impostas, ocorreu uma verdadeira fusão de conhecimentos naquele período.

Rudof Wittkower (1901-1971) assinala que ao longo da história e por várias partes do mundo, predominaram o uso da madeira e da pedra na prática escultórica. E acrescenta o bronze como um terceiro material em certas partes do mundo, como a China, a África, a Grécia e Roma. Há que se destacar, entre outros saberes, a habilidade com o trabalho de metalurgia de alguns povos africanos que vieram para o Brasil. Nas artes, podemos traduzir essa experiência como essencial para a fundição de esculturas. Esse conhecimento trazido e perpetuado por parte da população negra que aqui chegava passou a ser considerado tão importante que era rigorosamente controlado pelo Império, sob pena de severas punições.

Com a descoberta de ouro em Minas Gerais, em finais do século XVII e início do XVIII, surgiu um grande aumento no número de vilas no interior desse estado. A produção artística desse período esteve intensamente ligada às necessidades religiosas e urbanísticas. Áreas de mineração são urbanizadas e a população ocupante dessas áreas é constituída, em sua maioria, por mestiços, negros e portugueses. É o florescimento do barroco mineiro. Nesse contexto, destaca-se a obra de Antonio Francisco Lisboa (c. 1738-1814), mais conhecido como Aleijadinho (Fig. 09).

Figura 9. Antonio Francisco Lisboa. Profeta Isaías, 1794-1804. Pedra sabão. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, MG. Século XIX. Foto: Vanessa R. L. de Souza

Mestre Valentim, filho de uma escrava africana e um português contratador de diamantes, teria sido levado a Portugal pelo seu pai, ainda muito jovem, incentivado pelo pai a estudar, onde teria adquirido diversas influências artísticas, aprendendo a entalhar e a

esculpir. Após a morte de seu pai, Valentim retornou ao Brasil e se tornou o primeiro fundidor artístico do país (DIAS, 2002). Mariza Guimarães Dias[5] destaca que

> O pioneirismo de Mestre Valentim no processo de fundição não deu frutos, sendo proibidas fundições artísticas no país, devido ao grande número de escravos na cidade, que dominavam a técnica e poderiam vir a fundir armas. (DIAS, 2002).

Por conta da influência iluminista no Brasil, característica do período de Marquês de Pombal (1699 – 1782), várias igrejas do Rio de Janeiro daquele período apresentavam fachadas pombalinas; entretanto, preservavam a talha dourada. Outras fontes indicam que a estada de Valentim em Portugal foi curta. Dúvidas à parte, Valentim se destaca como um dos artistas mais significativos de seu período. Sua versatilidade originou inúmeras produções na área de fundição, urbanística, escultura, etc. Foi responsável pelas obras públicas do Rio de Janeiro a convite do vice-rei D. Luís de Vasconcelos e Sousa (1742 – 1809). Em meados de 1770, Mestre Valentim entrou para a Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Fundou uma oficina no centro comercial do Rio de Janeiro no mesmo período. Em 1789 liderou um projeto para a reconstrução do edifício do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto (TOLEDO, 1983, p. 267-279).

Esteticamente, a obra de Valentim é extremamente rica, pois agrega elementos compositivos pombalinos, ecléticos, joaninos, clássicos, neoclássicos, populares, barrocos, rococós. O artista possuía a incrível capacidade de compor um estilo próprio, movendo-se por entre outros. Anjos de feições amulatadas, colunas salomônicas joaninas, florais rococós, personagens da mitologia greco-romana, personagens da mitologia cristã são apenas alguns dos elementos que o artista conseguiu figurar em suas obras. Como urbanista, destaca-se com o projeto para o Passeio público no Rio de Janeiro, feito em parceria com pintor Leandro Joaquim (c. 1738-1798) e os decoradores Francisco Xavier Cardoso Caldeira (?) e Francisco dos Santos Xavier (?). Interessante notar que as esculturas *Ninfa Eco* (1783) e *Caçador Narciso* (1785), criadas para o Passeio Público no Rio de Janeiro são consideradas as primeiras fundições em metal realizadas antes da chegada da família real ao Rio de Janeiro.

[5] Mariza Guimarães Dias discute o desenvolvimento da fundição artística no Brasil no artigo *Fundição Artística no Brasil ´Breve história*, publicado digitalmente na página <http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=602>.

Além disso, Mestre Valentim também trabalhava com o apoio de negros escravizados, com os quais realizou muitas trocas de conhecimento no que se refere às técnicas de fundição. Mário de Andrade (1893-1945) aponta no livro *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (1984):

> Caldas Barbosa e Mestre Valentim são mulatos. Leandro Joaquim, da mesma época e dos melhores pintores do Rio, é mestiço também. O padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), mulatíssimo e o mais notável dos nossos músicos coloniais. (...) E o Aleijadinho é mais outro mulato. Bastam estes exemplos para se compreender este lado, não dominante, mas intensamente visível, de como a raça brasileira se impunha no momento. (ANDRADE, p. 13).

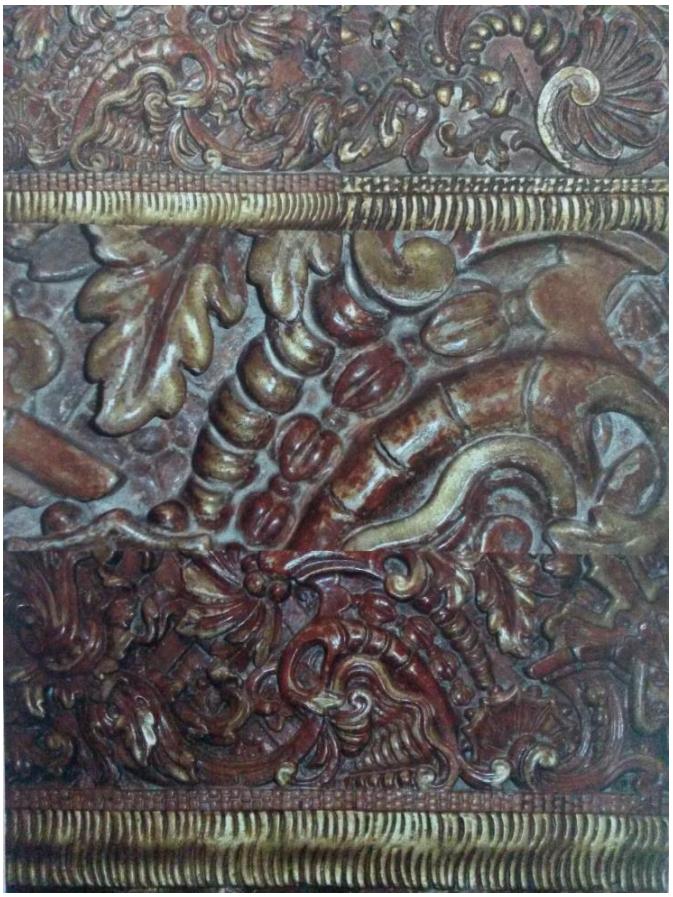


Figura 10. Detalhes ornamentais da talha policromada dos altares laterais da igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG, 1747/1769. Crédito da imagem: Marília Andrés (CONDURU, 2007).

No Brasil, ainda no período colonial, a produção negra e mestiça foi a grande geradora de expressões artísticas na área de arquitetura, escultura e imaginária do período Barroco e Rococó. O pesquisador Roberto Conduru apresenta importante pesquisa sobre ancestralidade negra nas artes em seu livro intitulado *Arte Afro-Brasileira* (2007), no qual a beleza desses cruzamentos pode ser verificada, a exemplo, na igreja de Santa Ifigênia (Ouro Preto – MG), datada do século XVIII e que apresenta, esculpidos em sua talha barroca, elementos de culturas africanas, tais como búzios, marcas de iniciação, chifres de carneiro e cabra, etc. (Fig. 10). Fala-se que esta igreja teria sido construída por Chico Rei, um antigo rei numa sociedade do Congo.

No Brasil, como escravo, Chico Rei teria comprado sua liberdade e a de outros negros. Esses relevos trazem à tona características de uma ancestralidade negra no Brasil. Mestre Valentim, Mestre Ataíde e Aleijadinho, só para citar alguns nomes, compõem um vasto conjunto de artistas, em sua maioria anônimos, já que as artes decorativas foram por muito tempo consideradas menores e, portanto, adequadas àqueles destinados ao trabalho braçal. Após a chegada da Missão Artística Francesa, no século XIX, a produção barroca foi preterida em favor de uma estética positivista, nos moldes da Academia Imperial de Belas Artes. Na imagem talhada (Fig. 10) podemos ver um outro exemplo de igreja cuja altar possui búzios entalhados como parte da ornamentação, dada a presença negra e seu gesto criativo que, apesar de formatado para uma produção de normativas portuguesas, possui peculiaridades que se mostram como evidência criadora.

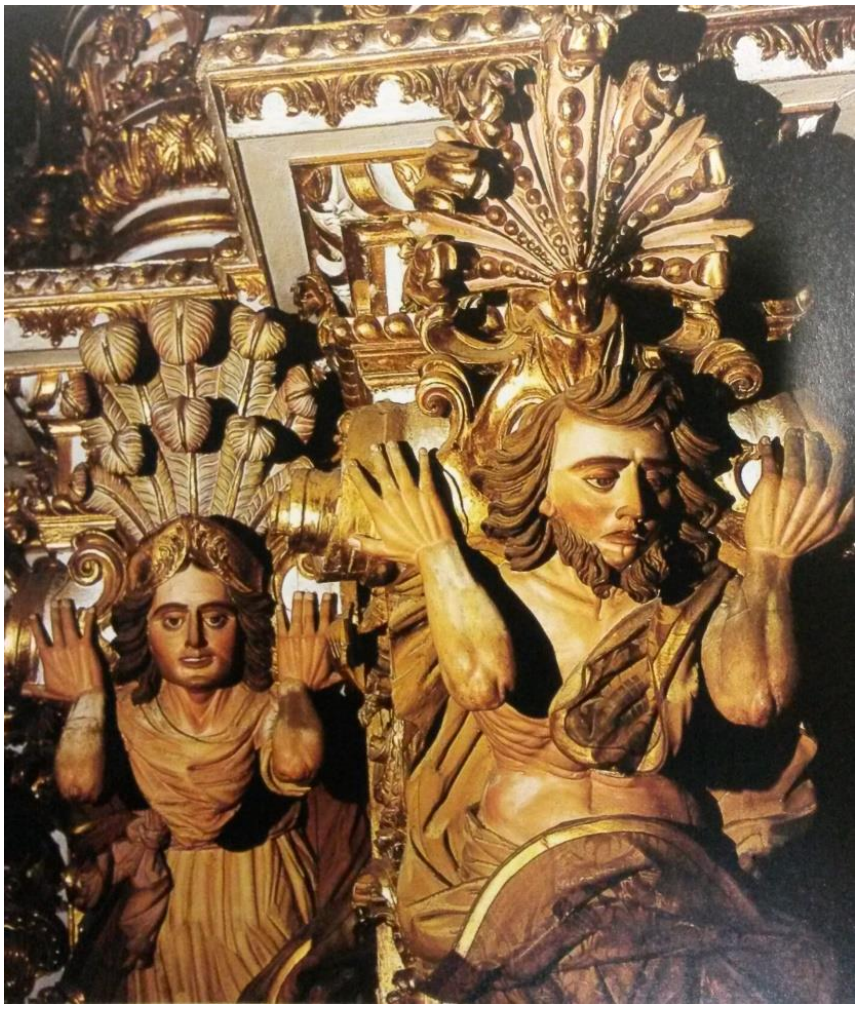


Figura 11. Atlantes do altar de Nossa Senhora da Glória. 1742. Igreja e claustro do convento São Francisco. Salvador, Bahia. Crédito da imagem: TOLEDO, 1983, p. 267-279

Nesse contexto, a arte barroca (Fig. 11), que se firmava como tipicamente brasileira, destacando a produção negra e mestiça no Brasil, apesar de ter recebido influências europeias, foi completamente preterida pela arte acadêmica imposta, principalmente, pela Missão Francesa (NAVES, 1997). Posteriormente, ocorre uma intensa valorização da figura do índio – entretanto, um índio mitificado, representado dentro do estilo Romântico brasileiro.

A escultura foi, por muitas vezes, relegada ao segundo plano no circuito das artes. Já nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) aqui realizadas, inspiradas em salões franceses, a presença da escultura era muito reduzida. A Academia seria o local de produção da obra de arte e o Salão o local de divulgação e consagração dos artistas, que eram, em sua maioria, pintores – e estrangeiros. Com o tempo, o número de artistas nacionais foi estendido. Outras modalidades artísticas, como a escultura, o desenho, a fotografia ou a arquitetura não tiveram presença expressiva nas Exposições Gerais. Além disso, a atuação feminina era comumente desprezada, sendo as mesmas orientadas a

produzir pinturas de flores ou naturezas-mortas. Nesse contexto, a arte barroca que se firmava como tipicamente brasileira, apesar das influências europeias, foi completamente preterida pela arte acadêmica.

O indianismo que imperava relacionava-se ao mito das três raças: o negro, o branco e o índio, sendo este último considerado nosso antepassado verdadeiro, autóctone. Por isso o índio será frequentemente representado a partir do final do século XVIII. É um índio idealizado, como na escultura Moema, produzida por Rodolfo Bernardelli (1852-1951). Assim como vários outros artistas que o sucederam, Bernardelli, que a princípio se destacou pelo uso do bronze, passa a experimentar o mármore, em decorrência de sua experiência em Roma. Esse grande artista e professor da AIBA, discípulo de Chaves Pinheiro (1822-1984) e Marc Ferrez (1843-1923), foi responsável por sua reestruturação, que passa a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Bernardelli é também proprietário da Fundição Cavina, na qual vários outros artistas daquela época teriam fundido suas obras. Morre em 1931 e nesse período é criado o Núcleo Bernardelli, que almejava espaço para os artistas modernos.

Outro espaço muito importante no que se refere à produção escultórica foi o Liceu de Artes e Ofícios, criado no Rio de Janeiro (1856), Bahia (1872) e São Paulo (1873). Diversos escultores passaram por lá, fossem como professores ou alunos. O Liceu tinha por objetivo integrar o ensino de belas artes à indústria, seguindo os modelos das Arts & Crafts Schools idealizadas por William Morris (1834-1896), que valorizava o trabalho manual aplicado à indústria. Era destinado à população livre, de modo a instruir trabalhadores de construção civil. Exposições dos alunos ganharam destaque no período. De certa maneira, havia um intercâmbio entre os artistas, pois não eram muitas as fundições existentes. Às mulheres foi permitido o acesso em 1881. Muitos artistas italianos migraram para o Brasil, originando intensas produções em São Paulo. Artistas brasileiros viajaram para a Itália para estudar escultura, deslocando um pouco a tradição de formação francesa. Alguns estudavam com o escultor italiano Arturo Dazzi (1881-1966), tais como o fizeram Leopoldo Silva (1879-1948), Galileio Emendabili (1898-1974) e Victor Brecheret (1894-1955). Amadeo Zani (1969-1944), que foi aluno de Bernardelli, deu aula no Liceu, a convite de Ramos de Azevedo. Concursos tornaram-se comuns para seleção de artistas que produziriam encomendas de monumentos públicos.

O comércio de fundição do escultor Pasquale de Chirico (1873-943), em São Paulo, ganhou relevância. Chirico transfere-se para a Bahia e passa a dar aulas na Escola de Belas Artes. Orienta inúmeros artistas, a exemplo, Roque de Mingo (1890-1972). Vale ainda mencionar, entre vários outros artistas de igual importância, Antonio Gomide (1895 – 1967). Mudou-se para a Europa em 1913, tendo entrado em contato com vários artistas como Victor Brecheret (1894-1955) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), retornando ao Brasil em 1929. Gomide é considerado um dos introdutores do estilo Art Deco no Brasil. As temáticas vão se transformando de acordo com os momentos históricos.

As artes de origem africana, frequentemente consideradas primitivas, exerceram grande influência sobre criadores no início do século XX. A estética a arte produzida por diferentes países africanos, por exemplo, tornou-se muito conhecida a partir do final do século XIX, sendo que peças diversas poderiam ser facilmente compradas e se contrastavam intensamente como a produção europeia predominante naquele período. Nos primeiros anos do século XX, existiu um grande interesse pelo entalhe. Adolf Widt (1868-1931), escultor italiano em voga no período entre guerras, comenta em seu livro *L'Arte del Marmo* (1922) que um escultor que não sabe esculpir é como um pintor que não sabe pintar, e que uma obra deve ser trabalhada igualmente em todos os seus lados. Constantin Brancusi (1876-1957), dizia que o entalhe direto é o verdadeiro caminho para a escultura. Possivelmente como uma crítica ao trabalho de Rodin – e após ter deixado de lado a imitação da natureza - Brancusi esculpiu *O Beijo* (1908), em pedra, na qual ele não modifica radicalmente, em termos plásticos, a massa cúbica da pedra, entretanto a peça transmite grande impacto – tal qual *O Beijo*, repleto de inúmeros detalhes, de Rodin. Podemos comparar, sob certo aspecto, a maneira de entalhar de Brancusi aos processos de entalhe de origem africana, nos quais existe muitas vezes a ideia de se obter da matéria a forma à qual ela já estaria destinada e não o contrário. Nota-se, por parte de muitos escultores no início do século XX, um grande interesse na produção artística das consideradas primeiras civilizações e suas formas cúbicas simplificadas. Nesse momento, a concepções de Rodin são reinterpretadas pela nova geração de criadores e a tradição neoclássica é deixada de lado.

Podemos destacar um grande expressionista alemão, que era um entalhador em madeira: Ernst Barlach (1870-1938). Ele recebeu influência da arte produzida na África e Oceania.

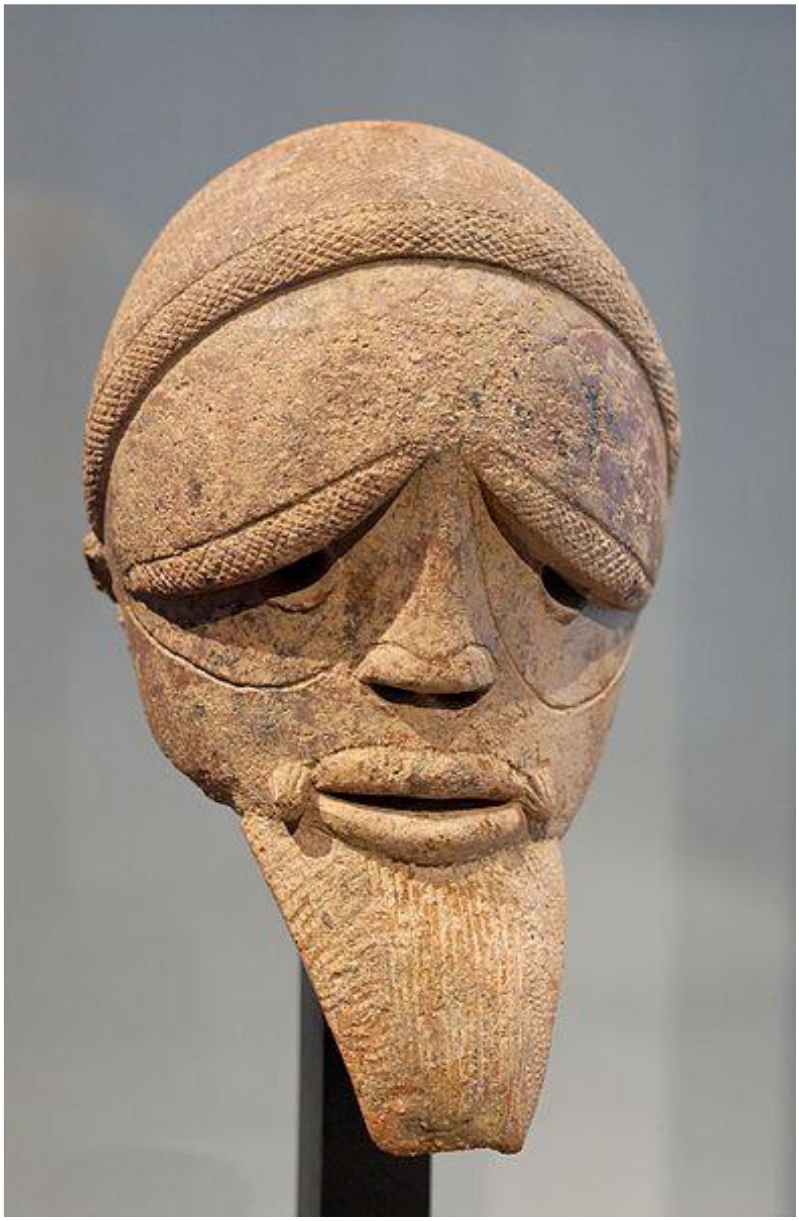


Figura 12. Autoria desconhecida. Escultura Sokoto. Cabeça Masculina. Terracota. Nigéria. 500-100 a. C.

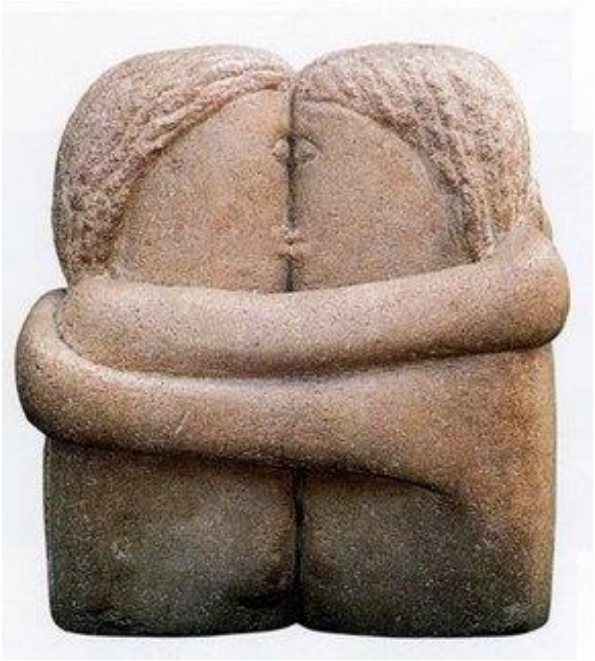


Figura 13. Constantin Brancusi. O Beijo. Mármore. 1908. Museu de Arte Moderna de Nova York

Certamente é extensa a quantidade de artistas que podem ser associados à tradição escultórica moderna brasileira, alguns com certa influência italiana na formação, como Francisco Stockinger (1919-2009), Frans Krajberg (1921), Caribé (1911-1997), Rubem Valentim (1922 – 1991), entre outros. Este último, destacado nessa pesquisa, dialoga com Mestre Valentim do período colonial, na medida em que é também um artista afrodescendente que compõe significativamente o percurso da escultura nas artes plásticas do Brasil. Assim como Mestre Valentim, Rubem Valentim experimentou uma formação diversificada, tendo atuado como jornalista e dentista por certo tempo. Iniciou seu trabalho de pintura na década de 1940, associando-se a outros jovens artistas ligados a um movimento de renovação do panorama cultural baiano. Em 1976, publicou um documento importante, o Manifesto, ainda que tardio, no qual dizia:

> (...) Minha linguagem plástico-visual signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). (...). Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea e 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 pluri-sensorial: O sentir brasileiro. (...). (VALENTIM, in FONTELES E BARJA, 2001, p. 27-31).

Essa percepção do universal, do meio, do tempo, dos sentidos, à qual Valentim se refere, fica evidente em muitos momentos da trajetória da escultura brasileira. Escultura que contém, que revela, que esconde – e o que ela pode mostrar da realidade brasileira? Escultura, sempre há. Na arquitetura, nos espaços públicos ou privados, nos túmulos, nas galerias de arte, nos troféus, nos adornos corporais, nos pequenos cantos das casas. Ela se transforma e se recompõe, cheia de significados. E a escultura brasileira é assim mesmo: tão mutante e tão intensamente impregnada de ancestralidades e saberes que se chocam. Paradoxais, se confundem e se espalham, no tempo e no espaço – para depois, unirem-se novamente.

2.3 – A gravura e a estampa: aproximações com a escultura

Muito da bibliografia mais conhecida que trata da temática da gravura contempla em geral a história da mesma a partir da Europa. Por vezes são trazidas algumas poucas referências do que seriam os "primórdios", apontando-se para tal produções rupestres do período paleolítico ou de culturas chinesas e indianas da antiguidade e, ainda, no caso destas últimas, considero que carece de pesquisas mais aprofundadas. A gravura é lembrada como tal na perspectiva da estampa sobre papel, da indústria gráfica e da imprensa em geral. No campo da arte, destacam-se especialmente as técnicas da xilogravura, calcogravura, que passam a ser experimentadas como linguagem ou como objeto artístico já por volta do século XV, embora possamos considerar que a gravura só atinge algum status de arte de fato no século XIX. A litografia e a serigrafia se desenvolvem como as conhecemos hoje especialmente a partir do século XVIII, embora apresentem procedimentos análogos séculos antes.

Para se discutir a gravura e uma possível relação com a escultura, faz-se necessário compreender a base desse tipo de produção e a partir disso pensar a gravura no campo ampliado, em analogia às pesquisas de Rosalind Krauss (1941), no artigo *A escultura no campo ampliado* (1979), quando discute o conceito de escultura na pós-modernidade. A autora argumenta que existe um novo cenário das artes após 1960 e a nomenclatura escultura era até então usada de modo muito genérico para identificar obras que não

poderiam ser assim rotuladas. Para ela, as obras deveriam ser pensadas a partir de duas premissas, a saber: a não-paisagem e a não-arquitetura. Maria do Carmo Veneroso discorre sobre a temática da gravura no campo ampliado[6] e aponta:

> Pode-se traçar um paralelo entre aquilo que ocorreu com a escultura em função das mudanças trazidas com o minimalismo, levando à ampliação do seu campo, e o que aconteceu com a gravura, considerando tanto o impacto da pop art sobre a produção dos gravadores, quanto aquele trazido pela arte conceitual, que levou à exploração do uso da linguagem verbal em gravuras e livros de artista impressos, a partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Tudo isto possibilitaria uma utilização mais libertária e experimental dos meios gráficos pelos artistas. Assim, o campo pós-modernista da gravura envolveria uma expansão similar ao da escultura, em torno de um conjunto diferente de termos do binômio arquitetura/paisagem — envolvendo provavelmente os binômios unicidade/reprodutibilidade e ainda alta/baixa cultura. (VENEROSO, 2014, p. 171).

A gravura tem se mostrado cada vez mais elástica na atualidade. Seja como pesquisa gráfica, processo poético ou ferramenta, vai ao encontro de outras linguagens, conceitos ou procedimentos, como é caro à arte contemporânea. Devemos destacar que nos anos 90 havia um certo mal-estar entre alguns membros da nova geração de artistas que trabalhavam a linguagem da gravura, já que sobre eles se despejava o peso de uma tradição ou *metier*. Assim sendo, Chiarelli, então curador, propõe ao Clube do MAM-SP que seja trazida à tona novos experimentos relacionados ao processo da gravura propostos por artistas daquela geração. Como curador, abre caminho para esse tipo de discussão. (CHIARELLI, 2000, p. 97)

Na obra a seguir (Fig. 14), Iran do Espírito Santo (1963) cria um objeto constituído de uma placa de madeira na qual é impressa a imagem de um coelho, através da técnica de serigrafia. Apesar de não ser numerada, a obra possui tiragem de 50 cópias. Cada uma delas é exposta como escultura, constituída enquanto objeto a ser apreciado em diferentes dimensões. A obra constitui-se em gravura no campo ampliado.

[6] O artigo de autoria de Maria do Carmo Veneroso, sob título *O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações* (2014), encontra-se disponível no site https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5275/4339

Figura 14. Iran do Espírito Santo. Still, 1987-97.Impressão serigráfica sobre bloco de madeira. Crédito da imagem: http://mam.org.br/acervo/1997-022-espirito-santo-iran-do/

A gravura, enquanto procedimento considerado barato e cuja natureza da reprodutibilidade lhe possibilita maior circulação, foi apropriada como meio adequado, por exemplo, à época da ditadura no Brasil, já que através dela artistas poderiam atingir um maior número de pessoas e a reprodutibilidade propiciada pela gravura facilitaria este processo. Somou-se a esses acontecimentos a chegada de novas tecnologias, que trouxeram para o campo a necessidade de se recriar.

A palavra gravura relaciona-se ao ato de gravar, que vem do antigo alemão (frâncico) *graben* e significa entalhar, esculpir, inscrever, cinzelar, burilar. Uma origem remota remete ao grego *grafó*, termo este que também significa pintar e escrever. (COSTELLA, 2006, p. 5). Na origem, o termo gravura subentende a gravação, ou seja, é necessário que haja uma matriz e que esta seja gravada. O termo gravar engloba uma série de procedimentos: entalhar, realizar incisões, esculpir, reproduzir grafismos através de mordentes, produzir altos e baixos relevos, etc.

A palavra em português *grafar* vem do grego *grafó*, sendo usado também para designar os verbos *escrever* e *registrar*. Essa variedade de conceitos também gera uma variedade de entendimentos acerca daquilo que se pode considerar gravura. Já o verbo imprimir vem do latim *premere*, que quer dizer apertar. O verbo *imprimir* quer dizer pressão

sobre algo. (COSTELLA, 2006). Desse modo, uma pegada na terra seria uma impressão gráfica, tanto quanto qualquer sistema de impressão, artístico ou industrial, utilizado nos dias de hoje. O conceito de impressão está ligado à ideia de multiplicação, já que o artista produz uma matriz que dará origem a estampas múltiplas.

Existem dois tipos de gravação, a direta e a indireta. No primeiro caso, o próprio material gravado constitui-se ele mesmo obra final. À gravação direta, podem ser associados diferentes procedimentos da escultura tradicional. Por exemplo, o trabalho de gravação realizado por um ourives numa joia gravada denomina-se gravação. Um ceramista que com suas estecas cria motivos gráficos para compor a superfície de um objeto que está sendo construído a partir da pasta cerâmica, também realiza uma gravação. Nesses casos, não é gerada uma gravura propriamente dita. Sendo assim, tais ações são compreendidas como gravações diretas, já que os grafismos produzidos integram necessariamente o produto que pretende-se gerar com esta ação criadora. São procedimentos do universo da gravura, "*praticaram-se atos de gravação, mas não para produzir uma gravura*". (COSTELLA, 2006, p. 19).

A artista Maria Bonomi (1935), considerada uma das mais importantes artistas da gravura[7] na atualidade, explora com maestria a tradição plástica da xilografia, ao mesmo tempo que pensa a gravura no campo ampliado e seus diálogos com a tridimensionalidade. Na imagem a seguir (Fig. 15), temos um trabalho de gravura impresso sobre papel. A artista faz uso dos recursos tradicionais da xilogravura; entretanto, sua metodologia é particular: em muitas de suas obras trabalha a sobreposição de impressões de uma mesma matriz, formando uma imagem cheia de estruturas compositivas.

[7] O professor da USP e diretor da Biblioteca Mário de Andrade, Luiz Armando Bagolin, afirma que "Maria Bonomi, talvez seja o único caso, de uma artista que tendo vivido e acompanhado de perto muitas das vanguardas artísticas a partir da segunda metade dos anos 1950, não se filiou a nenhuma delas, nem às abstrações, nem aos pop artifícios, nem aos novos realismos. Manteve-se fiel à xilogravura e à xilografia que entende como nomeações de desdobramentos diversos de sua atitude no momento do ato de gravar a madeira, utilizando-a a posteriori em outras matérias, sintéticos, metais, argila, etc." (Extraído de http://www.mariabonomi.com.br/artista_biografia.asp)

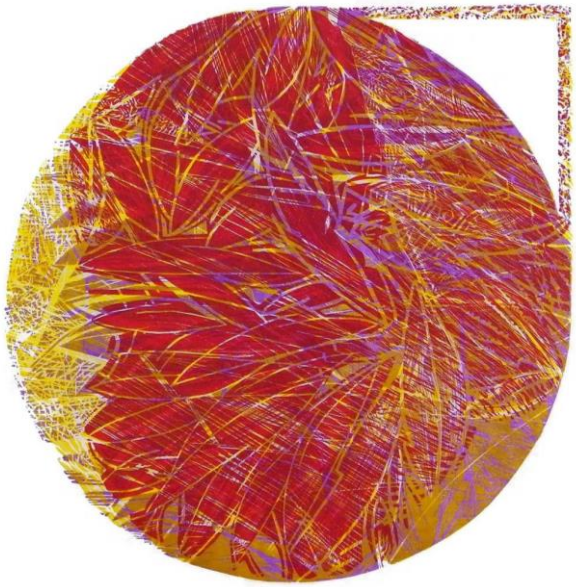


Figura 15. Maria Bonomi. La Chanson. xilografia, 120x120 cm, 2015. Crédito da imagem: http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp

A artista foi convidada pela prefeitura de São Paulo a realizar um projeto a ser executado na Estação da Luz do metrô de SP. Desse modo, a artista trabalhou uma variedade de matrizes que posteriormente serviram para moldar massa de cimento, dando origem aos painéis de concreto (Fig. 16). Para este trabalho, a artista, também educadora, desenvolveu uma série de ações coletivas e locais que incluíram a participação de várias pessoas interessadas.

Figura 16. Maria Bonomi. Epopéia Paulista, 2005 - concreto pigmentado, 7300 x 300cm - estação de metrô Luz, São Paulo. Créditos da imagem: http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=2&mt=3

A gravação indireta pode envolver os procedimentos descritos anteriormente, a saber, incisão, entalhe, desbaste, uso de mordentes para criação de grafismo entre outros. Entretanto, a finalidade da gravação indireta é produzir-se um objeto gravado com o objetivo de gerar cópias. Tal objeto torna-se a matriz. A palavra *matriz* (do latim, matrix) quer dizer, inclusive, fêmea grávida, *mater* (mãe). Essa matriz é criada com objetivo de produzir múltiplos dos grafismos gerados nela. A produção de tais múltiplos ocorre através de diferentes procedimentos de impressão. Destaco aqui alguns tipos principais de matrizes e impressão: impressão a partir de relevos, impressão calcográfica ou encavo e impressão com matrizes de permeação.

Podemos considerar que as gravuras mais antigas que se tem registro foram produzidas nas paredes das cavernas pré-históricas, quando imagens foram riscadas e assim gravadas na pedra de diferentes maneiras, como na imagem a seguir (Fig. 17):

Figura 17. Elefante. Gravura rupestre. C. 5000 a.C. Região do deserto do Saara. Fonte: BOYER, 2007.

A gravura em relevo mantém forte diálogo com a escultura, especialmente sob o ponto de vista do trabalho de entalhe, pois o artista *tira* de uma base de madeira ou pedra para dar origem a sua obra. Outro exemplo pré-histórico de gravura a partir do entalhe em

pedra pode ser visto nas imagens a seguir (Fig. 18), produzidas pelos bosquímanos ou *bushmans*, os quais pertencem à etnia San. Esse tipo de gravura rupestre recebe o nome de *petróglifo*[8], podendo ser encontrada em pedras ou rochas, em regiões de todo o mundo, exceto na Antártida.

Figura 18. Gravura rupestre Lion Twyfelfontein. Twyfelfontein, Namibia. c. 6.000 ou 2.000 anos. Créditos da imagem: https://pt.wikipedia.org/wiki/Petr%C3%B3glifo#/media/File:Lion_Twyfelfontein_Namibia.JPG

A xilogravura é um exemplo de técnica de gravura produzida a partir de relevos, sendo considerada a mais antiga forma de impressão. A produção de uma matriz em alto relevo, seja em pedra ou madeira, já era usada pelos chineses desde o século II (FAJARDO et al, 1994). Foi vastamente usada para estamparia de tecidos ou impressões sobre papel em

[8] Segundo definição da Infopédia, "Os mais antigos petróglifos recuam ao Neolítico, há cerca de 12 a 10.000 anos atrás, sendo as representações gráficas que antecedem a 'invenção' da escrita, embora tenham continuado a coexistir com a prática desta até à globalização planetária plena nos séculos XIX e XX, quando alguns povos ditos 'primitivos' [tomaram contato] pela primeira vez com a cultura ocidental. Faz parte do conceito geral de Arte Rupestre, mas não deve ser confundida com as pinturas ou desenhos na pedra ou em rochas, do domínio da pictografia (do grego picto, 'pintar', graphein, neste sentido, 'desenhar'). Os petróglifos eram feitos através dos seguintes métodos: picar, risco, incisão ou desgaste (abrasão). Eram feitos com paus, pedras ou ossos. Há quatro tipos de petróglifos: abstratos (desenhos simples, sozinhos ou junto de outros); geométricos (desenhos com geometria, como cruzes, suásticas, círculos, quadrados, sóis); figurativos ou representativos (figuras humanas ou animais, de forma simbólica); objetos (de caça, agrícolas, etc.)". petróglifos in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/$petroglifos>

diferentes períodos e regiões do mundo. Nesta técnica, são usadas goivas e formões, bem como outros instrumentos para trabalhar os relevos e assim produzir a matriz, que será entintada nos altos-relevos gerados após o entalhe. O processo de gravação da matriz carrega algumas semelhanças com procedimentos da escultura.

