

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – I.A.
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

**Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e
ancestralidade em quatro poéticas.**

JANAINA BARROS SILVA VIANA

São Paulo - 2008

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – I.A.
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas.

JANANA BARROS SILVA VIANA

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob orientação da prof. Dr. Livre Docente José Leonardo do Nascimento, para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo - 2008

Ficha Catalográfica.

VIANA, Janaina Barros Silva

Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas

São Paulo, 2008 – 140 pgs.

Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Orientador: José Leonardo do Nascimento.

Palavras – chave: arte afro-brasileira, arte brasileira contemporânea, cultura híbrida, corporeidade.

Dedico este trabalho ao amigo e companheiro Wagner e ao pequeno Álvaro que me acompanharam com o pensamento e o coração durante o percurso da gestação e da elaboração desse trabalho que foi apenas iniciado. E também a todos aqueles que de modo indireto ou direto compartilharam desse processo.

Agradeço aos meus pais, Janilda e Osvaldo, por incentivarem em meus estudos. Agradeço ao amigo e companheiro Wagner Leite Viana, a Professora Claudete Ribeiro, aos amigos que fiz no Programa de Pós, ao Professor Ermelindo Nardin e ao Edson Martins Moraes por em diferentes períodos dessa pesquisa, auxiliaram-me em minhas dúvidas e reflexões permitindo que essa pesquisa se constituísse num corpo formal. E agradeço a orientação zelosa do Professor José Leonardo do Nascimento.

Resumo

A pesquisa trata do corpo como modo de produção social, histórica e cultural, presentificado na arte de afro-descendentes. Um corpo que não é apenas biológico, mas que se manifesta de modo implícito, revelando uma estrutura social pautada na herança sócio-econômica escravista que encerra o indivíduo num ser-coisa.

Desse modo, a configuração de uma imagem corporal pertence a um indivíduo e é confrontado no reconhecimento de um corpo social sustentado na afirmação de uma identidade coletiva. O corpo acaba por restituir ou destituir o ser de sua integridade pela busca de um sentido dentro de uma estrutura sócio-política. Proponho discutir cultura popular e arte popular como modo referencial de uma produção contemporânea, influenciadas por uma matriz africana representadas por povos de origem sudanesa e bantu, reelaboradas pela síntese cultural e decodificadas pela erudição na elaboração de obras definidas como arte afro-brasileira.

O objeto a ser estudado implicará numa pesquisa qualitativa, bibliográfica e documental. A abordagem de caráter dialético baseia-se na construção do tema e a definição de uma poética afro-brasileira discutidas pela produção de Mestre Didi, Rubem Valentim, Rosana Paulino e Yêdamaria. O enfoque tratado seria o poético, o histórico e o antropológico em confronto com as contradições estabelecidas pela matriz européia na constituição de uma cultura com aspectos nacionais.

Palavras chaves: arte afro-brasileira, arte brasileira contemporânea, cultura híbrida e corporeidade.

Resumen

La búsqueda es el cuerpo como la producción social, cultural e histórica presente en el arte de afro-descendientes. Un cuerpo que no es sólo biológico, sino que está implícito, revelando una estructura social sobre la base de herencia socioeconómica de la esclavitud, qué pone fin a la persona en un ser cosa.

Así, la configuración de una imagen corporal pertenece a una persona y se enfrenta en reconocimiento de un cuerpo social sosteniendo y afirmando una identidad colectiva. El cuerpo acaba por restituir, o rechazar la integridad por buscar un sentido dentro de una estructura socio-político.

Yo propongo discutir la cultura popular y el arte popular como referencial de una moderna producción en la arte, influenciada por una matriz africana representada por los pueblos de origen sudanés y bantú, considerando la síntesis cultural y la erudición en la elaboración de las obras definidas como arte afro-brasileña.

El objeto estudiado entrañará una investigación cualitativa, de la literatura acerca del tema y documental. El método de carácter dialéctico se basa en la construcción de la cuestión y la definición de una poética afro-brasileña examinada por la producción de Mestre Didi, Rubem Valentim, Rosana Paulino y Yêdamaria. El objetivo tratado sería el poético, el histórico y antropológico en enfrentamiento con las contradicciones establecidas por la unión de matrices en la constitución de una cultura con aspectos nacionales.

Palabras clave: el arte afro-brasileña, arte contemporánea brasileña, cultura híbrida y corporalidad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
------------------------	----------

1º CAPÍTULO.....	20
-------------------------	-----------

Cultura negra e hibridismo cultural numa poética brasileira.....	20
--	----

Corpo e teatralidade: folia de reis, congada e candomblé.....	29
---	----

2º CAPÍTULO.....	54
-------------------------	-----------

Elementos para discutir uma poética negra e brasileira.....	54
---	----

Simbologia e corporalidade na mítica da produção afro-brasileira de mestre Didi e Rubem Valentim.....	79
---	----

3º CAPÍTULO.....	91
-------------------------	-----------

UMA POSSÍVEL ARTE AFRO-BRASILEIRA.....	91
--	----

Religião e espaço de exibição: tensões entre o popular e o erudito.....	91
---	----

Corpo e contemporaneidade: duas poéticas femininas e ancestrais nas obras de Rosana Paulino e Yêdamaria.....	106
--	-----

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	129
-----------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	135
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

A pesquisa trata do corpo como modo de produção social, histórica e cultural, presentificado na arte de afro-descendentes. Um corpo que não é apenas biológico, mas que se manifesta de modo implícito, revelando uma estrutura social pautada na herança sócio-econômica escravagista que encerra o indivíduo num ser-coisa.

Investigo a configuração de uma imagem corporal pertencente a um indivíduo confrontado no reconhecimento de um corpo social sustentado na afirmação de uma identidade coletiva. Neste aspecto, o corpo acaba por restituir ou destituir o ser de sua integridade na busca de um sentido dentro de uma estrutura sócio-política.

O corpo, segundo Eliane Robert de Moraes (2002), na obra *O corpo impossível*, é o que nos confere o conceito de sujeito, o eu, como consciência que permite o conhecimento e o agir num grupo social.

A partir da Idade média ocorre o desligamento dos seres de uma visão cosmológica, conseqüentemente, é no Renascimento com a descrição da morfologia humana, provocada por inúmeros questionamentos a partir de um interesse pelo corpo e no pensamento de um homem subjetivo. Contudo, a individualização desses seres, culminaria num dos fundamentos propostos pela modernidade construída na visão cartesiana e mecanicista de um corpo-fragmento. Surgido de um indivíduo autônomo, atuante e desprendido de sacralidade.

O contexto social determina a maneira como o ser atua em seu espaço. Cria referências baseadas no seu valor cultural. É uma existência datada que não ignora o tempo e este, evoca a memória conectando-o ao passado e ao futuro. Retendo fatos já vivenciados embutidos em diferentes estados afetivos e emocionais.

No Renascimento, a fisiognomonia foi cultivada tendo como expoente Giambattista Della Porta que publicou *Sulla Figura umana*, como conteúdo trazia a idéia de que um indivíduo pode ser julgado quanto a sua índole pelo que lhe é mais imediato, e, portanto visível, que são os traços fisionômicos. Anteriormente Aristóteles já admitia que a natureza de uma coisa possuía como base a sua forma corpórea. (Panofsky: 1981)

Na obra de Miguel Ângelo, *Escravo Agonizante*, localizado no Louvre, um escravo foi representado acompanhado pela imagem de um macaco emergida de uma massa de pedra amorfa. A descrição do macaco aproxima-se a do homem desprovido de sua liberdade por suas características corporais, com crânio redondo, testa baixa e quadrada e focinho saliente além de indicar como comportamento a lascividade, o impudor, a avareza que os neoplatônicos chamaram de *commune cum brutis*, o que há de comum entre homens e animais sem inteligência considerados como “Alma inferior”. A personificação da alma humana escravizada pela matéria.

No século XVIII com as teorias evolucionistas estabelece-se a diferença entre seres, com teóricos como Buffon e De Pauw, delineando os grupos na forma de *povos e nações*. O termo raça começa a ser utilizado no século XIX sustentadas por teses poligenistas como a frenologia e da antropometria que interpretavam a potencialidade humana pelo formato e tamanho do crânio. Com o desenvolvimento da Antropologia Criminal, seu principal representante, Cesare Lombroso, afirmava que a criminalidade é um fenómeno físico e hereditário. O indivíduo estava fadado biologicamente a transgressão das normas sociais.

Essas teorias justificaram o conceito de inferioridade racial e legitimaram a economia colonial pela hiperespecialização do trabalho de um grupo subjugado, no caso o africano, e pelo sincretismo negativo entre colonizador e colonizado. É o que Wilson Barbosa do Nascimento (2002), define como uniculturalismo, alicerçado na exploração

econômica direta, na expropriação da liberdade pela destruição física e cultural sistematizada do povo dominado.

A posição de uma classe de indivíduo dominante passa a ser a única cultura possível nas relações de convivência, negando o direito de existência de outras culturas. Este estrangulamento cultural demarca uma quase inexistência que define o sincretismo negativo.

Isso não impede que tenha havido uma influência de povos de origens bantus e sudanesas na constituição de uma cultura brasileira. O que distingue esses povos é a visão cosmogônica e como o sagrado se manifesta.

Os sudaneses concentraram-se durante o século XVIII-XIX na Bahia dominando as outras culturas negras aqui introduzidas. Cultura material e imaterial faz referência à religião dos orixás (candomblé). Em contraponto, os povos bantus, tinham como universo de adoração:

(...)as pedras, os paralelepípedos e as lascas de pedra, acrescentando que, prestam um culto especial a flor do girassol, que representa a lua, reúnem-se em sessões chamadas macumbas e aí invocam seus santos: Ganga-Zumba, Cangira-mungongo, Cubango, Lingongo e outros(...). (Gallet, Estudos de folclore. In: O negro na música brasileira, 1934)

Estabelece-se então, um sincretismo positivo, em que há a experiência de um processo de convergência, de semelhança ou convívio forçado entre as culturas relacionais. Ocorrendo um jogo de vida e morte entre culturas, em que as que conseguem sobrepôr têm maiores chances de persistir.

Para Roger Bastide, os curtos períodos de lazer nas senzalas e nas confrarias religiosas que reuniam os negros permitiram a manutenção de elementos culturais africanos. No caso africano, verifica-se a justaposição da "arqueocivilização negra" e de um "folclore artificial imaginado pela Igreja". (Peixoto: 1999)

Discute-se a existência de uma cultura híbrida e dominante trazida pelo colonizador português, e que pelo processo justaposição de povos bantus e sudaneses, acaba-

ram sendo transformadas pelos embates de diferenças de valores culturais. Assumindo outras características que formataram uma cultura de caráter nacional. Uma matriz cultural e étnica é instaurada, neste caso, a portuguesa estabelecendo outros valores com as culturas existentes no mesmo espaço de convivência. Agrega-se nessa estrutura elementos culturais africanos e indígenas.

A resistência cultural fica marcada nas manifestações populares, como no caso da Folia de Reis, que trata da personificação dos três Reis Magos, que são guiados por uma estrela no céu, que os direcionam para o local de nascimento do Menino Jesus.

Os foliões resgatam nesse trajeto o tempo de origem, o tempo primordial pelo mito de eterno retorno, traduzidos no nascimento como revigoramento do passado histórico da comunidade participante. É de origem portuguesa e agrega valores dos povos bantus como os mitos de entronização e cerimônias de coroação de monarcas.

A experiência do sagrado torna contemporâneo o acontecimento primordial. O povo conserva as tradições pela atualização dos mitos. É por meio dele que o homem se encontra dramatizado e cria uma proximidade com as divindades, e o mito vem acompanhado com o rito e o rito realiza o mito e permite a vivência.

O rito remete ao tempo de origem pela repetição do ato criador dos deuses permitindo todo gesto criador humano, não importando o seu plano de referência, terreno ou divino.

Proponho nessa pesquisa discutir cultura popular e arte popular como modo referencial de uma produção contemporânea. A diferenciação entre cultura erudita ou alta cultura, de cultura popular dá-se nas próprias condições de existência dos grupos subalternos que envolvem a desigualdade no acesso aos bens produzidos para a cultura dominante e nos meios materiais para o registro do dado fenômeno cultivado na memória.

A tradição remete em uma obra, o diálogo com outra inserida numa proposta específica. A cultura erudita lida com o conhecimento sistematizado ocorrendo intersecções através das relações hegemônicas de classe na visão ideológica de corpo social.

Já arte popular, expressa uma visão poética, existente a partir do instante em que é vista. Sua funcionalidade está no processo concluído do objeto tornado artístico. Não necessariamente atua como utilitário. O que distingue do artesanato, pois, para este sua existência não está descolada da idéia de uso.

A cultura designa o modo de relacionamento com o real. Isso traz para a discussão a cultura negra como heterogeneidade na formação social brasileira e a predominância de uma cultura européia em oposição a uma cultura africana. Nesse embate busco a constituição de uma identidade.

Pensando-se na existência de uma arte brasileira contemporânea, surgida pelos artistas que vieram anteriormente e que transpuseram os modelos da arte européia para a realidade brasileira. Participam nessa construção visual, artistas das mais variadas gerações, responsáveis por obras que vão desde as de origem eminentemente moderna até as que rompem com esses cânones.

No século XIX, artistas como Debret e Rugendas, utilizaram o negro como representação, em contraposição a artistas afro-descendentes, como Estevão Silva, Antônio Rafael Pinto Bandeira e Artur Timóteo da Costa que voltavam a sua produção em função do gosto da elite da época. A estética negra não aparece como tema, nem como aspecto formal nas obras desses artistas.

A principal problemática levantada pela pesquisa é se há uma arte afro-brasileira contemporânea, pensando-se na existência de uma arte afro-brasileira delineada por

uma poética tradicional e popular representada durante o século XX nas obras de artistas afro-descendentes.

O fato de a mitologia, a religião e a arte representarem um veículo sensível de cultura e transmissão de conteúdos, como as necessidades latentes dos seres. Pode-se afirmar, que esses três campos de conhecimento não podem ser entendidos autonomamente, estão interligados e são definidos como um caráter de identificação e ancestralidade na expressão de virtudes individuais e coletivas.

Para entendê-la é preciso avaliar o processo histórico, a questão da escravidão que modificou a estrutura original das religiões, e a necessidade do negro de se comunicar através de estratégias que permitissem a recriação de seu meio como modo de não se despersonalizar e aprofundar-se nos seus valores mais latentes acrescidos de outros surgidos do novo ambiente.

A aproximação da religião católica com a africana fez com que houvesse a continuidade das formas artísticas plásticas desta e o surgimento de uma linguagem plástica brasileira.

A idéia de uma arte afro-brasileira aparece a partir dos anos 30 e 40, saindo dos espaços de cultos. Esses artistas começam a trabalhar dentro do conceito de arte popular, encorajados pelo movimento modernista e pela busca de um nacionalismo.

Nesse período ocorrem os Congressos afro-brasileiros em Recife (1934) e em Salvador (1937), as missões folclóricas enviadas ao Norte e Nordeste por Mário de Andrade em 1937-38. Começa-se a esboçar uma arte de linguagem plástica universal com elementos de identidade negra.

Uma outra questão seria qual o critério para se definir uma obra como arte afro-brasileira. Tendo por base caminhos propostos por alguns artistas que poderiam não ser necessariamente afro-brasileiros, como nas seguintes linhas:

Os que utilizaram o tema incidentalmente aparecendo esporadicamente na produção não articuladas com uma escolha de pesquisa de uma poética. No caso de artistas como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, Portinari, Djanira e José Pancetti.

Os que sistematizaram sua produção com o interesse de buscar uma poética negra como condutora de toda a produção plástica, como nas obras de Carybé, Mário Cravo Jr. e Di Cavalcanti.

Nesses dois grupos os artistas possuem de certo modo origem étnica européia. O terceiro grupo seria aquele em que os artistas manipulam espontaneamente e inconscientemente as soluções plásticas africanas expressas também como tema. Essencialmente são de origem africana. Como exemplo, artistas como Rubem Valentim, Mestre Didi, Ronaldo Rego, Hélio de Oliveira e Agnaldo Manuel dos Santos.

Quais vias podem indicar a presença de uma arte afro-brasileira na contemporaneidade inserida numa poética afro-brasileira?

Nessa problemática, ocorre o diálogo da construção de elementos possíveis de caracterizar ou apontar caminhos para o encontro de uma poética afro-descendente dentro de um discurso pautado no conceito de contemporaneidade. Sendo contextualizadas a partir do desdobramento das linguagens artísticas em consequência das vanguardas que foram absorvidas nos signos da tradição e re-significadas pela visão particular do artista.

Propõe-se a relação entre cultura e arte populares: matriz africana de origem sudanesa e bantu na elaboração de uma síntese cultural.

O método para a pesquisa é o proposto pela iconologia para a compreensão dos artistas citados e para o desenvolvimento das questões levantadas. Essa análise ocorre em três níveis segundo Erwin Panofsky:

1. **Tema primário ou natural:** são os motivos artísticos descritos, enumerados e identificados com os acontecimentos. Constitui-se numa *descrição pré-iconográfica* pela história do *estilo*.
2. **Tema secundário ou convencional:** o reconhecimento das imagens (estórias e alegorias). Familiaridade com conceitos ou temas específicos expressos à obra. O tema em oposição à forma caracterizando a *análise iconográfica* pela história dos *tipos*.
3. **Significado intrínseco ou conteúdo:** refere-se ao conteúdo e a familiaridade com as tendências essenciais da mente. Configurando nos valores do mundo “simbólico” A interpretação decorre da síntese. Define-se numa *interpretação iconológica* pela história dos *sintomas culturais*.

Este trabalho é composto por três capítulos organizados do seguinte modo:

1.Cultura negra e hibridismo cultural numa poética brasileira

Discute-se o diálogo entre povos de origem bantus e sudanesas e as influências na formação de uma cultura de caráter nacional pelo processo de uniculturalismo que pode ser tanto negativo como positivo na relação sincrética entre diferentes seres pertencentes a grupos definidos. E as suas relações de dominação entre culturas envolvem a constituição de identidade enquanto corpo sócio-político e cultural no estudo de três casos específicos: a Folia de Santos Reis, a Congada e o Candomblé. Essas construções culturais e sociais referem-se tanto à tradição, à memória, à cosmogonia e quanto à vida como dimensão religiosa. É a memória que possibilita tecer a relação com o antigo e com a experiência de relacionamentos de um homem dramatizado e divinizado impregnado de sagrado.

2. Elementos para discutir uma poética negra e brasileira

Neste capítulo delimita-se o que seria uma produção afro-descendente gerada de cânones próprios de origem religiosa pelo uso de signos e símbolos para a construção de imagens transmutadas em linguagens provenientes do barroco. Partindo do século XVIII a presença de negros e mestiços nos trabalhos de arte, atuando a princípio como aprendizes, ajudantes ou participantes de grupos nos trabalhos dos monumentos religiosos, começa no decorrer do século XIX com a desvalorização das produções de artistas de origem negra e o fortalecimento do neoclassicismo atrelado a formação de elites.

As produções apresentadas concentram-se no século XX, com as obras de Mestre Didi e Rubem Valentim, retomando alguns acontecimentos importantes para o apon-tamento de uma arte afro-brasileira, neste caso, a expedição e a catalogação feita por Mário de Andrade nos anos 30 e, na mesma década e entrando nos anos 40, o Congres-so Negro buscando compreender e sistematizar uma produção que se baseia num corpo ancestral que é histórico, social e econômico.

A partir da noção de sociedade e da concepção de relações vivenciadas na cultu-ra popular, tratada a princípio como a prática particular de grupos subalternos que se modificam juntamente com o contexto social em que estão inseridos; não sendo práticas cristalizadas são transformadas pela produção econômica e distribuição dos seres nos espaços relacionais tanto entre outros grupos como no próprio. Sua existência dá-se de acordo com a visão ideológica e os interesses de uma classe dominada em contraponto a hegemonia submetida pelas classes dominantes.

Retoma-se o conceito de hibridismo no sentido de abranger diferentes mesclas interculturais na relação entre erudito e popular não se referindo apenas as questões ra-ciais ou religiosas entre tradição e modernidade. O processo de modernização cria o re-dimensionamento entre arte e cultura popular, o saber acadêmico ou erudito e cultura industrializada.

3. Uma possível arte afro-brasileira

Propõe-se aqui uma discussão sobre o fazer artístico numa cultura de caráter popular que não é cristalizada e que se renova nas elaborações conscientes e inconscientes de uma coletividade revitalizada nas crenças que concernem às origens afro-descendentes dos artistas a serem trabalhados neste capítulo.

Uma possibilidade contemporânea traduzida em discurso por Joseph Beyus era aproximação do processo entre o observador da obra e o artista, permitindo a qualquer indivíduo tornar-se um produtor cultural. Esse estreitamento dá-se pela construção de pensamento, o conceito e o procedimento no modo que um indivíduo manipula a matéria. É o que Pareyson (2001) menciona quando trata do conceito de poética para localizar como o artista entende a realidade da arte que ele pratica, os sentimentos, as convicções, as crenças, as aspirações, os pensamentos, os costumes, as idéias e o ideal como algo que o antecede.

O que caracteriza uma arte afro-brasileira? Sabendo-se que há nessa produção a presença do sagrado indicada por diferentes vias expressivas. O tema e a origem étnica são determinantes?

Pensando-se na existência de uma Arte Brasileira configurada pelo processo de integração, esfacelamento dos projetos estéticos e a sua revisão surgida pela modernização acelerada e alimentada pelas contradições sociais revisitadas pela vanguarda dos anos 60. Revelam as crises ao mesmo instante que desejam solucioná-las. Pela destruição reconstrói-se a História e a transforma.

A partir dessas questões propõe-se a discussão de algumas vias que poderiam caracterizar uma poética afro-brasileira, discute-se uma corporeidade ancestral e uma contemporaneidade nas obras de Rosana Paulino e Yêdamaria, Rubem Valentim e Mestre Didi.

A abordagem de caráter dialético baseia-se na construção do tema da pesquisa e a definição de uma estética afro-brasileira discutidas na produção visual desses artistas. O enfoque tratado seria o histórico e o antropológico em confronto com as contradições estabelecidas pela matriz européia na constituição de uma cultura com aspectos nacionais. Poderia ser definido a partir da acepção de culturas híbridas, e, portanto, relacionais, a existência de uma arte afro-brasileira seguida paralelamente a uma arte brasileira contemporânea.

1º CAPÍTULO

CULTURA NEGRA E HIBRIDISMO CULTURAL NUMA POÉTICA BRASILEIRA

A resistência escrava no Brasil dava-se nos espaços de festas e devoção através da reinterpretação dos códigos de suas culturas em função do material imposto pelo Senhor. A memória dos signos de origem encontrava-se marcada no corpo tanto no campo do visível quanto do não-visível recuperando os fragmentos da cosmologia africana na escravidão.

Machado de Assis, no conto *Pai contra Mãe*, retrata como ocorriam as formas violentas de amoldar um indivíduo destituindo-o de sua essência mais imediata na sua relação com o sagrado e com o terreno, no uso de objetos de tortura pelo não enquadramento comportamental ao que era esperado pelo Senhor. Durante esse período, uma prática comum eram os anúncios em jornais para se tentar reaver um escravo fugido oferecendo-se recompensas. Esses retratos elaborados pela descrição textual minuciosa de marcas na pele, modos de andar, estatura, diferenciação de gradação de tez, cabelo e características psicológicas permitiam criar uma imagem e até mesmo identificar o retratado no processo de captura. Os escravos dentro desse sistema alcançavam destaque nas possíveis transações comerciais, compra, venda, troca, aluguel, leilões e fuga.

Os anúncios com a campanha abolicionista foram perdendo destaque nas descrições e nos letreiros dos títulos em negrito. Eram indicados como uma mancha. Um negro representado com uma trouxa nas costas no instante de fuga. Como consequência desse momento transitório em razão das mudanças de ordem econômica, moral, cultural e intelectual ocorridas, essas formas de aviso rarearam até se extinguirem por completo.

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado.

(...)

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também, à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado.

(...)

Quem perdia um escravo por fuga dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punha anúncios nas folhas públicas, com os sinais do fugido, o nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e quantia de gratificação. Quando não vinha a quantia, vinha promessa: “gratificar-se-á generosamente”, - ou “receberá uma boa gratificação”. Muita vez o anúncio trazia em cima ou ao lado uma vinheta, figura de preto, descalço, correndo, vara ao ombro, e na ponta uma trouxa. Protestava-se com todo o rigor da lei contra quem o acoutasse (...). (Assis: 1996, 105-6)

Esse corpo identificado não somente pela tez, contudo, pela sua historicidade, que em sua origem no desempenho das funções sociais tratava-se de um corpo-objeto, corpo-máquina, um corpo voltado para o trabalho na manutenção econômica do sistema.

Conforme a colonização tornava-se significativa, as crenças ocupavam espaços nos convívios sociais. A crença distingue a vida prática da vida teórica e o saber da ilusão. A modernidade configura-se nas relações daqueles que acreditam que os outros acreditam em algo. Essas convicções na apreensão dos assentimentos das verdades da fé que um grupo confia que outro tenha, definiria o conceito de crença.

O sociólogo Bruno Latour, em sua obra *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, apresenta um diálogo imaginário entre os colonizadores portugueses e os africanos da Costa de Guiné, não como iconoclastas e nem iconófilos mas, apresentam-se como iconodúlios por prestarem culto a um algum tipo de ícone que é representativo para seus grupos sociais. Mesmo na negação do fetiche encontra-se a afirmação do que é feito, fabricado, tornado encantado envolvido na sua anima.

Vocês fabricaram com suas próprias mãos os ídolos de pedra, de argila e de madeira que vocês reverenciam?, os guineenses responderam sem hesitar que

sim. Intimados a responder à segunda questão:” Esses ídolos de pedra, de argila e de madeira são verdadeiras divindades?, os negros responderam com a maior inocência que sim, claro, sem o que, eles não os teriam fabricado com suas próprias mãos! Os portugueses, escandalizados mas escrupulosos, não querendo condenar sem provas, oferecem uma última chance aos africanos: “ Vocês não podem dizer que fabricaram seus fetiches, e que estes são, ao mesmo tempo, verdadeiras divindades, vocês têm que escolher, ou bem um ou bem outro; a menos que, diriam indignados, vocês não tenham miolos, e que sejam insensíveis ao princípio de contradição como ao pecado da idolatria.” Silêncio embotado dos negros que, na falta de discernimento da contradição, provam, frente ao seu embaraço, quantos degraus os separam da plena e completa humanidade...Pressionados pelas questões, obstinam-se a repetir que fabricaram seus ídolos que, por consequência, os mesmos são verdadeiras divindades. Zombarias, escárnio, aversão dos portugueses frente a tanta má fé.”

(...)

“Quem fala no oráculo é o humano que articula ou o objeto-encantado? A divindade é real ou artificial? – “Os dois”, respondem os acusados, sem hesitar, incapazes que são de compreender a oposição.– “ É preciso que vocês escolham”, afirmam os conquistadores, sem menor hesitação. As duas raízes da palavra indicam bem a ambigüidade do objeto que fala, que é fabricado ou, para reunir em uma só expressão os dois sentidos, que faz falar.”

(...)

-“Cinzelados com arte por nossos ourives”, teriam respondido orgulhosamente. – “E por isso eles são sagrados?”, teriam então perguntado os negros. “Mas claro, benzidos solenemente na igreja Nossa Senhora dos Remédios, pelo arcebispo, na presença do rei”. –“Se vocês reconhecem então, ao mesmo tempo, a transformação do ouro e da prata no cadinho do ourives, e o caráter sagrado dos seus ícones, por que nos acusam de contradição, nós que não dizemos outra coisa? Para feitiço, feitiço e meio.” – “Sacrilégio! Ninguém pode confundir ídolos a serem destruídos com ícones a serem louvados”, teriam respondido os portugueses, indignados, uma segunda vez, com tanta imprudência.”(Latour: 2002, 15-8).

Os cultos dos deuses africanos são colocados como culturas fetichistas em oposição a européia como anti-fetichista. O fetiche transforma o criador em criatura invertendo a origem da ação. Tanto um povo quanto outro fabricavam os seus objetos de adoração. Os europeus diferenciam-se por instituírem ídolos para outros e para si mesmos, destruindo-os e multiplicando-os em seus domínios pela disseminação dada como origem de sua ação de quem domina ou de quem é dominado.

Os seres atuam como agentes sociais buscando transcendência em suas vidas. A religião ao mesmo tempo, explica os fenômenos como também os tornam obscuros. Marx define fetichismo e mercadoria como relações não autônomas entre os indivíduos,

(...) assume a forma fantasmagórica de uma relação entre as coisas. Para encontrar uma analogia para este fenômeno, temos de ir buscá-la na região nebulosa do mundo da religião. Aqui, os produtos do cérebro humano têm o aspecto de figuras autônomas, dotadas de vida própria, que mantêm relações entre si e com os homens. Dá-se o mesmo com os produtos da mão humana

no mundo da mercadoria. É o que chamo por fetichismo, que adere aos produtos do trabalho, tão logo se apresentam como mercadorias, fetichismo inseparável deste modo de produção. (Marx apud Latour: 2002, 28).

Na introdução do livro *Os africanos no Brasil*, Nina Rodrigues, faz uma abordagem cientificista e evolucionista sobre a inferioridade negra e o negro é visto como um problema para o país, algo a ser reparado e como solução a necessidade de se propor uma profilaxia social. Ainda na introdução é abordado o critério de inferioridade da raça negra, que ele vê como:

(...) um fenômeno de ordem perfeitamente natural, produto da marcha desigual do desenvolvimento filogenético da humanidade nas suas diversas divisões ou secções.” (Rodrigues: 1977, 5). “Os negros africanos, ensina Hovelacque, são o que são; nem melhores, nem piores do que os brancos; pertencem apenas a uma outra fase do desenvolvimento intelectual ou moral. (Rodrigues: 1977, 5).

O aspecto físico torna-se um elemento diferenciador das relações econômicas e sociais. Distinguindo dominador e dominado. Biologicamente o negro é definido com caracteres específicos: “*pigmentação escura da pele, prognatismo, lábios espessos, nariz chato, cabelos encarapinhados (...).*” (Ramos: 1979, 13).

Como também de cultura ‘inferior’, religião pouco desenvolvida de um fetichismo rude, vida social em estado de barbárie, com práticas de antropofagia. Durante o século XIX os estudos baseados em doutrinas evolucionistas posicionavam o negro como indivíduos pertencentes a categorias de indivíduos inferiores. Isto se justificava, segundo Ramos, pela questão econômica, pois:

(...) estariam nas etapas primitivas dos povos caçadores e pastores, poucos atingindo a fase de agricultores. A família pouco se teria aperfeiçoado, da promiscuidade primitiva ao matriarcado. Na religião, lavraria na África o “grosseiro” fetichismo, alguns povos atingindo a religião dos nature-gods, a idolatria e o xamanismo. Sociologicamente, constituiriam agregados que, da horda primitiva, apenas conseguiram um pequeno aperfeiçoamento em clãs, tribos e sociedades simples. Do ponto de vista psicológico, os africanos constituiriam os representantes mais típicos dos Naturvölker, de inteligência rudimentar e atraso cultural em consequência da sua incapacidade psíquica. (Ramos: 1979, 19-20).

O espírito científico brasileiro fundamentava-se no final do século XIX com teorias distantes de uma ciência experimental ou sociológica como a de Durkheim ou Weber baseando-se no pensamento evolucionista e darwinista.

Rodrigues aliou a antropologia científica com a criminal, embasadas pelas teorias de Cesare Lombroso aproximando-as com suas pesquisas na área médico-legal, este acreditava que a inferioridade racial estava fora de qualquer dúvida científica, via a região tropical condenada pela possibilidade de se ter um país dividido entre um Sul branco e a degeneração do homem pelo processo de mestiçagem no Norte. Outros teóricos como Silvio Romero e Euclides da Cunha tratavam o mestiço como seres cheios de desvios morais justificados pela promiscuidade no período colonial que impediam estes de acompanhar um desenvolvimento progressivo. Essa dita decadência era corroborada por teóricos estrangeiros que discutiam o termo raça como caminho para a evolução de um potencial de civilidade de uma nação tais como Buckle, Kidd, Le Bon, Gobineau e Lapouge.

As mudanças econômicas ocorridas pelo processo de abolição, o fluxo migratório europeu, o florescimento da industrialização e da urbanização culminaram nas tensões sociais, decorrentes das transformações políticas e econômicas causadas pela crise do modelo republicano, até então justificadas pela miscigenação. Os problemas sociais encontravam-se na etnia geneticamente dotada de pouca inteligência e de comportamento indolente, portanto, um mal a ser controlado para a sobrevivência da democracia na nova ordem vigente.

Pautados por essa estrutura de pensamento a medida encontrada era o branqueamento da sociedade por meio da miscigenação controlada. Alguns teóricos como Silvio Romero, Euclides da Cunha, Graça Aranha, Nina Rodrigues, Oliveira

Viana apresentavam soluções para dissolução do que consideravam uma “mancha negra” para o sonho branco da elite dirigente.

Algumas medidas foram tomadas para o processo de arianizar a sociedade, como o projeto de lei de nº 209 de 1921 que impedia a entrada no país de imigrantes de origem negra. Em 1923 o projeto passaria por algumas alterações no que se referia à interferência no branqueamento do brasileiro não modificando a essência de seu conteúdo. Durante os anos 30, as leis propostas continuavam indicando a busca de uma hegemonia branca pelo processo de mestiçagem positiva, como na Constituição de 1934 e a Carta Constitucional de 1937. O Decreto-Lei nº 7967, de 1945, apresentava claramente o ensejo do projeto de formação de uma sociedade etnicamente branca estimulando a vinda para o país de grupos étnicos que não fossem negros.

O mal-estar causado pela mestiçagem provocava a necessidade de expurgar o que era enfermidade nas populações que não poderiam ser transformadas e recuperadas da sua degeneração.

O termo degeneração foi desenvolvido pelo jurista Cornelius de Pauw para definir espécies pouco complexas em sua constituição orgânica. Referia-se a sua concepção aos povos provenientes da América como de formação prematura, de debilidade corrompida e decaída.

Para E. Renan, teórico do século XIX, os seres eram divididos em três raças, branca, negra e amarela com diversos níveis de desenvolvimento. Os que pertenciam aos grupos negros, amarelos e miscigenados eram considerados incivilizados reafirmando o que outros teóricos já diziam sobre a inferioridade de negros e mestiços ao estabelecerem uma desigualdade hierárquica entre outras raças.

Georges Cuvier definiu no início do século XIX o termo raça como a diferença biológica nos caracteres físicos comuns entre os seres.

A teoria das raças possuía um discurso pautado no determinismo que definia que o progresso de uma nação era condicionado ao meio geográfico e a divisão entre povos por seus caracteres físicos e morais indicando um divisor cultural. Comparavam-se os cruzamentos entre a raça humana como às acontecidas entre o cavalo e o asno, por exemplo; a palavra mulato, define o cruzamento entre esses animais, sendo considerado um fim em si mesmo. As raças constituiriam fenômenos finais, imutáveis, qualquer forma de caldeamento comprometeria o processo evolutivo das nações. Ao arbítrio contrapunha-se a uma visão biológica do sujeito que o localizava enquanto ser coisa e, portanto, alienado, um produto dos atributos e especificidades das raças a que pertencia.

Até meados do século XIX detinha-se uma visão monogenista, no qual, o homem era originário de uma fonte única, suas virtudes e imperfeições nas diferenciações dos indivíduos garantir-se-iam mesmo com um desenvolvimento moroso, contudo, uniforme. A partir da segunda metade, contestava-se o dogma monogenista da Igreja e com os estudos da ciência biológica na interpretação do comportamento humano, sustentadas por leis biológicas e naturais chegava-se então, na poligenia. Simultaneamente, a frenologia e antropometria que interpretavam as capacidades físicas, morais e intelectuais tendo como referencial o tamanho e a proporção cerebral, alimentavam a transformação de pensamentos. A craniologia técnica distinguia as variedades do cérebro humano pela medição do índice cefálico. Podia-se a partir disso, observar a natureza do comportamento daqueles que cometiam crimes. A antropologia criminal determinava e enquadrava os seres nesses modelos para detectar os desvios que já eram anteriores ao nascimento, trazidos nos genes dominantes e impossíveis de serem alterados. Como os casos de embriaguez, alienação, epilepsia, violência ou amoralidade como qualidades das imperfeições humanas.

No artigo publicado na Gazeta Medica da Bahia, o prof. S. Boccanera Neto, mencionava o estigma do criminoso, que estava no sujeito e não os seus atos. A ação só comprovaria a sua propensão ao delito que era fruto de suas perversões morais e psíquicas :

Em these a criminalidade resulta da innormalidade physica subita, ou persistente por degenescencias, degradações parciais ou gerais adquiridas de forma hereditaria e por hibridação... Todo criminoso apresenta sinais lombrosianos communs, ou especificos a hora do crimme, quando se lhe acommete um pannus de visão interior, um estado de obscurecimento (GMB: 1927, 215-6 apud SCHWARCZ: 2000, 210)

A capacidade era vista resultante da hereditariedade e não do processo educativo. O ideal político de reorganização racial era a intervenção na reprodução dos grupos subjugados como inferiores. A eugenia, termo cunhado pelo cientista britânico Francis Galton em 1883, que publicou em 1869 a obra *Hereditary genius*, um conceito ainda embrionário, definia-se como a criação de uma sociedade saudável e possível de se reverter da degeneração mestiça dos povos.

-A mestiçagem deve ser até certo ponto encarada psycologicamente como factor de degeneração. Entre nós, é constituída de elementos de várias procedências portadores de caracteres etnicos diversos e condições especiaes que sob as influências mesológicas devem trazer uma perturbação inevitavel na organização do equilibrio inobstavel. A mestiçagem extremada aqui encontrada... ou dificulta a unificação dos typos, ora perturbando traços essenciaes, ora fazendo reviver nas populações caracteres atavicos de indivíduos mergulhados na noite dos tempos. É preciso mudar as raças... (GMB: 1923, 256 apud SCHWARCZ: 2000, 216)

A solução darwinista encontrada para sanar esse estado de “barbárie” estava na seleção natural dos indivíduos na tese de branqueamento, formaria num tempo distante, características consideradas ideais: indivíduos brancos culturalmente e fisicamente.

A eugenia vigorava como tentativa de estabelecer o princípio de branqueamento, adotando escala de valores para determinar níveis de superioridade, branco, mestiço e negro. Definiram por meio de “pesquisas” a incidência de doenças mentais de origem tóxico-infecciosa, sífilis e alcoolismo, na população de origem negra. A Comissão Central Brasileira de Eugenia, fundada em 1931 por Renato Kehl, e a Liga Brasileira de

Higiene Mental, seguidos por uma visão organicista, aplicava aos fatos sociais as leis e as teorias biológicas, sugestionando o controle do Estado nos processos reprodutores desinteressantes, regulamentação das imigrações e esterilização dos doentes mentais. O negro possuía uma imagem denegrida na caracterização de uma inferioridade biológica racial, isso, auxiliava para explicar as condições precárias de existência de uma maioria de trabalhadores constituída por ex-escravos negros e mestiços marginalizados. Era um modo de negar os problemas sociais, justificadas por um determinismo biológico, desconsiderando as desigualdades sociais e econômicas.

Uma concepção “científica” apoiada pelo governo Vargas numa aproximação das teorias nazistas de aperfeiçoamento de um tipo étnico ideal. Nos seus discursos Getúlio Vargas aludia a eugenia e afirmação de ideário ariano conseguido pela educação física, moral, cívica, industrial e agrícola.