O ato de impressão dará origem a estampas segundo o modelo da matriz. A impressão pode ser feita com prensas próprias para isso ou ainda manualmente, com uma colher de pau. Outra técnica, semelhante e mais recente é a linóleotipia. Neste caso, a matriz constitui-se numa espécie de placa de borracha conhecida como linóleo. Albert Dürer (1471-1528) foi um dos artistas que transpôs a gravura para o campo da arte, ao assinar suas obras e evidenciar em suas estampas a questão da autoria (Fig. 19):

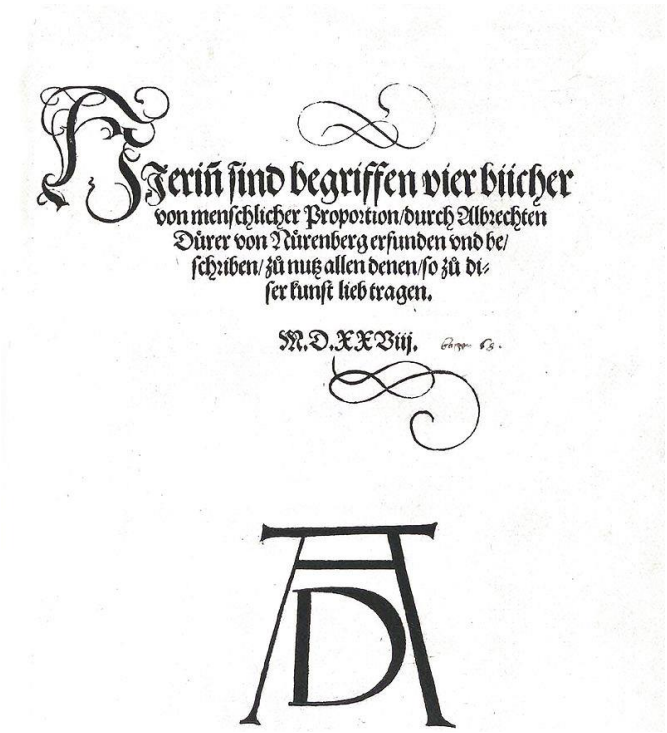


Figura 19. Albert Dürer. Frontispício de Vier Bücher von menschlicher Proportion. Séc. XV-XVI.

.

A calcogravura também pode ser chamada de metalogravura ou talho doce e tem por característica principal o uso de uma matriz em metal polido como o cobre, alumínio ou zinco, embora hoje em dia sejam usados outros materiais, como placa de acrílico, o lado aluminizado de embalagens Tetra Pak, latão etc. Sobre a matriz são realizadas incisões com ferramentas específicas para isso, tal como a ponta seca, o buril, o berceau e também banhos

químicos (mordentes). As incisões, ou o baixo relevo – são o local no qual será carregado de tinta e irá gerar o grafismo. Nas técnicas de calcogravura, a impressão só é possível por meio de prensa, já que para que o papel “capte” a tinta no baixo relevo (as incisões) é necessária alta pressão. Acredita-se que impressão calcográfica surgiu na Europa do século XV. Esta técnica também necessita de prensa para produção das estampas.

A litografia (quer dizer grafia na pedra) foi inventada no final do século XVIII pelo tcheco Alois Senefelder (1771-1834). A matriz usada é uma pedra calcária polida. A pedra é preparada com produtos químicos e o grafismo é construído a partir de matéria oleosa, tal como um lápis litográfico. Banhos corrosivos irão criar minúsculos poros que irão reter a tinta a ser impressa em papel.

Já a serigrafia, também conhecida por silk-screen (estamparia), já era usada na China do século VIII na técnica do stêncil, ou seja, moldes vazados. Basicamente a serigrafia é um processo planográfico, já que não existe nenhum tipo de relevo que irá originar a imagem estampada. A imagem é fixada na tela de náilon ou poliéster através de processos diretos (na qual se veda diretamente na tela as partes que irão compor a imagem) ou fotográficos (com imagem em negativo a ser transferida na trama através de emulsão fotossensível). Com um rodinho próprio, passa-se a tinta sobre a tela, que atravessará o tecido somente nas áreas que não receberam vedação, formando a imagem sobre o suporte desejado. Entretanto, é no século XX que ela se consolida no universo das artes. A serigrafia convencional é deixada de lado para uma serigrafia que faz uso da técnica fotográfica, já que a imagem é fixada na tela serigráfica usando os mesmos recursos da fotografia e acompanhando a modernização industrial.

Capítulo 3 — A SUPERVIVÊNCIA DAS IMAGENS

3.1 – A imagem visual gráfica nas artes visuais

Como sugestão preciosa da banca examinadora, o título dessa tese, inicialmente *A Sobrevivência das Imagens(*...), foi alterado para *Supervivência das Imagens* (...). Alude em parte ao pensamento do antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), presente em importante pesquisa deste autor intitulada *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco* (1983). O uso do termo sobrevivência seria assim inapropriado para essa tese, pois sugere superação de uma cultura (branca) sobre outra que "sobreviveu" (negra). O autor trata de valores civilizatórios negros e dessa supervivência como arte de presentificação. Essas supervivências ocorreram em toda América Latina, e a formação histórica das religiões afro-cubanas possui muitas similaridades com as afro-brasileiras.(MOTTA, 2001).

O termo *sobrevivência*, que denota viver após um terrível acontecimento ou viver diante de extremas adversidades, foi substituído pelo termo *supervivência*, ou *survivance*, tratado posteriormente por Didi-Huberman[9] (HUBERMAN, 2000, p. 16). Este autor contemporâneo discute a imagem na arte, destacando a própria obra de arte como fonte histórica. Critica o modelo de análise de imagens que são usuais à história da arte e são pautados na busca do significado das imagens, pois considera de maior importância as relações entre espectador e obra. Sob este aspecto, longe de tentar constituir uma cartilha gráfica universal para identificar produções em arte afro-brasileira, proponho para esta tese uma investigação das imagens a partir de diferentes critérios de análises (explicitadas no capítulo V) – inclusive o iconológico.

[9] "Georges Didi-Huberman é filósofo e historiador da arte. Professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales, já publicou cerca de trinta livros sobre história e teoria das imagens a partir de um campo de estudos que vai da arte renascentista à arte contemporânea, incluindo pesquisas sobre a iconografia científica no século XIX, o cinema, a escultura, instalações e estudos sobre filósofos, artistas e historiadores, tais como Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein, Bertold Brecht, Jean Baptiste Giacometti, Georges Bataille, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard e Harun Farocki, entre outros." (Biografia do pesquisador extraída de http://www.contrapontoeditora.com.br/produto.php?id=302)

Embora a relação entre espectador e obra sejam uma discussão basilar na arte contemporânea, não podemos ignorar a interferência dos modelos hegemônicos relacionados à uma cultura visual das elites. Foi através da ressignificação violenta de símbolos negros por parte de uma cultura dominante e racista no Brasil que se estruturaram diferentes processos de exclusão de produções de artistas afrodescendentes no Brasil e de perpetuação da desigualdade em geral. Tais símbolos de ancestralidade afro, difundidos ao longo dos séculos como símbolos relacionados à atraso, violência, primitivismo ou falta de conhecimento – devem sim ser repensados sob uma ótica iconográfica e iconológica – mas não somente.

Huberman também enfatiza em suas pesquisas um olhar historiográfico pautado em anacronismos. A imagem, apresenta algo além de sobrevivência ao longo da história, mas supervivência, à medida que "atravessa o tempo (histórico) e que se nutre de um tempo – passional, pulsional, patético, isto é, humano – anacrônico". (SAMAIN, 2012, p. 33).

No livro *Introdução à história da arte* (2008), Dana Arnold traz à tona conceitos e problemáticas relacionados ao estudo da disciplina história da arte. Dessa investigação, trago para esta tese alguns dos argumentos que ela apresenta. O primeiro deles seria que toda a história da arte precisa de uma narrativa e requer um procedimento para tal (ARNOLD, 2008). E que a história da arte estabelece uma relação entre o verbal e o visual, já que muitas vezes "aprendemos" sobre arte lendo, tanto quanto frequentemente transmitimos em texto escrito o que discutimos ou experimentamos dela. Todos esses procedimentos, dependendo da maneira pela qual ocorrerem, resultam em diferentes histórias da arte. A partir daí a autora apresenta a influência de discursos hegemônicos, que, a meu ver, originaram no passado o conceito de Belo (grego) e, na atualidade, o discurso de Arte universal.

A história da arte pode, muitas vezes, criar ficções ou experiências acerca de algumas produções, períodos e artistas. Hoje em dia é possível acompanhar textos críticos estrangeiros ou locais que discorrem acerca de obras as quais só conhecemos por reprodução fotográfica. Vivemos experiências a partir da experiência de outrem. Falamos da importância do Salon de Paris, criado em 1736 (cujo formato, na qual só os artistas avaliados e aprovados por um júri poderiam participar, é usado até hoje no mundo inteiro), mas não estivemos presentes em nenhum deles. Nesse contexto, as histórias não contadas ou silenciadas são, sob o ponto de vista da cultura hegemônica, ferramentas e mecanismo para construção da chamada arte universal.

Alguns autores fizeram referência à obra do artista Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814) destacando suas obras escultóricas através do uso de termos como “exagero”, “desproporcionalidade” e até “deformidade”. O que por vezes foi considerado por críticos no passado um problema na obra de Aleijadinho é, na verdade, uma característica de suas produções.

Este exemplo deixa claro como modelos de história da arte e leitura de obras acabam se contaminado de parâmetros referenciais equivocados e hegemônicos. Evidentemente não pretendo aqui defender a eliminação desses modelos, mas sim ampliá-los, refletindo sobre a necessidade de se pensar o objeto artístico a partir de suas particularidades. Neste aspecto, destaco outra contribuição importante da autora, ao afirmar que:

> O gosto é determinado tanto por aspectos culturais quanto sociais(...) O fato de nosso gosto ser determinado culturalmente é algo de que temos de estar conscientes (...) a história da arte é matéria aberta, à disposição de todos que estejam interessados em admirar o visual, refletir sobre ele e compreendê-lo. (ARNOLD, 2008, p.17)

Outro aspecto do livro importante é o que se refere à evidência e análise na história da arte. A autora destaca que o material usado para construção dessas histórias da arte vai além da própria obra de arte, mesmo que esta seja o objeto principal, dependendo da abordagem da pesquisa. E cita que as ciências humanas, cada uma delas, fará uso destacadamente de registros específicos: a arqueologia de registros materiais, a antropologia de práticas culturais e rituais sociais, etc (ARNOLD, 2008, p. 21). No caso da história da arte, o objeto principal é a obra de arte, podendo também valer-se de fontes comuns à outras áreas do conhecimento:

> Há, então, uma distinção a ser feita entre a interação da arte com a história, e a história da arte? Ou seja, as histórias da arte podem ter um foco único no estilo ou na obra em relação à biografia do artista, enquanto nossas expectativas de uma história progressiva são impostas ao visual. O que sugiro aqui é que se inverta completamente a questão e se coloque a arte, por assim dizer, no banco do motorista. Ao utilizarmos arte como nosso ponto de partida, podemos perceber as complexas e intrincadas tramas que constituem a história da arte. (ARNOLD, 2008, p. 21).

Desse modo, podemos inferir que a arte afro-brasileira carece de modelos de investigação, ao mesmo tempo que para que se discutam esses mecanismos é necessário se aproximar de fato do objeto artístico.

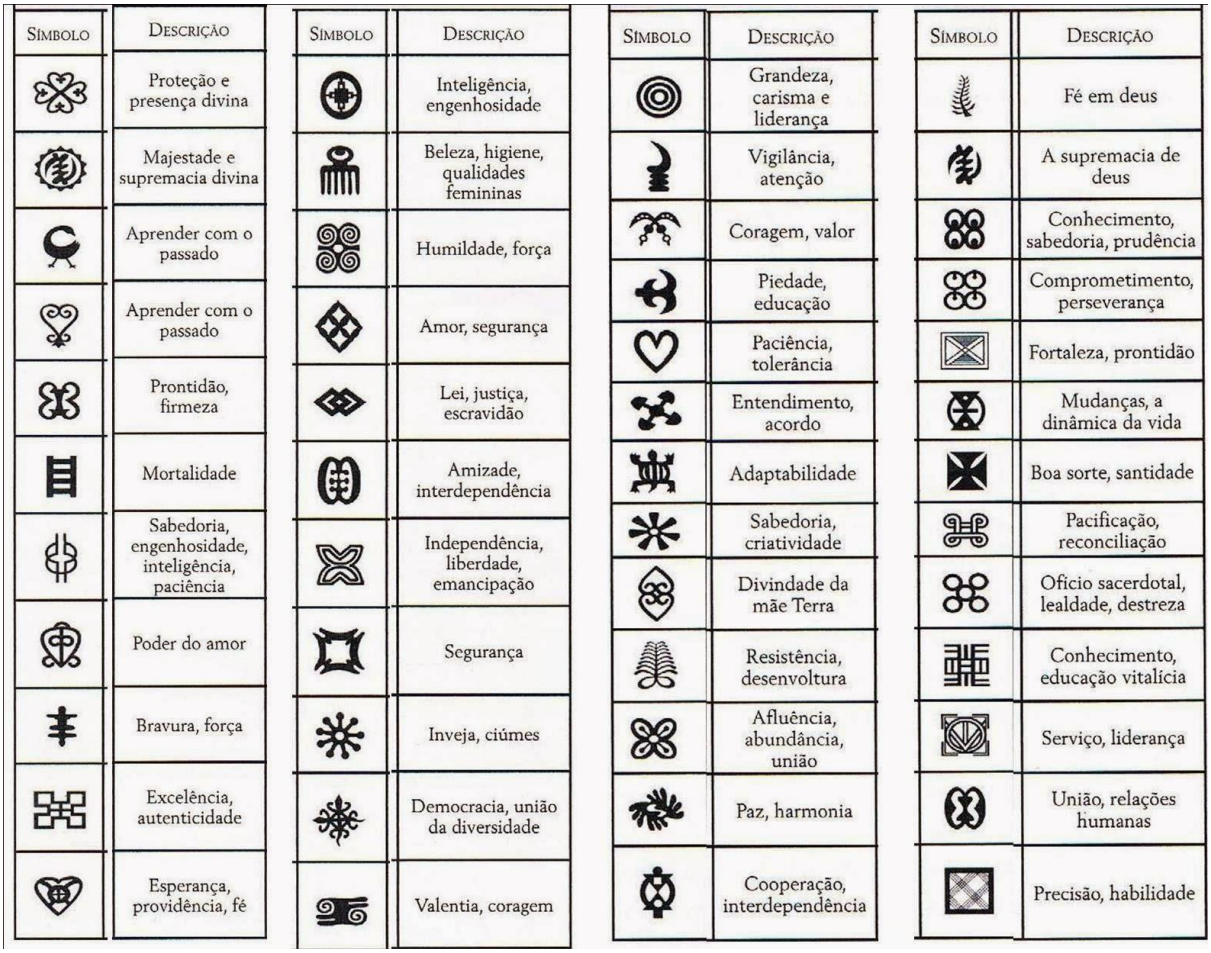
3.2 – Símbolos gráficos de tradições afro

Neste capítulo apresento alguns símbolos gráficos do universo afro que integram o imaginário visual de diferentes artistas. Sob o aspecto da religiosidade, Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.) apresenta no livro *Culto aos orixás* (2004), uma série de referências religiosas que envolvem o tema, descrevendo características das diferentes divindades e destacando esses símbolos no candomblé, no tambor de mina e no batuque.

Destaco ainda os símbolos gráficos conhecidos como adinkras, apresentados no livro *Adinkra* (2009), organizados pelos autores Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlo Gá. Esses símbolos, perpetuados até a atualidade e presentes em estampas e relevos, fazem parte de uma cultura africana antiga dos akan. Este povo se destacou na área de tecelagem a partir do século XVI. Após conflitos militares, o rei Gyaaman foi morto. O rei vencedor, Ashanti, tomou seu manto como prêmio e com isso conhece a tecnologia de estampagem adinkra. Com o passar dos anos o povo ashanti desenvolveu ainda mais essa tecnologia de estampagem e as simbologias adinkras. Inicialmente os tecidos de estamparia adinkra eram usados somente em cerimônias fúnebres. Cada adinkra é uma espécie de ideograma e possui um significado específico. O adinkra abaixo representa nós e significa reconciliação e pacificação depois de lutas. (NASCIMENTO e GÁ, 2009).

A seguir, apresento alguns adinkras e suas respectivas descrições (Fig. 20 e 21).

Figura 20. Autoria desconhecida. Adinkra. Reprodução gráfica. Sem data. Fonte: (NASCIMENTO e GÁ, 2009).



Símbolo	Descrição
	Proteção e presença divina
	Majestade e supremacia divina
	Aprender com o passado
	Aprender com o passado
	Prontidão, firmeza
	Mortalidade
	Sabedoria, engenhosidade, inteligência, paciência
	Poder do amor
	Bravura, força
	Excelência, autenticidade
	Esperança, providência, fé

Símbolo	Descrição
	Inteligência, engenhosidade
	Beleza, higiene, qualidades femininas
	Humildade, força
	Amor, segurança
	Lei, justiça, escravidão
	Amizade, interdependência
	Independência, liberdade, emancipação
	Segurança
	Inveja, ciúmes
	Democracia, união da diversidade
	Valentia, coragem

Símbolo	Descrição
	Grandeza, carisma e liderança
	Vigilância, atenção
	Coragem, valor
	Piedade, educação
	Paciência, tolerância
	Entendimento, acordo
	Adaptabilidade
	Sabedoria, criatividade
	Divindade da mãe Terra
	Resistência, desenvoltura
	Afluência, abundância, união
	Paz, harmonia
	Cooperação, interdependência

Símbolo	Descrição
	Fé em deus
	A supremacia de deus
	Conhecimento, sabedoria, prudência
	Comprometimento, perseverança
	Fortaleza, prontidão
	Mudanças, a dinâmica da vida
	Boa sorte, santidade
	Pacificação, reconciliação
	Ofício sacerdotal, lealdade, destreza
	Conhecimento, educação vitalícia
	Serviço, liderança
	União, relações humanas
	Precisão, habilidade

Figura 21. Adinkras e seus significados.

FONTE:<http://articulandonaescola.blogspot.com.br/2014/10/mascaras-africanas-e-simbologia-adinkra.html>

Figura 23. Selos cabaça adinkra esculpida em Ntonso, Ashanti. By ArtProf - Own work, CC BY-SA 3.0. Créditos da imagem: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18563543

Os adinkras funcionavam também como um tipo de escrita e representavam provérbios, acontecimentos importantes e conceitos moralizantes. Esses símbolos, produzidos na região que atualmente corresponde à Gana e à Costa do Marfim, foram perpetuados até a atualidade, adquirindo também usos distintos dos originais. Em Gana, o uso tradicional ocorre em casamentos e celebrações de iniciação. Na verdade, adinkra

Figura 22. Anthony Boakye imprime um pano adinkra com um selo calabash em Ntonso, Ashanti. ArtProf - Own work, CC BY-SA 3.0, Créditos da imagem: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18599751

significa adeus; assim, um falecido seria homenageado através das estampas usadas por aqueles que participassem de seu cerimonial fúnebre. Cada adinkra estampado nas vestimentas homenagearia as qualidades do falecido. A matriz, que funcionava como uma espécie de carimbo, era talhada em madeira ou ferro. Os grafismos adinkra contemplam figuras de animais e significados atribuídos a estes, formas abstratas, linhas que imitam padrão de crescimentos de plantas, forças, objetos e suas funções, etc.

Diversas são as tecnologias e estilos de estamparia tradicionais que foram desenvolvidas por grupos negros em várias regiões do continente africano. Na figura a seguir (Fig. 24), vemos um tecido com estamparia *adire-oniko*. Na sequência, apresento o tecido *Kente* (Fig. 25). E para encerrar esse subcapítulo apresento uma estampa *adire eleko* (Fig. 26), cujos grafismos criados a partir de tramas em tecidos fazem parte de diferentes culturas visuais.

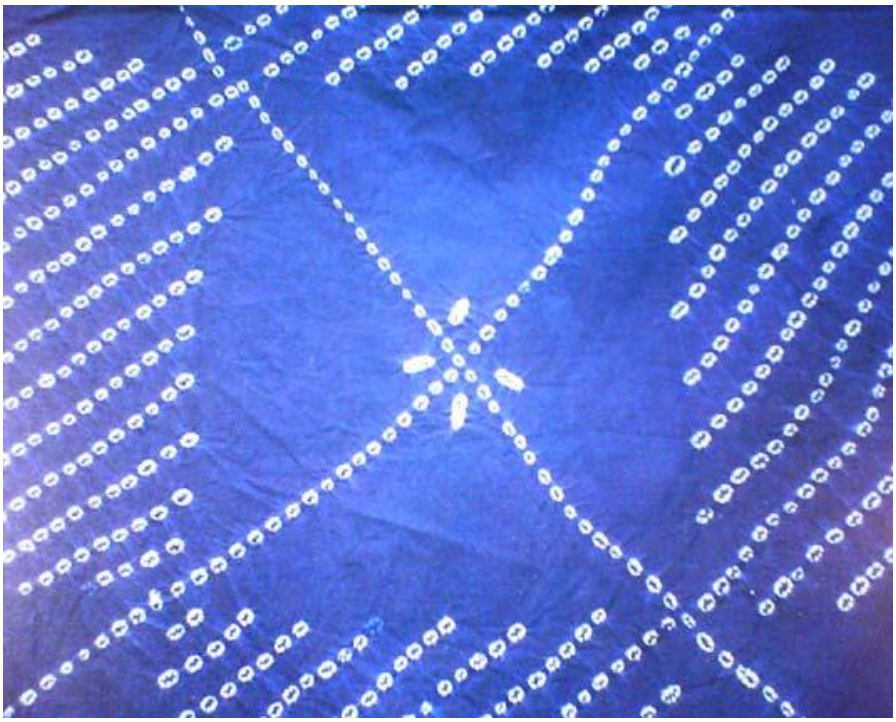


Figura 24. Adire-oniko ioruba com tingimento em índigo / Nigéria / foto Catherine Legrand.

Figura 26. Autoria desconhecida. Tecido Kente. S.D. Créditos da imagem: http://www.geledes.org.br/kente-os-tecidos-dos-reis-africanos/#gs.ullfu

Figura 26. Yoruba adire eleko cloth, Nigeria. c. 1960. Coleção privada. Créditos da imagem: http://toghal.com/2014/01/adire-yoruba-resist-dyed-indigo-cloth-from-nigeria/

Outro elemento importante que merece ser tratado nesta pesquisa são os pontos riscados, que são os sinais de Pemba da Umbanda. Antes de falar sobre eles, é necessário se aproximar um pouco da história da umbanda no Brasil. A umbanda tem data de início controversa e assim como outras religiosidades de origem ou influência negra no Brasil, possui espaços de culto que apresentam, por vezes, muitas diferenças entre si. O marco mais

popular de início da umbanda se relaciona a uma história contada sobre um jovem médium, em 1908:

> A anunciação da umbanda pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas teria ocorrido em dois tempos: no dia 15 de novembro de 1908 houve a primeira manifestação do caboclo mencionado numa mesa espírita à qual o jovem Zélio de Moraes (na época com 17 anos) havia sido levado devido a um problema de saúde que os médicos não conseguiam curar (alguns falam em paralisia, outros numa série de crises semelhantes à epilepsia). Não há consenso se Zélio já chegou curado à reunião espírita ou se sua cura se processou durante os acontecimentos daquela noite. Nessa reunião começaram a se manifestar diversos espíritos de negros escravos e indígenas nos médiuns presentes, e esses espíritos eram convidados a se retirar pelo dirigente da mesa que os julgava (como era e continua sendo comum entre os kardecistas) atrasados espiritual, cultural e moralmente. Foi então que baixou pela primeira vez o Caboclo das Sete Encruzilhadas, proferindo um discurso de defesa das entidades que ali estavam presentes, já que estavam sendo discriminadas pela diferença de cor e classe social. (Giumbelli 2002, in ROHDE, 2009, p. 80).

Fala-se que no dia seguinte o caboclo baixou mais uma vez e "declarou que se iniciava a partir de então uma nova religião na qual pretos velhos e caboclos poderiam trabalhar", a umbanda (ROHDE, 2009, p. 80). Tal relato mistura tradição oral e religioso e é repetido em diferentes segmentos da umbanda, o que nos faz refletir sobre os meios disponíveis às comunidades negras e indígenas de viver as suas próprias crenças religiosas. É a umbanda uma religião que congrega assumidamente elementos da cultura negra, indígena e branca, a exemplo das entidades do preto velho, do caboclo e do anjo. Nos grafismos da umbanda conhecidos por pontos riscados, aparecem por vezes símbolos que tratam dessas heranças ou suas interpretações: o tridente, a flecha e a cruz.

Essa data difundida como fundação da umbanda pode ser contestada pelo fato de que tal prática religiosa foi trazida por sacerdotes negros chamados quimbandas (Kimbanda, do idioma bantu), sendo chamada no Brasil de *umbanda de esquerda* (há de se imaginar que foi e é ainda mais marginalizada por estar mais próxima de tradições africanas, diferentemente da umbanda citada anteriormente, que mescla, por exemplo, valores judaico-cristãos e kardecistas). A umbanda é erroneamente lida como *magia branca* e a quimbanda como *magia negra*. (ORTIZ, 1990).

Uma das raras pesquisas acadêmicas sobre os grafismos usados dentro da umbanda foram realizadas por Osvaldo Olavo Ortiz Solera, em dissertação de mestrado com o tema *A magia dos pontos riscados na umbanda esotérica* (2014). Sendo praticante da Umbanda há décadas, SOLERA nos possibilita perceber aspectos materiais e subjetivos das riscaduras que

somente poderiam ser amplamente percebidos através da experiência dentro dos espaços de práticas da umbanda.

Os sinais riscados, conhecidos na umbanda como Sinal de Pemba, permitem identificar e determinar as entidades que irão participar dos cultos realizados nos atendimentos ao público. Os símbolos sempre aludem a ritos, que por sua vez dramatizam mitos (ROHDE, 2009, p. 12). Tais sinais "fazem uso da geometria e de caracteres pertencentes à denominada Grafia Sagrada dos Orixás" (SOLERA, 2014, p. 12). Somente o sacerdote iniciado risca esses pontos, feitos com um giz mineral, a pemba.

O sacerdote dirigente da casa de umbanda, que irá incorporar a entidade chefe, risca com um giz uma tábua, parede ou chão que permitirá identificar as seguintes características, conforme a tabela a seguir apresentada por SOLERA[10]:

Tabela 2
1 – Tipo de entidade (caboclo, preto-velho, criança);
2 – Grau da entidade na hierarquia espiritual;
3 – Se é uma entidade autêntica, reajustada ou sacrificial;
4 – Quais elementos (água, fogo, terra e ar) se está trabalhando;
5 – Se traz símbolos onomatopeicos, mnemônicos e ou ideográficos para agregar ou desagregar energias ao rito.
6 – Se invoca outras entidades e quais.

[10] Extraído de SOLERA, Osvaldo Olavo Ortiz. *A magia dos pontos riscados na umbanda esotérica*. Dissertação de mestrado. PUC-SP: 2014, p. 26.

Apresento na sequência de figuras a seguir um conjunto de riscaduras comuns a diferentes terreiros de umbanda:

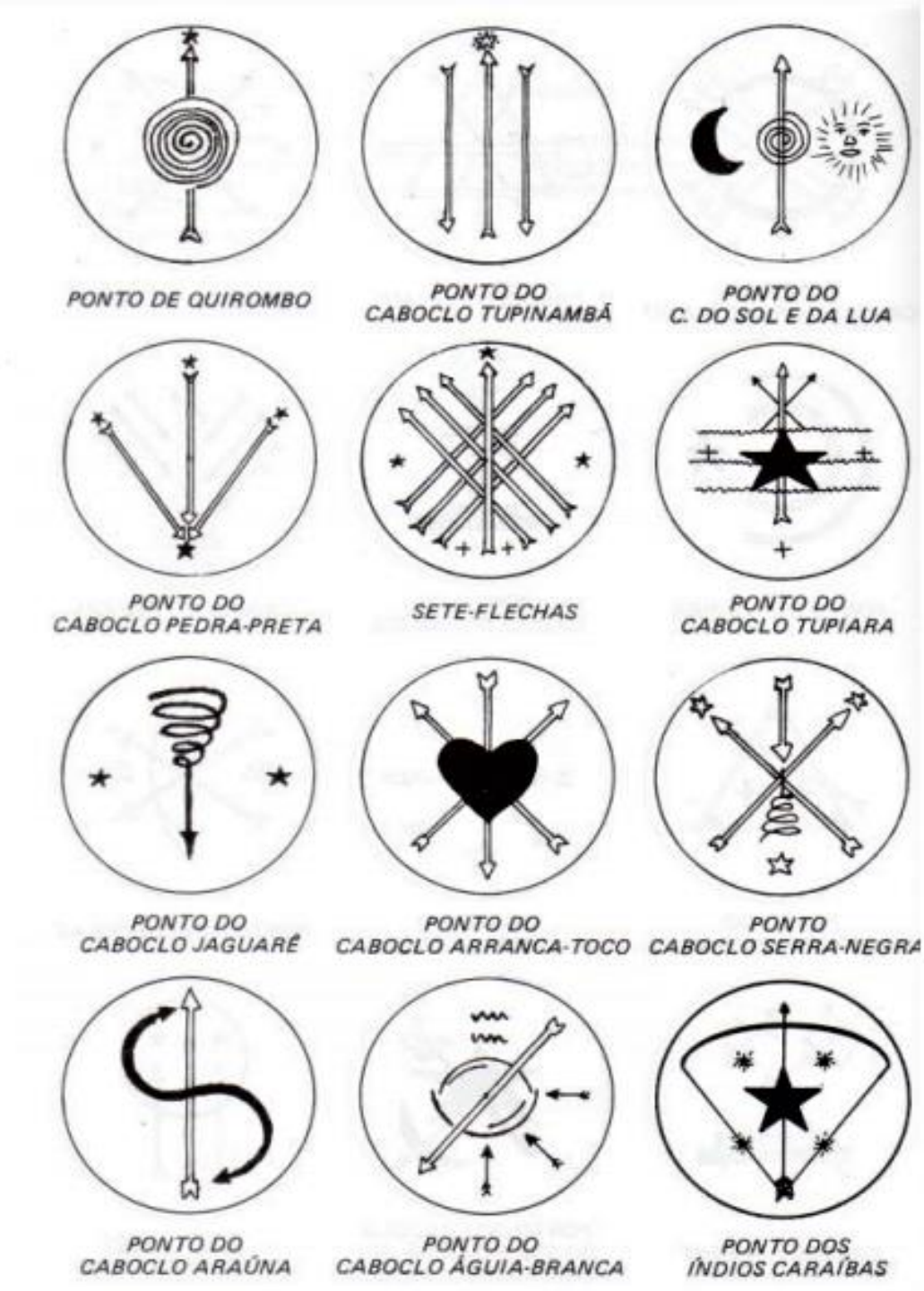


Figura 27. Pontos de caboclo. Extraído de (PALLAS, 2008; in SOLERA, 2014, p. 32-34). Disponível em https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/1946/1/Osvaldo%20Olavo%20Ortiz%20Solera.pdf.

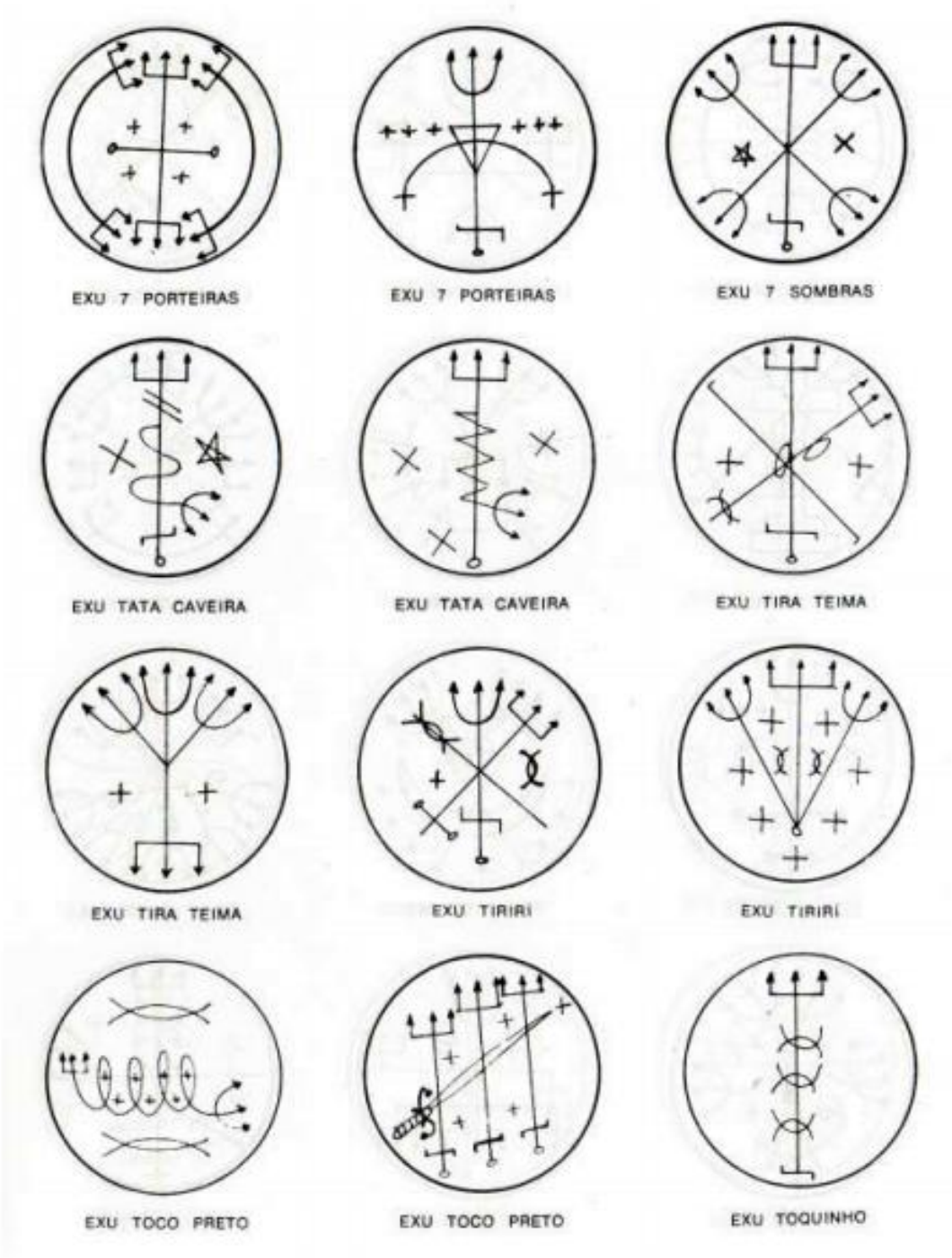


Figura 28. Pontos de Exu. Extraído de (PALLAS, 2008; in SOLERA, 2014, p. 32-34). Disponível em https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/1946/1/Osvaldo%20Olavo%20Ortiz%20Solera.pdf.

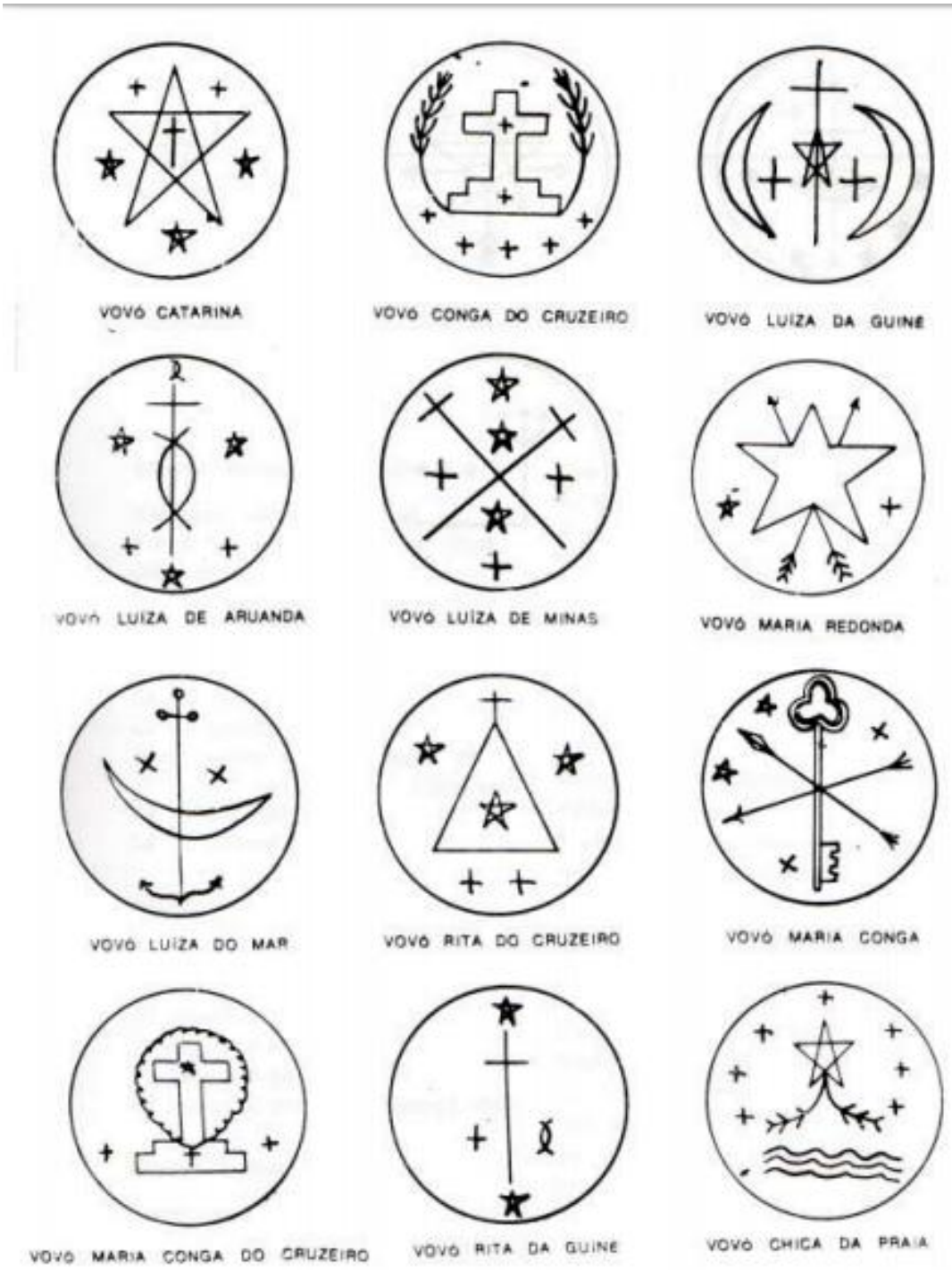


Figura 29. Pontos de Preto e preta velha. Extraído de (PALLAS, 2008; in SOLERA, 2014, p. 32-34). Disponível em: https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/1946/1/Osvaldo%20Olavo%20Ortiz%20Solera.pdf .

Solera aponta em sua pesquisa bibliográfica, parcialmente demonstrada nas figuras anteriores (Fig. 27, 28 e 29) que na vertente da Umbanda Traçada ou Mista, analisou 588 pontos riscados. Os grafismos presentes nessa vertente de umbanda apresentam um círculo, estabelecendo o espaço sagrado. Já na Umbanda Esotérica, esses círculos não são uma normativa. Constatou que a maioria dos pontos de caboclos e caboclas possuía flechas, símbolos ou sinais indígenas como lua sol, cocares, penas, machados, mar ou raios. A maioria dos pontos de preto ou preta velha possuem cruzes e outros elementos da cultura judaico-cristã, como velas, terços, estrelas e candelabros, relacionados à memória de colonização. Os pontos de Exu apresentam em geral tridentes, mas também outros símbolos que se misturam como cruzes, flechas, crânios e símbolos do ocultismo europeu, fazendo neste caso, uso da referência do diabo cristão. Assim, os pontos riscados associam-se àqueles sinais dos antigos alfabetos, relegados ao esquecimento e que são trazidos por meio dessas entidades (SOLERA, 2014, p. 35-36).

O autor aponta ainda que se acredita que os pontos riscados tenham relação com os grafismos dos *Odus de Ifá*, trazidos pelos iorubás, mas que muitos desses sinais teriam se perdido por conta dos processos de islamização no continente africano. (SOLERA, 2014, p. 36).

Em constante diálogo com os grafismos da umbanda, o artista Ronaldo Rêgo (1935), nascido no Rio de Janeiro, é gravurista e escultor. Participou da exposição internacional *Magiciens de la Terre* (1989), realizada no Centre Pompidou em Paris, exposição da qual também participou Mestre Didi (1917-2013). Trabalhando também com as linguagens da pintura e da cerâmica, participou de inúmeras exposições no Brasil e no estrangeiro. Rego é membro da Academia Brasileira de Artes, cadeira 31. De ascendência europeia, traz em suas produções a umbanda como referência gráfica-conceitual, sendo também sacerdote da umbanda.

Suas produções são de elaboração sofisticada; nela podemos ver claramente a transposição de elementos de riscaduras da umbanda para suas obras tridimensionais. A formação desse artista também passa pelos estudos em arte com os frades franciscanos em São João del Rey. Na imagem a seguir, o artista criou espécies de totens nos quais os usos de elementos dos pontos riscados apresentados anteriormente são bastante evidentes (Fig. 31).

Figura 31. Ronaldo Rêgo. S/ título. Ferro forjado e madeira. S/d. Créditos da imagem: Catálogo Acervo Museu Afro Brasil – um conceito em perspectiva (2006).

Figura 30. Ronaldo Rêgo. Casinha dos Erês.. Madeira policromada. 1992. Créditos da imagem: Catálogo Acervo Museu Afro Brasil – um conceito em perspectiva (2006, p. 269).

Ao falarmos sobre religiosidades que compõe a experiência afro brasileira, não podemos deixar de voltar nossa atenção ao candomblé. Assim como a umbanda possui algumas variações, o candomblé no Brasil é plural e se difere das práticas realizadas no continente africano, fragmentando-se em vertentes como *Nkisi*, *Egungun*, *Ifá*, *Orixá* e *Vodun*. Representa um dos mais importantes espaços de preservação de iconografia de origem afro e do conhecimento advindo da tradição oral. É também o espaço onde artistas como ferreiros e escultores se expressam plasticamente e se relacionam com diferentes materiais e técnicas. O mesmo ocorreu no período colonial, quando a Igreja funcionou como um espaço irradiador de cultura. (TIRAPELI, 2005, p. 8-11). Entretanto, a cultura relacionada à Igreja raramente foi reprimida, como o foi a cultura dos terreiros.

Os orixás relacionam-se às forças da natureza e cada um deles possui um arquétipo. Alguns orixás acabaram por se tornar mais conhecidos no Brasil, foram estes destacados pelo autor. Na verdade, na mitologia Iorubá, fala-se de 600 orixás primários. No continente africano, cada orixá relacionava-se a uma nação. No Brasil, temos os candomblés *jeje*, *bantu* e *ketu*. (D'OBALUAYÊ, 1998). O objetivo desta tese não é propor uma investigação minuciosa sobre aspectos religiosos, entretanto, é necessário conhecer seus elementos principais para poder identificar certos conceitos nas obras dos artistas para os quais proponho análise de suas obras. Os espaços de terreiros funcionaram como espaços de preservação de tradições, visualidades e seus grafismos, bem como fonte de inspiração para muitos artistas. Na tabela a seguir (Fig. 32), apresento alguns orixás e suas ferramentas, a partir do que é discutido no livro *Os fundamentos religiosos da Nação dos Orixás* (FERREIRA, 1994).

TABELA 3
Alguns orixás, suas armas e ferramentas[11]
1 - ARÁ (Elegba)
Lança, rebenque, foice, corrente, ponteira, tridente, gadanho, chave, xaivá, cadeado, canivete, sineta, cachimbo de barro ou de taquara, moedas, búzios.
BARÁ (Lodê) Corrente, porrete de cambuí, xaivá, gadanho, chave, cadeado, ponteira, canivete, cachimbo de barro ou de taquara, foice, sineta, moedas, búzios.

[11] FERREIRA, Paulo Tadeu Barbosa. Os fundamentos religiosos da Nação dos Orixás. 2. ed. Porto Alegre: Ed. do Autor, 1994.

BARÁ (Lanã, Adague, Agelú) corrente, foice, chave, cadeado, ponteira, porrete de cambuí, sineta, canivete, moedas, búzios.
2 - OGUM (Avagã)
Cobra feita de aço, kança feita de aço, bigorna, malho, martelo, tenaz, alicate, ferradura, 07 cravos de ferradura, ´prego, capacete, foice, trilho de trem, xaivá, lima, espora, escudo, troques, parafuso com porca, dobradiça, pá, enxada, moedas, búzios, espada.
3 - OGUM (Onira, Olobedé, Adiolá)
Cobra feita de aço, lança feita de aço, espada, bigorna, malho, pá, martelo, alicate, tenaz, ferradura, 07 cravos de ferradura, prego, ponteira, lima, capacete, espora, troquês, parafuso com porca, dobradiça, marreta, enxada, moedas, búzios.
4 - IANSÃ (Oiá Timboá, Oiá Dirã)
Espada, aliança (um par), raio de 02 ou 04 segmentos, punhal, taça, coração, leque de penas, vassoura de crina de cavalo, cálice, espelho, pente, espada feita em raio, relho feito de crina de cavalo, rebenque de 03 pernas, moedas, búzios.
5 - IANSÂ (Oiá, Iansã)
Espada, cálice, taça, espelho, pente, alianças (um par), coração, raio de 02 ou 04 segmentos, espada feita em raio, relho de rrina de cavalo, leque de penas, moedas, búzios.
6 - XANGÔ (Agandjú Ibeje)
Brinquedos em geral, mobília para criança brincar, um vulto (boneco) masculino de madeira, mamadeira, chocalho, bonecas, bichinhos, estrela de 06 pontas, pedras de fogo, raio de 03 segmentos, moedas, búzios.
7 - XANGÔ (Agandjú, Agodô)
Espada, balança, livro, tinteiro, pilão com mão de pilão, punhal, enxó (machado de garela), raio de 03 segmentos, estrela de 06 pontas, pedra de fogo, uma pena de escrever (caneta ou lápis), machado de 02 lados, moedas, búzios.
8 - ODÉ
Arco e flecha, um vulto (boneco) masculino de madeira, espingarda, faca do mato, funda, bodoque, tacape, machado (simples), lança, moedas, búzios.
9 - OTIM
Arco e flecha, um vulto (boneco) feminino de madeira, espingarda, faca do mato, funda, bodoque, tacape, machado (simples), lança, moedas, búzios.
10 - OBÁ
Rolimã, navalha, orelha, espada, roda de madeira, moedas, búzios.
11 - OSSANHA
Um pé de madeira, um vulto (boneco) masculino de madeira e com uma perna só, um par de muletas, tesoura, agulha, linha de cozer, figueira de ossanha de metal com búzios, corrente feito de cobre com todos os fetiches de ossanha, bisturi, plaina, esquadro, compasso, serrote, prego, martelo, formão, arco e púa, pinça, faca, enxada, pá de corte, pá de concha, ancinho (rastilho), facão, lima, grossa, cachimbo de madeira, moedas, búzios.
12 - XAPANÃ (jubeteí, belujá, sapatá)
Vassoura, cachimbo, gadanho, relho de crina de cavalo, revólver, chicote, moedas, búzios.
13 - OXUM (Epandá Ibeje)
Brinquedos em geral, mobília para criança brincar, um vulto (boneco) feminino de madeira, mamadeira, chocalho, bonecas, bichinhos, pente, espelho, brinco, leque de ouro (dourado ou de latão), corrente de ouro (dourada ou de latão), bracelete de ouro (dourado ou de latão), moedas de ouro (dourado ou

de latão), peneira, espada, punhal, lua crescente, coração de ouro (dourado ou de latão), estrela, peixe, caramujo, sol de ouro (dourado ou de latão), anel com pedra vermelha (rubi), moedas, Búzios.
14 - OXUM (Epandá, Ademun, Olobá, Adocô)
Espelho, pente, coração de ouro dourado ou de latão), caramujo, peixe, estrela, lua crescente, sol de ouro (dourado ou de latão), punhal, espada, peneira, brinco, moedas de ouro (dourado ou de latão), bracelete de ouro (dourado ou de latão), corrente de ouro (dourado ou de latão), leque de ouro (dourado ou de latão), moedas, búzios.
Epandá: As ferramentas e armas acrescidas de um anel com pedra vermelha (rubi).
Ademun: As ferramentas e armas acrescidas de um anel com pedra amarela (topázio).
Olobá: As ferramentas e armas acrescidas de um anel com pedra amarela (topázio).
Adocô: As ferramentas e armas acrescidas de um anel com pedra branca (brilhante).
IEMANJÁ (Bocí, Bomi, Nanã Borocum)
Âncora, leme, navio, joias de prata, caramujo, peixe, cavalo-marinho, estrela-marinha, espada, meia Lua, cometa, remo, pérola, concha, macassite de prata, concha madrepérola, moedas, búzios.
15 - OXALÁ (Obocum, Olocum, Dacum, Jobocum)
Bastão, joias de prata, caramujo, sabre, estrela de 8 pontas, espada, pilão de madeira, pomba de metal ou prata, sol, moedas, búzios.
16 - OXALÁ (Oromilaia)
As ferramentas e armas de Oxalá, acrescidas de um par de olhos de vidro.

Nos terreiros de candomblé, um mestre ferreiro, que é um fazedor de objetos sacralizados nas cerimônias, é o ferramenteiro. Negros malês que vieram escravizados para o Brasil já dominavam o trabalho de fundição de metal. Dentro do universo do terreiro, o ferramenteiro é responsável pela produção das insígnias correspondentes a cada orixá, bem como joias e outros acessórios usados no culto. Um ferramenteiro bastante conhecido é o artista José Adário (1947). Baiano, também conhecido como Zé Diabo, tornou-se conhecido fora dos terreiros, tendo obras que integram acervo de alguns museus de arte (Fig. 32).

Figura 32. José Adário dos Santos. Ferramenta de Exu. Escultura em ferro. Sem data. Créditos da imagem: <http://www.encuentroentredosmares.com/fotos/galerias/64.jpg>

3.3 – Marcas gráficas como marcas da tradição: As pesquisas de Wagner Bornal e a importância dos novos achados arqueológicos

Neste tópico destaco uma parte da vasta produção negra trazida para o Brasil e que está sendo descortinada na atualidade a partir das investigações do arqueólogo Wagner Bornal. Parte dela foi apresentada na exposição *Marcas da Alma: Uma Viagem pela cultura afro-brasileira através das marcas corporais* (2013), curada por ele. A exposição, realizada na Caixa Cultural de Recife, Pernambuco, de agosto a setembro de 2013, trouxe alguns objetos cerâmicos os quais apresento neste recorte, estabelecendo paralelos com investigações de mesma natureza realizada por outros autores, tais como Roberto Conduru e Cristiane Ferreira Calza. No final dos anos 1980, arqueólogo Wagner Bornal descobriu, em seus trabalhos de escavação, uma grande coleção de objetos em cerâmica provavelmente produzidas em meados do século XIX, no atual município de São Sebastião, bairro de São Francisco, que dá nome àquele sítio arqueológico e também foi objeto de sua tese de doutorado (BORNAL, 2008).

Entre esses objetos, estão incluídos panelas, cachimbos, farinheiras e potes. Tais peças apresentam marcas gráficas similares às escarificações de grupos étnicos que vieram para o Brasil à época da escravidão, especialmente da costa ocidental do continente africano. Além disso, a região foi uma considerável produtora de potes de cerâmica, os quais eram vendidos ao Rio de Janeiro. Cabe destacar que a produção negra oriunda de países do continente africano serviu de referência para uma série de artistas europeus. Diversas histórias da arte compuseram nossa cultura brasileira e frequentemente são preteridas dentro da historiografia tradicional das artes, sendo que esta última segue um modelo elitista que é consagrado como universal. Muitas vezes, produções negras são apresentadas como expressões artísticas exóticas e primitivas. A nossa história da arte com frequência é contada, representada e discutida a partir de um ponto de vista europeu.

Nas peças encontradas pela equipe arqueológica de Wagner Bornal, produzidas pelos negros no contexto da escravidão brasileira, ocorreu um processo de adaptação do uso de símbolos gráficos, já que essa população teve que lidar com a realidade que lhe era imposta. Desse modo, apesar do povo escravizado não ter condições de reproduzir em solo brasileiro seus costumes ancestrais literalmente como os vivenciaram em seus locais de origem, puderam reconstituí-los de diversas maneiras. As imagens gráficas negras sobreviveram por

exemplo, na produção de utensílios em cerâmica usados pelos negros e pelos próprios senhores escravistas. A sociedade daquele período, baseada na escravidão, dependia do trabalho escravo, sendo assim tais intersecções culturais eram inevitáveis. Celso Furtado afirmou que “a escravidão demonstrou ser, desde o primeiro momento, uma condição de sobrevivência para o colono europeu na nova terra”. (FURTADO, 1974, p. 41).

As dificuldades nas pesquisas que envolvem grupos de estratos sociais mais baixos é também reflexo de um processo de construção de memória que os preteriu por muito tempo. A construção ideológica do Brasil ocorria dentro e fora do país. Kossoy (2002) afirma que havia uma imagem pré-concebida pelos europeus, de modo que os retratos visavam atender às expectativas estéticas dessas pessoas. Os estúdios fotográficos de época possuíam

Figura 33. Johann Moritz Rugendas. Tipos negros. Século dezenove. Créditos da imagem: https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Moritz_Rugendas #/media/File:Rugendas_-

Figura 33. Cerâmica. Acervo DPH-PMSS. Século dezoito.

alguns objetos decorativos europeus, para decorarem o cenário de fotografias da elite. Esses objetos, juntamente com os trajes, visavam reforçar o ideal de civilização.

Os cartes-de-visite (cartão de visita) tornaram-se comuns no Brasil, por volta da segunda metade do século dezenove. Esse estilo de fotografia era enviado como lembrança, compondo também álbuns para serem expostos em salas de jantar. Fotógrafos como Christiano Jr. registraram imagens de escravos dentro e fora de seus ateliês. No Almanak Laemmert, de 1866, Christiano Jr. (1832-1902) anunciava: "[...] variada coleção de costumes e tipos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa". (ALENCASTRO, 1997, p. 204).

As escarificações, conforme podem ser observadas nas imagens anteriores, correspondem aos diversos grafismos encontrados em diferentes objetos cerâmicos produzidos pelos negros que habitaram a região de São Francisco. Nas panelas, os cabos de aspecto fálico remetendo à fertilidade ou com figas, são elementos comuns aos achados arqueológicos.

Figura 35. Autoria desconhecida. Pito de cachimbo. Acervo DPH - PMSS.

Figura 36. Acima: Autoria desconhecida. Cabo de panela, em forma fálica, manifestação de origem africana remetida à fertilidade e abundância. Acervo DPH – PMSS..

Figura 34. Acima: Autoria desconhecida. Cabo de panela, em forma fálica, manifestação de origem africana remetida à fertilidade e abundância. Acervo DPH – PMSS.

Figura 38. Autoria desconhecida. Vestígio de panela com grafismos afro. Acervo DPH - PMSS.

Figura 39. Johann Moritz Rugendas. Tipos negros. Gravura. Século dezenove. Créditos da imagem: Catálogo Acervo Museu Afro Brasil – um conceito em perspectiva *(2006, p. 10).*

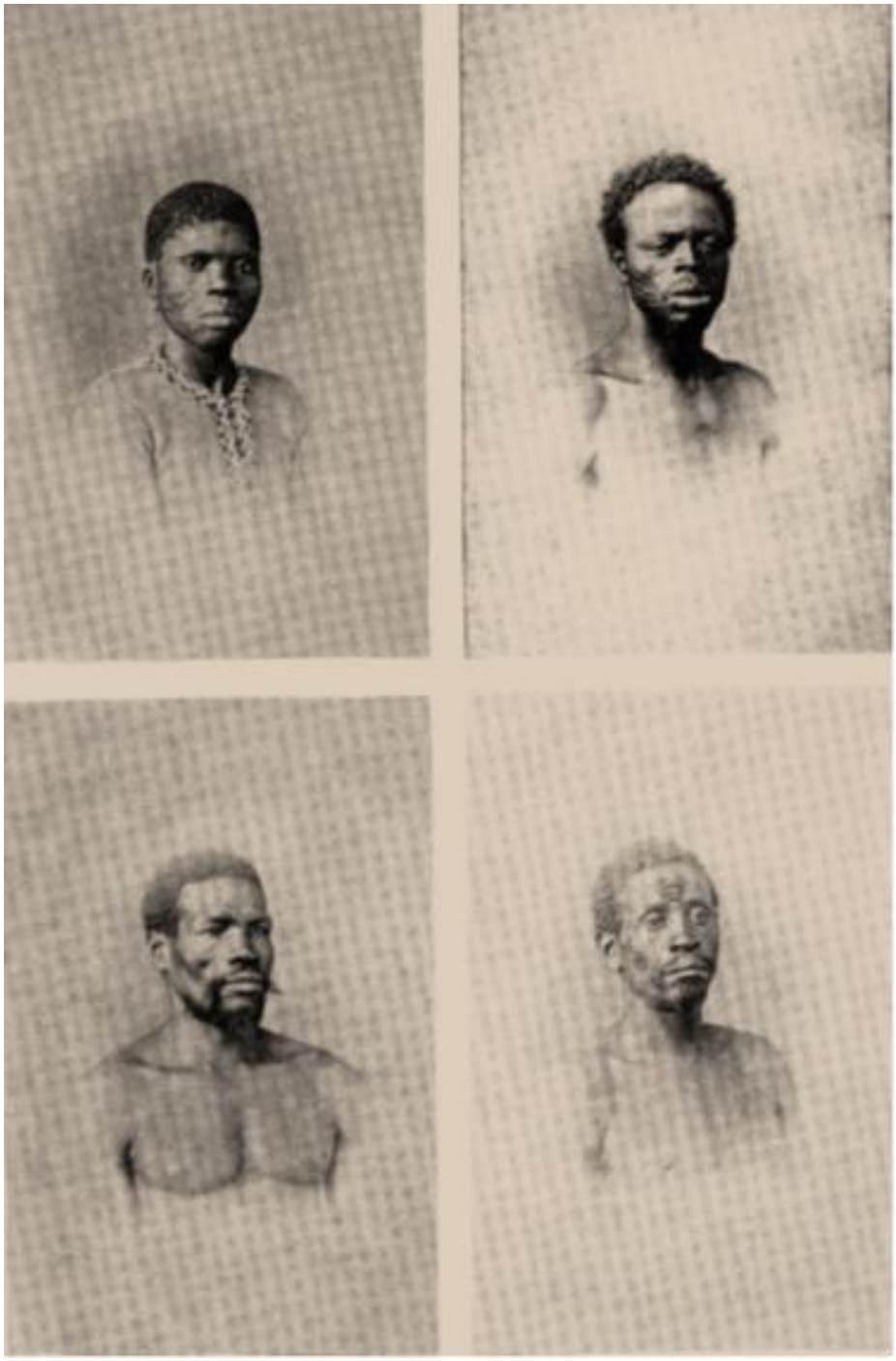


Figura 40. Christiano Jr. Sem título. Fotografia sobre papel albuminado. c.1864-1866. Créditos da imagem: MOURA, 2000, p. 631.

Nesses cartões de visita, Christiano Jr. construiu imagens fotográficas de escravizados em atividades cotidianas, que eram produzidas em estúdio. Nas imagens acima (Fig. 40), observamos uma fotografia de tipos de negros, com escarificações. Essas escarificações, além das marcas de proprietários de negros, também foram usadas para identificação no caso de escravos fugidos. Certamente nenhum homem branco foi retratado pelo fotógrafo sem

camisa pois, num retrato, isso sugere maior aproximação com a natureza, ou com um mundo considerado não-civilizado. Essas fotografias insinuam uma abordagem etnográfica. Na verdade, Christiano Jr. ficou conhecido por conta de cartes-de-visite desses tipos de negros.

Uma visão daquilo que era considerado exótico e o conceito de evolucionismo acabaram por atuar como formadores do ideário estético predominante. Nas últimas décadas do século dezenove, prevaleceu no Brasil uma mentalidade cientificista. Em 1870, Gobineau, um dos principais teóricos do racismo esteve no Brasil e declarou que a miscigenação degenerava, e era responsável pela "multidão de macacos", conforme comenta Boris Kossoy, no livro *Realidade e ficções na trama fotográfica* (2002). Em 1860, Christiano Jr. dedicou-se às imagens etnográficas. Dez anos depois, Marc Ferrez (1843-1923) fotografou índios fora de seu ambiente. Fotografias de caráter exotizante serviram para ilustrar os grupos considerados primitivos aos olhos dos europeus e da elite brasileira. Teorias evolucionistas, o positivismo, o darwinismo, foram pesquisadas por Lilia Moritz Schwarcz (1957), no livro *O espetáculo das raças* (1993) e são destaque na segunda metade do século XIX.

As pesquisas do professor Wagner Bornal, destacadas na exposição *Marcas da Alma (2013)*, trazem um olhar diferenciado acerca da memória negra no Brasil, a medida que nos oferecem a possibilidade de entender um pouco os modos de vida daquela sociedade, a partir de um ponto de vista do negro. A seguir, apresento uma escultura em cerâmica de um busto negro (Figura 42), indicando ainda o traje comumente usado por trabalhadores escravizados naquele período, o algodão cru. Os tecidos mais engomados, que não favoreciam o movimento, eram usados pelos estratos sociais mais altos, já que isto também indicava que os mesmos estariam dessa forma inadequadamente vestidos para o trabalho braçal.

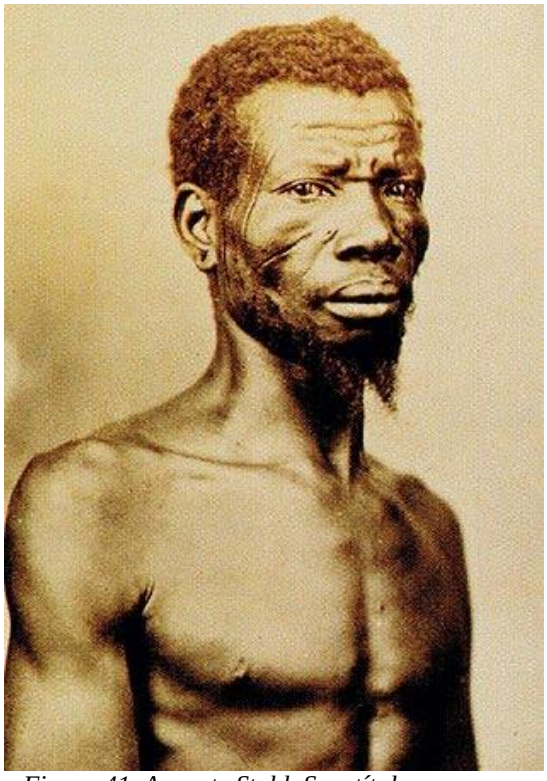


Figura 41. Auguste Stahl. Sem título. Fotografia. C. 1860.

Figura 42. Autoria desconhecida. Busto de Negro com escarificação. Cerâmica, acervo DPH São Sebastião/SP, século XIX.

Figura 43. Autoria desconhecida. Fornilhos de cachimbo antropomórfico e turbante. Cerâmica, acervo DPH São Sebastião/SP, século XIX.

Bornal indica que já no início do século XX, com a decadência daquela região e a ação do tempo, vários saques foram realizados por pessoas que lá passaram levando elementos das construções como tijolos e outros objetos. O sítio arqueológico situa-se no litoral norte de São Paulo, ao sul de Bertioga. A área, à época da invasão europeia, era ocupada pelos povos rivais Tupinambá ao norte, e pelos Tupiniquins ao sul. Após a Confederação dos Tamoios, iniciam-se oficialmente as ocupações do povoado, que possuía grande importância estratégica, e adquire emancipação administrativa em 1636.

A pesquisa arqueológica se mostra grande aliada às investigações acerca de uma produção artística afrodescendente no Brasil. Nos últimos anos, importantes trabalhos de escavação foram realizados, tais como no sítio arqueológico de Macacu IV, situado entre os rios Macacu e Caceribu, no estado do Rio de Janeiro. Esta região foi ocupada por um grande grupo quilombola, associado ao grupo étnico africano *bacongo*. (CALZA, 2013).

Figura 44. Autoria desconhecida. Fragmentos de cachimbos encontrados no sítio Macacu. Cerâmica. Foto: Beto Barcellos.

CALZA pondera que:

> Como a maioria dos cachimbos foi localizada no espaço relacionado à presença de africanos e ou de seus descendentes, é provável que o grande número de exemplares decorados e a baixa taxa com que estes motivos se reproduzem estejam associados à diversidade étnica dos africanos introduzidos no recôncavo da baía de Guanabara, considerando-se a multiplicidade de símbolos existentes no arsenal cultural dos diversos grupos sociais que abasteceram a região com mão-de-obra escravizada. Em relação à técnica de manufatura, foi possível identificar duas formas distintas: moldada e modelada, com, respectivamente, 18 e 22 exemplares. Porém, a maior parte da coleção não foi passível de identificação por apresentar fragmentos de tamanho reduzido. (CALZA, 2013)[12]

A autora indica que também foram encontrados nesta área vestígios que indicam atividade religiosa, em espaço aparentemente edificado para este fim, conforme imagem abaixo. (Figura 45).

Figura 45. Trabalho de campo no sítio Macacu IV. Foto: Beto Barcelos.

A história preservada no sítio arqueológico de São Francisco nos remete à importância da interdisciplinaridade na pesquisa, especialmente para temas ainda poucos

[12] O artigo *Análise de peroleiras e cachimbos cerâmicos provenientes de escavações arqueológicas* (2013), disponível em http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v8n3/09.pdf

desenvolvidos, que envolvem memória, história, imaginário, arte e tradição. Objetos utilitários carregados de referências de quem os produziu. Uma forma de resistência à escravidão, já que os senhores dos escravizados eram servidos à mesa fazendo uso daqueles utensílios. A exposição *Marcas da Alma*, curada por Bornal, é mais um mecanismo de divulgação e acesso a uma história que não deve ser esquecida. Os cacos nos contam histórias, nos trazem reflexões, e nos dizem de um modo de viver ancestral abarcado no Brasil que pouco a pouco tentamos reencontrar.

3.4 – Imagem e memória: a transposição da imagem visual

Neste tópico, proponho um diálogo com as pesquisas de Júlio Plaza, que traz importante discussão em seu livro *Tradução Intersemiótica* (2003), no qual destaca a transposição de elementos sígnicos de um meio para outro. A pesquisa desse autor baseia-se na obra de Charles Sanders Peirce (1939-1914) e sua teoria semiótica; por sua vez, Plaza propõe uma interpretação prática dessas teorias para o universo das artes. Na investigação aqui proposta, pretendo usar essa referência para refletir sobre a transposição de elementos gráficos, especialmente da escultura para a gravura, comuns na produção afro-brasileira moderna.

A tradução intersemiótica trata da transcrição de formas e suas transformações. Júlio Plaza definiu a existência de três tipos de tradução, a icônica, a indicial e a simbólica. Esse tipo de abordagem, não raro apontado como espécie de ferramenta que nos ajudaria a pensar a obra de arte, não pode ser considerado de forma restrita, já que, conforme é apresentado no decorrer desta tese, a maioria dos artistas que se enquadram em alguma definição de arte afro-brasileira, não comunicam algo que seja de fato traduzido de uma linguagem para outra.

Na verdade, a linguagem é, na arte, não só meio, mas também fim. E como apresento ao longo do texto, não existem signos ou símbolos que não sejam ressignificados ou mesmo desconstruídos na mão dos artistas. Quando se fala em cultura negra no Brasil, é comum uma associação imediata e tentativas quase literais de representação de simbologias ancestrais. Contudo, como podemos ver, mesmo antes das invasões ao continente africano, artistas naquele continente criavam, experimentavam materiais, produziam outros – mesmo que comprometidos com a tradição.

Com a chegada das diferentes culturas negras no Brasil, essa potência criativa é sujeita ao ambiente que aqui foi oferecido, seja nos terreiros, seja nas artes barrocas ou ainda em produções mais recentes que acabaram por serem chamadas de concretas devido à referências de sintetização das formas que já faziam parte da gramática tradicional africana. Por isso, é importante tomar o devido cuidado em associar a pesquisa plástica de artistas em diferentes suportes como tradução intersemiótica apenas pelo fato de trabalharem uma determinada temática ou referência afro. Suponho que este mecanismo de investigação seja mais apropriado à área da linguística. Para esta investigação, prefiro falar em cultura visual.

3.5 – A construção da imagem e o pensamento visual

> Em todos os estímulos visuais e em todos os níveis da inteligência visual, o significado pode encontrar-se não apenas nos dados representacionais, na informação ambiental e nos símbolos, inclusive a linguagem, mas também nas forças compositivas que existem ou coexistem com a expressão factual e visual. Qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é extremamente influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado. (DONDIS, 1997, p. 22).

Tomo como uma das referências nessa investigação a proposta trazida por DONDIS (1924-1984) no livro *Sintaxe da linguagem visual* (1997). O objetivo aqui não é assumir a abordagem formalista como referência principal. Tal abordagem corresponde a modelos de estudo de imagem que já são datados do século XX. Contudo, são essenciais nessa pesquisa, já que a cultura visual dominante e o modelo de pedagogia afetiva da arte não dão conta de aproximar o espectador de produções artísticas que foram historicamente preteridas e estigmatizadas.

Interessante seria poder olhar a obra de arte a partir de critérios afetivos, de repertório, apostando numa pedagogia voltada para as vias emotivas e afetivas, conforme destaca Aguirre (2011). Tal modelo de leitura de obra, voltado para o conceito de cultura visual, é hoje bastante aclamado, mas deve, para esta tese, ser apreciado com as devidas ressalvas, já que, existe uma cultura visual imperativa, expressa hoje principalmente através das mídias, que frequentemente educa os espectadores para a repulsa a qualquer tipo de imagem que possa remeter a identidades negras.

Por isso, o conceito de alfabetismo visual, apresentado por Dondis, mesmo que já ultrapassado dentro da arte-educação como ferramenta para “leitura” de obras, é usado nesta tese; afinal, a produção artística negra carece de reconhecimento de seus códigos

visuais. Entendendo, ainda, que o próprio conceito de códigos visuais como tentativa para "explicar" a obra seja também um modelo datado do século XX, proponho um olhar precioso sobre a imagem, sem, contudo, tentar escravizá-la a referenciais ancestrais que são, evidentemente mutáveis. Aguirre destaca que o campo de investigações da cultura visual possibilitaria "avançar de uma posição fundamentada na valorização crítica da cultura a outra que deixe espaço à diversidade dos usos e das experiências, incluindo os relacionados ao afeto e ao sensível" (AGUIRRE, 2011, p. 72). Hoje fala-se também em multiculturalismo, conceito que assume a existência de diferentes códigos e necessidades culturais, bem como a necessidade de convivência entre culturas que coexistem dentro de uma mesma cultura. A escola tradicional muitas vezes voltou-se para a valorização das habilidades manuais, seguindo um modelo neoclássico, enfatizando também uma visão utilitarista da arte (BARBOSA, 2002; AGUIRRE & JIMÉNEZ, 2009).

Herbert Read (1893-1968) afirmava que a atividade artística possibilita que o indivíduo vivencie uma experiência integral, sendo que não é necessário sacrificar a imaginação para desenvolver o pensamento lógico: a arte possibilita essa coexistência. A prática do desenho seria uma das formas mais importantes para ativar esses processos. Podemos dizer que o conhecimento artístico se volta para a criação e o ato criativo. A arte envolve criação, já que criar:

> (...)é fazer algo inédito, novo e singular, que expressa o sujeito criador e simultaneamente, transcende-o, pois o objeto criado é portador de conteúdo social e histórico e como objeto concreto é uma nova realidade social (PEIXOTO, 2003, p. 39).

Existem várias maneiras possíveis de representar conhecimento, sejam elas gráficas, sonoras, a escrita, a imagem audiovisual, etc. A arte, contudo é conhecimento em si, não é concebida como acessório para "explicar" alguma coisa. Por outro lado, diferentes mecanismos de representação gráfica do conhecimento possibilitam que cada pessoa exponha seu conhecimento sobre um determinado assunto, trazendo assim uma marca de expressão pessoal, o que ela consegue conceber. Então a imagem gráfica pode ser meio ou fim ou, ainda, ambas.

Capítulo 4 – ANÁLISE DAS OBRAS

Neste capítulo, mais do que tentar pensar na produção artística afro-brasileira como exclusivamente um estilo (ou ainda, numa abordagem exclusivamente formalista), investigo diálogos e a produção de conhecimento gerada através de visualidades que frequentemente caminham em processos criativos da escultura e da gravura de influência ancestral afro.

Existem alguns modelos e ferramentas para investigação das imagens que podem nos auxiliar especialmente neste capítulo. Importante é o trabalho, já citado nesta tese, da autora Terezinha Losada, *A interpretação da imagem: subsídios para o ensino de arte* (2011), obra esta que se constitui num levantamento minucioso sobre autores e seus métodos de investigação da imagem visual. Não pretendo fazer uso exclusivo de nenhum deles, mas sim propor uma abordagem que amplie a investigação das imagens aqui apresentadas, sob o aspecto construtivo delas, destacando a poética do, ou da, artista e o conhecimento visual que integra a imagem.

Além disso, devemos considerar que parte significativa das propostas e abordagens de leitura de obra de arte foram desenvolvidas em contextos específicos, sendo frequentemente mais aplicáveis a certas correntes estilísticas e ou culturas. A arte produzida no continente africano, por exemplo, não importando a qual período pertença, foi quase que exclusivamente investigada dentro da etnologia, o que não ocorreu com produções de origem europeia. Esculturas gregas antigas, por exemplo, raramente farão parte do acervo de um museu etnográfico.