As teorias acerca das inferioridades raciais e leis que incentivam a imigração européia como modo de idealizar e conceber uma sociedade branca e sem desvios morais e culturais coincide com a realização dos Congressos Afro-Brasileiros (Recife, 1934 e o de Salvador, 1937). Enquanto o negro, considerado inferior biologicamente, era visto como causador de mazelas sociais pelas teorias de falso cunho cientificista, haviam alguns teóricos como Arthur Ramos, Mário de Andrade, Édison Carneiro e Gilberto Freyre, que pesquisavam a contribuição e a valorização do negro para a formação da cultura nacional possibilitando o surgimento de um olhar até então inexistente para a produção material de origem africana.

Corpo e teatralidade: folia de reis, congada e candomblé

O contingente cultural trazido para o Brasil serviu como uma das bases para fundamentação de uma identidade nacional em construção contínua. Tem-se como base

a cultura oficial de tronco européia justaposta às relacionais que se convergem e se transformam. Como é o caso da Folia de Reis, de origem portuguesa, que acabou ressignificada pelo encontro dos embates culturais, a Congada estabelecida como contraponto para delinear uma poética negra trazida pelo material bantu no enquadramento das práticas culturais africanas num folclore artificial criado pela Igreja; e o candomblé como justaposição de valores religiosos negros na figura dos orixás na transposição e correspondência para os santos católicos elaborados por povos sudaneses.

Sergio Ferreti, em *Repensando o Sincretismo* (1995), citou os diferentes sentidos que esse vocábulo pode indicar, aproximando-se do conceito de hibridismo cultural. As variantes acerca do significado de sincretismo foram enumerados do 0 ao 3 estruturam-se da seguinte maneira:

- 0 – Separação, não - sincretismo (hipotético);
- 1 – mistura, junção, ou fusão;
- 2 – paralelismo ou justaposição;
- 3 – convergência ou adaptação.

Podemos dizer que existe convergência entre idéias africanas e de outras religiões, sobre a concepção de Deus ou sobre o conceito de reencarnação; que existe paralelismo nas relações entre orixás e santos católicos; que existe mistura na observação de certos rituais pelo povo - de - santo, como o batismo e a missa de sétimo dia, e que existe separação em rituais específicos de terreiros, como no tambor de choro ou axexê, no arrambam ou no lorogum, que são diferentes dos rituais das outras religiões. (Ferreti, 1995:30).

O historiador econômico Wilson do Nascimento Barbosa na obra *Cultura negra e dominação* (2002) referiu-se ao conceito de uniculturalismo como fusão de uma cultura dominante e sua ideologia social subjugando as outras existentes. O seu traço mais marcante é o sincretismo negativo que estabelece uma política cultural de dominação. Nega-se uma base étnica como também as diferenças entre os povos. Outro fator para a sujeição do outro é a hiperespecialização do trabalho em que um indivíduo subordina-se materialmente para um sistema econômico e, como consequência, o seu corpo social é aniquilado e desfigurado do seu corpo físico.

A cultura possui uma pertença étnica que não pode ser dissociada de uma idéia de uma etnocultura. Seu aspecto multifacetado permite a definição de um pluralismo étnico-cultural. O exercício de domínio da cultura oficial impede a afirmação da pluriétnicidade como meio para sustentar o seu discurso contendo os princípios coerentes de classe para sua existência.

As religiões e cultos bantus acreditavam num Deus supremo, criador do universo, podendo assumir diferentes nomes de acordo com a região, Nzaambi, marimo, Reza e Molungu. Os infindáveis deuses e espíritos eram propensos a maldade e a bondade. Suas representações com pequenos pedaços de madeira ou marfim esculpidos, denominados iteques, eram trazidos pendurados no pescoço pelos feiticeiros ou quimbandas. Esses grãos-mestres recebiam nomes derivados de quimbandas como umbanda, embanda e banda que originam-se da palavra mbanda, referia-se tanto ao sacerdote, quanto ao lugar ou processo ritual. Os ancestrais, a família e a linhagem permitiam o entendimento do significado existencial da vida social e como o poder era manifestado e exercido. A crença pautava-se na *“transmigração das almas, o totemismo, originaram práticas fetichistas especiais, muito aproximadas das do atual espiritismo e, como tais, passaram ao Brasil.”*(Ramos: 1979, 229)

Para exercer o domínio sobre o negro era necessário destituí-lo do referencial de grupo social e cultural colocando-o junto de outros de origens étnicas diferentes, impossibilitando a manutenção do entrelaçamento dessas sociedades tradicionais. Tornava-se interessante instigar certa rivalidade entre nações para manter a segurança dos Senhores, que sentiam receio em uma identificação desses povos no sofrimento causado pelo trabalho servil e assim viessem a se rebelar; pensando-se principalmente em regiões em que a quantidade de negros era superior a de brancos. Para Bastide, essas

ações provocavam dois movimentos antagônicos simultâneos: um o de destribalização e outro a manutenção das rivalidades entre os grupos.

A sustentação das práticas culturais trazidas pelos africanos de certo modo tinham que ser tolhidas para que como corpo-instrumento, pudesse render em suas atividades econômicas, tendo poucas brechas para exercer suas danças, isso ocorria nos raros momentos de descanso. O que permitiu que o batuque, o jongo, o samba e o lundu persistissem até na contemporaneidade.

A relação entre a Igreja e os senhores era de embate pela discordância de interesses, enquanto o primeiro via a dança como um apelo sexual favorecendo a procriação e a libertinagem ferindo a moralidade cristã, já para o outro, era um caminho para se aumentar a mão-de-obra sem ter necessariamente gastos. Então, a partir daí, distingue-se o batuque (dança religiosa pagã e a dança sensual) da congada que eram as danças cristianizadas como o moçambique, o maracatu, os cacumbis, as tâieras. Nessas práticas ocorreu o entrecruzamento das matrizes pela sobreposição cultural e a releitura de determinados elementos impondo outras funções que não a de origem.

Esse tipo de diálogo não consentido faz com que se delineie a cultura como *“ligada, segundo suas formas, a territórios determinados, os círculos culturais; as formas se transmudam na transplantação e originam novas formas, ao se emparelharem.”* (Ramos: 1979, 22-3)

O transplante dessas formas pela criação seria o que Bastide denominaria de folclore artificial pelo confronto de um calendário oficial de celebrações cristãs, apresentadas na manifestação da folia, pertencente a uma matriz européia convivendo com outras culturas relacionais configuradas em estruturas pouco mutáveis, aproximando-se da cultura bantu pela entronização de monarcas, algo também recorrente na congada.



Carlos Julião
Coroação de um rei negro nos festejos de Reis c.1776
Desenho aquarelado.
Fundação Biblioteca Nacional

Os bantus, definem-se pelo conjunto de indivíduos aproximados pelo grupo lingüístico. São divididos em três grupos: Os Orientais que se localizam ao norte de Uganda, na colônia de Quênia, território de Tanganica, Rodésia setentrional, a Niassalândia e o norte de Zambeze. O segundo grupo são os meridionais, ao sul de Zambeze e do Cunene, ocupando uma extensa região que contém a Rodésia meridional e o último seria os ocidentais que se encontram ao norte de Cunene, do Atlântico à Rodésia do noroeste, indo até ao Congo francês e sul de Camarões.

O catolicismo promoveu a substituição de formas culturais tradicionais por estruturas que reafirmavam os valores morais e religiosos evocando a trajetória espiritual de Cristo. Iniciando os seus domínios aos povos nativos desta terra e em função das alterações e interesses econômicos vigentes para o processo de evangelização do africano escravizado.



Santos de nó de pinho
Século XIX
Nó de pinho
Coleção particular
Catálogo Negro de corpo e alma, 2000

A Folia refere-se tanto a uma dança de carácter popular originária da península ibérica no século XVI quanto a uma forma musical barroca para canções e danças do século XVII. Em Portugal, especificamente, aparece como manifestação rítmica considerada de terreiro do mesmo modo como a mourisca, a chacota e entre outras do mesmo período. Os participantes cantavam e faziam volteios de modo efusivo quase como que estivessem enlouquecidos e tocavam com gaitas e pandeiros acordes com guizos nos artelhos.

Em seu princípio, era composta por uma sequência de canto em uníssono e bailado com passos que apresentavam certa destreza de movimentos, acompanhados de sons percussivos e de inúmeros guizos fixados em diferentes partes do vestuário. Aproximavam-se da Folia de Reis pelo uso de máscaras e castanholas.

A Folia adquiriu um aspecto devocional no festejo do ciclo do Divino Espírito Santo que ocorria entre as datas da Ressurreição e de Pentecostes. Diferenciava da brasileira por não ser precatória e tinha a função de pedir proteção para afugentar todos os males que poderiam assolar os campos transitando entre o profano e o sagrado.

Os participantes vestiam-se de rei, de pajem, de alferes ou de porta-bandeira, tinham ainda, dois mordomos e seis fidalgos que percorriam as ruas com uma bandeira representando o Espírito Santo manifesto pela personificação da Pomba pintada ou desenhada que era carregada pelo alferes. O rei empunhava uma vara enfeitada com fitas e flores artificiais, o pajem trazia uma coroa de folhas-de-flandres, um dos fidalgos carregava algum instrumento a ser utilizado no trajeto e os mordomos traziam as lanternas que seriam depositadas ao final em uma igreja da localidade. Os fidalgos dividiam-se em dois grupos distintos de vozes: a fala sonora ou segundo contra e o baixo-falsete ou tipi, cantando os versos tradicionais e improvisados.

Encontra-se registro desde o século XVI, como trecho escrito por Gil Vicente:

Triunfo do inverno

Em Portugal vi eu já
Em cada casa pandeiro,
E gaita em cada palheiro;
E de vinte anos a cá
Não há ni gaita nem gaitero.
A cada porta hum terreiro,
Cada casa atabaqueiro;
E agora Jeremias
He nosso tamborileiro. (Enciclopédia luso-brasileira de cultura: 1963,
1152-1153)

O ciclo natalino tem sua celebração datada desde o século XII a partir da montagem do primeiro presépio e representado na Catedral de Toledo o *Auto dos Reis Magos*. Posteriormente, foi inserido pelos conquistadores na América no século XVI, adquirindo certas peculiaridades pela junção de traços pastoris, bailes pastoris, ternos e ranchos de reis localizando-se geograficamente do Sudeste ao Brasil Central.

No Brasil foram atualizadas e transformadas nas Falias do Divino que aconteciam no período diurno e a Folia de Reis como um acontecimento noturno. Os trajes em que se apresentam referem-se aos papéis desempenhados dentro do grupo, como o rei a rememoração dos reis magos vindos do Oriente para este tempo atualizado.



Folia de Reis, 2006
Bairro Santa Cruz
Foto de Janaina Barros
São Luís de Paraitinga, São Paulo

O mestre resguarda as tradições no domínio dos instrumentos, dos versos e a coreografia executada pelo palhaço. O contra-mestre auxilia o mestre. O palhaço aparece como o brincante que atrela o sagrado e o profano, público e foliões. Na foto acima, o palhaço encontra-se de costas para o presépio, como modo de desvincular e distanciar a sua imagem do caráter sagrado representado pela lapinha, reafirmando a sua ação cênica ao lado de outros componentes, o alferes, os grupos vocais e de

instrumentistas. Os grupos vocais são constituídos do seguinte modo: o primeiro o contralto, o segundo o tipi e o contra-tipi e por último a pala acompanhados dos instrumentos que partilham desse acontecimento na evocação do nascimento de Cristo.

Trata-se da personificação dos três Reis Magos, que são guiados por uma estrela no céu que os direcionam para o local de nascimento do Menino Jesus. O rei Herodes teria os desviado do caminho para a direção oposta, para desnorteá-los. É o relato desse acontecimento revivido pelos foliões. Ocorre a princípio na parte externa da casa, passando por diversos momentos. São apresentados inicialmente os versos que narram o nascimento de Jesus e a busca dos reis em encontrá-lo, dirigidos aos donos da casa, para que acordem e recebam os foliões.

O presépio passa a ter uma grande importância nessa manifestação, pois representa o caráter sagrado desse precatório, o religar com o tempo mítico e primordial no presente imediato.

Os versos antes enquadrados dentro de uma estrutura imutável passam a ter variações e são construídos diretamente para os donos da casa.

Cumprida a visita ao altar e a família ocorre então o canto de acolhida para os Reis caminantes.

Pede-se contribuição para a festa que encerra a Folia de Reis do presente ano, iniciando a do próximo ano com a escolha dos novos Reis e a passagem das coroas que ocorre costumeiramente no dia 20 de janeiro. O percurso é finalizado com o canto de despedida que é também um convite para os moradores acompanharem a folia nas casas vizinhas.

Na passagem da coroa representa a transferência de autoridade em que o rei reafirma o seu poder pela realização da festa e o seu desprender pela entrega da coroa para outro membro da comunidade que dará prosseguimento a tradição.

(...) fundamento do poder simbólico como poder que se cria, se acumula e se perpetua através da comunicação, da troca simbólica. Porque, como tal, ela introduz na ordem do conhecimento e do reconhecimento (o que implica que ela só pode se realizar entre agentes capazes de se comunicar, de se compreender, ou seja, dotados dos mesmos esquemas cognitivos, e dispostos a comunicar-se, isto é, a reconhecer-se mutuamente como interlocutores legítimos, iguais em honra, a aceitar a interlocução, a estar *in speaking terms*) a comunicação que converte as relações de força bruta, sempre incertas e suscetíveis de serem suspensas, em relações duráveis de poder simbólico pelas quais se é sujeitoado ou às quais se sente sujeitoado; (Bourdieu: 1996, 14)

O primeiro rei é o responsável pela festa que assume o compromisso e providencia a sua realização. Esta função é assumida a cada ano por um folião diferente sendo necessário para reassumir a espera de sete anos.

Na memória coletiva o passado é permanentemente reconstituído e vivificado enquanto é re-significado. A memória estabelece continuidade entre passado e presente, restabelecendo a unidade original de tudo aquilo que no processo histórico do grupo representou quebra e ruptura.

A relação com divino apresenta-se na idéia de dom que permite a autoridade e confere o reconhecimento pelo grupo de sua crença que se expressa naquele que concentra as tradições e que a dissemina nas trocas de experiência na atividade religiosa.

(...) o dom como ato generoso só é possível para agentes sociais que adquiriram, em universos onde são esperadas, reconhecidas e recompensadas, disposições generosas adaptadas às estruturas objetivas de uma economia capaz de garantir-lhes recompensa (não apenas sob a forma de contradons) e reconhecimento, isto é, se cabe uma expressão na aparência tão redutora, um mercado. Essa economia dos bens simbólicos se apresenta, como toda economia, sob a forma de um sistema de probabilidades objetivas de lucro (positivo ou negativo) ou, para falar como Marcel Mauss, de um conjunto de “expectativas coletivas” com as quais se pode e se deve contar. Em semelhante universo, quem dá sabe que seu ato generoso tem todas as chances de ser reconhecido como tal (em vez de parecer uma ingenuidade ou um absurdo) e de obter o reconhecimento (sob forma de contradom ou de gratidão) de quem foi beneficiado, sobretudo porque todos os outros agentes que participam desse mundo e que são moldados por essa necessidade também esperam que assim seja. (Bordieu:1996, 9)

A festa remete ao tempo de origem da primeira folia do mundo, pós-dilúvio, portanto, universal. Define-se então, o tempo do Pai, considerado antigo dialogando com o tempo do Filho que compreende o que seria possivelmente a existência atual. São

os mitos de renovação, os mitos de eterno-retorno, os mitos de entronização do rei como também os mitos do novo ano.

O fenômeno religioso é visto como hierofania, que se refere ao ato de manifestação do sagrado. O sagrado aparece como potência de ordem diversa da natural, ocupando lugar na ordem ontológica, a potência não é impessoal, sua fonte é uma realidade absoluta, sagrada que transcende este mundo tornando-o real.

O símbolo é a linguagem da hierofania porque permite entrar em contato com o sagrado. Por ele o mundo fala e revela modalidades do real que por si mesmas não são visíveis.

Do mesmo modo que a experiência do mito é também a do sagrado porque coloca o homem religioso em contato com o sobrenatural tornando contemporâneo o acontecimento primordial. Na descrição de um acontecimento busca-se a compreensão da coletividade vivenciada no singular por meio da experiência religiosa como articulação da memória.

A evocação dos foliões estabelece a religiosidade manifesta pelo grupo fundindo o tempo primordial e o agora com o terreno e o extraterreno em contraponto com o palhaço que é o elemento desestabilizador do acontecimento, o *trickster*¹, uma espécie de brincante comparado ao Exu dos povos nagôs. Sua função e simbolismo mudam de acordo com a região em que acontece o festejo. Ora representando Satanás, por sua veste vermelha, o uso de chapéu cônico e máscara e está sempre acompanhado de seu inseparável relho. Não entra onde existe presépio, imagens de santos ou cruzes. Ora como os representantes de Herodes que seguiram os Reis Magos e acabaram

¹ Trickster é um personagem dominado por seus apetites; tem a mentalidade de uma criança. Sem outro propósito senão o de satisfazer suas necessidades mais elementares, é cruel, é cínico e insensível (...) Este personagem que inicialmente aparece sob a forma de um animal, passa de uma proeza maléfica a outra. Mas ao mesmo tempo começa a transformar-se e no final de sua carreira de trapaças vai adquirindo a aparência física de um homem adulto. (Jung: 112, 1996)

convertendo-se ao cristianismo. Assumem diferentes nomes: “guardas de companhia”, Morongo ou Mocorongo, Sebastião (Bastião).



Palhaço
Folia de Reis
Foto de Janaina Barros
Exposição Que Chita Bacana, 2006
Sesc Belenzinho

O palhaço confere ao fenômeno o aspecto cênico pela sua forma de apresentação gestual de passos demarcados e codificados, interligando foliões e público, inexistindo a quarta parede, onde todos são pertencentes a um mesmo sistema. São seres atuantes compartilhando a mesma existência. A Folia, no seu sentido essencialmente religioso, traz um homem coletivizado e impregnado de sagrado contrariando o preceito de um ser fragmentado e desmembrado de sua existência física e espiritual.

Na Congada consagravam-se os Reis do Congo no interior da igreja. Atuavam como mediadores entre os brancos como também velavam pelos valores africanos, isso

se apresentava nas cenas de combates entre evangelizados e maometanos. Desta forma, o inimigo era sempre os que, assim como os heróis, pertenciam a uma mesma situação social de se estar posto à margem e mantinha-se o controle de possíveis revoltas pela sua institucionalização promovida pela igreja.

Para vigorar uma dada cultura é necessário organizar-se coletivamente, neste caso, as manifestações de influência católica pautadas no diálogo com outras matrizes étnicas atreladas as confrarias, expurgadas do espaço interno da Igreja, deslocando-se para o espaço externo, mantiveram-se como modo de resistência na perpetuação e a evocação das tradições nas relações de hierofania.

Essas corporações funcionavam nas festividades com esquemas hierárquicos,

(...) que se iniciam com as confrarias dos pretos para terminar com o desfile dos notáveis (os “homens bons”). Os três folclores- índio, negro, branco-não se confundem, nem mesmo quando patrocinados e controlados pelo clero (...).O Natal dos brancos constava da missa da meia-noite, da feitura do presépio que será queimado ao fim das festas, do combate dos dois grupos de pastores que se defrontam nas cantigas, alternativamente e se diferenciam pela cor de suas fitas. O Natal dos negros constava, além das congadas, do coroamento do rei e da rainha dos Congos; do desfile dos Moçambiques; do trio dos reis Magos que se dirigem em peregrinação a Belém, mas não sem pedir no decurso da jornada dinheiro ou mantimento aos brancos para melhor celebrar suas festas; dos ranchos acompanhados de animais de papelão que são talvez reminiscências de um totemismo negro (burro, boi, pássaros, bichos diversos); dos cacumbis etc. Somente depois o grupo dos negros invadiu o folclore dos brancos, prestes a desaparecer e as Pastorais de hoje já não são representadas senão por mulatos e por homens de cor.”(Bastide: 1971, 32-3)

Incorporada pelo sistema vigente, como controle dos africanos e descendentes, foi dada à coroação de reis negros um novo significado pela reterritorialização das formas ancestrais de organização social e ritual. Os santos católicos de devoção negra apareciam nos estandartes, como a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia, São Baltasar e Nossa Senhora das Mercês manifestas no auto popular. A dança e a música eram os destaques da festividade pelo seu caráter sagrado, constituindo a sua força vital, que proporcionava a unidade do grupo. Os tambores resgatavam a lembrança, a memória e a história vivificada do africano. Traduzidas por narrativas que

posicionavam os participantes como signos de conhecimento e agentes de transformações.