A autora divide o livro em três partes principais. Na primeira, traz diferentes reflexões que envolvem o processo de interpretação da imagem. Inicia expondo o conceito de interpretação, que, segundo o dicionário Houaiss (2001), estaria *relacionado ao ato de dar sentido, entender, julgar. (*LOSADA, 2011 p.11). A autora prossegue afirmando que:

> A interpretação está, portanto, profundamente relacionada ao conhecimento, desde suas formas mais simples até as mais complexas e especializadas. Essas diversas formas de conhecer (ou seja, de interpretar o mundo) são uma das questões das teorias estéticas, (...) bem como das teorias da linguagem (...) (LOSADA, 2011, p. 11).

No decorrer da primeira parte do livro, a autora defende que a tradição filosófica ocidental, ao refletir sobre a experiência estética, pouco se interessou pela arte, já que tinha como focos principais as formulações de teorias do conhecimento, especialmente nas ciências e na política. Os filósofos, ao confrontarem a experiência sensorial com a racional na busca da verdade, determinaram que o lugar do conhecimento e do que é verdadeiro está na ciência e na filosofia, que seriam a representação racional do homem e do universo. À arte são atribuídas "funções civilizatórias, moralizadoras, que dignifiquem o homem e a sociedade, mas sempre suspeitando do caráter transgressor e corruptor das artes". (LOSADA, p. 13).

A autora relembra a atitude de Platão (427-c.348 a.C.), por exemplo, ao desprestigiar o princípio da imitação atribuído às artes em geral, mas valorizar a música devido à sua base matemática. Rejeita a tragédia e a comédia pois elas mal e simplesmente imitariam a vida. Para ele, a pintura seria a forma mais degradada de imitação, pois um artista, ao pintar uma cadeira, por exemplo, estaria fazendo a cópia da cópia, já que a cadeira em si, já seria uma cópia da ideia de cadeira. Por sua vez, Aristóteles (384-322 a.C.), discípulo de Platão, considerava que o conhecimento era construído gradativamente, a partir de impressões sensoriais, estéticas, e também a partir da imitação, sendo muito importante no processo de aprendizado a observação do mundo (empirismo). Apesar disso, tanto Platão quanto Aristóteles atribuíram à arte funções morais e pedagógicas, a serviço de projetos políticos. (LOSADA, p. 15).

A autora prossegue apontando pensadores que tratam da separação entre o mundo sensível e o racional, ou da sobreposição de um em relação ao outro. São todas discussões dentro do campo das ciências humanas. Para isso destaca Marc Jimenez (1999), Kant com o conceito de juízo estético, o qual defende que temos duas fontes de conhecimento: a sensibilidade e o entendimento. Por outro lado, Kant considerava que a razão é que é responsável pela elaboração das ideias metafísicas, ou relacionadas às sensações.

A segunda parte é dedicada ao conceito de olhar sincrônico. Nesta parte a autora destaca o eixo da recepção, apresentando: "um conjunto de categorias teóricas que incentivam o aluno a analisar as imagens a partir de suas próprias impressões e referências culturais". (LOSADA, 2011, p. 86) Um dos autores apresentados é do linguista russo Roman Jakobson (1896-1982). Este autor fala dos tipos de mensagem e o processo comunicativo. Jakobson foi um dos fundadores do Círculo Linguístico de Moscou. Este grupo enfatizava a

investigação acerca da produção poética e eram ligados ao formalismo russo. (LOSADA, 2011).

A terceira parte do livro trata do conceito de olhar diacrônico, no qual a autora destaca "as contingências históricas das imagens, analisando como se transformaram ao longo do tempo." (LOSADA, 2011, p. 137). Desse modo, apresenta alguns métodos de estudo e seus teóricos, a saber:

TABELA 4[13]		
MÉTODO	**CARACTERÍSTICAS**	**TENDÊNCIAS**
Biográfico	relação: arte e vida do artista	- história de vida (Vassari) - influência de fatores psíquicos (Freud / Lacan)
Arqueológico	pesquisa de campo e análise cientifica dos objetos	- descritiva (Caylus) - desdobramentos interpretativos (Winckelman)
Sociológico	relação: arte e sociedade	- influência de fatores naturais (Taine) - influência de fatores econômicos (marxismo) - influência de fatores culturais (neomarxismo e Pós-Modernismo)
Formalismo	ênfase na forma	- relação forma e estilo (Wôlffiin) - percepção visual (Gestalt)
Iconologia	ênfase na imagem	- conteúdo simbólico/cultural da imagem (Riegl, Warburg, Panolsky)
Estruturalismo	análise baseada em categorias e estruturas teóricas	- teorias da linguagem (Peirce, Saussure, seguidores) - teorias sociais (marxismo, antropologia) - teorias psicológicas (psicanálise, gestalt)
Pós-Estruturalismo	ênfase na diferença ou pluralidade - microteorias (gênero, etnia, idade, etc.)	- teorias filosóficas (Pós-Estruturalismo francês) - teorias sociais e artísticas sobre a pós-modernidade (T.J. Ciar*, Griselda Pollock, Gen Doy...)
Dos Peritos / crítica	opinativa, interpretativa (em última instância, orienta as atividades do historiador, do crítico, como também do público)	- observação de detalhes - método moreliano - 1950 - purismo/ arte abstrata (Greenberg) - 1960 - experimentalismo/ vanguardas (arte e vida) - 1980 - Pós-Modernismo (paródia, pastiche, multiculturalismo)

[13] Tabela extraída de: LOSADA, Terezinha. A Interpretação da imagem: subsídios para o ensino de arte. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2011, p. 137.

Para pensar numa metodologia adequada às análises das obras selecionadas neste capítulo, foi necessário me aproximar de alguns modelos de leitura e investigação de imagens. Para isso, usei como referência inicial um levantamento de métodos usados ao longo da história e apresentado por LOSADA (2011), (Tabela 4). Dentre esses modelos, creio que todos são importantes, mas nenhum deles me interessa isoladamente, já que considero todos os focos de investigação propostos por cada um deles importante e interligados. Entretanto, a investigação aqui proposta se volta mais objetivamente para a obra ou o fato artístico, já que a tese discute o *espírito* que habita as obras através de signos e símbolos em constante movimento que culminam da arte afro brasileira. Posto isso, nos parece, em princípio, mais adequado pensar nos modelos de análise formalista (ênfase na forma) e iconológico (ênfase na imagem). Mas este fato não exclui a importância de nenhuma das outras abordagens, que são usadas em diferentes momentos nas análises.

O modelo de estudo baseado na biografia do artista contribui para situar a obra no tempo e espaço, assim como permite estabelecer conexões sobre os meios materiais que integram o universo do artista para produção de suas obras. Assim, cada análise apresentada nessa tese é iniciada com uma introdução voltada à biografia dos artistas. Já o método arqueológico nos serve, com a contribuição das Ciências Humanas e de forma análoga, a entrar em contato com expressões que exijam um detalhamento científico para sua melhor compreensão. Vimos no subcapítulo 3.3 a importância das pesquisas do arqueólogo Wagner Bornal e a necessidade de uma abordagem inicial científica dos objetos que ele pesquisou, dada a natureza temporal e física dos utensílios e seus delicados grafismos em cerâmica.

O método sociológico, que enfatiza a relação arte e sociedade nos permitiu, nesta tese, atentar para fatores estruturantes relacionados à questão étnico-racial que interferem diretamente na produção, fruição e acepção, conceituação da arte afro-brasileira. As abordagens estruturalistas podem nos ajudar a refletir sobre a possibilidade de supervivência das imagens sob a ótica das teorias da linguagem, da Gestalt ou mesmo da psicanálise, quando, por exemplo, falamos de inconsciente coletivo como um possível mecanismo de transmissão de conhecimento e de cultura.

Os métodos pós-estruturalistas, que destacam a questão da diferença e pluralidade e a importância da discussão de gênero e etnia, por exemplo, nos ajudam a situar a pesquisa aqui apresentada sob essa ótica, que lhe é inerente e atende à presente necessidade de revisão dos modelos de história da arte. Podemos destacar as análises de obra de artistas

mulheres, intencionalmente agrupadas nesta tese no subcapítulo 4.3, que trata de apropriações e encontros em produções femininas.

O método dos peritos, também apresentado por Losada, volta-se para a crítica e para o mercado de arte. A figura do perito em arte contribui para identificação de autoria de obras do passado, bem como resgate de artistas anteriormente desprezados. Podemos considerar que o próprio Emanoel Araújo, artista, curador e pesquisador, é um perito já que mobilizou para o universo dos museus e da arte a discussão sobre a produção afro-brasileira. Ao longo da vida colecionou, muitas vezes com recursos próprios, uma série de obras de arte e objetos que hoje integram o acervo do Museu Afro Brasil. Foi também, assim como Mário de Andrade, perito em artes responsável por trazer à tona artistas negros de importância, outrora esquecidos.

Assim, cada uma as análises de obras expostas nesta tese são guiadas em maior ou menor grau por cada um desses modelos de análise apresentados por Losada. Para falar das formas gráficas objetivamente (que apresento nas tabelas que fazem referência às obras analisadas), fiz uso de algumas das nomenclaturas apresentadas por Donis A. Dondis (1924-1984) no livro *Sintaxe da Linguagem Visual* (2015), que servem para contribuir no exame dos componentes individuais inerentes ao processo visual, elencados pela autora, a saber: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala ou proporção, a dimensão e o movimento (DONDIS, 2015, p. 23). A autora destaca que os elementos visuais são manipulados de acordo com o que está sendo concebido e o objetivo da mensagem. Assim, o contraste seria a técnica visual mais dinâmica e se expressa numa relação de polaridade com a harmonia. O conceito de alfabetismo visual, apresentado pela autora, é necessário para se pensar processos de percepção e leitura de imagens. Ela afirma:

> Existe, porém, uma enorme importância no uso da palavra alfabetismo em conjunção com a palavra visual. A visão é natural; criar e compreender mensagens visuais é natural até certo ponto, mas a eficácia, em ambos, só pode ser alcançada através do estudo. (DONDIS, 2015, p. 16).

Dondis apresenta o esquema abaixo (Tabela 5), cujo conteúdo trata de recursos de oposição entre contraste e harmonia, elencando, através das oposições, os contrastes como possíveis estratégias para busca de soluções visuais (DONDIS, 2015, p. 24).

TABELA 5[14]	
Contraste	**Harmonia**
Instabilidade	Equilíbrio
Assimetria	Simetria
Irregularidade	Regularidade
Complexidade	Simplicidade
Fragmentação	Unidade
Profusão	Economia
Exagero	Minimização
Espontaneidade	Previsibilidade
Atividade	Estase
Ousadia	Sutileza
Ênfase	Neutralidade
Transparência	Opacidade
Variação	Estabilidade
Distorção	Exatidão
Profundidade	Planura
Justaposição	Singularidade
Acaso	Sequencialidade
Agudeza	Difusão
Episocidade	Repetição

[14] DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 24.

Vale apresentar ainda neste subcapítulo alguns apontamentos de George Nelson Preston, pesquisador e artista plástico, que atualmente é Curador do Museu de Artes e Origens, em Nova York. Especialista em arte africana, considera que existem alguns mecanismos que nos permitem investigar a arte negra produzida após a diáspora (que ele chama de arte neo-africana); são eles:

> Tensão entre eixo virtual e real; tensão entre simetria real e virtual; estancamento rítmico, empilhamento de uma forma geométrica primária ou confirmação de um volume, plano, área espacial em negativo, em formas fechadas ou abertas; regularidade de um ritmo genérico em um padrão interrompido por motivos aderentes, arranjados aleatoriamente, surpresas formais ou inversões semelhantes à fuga de unidades básicas de padrão; desconformidade entre áreas pintadas e superfícies de planos; jogos visuais nos quais formas reduzidas se tornam ambivalentes e podem ser lidas como representação alternativa de uma coisa, seu sinônimo ou antítese; motivo *pars pro toto* [parte pelo todo, isto é,] que se utiliza de um aspecto evidente de uma coisa para representá-la na sua totalidade; combinações em técnica mista do que ao ocidental aparece como texturas, modelagens, cores, objetos ou ideias correlacionadas de uma forma irracional. (PRESTON, 1987, In. ARAUJO, Emanoel, 2006, p. 240).

Preston afirma que a arte africana, de natureza reducionista, faz uso de composições nas quais por vezes linhas, detalhes traços são omitidos intencionalmente, já que a arte africana não pretende ser uma imitação realista da realidade, mas sim invocação de certas ideias. (PRESTON, In ARAUJO, 2006, p. 240). Esse aspecto é facilmente perceptível, por exemplo, na produção de Maurino Araujo, apresentado a seguir. Nos interessa perceber que existe uma produção, consciente ou não, que se alimenta de uma cultura negra que não é somente a tradicional, mas vive em constante transformação; por isso a necessidade de investigações que estejam abertas a outros cânones que não somente europeus.

4.1. – O barroco e o moderno: Antonio Francisco Lisboa e Maurino Araújo

Maurino Araújo (1943) dialoga com a produção barroca brasileira, especialmente a mineira, eternizada nas esculturas de Aleijadinho. Nascido em Rio Casca, Minas Gerais, pretendia seguir carreira religiosa, mas abandonou essa possibilidade quando se mudou para a cidade de Belo Horizonte. Suas pesquisas plásticas passam pela investigação da modelagem em argila, pintura e desenho, até se encantar pelo trabalho em madeira (Fig. 46). É considerado um tipo de expressionista barroco[15]. Ângelo Oswaldo de Araújo (1947) destaca:

Figura 46. Maurino Araújo. Título desconhecido. Madeira policromada. S/D. Acervo Museu Afro Brasil. Créditos da Imagem: Museu Afro Brasil

> "Corpo opulento, cara arredondada, em batimentos arredondados, olhos esbugalhados e cabeleira basta fazem parte do vocabulário de formas copiosas praticado por Maurino Araújo. Não há dúvida que Aleijadinho ilumina o olhar e o gesto do artista que lhe segue, em paralelo, a *via crucis*. No quadro social adverso, preconceituoso, mesquinho e aviltante que o tempo não alterou, ambos se encontram em perdas e exclusões que clarificam a intensificação do pathos de sua arte. (ARAÚJO, Ângelo Osvaldo. In: ARAUJO, Emanoel, 2006, p. 283).

O artista atuou como servente de pedreiro, operário e ajudante de balcão. Seus avós eram ceramistas, desse modo aprendeu a modelar o barro. Muda-se para o Paraná ainda menino e já demonstra grande habilidade com o desenho, sendo por vezes convidado pela professora na escola a desenhar no quadro negro. Retorna a Minas Gerais nos anos 1950. O artista destaca que:

[15] José Aloise Bahia e Maria do Carmo Arantes, produziram o interessante artigo *Maurino Araújo: Expressionista barroco,* no qual apresentam argumentos que defendem esse artista como um expressionista barroco. O artigo foi publicado digitalmente e está disponível no endereço eletrônico <http://www.germinaliteratura.com.br/2009/arsnova_josealoisebahia_jun09.htm>

> Nós plantávamos, fazíamos nossas casas, nossos utensílios e tudo o mais necessário. Acho que isso é uma herança antiga dos tempos dos quilombos. A minha vida deu muitas voltas. Fomos morar no Paraná, longe do barro dos utensílios e telhas que via meu avô fazer. Comecei a pegar papel e desenhar, e minha mãe foi minha primeira professora de desenho. Na escola rural, desenhava no quadro-negro. Nos anos 50, voltamos para Minas Gerais, agora para Belo Horizonte.[16] (ARTE DO BRASIL, 2010).

O artista acessa a madeira como alternativa ao barro, pois considerava que este último não lhe oferecia a resistência que almejava. Em São João del Rei (MG), foi interno em um seminário, o que lhe permitiu entrar em contato com a produção de Aleijadinho, com a qual se encanta. Maurino Araújo passa a expor seu trabalho numa feira de artesanato em Belo Horizonte, e a partir daí sua produção adquire maior visibilidade e apreciação junto à crítica:

> Eu participo de salões de arte e de exposições aqui no Brasil e no exterior, mas me encontrei mesmo quando conheci a África, no fim dos anos 70. Ali, parece que algo dentro de mim acorda, se rompe e começo a me entender melhor. (ARTE DO BRASIL, 2010).

A participação negra nas artes já no período colonial foi muito presente. São necessários muitos estudos voltados para este aspecto, já que a cultura negra é sem dúvida uma daquelas que mais influencia a cultura brasileira. Apesar de tentativas racistas de "clarear" a nação e ou invisibilizar a contribuição negra nas artes brasileira, qualquer pesquisador de arte brasileira será limitado se não considerar os encontros entre a cultura negra, indígena e europeia. Clarival Prado Valladares (1918-1983) destaca que:

> Sempre houve no Brasil, a partir do século XVIII, forte presença de negros e mestiços nos trabalhos de arte. A princípio como aprendizes, ajudantes ou participantes de grupos dos trabalhos dos monumentos religiosos. O século XVIII se caracteriza culturalmente no Brasil pela presença de mestiços e africanos na autoria de obras de arte de maior consequência histórica. Esta presença ainda se configura por toda a metade do século XIX, e somente decresce quando o período barroco se apaga, dando lugar ao neoclassicismo e ao ecletismo acadêmico, diretamente ligados à formação de elites. A predominância do negro decresceu em face da natural ascensão de sua ascendência mestiça. Poucos países incluídos na diáspora africana têm a história de suas artes tão marcada por homens de etnia negra. Quando mencionamos o nome de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que viveu entre 1738 e 1814, em Minas Gerais, o nome de Valentim da Fonseca, o Mestre Valentim, ativo no Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII, e do pintor José Theóphilo de Jesus, que produziu desde as últimas décadas dos setecentos até o ano de 1847, entre Bahia e Sergipe,

[16] Citação extraída de artigo publicado no site ARTE DO BRASIL. Disponível em <http://www.artedobrasil.com.br/maurinho_araujo.html>.

> sem omitirmos a figura quase lendária do imaginário de Francisco das Chagas, o dito Chagas, o Cabra, também setecentista, ou do santeiro Manuel Inácio da Costa, que chega ao meado do século XIX, certamente estamos indicando os exemplos marcantes de uma época cuja identificação se fixa, quase na totalidade, na obra de seu tempo e de sua área. (VALLADARES, 1997, p. 221-227 in ARAUJO, 2006, p. 239).

José Aloise Bahia e Maria do Carmo Arantes pontuam que a obra de Maurino Araújo corresponde a alguma "junção entre o naturalismo de ifé e a consequente herança do barroco mestiço". (BAHIA e ARANTES, In. ARAUJO, 2006, p.283). Araújo inicia nas artes já na infância, através da prática do desenho, tendo produzido em 1967 sua primeira obra em madeira talhada. Em 1977, representou o Brasil no Festival Internacional das Artes e Cultura Negra de Lagos.

Clarival do Prado Valladares, afirma que Maurino Araújo "identifica-se, plenamente, com a escultura barroca mineira em nível e em termos de continuidade, aceitando-a como origem e seguimento, porém nunca como modelo para cópia". (VALLADARES, 1997, p.50). De fato, o barroco mineiro é para Maurino Araújo grande fonte de inspiração e investigação; entretanto, o artista não faz desse interesse apenas um exercício de cópia. Ele mergulha fundo em suas pesquisas plásticas. Fazendo uso principalmente do cedro e da peroba, trabalha fazendo uso de uma espécie de deformação da figura humana que muito nos remete à poética de Aleijadinho.

Antonio Francisco Lisboa (c.1738-1814), mais conhecido como Aleijadinho, é considerado um dos mais importantes artistas do período barroco brasileiro. Mestiço, filho de um arquiteto português com uma de suas cativas africanas, conviveu com artífices e arquitetos em Ouro Preto, o que lhe permitiu conhecer obras de artistas europeus. De fato, o século XVIII possibilitou a participação maciça de negros e mestiços para ofícios das artes, especialmente aqueles voltados à Igreja. Essa participação negra e especialmente mestiça significava também uma possibilidade de ascensão social. Como o trabalho manual era considerado algo destinado àqueles considerados inferiores, esse espaço foi ocupado notadamente por mestiços de negros, que possuíam, inclusive, acessos diferentes daqueles negros que possuíssem pele mais escura. Entretanto, em 23 outubro de 1621, é decretada

uma lei que determinava que "nenhum negro, mulato ou índio pode trabalhar como ourives". (BAHIA, ARANTES, 2009, p. web)[17]

Aleijadinho atuou como escultor e arquiteto. Sua produção encontra-se nas cidades históricas de Minas Gerais. Esse artista é considerado por muitos o artista do período rococó do século XVIII, e o mais importante da América Latina. (TIRAPELI, 2006).

Produziu inúmeros retábulos e esculturas em madeira e pedra sabão, tais como *Os Profetas*, em Congonhas do Campo, MG (Fig. 47). Para essa empreitada, pesquisou várias gravuras do século quinze (Fig. 48), como as de Baccio Baldini (1436-1487), importante gravador italiano cuja história pouco se sabe. Podemos perceber que as vestimentas de *Os profetas* possuem estilo oriental, com turbantes e calçados característicos. "Os traços do rosto são bem marcados, com nariz grande e olhos oblíquos" (BATTISTONI, 2005, p. 31).

Aleijadinho fazia parte da Irmandade de São José, dedicada aos marceneiros. Cada profissão possuía uma confraria e um santo protetor. Como ele era mulato, não pôde pertencer às outras irmandades, como a dos franciscanos ou carmelitas. (TIRAPELI, 2006). Sua produção, predominantemente religiosa, pode ser estruturalmente contrastada com a estética acadêmica neoclássica que será imposta com a Missão Francesa de 1816, chefiada por Joachin Lebreton (1760-1819) (BAZIN, 1963). Mariano Carneiro da Cunha (1926-1980) considera que Aleijadinho "serviu-se fartamente de convenções formais africanas" (CUNHA, 1983). Entretanto, essa consideração ainda carece de maiores investigações.

O grupo de pesquisa Barroco Memoria viva, liderado pelo artista, professor e pesquisador Percival Tirapeli, produziu uma série de publicações e ações formativas voltadas à temática do Barroco no Brasil, incluindo também outras temáticas da arte brasileira e internacional. Neste ínterim, reúnem-se como pesquisadores e pesquisadoras do tema Maria José Spiteri, Mirian de Oliveira, Mozart Alberto Bonazzi da Costa, Danielle Pereira, entre outros.

[17] Citação extraída de artigo *Maurino Araújo: Expressionista barroco*, de José Aloise Bahia e Maria do Carmo Arantes. Artigo foi publicado digitalmente e encontra-se disponível em <http://www.germinaliteratura.com.br/2009/arsnova_josealoisebahia_jun09.htm>

Figura 35. Baccio Baldini (atribuição). Profeta Ageu. Gravura em metal. c. 1470. Créditos da imagem: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/4217?search_no=4&index=5>

Figura 47. Antônio Francisco Lisboa. Profeta Ageu. Esculturas em pedra sabão. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, MG. Século XIX. Crédito da imagem: Wikicommons.

Figura 49. Aleijadinho. O Salvador carregando o madeiro. Santuário Bom Jesus do Matosinhos.C. 1796-1799. Madeira policromada. Crédito da Imagem: Enciclópédia Itaú Cultural.

4.2 – Gravura e Escultura

Neste subcapítulo são apresentados alguns artistas que trabalham com a temática afro e uma análise crítica a partir da natureza física da obra e as poéticas de investigação envolvidas e pesquisas que interseccionam a criação artística em gravura e a escultura, seja como linguagem, seja como conceito. Poderiam ser elencados uma série de artistas, contudo, o recorte foi feito a partir da observação de artistas que tiveram, em sua maioria, forte aproximação com essas linguagens. A exceção, Sonia Gomes, apesar de não ser gravadora, é aqui agrupada na discussão sobre artistas negras, tendo também produzido objetos escultóricos que serviram de base para reprodução em formato de gravura digital.

4.2.1 – Emanoel Araujo

Uma figura de singular importância tanto como artista, quanto como curador, teórico e crítico de arte. Baiano, nascido em Santo Amaro da Purificação, 1940, Emanoel Araujo iniciou sua formação jovem, estudando marcenaria com Eufrásio Vargas. Araujo considera que este artista da madeira “foi um dos últimos grandes marceneiros de sua cidade natal” (ALMEIDA, 2007). O aprendizado na marcenaria certamente viria a contribuir para sua iniciação à xilogravura e também para a linotipia.

Araujo era filho de uma geração de ourives, contudo, como ele mesmo afirma, não é ensinado para este ofício, apesar da convivência familiar e da observação. Negro, tendo vivido e se formado como artista em Salvador, Emanoel foi exposto a visualidades que passam pela observação do trabalho do pai na ourivesaria, pelo estudo da marcenaria, pelas diferentes religiosidades e encontros culturais das culturas afro, indígenas e as de origem europeia, como a produção barroca, pelas festas populares, pelo trabalho na indústria gráfica, como ilustrador, etc.

A obra de Emanoel Araujo recebe uma série de influências, plástica e conceitualmente. Foi por vezes associada à arte concreta brasileira, de teor racionalista, ignorando-se quaisquer outros diálogos com a cultura ancestral negra, que é frequentemente geométrica. A leitura e recepção das obras, comumente realizada a partir de valores europeus, é aqui apresentada a partir do encontro dessas influências que, no caso de Araujo, envolve a cultura negra e inicialmente a baiana. Há que se destacar aqui a convivência com a produção barroca na escultura e na arquitetura (de parâmetros europeus

e africanos), os tecidos e grafismos afro, bem como as soluções espaciais da escultura tradicional africana, a cultura indígena, etc.

A cor constitui, na obra de Araujo, elemento pulsante, por vezes barroco, contrapondo-se ao pensamento concreto, determinado pela valorização da racionalidade em cada ação realizada. Na xilogravura, o entalhe, os sulcos, cedem lugar à matriz em madeira recortada como determinante dos grafismos, que posteriormente se desdobram na escultura. O artista e pesquisador Preston, já citado anteriormente, produziu um livro sobre Emanoel Araujo intitulado *Emanoel Araujo – Afrominimalista Brasileiro* (PRESTON, 1981), no qual apresenta a trajetória do artista. O livro apresenta também um artigo do crítico de arte Jacob Klintowitz, que define a modernidade do artista como uma combinação construtivista de cimento, metal e emoção. Ao uso de formas e estruturas primárias, como triângulos e retângulos, Preston nomeia Emanoel Araujo como *afrominimalista*, fruto do que ele chama de africanismo brasileiro.

A imagem a seguir (Fig. 50), é um registro de uma gravura produzida pelo artista em 1977, na qual notam-se características claramente construtivas. O termo construtivista está relacionado à vanguarda russa, tendo como uma de suas figuras de referência inicial Vladimir Evgrafovic Tatlin (1885-1953) com seus relevos tridimensionais. Por outro lado, o pensamento concreto acompanha outros movimentos artísticos, tais como o Suprematismo Russo, a Escola Bauhaus, o Cubismo etc. Alexander Rodchenko (1891-1956), os irmãos Antoine Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977) são outros nomes que vão dialogar com o pensamento concreto produzindo diferentes propostas.

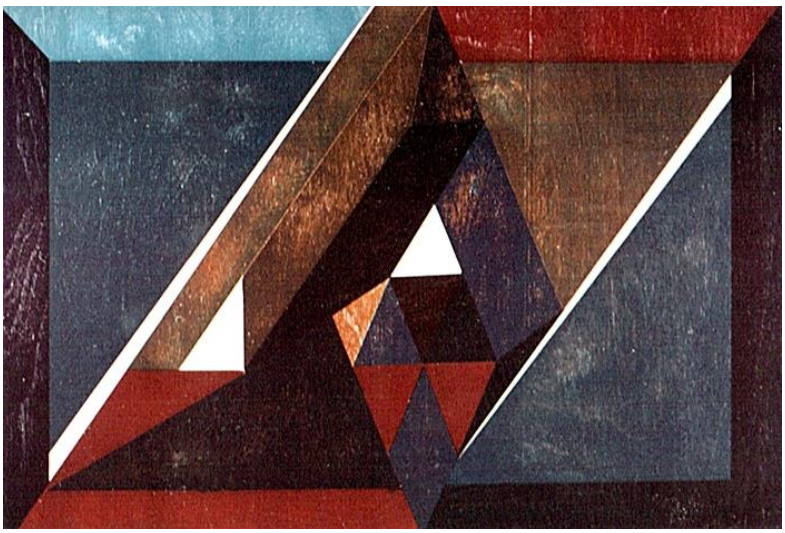


Figura 50. Emanoel Araújo. Suite Afríquia II. 1977. xilogravura em cores. 76 x 113,8 cm. Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1977. Créditos da Imagem: Site MAM-SP.

No Brasil, após a segunda Guerra mundial (1945), temos o grupo Ruptura (SP) e o grupo Frente (RJ). Com o Manifesto de 1959, dá-se a ruptura neoconcreta, reunindo artistas como Lygia Clark (1920-1988), Theon Spanudis (1915), Franz Weissmann (1911-2005), Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930), Lygia Pape (1927-2004) e Reynaldo Jardim (1926). Destes nomes, Henrique Oswald é um dos que exerce grande contribuição para construção poética de Emanoel Araujo, sendo um de seus mestres.

Tabela 6 **Estudo visual**	
Título da Obra	Suite Afríquia II (Fig. 50). Este título, nessa grafia, já nos propões algumas reflexões.
Material	Impressão gráfica (estampa) sobre papel.
Modo de construção técnica	Entalhe sobre matriz de madeira. A técnica xilogravura inaugura o processo do artista que caminha para a tridimensionalidade. A impressão é em policromia sobre papel.
Características formais	Formas justapostas, predomínio do triângulo e derivações. Contrastes visuais através das cores e formas.
Composição	Assimétrica, sendo trabalhada a desproporcionalidade entre os triângulos, dando a sensação de profundidade.
Tipo de contraste visual	De tom, de cor, de forma, de escala.
Técnicas visuais	Fragmentação, equilíbrio, assimetria, irregularidade, complexidade, fragmentação, profusão, exagero, espontaneidade, estase, ousadia, ênfase, opacidade, variação, exatidão, profundidade, justaposição, acaso, agudeza, episodicidade.
Referências gráficas e simbólicas	Os triângulos justapostos e contrastantes. Associação com o triangulismo dos povos Kuba.

A obra apresentada anteriormente (Figura 50) integra uma série de 3 peças e apresenta solução plástica muito sofisticada. A construção pode ser dividida em três partes principais: a lateral inferior direita, a lateral superior esquerda e a faixa central. Esta última surge como que revelando o interior das duas partes anteriormente citadas. Visualmente, as imagens construídas por Emanoel Araujo ao longo de sua trajetória artística destacam-se pelo movimento frequentemente gerado através de partes que parecem compor uma estrutura mecânica prestes a se movimentar. Diagonais são muito presentes tanto em suas esculturas quanto nas gravuras. O artista ressignifica modelos de representação de origem afro, tal como podemos estabelecer um diálogo com estampas sobre tecidos que seguem certos padrões geométricos. Assim o define o pesquisador Miguel de Almeida (2007), a partir de entrevista realizada com o artista:

> Sua gravura desde o início traz essa espécie de sincretismo estético ao expor sem reservas a convivência entre a influência africana, verificada nas linhas retiradas às figuras totêmicas, vindas ou da religião, ou dos rituais festivos, inclusive da guerra, com a explosão de cores básicas, e de sinais gráficos, em princípio, e da contenção geométrica, numa outra etapa. (ALMEIDA, 2007, p. 7)

Na imagem a seguir (Fig.51), apresento tecido cerimonial tradicional de vestimenta feminina do povo Kuba, da República Democrática do Congo. A peça apresenta uma série de triângulos justapostos e contrastados, formando uma textura bastante popular em algumas culturas do continente africano até os dias de hoje. A desconstrução da trama de triângulos e o estudo das cores, também por influência do contato com as artes gráficas, é referência na produção de obras que aqui destaco, tais como as produções de Rubem Valentim e Jorge dos Anjos. Na escultura, o estudo do triângulo sugere aparência cada vez mais monumental e tectônica, conforme veremos a seguir, em diferentes produções afro brasileiras.

Figura 51. Povo Kuba. Tecido cerimonial do povo Kuba. Séc. XX. Ráfia, fibra de palma. Créditos da Imagem: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman%27s_ceremonial_overskirt,_Bushong_people,_20th_century,_raffia_palm_fiber_%26_bark_cloth,_HMA.JPG>

Em entrevista a Luis Nassif, Emanuel Araujo falou de sua trajetória como artista e de sua gradual transição da gravura para a escultura:

> A linguagem que eu escolhi é uma linguagem muito difícil. Tive que deixar a xilogravura porque havia aí uma questão: naturalmente, a gravura evoluiu para a escultura. Foi uma passagem natural. A gravura foi se abstraindo, as formas foram ganhando volume, um real volume na medida que se revelou tridimensional. A escultura foi, digamos, o meu passo seguinte. Neste passo seguinte, aconteceu a escultura dos anos 70. E eu só me meti na questão dos museus em 1981, quando Antonio Carlos (Magalhães, então governador) me chamou para dirigir o Museu de Arte da Bahia. Meu trabalho estava ligado à escultura, trabalhar com arquitetos, integrar a escultura à arquitetura, com os arquitetos Jader Tavares, Fernando Frank, Fernando Peixoto, mesmo aqui em São Paulo e em Brasília. O trabalho foi ficando muito circunscrito à escultura. E o campo da escultura ainda é, e por muito tempo será, uma indesejável presença. Poucos são os espaços destinados, numa casa, a um objeto tridimensional, no lugar da pintura. O status da pintura ainda permanece. (ARAUJO, 2013, p. 55)

Em *Suite Afríquia II* (Fig. 50), o artista já preconiza uma vontade de expandir o trabalho para a tridimensionalidade, não simplesmente traduzindo sua produção para a linguagem da escultura, mas incorporando significados e sensações que são inerentes a ela. Ao mesmo tempo em que não abandona o interesse pelas formas triangulares da bidimensionalidade, detentora de soluções coloríficas que criam diferentes ilusões de plano e profundidade, pela busca da verticalidade totêmica, aspecto que consolida na tridimensionalidade.

Embora tenha sido um fato de que muitos artistas que passaram pela escola modernista buscassem por vezes um discurso predominantemente teórico em suas produções, é sabido que vários outros não deixaram de lado a obsessão pela materialidade e pela fatura como processo essencial à criação artística. Emanoel Araujo encontra-se neste grupo sem perder, contudo, uma certa narrativa visual e simbólica que constrói quando, por exemplo, agrega elementos visuais afro de diferentes contextos às suas obras, trazendo assim referências de esculturas religiosas, objetos decorativos antigos, estampas de tecido, maneiras de construir, etc.

Figura 52. Emanoel Araujo. Gravura de Armar. Xilogravura em cores. 66.00 x 95.50 cm. 1972. Reprodução Fotográfica. Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 53. Emanoel Araujo. Relevo. Madeira Policromada. 160 x 120 cm. 1980. Créditos da imagem: <acevodearte.com.br>

Nas imagens das figuras 52 e 53, podemos notar que o artista expande sua investigação como que se desmembrasse as camadas de cor da gravura impressa, construindo elementos vazados que envolvem as formas coloridas das obras.

A imagem a seguir (Fig. 54) apresenta uma obra para a qual Emanoel faz uso do repertório sígnico que envolve a tradição do candomblé. Azul, cor associada ao orixá Ogum (orixá das guerras e detentor do trabalho com o metal e, portanto, da fundição), é aqui inspiração. O elemento metal também aparece nos pregos cravados na escultura.

Figura 54. Emanoel Araujo. Máscara. Madeira pintada, prego, metal. 2007. Créditos da Imagem: Site do museu histórico Nacional. <http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-2011-002.htm>

4.2.2 – Rubem Valentim

A visualidade que formou Rubem Valentim inicialmente, carregava referências de um menino mestiço que ia com os pais às festas populares de sua terra natal e assim desenvolveu um olhar atento às formas dos ex-votos e também de brinquedos, presépios e outros objetos os quais observara no Recôncavo baiano. Desde criança, Rubem Valentim viveu a experiência do catolicismo e do candomblé, tendo se tornado praticante deste último, evidenciado enquanto artista o uso desse tema no que concerne à construção de sua poética visual. Frequentou o terreiro Axé Apô Afonjá, de Dona Maria Bibiana do Espírito Santo. A partir de 1956, as ferramentas dos orixás são referência em suas obras. O artista chamava essas ferramentas de "emblemas ou logotipos poéticos" (FONTELES, 2012, p. 23).

Ainda na Bahia, em 1948, faz sua primeira visita a uma exposição de arte contemporânea, na Biblioteca Pública de Salvador, fato este que o deixa encantado e soma-se significativamente aos seus experimentos visuais. Visitava constantemente o Museu de Arte do Estado da Bahia — hoje Museu de Arte da Bahia (MAB) — e conversava sobre arte com José Valladares, o diretor do museu que lhe emprestava revistas e livros de arte.

Nascido na Bahia, em 1922, Rubem Valentim atuou como jornalista e dentista, tendo posteriormente se voltado à pintura a partir dos anos 1940. Neste período associa-se a outros jovens artistas ligados ao Movimento de Renovação do Panorama Cultural Baiano, inclusive aos editores dos *Cadernos da Bahia*, periódico que circulou entre 1948 e 1951 e teve grande importância no sentido de renovação cultural baiana. Este movimento era integrado por artistas como Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Ligia Sampaio, Jenner Augusto e Mário Cravo Jr.[18] Enquanto artista trabalhou com gravura, serigrafia, escultura e pintura. Além desse período, considera-se também como de renovação cultural baiana o que segue entre 1950 e 1960, onde, por exemplo, artistas como Calasans Neto (1932-2006) irão trabalhar ilustrando, enquanto gravadores, uma série de livros ou mesmo produzir cenários de teatro, dialogando com produções literárias brasileiras que tematizavam a Bahia.