Congada
Atibaia, São Paulo c.1950-1960
Fotografia em preto e branco
24,1 x 18,2 cm
Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima
Catálogo negro de corpo e alma

A lembrança mantém os conteúdos de ordem tradicional africana e os ajustes culturais em território brasileiro. A justaposição dos ícones católicos sobre a cosmologia dos orixás ressignifica o modo como a hierofania se manifesta.

Segundo Câmara Cascudo, na obra *Literatura Oral no Brasil* (1984), a Congada durante o século XIX e XX espalhou-se por:

(...) todo nordeste, e no meio norte, Alagoas, Sergipe, Bahia, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, com modificações locais, no sentido da música, dos bailados e do próprio enredo. Há, com ampla documentação, dois grandes motivos sociais para essas danças que são, extensão e articulação cênica, autos: a) - coroamento dos Reis de Congo, honorários, cerimônia nas igrejas, cortejo, visitas protocolares às pessoas importantes, b) – sincretismo de danças guerreiras africanas, reminiscências históricas, mais vivas nas regiões de onde os escravos bantus foram arrancados, Congo, Angola, fundidas, num só ato recordador, tornado possivelmente “nacional” mesmo para a escravidão de outras raças e nações.(Cascudo: 1984, 417)

Os festejos reatualizam os valores culturais bantus representadas pela força dos ancestrais, da família e da linhagem que dão significados a vida social e ao exercício de poder. O presente e o passado, o indivíduo e os seus ancestrais são movimentos coesos partilhados de uma mesma existência em comunidade no que o gestual configura a sacralidade da vida.

A religião africana nagô é iniciática de caráter permanente e de instantes sucessivos. Elemento comum aos povos bantus pela presença dos ancestrais pertencentes à linhagem, diferindo o processo de religar dos sudaneses por seres divinizados, os orixás, forças cósmicas associadas à natureza. O homem compartilha e esboça a sua identidade enquanto grupo.

A região sudanesa abrange do norte ao sul da África: Senegal, Gâmbia, Guiné, Serra Leoa, Libéria, Costa do Marfim, Costa do Ouro, Daomé e Nigéria. A diferenciação dos grupos dá-se sobre o aspecto lingüístico, eles são denominados de Tshi, Ewe e Yoruba. Concentraram-se na Bahia e receberam a denominação de nagôs. Os cultos praticados nessa região aproximam-se da religião dos orixás da Nigéria. A divindade suprema é Olorun, no qual os cultos são intermediados pelos orixás. Obatalá ou Oxalá, o maior de todos, o deus do trovão Xangô, o desestabilizador e mensageiro Exu, deus das guerras e das lutas Ogum, as divindades das águas Oxum, Oxumaré, Yemanjá, Yansan, Anamburucú ou Nanã, o da caça Oxóssi, o orixá da varíola, Irôco e Ifá dos cultos fitolátricos e os gêmeos, os Ibejis.



José Adário dos Santos
instrumentos de uso litúrgico no candomblé
Catálogo Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro, 1994

O culto de origem nagô realiza-se nos terreiros com os santos em altares chamados de pegis. Candomblé refere-se à celebração das festas religiosas adquirindo outros nomes de acordo com a região, como catimbós e xangôs no nordeste e macumba no Rio de Janeiro. Os sacerdotes tanto na Bahia quanto na África são denominados babalaôs, babás ou babaloxás no Rio de Janeiro e no nordeste babalorixás ou pais de santo. O grão-sacerdote baiano é ainda chamado de pegi-gan. As mulheres desempenham um papel importante nas funções religiosas e são denominadas mães de santo ou yalorixás:

“É no solo brasileiro que frutificará o Candomblé, a terra-mãe que, por sua vez, possui os seus significados ligados ao feminino, essa expressão religiosa, ao

representá-la, ganha todas as suas significações. É nesse sentido que a grande sacerdotisa do candomblé é chamada de mãe de santo.” (Bernardo: 2005, 9)

O babalaô tem como função preparar o ‘santo’ auxiliado pelo achôugun , espécie de sacerdote assistente, para a lavagem, o sacrifício de animais para cada orixá e o seu alimento. Após a preparação é levado para seu pegi localizado na casa de terreiro.

Os filhos de santo são pessoas dedicadas ao seu culto, normalmente mulheres, que no período de iniciação são denominadas de yauôs. O rito de iniciação passa por um período de reclusão no terreiro, abstinência sexual e eliminação de determinados alimentos do seu cotidiano podendo desse modo, dedicar-se ao seu orixá.



Iaôs
Hélio de Oliveira
Xilogravura, 1962
55 x 40 cm
Coleção: Museu de Arte Moderna da Bahia

Os orixás eram deuses que acolheram de Olodumare, o Ser Supremo, a tarefa de criar e governar todos os seres e as coisas, cada qual, tornando-se responsável por alguns aspectos da natureza e das relações da vida entre os seres em seu grupo social. O panteão iorubano na América possui uma vigésima de orixás celebrados. Na África oferecem-se cultos aos orixás de acordo com determinadas regiões ou cidades que estão associadas. Ora outros são esquecidos, ora uns surgem possibilitando novas celebrações.

São cultuados de acordo com diferentes invocações denominadas qualidades, como a Yemanjá representada jovem, Ogunté, em contraposição a uma configurada idosa e maternal, Yemanjá Sabá, um orixá torna-se vários, com suas diversidades de devoções, com um repertório de ritos, cantos, danças, ornamentos, cores e gostos alimentares. Esse sentido encontra-se presentificado nos mitos.

Exu conhecido como Legba, Bará ou Eleguá está sempre presente, pois tem o papel de interligar os humanos e os deuses, é o mensageiro, permite o movimento, mudança ou reprodução, transações comerciais ou fertilidade. Interfere nos meios sócio-econômicos nas realizações cotidianas. Os missionários no seu primeiro contato com os africanos o identificaram com o Diabo perpetuando essa visão até a atualidade.

A magia imitativa e simpática, referida por Ramos, trata do ebó ou despacho que consiste numa vasilha de barro com algum animal sacrificado, pipocas, açaças, obi, entre outros, embebido por azeite de dendê. E ainda como cita Ramos:

O ebó – já o descrevi - tem diversas finalidades. A primeira é o despacho indispensável de entidades malfazejas, por exemplo, Exu, no início de qualquer cerimônia, religiosa ou mágica. Por isso, o ebó deve ser depositado nas encruzilhadas, pois é o lugar preferido do “homem das encruzilhadas” e seus companheiros. Mas, a finalidade freqüente é o malefício a determinada pessoa; por isso o ebó deve ser colocado no lugar por onde transite a pessoa visada, ou na porta da residência desta. (Ramos: 1979, 193)

O processo sincrético criou correspondentes para os santos católicos como Oxalá que seria o Senhor do Bonfim, Xangô, a São Jerônimo e Santa Bárbara, Ogum a Santo Antônio na Bahia e no Rio de Janeiro, a São Jorge, Yemanjá pode ser associada tanto a

Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora da Piedade, Oxum a Nossa Senhora da Conceição ou da Candeias, Nanã a Santa Ana, Oxóssi a São Jorge e Omolú a São Bento. A justaposição dos santos católicos aos orixás pertencia a uma mesma categoria de características distintas como demonstra o exemplo abaixo, as figuras santificadas dos irmãos São Cosme e Damião, eram médicos e missionários na Ásia Menor durante o século IV, foram mortos acusados de feitiçarias ao aliar conhecimento científico e fé nas curas de seus pacientes, suas práticas consideradas milagrosas, são os protetores dos médicos, dos farmacêuticos e das crianças; correspondentes nessa relação sincrética aos orixás gêmeos Ibejis, filhos de Xangô e Iansã, divindades protetoras do parto duplo, amigos das crianças e responsáveis por agilizar qualquer pedido em troca de doces.



São Cosme e Damião
Foto de Wagner Viana
Casa dos Milagres
Pirapora do Bom Jesus
São Paulo, 2007

A hibridização cultural é considerada um fenômeno antigo e geral na América católica, como por exemplo, no século XVII com o quilombo de Palmares, com a gestualidade nos ritos com referências da prática do catolicismo, na aproximação de características entre santos e orixás constituídos pela própria hagiologia católica e a imitação pelo africano, como no caso de Oxóssi que é o deus da caça o seu correspondente que só poderia ser São Jorge ou São Miguel, santos considerados guerreiros.

Os mitos dos orixás compõem os poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. Tratam da criação do mundo e o modo como foi repartido entre os orixás.



Par de gêmeos ibejis
Madeira
Yoruba
Nigéria
Acervo MAE/ USP

Relatam a existência dos deuses e humanos, animais e flora conjugados na vida social. A sociedade tradicional iorubá não é histórica, mas mitológica, é por intermédio

do mito que se justifica a origem de tudo, alcança-se o passado e interpreta-se o presente e prediz o futuro num tempo primordial ou no agora.

O seu corpo mítico era transmitido oralmente por desconhecerem a escrita, na diáspora africana, no século XIX, estudiosos estrangeiros, principalmente europeus, e posteriormente, letrados iorubás, iniciaram a compilação desse material. Como o padre R. P. Noël Baudin, com a obra *Fétichisme et féticheurs* publicada em 1884, e o coronel A. E. Ellis com a obra *The Yoruba-Speaking Peoples of the Slave Coast of Africa* de 1894.

A partir da década de 60 ocorreu o reavivamento das religiões tradicionais, expandindo-se da Bahia para todo o território nacional, proliferando publicações sobre



São Jorge
Foto de Wagner Viana
Casa dos Milagres
Pirapora do Bom Jesus
São Paulo, 2007

assunto. Associa-se então, a religião e a escrita, reunindo num mesmo espaço litúrgico, indivíduos de outras etnias e camadas sociais, sistematizando as concepções do candomblé, descobrindo o mito:

impregnado nos objetos rituais, nas cantigas, nas cores e desenhos das roupas e colares, nos rituais secretos de iniciação, nas danças e na própria arquitetura dos templos e, marcadamente, nos arquétipos ou modelos de comportamento de filho-de-santo, que recordam no cotidiano as características e aventuras míticas do orixá do qual se crê descender o filho humano. (Prandi: 2001, 19)

A cultura popular e o teatro espontâneo de cunho popular funcionavam como modo referencial de uma produção popular e de uma estética contemporânea. Essa manifestação dá-se pela dança dramática, termo cunhado por Mário de Andrade, que trazia uma inspiração mágica e religiosa tal como um instante de celebração. Com algumas estruturas em comum, o cortejo coreográfico, as tradições pagãs das Janeiras e Maías, os cortejos reais africanos e as procissões católicas com as folias de índios, negros e brancos, os vilancicos religiosos e as celebrações das lutas de cristãos e, mouros pelos ibéricos. A dança e a música partilham dos rituais nos candomblés influenciando nas práticas culturais dos negros brasileiros que fundamentaram as festas profanas ou os afoxés.

O aspecto cênico está na constituição de um roteiro com um enredo específico, uma obra musical que acompanha a coreografia e uma indumentária que caracteriza a encenação. São jogos dramáticos no qual os espectadores são também atores. Manifesta-se o sagrado e o profano dentro de uma vida terrena englobando o drama, o jogo e a improvisação na transferência de um estado sério para o jocoso e o malicioso construídos pelo fio narrativo.

Se é certo que tudo o que se relaciona com a música está situado no interior da esfera lúdica, o mesmo se pode afirmar, e em mais alto grau, da irmã gêmea da música, a dança. Quer se trate das danças sagradas ou mágicas dos selvagens, ou das danças rituais gregas, ou da dança do Rei David diante da arca da Aliança, ou simplesmente da dança como um dos aspectos de uma festa, ela é sempre, em todos os povos e em todas as épocas, a mais pura e perfeita forma de jogo. (Huizinga: 1996, 183)

O jogo implica a presença de um elemento não material em sua essência indo além das práticas mais imediatas do cotidiano conferindo sentido à ação. É um fenômeno cultural construído ludicamente pelo uso não formal do espaço e por sua capacidade integrativa não só de público além da visualidade por se focar as limitações do corpo e da matéria, o ritmo, a sonoridade, o movimento, a expressividade e a plasticidade do gesto criador.

O corpo humano busca transcender através de seu potencial criativo o modo como se movimenta no espaço que é compartilhado entre outros corpos. Produz sons e gestos que se transformam nas diferentes atividades pertencentes ao cotidiano. A cultura nomeia essas práticas diferenciando os seres por características que os identificam com determinados grupos sociais.

A modernidade discute a existência de um indivíduo cindido em outras identidades que não necessariamente compatíveis, portanto, acabam sendo discordantes. O que ocorre é a mobilidade dos seres nessas identidades, múltiplas e possíveis de transformação, de acordo com os papéis diversos exercidos nos espaços de convívio. O que nos confere o deslocamento dessas identidades para diferentes direções. Tem-se aqui, o sujeito fruto da pós-modernidade.

Essa mudança dá-se pela incursão de uma modernidade tardia que culmina com o processo de globalização e como isso afeta o aspecto cultural de um povo.

Para Stuart Hall, a identidade possui três concepções diferentes a partir do que seria o sujeito em determinados períodos, a começar por um sujeito pertencente ao Iluminismo, masculino, centrado, racional e constante. Alguns atributos eram inerentes trazidos logo ao nascimento e ia desenvolvendo-se ao longo de sua existência como algo contínuo e imutável.

Já o sociológico referia-se a interação entre o “eu” e o seu grupo social modificando-se com os universos culturais existentes, como se apresentavam externamente e o diálogo estabelecido com o universo íntimo. O ser apropriando-se de diversas identidades culturais com seus valores e significados próprios em sua subjetividade busca a objetividade no espaço social e cultural ocupado. Esses sujeitos harmonizam-se com os seus meios culturais mantendo uma unificação e estabilidade que se aproxima do sujeito iluminista.

As sociedades modernas são mutáveis e alteram-se continuamente pelas interconexões sociais que envolvem o globo deslocando as identidades e sob algumas circunstâncias elas são articuladas mantendo sua estrutura aberta.

Nas sociedades tradicionais:

(...)o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas recorrentes. (Giddens: 1990, 37-38)

A identidade legitima os seres pela diferenciação e aproximações que possibilitam o reconhecimento dentro do grupo e a memória *“é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje...”*(Bittencourt: 2003, 15)

O teatro popular, espontâneo e tradicional oriundos dos cultos africanos e das danças de possessão traz a possibilidade de quem está ao redor comungar de um mesmo instante místico na experiência do sagrado. É um teatro de segredo fundamentado na gestualidade das danças e o seu entendimento a partir da apreensão e percepção dos códigos corporais.

Esse teatro baseia-se na sua origem na elaboração cênica de brancos metropolitanos para configurar o domínio sob os povos dominados nos aspectos

religiosos e políticos nas hierarquizações da sociedade. O negro assume apenas uma função social por existir dentro de um grupo social e não por sua capacidade criadora. A teatralidade dessa ação narrativa está na diferenciação de papéis exercidos na apresentação de um diálogo que representaria a multidão.

A integração entre espectador e acontecimento na apresentação de um enigma é compreendida na noção de pertencimento dada ao grupo que configura tais manifestações.

Cria-se um código de ambigüidade sobre os significados de determinados símbolos de desconhecimento daqueles que não fazem parte daquela coletividade, de modo a provocar um distanciamento e a participação de um fenômeno tornado possível, apenas para uma determinada comunidade detentora de tal conhecimento, como exemplo, o Samba rural paulista, no qual é proposto um enigma ao coro e a solução seria de responsabilidade do corifeu ou mestre de coro. Esse sentido encontra-se no jogo de símbolos ao dramatizar uma experiência coletiva como forma possível de preservação de uma identidade ameaçada pelo poder.

As relações hierárquicas estabelecidas entre os diferentes grupos sociais e tratadas pela ótica das identidades traduzem nesse corpo os fragmentos e resquícios culturais que são inerentes a sua existência. A tradição permite o sentido de identidade pertencente a um grupo localizando os seres num espaço no exercício de seus papéis sociais numa comunidade. A própria idéia de tradição é fruto da modernidade. Etimologicamente era um termo utilizado no direito romano para leis da herança. Um bem era passado para uma geração direta que tinha a incumbência de zelar e perpetuar para que uma próxima geração desempenhasse o mesmo papel.

A tradição caracteriza-se pela repetição e por seu sentido ritualístico possibilitando as formas de continuidade da vida. Sob essa ótica, o corpo na

modernidade configura o distanciamento e aniquilamento de um homem divinizado e coletivizado fruto da tradição, como as culturas de origem africana, para o surgimento de um homem subjetivado e autônomo cindido em busca de um sentido de identidade criada e recriada nas relações de dependências nas funções sociais fragmentadas e desmembradas de sua existência física e espiritual.

A cultura popular envolve a prática particular de grupos subalternos que se modificam juntamente com o contexto social em que estão inseridas; revitalizadas e transformadas pela produção econômica e distribuição dos seres nos espaços relacionais tanto entre outros grupos como no próprio. Sua existência dá-se de acordo com a visão ideológica e os interesses de uma classe dominada em oposição à hegemonia submetida pelas classes dominantes. Uma cultura híbrida permeada de mesclas diversas entre culturas na distinção entre erudito e popular ampliando as relações entre tradição e modernidade na estruturação e apreensão de um sentido de religiosidade nas construções poéticas negras.

Nessa discussão reiterando a inserção das manifestações populares na produção de formas expressivas e estéticas numa cultura híbrida, levanta-se a seguinte questão:

Como estabelecer uma poética negra no conceito de classe subalterna numa produção artística de caráter popular e fetichista?

2º CAPÍTULO

ELEMENTOS PARA DISCUTIR UMA POÉTICA NEGRA E BRASILEIRA

No século XVIII as ordens religiosas solicitavam o trabalho de monges decoradores para a ornamentação dos templos, a pintura era vista como algo depreciativo, utilizavam-se para a execução dos projetos mestiços e negros. A possibilidade de ascensão encontrava-se no desenvolvimento das atividades manuais e de contornos artísticos.

Numa parte considerável da produção artística mineira de setecentos predomina a participação de mãos de origem africana. A produção destinada às igrejas e conduzida pelas irmandades vai rareando, conseqüentemente, a diminuição da valorização social do indivíduo.

Arte vigente no país era de tendências barrocas. Um barroco de estrutura européia marcado pela expressividade africana. Diferenciando-se de acordo com a região em que se estabeleceu. O processo de mestiçagem ocasionou a chamada *resistência estética* que pode ser atribuída no campo das manifestações religiosas, através da música, dos cantos e dos rituais. Por exemplo, no Nordeste, a Igreja funcionava como centro unificador das famílias patriarcais, definindo-se como uma *igreja de sacristias*. Já em Minas, a Igreja reflete as disputas das confrarias e a estrutura de uma sociedade urbana, com luta de classes e de camadas sociais: brancos contra mulatos, mulatos contra negros, nacionais contra portugueses, podendo ser denominada de *igreja de confrarias*, de festas religiosas e procissões.

Prevalecia nesse período a arte realizada por escravos, mestiços e homens pobres aproximando-se da obra artesanal e paralelamente, a efetuada por monges e irmãos religiosos de influências trazidas da Idade Média pautados na veneração da fé. Artistas

anônimos ou não anônimos produziam obras desvinculadas das escolas e movimentos artísticos europeus. O “(...)Catolicismo e estilo Barroco adequavam-se surpreendentemente bem ao temperamento do africano, a ele, e a seus descendentes negros ou mulatos caberia, na sociedade colonial brasileira, papel importantíssimo na produção de objetos destinados ao culto religioso ou à simples intimidade doméstica...”(Leite apud Silva e Calaça:1988, 14).



Manuel da Costa Ataíde
Foto de Wagner Viana
Nossa Senhora dos Anjos, 1801-1802
Forro da nave da igreja de São Francisco de Assis,
Ouro Preto, Minas Gerais, 2007

E ainda:

(...) em começos do Século XIX Henry Koster, norte-americano residente em Pernambuco, chamava-os de ‘obreiros de todas as artes’, e o mesmo praticamente deles disseram quase todos os viajantes estrangeiros que pela mesma época passaram pelo Brasil, admirados com a quantidade de ourives, entalhadores imaginários, escultores, carpinteiros, marceneiros, pintores, decoradores e outros artistas ou artífices negros ou pardos que aqui encontraram, e

com alta qualidade do que produziam. Mormente no que respeita à talha e à escultura em madeira, tais revelar-se-iam insuperáveis, o que não deve causar admiração, sabendo-se a antiquíssima vocação da África Negra para as artes tridimensionais; por isso, não por acaso, boa parte de nossos toreutas possuíram ancestralidade africana, a começar pelos dois maiores, Antônio Francisco Lisboa e Valentim da Fonseca e Silva. Mas inclusive na pintura colonial a presença negra ou mulata seria marcante, e muitos de nossos mais significativos pintores coloniais tinham sangue negro, entre eles o baiano José Teófilo de Jesus, o paulista Jesuíno de Monte Carmelo e diversos integrantes da chamada Escola Fluminense, a começar por Manuel da Cunha, nascido escravo (Leite apud Silva e Calaça: 2006, 14)

A estratificação social na arte colonial distanciava negros de brancos. O deslocamento de estrato social estava pautado por um padrão rígido europeu. O que não impediu no cenário artístico que elementos estéticos provenientes da construção material africana aparecessem nas esculturas ou nas pinturas religiosas. Com a Abolição, as irmandades e confrarias vão perdendo seu significado inicial de funcionarem como agremiações religiosas, eram clubes e centros que preservavam as diferenças culturais entre os indivíduos e intentavam na manutenção de uma identidade étnica.

A formação de uma arte brasileira decorre da produção de grupos subalternos num movimento de justaposição e convergência entre as culturas indígenas, africanas e portuguesas. Arte essa, de caráter popular que influenciaria parte da produção artística de origem européia com a vinda da Missão Artística Francesa em 1816 e posteriormente, a fundação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A Missão foi organizada por Joaquim Le Breton que propunha um sistema de ensino acadêmico que mesclava o ensino das belas-artes e o dos ofícios. Artistas de formação neoclássicas como o pintor João Batista Debret, o escultor Augusto Maria Taunay, o arquiteto Grandjean de Montgny e o gravador Carlos Simão Pradier faziam parte do corpo docente. Esse período possui como característica o fortalecimento do neoclassicismo, paralelo a outras manifestações acadêmicas atreladas à formação de elites, e o declínio do que no barroco era marcante, a presença de mestiços e africanos como produtores artísticos.

Era também o período das expedições que percorriam o território nacional. Compostas por artistas amadores e profissionais, cientistas, diplomatas e negociantes que tinham como intuito registrar a geografia, a etnografia, a fauna, a flora e os costumes. O interesse era alimentar os gabinetes de História Natural de seus países de origem, pelo conhecimento do outro, pela observação e pela etnografia. Debret em *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*, de 1834 e Johann Moritz Rugendas, em *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, trazem em suas obras, de caráter documental, as relações sociais da vida na corte, o trabalho escravo, a cidade do Rio de Janeiro, o cotidiano e a família. Catalogava-se os seres enquadrando-os como tipos humanos. Esse material serviu como espécie de fonte iconográfica para o estudo da vida social brasileira desse momento.

A presença de viajantes no Brasil do século XIX atrelados às atividades diplomáticas e à Marinha, assim como a presença de diletantes e amadores deixaram de suas viagens e estadas temporárias, imagens documentais. Entre os presentes estavam a escritora e artista amadora Maria Graham (1785 - 1842), autora de panoramas como *Vista da Baía de Guanabara*, 1825; o militar, pintor e aquarelista amador Henry Chamberlain (1796 - 1844), responsável pelo álbum *Vistas e Costumes da Cidade e Cercanias do Rio de Janeiro*, 1822; e o pintor e aquarelista Hildebrandt (1818 - 1869), autor de obras como *Panorama da Bahia*. A fotografia passa a funcionar como nova forma de registro de artistas viajantes com a chegada a partir de 1839 do daguerreótipo no Rio de Janeiro, com artistas como Victor Frond (1821 - 1881) e Hercule Florence que fazem parte da história da fotografia nacional.



Johann Moritz Rugendas
Capitão do Mato
Litografia colorida a mão
51,3 x 35,5 cm
Coleção particular
Catálogo Negro de corpo e alma

Na metade dos últimos anos dos novecentos o conceito de artista encontrava-se na especialização por meio da educação na Academia e sua continuidade no exterior e na apropriação dos valores prezados pela sociedade consumidora. Anteriormente era vista como atividade manual, considerada como algo de interesse de escravos, não como atividade profissional liberal.

Vive-se num país em que o preconceito étnico aparece camuflado sobre a marginalização de grupos de baixo poder aquisitivo. Cria-se uma segregação velada, sugestionando a idéia de que o preconceito é econômico pois, tão cruel quanto o racial,

baseia-se somente nas relações de classe, atingindo uma maioria de afro-descendentes. A produção aceita pelo mercado eram aquelas calcadas nos padrões estéticos de uma arte considerada de caráter primitivo, fazendo parte de coleções ou decorações de ambiente. O artista negro busca enquadrar-se nos valores estabelecidos pela elite consumidora através da imitação dos cânones vigentes.

Poucos artistas desse período alcançaram certa consagração, principalmente no Rio de Janeiro, local efervescente das aspirações vocacionais. Os artistas afro-descendentes, como Estevão Silva, Antônio Rafael Pinto Bandeira, Artur Timóteo da Costa, José Timóteo da Costa, Firmino Monteiro e Emmanuel Zamor, voltavam a sua produção em função do gosto da elite da época, isto é, uma evocação dos valores culturais e estéticos de uma sociedade branca.



Antônio Rafael Pinto Bandeira
Feiticeira, 1890
Óleo sobre tela
33 x 30 cm
Coleção particular

A poética negra não aparece como tema, nem no aspecto formal das obras desses artistas. Uma sociedade de verniz branco apoiada em valores, gostos, hábitos culturais ajustando-se a uma pretensa atitude de indiferença diante da cultura nacional, de modo que o bem cultural é universal, e o interesse é a arte de feições européias.

O crítico Gonzaga Duque sintetiza o ideário da época sobre a arte; a atuação da Academia como aparelho do Estado funcionava como uma tentativa na mudança de mentalidade por meio de uma proposta educacional voltada para os grupos subalternos, em razão de a classe média acreditar que esta era uma atividade sem distinção social, pois as profissões que conferiam prestígio estavam no ramo da política.

(...) Na verdade, depois da escravidão, a força que mais tem concorrido para o nosso estacionarismo e desnacionalismo é a politicagem (...); e ainda por ela desenvolveu-se nas classes abastadas a megalomania das posições que se tornou sintomática: a maior aspiração do chefe da família é fazer seus filhos bacharéis ou doutores para entrarem na política por meio de casamentos ricos (...)

(...) Por este fato as profissões letradas transbordam assustadoramente (...) Ora, sendo as profissões letradas as que maior interesse despertam ao brasileiro, é claro que a arte, considerada até há pouco um desprezível ofício de negros e mulatos (...) ficasse destinada às classes pobres, aquelas que podiam educar convenientemente seus filhos para fazê-los entrar nas academias. (Es-trada: 1995, 13-14)

O meio artístico era composto por um lado: pela Academia, pelo Estado e por uma pequena parcela da burguesia, a quem as obras deveriam exaltar; os feitos do Império demonstrados cheios de vanglórias ou ainda os valores burgueses. E de outro lado, por artistas de origem popular que perpetuavam antigas fórmulas ou então, apresentavam uma poética que não se enquadrava com que se fazia até então.

O interesse por uma arte com características nacionais era uma das preocupações dos artistas ligados à Academia Imperial de Belas Artes, que executavam obras de caráter oficial e a concepção européia idealizando as formas do poder imperial, da religião católica, do exército e da marinha. E paralelamente, quando saíam dos temas oficiais, buscavam obras que referendavam a mitologia brasileira inspiradas na literatura e na poesia romântica. Eram criações de imagens idealizadas da realidade social

omitindo o passado colonial do país e a opressão daquele momento presente, a escravidão negra.

A condição social de escravizado é o que permite delinear o conceito de um corpo negro que é um corpo social, político, econômico, cultural, mítico e religioso. Essas formas fundem-se, não podendo ser tratadas de modo isolado para se pensar na produção de poéticas afro-brasileiras partindo de uma arte africana tradicional. O corpo e o seu ascendente africano estão presentes nos signos culturais, textuais, na constituição simbólica de alteridade, de diversidade étnica, lingüística, de civilizações e histórias.

Nesse período o indicativo da condição de escravizado encontrava-se nos pés descalços. Quando um negro se alforriava a primeira coisa que fazia era comprar sapatos. Nas representações visuais isto era um elemento indicativo. O modo como um indivíduo é retratado também indica a sua posição social, a maneira como se percebe ou é percebido no espaço de convivência.

Essas representações, a partir do conceito das possíveis relações de retratado ou retratador, segundo Sérgio Miceli (1996), na obra *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*, funcionavam como uma forma negociada, no sentido de o sujeito inspirador da obra interferir no processo de elaboração na maneira em que se dava a sua percepção de mundo e o seu localizar-se nesse espaço. De certo modo, não deixa de ser co-autor de um produto estético, pensando-se neste caso, das obras oficiais. A outra relação possível é como forma não negociada, quando o objeto de estudo não partilhava da sua construção. O artista determinava o seu olhar na apreensão de características que concebiam aquele indivíduo inserido num meio social. O que diferenciava essas formas são os tipos de vínculos que podem ser estabelecido entre retratado e artista.

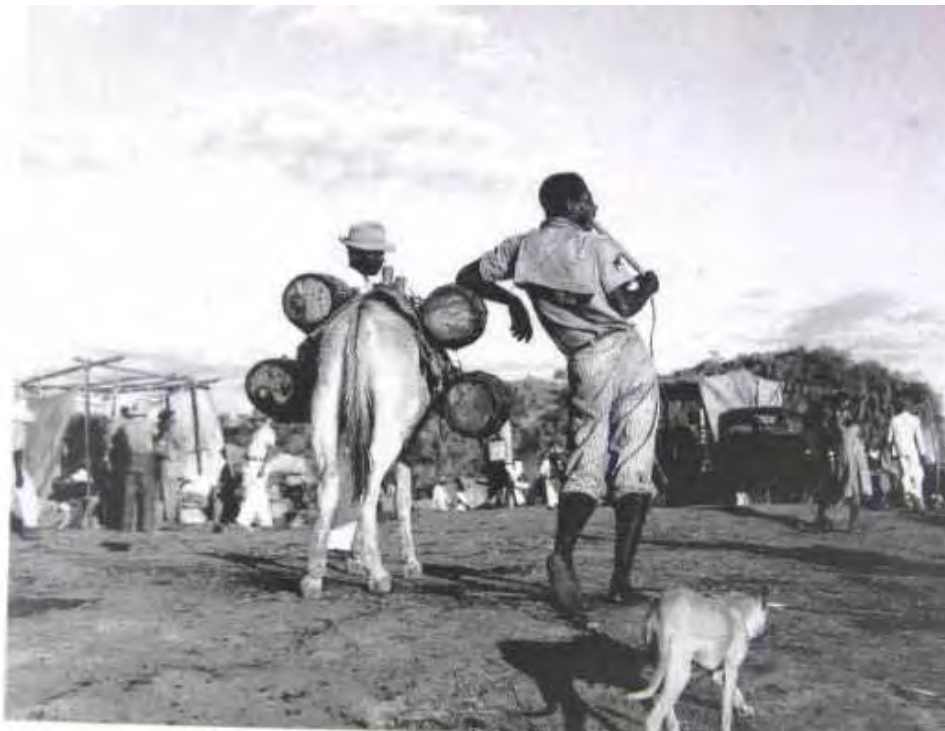
A fotografia atuava tanto como uma espécie de cartão de visita, quanto como a imagem de algo pitoresco e genérico. O cartão de visita era a imagem captada do senhor notável e digno e o escravo era o pitoresco e exótico. A evocação das imperfeições e assimetrias em cenas repletas de detalhes curiosos e a interpretação poética e idealizada de uma atmosfera particular que tornava o retratado distante de seu contexto.

As fotos abaixo apresentam características distintas, a primeira é uma foto de estúdio, a cena foi construída, a mulher e a jovem demonstram pouca naturalidade numa aparente cena do cotidiano. O próprio título caracteriza uma generalidade, um tipo, a mulher é a vendedora de araruta, com os apetrechos essenciais que a define como um tipo social.



Vendedora de araruta
St. John- Antigua (Antilhas) c.1910
Fotografia em sépia
21,5 x 14,5 cm
Catálogo Negro de corpo e alma

Na foto tirada por Pierre Verger no bairro da Lapa na Bahia em 1946, estabelece-se uma relação de vínculo não negociado, os retratados estão distraídos num momento de descanso integrados ao espaço de trabalho. A figura humana é o centro embora o seu espaço relacional e as ações do que acontece em torno sejam importantes. Não é uma imagem construída e idealizada num estúdio. O olhar do fotógrafo traz pelo exercício de observação uma intencionalidade através de seu registro que caracteriza o seu modo de apreender a existência do outro.



Pierre Verger
Lapa, Brasil. 1946
Fotografia em preto e branco
18x18cm
Coleção particular
Catálogo Negro de corpo e alma

O olhar para o escravo era carregado de exotismo. O olhar estrangeiro, daquele que não apreende as minúcias e fixa-se naquilo que é exterior, se direcionava no sentido de uma percepção da realidade mais imediata, ou na idealização dessa realidade, se configurando como um olhar distante de fato. Essas imagens traziam os carregadores que

levavam de tudo de pequenos objetos a pessoas, as mulheres comerciantes de alimentos, as lavadeiras, o barbeiro; em cenas cotidianas.

Vendiam as fotografias para viajantes ou para quem ia para a Europa funcionando como objeto de lembrança para uso no exterior. Em contraposição, a fotografia do senhor era produto de encomenda e trazia como marca a maneira como gostaria de ser visto partilhando do processo.

Também nas artes literárias quanto na vida social, o estereótipo encarnado pelo negro era a distinção do ideal de belo pela aparência física. Os mestiços, a típica mulata, quanto mais embranquecida mais se avizinhava desse ideal, contrapondo ao negro, considerado feio. O negro quando encarnava o papel de bom personificava a figura do Pai João, submisso, trabalhador e fiel ao seu Senhor, enquanto o negro mau era o quilombola, cruel, não exorável que não se enquadrava nos padrões de comportamento imposto pela sociedade. O negro apresentava-se também como um animal sensual e lascivo. Como ser amaldiçoado onde estivesse, provocava desgraças. Era o feiticeiro e o supersticioso.

A mulher negra enquadrava-se nos seus modos como cheia de malícia, postura vi-ciada, amante do prazer, da preguiça e do luxo. Enquanto a mulata era uma beleza em ascensão, o mulato era uma figura a se ter desconfiança, o traidor, o infiel e extremamente vaidoso.

O escravo aparecia como figura genérica por ser caracterizado como um tipo. É visto e não se vê. Está ali presente a função que exerce sem particularidades. O senhor tenta estabelecer uma possibilidade de ligação do escravo com o mundo através da construção de uma imagem cheia de estereótipo do negro pela tipificação da sua identidade.

Alguns artistas e críticos no final do século XIX começam a questionar essa arte comprometida com os interesses ideológicos e políticos imperiais, acreditando que a arte

poderia se tornar nacional a partir do momento que a realidade física brasileira fosse apresentada em uma poética naturalista com a luz, as cores, os elementos topográficos e a flora.

O desejo de constituir uma produção de caráter nacional diferentemente da Academia ganha um outro entendimento na primeira metade do século XX com os artistas pertencentes ao Movimento Modernista, 1922, que introduziram as vanguardas e a modernidade artística. Aderindo somente as formulações das vanguardas históricas européias àquelas relacionadas ao retorno à ordem internacional, o retorno ao realismo e a valorização nacional dos bens culturais. A renovação das artes pela construção de uma mentalidade de acordo com a nova realidade vigente, o país de agrário ia se industrializando permeado por problemas e contradições da transição. Ao mesmo tempo era a construção de uma imagem que convergia nas tradições populares que era pulsante; o “primitivismo” visto como descoberta para os europeus, para nós era presente, algo que as vanguardas européias buscaram para distanciarem-se de uma tradição de formas rígidas, sendo necessário identificá-lo e incorporá-lo.

A noção de patrimônio histórico, idealizado e gestado pela idéia de conservação e o reconhecimento de um inventário dos sentidos, por Mário de Andrade, abrangia as artes arqueológicas, ameríndia, popular e histórica; as eruditas e as aplicadas nacionais e estrangeiras. Surge no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no ciclo do último governo militar (1978-1982), a denominação de bens culturais como forma de pensar o fazer e as práticas culturais de modo sistematizado.

(...) O conceito de bem cultural do Brasil continua restrito aos bens móveis e imóveis, contendo ou não valor criativo próprio, impregnados de valor histórico (essencialmente voltados para o passado), ou aos bens da criação individual espontânea, obras que constituem o nosso acervo artístico (música, literatura, cinema, artes plásticas, arquitetura, teatro) quase sempre de apreciação elitista (...). Permeando essas duas categorias, existe vasta gama de bens - procedentes sobretudo do fazer popular - que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial se reconhece a vocação e se descobrem

os valores mais autênticos de uma nacionalidade. (Magalhães apud Rufino, in : In : Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n 25. Rio de Janeiro, 1997)

A arte brasileira fundamentava-se de certos procedimentos da arte popular, definida em modos expressivos e autênticos, originários da subjetividade e da imaginação criadora daqueles que não estão inseridos nas tradições e no sistema artístico e cultural vigente de mercado.

A arte erudita apropriava-se desses valores através das relações hegemônicas de classe, elaboradas na constituição de uma realidade nacional. Na arte popular estão incluídas as produções locais. As manifestações afro-descendentes de cunho popular são núcleo de uma definição de uma arte afro-brasileira, “(...) *uma expressão convencionalizada artística que ou desempenha a função no culto dos orixás ou trata de temas ligados ao culto (Cunha: 1983, 994)*”

Uma arte que permitiu posteriormente extrapolar os espaços dos terreiros atrelados das práticas litúrgicas contando nos anos 30 com alguns acontecimentos significativos, como os Congressos afro-brasileiros de 1934 e 1937 e a expedição de coleta de cultura material proposta por Mário de Andrade em 1937-38, então no Departamento de Cultura, partindo de São Paulo em direção ao norte e ao nordeste do país; em 1937 chefiada por Camargo Guarnieri e no ano seguinte por Luis Saia. Essas expedições auxiliaram no delineamento de caracteres para o surgimento de discussão de elementos que identificariam uma arte dita afro-brasileira. Depois de dez anos foram descobertos os ceramistas considerados primitivos do Nordeste, Mestre Vitalino, de Caruaru e Severino de Tracunhaém, entre outros.