[18] Sobre *Cadernos da Bahia* e seu papel na modernidade baiana, destaco a pesquisa de Tiago Santos Groba, expressa na dissertação de mestrado (2012) intitulada *Um lugar ao sol: Caderno da Bahia e a virada modernista baiana (1948-1951).*

A produção de Valentim na pintura gradativamente se diferencia no cenário baiano tradicional, já que pouco a pouco volta-se para uma produção mais geometrizada, abrindo mão do figurativismo tão vigente naquele contexto.

Valentim mudou-se para o Rio de Janeiro em 1957 e a partir daí ficou envolvido com o ambiente artístico do Rio e de São Paulo, participando de diversas exposições, inclusive a Bienal paulista. Viajou pela Europa, tendo permanecido algum tempo na Itália. No continente africano, participou do *Festival Mundial de Artes Negras de Dacar*, no Senegal. Voltando ao Brasil, estabeleceu residência em Brasília, onde dirigiu o *Ateliê Livre do Instituto de Artes da Universidade de Brasília*. Após a morte do artista, em 1991, a família tentou, sem sucesso, tornar a sua casa um museu. Desse modo, as 150 obras as quais a família havia se disposto a doar para a criação de um museu foram distribuídas ou vendidas entre museus e particulares.

Emanoel Araujo, neste caso em especial, enquanto curador da Pinacoteca de São Paulo, organizou a exposição *O Artista da Luz* (2001), com curadoria de Benê Rodrigues: "Organizamos esta mostra para lembrar do descaso com Valentim" (ARAUJO, in *Folha de S.Paulo*, 2001).

No ano de 1976, Valentim publicou um documento importante, o *Manifesto, ainda que tardio* (FONTELES, 2001), no qual falava sobre sua linguagem plástica e o envolvimento com a cultura afro brasileira. Destacou ainda sua ascendência negra e a relação cultural com a Bahia, a qual considerava carregado de elementos étnicos e culturais de origem africana, europeia e indígena. Para Valentim, era necessário pensar uma linguagem contemporânea e universal, que dialogasse com produções estrangeiras sem, contudo, perder de vista a realidade cultural brasileira sob todos os seus aspectos, permitindo-se não priorizar modelos vindos de fora. O artista acreditava que sua arte tinha também um sentido monumental e necessitava pensar o espaço, integrando a arquitetura e a paisagem.

Sob o aspecto plástico, o próprio Rubem Valentim afirmava perceber a “geometria como um meio” (FONTELES, 2001, p. 28), como se ordenasse o mundo através dela. Embora não se considerasse efetivamente um integrante do Concretismo, via com interesse a questão da estrutura inerente às produções concretas, já que a este aspecto “se adequava o caráter semiótico de minha pesquisa plástica”, afirmou o artista (FONTELES, 2001). A pesquisa de símbolos religiosos de origem afro tornou-se uma das bases de sua investigação plástica, conforme o artista destacou em seu manifesto:

> (...) Intuindo 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. (FONTELES, 2001, p. 27-31).

Figura 55. Rubem Valentim. Emblema 4. Acrílica sobre aglomerado. 120 x 73,2 cm.1969. Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1975. Crédito da imagem: MAM-SP.

A figura anterior (Fig. 55) retrata uma obra que pode ser usada como mote para explicitar alguns dos caminhos para os quais a poética do artista caminhou. Um trabalho de profunda pesquisa geométrica, na qual o uso das cores uniformes, a simetria, o equilíbrio e o contraste sugerem, mesmo na pintura, uma configuração espacial precisa evidenciada na espacialidade, na composição totêmica e na verticalidade.

O desenvolvimento da produção de Rubem Valentim explicita suas pesquisas gráficas e sígnicas, que se tornam cada vez mais importantes em suas obras. Praticante do candomblé, o artista faz uso do racionalismo presente no movimento Concretista, entretanto o conjuga às geometrias de referência ancestral africana e afro-brasileira.

Figura 56. Rubem Valentim. Objeto emblemático II. Madeira pintada.192,5 x 109 x 76,9 cm. 1975. Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo — Panorama 1975. Crédito da imagem: MAM-SP.

Importante destacar que Valentim, como grande pesquisador que foi, também tomou contato com referências religiosas de outras fontes, tais como o *I-Ching*, o taoísmo, o hinduísmo, por meio do *Bhagavad Gita*, o Tarô e o cristianismo (CONDURU, 2007, p. 72). Foi amigo e discípulo de Mestre Didi, artista e sacedorte que apresento no subcapítulo posterior.

Na imagem ao lado (Fig. 56), um de seus *Objetos Emblemáticos*, temos um exemplo de produção tridimensional que sucede algumas de suas pesquisas plásticas bidimensionais. Objetos totêmicos, simétricos, cores bem marcadas e de cobertura definida norteiam muitas de suas produções. Cabe, neste momento, uma reflexão acerca do conceito de tectônico. Este termo vem da arquitetura, desse modo trago aqui uma definição do arquiteto Bruno Santa Cecília, presente no artigo de sua autoria, *Tectônica moderna e construção nacional* (2006), na revista *MDC*[19], periódico de arquitetura e urbanismo:

> Etimologicamente, o termo deriva do grego tekton, que significa carpinteiro ou construtor. Historicamente, o significado do termo evoluiu para uma noção mais geral de construção passando a incorporar seu potencial poético. Em arquitetura, passou a designar não apenas a manifestação física do componente estrutural, mas a amplificação formal de sua presença em relação ao conjunto das demais partes. Portanto, o caráter tectônico de um edifício seria expresso pela relação de interdependência mútua entre estrutura e construção, a condicionar sua manifestação visível, ou seja, sua aparência. Em contraposição, o termo atectônico passou a designar a operação pela qual a interação expressiva entre carga e suporte é negligenciada ou obscurecida visualmente. [...] De maneira mais específica, o termo tectônico designa os procedimentos construtivos realizados pela reunião e encaixe entre partes e objetos. Esta operação opõe-se à outra lógica construtiva distinta, denominada atectônica ou estereotômica. O

[19] Artigo publicado na revista *MDC, revista de arquitetura e urbanismo,* nº 1, sob título *Tectônica moderna e construção nacional.* Disponível em: <https://mdc.arq.br/category/_numeros-impressos/mdc-001/>.

> termo grego estereotomia pode ser definido como a arte de dividir e cortar com rigor os materiais de construção. (CECÍLIA, 2006, p. web).

Quando Valentim se muda para o Rio de Janeiro, em 1957, toma contato com a umbanda e seus pontos riscados (símbolos gráficos que servem para identificar entidades dentro do culto), o que, juntamente com o candomblé, irá ampliar suas referências e o uso das poéticas visuais presentes em símbolos religiosos, notadamente da divindade Xangô[20] do qual faz referência a partir do uso da imagem do machado duplo estilizado (Fig. 57), o *osé* (oxé) (VERGER, 2002).

Figura 57. Pierre Verger. Xangô no Brasil. Fotografia.
Crédito da imagem: VERGER, 2009 (6 Ed.)

[20] Conforme Pierre Verger aponta, Xangô pode ser analisado do ponto de histórico ou divino. No primeiro caso teria sido o terceiro rei de Oyó. No segundo, divindade do candomblé, deus do trovão, orixá da justiça que castiga mentirosos e malfeitores. Seu símbolo é um machado duplo, de duas lâminas (VERGER, Pierre Fatumbi. *Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador, Corrupio: 2002. 6 edição.)

São muitos os grupos negros que vieram para o Brasil e se constituíram enquanto culturas reelaboradas a partir da resistência. No aspecto religioso, diversos são os elementos presentes em cultos de origem afro-brasileira até a atualidade: cerâmicas, louçarias, plantas, objetos de metal, ferramentas, esculturas, alimentos, indumentárias, musicalidades e seus instrumentos, danças e a organização de todos esses elementos de acordo com a atividade realizada.

A imagem a seguir (Fig. 58) é o registro de uma serigrafia a cores impressa sobre papel. Realizada no final dos anos 1980, é bastante representativa do trabalho do artista. Ele desenvolve, a partir de muitas pesquisas, o que ele chama de alfabeto kitônico, que servirá de base para a criação de suas obras entre os anos de 1950 e 1990 (FONTELLES, 2001, p. 35). O elemento totêmico se faz presente na estrutura de cada um dos ícones, mesmo se tratando de imagens bidimensionais. A poética do machado duplo de xangô, estilizado num grafismo impresso em serigrafia, bem como o uso das cores chapadas, em azul e vermelho (sendo o vermelho uma das cores de referência de Xangô), orientam a diagramação que se constitui na contraposição de cores e formas. Os elementos reunidos formam um grande círculo e duas torres, sendo uma à direita e outra à esquerda. O procedimento visual/gráfico é muito similar àqueles nos quais o artista se apoia para produzir suas esculturas e pinturas.

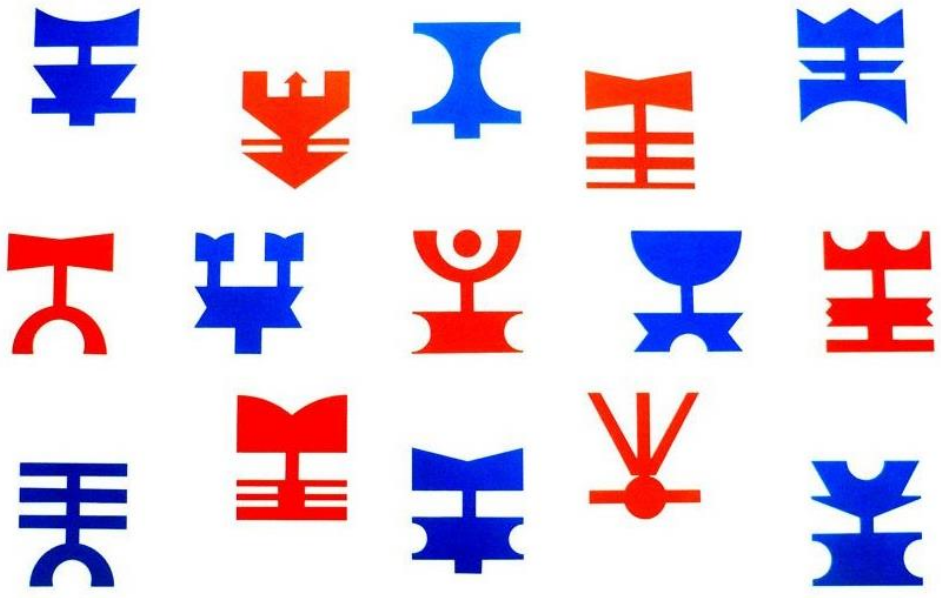


Figura 58. Rubem Valentim Alfabeto kitônico. Serigrafia em cores. 70,5 X 100 cm. 1987. Crédito da imagem: Pinacoteca do Estado de SP.

Figura 59. Rubem Valentim. Emblema São Paulo. Peça – Concreto armado (8,20 x 2,60 x 0,60m). 1978 – 1979. Crédito da imagem: Museu Brasileiro de Escultura (MUBE).

Tabela 7 Estudo visual	
Título da Obra	Emblema São Paulo (Fig. 59).
Material	Escultura em concreto. O uso desse material funciona como uma espécie de nova versão do trabalho do artista, seja pelo material, seja pela escala e função de obra pública.
Modo de construção técnica	Concreto armado em estrutura vertical.
Características formais	Simetria bilateral, característica de totem, formas justapostas e duplicadas em espelhamento.
Composição	Simétrica, bilateral.
Tipo de contraste visual	De forma, de escala (os machados de xangô). Vê-se aqui os espelhamentos e contraste obtidos através do jogo de formas. Não há contraste de cor, comum em outros trabalhos desse artista.
Técnicas visuais	Fragmentação, equilíbrio, assimetria, irregularidade, complexidade, fragmentação, profusão, exagero, espontaneidade, estase, ousadia, ênfase, opacidade, variação, exatidão, planura, justaposição, acaso, agudeza, episodicidade.
Referências gráficas e simbólicas	Há uma certa semelhança com o Adinkra Akoben (Fig. 60), Os triângulos justapostos e contrastantes.

Figura 60. Povo Akan. Adinkra Akoben (variação). Motivo gráfico. Crédito da imagem: Pinacoteca do Estado de SP

O Akoben é um adinkra que traz em seu significado um chamamento, um aviso à multidão, tal como um berrante, símbolo de cautela e vigilância e significa: “O que tem valor se sustenta por seu próprio mérito”. (NASCIMENTO, 2009).

Existe um grupo étnico conhecido como Ndebeles, que habitam a África do Sul e Zimbábue. Este grupo é conhecido por realizar belas e criativas pinturas (Fig. 61 e 62) em suas casas. O trabalho gráfico é bastante interessante. Fala-se que o costume de se pintar as casas teria vindo do grupo nguni (que compõe quase dois terços da população da África do Sul). Esses murais são pintados exclusivamente por mulheres, sendo uma tradição passada de mãe para filha. Ao observar essas imagens, é difícil não associá-las aos grafismos presentes na obra de Valentim. As composições visuais de natureza totêmica, o contraste de cores constituídos através de contornos bem definidos e o uso de simetria nos sugerem que esses artistas beberam da mesma fonte.

Figura 61. Casa decorada por mulheres da etnia Ndebeles. Pintura manual sobre parede. África do Sul. Crédito da imagem <http://nomadesdigitais.com/a-etnia-africana-que-usa-as-fachadas-de-suas-casas-como-tela-para-pinturas-coloridas/>

Figura 62. Casa decorada por mulheres da etnia Ndebeles. Pintura manual sobre parede. África do Sul. Crédito da imagem <http://nomadesdigitais.com/a-etnia-africana-que-usa-as-fachadas-de-suas-casas-como-tela-para-pinturas-coloridas/>

4.2.3 – Mestre Didi e Carybé: A arte na religiosidade ou a religiosidade na arte?

Neste subcapítulo apresento para discussão a obra de dois importantes artistas: Mestre Didi e Carybé (1911-1997). Ambos são apresentados intencionalmente no mesmo capítulo já que desenvolveram suas obras voltados especificamente para a temática do candomblé. É importante considerar os terreiros de candomblé e todas as atividades a ele relacionadas como espaços que também permitiram aflorar a produção de diferentes artistas, seja pela produção de uma gama de objetos litúrgicos, seja pela convivência que se construiu em muitos dos terreiros tradicionais, verdadeiros pontos de encontro de figuras ligadas à diferentes expressões culturais. Aqui destacamos um pouco da potência artística que foi gerada em terreiros baianos. Vagner Gonçalves da Silva, no artigo *Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé*, destaca que:

> Se a arte religiosa presente nas festas públicas do candomblé ou nos altares ocultos dos pejis é, como se disse, um fato social estético-religioso no qual não se separam a produção coletiva e a individual, o sagrado e o profano, é bem verdade que o diálogo do terreiro com o mundo que o

> circunda também possibilitou o surgimento de uma arte ou de artistas cujas obras mantêm uma relação de proximidade com os princípios estéticos deste sistema religioso, mas ao mesmo tempo reelaboram essa experiência em termos de uma nova linguagem que em diferentes graus os afastam ou aproximam desse campo religioso. (SILVA, 2008, p. 109).

Ocorre que, por um lado, Emanoel Araujo e Rubem Valentim tocam a questão da religiosidade como aspecto inspirador, recriando grafismos e materiais a partir de suas próprias necessidades criativas enquanto artistas; por outro, Mestre Didi foi membro da alta hierarquia do candomblé e fez uso da expressividade visual religiosa enquanto matéria (inclusive literal) para produção de suas esculturas, sendo suas obras objetos sacros. Já Carybé, foi provavelmente um dos mais importantes desenhistas que registraram a cultura afro sob a perspectiva religiosa. Suas aquarelas são registros minuciosos da iconografia religiosa do candomblé, funcionando como material de estudo para muitos investigadores da cultura negra que não necessariamente frequentam os terreiros. Foram necessários muitos anos de convivência em terreiros para que Carybé pudesse realizar tais obras, verdadeiros registros da cultura negra no candomblé.

Conforme aponta a pesquisadora Maria Heloísa Leuba Salum, a produção de Mestre Didi é comumente considerada arte sacra afro brasileira, tendo sido no passado mais conhecida dentro da cultura religiosa que nos circuitos de artes em geral. (SALUM *in* Aguilar, 2000). Podemos considerar que este cenário vem sendo ampliado nas últimas décadas à medida que novas pesquisas e abordagens de investigação são empregadas no que concerne à produção afrodescendente. Mestre Didi participou com sala especial da *Bienal* de 1996 e também da *Mostra BRASIL+500*, realizada em São Paulo no ano de 2000. A produção desse artista teve uma visibilidade cada vez mais expressiva no campo das artes a partir dos anos 1980. Somou-se a esse crescimento as diversas ações de difusão e pesquisa já então realizadas em especial pelo artista e curador Emanuel Araujo.

Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o *Alapini* (título que o designa sumo sacerdote do culto dos Eguns) conhecido como Mestre Didi, nasceu em Salvador (BA) no ano de 1917. Devotou toda sua vida para prática e investigação religiosa, o que fica evidente também através de uma potente produção escultórica, seja pelas temáticas apresentadas, seja pela materialidade das obras. Ainda menino participava ativamente dentro do terreiro nagô *Yle*

Àse Opó Àfonjá[21]*,* tendo recebido ensinamentos de mãe Aninha, a Obá Biyi. Com a morte desta última, sucede Maria Bibiana do Espírito Santo (1890-1967), mãe de Mestre Didi e conhecida pela população como Mãe Senhora. Descendente da família Asipá, que foi uma família nobre com origem no Benim (Ketu) e na Nigéria (Oió), era também neta de uma das criadoras do primeiro terreiro de candomblé no Brasil, Marcelina da Silva, a Oba Tossi. A partir dessas conexões podemos imaginar tamanha riqueza de experiências e saberes vivenciados por Mestre Didi naquele contexto.

Mestre Didi tem nessa nova sacerdotisa outra referência de aprendizado, já que Mãe Senhora o incentiva na produção de objetos litúrgicos, atividade esta que exigia habilidade técnica e conhecimento dos ritos do candomblé. Mestre Didi auxiliava Mãe Senhora nas preparações litúrgicas (SODRÉ, 2006). O pesquisador Jaime Sodré destaca que, apesar da enorme repressão que os terreiros de candomblé sofreram no Brasil desde seu início, é por ocasião da liderança de Mãe Senhora que ocorre uma aproximação mais destacada de artistas e pensadores de diferentes segmentos.

[21] Terreiro de candomblé tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional) em 2000. Localizado em Salvador, no bairro Cabula, foi fundado no ano de 1910, por Eugênia Ana dos Santos (1869-1938), a Mãe Aninha, a *Ọbá Biyi.* Mãe Aninha realizou seus trabalhos litúrgicos com auxílio de seu neto, *Didi*, conforme relata Jaime Sodré. Desse modo Mestre Didi deve a ela parte importante de seu aprendizado (SODRÉ, 2006, p.177).

Foram organizados uma série de eventos como congressos internacionais e colóquios, para os quais eram programadas visitas ao terreiro. Carybé, Jorge Amado, Emanoel Araujo, entre outros artistas, poetas e músicos, frequentaram aquele espaço. Hector Julio Páride Bernabó, o Carybé (1911-1997) frequentou este terreiro até o fim de sua vida, tendo inclusive produzido um quadro no qual retratou Mãe Senhora (Fig. 63).

Figura 63. Carybé. Retrato de Mãe Senhora. Aquarela. 1950. Crédito da imagem: http://z1portal.com.br/exposicao-sobre-candomble-traz-aquarelas-do-artista-carybe/

A obra de Carybé é de grande importância para a investigação e memória iconográfica da cultura negra religiosa. Como desenhista, ilustrou livros para Mário de Andrade, Gabriel García Márquez, Jorge Amado, Rubem Braga e também livros de própria autoria. Depois de 30 anos pesquisando, publica o livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* (1981). Produziu painel entalhado em madeira, o qual uso neste subcapítulo para apresentar a iconografia dos orixás citados na análise da obra de Mestre Didi. O pesquisador Vagner Gonçalves da Silva em interessante artigo sobre a produção de Carybé escreve especificamente sobre esse mural, a partir da iconografia religiosa dos terreiros, na revista *Porto Urbe* (Revista do núcleo de antropologia urbana da USP)[22], que:

> Utilizando a técnica do incrustamento, Carybé "vestiu" os orixás com as ferramentas (espadas, lanças, escudos, leques etc.) e demais elementos que compõem o conjunto das indumentárias (búzios, marfim, espelhos, correntes, pulseiras, prata, ferro, ouro, etc.). Como os orixás foram esculpidos no tamanho médio de um homem e as ferramentas incrustadas são iguais àquelas encontradas no terreiro, obtém-se assim um "efeito de realidade", ou verossimilhança, que estabelece um pacto semântico entre a obra artística e o poder mágico que esses objetos têm no contexto religioso. Estas ferramentas e elementos naturais não estão "representados" na prancha por meio de suas formas entalhadas na madeira. Elas estão lá, de fato, como se da presença do objeto em si emanasse sua eficácia ou seu poder simbólico (SILVA, 2012, p. web.).

Tão estudioso, Mestre Didi se dedicou a investigar o idioma de origem iorubá, que compunha todas as terminologias referentes à liturgia do candomblé. Assim, publica em 1950, espécie de dicionário português-iorubá. Essa publicação impulsionou a criação de uma cadeira para o ensino de Iorubá na Universidade Federal da Bahia, em 1960, após Didi ter participado do *IV Colóquio Luso-Brasileiro*. Publicou em 1961 um conjunto de contos populares os quais foram-lhe transmitidos especialmente por suas tias nagô (SODRÉ, 2006, P.177). Em 1966 viajou pela África Ocidental, onde realizou pesquisas sobre relações Brasil-África e a partir de suas viagens pôde reencontrar laços com seus antepassados Asipá, (...) "uma das sete principais famílias fundadoras do Reino de Ketu", conforme relata o próprio Mestre Didi (SODRÉ, 2006, p.180), em viagem com sua esposa e Pierre Verger à África.

[22] SILVA, Vagner Gonçalves da. "Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé" *Ponto Urbe*, 25/07/2014. v. 10. Acesso em: 30/09/2016. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/1267>. DOI: 10.4000/pontourbe.1267

Em Salvador, criou e presidiu a Sociedade Cultural e Religiosa *Ilê Asipá* do culto aos ancestrais Egun. Participou nos anos 1960 a 1990 de uma série de eventos sobre cultura negra no Brasil internacionalmente, sendo nomeado coordenador do Conselho Religioso do Instituto Nacional da Tradição e Cultura Afro-Brasileira, órgão que representa o país a Conferência Internacional da Tradição dos Orixás.

A preocupação de Mestre Didi com o registro e a transmissão de tradições e cultura negra torna-se evidente através de algumas publicações de sua autoria, entre os anos de 1946 e 1989 (talvez ainda não tão conhecidas como se deveria por pesquisadores da temática afro). Uma delas é um livro que publica juntamente com o pesquisador Marco Aurélio Luz: *O Rei nasce aqui – A Educação pluricultural africano-brasileira* (SANTOS, e LUZ, 2007). O livro apresenta a experiência e proposta educativa da comunidade *Oba Biyi*. Muitas crianças negras, sistematicamente rejeitadas na escolas tradicionais (que tendem a seguir modelos de ensino eurocêntricos), seja por seu estrato social e ainda suas referências religiosas que nunca seriam consideradas, teriam ali um espaço de formação que respeitava e valorizava suas origens. Mestre Didi afirmou:

> Através de projetos como o projeto piloto de Minicomunidade Oba Biyi, pretendemos oferecer condições de criar e alfabetizar as crianças menos favorecidas das diversas comunidades-terreiros, dando apoio moral e social às mães que, em sua maioria, vivem sem companhia de seus maridos, impossibilitadas de dar a criação ideal a seus filhos. É nosso desejo que esses projetos incorporem e trabalhem com elementos precisos para um melhor desenvolvimento e preservação da cultura de cada grupo de maneira que possam vir a participar e enriquecer, com seus valores, a sociedade em que se encontram. (SANTOS e LUZ, 2007, p.10).

A militância cultural e o fervor religioso não suprimiu a produção artística de Mestre Didi, a qual, na verdade, podemos concluir, é fruto de suas intensas investigações que passam pelo universo da experiência prática, da tradição oral e da investigação de natureza científica e religiosa. Além disso, suas experiências se intensificam quando em encontro com seus familiares *Asipá* na África. Em 1967 e 1970, Mestre Didi é contratado pela UNESCO para realizar pesquisas na África sobre a arte sacra tradicional e os pontos de encontro com o Brasil. A família *Asipá,* mais sete famílias, teriam emigrado de *Oyó*, na Nigéria, para fundar o Reino *Kètu* (antigo Daomé), dando origem às raízes *Nagô*, *Anagô* e *Nagônu*. (SODRÉ, 2006, p.181). Parte dessa família teria vindo ao Brasil à época da escravidão. Lá recebe o título de *Assogbá* (supremo sacerdote de *Obàlúaiyé*, ou Obaluaiê, orixá que comanda os espíritos

ancestrais). Como *Assogbá,* é considerado guardião da comunidade e responsável por preservar os valores da tradição. (SODRÉ, 2006, p.191).

A obra de Mestre Didi selecionada para análise neste subcapítulo (Fig. 64) constitui-se numa obra muito sofisticada, seja por sua materialidade, conceito, referencial ou sintonia com a produção em arte contemporânea.

Figura 64. Mestre Didi. Opá Osanyin Gbegá [Magnifíco Cetro da Vegetação com Serpentes]. 1995. Materiais diversos. Crédito da imagem: Enciclopédia Itaú Cultural.

Embora é sabido que produções de temáticas afro-brasileiras foram sistematicamente reservadas a categorias específicas, sejam aquelas voltadas às artes consideradas "inferiores", como o artesanato, a arte naïf ou folclórica, ou ainda à investigação cientificista de elaborados museus e gabinetes de curiosidades, Mestre Didi consegue se impor enquanto artista e como potencializador de discussões de temática afro despertadas por suas obras.

A obra de Mestre Didi (Fig. 64) faz referência aos orixás *Obaluaiê*, *Oxumaré* e *Ossaim*. Sodré destaca que essa obra seria uma síntese formal e mítica dessas divindades, sendo cada um desses orixás identificados de forma evidente na obra, a partir de seus emblemas. (SODRÉ, 2006, p.235). Para apresentar a iconografia desses três orixás citados, apresento a seguir partes de um incrível mural talhado em madeira (cedro) produzido por Carybé. Esse mural se encontra no Museu Afro-Brasileiro de Salvador.

Obaluaiê (Fig.65), orixá das doenças e da cura, ligado ao mundo dos mortos, tem como emblema o xaxará (*Sàsàrà*). Esse instrumento é uma espécie de cetro feito com palha e decorado com búzios, nos quais o orixá que é das doenças mas também da cura, "limpa" as doenças físicas ou espirituais. Obaluaiê esconde seu corpo para esconder as marcas de varíola que sofreu. Normalmente é coberto com palha de ráfia desfiada (raphia vinifera). Mestre Didi também usa palha desfiada em suas obras.

Figura 65. Carybé. Mural dos Orixás (um deles). Omolu.. Madeira entalhada. 1967-68. Crédito da imagem: https://pt.wikipedia.org/wiki/Obaluaiy%C3%AA#/media/File:Omolu.jpg

Oxumaré (Fig.66) é um orixá que liga a Terra ao Céu, responsável por todos os ciclos da vida, natureza e da existência. Da nação jeje, é também conhecido como Dan. É representado pelo arco-íris e por uma serpente que engole a própria cauda (a cobra arco-íris), alusão à infinitude dos ciclos.

Figura 66. Carybé. Mural dos Orixás (um deles). Oxumaré. Madeira entalhada. 1967-68. Crédito da imagem: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oxumar%C3%AA#/media/File:Caryb%C3%A8,_rilievi_degli_orixas,_oxumare_02.JPG>

Ossaim (Fig.67) é orixá das plantas medicinais e litúrgicas. É detentor do axé presente em determinadas ervas, sendo que nenhuma atividade ritualística pode ser realizada sem a interferência desse orixá. Seu emblema constitui-se de uma haste de ferro da qual saem sete outras hastes da extremidade superior. Da haste central, é projetada uma ave, um pássaro. A imagem formada é uma espécie de árvore estilizada. Na obra registrada na imagem a seguir (Fig.67), vemos a representação do orixá entalhado, sendo que a ferramenta do orixá fundida em metal, literalmente construída, com suas sete hastes e um pássaro na parte superior, é encaixada sobre o entalhe, compondo a imagem final.

Figura 67. Carybé. Mural dos Orixás (detalhe de um deles). Ossaim. Madeira entalhada e metal. 1967-68. Crédito da imagem: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Osanyin#/media/File:Caryb%C3%A8,_rilievi_degli_orixas,_1968,_ossaniyn_02.JPG>

Figura 68. Mestre Didi. Opá Osanyin Gbegá [Magnifíco Cetro da Vegetação com Serpentes]. 1995. Materiais diversos. Crédito da imagem: Enciclopédia Itaú Cultural.

Como podemos ver através das obras de Carybé, cada orixá possui iconografia específica. Vale destacar que, igualmente, a cada orixá correspondem grafismos, elementos da natureza, comidas, cores, adornos, instrumentos, ferramentas, etc. Carybé adquiriu muitas dessas referências a partir da vivência nos espaços de terreiro, especialmente no *Ilê Axé Opô Afonjá*, liderado naquele período por Mãe Senhora. Aqui apresentei apenas uma síntese, destacando alguns aspectos que nos ajudam a investigar a obra de Mestre Didi a partir de alguns elementos que compõem a iconografia dessas divindades. Considera-se que Carybé foi um dos artistas que melhor registrou, especialmente através de aquarelas, essas iconografias, sendo muitos de seus trabalhos usados para ilustrar livros religiosos ou científicos da cultura afro-brasileira. A seguir (Tabela 5), analiso uma obra de Mestre Didi (Fig. 68).

Tabela 8 **Estudo visual**	
Título da Obra	Opá Osanyin Gbegá [Magnifíco Cetro da Vegetação com Serpentes]. (Fig. 68)
Material	Escultura composta de palha, couro, búzios e contas.
Modo de construção técnica	Costuras, incrustações, encaixes. O artista agrega diferentes elementos ao entalhe da imagem.
Características formais	Característica de totem. Todos os elementos sugerem movimentação para cima e lados, dando a ideia de expansão.
Composição	Composição vertical, totêmica.
Tipo de contraste visual	De cor, de forma, de textura. As texturas, obtidas a partir da riqueza de materiais, conferem grande expressividade à obra.
Técnicas visuais	Equilíbrio, simetria, complexidade, fragmentação, profusão, exagero, espontaneidade, estase, ousadia, ênfase, variação, opacidade, exatidão, profundidade, difusão, episodicidade.
Referências gráficas e simbólicas	Ao orixá Omolu (palha, xaxará, búzios). Ao orixá Oxumaré (a cobra e o movimento circular). Ao orixá Ossaim (as sete hastes, sendo uma delas com um pássaro na extremidade). Todos esses orixás se relacionam com o elemento terra.

Figura 69. Carybé. Mural dos Orixás (parte do mural). Ossaim. Madeira entalha. 1967-68. Crédito da imagem: <https://pontourbe.revues.org/docannexe/image/1267/img-7.jpg>

A figura analisada a seguir (Fig. 69) integra o mural já citado que compõe a obra de Carybé presente no Museu Afro-Brasileiro de Salvador. Ao centro da imagem, podemos observar que o orixá "segura" sua insígnia, sendo ela não um objeto talhado em madeira, assim como o orixá, mas a própria insígnia, o objeto em si.

Abaixo de seus pés, vemos que só é visível uma das pernas, como se o orixá representasse ele mesmo uma árvore, destacando seus domínios sobre a vegetação e o poder das ervas, as quais abraça. Na base de todos os orixás entalhados no mural, Carybé representou também animais relacionados a esses orixás. Cada orixá possui características específicas que irão compor uma espécie de gramática multissensorial cujos elementos

integram os rituais e toda rotina do candomblé: insígnias, vestimentas, adornos, cores, materiais, dança, animais, banhos aromáticos, bem como alimentos.

É interessante notar que essa multisensorialidade expressiva é um aspecto característico da arte contemporânea, não sendo incomum o uso de muitas referências do candomblé por parte de artistas não necessariamente ligados aos cultos de terreiros tradicionais. Esse processo de choque cultural já é antigo e advém dos encontros violentos entre culturas negras e brancas trazidos com diversos processos de colonização no continente africano. Podemos imaginar que as danças tradicionais africanas, a exemplo, tiveram grande impacto sobre a produção de performances no ocidente.

Para refletir um pouco sobre esses saberes que aqui chamo de gramática multissensorial, apresento alguns desses elementos, que podem variar um pouco de acordo com a nação, sendo estes referentes à nação Ketu, conforme explicita Carlos Eugênio Marcondes de Moura, no livro *Culto aos Orixás: Voduns e Ancestrais nas religiões afro-brasileiras* (2011):

Tabela 9
Elementos mais usuais da liturgia referente ao orixá Ossaim
Animais oferecidos ao orixá: Bode, galo.
Cores atribuídas ao orixá: Verde (e suas variações).
Cores da vestimenta do orixá: branco, verde claro.
Material usado para confecção dos colares: louça.
Cor das contas: cinza, mas devido à dificuldade em encontrar essa cor, usa-se também branco e verde.
Cor das louças: brancas com riscos verdes.
Comidas/bebidas: água, milho branco, acaçá, comidas de dendê, feijão, arroz, milho vermelho, farofa de dendê, fumo.

Embora as informações que fazem referência às liturgias possam variar um pouco de terreiro para terreiro, fazendo parte da tradição que envolve a história de cada um deles, as referências citadas anteriormente são bastante comuns. Carybé, enquanto artista, poderia,

se quisesse, trazer mais desses elementos à sua obra, entretanto realiza algumas escolhas à medida que, por exemplo, não faz uso de cores associadas ao orixá que pretende retratar, contudo apresenta uma insígnia (um objeto literal) que é adaptada à imagem através da qual se pretende trazer a presença do orixá.

Tabela 10 **Estudo visual**	
Título da Obra	Mural dos Orixás (parte do mural). *Ossaim*. Madeira entalhada e metal. (Fig. 69).
Material	Escultura composta de madeira talhada e ferramenta de orixá em metal.
Modo de construção técnica	Entalhe e encaixe.
Características formais	Característica de totem, formas justapostas e aglutinadas. Relevo.
Composição	Vertical, totêmica.
Tipo de contraste visual	De cor, de forma, de textura.
Técnicas visuais	Equilíbrio, unidade, simetria, regularidade, complexidade, profusão, exagero, estase, ênfase, exatidão, profundidade, justaposição, episodicidade, opacidade, repetição.
Referências gráficas e simbólicas	Ao orixá Ossaim (as sete hastes, sendo uma delas com um pássaro na extremidade) e ao animal associado a este orixá, o galo e o bode.

4.2.4– Geraldo Teles de Oliveira, o GTO

Geraldo Teles de Oliveira, o GTO, mineiro de Itapecerica (1913-1990), destacou-se tanto que virou tema de dois filmes: *O Escultor dos Sonhos*, de Camillo de Souza Filho e *A Árvore dos Sonhos*, de Carlos Augusto Calil. Atuou como guarda noturno, guarda sanitário, servente de pedreiro, moldador, etc. Começou a esculpir recolhendo pedaços de madeira que encontrava na construção do Hospital São João de Deus. Fez uso com frequência de maçaranduba-amarela, cedro-vermelho, e o vinhático.

Figura 70. Geraldo Teles de Oliveira – GTO. Roda da Vida. Escultura em madeira entalhada. 38 x 32 cm. 1970. Crédito da imagem: Catálogos das artes. Imagem: <www.catalogodasartes.com.br/ Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=2442>

A primeira exposição individual de GTO foi na Galeria Guignard, Belo Horizonte (1967). Sua produção ultrapassa 4 mil peças, espalhadas dentro e fora do país. Autodidata, têm como característica singular esculpir dando a sensação de correntes sem emendas, tamanho é o apuro de suas obras. Sua livre produção artística é exposta em espaços consagrados como Biennale Formes Humaines, Musée Rodin, Paris, França (1974); Salão de Arte Contemporânea, Belo Horizonte (1969); Galeria Montparnesse, Paris (1974); Bienal de Veneza, Itália (1980); Processo Evolutivo da Arte em Minas, Palácio das Artes (1970); II Festival Mundial e Africano de Arte e Cultura Negra, Lagos, Nigéria (1977), etc. Por ocasião do Festival Africano, a empresa de correios (ECT) destacou um de seus trabalhos num selo postal.

O estilo de GTO é perpetuado por seu filho (Mário Teles) e o seu neto, Geraldo Fernandes de Oliveira (GFO) juntamente com Milton Marcolino da Silva (MMS). Faleceu em Divinópolis, MG, em 1990. Seu trabalho caracteriza-se por um tipo de entalhe particular que justapõe espaços cheios e vazios, formando diferentes figuras que parecem "sair" da madeira.

Para esta reflexão, apresento um tipo de produção em escultura realizado pelo povo Maconde, cujo estilo é conhecido como Ujamaa. A etnia maconde vive em parte da atual região da Tanzânia. O estilo de entalhe *Ujamaa* (Fig. 71) apresenta a tradição familiar, sendo

Figura 71. Ntaluma. Ujamaa (família). Escultura makonde em ébano. 38 x 32 cm. 1970.

Crédito da imagem: Catálogos das artes. <www.catalogodasartes.com.br/ Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=2442>

tais obras esculpidas em ébano, compondo espécies de árvores que integram membros das famílias e gerações relacionadas. A mulher é sempre o centro nas famílias maconde, por isso aparece no centro da escultura. Apresento a obra a seguir (Fig. 72), escultura talhada em madeira e que representa bem o estilo do artista.

Figura 72. GTO. Roda. Escultura em madeira. Acervo do Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro, RJ. Reprodução fotográfica. Crédito da imagem: <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/12/gto.html>

Nela, podemos ver uma estrutura circular na qual foram esculpidos inúmeras figuras humanas. Na parte externa dessa estrutura, observa-se dois personagens, um deles monta um ser humano, outro monta uma espécie de fera, cão ou lobo. Esse círculo possui ainda um outro círculo que funciona como um ponto central. Dentro deste último círculo mais três figuras humanas encaixadas "seguram" o arco que as envolve. É como se as personagens, justapostas, trabalhassem em conjunto para fazer a grande roda girar. A parte interna do círculo possui uma série de corpos encaixados de modo a formar uma interessante trama visual. Essa grande roda, suspensa numa base através de uma haste que a mantém de pé, pode nos remeter àquelas esculturas Maconde. (Fig. 71).

Evidentemente não é possível precisar, tampouco afirmar com certeza como heranças culturais dessa natureza podem ou não ter influência na produção deste e outros artistas. Por outro lado, esse exercício de comparação pode reafirmar o fato de que a imagem visual é uma espécie de conhecimento que, assim como ocorre nas ciências exatas, caminha ao longo do tempo e possui vida própria, sendo igualmente passível de transformações e aberto a produção de novos conhecimentos.

Tabela 11 **Estudo visual -**	
Título da Obra	Roda. (Fig. 72)
Material	Escultura em madeira
Modo de construção técnica	Entalhe sobre madeira maciça.
Características formais	Forma circular, círculos concêntricos.
Composição	Circular. O formato de roda aparece em vários trabalhos desse artista.
Tipo de contraste visual	De forma, caracterizada especialmente pelo uso de espaços cheios e vazios.
Técnicas visuais	Movimento, irregularidade, complexidade, fragmentação, profusão, exagero, espontaneidade, estase, ousadia, ênfase, opacidade, variação, exatidão, profundidade, justaposição, acaso, agudeza, episodicidade.
Referências gráficas e simbólicas	Há uma certa semelhança com as esculturas tradicionais Ntaluma, dos povos Maconde (Fig. 71).

4.2.5 – Jorge dos Anjos

Jorge dos Anjos (Ouro Preto, 30-04-1957), pintor, escultor e desenhista, iniciou sua formação ainda menino, de 1970 a 1976, na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), onde estudou com Nuno Mello, de quem foi aluno, Ana Amélia e Amílcar de Castro[23]. Tomando por inspiração a cidade e seu cenário barroco, inspirou-se nas cores do primeiro e nas estruturas tridimensionais do último. Em 1984, ao viajar à Bahia, aproximou-se dos elementos do candomblé, e incorporou-os. 1987, passou a criar projetos em papelão para suas esculturas. Em 1989, mudou-se para Belo Horizonte, buscando mais oportunidades de trabalho. Sua obra toma por referência elementos minerais.

A partir do imaginário afrodescendente, produziu esculturas em ferro oxidado e com óxido gravado em telas. A partir de 1993, fez experiências em design, criando luminárias com estrutura metálica e nylon translúcido que conservaram muito sua linguagem de escultor. Realizou várias exposições individuais e coletivas em Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, obtendo expressivos prêmios em salões de arte nacionais. As obras de Jorge dos Anjos integram o acervo de museus de Belo Horizonte e importantes coleções particulares do Brasil e no exterior. Versátil, produziu esculturas em madeira e ferro, pinturas, aquarelas e objetos. Luminárias e totens (pinturas sobre cestas de taquara) decoram casas e hotéis e figuram em importantes revistas de design e decoração nacionais e internacionais.

Publicou o livro de desenhos e poemas *Visagens* (1988) em parceria com Álvaro Andrade Garcia (Belo Horizonte, 1961), e *Caderno de Pele e de Pelo* (2002) com Guiomar de Grammont (Ouro Preto, 1963) e Guilherme Mansur (Ouro Preto, 1958). Entre tantas outras, participou das exposições *A mão afro-brasileira* (1988) e *A nova mão afro-brasileira* (2013), ambas com curadoria de Emanoel Araujo. Reproduções de suas obras podem ser encontradas nos catálogos dessas exposições, bem como em outras obras artísticas como *Revue Noire-Brésil Afro-brasileiro* (1996), *Um século de História das Artes Plásticas de Belo Horizonte* (1997). *Risco, Recorte, Percurso* (2010) documenta sua cronologia artística e análise de produção. Prefaciado por Roberto Conduru, recebeu análise crítica de Márcio

[23] JORGE dos Anjos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26059/jorge-dos-anjos>. Acesso em: 16 de Mai. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-74

Sampaio e Joëlle Busca, poemas de Gustavo Penna, Ricardo Aleixo e Tavinho Moura, além de projeto gráfico de Marconi e Marcelo Drummond.

A imagem a seguir (Fig. 73) apresenta uma instalação do artista que faz parte do acervo do Museu Afro Brasil. Nessa obra, Jorge dos Anjos faz uso da pedra sabão, material também usado por Aleijadinho e outros artistas à época colonial brasileira. Cada totem é constituído de um elemento de base quadrangular, sobre os quais são esculpidos elementos visuais típicos ao artista: os triângulos, os machados duplos (que aludem a Xangô) e círculos. Muitas de suas obras são criadas a partir dessas referências e através de diferentes soluções materiais o artista alcança uma variedade de resultados. Há que se destacar a predominância da produção de obras que possuem aspecto totêmico.

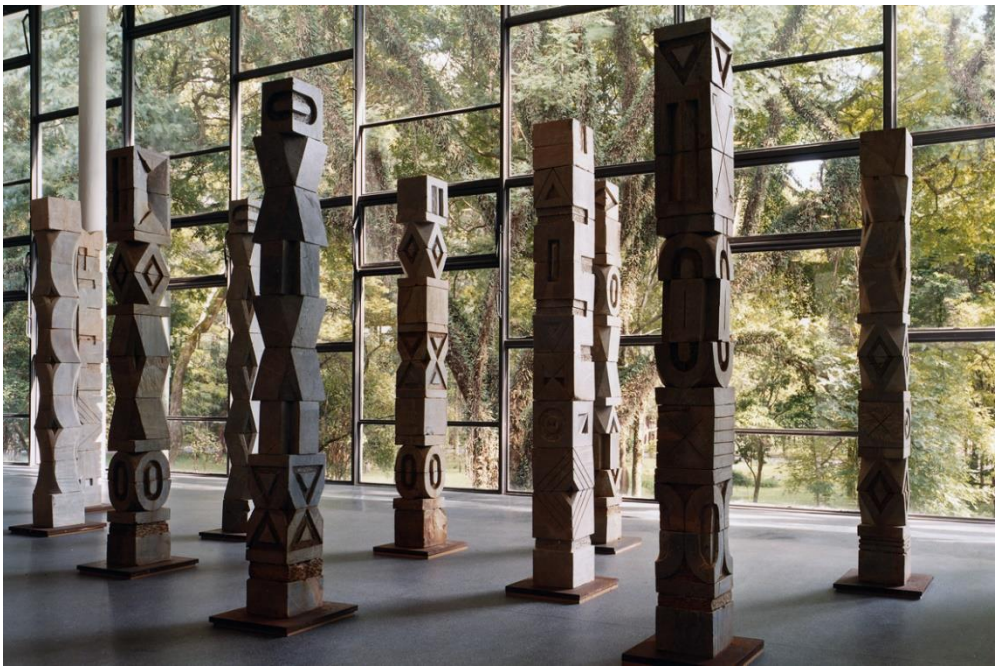


Figura 73. Jorge dos Anjos, 2002, pedra sabão (foto: Nelson Kon). Crédito da imagem: <http://www.museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2014/08/18/museu-afro-brasil-promove-encontro-com-o-artista-pl%C3%A1stico-jorge-dos-anjos>

Na imagem a seguir (Fig. 74), podemos observar sua atuação na arte pública. O Portal da Memória (2007), na Pampulha é mais um exemplo da versatilidade do artista, que trabalha a construção de seus grafismos a partir do uso de espaços vazados.

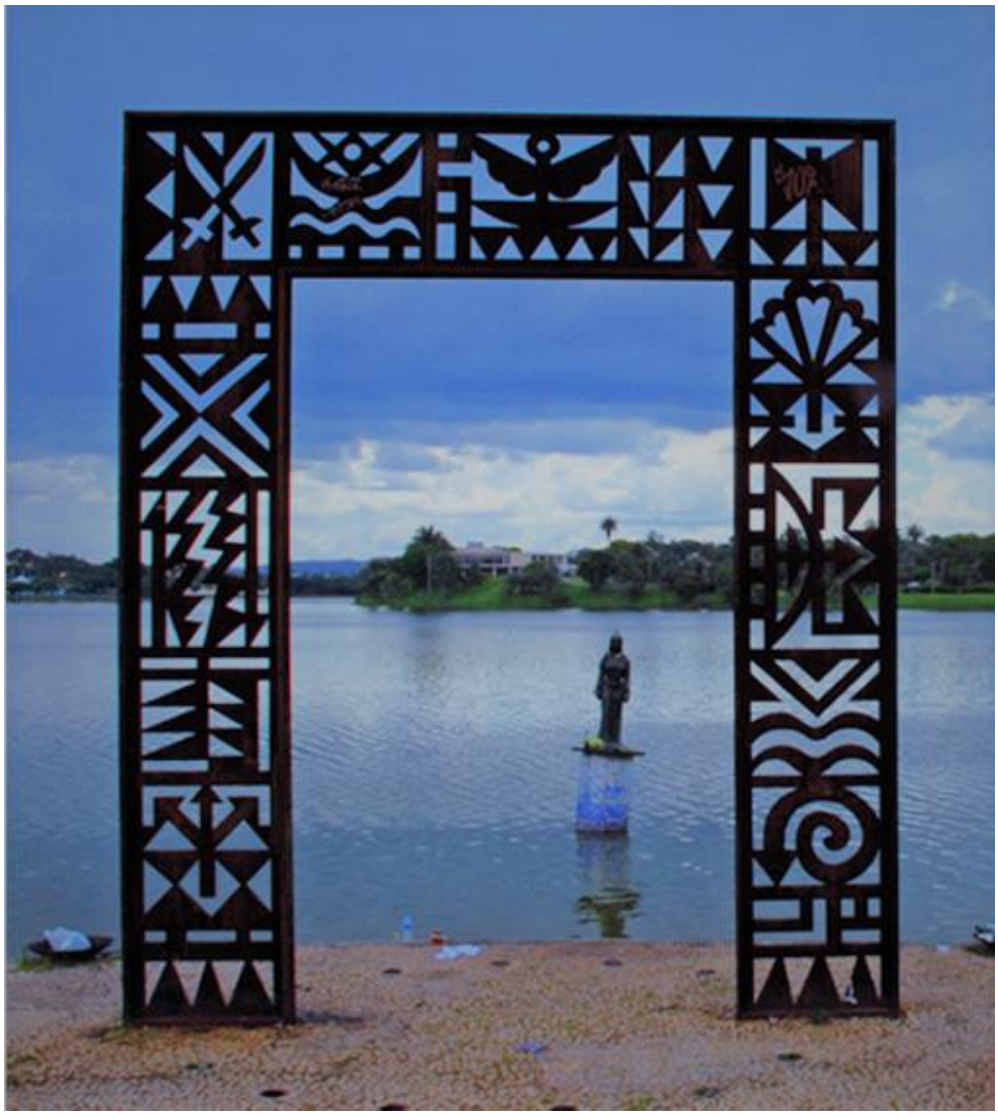


Figura 74. Jorge dos Anjos. Portal da Memória. 2007. Escultura em metal recortado. Local: Lagoa da Pampulha – MG. Crédito da imagem: <http://www.jorgedosanjos.com.br/news.html>

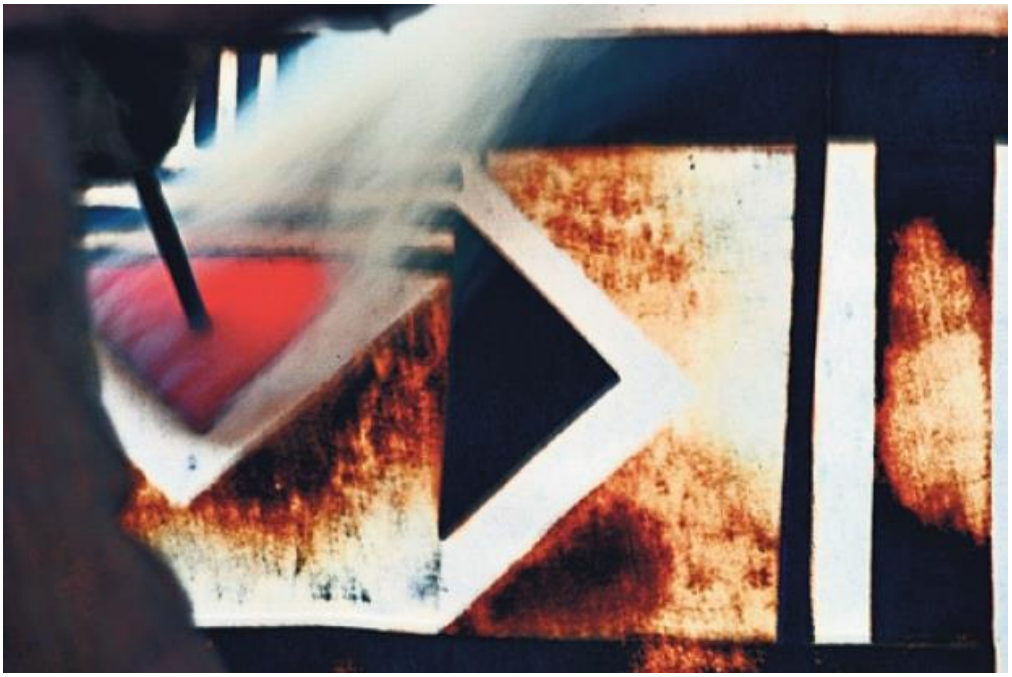


Figura 76. Jorge dos Anjos. Impressão do fogo sobre feltro. Imagem a partir do vídeo que documenta o processo do artista, registrado por Ricardo Aleixo. 2009. Créditos da imagem: *http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/jorge-dos-anjos-abre-mostra-de-obras-feitas-a-ferro-e-fogo-1.261944*

Figura 75. Jorge dos Anjos. Da série "A ferro e fogo". Gravação com marcação de ferro sobre feltro. Crédito da imagem: <http://www.jorgedosanjos.com.br/news.html>

A série intitulada *A ferro e fogo* (2009) apresenta de modo muito interessante a gramática visual e conceitual do artista (Fig. 75). Trabalhando com formas geométricas

elementares, sendo estas muitas vezes inspiradas na iconografia do candomblé, Jorge dos Anjos destaca aqui o processo de criação como um ato performativo. Nesta série, cujo processo foi documentado enquanto vídeo-performance pelo poeta Ricardo Aleixo[24], Jorge dos Anjos alude à escravidão e à marcação com ferro de corpos humanos vendidos como escravizados. Desse modo, ele cria espécies de gravuras que estampam com fogo. O artista produz ferretes aos quais destina uso diferente daquele à época da escravidão: as imagens aludem à sua gramática visual de influência africana e após aquecidas são "impressas" sobre feltro, gerando interessantes composições a partir desse material queimado (Fig. 76).

Tabela 12 **Estudo visual**	
Título da Obra	A ferro e fogo (Fig. 75).
Material	Impressão ferro em brasa sobre feltro.
Modo de construção técnica	Produção de espécies de matrizes em ferro que são aquecidas em fogo e em seguida "impressas" sobre feltro. A variação de cores entre amarelados e castanhos se dá pelo controle do tempo de estampagem.

[24] "Ricardo José Aleixo de Brito (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1960). Poeta, músico, produtor cultural, artista plástico e editor. Autodidata, atua em diversas áreas, sobretudo nas poéticas experimentais com a voz. Faz sua estréia na poesia em 1992, com o livro Festim. Em Belo Horizonte, é curador do Festival de Arte Negra - FAN, e coordena projetos como 30 Anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, Tricentenário de Zumbi e a Bienal Internacional de Poesia. Faz curadoria de diversas exposições, como Sebastião Nunes: 30 Anos de Guerrilha Cultural e Estética de Provocaçam. Com Adyr Assumpção (1958) monta vários espetáculos multimeios como Jogo de Guerra - Malês, em 1990, Desconcerto Grosso - Poemas de Gregório de Matos, em 1996, e Canudos, Sertão da Bahia, 1897, em 1997. Edita a revista Roda - Arte e Cultura do Atlântico Negro, pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Seus poemas revelam forte afinidade com o movimento concretista e com a etnopoesia. Com visão crítica da realidade, Aleixo faz poesia social, mordaz, seca e irônica. Junta-se a isso seu trabalho de agitador cultural que leva a poesia à integração com outras formas de arte como o teatro, a música e a dança." Biografia extraída de http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3623/ricardo-aleixo

Características formais	Formas geométricas básicas, como o quadrado e o triângulo.
Composição	Simétrica, similar a um diagrama.
Tipo de contraste visual	De tom, de cor, de forma, de escala (os triângulos e quadrados)
Técnicas visuais	Fragmentação, equilíbrio, assimetria, irregularidade, complexidade, fragmentação, ênfase, opacidade, variação, exatidão, justaposição.
Referências gráficas e simbólicas	O artista cria uma gramática visual na qual predomina o triângulo e o círculo, aludindo também ao martelo de Xangô. Além disso, traz para processo criativo para o campo da performance e alude à marcação de corpos à ferro à época da escravidão.

4.3 – Contemporaneidade: Apropriações e encontros em produções femininas

Embora a maior parte dos artistas apresentados anteriormente tenham forte expressão na contemporaneidade, com processos criativos que adquirem novas feições com o passar do tempo, destaco neste tópico algumas artistas mulheres cuja trajetória como artista se inicia e ou se consolida após os anos 1980. É também nesse período que novas questões surgem na arte contemporânea como as novas tecnologias, a globalização, o mercado de arte etc. Se para artistas afrodescendentes do gênero masculino a inserção nos circuitos de artes sempre se mostrou difícil, para as mulheres negras o quadro é ainda pior. Ana Paula Simioni, em seu livro *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras* (2009), traz um histórico da presença feminina nas artes acadêmicas do século dezoito até o início da arte moderna no Brasil.

A história das mulheres, que é comumente contada e representada por homens, é provavelmente a mais antiga história de opressão. A própria etimologia da palavra mulher, do latim *muliere*, estaria relacionada ao termo "molenga" e "ordenhar". Griselda Pollock e Rosilda Parker, no livro *Old Mistresses* (2003) citam:

> "A mulher é representada negativamente, como carente de criatividade, sem nada de significativo a oferecer, exercendo influência nula no curso da arte. Paradoxalmente, para negá-la, a mulher precisa ser reconhecida; é mencionada a fim de ser categorizada, colocada à parte e marginalizada. Esse é um dos principais elementos na construção da hegemonia do homem nas práticas culturais na arte" (POLLOCK e PARKER, 2003, p. 12).

No universo do trabalho, as tarefas comumente associadas à mulher ainda são frequentemente desprezadas devido à sua autoria. Em contraponto, as mesmas atividades, quando executadas por homens, adquirem outro status: a mulher é cozinheira, o homem é chef, a mulher é costureira, o homem é estilista, a mulher é secretária, o homem é assistente executivo. No campo das artes visuais essa diferenciação também é bastante evidente: As mulheres, historicamente locadas em seus espaços, físicos e sociais, lançaram mão da materialidade que lhes era permitida: a produção de tecidos, bordado, renda, pintura de gênero, criação de utensílios, etc. Tais materialidades associadas à manufatura feminina foram exploradas no universo das artes também pelos homens, adquirindo o status de criação: Arthur Bispo do Rosário, José Leonilson, Ernesto Neto, Nino Cais, Tunga, etc.

Os espaços de criação artísticos designados e possíveis às mulheres ainda eram bastante marcados até meados do século XX. De lá para cá muitas mudanças ocorreram; entretanto, a população feminina ainda é vítima de uma herança cultural que claramente dificulta uma ocupação igualitária da população feminina nos circuitos de arte. Desse modo, a partir das análises neste subcapítulo, pretendo discutir o processo da produção negra feminina na arte contemporânea, já que é somente a partir de algumas poucas décadas que espaços de arte começam a receber artistas negras como produtoras de arte contemporânea, não "meras" artesãs ou artistas populares, como costumam ser pejorativamente designadas.

As artistas negras são frequentemente detentoras de tradição oral e memória (a miscigenação no Brasil se dá pela composição de casais cuja parte masculina constituía-se em sua maioria de descendentes de europeus e a parte feminina era composta por mulheres

negras), já que é pela linha matriarcal que são contadas histórias antigas de antepassados negros e negras.

Essas mulheres herdaram um conhecimento e cultura visual relacionada ao universo religioso, do trabalho, da alimentação, do vestuário, dos códigos visuais - que foram e são utilizados por alguns artistas brasileiros contemporâneos, do sexo masculino, com o devido reconhecimento para estes homens. Por outro lado, não é incomum ver produções incríveis realizadas por grupos de mulheres (especialmente negras) serem automaticamente classificadas pelos circuitos de arte como qualquer coisa, menos arte contemporânea. A produção da artista visual Sonia Gomes (1948) passa por esse processo. A artista cita em entrevista que seu trabalho era considerado "reciclagem", "artesanato". A partir dos anos 2000 seu trabalho começa a ter a devida projeção, sendo a artista convidada a participar da Bienal de Veneza em 2014.

Em entrevista realizada por ocasião de sua participação na Bienal de Veneza[25], Sonia Gomes afirmou que nunca costurou mas sempre fez interferência nas roupas que comprava. Produzia suas próprias bijouterias e bolsas e passou a comercializá-las por necessidade, mas ninguém comprava. Procurou um curso de artes e acabou entrando em contato com a Escola Guinhard. Mesmo não sendo estudante regular, acompanha como ouvinte. Ficou cinco anos na escola cursando disciplinas. Sonia Gomes considera que que foi na arte contemporânea que se compreendeu como artista. Nas aulas de desenho, percebe, com a ajuda de seu professor, que poderia estudar desenho através de outra perspectiva, que não aquela pautada em modelos acadêmicos. Fala que seu trabalho costuma ser considerado como visceral e afirma que "descobriu a vida na arte" (GOMES, 2015). A artista acredita que agora que tem uma visibilidade considera importante sua afirmação como negra, já que existe muita exclusão nos espaços de arte.

Podemos afirmar que existem grupos de mulheres criadoras reconhecidas somente no âmbito da produção artesanal (ou que, ainda, produzem anonimamente) e das chamadas artes aplicadas em geral. A própria crítica de arte, ao referenciar obras produzidas por mulheres, por vezes insiste em apontar uma característica que se considera de gênero nas

[25] Entrevista com Sonia Gomes. In: Follow Arterial. Disponível em: https://vimeo.com/146318425. Acesso em 10/01/2017

produções artísticas quando estas se ocupam de determinadas materialidades, o que não costuma ocorrer quando os criadores são homens. Neste último caso, não há necessidade de afirmação já que seu papel e espaço já lhes é assegurado. Da mesma maneira, essa diferenciação também ocorre quando se tenta apontar elementos "populares" nas obras. Nota-se uma presença mais significativa de mulheres nas chamadas artes naïfs do que em circuitos elitizados de diversas galerias de arte contemporânea. Bourdieu (2003) refere-se à ordem masculina como sistema:

> A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la (BOURDIEU, 2003, p. 18).

Há que se destacar aqui, ainda que não seja o recorte específico deste trabalho, que os circuitos sociais de legitimação da arte também se apropriam de uma imagem que se cria do artista, a aura da obra de arte se estende até ele. E o artista ideal, que corresponde a um modelo normativo, é geralmente branco e do sexo masculino. Qualquer coisa diferente disso ainda é muitas vezes lida como algum tipo alternativo de produção de gênero, periférica, racial, regional etc. Mesmo que essas produções tenham uma certa absorção mercadológica na atualidade, ainda são observadas como fazendo parte de um "lugar do outro", o que significa que essa "integração" é muitas vezes proforma, já que em sua essência é separatista e por vezes até colonizadora.

Luana Saturnino Tvardovskas [19-], no artigo *Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras* (2013), estabelece necessária discussão acerca da produção dessas artistas, destacando em sua crítica a misognia tematizada em suas produções.

4.3.1 - Rosana Paulino

No início da década de 1990, Rosana Paulino (São Paulo, 1967) ingressou no curso de graduação em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Negra, filha de uma empregada doméstica e de um carregador de sacos de açúcar, vive até hoje na periferia da zona norte de São Paulo. Trabalhou como bancária para custear um cursinho pré-vestibular. A artista potencializa sua produção ao trazer à tona reflexões a partir de suas experiências enquanto mulher e negra no Brasil. No âmbito da gravura, aperfeiçoou-se em técnicas de gravura no ateliê de restauro do Museu de Arte

Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) entre 1993 e 1995, e frequentou a oficina livre de gravura no ateliê do Museu Lasar Segall, sendo premiada na exposição coletiva Visualidade Nascente III do MAC/USP. Começou a ganhar visibilidade ainda na graduação, com a obra *Parede da Memória* (1994), exposta na Mostra de Selecionados do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Ainda no mesmo ano e lugar, a convite de seu professor, o curador Tadeu Chiarelli (1956), participou da exposição *Fotografia Contaminada* (1994). Formou-se no ano seguinte, em 1995, em artes plásticas com habilitação em gravura. Em 1998, viajou à Inglaterra para cursar especialização em gravura pelo London Print studio, com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes/ApArtes).

De volta ao Brasil em 1999, atuou como professora autônoma de desenho, gravura e orientação de projetos artísticos, participando de diversas exposições individuais e coletivas, no Brasil e no exterior. De 2006 a 2008, participou do Programa Internacional de Bolsas de Pós-Graduação da Fundação Ford (2006⁄2008). Em 2009, ilustra o livro *A Lenda da Pemba* (2009), de Márcia Regina Silva, seu primeiro trabalho como ilustradora de livros infantis. De 2008 a 2011, foi bolsista pela CAPES (2008⁄2011) para obtenção do título de Doutora. Recebeu o título de Doutora em Poéticas Visuais pela ECA/USP em 2010 com a tese *Imagens de Sombras*, orientada por Evandro Carlos Jardim (1935). Ainda naquele ano, recebeu o 1º Prêmio Nacional de Expressões Afro-Brasileiras, na modalidade Artes Visuais.

Em 2012, fez residência artística no *Tamarinde Institute* da Universidade do Novo México, em Albuquerque, Estados Unidos, ao lado de artistas como Sidney Amaral (1973) e Tiago Gualberto (1983), entre outros. A produção desses artistas resultou nas exposições *Afro: Black Identity in America and Brazil*, nos Estados Unidos, e *Brasileiros e Americanos na Litografia do Tamarinde Institute*, no Museu Afro Brasil em São Paulo. Em 2014, foi bolsista do Bellagio Center (Fundação Rockefeller).

Rosana Paulino representa uma nova geração de artistas mulheres negras que começam a ganhar espaço nas discussões sobre arte contemporânea. Quase uma exceção em sua geração, a artista conseguiu se inserir nos circuitos de arte nacionais e internacionais, vivendo integralmente como artista. Um caso raro de reconhecimento. É também educadora e pesquisadora. A partir da *Mostra Brasil+500* (2000), as exposições temáticas voltadas para produção africana e afro-brasileira foram possivelmente um grande incentivo e instrumentalização de uma nova geração de artistas negros e negras que começou a adentrar

no circuito de artes, tais como Janaína Barros, Renata Felinto, Michele Matiuzi, Priscila Rezende, Sidney Amaral, Moisés Patrício, entre outros[26]. Convém destacar que a participação feminina das artes sempre ocorreu, contudo para a maioria delas não foi dado acesso para que pudessem ter grande projeção ou mesmo representação na história da arte que é considerada universal e que figura na maior parte dos livros de arte. Para a população feminina negra, esse lugar de produção e representação foi ainda mais difícil.

Especialmente as áreas de escultura e gravura foram quase sempre espaços considerados masculinos. A escultora Camille Claudel (1864-1943) recebeu algum reconhecimento da riqueza de sua produção somente nas últimas décadas do século XX, tendo sido ofuscada pelo modelo de artista considerado ideal: um homem, August Rodin (1840-1917). Camille, bem mais jovem que Rodin, tornou-se sua assistente e depois amante. Foi acusada de copiar o trabalho de Rodin, e entra em discussões com ele devido à autoria de suas obras. Após o rompimento com Rodin é internada pela família e diagnosticada como esquizofrênica, morrendo no hospício trinta anos depois, sem nenhuma produção neste período.

Figura 77. August Rodin. Os Burgueses de Callais. Escultura em bronze. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bourgeois_de_Calais,_mus%C3%A9e_Rodin.JPG

[26] Foram realizadas importantes ações no Itaú Cultural a partir de uma discussão acerca do uso de *Black face* numa peça de teatro lá exibida. Destaca-se a exposição *Diálogos Ausentes* (2016), com curadoria de Rosana Paulino. Em 2016, na Pinacoteca de São Paulo, foi inaugurada exposição com curadoria de Tadeu Chiarelli *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*.

A reflexão suscitada a partir da investigação da trajetória e produção de Camille Claudel é bastante importante, à medida que torna evidente essa exclusão. Neste caso, foi preterida em sua vida e décadas depois, mesmo tendo produção artística considerada genial e recebido na juventude algum apoio familiar para se desenvolver como artista. O pai de Camille Claudel, Louis Prosper (1826-1913), percebendo o talento da filha de apenas de 17 anos, a leva a Paris, pois acreditava que lá ela poderia se desenvolver plenamente como artista. Lá ela enfrenta muitas dificuldades financeiras, tendo dificuldades para pagar seu aluguel ou mesmo comprar materiais. Essas dificuldades se somam ao preconceito que Camille sofre por tentar viver de escultura, uma atividade considerada estritamente masculina. Em Paris, Camille teve como mestre Alfred Boucher, sendo apresentada por este a Paul Dubois (à época diretor Nacional de Belas Artes). Por considerar alguma semelhança entre o trabalho de Camille e August Rodin, até então relativamente desconhecido, Dubois resolve apresenta-los e Rodin convida Camille para atuar como assistente. (WAHBA, 2002).

A obra (Fig. 77) *Os Burgueses de Calais*[27], finalizada em 1889, foi um trabalho realizado por Rodin e uma equipe de assistentes, sendo Camille a única mulher presente.

Figura 78. Camille Claudel. A idade da Razão. Escultura em bronze. Crédito da imagem: http://camille-claudel.org/pageweb/agemur.html

[27] Conforme é apresentado em acervo digital de *L'histoire par L'image*: "Em janeiro de 1885, o prefeito, Omer Dewavrin, encomenda a Rodin um monumento que comemora um episódio famoso da história local: a rendição da cidade de Callais a 03 agosto de 1347, após um cerco de onze meses conduzido pelo exército rei Edward III da Inglaterra. O evento contou nas Crônicas de Jean Froissart França, é no início da Guerra dos Cem Anos." Disponível em: <https://www.histoire-image.org/etudes/bourgeois-calais>

Normalmente, ela era designada para modelar pés e mãos, partes essas consideradas as mais expressivas nas obras de Rodin. Na imagem anterior (Fig. 78) e na seguinte (Fig. 79), são algumas das obras mais aclamadas da artista na atualidade.

Figura 79. Camille Claudel. A Valsa. Escultura em bronze. 1880. Créditos da imagem: http://www.revista.art.br/site-numero-06/trabalhos/1.htm

Figura 80. Rosana Paulino. A Hora da Limpeza. (integra série de monotipias Das Sombras – segundo ato). 2010. Monotipia sobre papel, 53,5 x 39,5 cm. Crédito da imagem: http://www.galeriavirgilio.com.br/exposicoes/1005.html

Em *A hora da limpeza* (Fig.80). Rosana Paulino toca na questão racial que perpassa pelo universo do trabalho considerado feminino. Após mais de um século da chamada abolição da escravidão, a população negra continua sendo sistematicamente excluída dos lugares de poder e representação. As duas figuras representadas na monotipia (as quais a artista não apresenta quase nenhuma variação de uma para outra, exceto pela cor) nos remetem à invisibilidade que a classe trabalhadora responsável por afazeres domésticos, sejam faxineiras ou empregadas doméstica são vítimas. A sombra de um animal parece

sugerir o estado de risco constante sofrido por essas mulheres (de maioria negra ou mestiças), sejam de ordem psicológica ou mesmo física. A figura que se mostra duplicada apresenta-se uniformizada, segurando suas ferramentas de trabalho: uma vassoura e um esfregão. As formas gráficas resolvidas de forma bastante simplificada, aludem à ideia linguagem do cartaz. Curioso pensarmos que a própria ideia de cartaz surge a partir da gravura, no século X. O cartaz sempre carrega consigo a ideia de divulgar, de trazer à tona, tendo sido largamente utilizado em meios publicitários, políticos e artísticos (CARDOSO, 2004).

O jogo visual gerado em *A hora da limpeza* (Fig.80) também nos sugere outra possibilidade de leitura: Uma mão à esquerda que "encena" o animal, talvez um lobo, cuja sombra é projetado à direita da imagem. Cria-se um mundo de fantasia cruel no qual o dono daquela mão que ostenta opulência (como podemos ver pelos babados no punho e a posição superior na composição) ameaça a figura da mulher que se encontra na parte inferior da composição. Já a figura da mulher à esquerda encena ela mesma, não existe possibilidade de identidade naquele espaço. Sua imagem duplicada se confunde com ela mesma. Não existem identidades, apenas funções.

Sobre este trabalho, que integra a série *Das Sombras* (2010), a artista destaca que realizou algumas experimentações de materiais relacionadas às técnicas de gravura e reprodução de imagens. Seu objetivo era trabalhar graficamente silhuetas, como sombras. Com isso, a artista experimentou a técnica da *skiagraphia*, na qual trabalha-se uma imagem a partir da silhueta. Ela considerou que a gravura em metal traria muito da manualidade ou do gesto, algo que não condizia com a proposta do trabalho. Não compreendendo a serigrafia como adequada, passou a desenvolver suas matrizes de silhuetas através de placas de plásticos cristal, imprimindo tais matrizes em prensa, pois desejava o "chanfro" da gravura em metal. Em sua tese de doutorado, a qual integra a obra em questão, a artista declara:

> Ao ser abordado o tema da skiagraphia na disciplina Sobre a Linha, do professor Luis Armando Bagolin, que versa sobre a produção de imagens a partir do contorno das sombras ou silhuetas projetadas sobre uma superfície, senti a necessidade de desenvolver um grupo de monotipias que discutissem a problemática de uma possível "sombra" que se projeta sobre a sociedade brasileira como decorrência das marcas deixadas no país pela escravidão. Estes sinais, embora sejam mais identificáveis nos negrodescendentes, marcaram o país como um todo e tem muito a nos dizer ainda hoje." (PAULINO, 2011, p. 72).

Um dos trabalhos mais conhecidos (participa da *Mostra Brasil+500*) de Rosana Paulino, destaco a seguir para análise. *Parede da memória* (Fig. 81), apresenta de forma bastante assertiva as discussões acerca de identidade racial, gênero, miscigenação e religiosidade propostas pela artista. Poeticamente, podemos dizer que a artista trabalhou como se estivesse confeccionando uma série de patuás, cada um deles fazendo referência a figuras familiares. Acerca desta obra, Luana Saturnino Tvardovskas menciona que:

> Seus patuás presentes na instalação Parede da memória (1994) remetem a uma prática de proteção presente no sincretismo afro-católico e à ligação pessoal de sua família com o a Umbanda, o que impactou fortemente sua visualidade. Essas referências que combatem o apagamento das tradições africanas e também das memórias negras indicam um campo que interessa diretamente a essa artista. Cruza, desse modo, representações do passado escravocrata e da experiência da opressão vivenciada hoje por grande parte da população negra. São mesclas de memórias, de biografia, mas também de lendas, de mitos e de um legado histórico dramático. Assim, sua produção é também um testemunho de uma história que reage ao esquecimento, constituindo uma crítica cultural contemporânea. (TVARDOVSKAS, 2013, p. web).[28]

Figura 81. Rosana Paulino. Parede da memória. Instalação. 1994. Photo: Christina Rufatto. Fonte: <http://www.newcitybrazil.com/posts/page/2/>

[28] Citação extraída do artigo *Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras, Art&LOgie*. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=246>

A obra em questão (Fig. 81) é constituída de uma série de unidades de imagens impressas sobre tecido, cada uma delas contendo um retrato relativamente antigo de figuras que compõe a ancestralidade da artista. Os retratos, impressos em tecido através da técnica de *transfer,* nos transportam também a outras épocas e constituem um memorial coletivo. Essa técnica de transferência de imagem permite que se imprima a imagem em papel especial via impressora jato de tinta e posteriormente a imagem é transferida para o insumo (neste caso o tecido) através de pressão e calor.