Vista a arte afro-brasileira até então sob uma ótica reducionista e pejorativa como objetos de fetiches ou de uma estética naïf atrelada a um padrão de gosto que a aproximava de formas decorativas harmonizando-se numa espécie de clima cultural. É

importante salientar a intolerância nas manifestações de cunho cultural por meio de perseguições política e policial que destruíam não somente objetos ritualísticos, instrumentos musicais como também agrediam violentamente quem estava no local. O material coletado quando não era destruído era levado para delegacias e hospitais psiquiátricos como atestação da releitura atualizada da relação entre colonizador e colonizado ou dominante e dominado na imposição de uma cultura considerada ideal. Os terreiros deixaram de ser um ato próximo da criminalidade reabrindo legalmente na década de 1950. Ignorava-se o papel memorial desse espaço como espaço de resistência e recriação da história, mitos, sacralidade, identidades, imaginário, cotidiano e comunidade. Tudo aquilo que confere o ethos africano nos processos de hibridização cultural.

A produção poética na arte negro-africana tradicional não é representativa, sugere formas e conteúdos que são possíveis de serem reconhecidos por uma comunidade do qual o artista faz parte, exprime um conceito, como por exemplo, o ancestral, a fertilidade, a maternidade... Ela pode ser considerada uma arte conceitual, pois transmite idéias e relações. Não retrata um indivíduo específico e representa a concepção e o princípio que o acerca na forma de ícones. Entre artista e comunidade não se cria o espaço de um distanciamento necessário para a reflexão estética como acontece com o artista ocidental. Para Boas:

(...) o prazer estético é ressentido por todos os membros da humanidade. Por mais diverso que seja o ideal da beleza, o caráter geral do prazer que a beleza dá é da mesma ordem por toda arte; a melodia rudimentar dos siberianos, a dança dos negros africanos, a pantomima dos índios da Califórnia, as pedras esculpidas dos melanésios, os comovem de uma maneira que não é diferente daquela que sentimos quando escutamos um canto, quando assistimos a uma dança artística ou quando admiramos uma decoração, uma pintura, uma escultura. A própria existência do canto, da dança, da pintura e da escultura entre todas as tribos conhecidas é prova da grande necessidade de produzir coisas que são sentidas como satisfatórias por sua forma e pela capacidade do homem em apreciá-la. (Boas: 1927, 9)

O belo perpassa pela satisfação que um dado objeto ocasiona e pelo julgamento de quem o contempla, porque, a partir do momento em que é notado, a sensibilidade desse indivíduo foi tocada.

Na língua bantu a palavra belo é usada para designar que uma dada coisa é boa, verdadeira e perfeita. A perfeição formal está atrelada à categoria estética, moral e lógica. Reunindo numa mesma unidade o belo, ao eficiente. Um dado objeto deve expressar a ancestralidade, o tempo presente, o passado e conectar-se com as manifestações do sagrado. O mundo apóia-se numa hierarquia de forças (ordem, desordem, caos e energia) em que o homem consegue manipulá-las através de suportes materiais.

Os africanos ritualizam a vida geralmente dando conotação religiosa embora, traga aspectos políticos, econômicos ou domésticos. É uma arte comunicativa presentificada pela combinação de signos que recriam uma realidade. O artista africano trabalha para uma finalidade ritual, sua arte está ligada as suas crenças, a sua religiosidade e ela é o mote para sua força expressiva. Ela deve aparecer de modo desinteressado e não se atem a necessidade de uma pessoa, contudo da coletividade.

O objeto artístico é carregado de significado possuindo uma função específica de acordo com a sociedade a qual pertence. A função assegura a ordem e a coesão do grupo.

A arte africana, segundo Mariano Carneiro da Cunha (1983), ocorre em três níveis: o formal e técnico, a finalidade e o sentido e por fim, a capacidade de influir sobre outras culturas. Ou então, para Kabengele Munanga (2004), a sistematização da compreensão dos estudos sobre arte africana dá-se em três tipos de abordagens: teoria etnológica, a teoria etno-estética e a teoria estética.

As obras africanas tradicionais não são criadas com o intuito de ser objeto de exposição, e quando isso ocorre são instaladas em espaços museológicos, destituídas de sua significação, já não são mais objetos de culto por encobrir segredos na incapacidade de afetar a sensibilidade.



Máscara dos Senufo
madeira, tecido, cauris
Senufo, Costa do Marfim
Acervo MAE/USP

A exposição de uma obra deve responder a uma necessidade e não uma escolha, por exemplo, se um altar é instalado num espaço público, num mercado ou na entrada de uma aldeia, é porque esse objeto tem a função de proteger tudo que está em torno. A

sua função não é a contemplação, embora sejam visíveis, persiste o segredo que é o não visível.

Estabelece-se uma relação com o mistério e a relação que a comunidade possui com o ato de julgar um produto estético, como no caso dos Dagara de Burkina Fasso, as estátuas de adivinhação não podem ser objetos de julgamento estético nem antes nem depois da instalação no altar. São esculpidas longe dos espaços de convivência, no mato, onde o escultor se disfarça numa moita a fim de não ser observado. Após o término do trabalho, o objeto é protegido e é levado até a casa onde é guardado numa sala reservada. Antes de ser instalado no altar, ele deve permanecer em segredo, pois se alguém pronunciar seu nome o maculará. O objeto deve manter-se resguardado para que possa ser investido pelos espíritos na ocasião de uma cerimônia, constituída no sacrifício de uma galinha preta e de uma pintada, das quais o sangue lavará a peça. Desse modo é consagrado e instalado no altar. Podendo ser visto por iniciados, ou em ocasiões específicas para a comunidade.

Dos séculos XV ao XVIII a produção estética africana não provocava interesse nos ocidentais, tida como uma arte ‘estranha’ e vista preconceituosamente como oriundas de ‘regiões bárbaras’ eram expostas nos chamados gabinetes de curiosidades. No século seguinte com o aparecimento das ciências humanas, a sociologia e a antropologia, essas obras foram expostas como objetos de coleções. Artistas como Picasso, Braque, Matisse, Lam e os fauves tiveram acesso a esse material repensando as suas formas de produção até então pautadas nos cânones europeus nas primeiras décadas do século XX.

No Brasil a influência da arte africana encontrava-se desde o processo de colonização, particularizando-se por vários séculos integrando os processos culturais e históricos. Isso se manifestava não apenas nas artes visuais, como também no cotidiano

e nos objetos familiares manipulados, tanto conscientemente quanto inconscientemente, ou nos objetos reunidos de museus; o objeto das feiras, da arte popular e de manifestação popular, como os ex-votos da capela sertaneja e outros ícones de aproximação africana.



Ex-votos
madeira, século XX
Coleção particular
Catálogo Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro, 1994

Incluem-se, dependendo a região, utensílios domésticos, jóias e outros adereços de uso pessoal, como acontece em Salvador e no Recôncavo baiano. Na região central do país o uso de tambores, instrumentos musicais e outros objetos que acompanham o ritual e a dança dos Candombes de origem bantu, na parafernália Gege (Fon) usada no

culto da Casa Mina, no Maranhão ou os semelhantes nos Tambores do Rio Grande; os emblemas das divindades africanas provenientes dos templos umbandistas espalhados pelo país, com suas diferenciadas formas, estilos locais e um idioma plástico pouco decodificado.

Em 1934 Gilberto Freyre juntamente com outros intelectuais realizou o I Congresso Afro-Brasileiro em Recife discutindo os temas que faziam referência à cultura material africana destacando as artes visuais, apresentando obras representativas da arte popular com características afro-brasileiras. A exposição ocorreu no Teatro Santa Isabel com direção de Cícero Dias auxiliado por Clarival Valadares, pela rainha de maracatu Albertina de Fleury e por Jarbas Pernambucano participando os seguintes artistas: Lasar Segall, Portinari, Santa Rosa, Di Cavalcanti, Luis Jardim, Manuel Bandeira e Cícero Dias que enviaram estudos de negros, de baianas e pinturas de mulatas.

Realizou-se por iniciativa dos estudiosos com contribuições de indivíduos de mais diferentes profissões e linhas de pensamentos como os médicos Arsenio Tavares e Mário Ramos, os advogados Odilon Nestor e Arlindo Figueiredo, os professores Sylvio Rabello, os comerciantes Henry Shorto e Adolfo Cardoso Ayres. O dinheiro arrecadado foi utilizado entre várias providências para compras de alimentos para a feitura de quitutes afro-brasileiros que foram servidos durante o evento e para compra de bichos de pau e de barro, cachimbos, figas, estandartes e bonecas de maracatu que também foram expostas no Teatro Santa Isabel com as obras dos artistas convidados.

Especialistas em estudos negros relacionados às áreas de antropologia geral e afro-brasileira participaram do Congresso, tais como Franz Boas, Nancy Cunard, Roquette Pinto, Odum, Froes da Fonseca, Nuno Simões, Osório de Oliveira, Rüdiger Bilde, Azevedo Amaral, o professor de fisiologia da Universidade de Harvard, Cannon,

Rodolfo Garcia, Mário de Andrade, Arthur Ramos, Antônio Austregésilo, Bastos de Ávila, Cunha Lopes e Melville J. Herskovits.

Os acontecimentos histórico-sociais desse período retomaram a produção dos artistas e temas nas artes visuais iniciadas nos anos 30 e, sobretudo, nos anos 40 como também os estudos africanistas em que o negro apareceu como consciência antropológica reabilitando a sua presença na constituição da cultura nacional com as publicações de *Os africanos no Brasil*, de Nina Rodrigues, em 1933. *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, em 1934. A partir de 1932, Arthur Ramos iniciou a publicação dos seus trabalhos que culminaram na *Introdução à antropologia brasileira*, em 1942. Acrescentam-se ainda, as obras de Edison Carneiro, René Ribeiro, Donald Pierson, M. Herskovits, Roger Bastide, Pierre Verger, entre outros.

No prefácio dos trabalhos apresentados no congresso intitulado como *Estudos afro-brasileiros*, Roquette-Pinto, demonstrou essa preocupação pertencente ao período:

Em matéria anthropologica e ethnographica, no Brasil como em tantos outros paizes, estamos nas preliminares da construção. Estabelecer os planos, ajuntar recursos e materiaes, systematisar as indagações - é o papel destas gerações que assim, hão de preparar para as outras o que ellas não tiveram: fontes puras onde beber. A revisão da bibliographia, a coordenação do que há impresso, a publicação de alguns documentos que hão de existir nos cartórios e nas igrejas de algumas villas e cidades de província, uma viagem de estudos às regiões africanas de onde vieram os negros, buscas em archivos europeus e mesmo sul-americanos, pesquisas somáticas raciaes, pesquisas demographicas e ethnographicas nos Estados onde ainda hoje ainda existem descendentes africanos mais próximos africanos...

(...)

O negro esperou bastante; mas valeu a pena. Consagraram-lhe um pequeno monumento singelo como a própria verdade sem rhetorica e sem lantejoulas - alguns dos maiores espíritos do Brasil de hoje. Para os que passam a vida embrenhados no delicioso e árduo trabalho de pesquisar e recolher documentos anthropologicos e ethnographicos da sua terra - é uma alegria boa e sincera ver que as sciencias do seu trato dilecto vão agora fecundando almas de élite, empenhadas numa obra de conhecimento e gratidão, de sympathia e de humanidade.(Roquette-Pinto: 1935, 3-4)

Os assuntos discutidos e publicados nos *Estudos afro-brasileiros* foram apresentados pelos seguintes títulos:

1. *O negro no folclore e na literatura do Brasil*, Renato Mendonça.

2. *Ensaio etno-psiquiátrico sobre negros e mestiços (nota prévia)*. Trabalho da clínica psiquiátrica da Universidade do Rio de Janeiro Diretor Professor Henrique Roxo, Cunha-Lopes e J. Cândido Reis.
3. *Vocabulário Negro*, Rodolfo Garcia.
4. *Contribuição ao Estudo do Índice de Lapicque*, Trabalho do Instituto de Pesquisa do Departamento de Educação do Distrito Federal, Bastos de Ávila.
5. *A calunga dos maracatus*, Mário de Andrade.
6. *Mitos de Xangô e sua degradação no Brasil*, Arthur Ramos.
7. *Os negros na história de Alagoas*, Alfredo Brandão.
8. *As doenças mentais entre os negros de Pernambuco*, Ulysses Pernambuco.
9. *Longevidade (sua relação com os grupos étnicos da população)*, L. Robalinho Cavalcanti.
10. *Três séculos de escravidão na Paraíba*, Adhemar Vidal.
11. *Abolição e suas causas*, Jovelino M. de Camargo Jr.
12. *Grupos sanguíneos da raça negra*, Abelardo Duarte.
13. *A República dos Palmares*, Mário Mello.
14. *O trabalhador negro nos tempos do bangüê comparado com o trabalhador negro no tempo das usinas de açúcar*, Jovino da Raiz.
15. *Procedência dos negros do Novo Mundo*, Melville J. Herskovits.
16. *Alimentação e estado nutricional do Escravo no Brasil*, Ruy Coutinho.
17. *O problema da tuberculose no preto e no branco e relações de resistência racial*, Álvaro de Faria.
18. *A arte do bronze e do pano em Daomé*, Melville J. Herskovits.
19. *Situação do Negro no Brasil*, Edison Carneiro.
20. *As seitas africanas do Recife*, Pedro Cavalcanti.

21. *Receitas de quitutes afro-brasileiros*, apresentados ao Congresso de Recife pela Ialorixá Santa e pelos Babalorixás Oscar Almeida e Apolinário Gomes.
22. *Nota antropológica sobre os mulatos pernambucanos*, Geraldo de Andrade.
23. *Toadas de Xangô de Recife*.
24. *Discurso do representante da frente negra pelotense*, Miguel Barros. (Roquette-Pinto: 1935) ²

Os próprios temas abordados figuram numa preocupação antropológica e nem tanto estética. Os tópicos referem-se desde a contribuição africana na mestiçagem e como isso se dá na ocorrência das patologias, contrapondo, a visão eugênica de que a população negra tivesse maior incidência de casos. Como também as características que distinguem um branco de um negro avaliado cientificamente pelo índice radio-pélvico como também pelos fios de cabelo, formato de nariz e boca na conceituação de raças. Questões na área de psiquiatria e antropologia alcançaram uma ênfase maior através de visões ideológicas convergentes e em outros instantes divergentes em abordagens diversas.

O diálogo estabelecido entre cultura popular e religiosidade era espaçado, referiam-se de certa maneira à distinção dos processos de hibridização entre as culturas relacionais. A compreensão do material artístico atrela-se a uma arte de estética tradicional africana, não aparecendo nenhum conteúdo que propusesse uma leitura de produção de contornos nacionais, mesmo ocorrendo duas exposições, uma que se encaixaria nas produções tradições de cunho popular e de artistas eruditos em que a figura do negro aparece como tema.

O segundo congresso ocorreu em Salvador, de 11 a 20 de janeiro de 1937, sediando no Instituto Histórico, tendo como presidente o geógrafo Teodoro Sampaio, a inten-

²Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934.

ção era “(...) estudar a influência do elemento africano no desenvolvimento do Brasil, sob o ponto de vista da etnografia, do folclore, da arte, da antropologia, da história, da sociologia, do direito, da psicologia social, enfim, de todos os problemas de relações de raças no país (Carneiro: 1940, 7).”

Participaram desse evento, especialistas nacionais e estrangeiros tais como, Rüdiger Bilden, Fernando Ortiz, Reuter, Charles Johnson, Robert Park, Richard Pattee, Henry Wallon, Maria Archer... Mario de Andrade responsável pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, enviou à Bahia o maestro Camargo Guarnieri para o recolhimento das notações musicais dos candomblés locais. O Instituto Nina Rodrigues, sob a direção do professor doutor Estácio de Lima, numa sessão dedicada a Nina Rodrigues, foi exposta uma coleção que incluía os pêjis, bonecas de tamanho natural trajadas com as vestimentas especiais dos orixás. Uma delas representando a Ialorixá Mãe Menininha do Gantois. Além de sociedades e grêmios de estudos em defesa da etnia negra, como a All African Convention, a Frente Negra de Pelotas, o Centro de Estudo Histórico, a Sociedade de Investigações Afro-ameríndias de Porto Alegre...

Os artigos abordados no acontecimento foram apresentados sobre os seguintes tópicos:

1. *Deuses africanos e santos católicos nas crenças do negro do novo mundo*, Melville J. Herskovits.
2. *Costumes e práticas do Negro*, Adhemar Vidal.
3. *Uma revisão da etnografia religiosa afro-brasileira*, Edison Carneiro.
4. *O moleque do canavial*, Clovis Amorim.
5. *Um sistema de referência para o estudo dos contatos sociais e culturais*, Donald Pierson.
6. *O negro e a cultura no Brasil*, Renato de Mendonça.

7. *Contribuições bantus para o sincretismo fetichista*, Reginaldo Guimarães.
8. *O Ainhum nos anúncios de escravos fugidos*, Robalinho Cavalcanti.³
9. *Culturas negras: problemas de aculturação no Brasil*, Arthur Ramos.
10. *A raça e a classe na Bahia*, Ronald Pierson.
11. *O médico dos pobres*, Edison Carneiro.
12. *Influência da mulher negra na educação brasileira*, Amanda Nascimento.
13. *Os ministros de Xangô*, Professor Martiniano do Bonfim.
14. *A concepção de Deus entre os negros yorubás*, Ladipô Sôlankê.
15. *O negro e o espírito guerreiro nas origens do Rio Grande do Sul*, Dante Laydano.
16. *Documentos antigos sobre a guerra dos negros palmarinos*, Alfredo Brandão.
17. *Danças negras no nordeste (notas e observações colhidas em Alagoas e Pernambuco)*, Manuel Diegues Jr.
18. *Presença africana na música nacional de Cuba*, Salvador García Agüero.
19. *Elogio de um chefe de seita*, Jorge Amado.
20. *Homenagem a Nina Rodrigues*, Edison Carneiro.
21. *Nina Rodrigues e os estudos negro-brasileiros*, Arthur Ramos. (Carneiro: 1940)⁴

Aos congressistas exibiu-se capoeira, samba e batuque e o oferecimento de festas de terreiros tradicionais, o candomblé do Engenho Velho (considerado na época o terreiro mais antigo), o do Axé de Opô Afonjá e a dos terreiros de Procópio, de Bernadino e do Alakêtu. As manifestações apresentadas iam ao encontro das discussões ali presentes nos procedimentos de aculturação da população negra e a sua adaptação desde a vida religiosa com o vínculo do indivíduo e a cosmogonia, quanto na sua

³ Termo de origem dos povos nagôs que significa serrar e faz referência a amputação espontânea do quinto pododáctilo (dedo de pé) por uma moléstia rara e de causa desconhecida acometendo principalmente indivíduos de origem étnica negra.

⁴ Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-Brasileiro na Bahia em 1937.

hierofania atreladas a diferentes aspectos culturais partilhados nas práticas de contato refletidas na vida social.

O grande mérito do congresso foi promover um espaço de discussão aproximando, mesmo que não intensamente, os teóricos com aqueles que vivenciavam na prática os processos de iniciação e o entendimento dos aspectos litúrgicos provenientes de terreiro. O diferencial entre o congresso recifense e o baiano está na participação direta de babalorixás e ialorixás e de outros interessados e pesquisadores no assunto buscando não apenas apresentar o negro como estudo mas, também como pensador de sua prática.

Como conceituar uma estética oriunda de uma arte negra tradicional africana? Seria a partir das condições locais arroladas às questões sociais, econômicas e culturais desenvolvidas por meio dos processos de fusão, justaposição e convergência entre povos dominantes e dominados de etnias distintas? Ou esse entendimento seria possível na contextualização de uma produção africana de caráter tradicional para se abordar elementos de uma arte que não é somente étnica, no entanto essencialmente brasileira? Quem definiria essa arte? A crítica de arte? Ou o mercado? O tema e/ou origem étnica poderiam caracterizar uma estética afro-brasileira? Ou o eu enunciador participaria numa definição dela?