As imagens que integram essa instalação foram selecionadas a partir de fotografia de família. Há um total de 11 imagens que são manipuladas de modos diversos e reproduzidas na instalação. Esse trabalho insere-se num conceito de gravura no campo expandido. Incorpora aspectos da tridimensionalidade, contudo não se trata de escultura em sua concepção tradicional.

Cabe aqui atentar para a carga simbólica trazida pela materialidade da obra, que faz alusão ao *patuá*, objeto que em algumas religiosidades afro-brasileiras é usado como amuleto, de modo que para cada orixá faz-se uso de cores específicas. Na atualidade, muitos patuás são bordados com o nome do orixá e fechados como pacotinhos, dentro dos quais são colocadas determinadas ervas associadas ao respectivo orixá, podendo também ser colocados contas, búzios e outros materiais.

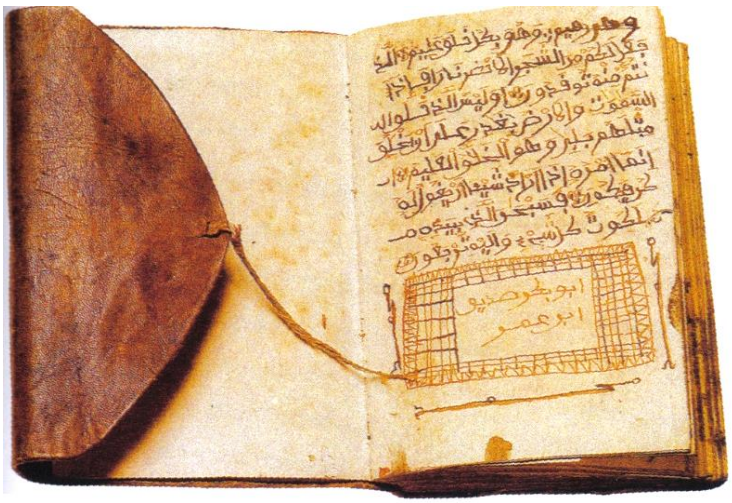


Figura 82. Autoria desconhecida. Alcorão de pescoço. Século XIX. Crédito da Imagem: MELLO E SOUZA, 2006, p. 101.

Os patuás integram uma série de objetos de origem afro que foram incorporados à cultura brasileira e frequentemente recebem outros nomes, se mesclando com religiosidades de povos cristãos e muçulmanos. Estes últimos foram responsáveis pela Revolta dos Malês e carregavam no pescoço um alcorão em formato de pequeno livreto. Gilberto Freyre aponta episódio no qual um chefe de polícia da Bahia (Francisco Gonçalves Martins), durante a Revolta dos Malês, descreveu que quase todos os revoltosos sabiam ler e escrever em "caracteres desconhecidos e que se assemelham ao árabe" (Freyre, 2003, p. 299). Os hauçás, assim como alguns iorubás de Oió, eram islamizados. O pequeno livro na imagem anterior (Fig. 82) foi encontrado pendurado ao pescoço de um dos negros assassinados durante a Revolta dos Malês. Negros de outras etnias chamavam esses pequenos livros de *patuá*.

Tabela 13 **Estudo visual**	
Título da Obra	Parede da Memória (Fig. 81).
Material	Tecido, costura, gravação com técnica de transfer. Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela. 8,0 x 8,0 x 3,0 cm cada elemento - 1994/2015.
Modo de construção técnica	Tratamento das imagens, Instalação de unidades impressas, costura individual
Características formais	Formas justapostas que estruturam um todo na obra, formando a instalação.
Composição	Instalação guiada por justaposição e alinhamento das unidades.
Tipo de contraste visual	De tom, de cor, de forma, de textura.
Técnicas visuais	Equilíbrio, simetria, previsibilidade, opacidade, fragmentação, profusão, exagero, ênfase, exatidão, profundidade, justaposição, agudeza, repetição.
Referências gráficas e simbólicas	Com esta obra, a artista remete à sua própria ancestralidade, bem como a referência religiosa da umbanda e os patuás.

4.3.2 – Sonia Gomes

Sonia Gomes (1948) nasceu em Caetanópolis, MG. Foi nesta cidade criada a primeira fábrica de tecidos daquele estado, fato este que certamente enriqueceu o repertório visual da artista, já que tal indústria se tornou muito significativa naquela cidade. Suas pesquisas plásticas contemplam o uso de materiais não usualmente relacionados à arte tradicional: restos de tecidos, fios, gaiolas, amarrações, contas, etc. A artista cria peças de natureza tridimensional que interagem com o espaço e proporcionam efeitos de torção, cheios e vazios e uma sensação de estabilidade, mesmo fazendo uso de materiais frágeis como os retalhos de tecido que aglutina.

Diferentemente de alguns artistas apresentados anteriormente, como Mestre Didi ou Rubem Valentim, a artista não trabalha com algum tipo de material ou símbolo gráfico que nos permita fazer alguma associação direta à uma ancestralidade negra (Fig. 83). Na verdade, suas produções tratam de uma cultura visual negra que, como tal, é viva e portanto mutável. Ela nos dá algumas pistas a partir da nomenclatura de certas obras, sendo necessário mergulhar e vivenciar esses verdadeiros objetos mágicos, puramente contemporâneos.

Figura 83. Sonia Gomez. Sem título. Tecidos variados sobre suporte aramado. Crédito da imagem: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia+gomes>

Apesar de possuir fenotipia negra, é filha de pai branco e mãe negra, trazendo para suas obras essa experiência de um lar inter-racial. A avó negra era benzedeira e parteira. Fazia uso de amarrações em tecidos. Por parte de pai, herda daquela família o contato com retalhos vindos de fábrica. Sonia Gomes cursa nos anos 1990 disciplinas em instituições de ensino superior de Minas Gerais como a Escola Guinard.

A artista cursou dança afro, e considera que esta experiência contribuiu para investigação de ritmo em sua obra, que se faz presente numa série de trabalhos produzidos, como o que é retratado na imagem a seguir:

Figura 84. Sonia Gomes. Da série "Torções Circulares". 2016, costura, amarrações, tecidos e rendas variadas sobre arame. 100 x 90 x 60 cm. Crédito da imagem: <http://www.premiopipa.com/pag/sonia-gomes/>

A obra acima (Fig. 84) apresenta estrutura que sugere movimento, o qual é obtido através de linhas de arame encapadas com tecidos, constituindo diferentes espessuras, ligadas umas às outras. Não é difícil associar torções produzidas com retalhos aos adornos usados até a atualidade em diferentes países da África subsaariana. Esse estilo de "joia", na qual cada adorno é produzido a partir de retalhos de tecidos, torções e nós, também é bastante popular no Brasil, sendo encontrado em lojas especializadas em moda afro. Na imagem a seguir, apresento um colar comercializado via internet. (Fig. 85).

Figura 85. Colar de tecido comercializado no continente africano. Sem data. Crédito da imagem: <https://br.pinterest.com/pin/301037556329053783/>

Impossível também não lembrar das famosas bonecas *abayomi*. Do Iorubá, o termo significa “encontro precioso”. Essas bonecas, construídas com pequenos retalhos de tecidos e nós, sem nenhuma costura, são um elemento da cultura afro-brasileira de bastante conteúdo simbólico. Conta-se que as mulheres escravizadas arrancavam de suas próprias vestes pequenos trapos e montavam as bonecas a partir de nós e amarrações. Desse modo, poderiam divertir as crianças. Lena Martins, maranhense nascida em 1950 e militante negra, é conhecida por realizar um modelo desse tipo de boneca e divulgá-lo por todo o Brasil a partir de 1987 (Fig. 86). Ela criou uma cooperativa que visava a valorização da cultura afrodescendente e o aumento da autoestima. (VIEIRA, 2015).

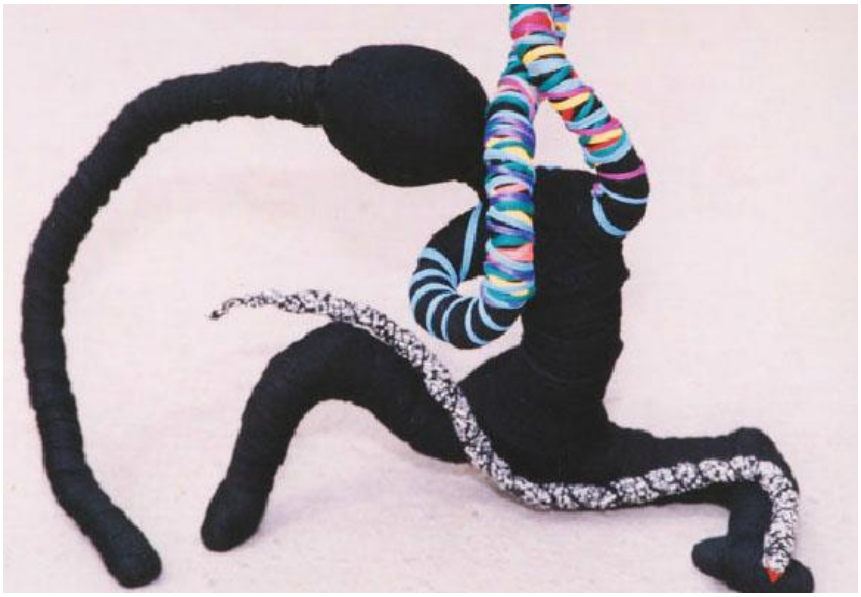


Figura 86. Lena Martins. Boneca Abayomi. Sem data. Crédito da imagem: <http://www.bonecasabayomi.com.br/>

Tabela 14 **Estudo visual**	
Título da Obra	Torções Circulares (Fig. 84).
Material	Escultura arame e retalhos de tecidos.
Modo de construção técnica	Estrutura em arame encapada com tecidos de diferentes texturas e volumes.

Características formais	Formas orgânicas, entrelaçamentos.
Composição	Linear.
Tipo de contraste visual	De tom, de cor, de forma, de textura.
Técnicas visuais	Assimetria, irregularidade, complexidade, profusão, exagero, espontaneidade, estase, ousadia, variação, exatidão, profundidade, acaso, episodicidade, opacidade.
Referências gráficas e simbólicas	O uso dos retalhos de tecidos podem nos remeter à tradicional boneca abayomi, tal como é conhecida hoje, símbolo da luta pela autoestima negra.

4.3.2 – Eneida Sanches

Eneida Sanches (Eneida Assunção Sanches, Salvador, 1962) iniciou seus estudos aos seis anos idade, na Escola de Arte da Bahia, onde tomou contato com pintura, escultura e cerâmica. Cursou arquitetura de 1980 a 1990, acompanhando paralelamente disciplinas de Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Durante os anos 1990, aproximou-se de ateliês de ferramentaria associada à religiosidade afro-brasileira, tomando contato e produzindo objetos rituais e indumentária, objetos estes produzidos muitas vezes por um incessante "martelamento".

A artista passou a ver na gravura uma continuidade da expressão da cultura afro-brasileira, por meio de uma construção de uma poética visual própria. Influenciada por Sandra Rei e, sobretudo, por Maria Amélia Bulhões (que lhe apresenta o texto "A figura como forma simbólica"), passou a investir na apropriação artística e simbólica do sagrado. De 1992 a 2000, expôs ferramentas de uso litúrgico iorubá em diversos centros dos Estados Unidos: Smithsonian (Washington, D.C.), Museum for African Art (Nova Iorque, Nova Iorque), Princeton University Art Gallery (Princeton, Nova Jersey), Indianapolis Art Center (Indianápolis, Indiana) e Madison University (Madison, Wisconsin).

Ainda em 1992, tomou contato com o objeto que mais tarde estaria tão presente em sua obra, as sementes de Olho de Boi, durante uma visita ao Mercado São Joaquim (Salvador, Bahia). Ao tomar contato com aquela semente, ali vendida para práticas rituais do Candomblé, Eneida decide gravá-los em metal e imprimi-los. Os olhos do boi são um elemento ritual utilizado para desarmar um feitiço, o do mau-olhado, também dito olho-grosso. Eneida atribui a Michael Walker o incentivo para trabalhar com a gravura em vez de continuar "martelando". Com frequência, seu trabalho é lembrado pelo uso multiplicado aos milhares de gravuras e matrizes feitas a partir da representação das sementes de Olhos de Boi.

Em diversos trabalhos, sua obra tem se constituído de painéis e objetos compostos, que reúnem num único grande objeto, milhares de gravuras em metal impressas sobre papel (água forte e água tinta); gravuras medindo 5x5 cm, conectadas por fios de aço, fixadas numa grande estrutura. Os painéis de olhos de boi são executados a partir da rotação das gravuras sobre seus ângulos e matizes, conseguidos pela tiragem sucessiva sobre a mesma matriz sem acréscimo de tinta. O efeito causado pela disposição angular das gravuras nos fios de aço produz no olhar uma ilusão de movimento. Expandindo o uso da gravura como linguagem, produziu objetos e instalações, travando um percurso rumo à tridimensionalidade; produzem o efeito de movimento no observador. As instalações resultantes fazem fronteira entre a gravura e a escultura.

De 1995 a 2000, estuda gravura em metal nas Oficinas do Museu de Arte Moderna da Bahia. É a partir de 2000, depois de uma mostra de Wim Wenders nos Estados Unidos em que se exibia *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), que a introduziu à gravura em metal, que Eneida começou a apresentar obras relacionadas ao tema. Também fez experimentações ao "vestir" pessoas com suas gravuras, seja com várias delas reunidas numa "indumentária", seja na forma de uma grande peça, aplicando o conceito do "montar o cavalo", isto é, incorporar o santo, em suma, de alguma forma, receber o sagrado. Essas experiências são registradas em fotografias. Recebe o prêmio do *XXIV Salão de Artes MAM Bahia* e participa de residência na Holanda[29].

[29] Verbete da Artista. Visitado em 15/05/2017. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/eneida-sanches/>

Ainda na década de 2000, participou do salão Pequenos Formatos, passando a experimentar com a posição das gravuras, rotacionando, expandindo a obra tridimensionalmente. A partir de 2011, reúne gravuras e monta videoinstalações relacionadas ao tema do transe. Nesses trabalhos, trabalhou colaborativamente com o fotógrafo e videomaker Tracy Collins (Nova Iorque, EUA). De um trabalho para o próximo, seus trabalhos apresentam continuidade num processo de transformação; Eneida procura conciliar seu processo de atelier "destrutivo", de "transe", observando que outras obras nascem a partir de um gradual processo de transformação. Em 2012-2013, expôs *Transe: deslocamento de dimensões* com o artista sonoro mexicano Ernesto Días. Em 2013, tem seu trabalho publicado na *Revista de Arte contemporânea N/Paradoxa (Bisi Silva)* e expõe instalação *Transe* (vídeo instalação) no *Festival Video Brasil 2013 –SP*.

Na série *Transe* (Fig. 87), a artista se debruça sobre uma série de trabalhos, constituídos por cerca de 10.000 gravuras em metal (5 x 5cm) impressas sobre papel, nas

Figura 87. Eneida Sanches. Sem título, da série "Transe – Deslocamento de Dimensões" (detalhe), 2011. Instalação.

técnicas de água-tinta e água forte. A artista cria instalações através de diferentes estruturas, e as monta fazendo uso de fios de aço, relacionando escultura e gravura nas mesmas obras.

Lança mão do conceito de transe enquanto fenômeno religioso, discutindo a cultura histórica e social baiana. Essa artista bem representa o conceito de gravura no campo ampliado, conceito este análogo apresentado por Rosalind Krauss no artigo *A escultura no campo ampliado* (1979). Segundo a autora, havia um novo panorama das artes após 1960 e o termo escultura ainda era usado de modo muito genérico para designar obras que não poderiam ser assim rotuladas.

A artista iniciou esta obra em 1992, estimulada pelos olhos de boi vendidos no Mercado São Joaquim em Salvador, destinados à prática do candomblé, usados para desfazer trabalhos ou mau-olhado. Ela produziu uma série de matrizes e as imprimiu de forma sucessiva, sem a preocupação da gravura tradicional que exigiria uma nova entintagem a cada nova impressão. Desse modo, ela consegue efeitos e tonalidades variados. Neste projeto, Eneida produz instalações, vídeos, gravuras montadas sobre corpos humanos, etc. As mesmas gravuras outrora produzidas na fase inicial da série, são posteriormente picadas em vários pedaços para compor uma imagem que integra uma instalação audiovisual.

Na imagem apresentada anteriormente (Fig. 87), Eneida Sanches constrói um painel no qual suas matrizes são posicionadas nos fios de cobre e rotacionadas a partir de seus eixos, dando uma ilusão de movimento. Em mostra recente no Itaú Cultural (SP), dentro da exposição *Territórios* (2016), a artista apresentou interessante obra na qual acrescentava à sua poética o uso de luz. (Fig. 88).

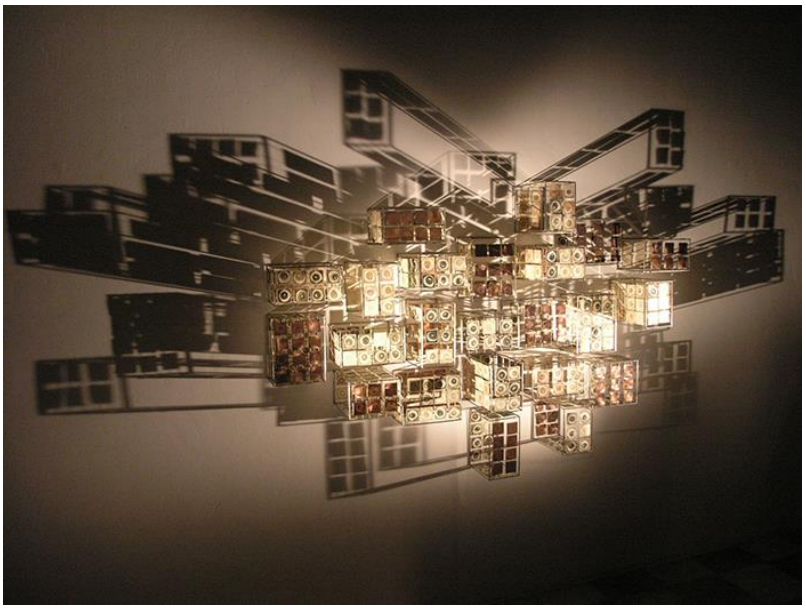


Figura 88. Eneida Sanches. "Transe Iluminado" (detalhe), 2007. Instalação. Crédito da imagem: http://www.premiopipa.com/pag/eneida-sanches/

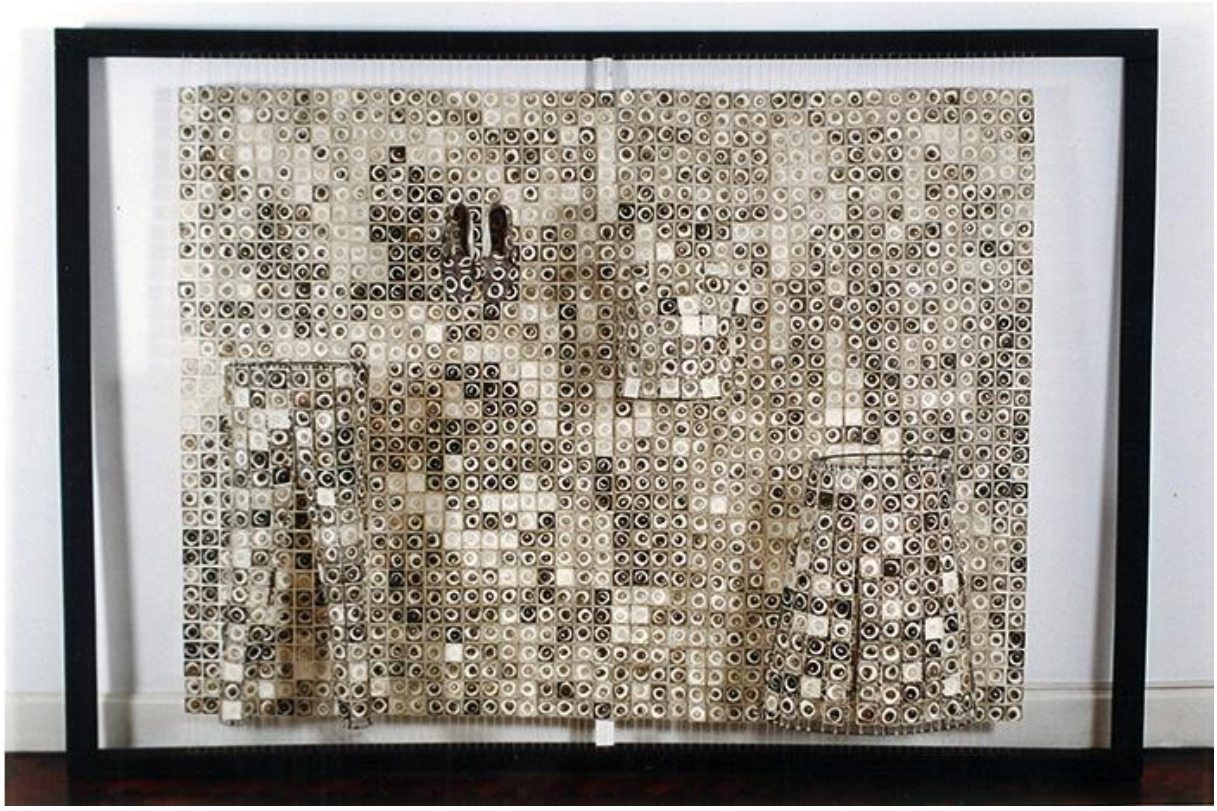


Figura 89. Eneida Sanches. Transe. 2000. mural/ instalação, 280x380x10 cm, gravura em metal (Água forte, Água Tinta), fios de aço, estrutura madeira, 2000, foto de Tracy Collins. Crédito da imagem: http://www.premiopipa.com/pag/eneida-sanches/

Tabela 15 **Estudo visual**	
Título da Obra	Transe – Deslocamento de Dimensões (Fig.87).
Material	Matrizes de cobre gravadas, fios, madeira.
Modo de construção técnica	Estrutura de painel no qual as matrizes são suspensas por fio.
Características formais	Justaposição.
Composição	Simétrica, linear.
Tipo de contraste visual	De tom, de cor, de textura.

Técnicas visuais	Fragmentação, equilíbrio, simetria, regularidade, complexidade, profusão, exagero, espontaneidade, ênfase, variação, exatidão, profundidade, justaposição, repetição, distorção.
Referências gráficas e simbólicas	O uso da referência de olhos de boi como material, já que este faz parte da liturgia do candomblé.

4.3.4 – Vanessa Raquel Lambert de Souza: caminhos para uma pesquisa teórica e prática

Neste subcapítulo - que embora tenha sido agrupado com os subcapítulos que apresentam a produção de grandes artistas mulheres e negras - não pretendo apresentar uma análise de minha própria produção, que está em desenvolvimento (work-in-progress), mas sim expor um pouco dos processos criativos que foram gerados, em especial pelo contato com as obras das artistas apresentadas anteriormente. Tomada pelas investigações, conceitos e materialidades que foram sendo descortinadas ao longo desta tese, percebia que a pesquisa teórica se fazia incompleta sem a experimentação e produção artística.

É notável que os artistas e as artistas aqui apresentados, como se pode perceber, são também pesquisadores teóricos e por vezes professores. Tomando-os como grandes mestres e mestras, sigo a pesquisa teórica que progride para a minha pesquisa artística. A série intitulada *A Carne mais barata*, a qual apresento na sequência, carrega consigo a discussão do que significa ser mulher e negra no Brasil.

O início de execução da série em questão se deu em 2017, como parte do encerramento de minhas pesquisas de doutorado aqui apresentadas, nas quais investiguei esculturas e marcas gráficas na arte afro brasileira. Mulheres negras foram convidadas a servirem de modelo, sendo tais imagens em sua maioria fornecidas a partir das redes sociais dessas mulheres. O uso da tábua de carne aqui é ambíguo: usado com um lado para cima possui uma forma que pode remeter a um espelho, seja de uma clássica história infantil de provável origem europeia carregada de estereótipos sobre mulheres, ou um *abebe* da orixá Oxum. Por outro lado, a tábua que serve de matriz na técnica de xilogravura é também um

instrumento de cozinha utilizado para o corte. A escolha de um tom específico de rosa é igualmente intencional, já que remete a um padrão de cor que foi estigmatizado pela maior parte da sociedade como feminino.

Figura 90. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Da série A carne mais barata. Xilogravuras sobre papel japonês. Compõe instalação site specific acompanhada das matrizes. A quantidade de impressões e matrizes expostas é determinada de acordo com o espaço de montagem. Dimensões aproximadas de cada impressão: 30x60cm.

Figura 91. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Da série A carne mais barata. Matrizes de madeira. Compõem instalação site specific acompanhada das impressões. A quantidade de impressões e matrizes expostas é determinada de acordo com o espaço de montagem. Dimensões aproximadas de cada matriz: 30x60cm.

Figura 92. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Espelhos. Da série A carne mais barata (integra instalação). Impressão sobre papel japonês. Modelo para imagem: Janaina Machado.

A experimentação também envolveu a produção de uma espécie de livro-tecido (Fig. 93-94), no qual modelei e gravei em argila marcas adinkras. Cada uma dessas peças foram queimadas em forno artesanal na tradicional Cerâmica Silva, localizada no município do Crato (CE), sendo posteriormente conectadas por fios e formando uma espécie de tecido de cerâmica. Essa experiência se deu a partir do encontro e pesquisa com a produção tradicional africana em tecidos, peças importantes que contam histórias antiquíssimas, enfim, podemos considerá-las como espécies de livros. Desse modo, a produção desse livro-tecido é uma homenagem, traduzida na linguagem da cerâmica, da gravura em cerâmica e da costura desses elementos marcados por grafismos adinkras. Essa obra não é finalizada nesse processo, já que a proposta é produzi-la para diferentes espaços expositivos.

Figura 93. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Livro. 2017. Cerâmica. Crédito da imagem: VRLS. Dimensões aproximadas: 50x140cm.

Figura 94. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Livro. 2017. Cerâmica. Crédito da imagem: VRLS. Dimensões aproximadas: 50x140cm.

É importante destacar que, apesar de não aparecerem neste pequeno recorte de artistas negras, existe uma geração muito potente de artistas um pouco mais jovens, nascidas por volta das décadas de 1970 e 1980, que começam a encontrar algum espaço para projeção de suas pesquisas, a partir da "abertura" de caminhos, feita pelas artistas anteriores, no chamado mercado de arte. Cito algumas delas: Renata Felinto, Priscila Resende, Janaina Barros, Michele Matiuzzi, entre outras. Todas elas tematizam em suas produções a questão de gênero e etnia e caberia uma nova pesquisa sobre essa geração de artistas negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contrariando o que ocorreu com produções fruto de diferentes estilos da arte europeia ou as produções hegemônicas de modo geral, o encontro da arte negra que chegava ao Brasil via escravizados, com a arte europeia ou indígena, conta com pouquíssimos registros na historiografia das artes que possam consagrar a arte de origem negra como potência criadora para artistas nascidos no Brasil. Na verdade, a produção de origem ou influência negra quase sempre foi preterida e excluída dos livros de arte, sendo seus "adeptos" rotulados por vezes como artistas *populares* ou *ingênuos*. Da formação básica do ensino secular aos cursos superiores que possuem componentes curriculares voltados para arte, raramente se estudava arte a partir de modelos que não fossem europeus. De fato, até hoje não é incomum estudantes terem muitas referências de artistas estrangeiros, sem contudo conhecer um(a) artista sequer da própria região onde vive.

Certos autores, tal como Roberto Conduru, sugerem que a contribuição negra às artes visuais vai muito além daquilo que costuma ser defendido quase como uma regra: o fato de que a arte africana tradicional serviu de referência para o que se refere à geometrização de formas é apenas um aspecto que costuma ser destacado quando se trata deste assunto. Além disso, o próprio uso do termo arte negra no Brasil se iniciou a partir de investigações fora do campo das artes visuais e quase sempre atreladas às teorias cientificistas evolucionistas do final do século XIX.

A problemática de uma possível resistência cultural negra através das imagens já se delineia no capítulo 1, quando apresento algumas das definições mais conhecidas para o termo arte afro-brasileira. Tal expressão já foi repensada diversas vezes por pesquisadores das ciências humanas e das artes. Posto isso, assumi que para esta tese me apropriaria do termo de forma ampla, abarcando todas as definições ali apresentadas, pois suponho que elas não sejam necessariamente excludentes entre si, mas complementares. Por outro lado, no decorrer do percurso, as escolham acabaram naturalmente por privilegiar produções de artistas negros, já que, raramente não negros se aproximam de uma experiência de negritude a ponto de produzirem obras notadamente identificáveis com uma produção afro.

Assim, Carybé entra como único não afrodescendente no capítulo V. A expressão negra se evidenciou em seus trabalhos a partir de intensas vivências em meio à comunidade religiosa do candomblé. Conforme apresento ainda no capítulo 1, Roberto Conduru nos sugere considerar a arte afro-brasileira não como um estilo ou movimento, mas como algo plural. Essa abordagem nos permite pensar a questão das imagens de referência afro de modo igualmente amplo, levando em conta que símbolos e representações se transformam ao longo do tempo. Concernente às expressões negras produzidas na Diáspora, somam-se àqueles fatores toda repressão e perseguição voltada às produções e expressões artísticas negras. Sendo assim, é evidente que tal contexto não permitiu a produção e desenvolvimento no Brasil de uma escultura que fosse literalmente pautada em modelos oriundos de etnias africanas. Contudo, este aspecto não determinou a interrupção de processos culturais e construção de conhecimento visual por parte dos escravizados, tampouco a construção de processos artísticos através de outras fontes.

Ao nos depararmos com a limitada bibliografia produzida no formato livro publicados sobre arte afro-brasileira (nesta tese cito pesquisas de Cecília Calaça, Dilma Melo, Emanoel Araujo, Maria Heloisa Leuba Salum e Roberto Conduru), fica bastante claro que existe um atraso nas discussões oficiais no campo da arte sobre produções afrodescendentes, carecendo a arte afro-brasileira de reparação histórica. Instituições culturais têm, gradualmente, se voltado para essas discussões, mas tais iniciativas ainda se mostram isoladas. No âmbito da formação escolar, a lei 10.639/03 determinava a obrigatoriedade do estudo das culturas africanas e afro-brasileiras no ensino fundamental e médio e abriu caminho para tomada de consciência; entretanto são necessárias ações mais assertivas dada a naturalização da desigualdade étnica.

Os espaços destinados à arte afro nos museus certamente contribuem para o tipo de recepção desse tipo de obra junto às comunidades que tiverem acesso a esse museu. Nesse sentido, destaquei a experiência do Museu Afro Brasil. Localizado em São Paulo, dentro do parque Ibirapuera, tem como diretor o artista plástico, curador e pesquisador Emanoel Araujo, provavelmente uma das figuras mais importantes da atualidade no que concerne à pesquisa, valorização e reconhecimento de produções afro. O museu também funciona como um local de formação para artistas afrodescendentes, à medida que podem entrar em contato com obras relacionadas às suas próprias práticas artísticas. É através do Museu Afro Brasil que muitos jovens escolares, por exemplo, acessam pesquisas e produções artísticas

relacionadas às ancestralidades negras brasileiras e do continente africano, visíveis em marcas gráficas presentes em esculturas e gravuras postas em diálogo no espaço do museu.

A escultura negro/africana não pôde se desenvolver no Brasil como tal, seja devido à toda problemática da escravidão, seja pela questão dos materiais, formação e referências que a população negra teria no Brasil. Desse modo, o Barroco constituiu-se num grande celeiro de potenciais artistas negros e mestiços. O fato de trabalhos relacionados à ornamentação barroca serem considerados braçais, permitiu que esses espaços de trabalho fossem ocupados por afrodescendentes. Com isso tivemos dois grandes gênios da escultura: Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Mestre Valentim. Este último trouxe a fundição artística para o Brasil. Mesmo que formados pela tradição portuguesa de esculpir e entalhar, ficam evidentes em suas produções processos, procedimentos e por vezes grafismos que dizem muito da trajetória desses artistas enquanto afrodescendentes. Alguns tipos de produções artísticas só são possíveis em determinados contextos.

A escultura e a gravura possuem processos análogos que logo foram apropriados por artistas na modernidade e na arte contemporânea. Artistas como Rubem Valentim e Emanoel Araujo passam pela gravura, desenvolvem um tipo de conhecimento visual a partir de estudos e vivências na cultura negra e prosseguem suas pesquisas na escultura: Rubem Valentim, voltado a processos de investigação gráfica e simbólica dos elementos do candomblé na Bahia, Emanuel Araujo voltado para pesquisas relacionadas à cultura negro/africana, a partir de investigações no próprio continente africano, quando em viagem a países daquele continente.

O modernismo no Brasil defendeu a valorização de elementos nacionais, e isso abriu algum espaço para que se olhasse a cultura negra a partir de novas perspectivas. Sob esse aspecto, Mário de Andrade é figura central. Importante foi seu artigo sobre Aleijadinho, no livro *Aspectos da Arte brasileira*, reeditado em 1984. Andrade apresentou o artista que outrora havia sido desvalorizado por críticos de gerações anteriores. A arte barroca pode ser pensada como período germinativo de uma arte afro-brasileira.

Os símbolos gráficos de tradição afro envolvem elementos religiosos, quando pensamos, por exemplo, nas ferramentas dos orixás; grafias antiquíssimas ainda não muito conhecidas no ocidente, tais como os *adinkras*; as estamparias tradicionais e seus grafismos, como *adires*, tecidos *kente*, *bogolan*, entre outros. Importante aspecto trazido nesta tese é a pesquisa da presença negra e suas produções através de materiais advindos de sítios

arqueológicos. Pouco se investigou acerca da produção negra no Brasil na área da cerâmica. O arqueólogo Wagner Bornal trouxe importante contribuição ao tratar de objetos em cerâmica provavelmente produzidas em meados do século XIX, encontrados em escavações realizadas por ele no atual município de São Sebastião, bairro de São Francisco. Sua pesquisa nos permite identificar grafismos afro corporais presentes nas cerâmicas produzidas por escravizados.

Ao iniciar a pesquisa, considerei pensar os processos de criação de artistas afrodescendentes que trabalham a escultura e gravura a partir das teorias de tradução intersemiótica (proposta de Júlio Plaza). Neste ponto do trabalho, compreendo que não podemos determinar que os processos de pesquisas plásticas que envolvem as duas linguagens (gravura e escultura), possam se tratar necessariamente de tradução, já que me parece que os artistas aqui apresentados realizaram processos que mais se inserem num discurso voltado para a gravura ou escultura no campo ampliado (remetendo às investigações de Rosalind Krauss) que apenas a um trabalho de tradução intersemiótica.

Ao refletir sobre o conhecimento visual transmitido através de imagens que sobreviveram à diáspora e assim foram incorporadas e muitas vezes ressignificadas por artistas, nos deparamos com diferentes discursos voltados à leitura e interpretação da obra de arte e que por vezes não são suficientes enquanto ferramenta para investigação. Isso ocorre porque a maior parte dos métodos envolve um certo repertório histórico e/ou afetivo das obras investigadas. As metodologias mais voltadas à forma requerem, ao mesmo tempo, que se tenha referências histórico/visuais em relação ao uso dessas formas, ou gramática visual, tal como é discorrido por Donis A. Dondis, quando trata da necessidade de um *alfabetismo visual*. Na contraposição, Imanol Aguirre e Lúcia Gouveia Pimentel compreendem esses métodos como datados, e propõem uma metodologia de análise e mediação com a arte voltados para a afetividade e que não ignore a cultura visual. Estudos de Vygotsky tratam da Zona de Desenvolvimento Proximal, que destaca aspectos afetivos na relação aluno, professor e objeto.

Contudo, como falar em afetividade enquanto mediação de produções afro-brasileiras quando a maior parte dos símbolos associados à cultura negra foram, durante séculos, tratados como símbolos de atraso, ódio e medo?

Vimos no capítulo IV, através de uma proposição bem-sucedida feita por Mestre Didi, de criação da escola *Obá Byii*, na qual crianças negras teriam a oportunidade de serem

educadas a partir de seus afetos, que envolvem sua cultura, seus repertórios familiares e as individualidades. Esse modelo, pautado na afetividade, é de fato interessante, porém exige dos educadores de arte bastante repertório acerca da cultura negra, já que muitos elementos do cotidiano, sejam utensílios, linguagem, vestimentas, e arte em geral são frequentemente associados à uma certa cultura hegemônica. De modo análogo, o uso do termo arte universal, tão em voga na atualidade e que serviria para designar um tipo de arte que não se prende a regionalismos ou individualidades pode ser interessante na teoria, mas na prática tende a excluir expressões de grupos ou estratos sociais que se encontrem fora de um modelo hegemônico de arte. Assim, a *arte universal* não é latina, negra, islâmica, chinesa, feminina ou pobre. Sendo assim, as análises propostas nesta tese não seguem à risca ou exclusivamente nenhum modelo específico de leitura de obra, o que nos faz pensar que em artes cada pesquisa constrói e acaba por determinar a sua própria metodologia.

A análise das obras nos permite adentrar no universo dos artistas e suas produções. Enquanto conhecimento e como fonte de produção de conhecimento, nos informam de um saber de fato ancestral, porém não estagnado ou fixo. O saber das imagens está em constante movimento. A arte apresenta o universo do artista e trata da sociedade da qual ele pertence. Pensando na perspectiva da supervivência das imagens, é importante destacar que o negro brasileiro se influenciou pelos cânones europeus, contudo os reinterpretou às suas próprias realidades e épocas. Assim, imagens sobreviveram ou foram ressignificadas. Novas imagens e poéticas foram criadas. O processo de memória é também construção.

Para falar de contemporaneidade, optei por trazer à tona somente artistas mulheres, já que a sistemática de exclusão é muito mais gritante neste grupo. Além disso, não poderia deixar de apontar aquilo que em suas produções se reflete uma memória negra nas materialidades, nas poéticas e conceitos – historicamente resguardados por mulheres: o trabalho com bordados, tecidos, a transmissão da tradição oral religiosa e o uso de tecnologias aliadas ao uso de referências tradicionais.

Como seguir estes rastros para pensar a arte moderna e contemporânea afro-brasileira, sem se prender a mecanismos de leitura e investigação de obra de arte que foram produzidos em contextos históricos e culturais específicos? É importante considerar que as práticas artísticas se transformam, assim como seus meios de realização. Além disso, quando tratamos de produções contemporâneas, fica bem claro o fato de que processos relacionados com a interação entre espectador e obra fazem com que a uma mesma obra

sejam atribuídos inúmeros significados e, como uma espécie de matéria viva, se transforme a cada interação com um espectador.

A gravura é, assim como a escultura, ainda hoje, fonte de criação, linguagem, procedimento, pesquisa. Ainda que sua nomenclatura, atrelada à uma historiografia hegemônica da arte, possa sugerir algo estanque, é uma linguagem vastamente explorada por diversos artistas. Hans Belting (1935) trata da necessidade de novos modelos de historiografia em seu livro *O fim da história da arte* (1983).

No que se refere à arte contemporânea, complexas e intrincadas são as práticas artísticas envolvidas. Ao invés de falarmos em campo ampliado, ampliamos ainda mais essa discussão de Rosalind Krauss ao tratá-lo como imagem da multiplicidade. Neste caso, o experimentalismo de procedimentos, técnicas, conceitos ou referências é infindável. Hoje não é possível definirmos a existência de um estilo contemporâneo. Não existem margens.

Essa investigação voltada para escultura e marcas gráficas possibilita refletir sobre os tão variados caminhos, pistas e rastros que a população negra percorreu para produzir aquilo que identificamos atualmente como arte afro-brasileira. Rastros de uma África antiga e desconstruída devido a conflitos internos gerados por ocupações inglesas, alemãs, belgas, francesas, etc. Rastros de memórias coletivas ou individuais trazidas por cada escravizado que chegava ao Brasil. Rastros de conhecimentos transmitidos através da tradição oral. Rastros de inventividades negras produzidas no Brasil durante séculos, a partir da experiência no chamado Novo Mundo. A isso se soma o conhecimento sobre um modelo de África difundido no mundo até hoje via Europa e Estados Unidos. A imagens sobrevivem, mas não são imutáveis.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1975, p. 287-295.

AGUIRRE, I. Conceptualización de experiencia estética y educación artística. In: *AA.VV. Grupo de trabajo sobre educación y práctica artística. Sesiones comentadas*. Valladolid: Museo Patio Herreriano – Departamento de Investigación y Educación, 2010, p. 63-80.

AGUIRRE, I. Culturas juveniles y ambientes escolares. In: JIMÉNEZ, L.; AGUIRRE, I.; PIMENTEL, L. G. (Eds.) *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Madrid: Santillana, 2009, p. 45-57.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. 96 p. (Obras completas de Mário de Andrade, 12).

ANDRÉ, Marli E. D. A. *A etnografia da prática escolar*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AGUIRRE, I. & JIMÉNEZ, L. *Diversidad cultural y educación artística*. In: JIMÉNEZ, Lucina;

AGUIRRE, Imanol & PIMENTEL, Lucia G. (coords). *Educación artística, cultura y cidadania*. Madrid: Fundación Santillana/OEI. 2009.

ARAUJO, Emanoel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. Prefácio: Joel Rufino dos Santos. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARAUJO, Emanuel. “O Universo Mágico do Barroco Brasileiro”. In: Araujo, Emanuel (curadoria). *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. Catálogo de exposição. São Paulo: SESI, 1998.

ARAUJO, Emanuel (Org.). *Museu Afro Brasil: Um conceito em Perspectiva*. Catálogo. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2006.

ARAUJO, Renato. *Museu Afro Brasil: Um conceito em Perspectiva*. Catálogo. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. Tradução Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho, Elza Cunha de Vincenzo; apresentação Affonso Ávila. São Paulo: Perspectiva, 1997. 556 p., il. p&b foto. (Styllus, 10).

BARATA, Mário. "A escultura de origem negra no Brasil". In: *Brasil Arquitetura Contemporânea*, n. 9, p. 51-56, 1957.

_____. "A escultura de origem negra no Brasil". In: ARAUJO, Emanoel (Coord.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 183-191. [revisão modificada e ampliada da edição de 1957].

BARDI, Pietro Maria; KLINTOWITZ, Jacob. *Um século de escultura no Brasil*. Tradução Laura Viarengo. São Paulo: MASP, 1982. 156 p., il. p.b.

BASTIDE, Roger. "The function and significance of negro art in the life of the Brazilian people". In: *Colloquium on Negro Art (1966 : Dakar)*. Paris: Présence Africaine, 1968.

BATTISTONI Filho, Duíllio. *Pequena História das artes no Brasil*. Campinas: Átomo, 2005.

BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Trad. Gloria Lucia Nunes; prefácio Germain Bazin; apresentação Roberto Marinho. Rio de Janeiro: Record, c. 1956. 398 p., il. p.b.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Tradução Mariza Murray. 2.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Record, 1963. 391 p., il. p.b. color.

BARBOSA, A. M. "Arte e Inclusão". In: ANDRIES, André (org.) *Caderno de Textos: educação, arte, inclusão*. Volume 1 número 1. Rio de Janeiro: FUNARTE. 2002.

BENJAMIN, Walter. "Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da arte". In: Obras Escolhidas, V. I. São Paulo: Brasiliense, 2012. 8.a ed.

BRAZIL, Étienne. "O fetichismo dos negros no Brazil". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, t. LXXIV, parte 2, p. 195-260, 1912.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Martins Fontes, 1988. Campinas: Papirus, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOYER, Alain-Michel. *Les Arts D'Afrique*. Éditions Hazan. Paris, 2007.

CALZA, Cristiane; GASPAR, Maria Dulce; DIAS, Danielle; COELHO, Filipe; FREITAS, Renato Pereira; LOPES, Ricardo Tadeu. Análise de peroleiras e cachimbos cerâmicos provenientes de escavações arqueológicas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 8, n. 3, p. 621-638, set.-dez. 2013.

CAMPOFIORITTO, Quirino. "História da Pintura Brasileira no século XIX". v. 3: *A Pintura Posterior à Missão Francesa, 1835-1870*. Rio de Janeiro: Pinacoteca, 1983.

CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CARNEIRO DA CUNHA, Marianno. "Arte afro-brasileira". In: ZANINI, Walter (Ed.). *História geral da arte no Brasil*, vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983[a.1980]. p. 973-1033.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 122 p., il. color. (Espaço da arte brasileira). Casa – Brasil. Rio de Janeiro, 2000.

CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CAO, Marián L. F. "Lugar do outro na Educação Artística: o olhar como eixo articulador da experiência – Uma Proposta Didática". In: BARBOSA, Ana Mae B. *Arte/Educação Contemporânea - Consonâncias Internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

CECÍLIA, Bruno Santa. "Tectônica moderna e construção nacional". *Revista MDC: Mínimo Denominador Comum*. Belo Horizonte/Brasília, n.1, jan.2006.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte contemporânea: Ateliê do artista - experiência de fazer arte no Brasil: Ernesto Bonato e Laurita Salles*. São Paulo: Wyet, 2000.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COIMBRA, Sílvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. *No reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

CONDURU, R.; PIMENTEL L.G.; DUCARMO A. *Arte afro-Brasileira*. C/Arte, 2007.

COSTELA, Antônio. *Introdução à gravura e história da xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

CUNHA, Maria A.A. *O Conceito "capital cultural" em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica*. Perspectiva, Florianópolis, v. 25, n. 2, 503-524, jul./dez . 2007 (Disponível em: www.perspectiva.ufsc.br).

CUNHA, Mariano Carneiro da. "Arte Afro-brasileira". In: ZANINI, WALTER (0rg.). *História Geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Waltere Moreita Salles, 1983. p. 990.

CUNHA, Luiz Antonio. *O ensino industrial manufatureiro no Brasil: origem e desenvolvimento*. Disponível em: <http://www.flacso.org/data/biblioteca/392pdf>.

DAVID, Ban. *Novo manual de produção gráfica*. Bookman, 2012.

DERDIK, Edith. *Formas de Pensar o Desenho*. São Paulo: Scipione, 2004.

D'OBALUAYÊ, Batista de. *A verdadeira origem do Candomblé, seus Orixás e suas Magias*. Editora Império da Cultura, 8ª edição, 1998, brochura, 140 págs.

DONDIS, Donis A. *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. São Paulo, Verbo-Edusp, 1976.

DUBY, G. e DAVAL, J. L (Org.). "La Sculpture de l'Antiquité au XXe siècle". Taschen, 2005.

LEITE, Fábio. Valores Civilizatórios em Sociedades Negro-africanas. In: Introdução aos Estudos sobre África Contemporânea. São Paulo: Centro de Estudos Africanos da USP, 1984.

FAJARDO, Elias & SUSSEKIND, Felipe VALE, Márcio. Oficinas: gravura. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.

FERREIRA, Paulo Tadeu Barbosa. *Os fundamentos religiosos da Nação dos Orixás*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. do Autor, 1994.

FRANCASTEL, P. *Études de sociologie de l'art*. Paris : Denoel/Gonthier, 1970.

GLISSANT, Edouard . *Uma introdução a poética da diversidade*. Juiz de Fora, UFJF, 2005

GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo, Ed. Ática, 1978. (ensaios,29), Cap. XXI - Escravismo na Mineração.

GROSENICK, Uta. *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*. Madrid: Taschen, 2001.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. "A tradição viva". In: *História Geral da África*, V. I. Metodologia e pré-história da África. Organizado por Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ática/Unesco, 1980.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança*. Rio de Janeiro: Loyola, 2006.

HAUSER, A. *A História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

JOUBERT, Hélène. *L'art Africain*. Éditions Scala. Paris, 2006.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* Trad. Maria Luiza Appy. São Paulo: Vozes, 2011. 7.a ed.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". Trad. Elizabeth Carbone Baez. In: *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979). p.90.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify: Itaú Cultural, 2000. 270p.

LAGNADO, Lisette. Leonilson. *São tantas verdades.* São Paulo: DBA Artes gráficas/Melhoramentos, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 51.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas.* Porto Alegre: UFRGS, 2005. 207 p. Tese (Doutorado em Educação) no Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

LOSADA, Terezinha. *A Interpretação da imagem: subsídios para o ensino de arte*. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2011.

MACHADO, Lourival Gomes, IGLÉSIAS, Francisco (org.). *Barroco mineiro.* Apresentação Rodrigo Melo Franco de Andrade. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. 443 p., il. (Debates, 11). Moore Institute, 2007.

MASP. *Um século de escultura no Brasil*. Textos de Pietro Maria Bardi e Jacob Klintowitz. (MASP, 1982).

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO. *Arte barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

MOTTA, Roberto. Review: Enciclopédia Afro-Cubana. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 2. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n2/8838.pdf

Motta

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.

MUNANGA, Kabengele. "Arte Afro-brasileira: O que é afinal?" In: AGUILAR, Nelson (Org). *Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira.* São Paulo: Associação Brasil 500 Anos. Artes Visuais, 2000. p.98-111.

NASCIMENTO, Abdias. "African presence in Brazilian art". In: *Journal of African Civilizations*, v. 3, n. 1, p. 49-68, 1981.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luis Carlos. *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre e a arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996. New York, Museum of Modern Art, 1999.

ORTIZ, Fernando. El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana , 1983: Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba.

ORTIZ, Renato. A morte branca do feiticeiro negro. São Paulo: Brasiliense, 1990

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PAULINO, Rosana. *Imagens de Sombras*. São Paulo, Tese de Doutorado, USP, 2010.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMOS, Arthur. *Arte negra no Brasil*. Cultura, Brasília, v. 1, n. 2, p. 189-212, 1949.

READ, Herbert. *La escultura moderna*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.

ROHDE, Bruno Faria. "*Umbanda, uma religião que não nasceu: Breves considerações sobre uma tendência dominante na interpretação do universo umbandista*". In.: s.l. REVER - Revista de Estudos da Religião. 2009, p. 77-96.

SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. 2012, Campinas, SP: Edito da Unicamp, 2012.

SANTANA FILHO, Élcior Ferreira de (Coord.); FILUS, Cláudio (Coord.); BITTENCOURT, Luciana. *Escultura Brasileira: perfil de uma identidade*. Curadoria de Emanoel Araujo e Sérgio Pizoli; textos de Emanoel Araujo, et al. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997. 730.981 E74.

SERRANO, Carlos e Waldman, Maurício. Memória D`África: a temática em

Sala de Aula. São Paulo: Cortez, 2007.

SCOTT, Joan. "História das Mulheres". In: *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, p. 63-95, 1992.

SILVA, Vagner Gonçalves de. "Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira". In: *Debates no NER*, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 97-113, jan/jun. 2008.

SOLERA, Osvaldo Olavo Ortiz. *A magia dos pontos riscados na umbanda esotérica*. Dissertação de mestrado. PUC, 2014.

RODRIGUES, Nina. "As línguas e as belas artes nos colonos pretos - Pintura e escultura - Sobrevivências africanas." In: *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1932. p. 160-171. (Biblioteca Pedagógica Brasileira, 9) [1ª. ed. 1904] s/d, p. 87-93.

SAIA, Luís. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.

SALUM, Maria Helena Leuba. "Cem anos de arte afro-brasieira." In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 113.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SCHWARCZ, Lilia K. "A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX". In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL,

Diana Gonçalves (Org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 113-136.

SHAPIRO, MEYER. *A Arte Moderna: Século XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996

SILVA, Dilma de Melo; CALAÇA, Maria Cecília Felix. *Arte afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SIMIONI, A. P. C. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2009.

SODRÉ, Jaime. *A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi*. Editora: EDUFBA, 2006, 1ª Edição

SOUZA, Marina de Mello*. África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2006.

TIRAPELI, Percival. "A Igreja como Centro Irradiador de Cultura no Brasil Colonial". In: Tirapeli, Percival (ed). *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*. UNESP, 2005. pp. 8-11.

TIRAPELI, Percival. *Arte Brasileira – arte colonial – barroco e rococó*. Cia. Editora Nacional, 2006.

TOLEDO, Benedito Lima de. Cap. 3: Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó , item 3.17. A obra dos arquitetos oficiais. In: ZANINI, Walter, org. História geral da arte no Brasil. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, l983. v.1, pp. 267-279.

VALLADARES, Clarival do Prado. "A iconologia africana no Brasil". In: Revista Brasileira de Cultura. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1969. a. 1, n. 1, p. 37-48 [+ pranchas].

VALLADARES, Clarival do Prado. *Agnaldo Manoel dos Santos: origin, revelation and death of a primitive sculptor*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, UFBA, 1963.

VALLADARES, Clarival do Prado. "Aspectos da iconografia afro-brasileira". In: *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1976. v. 6, n. 23, p. 64-77.

VALLADARES, Clarival do Prado. "O negro nas artes plásticas". In: *MOSTRA do Redescobrimento: negro de corpo e alma = black in body and soul*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 426-429. [1ª. ed. 1968]

VALLADARES, Clarival do Prado. “Primitivos, genuínos e arcaicos”. In: *Mostra do Redescobrimento: arte popular = popular arts*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 92-101. [1ª. ed. 1966]

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. “O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações”. In: *ARJ - Art Research Journal*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 88-100, maio 2014. ISSN 2357-9978. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5275/4339>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2017.

VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 1981.

VIANNA, Hermano. “O exotismo nosso de cada dia”. In: *Folha de S.Paulo*. São Paulo: FSP, 16 maio 2004. Caderno Mais!, p. 8-9.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. Martins Fontes, 1989.

ZANINI, W. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix, 1971.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. 1.

Webgrafia

DIAS, Mariza Guimarães. Fundição Artística no Brasil - Breve história. Museu Nacional de Belas Artes. Jornal do MARGS, nº 77, março de 2002. Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=602>. Acesso em 10/03/2016.

AFRICAN FOOTPRINTS: A journey through African Arts. Disponível em: <http://africaonwheels.pbworks.com/w/page/1491880/FrontPage>. Acesso em 15/05/2016.

FOUCAULT, Michel. "Por Uma Vida Não-Facista". Coletivo Sabotagem. Ano: 2004. Disponível em <https://pt.slideshare.net/fatimalaranjeira/michel-foucault-por-uma-vida-nao-facista>. Acesso em 10/03/2016.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. Horiz. antropol., Porto Alegre , v. 14, n. 29, p. 279-314, June 2008 . Disponível em : <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010471832008000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 14/11/2015.

BIELINSKI, Alba Carneiro. Educação profissional no século XIX - Curso Comercial do Liceu de Artes e Ofícios: um estudo de caso. Disponível em: <http://www.senac.br/informativo/BTS/263/boltec263e.htm>. Acesso em 08/07/2016.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em 06/03/2017.

NEGROS no Brasil Atual. Disponível em: <http://osnegrosnobrasilatual.blogspot.com.br/2010/11/os-grupos-africanos-que-vieram-para-o.html>. Acesso em 06/03/2017.

CATÁLOGO DAS ARTES. GTO. Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=244>. Acesso em 06/03/2017.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. acesso em: 10/01/2015.

COUTINHO, Andréa Senra A produção feminista das mulheres nas artes plásticas e suas implicações no ensino da arte: Estudo comparativo entre professores/as de arte de Portugal e Brasil. Disponível em: <http://aaesc.udesc.br/confaeb/comunicacoes/andrea_senra_coutinho.pdf>. Acesso em: 05/02/2015.

UFOP. GLTA e Proex promovem exposição Gravadura a Ferro e Fogo de Jorge dos Anjos. Disponível em: <http://www.ufop.br/noticias/glta-e-proex-promovem-exposio-gravadura-a-ferro-e-fogo-de-jorge-dos-anjos>. Acesso em 12/03/2017.

Índice das Figuras

Figura 1. Vanessa R. L. de Souza. Cartes de Visite. Saída Digital. 2003. Créditos da Imagem: V. R.L.S. 11

Figura 2. Maurino Araújo. Título desconhecido. Madeira policromada. S/D. Acervo Museu Afro Brasil. Créditos da Imagem: V. R.L.S. 16

Figura 3. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Da série A carne mais barata. Xilogravuras sobre papel japonês. Compõe instalação site specific acompanhada das matrizes. A quantidade de impressões e matrizes expostas é determinada de acordo com o espaço de montagem. Dimensões aproximadas de cada impressão 30x60 cm. 21

Figura 4. Planta do Museu Quai Branly. Crédito da Imagem: Site do museu. 40

Figura 5. Ynka Shonibari. The British Library, 2014. 6225 livros de capa dura, tecido, nomes folheados em dourado, cinco cadeiras de madeira, cinco tablets, fones de ouvido, aplicativo interativo e relógio antigo. Crédito da Imagem: Percival Tirapel. Bia Digital 43

Figura 6. Yinka Shonibare. Egg fight. 2009. Crédito da Imagem: Percival Tirapeli. Bia Digital. UNESP. 44

Figura 7. Yinka Shonibare. Scramble for Africa 2003. 14 life-size fiberglass mannequins, 14 chairs, table, Dutch wax printed cottonThe Pinnell Collection, Dallas. Crédito da Imagem: <http://africa.si.edu/exhibits/shonibare/scramble.html> 44

Figura 8. Imagem publicitária da empresa holandesa de tecidos VLISCO. Extraída do site oficial da empresa. Disponível em: <http://about.vlisco.com/fr/> 50

Figura 9. Antonio Francisco Lisboa. Profeta Isaías, 1794-1804. Pedra sabão. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, MG. Século XIX. Foto: Vanessa R. L. de Souza 63

Figura 10. Detalhes ornamentais da talha policromada dos altares laterais da igreja de Santa Efigênia. Ouro Preto, MG, 1747/1769. Crédito da imagem: Marília Andrés (CONDURU, 2007). 65

Figura 11. Atlantes do altar de Nossa Senhora da Glória. 1742. Igreja e claustro do convento São Francisco. Salvador, Bahia. Crédito da imagem: TOLEDO, 1983, p. 267-279 67

Figura 12. Autoria desconhecida. Escultura Sokoto. Cabeça Masculina. Terracota. Nigéria. 500-100 a. C 70

Figura 13. Constantin Brancusi. O Beijo. Mármore. 1908. Museu de Arte Moderna de Nova York 71

Figura 14. Iran do Espírito Santo. Still, 1987-97.Impressão serigráfica sobre bloco de madeira. Crédito da imagem: http://mam.org.br/acervo/1997-022-espirito-santo-iran-do/ . 74

Figura 15. Maria Bonomi. La Chanson. xilografia, 120x120 cm, 2015. Crédito da imagem: http://www.mariabonomi.com.br/obras-xilografia.asp 76

Figura 16. Maria Bonomi. Epopéia Paulista, 2005 - concreto pigmentado, 7300 x 300cm - estação de metrô Luz, São Paulo. Créditos da imagem: http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=2&mt=3..... 76

Figura 17. Elefante. Gravura rupestre. C. 5000 a.C. Região do deserto do Saara. Fonte: BOYER, 2007. 77

Figura 18. Gravura rupestre Lion Twyfelfontein. Twyfelfontein, Namibia. c. 6.000 ou 2.000 anos. Créditos da imagem: https://pt.wikipedia.org/wiki/Petr%C3%B3glifo#/media/File:Lion_Twyfelfontein_Namibia.JPG..... 78

Figura 19. Albert Dürer. Frontispício de Vier Bücher von menschlicher Proportion. Séc. XV-XVI. 79

Figura 20. Autoria desconhecida. Adinkra. Reprodução gráfica. Sem data. Fonte: (NASCIMENTO e GÁ, 2009). 84

Figura 21. Adinkras e seus significados. 85

Figura 22. Anthony Boakye imprime um pano adinkra com um selo calabash em Ntonso, Ashanti. ArtProf - Own work, CC BY-SA 3.0, Créditos da imagem: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18599751..... 86

Figura 23. Selos cabaça adinkra esculpida em Ntonso, Ashanti. By ArtProf - Own work, CC BY-SA 3.0. Créditos da imagem: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18563543..... 86

Figura 24. Adire-oniko ioruba com tingimento em índigo / Nigéria / foto Catherine Legrand. 87

Figura 26. Yoruba adire eleko cloth, Nigeria. c. 1960. Coleção privada. Créditos da imagem: http://toghal.com/2014/01/adire-yoruba-resist-dyed-indigo-cloth-from-nigeria/ 88

Figura 25. Autoria desconhecida. Tecido Kente. S.D. Créditos da imagem: http://www.geledes.org.br/kente-os-tecidos-dos-reis-africanos/#gs.ullfu 88

Figura 27. Pontos de caboclo. Extraído de (PALLAS, 2008; in SOLERA, 2014, p. 32-34). Disponível em https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/1946/1/Osvaldo%20Olavo%20Ortiz%20Solera.pdf. 91

Figura 28. Pontos de Exu. Extraído de (PALLAS, 2008; in SOLERA, 2014, p. 32-34). Disponível em https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/1946/1/Osvaldo%20Olavo%20Ortiz%20Solera.pdf. 92

Figura 29. Pontos de Preto e preta velha. Extraído de (PALLAS, 2008; in SOLERA, 2014, p. 32-34). Disponível em: https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/1946/1/Osvaldo%20Olavo%20Ortiz%20Solera.pdf. 93

Figura 30. Ronaldo Rêgo. Casinha dos Erês.. Madeira policromada. 1992. Créditos da imagem: Catálogo Acervo Museu Afro Brasil – um conceito em perspectiva (2006, p. 269). . 95

Figura 31. Ronaldo Rêgo. S/ título. Ferro forjado e madeira. S/d. Créditos da imagem: Catálogo Acervo Museu Afro Brasil – um conceito em perspectiva (2006). 95

Figura 32. José Adário dos Santos. Ferramenta de Exu. Escultura em ferro. Sem data. Créditos da imagem: <http://www.encuentroentredosmares.com/fotos/galerias/64.jpg> 98

Figura 34. Cerâmica. Acervo DPH-PMSS. Século dezoito. 100

Figura 33. Johann Moritz Rugendas. Tipos negros. Século dezenove. Créditos da imagem: https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Moritz_Rugendas#/media/File:Rugendas_-_Escravos_de_Cabinda,_Quiloa,_Rebola_e_Mina.jpg 100

Figura 35. Autoria desconhecida. Pito de cachimbo. Acervo DPH - PMSS. 101

Figura 36. Acima: Autoria desconhecida. Cabo de panela, em forma fálica, manifestação de origem africana remetida à fertilidade e abundância. Acervo DPH – PMS. 102

Figura 37. Acima: Autoria desconhecida. Cabo de panela, em forma fálica, manifestação de origem africana remetida à fertilidade e abundância. Acervo DPH – PMS. 102

Figura 38. Autoria desconhecida. Vestígio de panela com grafismos afro. Acervo DPH - PMSS. 103

Figura 39. Johann Moritz Rugendas. Tipos negros. Gravura. Século dezenove. Créditos da imagem: Catálogo Acervo Museu Afro Brasil – um conceito em perspectiva (2006, p. 10). 104

Figura 40. Christiano Jr. Sem título. Fotografia sobre papel albuminado. c.1864-1866. Créditos da imagem: MOURA, 2000, p. 631. 105
Figura 41. Auguste Stahl. Sem título. Fotografia. C. 1860. 106
Figura 42. Autoria desconhecida. Busto de Negro com escarificação. Cerâmica, acervo DPH São Sebastião/SP, século XIX. 107
Figura 43. Autoria desconhecida. Fornilhos de cachimbo antropomórfico e turbante. Cerâmica, acervo DPH São Sebastião/SP, século XIX. 107
Figura 44. Autoria desconhecida. Fragmentos de cachimbos encontrados no sítio Macacu. Cerâmica. Foto: Beto Barcellos. 108
Figura 45. Trabalho de campo no sítio Macacu IV. Foto: Beto Barcelos. 109
Figura 46. Maurino Araújo. Título desconhecido. Madeira policromada. S/D. Acervo Museu Afro Brasil. Créditos da Imagem: Museu Afro Brasil. 120
Figura 47. Baccio Baldini (atribuição). Profeta Ageu. Gravura em metal. c. 1470. Créditos da imagem: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/4217?search_no=4&index=5> 124
Figura 48. Antônio Francisco Lisboa. Profeta Ageu. Esculturas em pedra sabão. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, MG. Século XIX. Crédito da imagem: Wikicommons. 124
Figura 50. Emanoel Araújo. Suite Afríquia II. 1977. xilogravura em cores. 76 x 113,8 cm. Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1977. Créditos da Imagem: Site MAM-SP. 126
Figura 51. Povo Kuba. Tecido cerimonial do povo Kuba. Séc. XX. Ráfia, fibra de palma. Créditos da Imagem: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman%27s_ceremonial_overskirt,_Bushong_people,_20th_century,_raffia_palm_fiber_%26_bark_cloth,_HMA.JPG> 129
Figura 52. Emanoel Araujo. Gravura de Armar. Xilogravura em cores. 66.00 x 95.50 cm. 1972. Reprodução Fotográfica. Enciclopédia Itaú Cultural. 130
Figura 53. Emanoel Araujo. Relevo. Madeira Policromada. 160 x 120 cm. 1980. Créditos da imagem: <acevodearte.com.br> 131
Figura 54. Emanoel Araujo. Máscara. Madeira pintada, prego, metal. 2007. Créditos da Imagem: Site do museu histórico Nacional. <http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-2011-002.htm> 132

Figura 55. Rubem Valentim. Emblema 4. Acrílica sobre aglomerado. 120 x 73,2 cm.1969. Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1975. Crédito da imagem: MAM-SP. 135

Figura 56. Rubem Valentim. Objeto emblemático II. Madeira pintada.192,5 x 109 x 76,9 cm. 1975. Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo — Panorama 1975. Crédito da imagem: MAM-SP. 136

Figura 57. Pierre Verger. Xangô no Brasil. Fotografia. Crédito da imagem: VERGER, 2009 (6 Ed.) 137

Figura 58. Rubem Valentim Alfabeto kitônico. Serigrafia em cores. 70,5 X 100 cm. 1987. Crédito da imagem: Pinacoteca do Estado de SP. 138

Figura 59. Rubem Valentim. Emblema São Paulo. Peça – Concreto armado (8,20 x 2,60 x 0,60m). 1978 – 1979. Crédito da imagem: Museu Brasileiro de Escultura (MUBE). 139

Figura 60. Povo Akan. Adinkra Akoben (variação). Motivo Grafico. Crédito da imagem: Pinacoteca do Estado de SP. 140

Figura 61. Casa decorada por mulheres da etnia Ndebeles. Pintura manual sobre parede. África do Sul. Crédito da imagem <http://nomadesdigitais.com/a-etnia-africana-que-usa-as-fachadas-de-suas-casas-como-tela-para-pinturas-coloridas/> 141

Figura 62. Casa decorada por mulheres da etnia Ndebeles. Pintura manual sobre parede. África do Sul. Crédito da imagem <http://nomadesdigitais.com/a-etnia-africana-que-usa-as-fachadas-de-suas-casas-como-tela-para-pinturas-coloridas/> 142

Figura 63. Carybé. Retrato de Mãe Senhora. Aquarela. 1950. Crédito da imagem: http://z1portal.com.br/exposicao-sobre-candomble-traz-aquarelas-do-artista-carybe/ ...**Erro! Indicador não definido.**

Figura 64. Mestre Didi. Opá Osanyin Gbegá [Magnifíco Cetro da Vegetação com Serpentes]. 1995. Materiais diversos. Crédito da imagem: Enciclopédia Itaú Cultural. 148

Figura 65. Carybé. Mural dos Orixás (um deles). Omolu.. Madeira entalhada. 1967-68. Crédito da imagem: https://pt.wikipedia.org/wiki/Obaluaiy%C3%AA#/media/File:Omolu.jpg 149

Figura 66. Carybé. Mural dos Orixás (um deles). Oxumaré. Madeira entalhada. 1967-68. Crédito da imagem: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oxumar%C3%AA#/media/File:Caryb%C3%A8,_rilievi_degli_orixas,_oxumare_02.JPG> 150

Figura 67. Carybé. Mural dos Orixás (detalhe de um deles). Ossaim. Madeira entalhada e metal. 1967-68. Crédito da imagem: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Osanyin#/media/File:Caryb%C3%A8,_rilievi_degli_orixas,_1968,_ossaniyn_02.JPG> 151

Figura 68. Mestre Didi. Opá Osanyin Gbegá [Magnifíco Cetro da Vegetação com Serpentes]. 1995. Materiais diversos. Crédito da imagem: Enciclopédia Itaú Cultural. 152

Figura 69. Carybé. Mural dos Orixás (parte do mural). Ossaim. Madeira entalha. 1967-68. Crédito da imagem: <https://pontourbe.revues.org/docannexe/image/1267/img-7.jpg> 154

Figura 70. Geraldo Teles de Oliveira – GTO. Roda da Vida. Escultura em madeira entalhada. 38 x 32 cm. 1970. Crédito da imagem: Catálogos das artes. Imagem: <www.catalogodasartes.com.br/ Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=2442> 157

Figura 71. Ntaluma. Ujamaa (família). Escultura makonde em ébano. 38 x 32 cm. 1970. 158

Figura 72. GTO. Roda. Escultura em madeira. Acervo do Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro, RJ. Reprodução fotográfica. Crédito da imagem: <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/12/gto.html> 159

Figura 73. Jorge dos Anjos, 2002, pedra sabão (foto: Nelson Kon). Crédito da imagem: <http://www.museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2014/08/18/museu-afro-brasil-promove-encontro-com-o-artista-pl%C3%A1stico-jorge-dos-anjos> 162

Figura 74. Jorge dos Anjos. Portal da Memória. 2007. Escultura em metal recortado. Local: Lagoa da Pampulha – MG. Crédito da imagem: <http://www.jorgedosanjos.com.br/news.html> 163

Figura 75. Jorge dos Anjos. Da série “A ferro e fogo”. Gravação com marcação de ferro sobre feltro. Crédito da imagem: <http://www.jorgedosanjos.com.br/news.html> 164

Figura 76. Jorge dos Anjos. Impressão do fogo sobre feltro. Imagem a partir do vídeo que documenta o processo do artista, registrado por Ricardo Aleixo. 2009. Créditos da imagem: http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/jorge-dos-anjos-abre-mostra-de-obras-feitas-a-ferro-e-fogo-1.261944 164

Figura 77. August Rodin. Os Burgueses de Callais. Escultura em bronze. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bourgeois_de_Calais,_mus%C3%A9e_Rodin.JPG 171

Figura 78. Camille Claudel. A idade da Razão. Escultura em bronze. Crédito da imagem: http://camille-claudel.org/pageweb/agemur.html 172

Figura 79. Camille Claudel. A Valsa. Escultura em bronze. 1880. Créditos da imagem: http://www.revista.art.br/site-numero-06/trabalhos/1.htm 173

Figura 80. Rosana Paulino. A Hora da Limpeza. (integra série de monotipias Das Sombras – segundo ato). 2010. Monotipia sobre papel, 53,5 x 39,5 cm. Crédito da imagem: http://www.galeriavirgilio.com.br/exposicoes/1005.html 174

Figura 81. Rosana Paulino. Parede da memória. Instalação. 1994. Photo: Christina Rufatto. Fonte: <http://www.newcitybrazil.com/posts/page/2/> 176

Figura 82. Autoria desconhecida. Alcorão de pescoço. Século XIX. Crédito da Imagem: MELLO E SOUZA, 2006, p. 101. 177

Figura 83**.** Sonia Gomez. Sem título. Tecidos variados sobre suporte aramado. Crédito da imagem: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia+gomes> 179

Figura 84. Sonia Gomes. Da série “Torções Circulares”. 2016, costura, amarrações, tecidos e rendas variadas sobre arame. 100 x 90 x 60 cm. Crédito da imagem: <http://www.premiopipa.com/pag/sonia-gomes/> 180

Figura 85. Colar de tecido comercializado no continente africano. Sem data. Crédito da imagem: <https://br.pinterest.com/pin/301037556329053783/> 181

Figura 86. Lena Martins. Boneca Abayomi. Sem data. Crédito da imagem: <http://www.bonecasabayomi.com.br/> 182

Figura 87. Eneida Sanches. Sem título, da série “Transe – Deslocamento de Dimensões” (detalhe), 2011. Instalação. 185

Figura 88. Eneida Sanches. “Transe Iluminado” (detalhe), 2007. Instalação. Crédito da imagem: http://www.premiopipa.com/pag/eneida-sanches/ 186

Figura 89. Eneida Sanches. Transe. 2000. mural/ instalação, 280x380x10 cm, gravura em metal (Água forte, Água Tinta), fios de aço, estrutura madeira, 2000, foto de Tracy Collins. Crédito da imagem: http://www.premiopipa.com/pag/eneida-sanches/ 187

Figura 90. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Da série A carne mais barata. Xilogravuras sobre papel japonês. Compõe instalação site specific acompanhada das matrizes. A quantidade de impressões e matrizes expostas é determinada de acordo com o espaço de montagem. Dimensões aproximadas de cada impressão: 30x60cm. 189

Figura 91. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Da série A carne mais barata. Matrizes de madeira. Compõem instalação site specific acompanhada das impressões. A quantidade de impressões e matrizes expostas é determinada de acordo com o espaço de montagem. Dimensões aproximadas de cada matriz: 30x60cm. 189

Figura 92. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Espelhos. Da série A carne mais barata (integra instalação). Impressão sobre papel japonês. Modelo para imagem: Janaina Machado. 190

Figura 93. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Livro. 2017. Cerâmica. Crédito da imagem: VRLS. Dimensões aproximadas: 50x140cm. 191

Figura 94. Vanessa Raquel Lambert de Souza. Livro. 2017. Cerâmica. Crédito da imagem: VRLS. Dimensões aproximadas: 50x140cm. 192

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S729s Souza, Vanessa Raquel Lambert de
A supervivência das imagens: esculturas e marcas gráficas na arte afro brasileira: experiências poéticas e conhecimento visual / Vanessa Raquel Lambert de Souza. - São Paulo, 2017.
217 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Arte afro-brasileira. 2. Escultura. 3. Gravura. I. Tirapeli, Percival. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 709