Pensando-se em artistas de origem popular como Heitor dos Prazeres (1898 - 1966), Paulo Pedro Leal (1894-ca.1968), João Alves (1906-ca.1970), Waldomiro de Deus (1944), entre outros. Ou de artistas, nos quais a figura do negro aparece eventualmente sem necessariamente corresponder a uma temática, como nas obras de Lasar Segall (1891-1957), Tarsila do Amaral (1886-1973), Alberto Veiga Guignard (1896-1962), Lucílio de Albuquerque (1877-1939), Cândido Portinari (1903-1962), Djanira (1914-1979), José Pancetti (1902-1958) e Di Cavalcanti (1897-1976). Ou então aqueles artistas afro-descendentes que desenvolveram suas pesquisas plásticas esponta-

neamente e inconscientemente numa estética africana, como Rubem Valentim (1922-1991), Mestre Didi (1917), Ronaldo Rego (1956), Hélio de Oliveira (1929-1962) e Agnaldo Manuel dos Santos (1926-1962).

Proponho um olhar sobre a obra de Mestre Didi e Rubem Valentim como produções geradas a partir de cânones próprios de origem religiosa na utilização de signos e de símbolos construindo imagens que foram traduzidas para uma linguagem contemporânea.

Simbologia e corporalidade na mítica da produção afro-brasileira de mestre Didi e Rubem Valentim

As obras de Mestre Didi e Rubem Valentim demonstram similitudes dentro de uma compreensão de mundo africana por traduções poéticas e vias diferentes através do aspecto religioso e da mitologia.

Mestre Didi caracteriza-se por apresentar em sua obra uma vertente mitológica enquanto o artista Rubem Valentim define-se por uma vertente construtivista.

Os símbolos atuam como matéria criadora de formas artísticas, intensificadas pelo aspecto sagrado da vida, reafirmando a presença dos orixás em signos possíveis de serem reconhecidos por uma coletividade, funcionando em sua essencialidade, como síntese de um universo estético-litúrgico.

O fato de a mitologia, a religião e a arte representarem veículos sensíveis de cultura, transmissão de conteúdos e necessidades latentes dos seres, pode-se afirmar, que esses três campos de conhecimento não podem ser entendidos autonomamente, encontram-se interligados e definidos por um caráter de identificação de ancestralidade na expressão de virtudes individuais e coletivas.

A arte representa o revivificar do ato criador através do contato com a natureza e a inserção no cosmo por toda a historicidade dos tempos primordiais e atuais, acrescida também do espírito e do coração, elementos que vão além da apreensão somente visual. Refere-se aqui a proximidade dos seres com os ancestrais na forma do culto aos mortos, pois são os que trazem as benesses, a fertilidade e o afastamento dos perigos existentes.

O candomblé possui como base, o culto aos ancestrais presentificados na figura dos orixás, serviram como fonte de pesquisa pessoal desses dois artistas na experiência do sagrado e na inspiração mítica trazidas numa série de cargas simbólicas transpostas nas cores, nos materiais empregados e nas formas.

No centro de toda a criação está o homem, como criador e ao mesmo instante, como criatura, exercendo a comunicação com o interno e o externo, o material e imaterial, o sagrado e o profano, o universal e o particular, o extra-natural e o natural, a tradição e a contemporaneidade. O sagrado presente em todos os instantes e em todas as instâncias partilhando do cotidiano.

Na obra de Mestre Didi há a presença do universo existencial africano, retomando parte de sua história, desde a tenra idade estava inserido nas práticas litúrgicas do candomblé, tornando-se um iniciado (conhecedor dos mistérios), recriava os objetos pertencentes aos ritos dando um enfoque plástico. Trabalha com a simbologia dos orixás representadas nas cores como meio de corporificar os seus princípios-poderes no uso dos materiais e na relação do mundo visível e invisível.

Rubem Valentim traduz as suas configurações em um abstracionismo geométrico, sintetizando, desconstruindo e retraduzindo os instrumentos pertencentes às entidades em signos plásticos, imunizados e privados de suas próprias virtudes originais. O candomblé não fazia parte diretamente de sua realidade, de sua vivência mística, acompanhou posteriormente, os rituais do candomblé e mais especificamente

da umbanda por representar para ele a síntese da formação cultural brasileira. Sua referência básica de construção das formas pautadas na tradição européia, mesclando a sua africanidade à conteúdos eruditos, como num processo alquímico, o conhecimento transfigurado numa realidade africana.



Rubem Valentim
Emblema, 1973
acrílico sobre tela
100 x 73 cm
Coleção Torquato Sabóia Pessoa

Em Mestre Didi ocorrem relações de convívio com o tema desenvolvido, pois, encontrava-se num ambiente genuíno partilhado dessas formas estéticas transfigurando-as para reafirmar a sua visão existencial de um meio cultural elaborado na sua erudição.

Cada um seguiu uma das vias de manifestação, a primeira que toma as formas da natureza como desenhos abstratos incorporados por Valentim. Faz a observação documental dos emblemas e signos procurando universalizar a arte remetendo a religião, a ética, a metafísica e aos esquemas sociais, fundamentando a valorização de uma cultura brasileira com seus sincretismos (umbanda) devido à presença do africano, indígena e europeu na constituição de um povo.

E a outra via, abordada por Mestre Didi, relaciona cada entidade a uma cor ou a um som específico através de incorporações. Ele nasceu e conviveu intimamente na cultura Nagô (candomblé), tornando-se sacerdote e conhecedor dos mistérios (iniciado), atualizando a visão teológica, cósmica e mítica de seus antepassados ligando o homem a Terra, isso é traduzido na execução de objetos não só estéticos, mas que fazem parte de uma prática litúrgica.

O símbolo para os dois artistas é o gerador da experiência individual transmutando em ato espiritual e em compreensão transcendente do universo. A sacralidade da vida baseia-se na recriação do mundo primordial personificadas na figura dos orixás e em seus emblemas vinculados a Natureza, ao mistério de regeneração periódica dos cosmos, participando do inconsciente coletivo dos indivíduos e assim, refletido nas condutas dos seres, em seus papéis sociais e integrativas de uma comunidade.

O enfoque é encarar o símbolo como gerador de formas estéticas e poéticas transferidos na mítica dos orixás, com suas representações não antropomórficas (origem yorubá – Nagô), com seus contornos retirados da natureza, as cores como portadoras

dos princípios – poderes que são as funções que lhe foram atribuídas por Olodumare ou Olorum (Ser Supremo), as armas que eles utilizam agem como um identificador de suas forças, além dos materiais que caracterizam essas entidades por suas qualidades e participantes da prática litúrgica, conferindo significados não podendo ser substituídos.

Esses mitos originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs, falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. *“Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses, os homens, os animais, as plantas e os elementos da natureza e da vida em sociedade. É pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro nesta e outra vida.”* (Prandi: 2001, 24)

É por meio do mito que o homem se encontra dramatizado e cria uma proximidade com as divindades. Ele vem acompanhado com o rito e o rito realiza o mito e permite a vivência; *“O rito remete ao tempo de origem pela repetição do ato criador dos deuses permitindo todo gesto criador humano não importando o seu plano de referência”.* (Eliade: 2001)

De certo modo a obra de Mestre Didi possui o aspecto de arte ritual por trazer no seu cerne a dramatização da história do homem e seus ancestrais nas entidades como fonte inspiradora do ato de criação.

Um símbolo não pode indicar uma coisa particular, ele denota uma espécie (um tipo de coisa). E não apenas isso. Ele mesmo é uma espécie e não uma coisa única. (Santaella: 1983)

O símbolo, nestas obras, participa de um dado contexto possibilitando diferentes interpretações e um significado único para cada ser de acordo com suas vivências. A universalidade, o que seria comum a um povo nas suas referências, na sua tradição, na sua cultura, nas suas convenções seria o que permitiria estabelecer a comunicação com

o outro - o individual - na apreensão da realidade, na subjetividade e objetividade da vida.

A busca para se estudar a infinidade de símbolos presentes nas obras de Mestre Didi é o caminho para se tentar o entendimento sobre a construção de formas plásticas que direcionam a universalidade e ao mesmo tempo a tradicionalidade na manifestação do sagrado na religiosidade africana. Esses elementos são reinterpretados dentro de uma realidade absoluta – hierofania - estabelecendo a comunicação com as entidades e revivendo o aqui e o agora num presente contínuo que é o eterno retorno.

A religião para Engels traduz a angústia do homem em face das forças misteriosas de uma natureza que não pode domesticar; tomam por isto forças supraterrêneas (Bastide: 1985), atuando no homem tanto no psicológico e no social.

Tratando-se de arte africana é por definição uma arte religiosa, o estético é funcional, expressa categorias, diferentes qualidades são componentes de um todo e ativos indutores de uma ação. Atuam como portadores e presentificadores de forças místicas em que estimulam a memória grupal e o processo de adoração. O belo como universal é necessário como correspondentes das exigências do espírito humano para a criação.

Os símbolos presentes na mitologia dos orixás revivificados na obra de Mestre Didi e Rubem Valentim com suas diferenciações enquanto processo, o primeiro, como experiência iniciática, transcende o plano litúrgico fazendo parte da vertente mitológica nas artes e o outro geometriza e poetiza as formas vivas da cultura afro-brasileira remetendo a estruturas totêmicas (construtivista). Propõe-se aqui uma discussão sobre o fazer artístico numa cultura de caráter popular que não é cristalizada renova-se nas elaborações conscientes e inconscientes de uma coletividade revitalizadas nas suas

crenças. O homem vinculado ao espaço cósmico e as raízes que é a essência e a compreensão de sua existência.

E parafraseando José Marianno Carneiro da Cunha, na arte de Mestre Didi “*o ícone africano tem resistido a todas as transformações aculturativas no Brasil, e pode comunicar-se ainda com a força do idioma original (...) que extrapola o indivíduo e fala dos valores constantes de uma cultura, falando nesta medida, também por todos.*”

(Cunha: 1983)

Rubem Valentim declara:

Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade dos totens, ponto de referência de toda a tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos. Meu pensamento sempre foi resultado de uma consciência da terra, de povo. Eu venho pregando há muitos anos contra o colonialismo cultural, contra a aceitação passiva, sem nenhuma análise crítica, das fórmulas que nos vêm do exterior - em revistas, bienais, etc. É a favor de um caminho voltado para as profundezas do ser brasileiro, suas raízes, seu sentir. A arte não é apanágio de nenhum povo, é um produto biológico vital. (Valentim: 2001, 30)

O homem é um ser simbólico, traz como repertório uma série de signos que alcançam um sentido em sua existência, para se transformar em objetos artísticos e para estabelecer uma linguagem com um grupo, refletindo a sua identidade, os seus valores, a sua historicidade, a sua religiosidade, a sua cultura, a sua sociedade, os seus conflitos e numa esfera maior a apreensão do cotidiano.

A obra *O cetro da árvore com serpentes e pássaro na copa* (Òpá Igi Ejo Meji ati ~Eyé Kan Íori), constitui-se de palhas para a estruturação da parte central numa verticalidade em movimento de ascensão, finalizadas com a representação tridimensional do pássaro recoberto com tecido vermelho; na parte superior de seu corpo e na inferior com tecido chita, com flores em tons vermelhos e amarelos. Acrescidas ainda, a cor secundária laranja como fundo complementar proveniente das costas do animal contrastadas com a parte interna com a cor verde.



Mestre Didi
Òpá Igi Ejo Meji ati ~Eyé Kan Ióri
(Cetro da árvore com serpentes e pássaro na copa)
Sem data. Técnica mista. 105x50x20 cm
Coleção do artista
Catálogo Arte afro-brasileira

Em volta emanam das bases laterais, frontais e traseiras as nervuras eretas em diagonais que remetem aos galhos de uma árvore circundada com movimentos sinuosos de serpentes com as cabeças apontadas, uma para a direita e a outra para a esquerda.

Essas formas integram-se e criam um sistema simbólico pelo uso dos materiais específicos, objetos transitórios de práticas litúrgicas e transformadas na sua erudição em objeto artístico. Os couros que ao mesmo tempo ornamentam e sustentam a peça com suas cores puras representam as forças que impulsionam a vida. Elas ganham sentido acrescido de outros materiais como miçangas, contas, cauris, a chamada popularmente lágrima de Cristo, usada para feitura de terços... relacionam-se como por exemplo, na cor preta, vermelha e branca, que poderia configurar respectivamente o por- do- sol, a noite e o dia, a integração com a natureza como representação de todos axés da força ativa que estão nos orixás e nos homens.

O feixe de nervura que compõe a verticalidade do cetro que indicam uma força que ascende e aproxima do sagrado e outra que descende que afirma o solo em seu aspecto terreno. O cetro confere e simboliza poder. Nos cultos dos ancestrais perpassa pela devoção e respeito aos acontecimentos.

A aproximação dos mitos dá-se com os signos que remetem aos orixás tanto nas cores quanto na forma. A árvore ancestral na mitologia dos orixás é representada por Iroco a primeira árvore plantada e seu espírito podia ser capaz de muitos poderes que tenderiam tanto para o bem quanto para o mal.

O pássaro aparece como símbolo tanto na história mítica de Ossaim e de Iá Mi Oxorongá.

Ossaim, filho de Nana e irmão de Oxumaré Euám, era o senhor das folhas, da ciência e das ervas, conhecedor do segredo da cura e do mistério da vida. É identificado como um pássaro a partir de um acontecimento específico, neste caso, a história de um

rei que decidiu casar sua filha mais velha. Lançou um desafio aos pretendentes que era aquele que descobrisse o nome das três filhas, casaria com a princesa que seu pai gostaria de desposá-la. Ossaim imitou, disfarçou-se em pássaro e brincou com as princesas descobrindo o nome de cada uma delas.

Iá Mi Oxorongá são as feiticeiras e as mães ancestrais que continham o princípio do bem e do mal. Cada uma tinha os seus pássaros. Eram conhecidas como mulheres-pássaros. O símbolo é uma espécie de moringa com um pássaro no topo.

O bem aparece como modo conversível com o Ser podendo ser entendido tal como a propriedade de um ente ou como um valor. Caracterizando-se como algo físico, metafísico e moral. Enquanto o mal funcionava como realidade ou a ausência dela e como negação de valor, atuava como elemento necessário para a harmonia universal relacionadas com a manifestação do bem.

A Ejó do yorubá refere-se à serpente que se aproxima dos mitos de Dan que é o vodun da riqueza, na religião Fon, representa uma serpente que se rasteja e se esconde na terra que se eleva ao céu na forma de arco-íris, denominando-se Dan Ayidohwedo, vai até as nuvens para semear as [chuvas](#) benfazejas. Corresponderia a Oxumarê que também tem profunda relação com o arco-íris e a chuva, um servidor de [Xangô](#), que seria encarregado de levar as [águas](#) da [chuva](#) de volta para as nuvens através do [arco-íris](#). Simbolizando a continuidade e a permanência, morde a própria cauda. Envolve-se ao redor da terra para que se mantenha integrada regendo o princípio da multiplicidade da vida.

As serpentes que se revolteiam entre os galhos e o caule numa espécie de dança em que os dois corpos ao mesmo tempo se aproximam e se distanciam como polarização de forças opostas equilibradas no entendimento do mundo natural com o sobrenatural .

As formas configuram-se num corpo litúrgico e corpo social tal como um processo iniciático. A iniciação e a vivência no terreiro permite instaurar uma visão de mundo apoiadas nas crenças em que o corpo humano e a vida nas representações biológicas daquilo que é considerado essencial.

O corpo é o veículo de comunicação com os deuses são forças da natureza através da possessão ritual interligando aos habitantes de orum (céu) e do aiê (terra). Cada orixá é concebido e associado a um dos quatro elementos da natureza: água, terra, fogo e ar. Como também é o arquétipo que fornece padrões de comportamentos.

O corpo é o veículo de comunicação com os deuses, são forças da natureza através da possessão ritual interligando aos habitantes do orum (céu) e do aiê (terra).

Estabelece-se a idéia de um corpo-memória que foi construído por linguagens corporais distintas em razão do confronto entre as matrizes étnicas que compuseram o que seria um corpo brasileiro pelo processo de miscigenação e hibridismo cultural. Essas linguagens traduzem o idioma desse corpo como reminiscência de um corpo negro subjetivado no que se refere ao que é permitido conhecer do “meu corpo” e a relação com outros corpos, o corpo do outro, o corpo social ou então o corpo cultural.

Para Gabriel Marcel, há duas maneiras de considerar o corpo: pode tratar-se de ‘meu corpo’, em cujo caso a relação é de natureza absolutamente singular. De fato, a relação entre a alma e o corpo (ou, mais exatamente, a relação entre mim e meu corpo) é um mistério e não um problema. O corpo pode ser, por certo, ‘objetivado’, convertido em objeto de conhecimento científico. Mas então já não propriamente o ‘meu corpo’ (não é corpo de ‘ninguém’). É uma simples amostra. (Mora: 2001, 137)

Ou ainda:

Para Jean-Paul Sartre, o corpo apresenta-se em três dimensões ontológicas. Na primeira, trata-se de um ‘corpo para mim’, de uma forma de ser que permite enunciar ‘eu existo meu corpo’... Na segunda dimensão, o corpo é para outro (ou então o outro é para o meu corpo); trata-se neste caso, de uma corporalidade radicalmente diferente da do meu corpo para mim. Pode-se dizer, então, que ‘o meu corpo é utilizado e conhecido por outro’. ‘Mas na medida em que eu sou para outro, o outro se revela a mim como o sujeito para quem sou objeto. Então eu existo para mim como conhecido por outro, em particular em sua facticidade mesma. Eu existo pelo outro em forma de corpo. (Mora: 2001, 137-138)

Na obra de mestre Didi antes de ser um objeto litúrgico confere o conceito de corpo, um corpo social que se apresenta através de signos que remetem aos orixás numa busca de coerência entre o mundo natural e o sobrenatural. Esse corpo atua como microcosmo nas relações com o sagrado. É um ator social que o identifica dentro de uma comunidade, o que permite a unicidade e tornar-se portador de uma identidade.

Trata-se de uma cultura que carrega uma identidade nacional. O homem como idealizador e como agente pensante de seu meio. Qual é o papel do artista com seus valores ideológicos naquilo que retrata, neste caso a própria dificuldade de se definir uma arte afro-brasileira, ao dramatizar a história nos objetos e na humanização do corpo na contemporaneidade?

3º CAPITULO

UMA POSSÍVEL ARTE AFRO-BRASILEIRA

Religião e espaço de exibição: tensões entre o popular e o erudito

O ideário modernista buscou na cultura popular, constituída majoritariamente por elementos de matrizes negras e indígenas, definir uma arte de contorno nacional na tentativa de alimentar o que se considerava de mais autêntico na produção artística erudita durante o período dos anos 20 até os 40 do século XX.

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a inteligência nacional. É mais possível imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra. E as modas que revestiram este espírito foram diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos antinacionalistas, é apenas bobagem ridícula. É esquecer todo o movimento regionalista aberto anteriormente pela *Revista do Brasil* primeira fase, todo o movimento editorial de Monteiro Lobato, a arquitetura e até urbanismo (Dubugras) neo-colonial aqui nascidos. Isso sim eram raízes engrossadas desde o início da guerra. Mas o espírito e as modas foram diretamente importados da Europa.

Ora São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia ser importado por São Paulo e arrebentar aqui. Havia uma diferença profunda, já agora pouco sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: capital do país, porto de mar, o Rio tem um internacionalismo ingênito. São Paulo ao mesmo tempo estava, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato, se menos social, mais espiritual (não falo “cultural”) e técnico com a atualidade cultural. (Andrade in O Estado de São Paulo: 2002, 09) ⁵

Preocupações que distanciavam a arte brasileira de algumas formulações das vanguardas históricas, ou seja, aproximava-a de considerações que focavam a realidade física e humana do país estabelecidas no retorno à ordem que suprimia os questionamentos estéticos e artísticos menos moderados das vanguardas, para o regresso ao realismo e à valorização do nacional.

⁵ Artigo intitulado *O movimento modernista* escrito por Mário de Andrade em 1942 abordando as origens da Semana Moderna e o contexto em que surgiu foi republicado no Estado de São Paulo em 2002.

Determinadas características presentes nas manifestações expressivas e artísticas do povo, definiriam uma arte brasileira dentro de relações sincréticas numa contraposição entre a contribuição de matrizes não européias e a presença do europeu na formação de uma identidade nacional.

Mário de Andrade e Roger Bastide levantavam no cenário paulista anos 30 e 40, juntamente com outros críticos, questões nas quais o aspecto popular era o elemento central na construção da visualidade brasileira. O Grupo Santa Helena, tinha como origem imigrantes e seus descendentes que participavam na discussão dessa visualidade nos anos 30, negando a princípio os postulados das vanguardas históricas numa perspectiva não acadêmica; valorizando os meios técnicos fundamentalmente artesanais e de atributo popular.

Para Mário de Andrade, a cultura popular era detentora de qualidades raras e deveria ser conservada para não ser dissipada em sua essencialidade. O seu interesse pelas manifestações culturais tornava-se evidente ao incorporá-lo na sua produção literária de caráter erudito, como exemplo, as obras *Paulicéia desvairada* (1922), *Clã do Jabuti* (1927) e *Macunaíma* (1928). A matéria popular era fonte de criação para o registro de arte erudita, objetivando construir com esse referencial uma noção de cultura com contornos nacionais.

Numa outra fase de sua carreira, a cultura popular transforma-se em material de pesquisa, com a expedição para o Nordeste ocorrida nos anos de 1928/29, aprofundando suas leituras antropológicas e transformando-as em prática científica; e a sua atuação no Departamento de Cultura de São Paulo, entre 1935 a 1939, no qual criou a Sociedade de Etnografia e Folclore e promoveu cursos de formação de pesquisadores de campo.

Mário de Andrade acreditava que, o contato do artista erudito com o outro proveniente do povo, fazia-se o ideal, conferindo desse modo, uma fissura que teria

como consequência, um produto resultante de um diálogo entre as formas eruditas e populares que formataria uma arte brasileira.

Nesse contexto surgiu como problemática a busca de um corpo e de uma alma brasileira na constituição da descoberta e da concepção de identidade do intérprete. Essas fissuras abarcam, inevitavelmente, uma série de contradições que a modernidade em sua heterogeneidade acarreta, como: o moderno e o tradicional, o culto e o popular e o hegemônico e o subalterno. (Canclini: 1997, 206)

O movimento de luta e resistência e de apropriação e expropriação na cultura popular, ao mesmo tempo que contém e resiste, possibilita a destruição e alteração dessas formas em outra coisa ao sair do cotidiano popular para assumir outro espaço. Para Hall, *“não existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação cultural.”* (Hall, 2003: 232)

A idéia de embate cultural carrega consigo a noção de resistência, fundamental nas reflexões de Bastide sobre o sincretismo. O que se observa pelo exame do folclore brasileiro é um jogo de vida e morte entre culturas, em que as mais fortes — no caso, a portuguesa — têm maiores chances de manutenção. As civilizações ameríndias foram mais duramente destruídas entre nós; mesmo assim, alguns de seus elementos ainda povoam o folclore brasileiro. A cultura africana, por sua vez, conheceu situação paradoxal no contexto da sociedade escravista. (Peixoto: 1999, 102)

Ocorre uma tensão permanente e de caráter antagônico na cultura brasileira criando modos de formações dominantes e sujeitadas. Isso permite que algumas práticas, sejam preteridas em detrimento de outras pelas relações de forças variáveis, encontradas nas formas de tradição e da transformação das práticas populares nos espaços de convívio social e cultural.

A questão da autenticidade cultural — que diz respeito à constituição de uma identidade nacional do ângulo da cultura — coloca-se como um problema especialmente delicado em um país colonial que se desenvolveu a partir da importação, e da imposição, de modelos estrangeiros. O autêntico, nesse contexto, tanto para os modernistas quanto para Bastide, compreende a contribuição de legados culturais distintos que se mesclaram em diferentes momentos da história do país, e que produziram sínteses particulares, diferentes dos padrões primeiros que aqui chegaram. A originalidade, como

vimos, corresponde à mescla cultural, à criação dotada de caráter próprio, não se confundindo, portanto, com "pureza" ou "cópia". (Peixoto: 1999, 102)

O modo como os embates culturais e sociais apresentam-se, e conseqüentemente, a fusão dos valores estabelecidos pelos grupos relacionais, concebem uma expressão artística autêntica numa luta entre as relações de poder alicerçadas na ordem social e na desordem simbólica. A arte popular demonstra a reprodução e o movimento de contestação de uma ordem abrangendo as questões sociais pertencentes a um povo e definidoras na constituição de uma cultura não-dominante frente a uma dita oficial. Para persistir as formas populares buscam modos de resistência e reelaboração de suas práticas, constituídas em seu aspecto artístico não pautado apenas na tradição.

O papel da tradição não é apenas o da transmissão puramente desses conteúdos, no entanto, esta atua tanto como maneira de perpetuação, quanto de associação e articulação dos contextos formais no cotidiano de uma comunidade.

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Conseqüentemente, em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. (Volochínov apud Hall: 2003, 242)

Roger Bastide interessava-se pela produção artística local, considerando uma estética nacional denotada pela arte figurativa que reafirmava o ideário nacional sob a ótica do modernismo, na sua compreensão dos meios de representação das formas expressivas, condizente com os valores traduzidos numa poética articulada pelos artistas em suas obras.

Bastide encontrava-se afinado com os conteúdos dominantes da crítica modernista e perseguia uma estética da cidade de São Paulo, uma estética da paisagem nacional e, principalmente, uma poética afro-brasileira; ao discutir as manifestações artísticas populares, a contribuição negra e a visualidade dos candomblés. Suas preocupações coincidiam com as dos críticos paulistas; ao valorizar a arte figurativa

como construção de uma visualidade de identidade nacional. Diferentemente dos críticos cariocas que viam na arte abstrata um foco de pesquisa visual.

O folclore, o barroco e a literatura permitem a Bastide olhar para o país a partir da trama sincrética, isto é, da concorrência desigual entre os dois sistemas culturais: o branco/europeu — que nos três casos constitui o fundamento do composto sincrético — e o negro, que luta para ferir a camada dominante e impor os seus valores. A religião, por sua vez, vai oferecer ao intérprete um ângulo de observação inusitado. Reduto privilegiado da reação africana, os cultos afro-brasileiros permitem iluminar o pólo da resistência africana. Desse modo, possibilitam ao cientista a decantação da África a partir da composição mestiça. Ou seja, no exemplo religioso, ao contrário dos demais, a grade sobre a qual irão se apoiar todas as demais contribuições é negra. As religiões afro-brasileiras talvez sejam as únicas manifestações culturais capazes de inverter o sentido de acomodação das camadas que compõem a totalidade sincrética: aí, a contribuição negra é a base, o solo fundamental. Por esse motivo, oferecem ao intérprete o caminho preferencial para a apreensão da África no Brasil.

A identificação e a compreensão dos objetos verdadeiramente nacionais — os compostos sincréticos — só se viabilizam pela definição de um ponto de vista que permita alcançá-los. O que os modernistas ensinam a Bastide é que o acesso ao "outro" (ou ao "outro do outro") autêntico, original, depende de um esforço de *conversão* do intérprete. (Peixoto: 1999, 105)

No período, resgatam-se os elementos delineadores de uma identidade nacional, na qual o negro passa ser um objeto de interesse de estudo, para sinalizar uma poética afro-brasileira, significativamente com os congressos de 1934 e 1937.

O termo arte afro-brasileira relaciona-se com a arte africana tradicional, que é fundamentalmente religiosa, mas também com outros conteúdos advindos do processo de adaptação dessa arte nas novas condições históricas. Acrescentam-se ainda, os aspectos sociais, culturais e econômicos do negro no país, pela configuração de uma vivência que reelabora e modifica aqueles conteúdos artísticos.

Numa abordagem estética, o objeto artístico é visto em seu aspecto formal e contemplativo, anulando a sua funcionalidade no cotidiano grupal. Isso não seria negar a existência de uma espécie de sentimento estético, o que ocorre é que o conceito refere-se a uma estética clássica ocidental.

Como definir a “estética africana”, a partir da definição da estética clássica ocidental? A estética é uma disciplina filosófica cuja a primeira formulação teórica foi feita por Alexander Baumgarten, no fim da primeira metade do século XVIII. (Ver Alexander G. Baumgarten. *Esthétique Précédée des Méditations Philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*. L’Herne, Paris, 1988.- ver também Hegel G.

W. F. Esthétique, 4 Vol., traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979.). Para Baumgarten, a estética é mais ou menos a teoria do conhecimento a partir da apreensão do sensível. Para Hegel, a estética não é nada mais que um discurso conceitual sobre a arte, um desdobramento do pensamento que tem por domínio de aplicação a arte enquanto esta se torna incapaz de satisfazer a necessidade de representar o ser divino. Em outras palavras, a arte não sendo mais capaz de representar deus sob forma de imagens como verdade existente, a arte não tendo mais por função a representação sensível do divino, a verdade só se manifesta então sob a forma de conceito, isto é, pelo pensamento que faz o uso do conceito como categoria da compreensão. Pelo próprio fato de deixar de satisfazer a necessidade elevada do espírito, que é a representação do divino, a arte adquire sua autonomia e sua liberdade e conseqüentemente se torna um objeto de “prazer” ou de “desprazer”. A arte se torna então uma atividade livre e desinteressada. Ou como disse Heidegger, a obra de arte deve aparecer independentemente de qualquer interesse. (Munanga: 2004, 40-41)

O aspecto religioso da arte africana não permite a consideração de julgamentos estéticos explícitos o que não impossibilita uma apreciação; esta é realizada por um grupo restrito, o artista e os iniciados que partilham de um dado ritual. As obras africanas tradicionais não são objetos de ampla exposição pública. Não existe um espaço teórico e de crítica na arte africana tradicional do ponto de vista ocidental. Isto não quer dizer que não haja um pensamento estético entre os produtores dessa arte.

Nessa perspectiva, Munanga (2004), no texto *A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional*, descreve o objeto de arte negra a partir de uma abordagem etnológica na qual o estudo do objeto artístico ocorre por meio da percepção do contexto em que o objeto está inserido. Essa abordagem acentua uma visão utilitária da arte negra africana no qual, arte e religião rivalizam-se. No extremo dessa abordagem, localizam-se teóricos que acreditam que a arte africana só poderia existir numa visão ocidental. Negando, desse modo, a noção de belo entre os africanos.

Outros estudiosos pautados numa abordagem estética consideravam a existência de uma arte tradicional da África Negra, sob a ótica das artes ditas liberais ou a teoria da arte pela arte. O que há em comum entre os defensores de uma abordagem estética é a existência, entre os povos estudados, de vocábulos que designam noções pertencentes a uma acepção clássica, como por exemplo, o conceito sobre a Beleza.

Se a estética é principalmente um discurso sobre a arte, a existência desta última não depende absolutamente da existência da estética. Já houve grandes civilizações que desenvolveram artes sem por isso constituir uma estética. Sem negar totalmente a possibilidade de uma arte africana independente da religião, observamos, portanto que o peso da religião impede a enunciação de julgamentos estéticos e torna impossível a existência de uma estética africana. Como admitir uma tal estética sabendo que a possibilidade não é dada para qualquer pessoa de gozar livremente dos objetos. Como conceber uma estética quando os elementos sensatos fazer o objeto desse discurso não devem ser mostrados? (Munanga: 2004, 43)

Se os objetos são feitos para o culto carregam então, o peso da religião que impedem o julgamento crítico, existindo para serem compartilhados num rito. O conceito de Belo confere a idéia de uma encarnação de mito, encontrando-se subjugado em função de outros aspectos da vida como, a moralidade, a religião e a ordem social.

Coloca-se em questão, a definição de uma arte negra tradicional, fincada numa reflexão dos cânones da arte européia. É uma visão unilateral, pois, neste caso, aquele que define os parâmetros culturais do que pode ou não ser considerado como arte, é o olhar do estrangeiro.

O termo mais adequado para se tratar a arte africana tradicional seria poética, pois compreende o universo existencial do produtor como transmissor de suas crenças e de seu princípio ético. É definida pelos valores do artista e no modo de representar o mundo na busca de concretizar um projeto poético.

(...) uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; a poética, de per si, auspicia mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade depende do artista. À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso de arte. (Pareyson: 1997, 17-18)

A estética possui caráter filosófico e especulativo, diferentemente da poética, que é fundamentada por um caráter programático e operativo. Propor um programa de arte é referir-se ao sentido moral do artista, a uma determinada concepção religiosa, política ou filosófica, demonstrada por critérios estabelecidos por ele e a sua objetivação em um ideal artístico. Essa objetivação confere uma linguagem que comunica os

critérios de valor para a realização de uma obra. A matéria torna a linguagem objetiva, ordenando e permitindo a compreensão do sentido poético de um objeto artístico.

O artista é alguém pertencente a um espaço e tempo específico. Age, escolhe, define e elabora as suas propostas de um modo determinado, influenciado por seu meio sócio-histórico e seus conhecimentos existentes. O tempo e espaço da obra em processo são particulares, assumem características fornecidas pelo artista e também localizam o tempo e o espaço do artista no seu fazer. O fazer indica uma intencionalidade, uma forma em processo. É formar. Tornar uma materialidade em conteúdo significativo.

A arte afro-brasileira não é apenas uma arte religiosa e étnica. Perfaz uma releitura de conteúdos de origem africana e funde-se com questões, que tanto de maneira superficial ou de modo mais intenso, referem-se a uma temática negra. Trata-se de um conceito aberto de difícil definição, pois o artista agrega os seus valores ideológicos naquilo que retrata e dramatiza a sua história no cotidiano.

Um capítulo histórico sobre uma arte de herança africana denominada Arte Afro-Brasileira.

No seu manifesto Rubem Valentim, resume-se as probabilidades de definição que a arte afro-brasileira permite, tanto nas relações entre o erudito e o popular, quanto na expressão religiosa, nas construções formais de uma materialidade referente a seu entendimento de mundo ao delinear uma arte não somente com contornos africanos, mas uma arte brasileira.

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

tabelecer um design (riscadura brasileira), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha, pelo menos - em termos de ordem sensível. (Valentim: 2001, 29)

Alguns acontecimentos dos anos 60 delinearão essa poética e a colocaram no espaço de uma arte brasileira contemporânea no século XX e XXI, por meio de exposições e publicações que discutiam a questão de uma delimitação de uma arte afro-brasileira e da inserção de artistas afro-descendentes no mercado artístico.

Em 1966, no Senegal, após a independência dos países africanos e a sua repercussão mundial, Heitor dos Prazeres, Agnaldo dos Santos e Rubem Valentim representaram o Brasil no 1º Festival Mundial de Artes Negras de Dacar. Esse acontecimento demonstra o interesse pela produção artística de herança africana que se intensifica após os anos 60.

A exposição *A mão afro-brasileira* elaborada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1988 teve a curadoria de Emanuel Araújo, resultando numa importante publicação sobre a herança negra nas artes brasileiras como comemoração do centenário da abolição. Outras exposições transformadas em catálogos durante os anos 90 e 2000, tinham também como preocupação, discutir a existência de uma arte afro-brasileira. Podem-se citar as seguintes publicações: *Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro*, 1994, *Arte e religiosidade no Brasil: heranças africanas*, 1997 e a *Mostra do redescobrimento com os módulos, Arte Afro-Brasileira e Negro de Corpo e Alma*, ambos de 2000, também foram organizadas por Araújo. O Museu Afro-Brasil, inaugurado em 2004, foi fruto dessas discussões anteriores, sua coleção totalizava em 2006 por volta de 4.000 obras, entre esculturas, pinturas, gravuras de artistas nacionais e estrangeiros além de fotografias, livros, vídeos e documentos. O museu teve como objetivo a construção de uma identidade brasileira a partir do negro como ator social, possível de ser visto nas produções artísticas no papel de criador e de pesquisa poética, como modo de discutir a sua inserção na vida social, econômica, política e cultural do país.

O museu discute os módulos a partir da cultura e da história, na busca de uma definição de uma poética afro-brasileira, em objetos artísticos trazidos nas relações entre Brasil e África, e nas configurações do trabalho no sistema escravista, nos castigos, na ancestralidade, nos modos de dominação cultural e ajustamento pela justaposição e fusão das formas de expressão cultural; nos movimentos de resistência e na contribuição do negro em diferentes áreas de conhecimento e períodos como: Antônio Gonçalves Crespo (1846-1883), João da Cruz e Souza (1861-1898), Juliano Moreira (1873-1933), Francisco de Paula Brito (1809-1861), Machado de Assis (1839-1908), Teodoro de Sampaio (1855-1937), Milton Santos (1926-2001), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Ruth de Souza (1921), entre outros, juntamente com a produção artística dos séculos XVIII ao XX (agrupadas em arte moderna e contemporânea).

Nesse contexto inserem-se artistas de origem negra e de formação erudita que agregam questões referentes à sua ancestralidade e aos aspectos culturais, sociais, políticos e econômicos; que conduziram a elaboração de um projeto poético articulando sua produção aos conteúdos e materialidades de herança africana, como por exemplo, o artista Rubem Valentim. Acrescentam-se ainda, artistas brancos que reelaboram esses conteúdos em suas obras, como o artista carioca Ronaldo Rêgo, envolvido com os cultos de Umbanda. E por fim, os artistas afro-descendentes, nos quais a religiosidade não alicerça as suas obras e não se definem propriamente numa arte negra, propondo diversas questões pertinentes, como é o caso da artista Rosana Paulino que discute temas sobre o universo feminino: a beleza, o preconceito e a violência contra a mulher.

Emanoel Araújo numa espécie de manifesto no texto sobre a implantação do museu, o define como um “museu da diáspora africana no Novo Mundo” (Araújo: 2006, 12) que cumpre a finalidade de realizar uma sorte de

(...)desconstrução de estereótipos, imagens deturpadas e expressões ambíguas sobre personagens e fatos históricos relativos ao negro, fazendo pairar sobre eles obscuras lendas que um imaginário perverso ainda hoje inspira e que

agem silenciosamente sobre nossas cabeças; como uma guilhotina, prestes a entrar em ação a cada vez que se vislumbra a alguma conquista que represente mudança ou o reconhecimento da verdadeira contribuição do negro à cultura brasileira.

Este Museu pretende unir História, Memória, Cultura e Contemporaneidade, entrelaçando essas vertentes num só discurso, para narrar uma heróica saga africana, desde antes da trágica epopéia da escravidão até os nossos dias incluindo todas as contribuições possíveis, os legados, participações, revoltas, gritos e sussurros que deram lugar no Brasil e no circuito da diáspora negra. O Museu quer refletir uma herança na qual, como num espelho, o negro possa se reconhecer (...). (Araújo: 2006, 12)

As referências que constituíram o museu, não se restringem apenas ao que existe de africanidade nos indivíduos, estabelecidas no diálogo existente pela relação de justaposição e síntese entre as diferentes matrizes que nos constituíram como povo. Discute-se a produção de artistas anônimos e não-anônimos, permeados pelo processo de miscigenação étnica e cultural, conferindo o conceito de brasilidade à fusão luso-afro-ameríndias na formação de uma cultura mestiça, na reinvenção do popular e nas tradições atreladas as produções de caráter negro erudito.

Nesse sentido, a expressão afro-brasileira indica não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afro-descendentes brasileiros, ou deles representativos, 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 esteticamente e artisticamente. (Conduru: 2007,09)

A afro-brasilidade encontra-se nos convívios sociais tensos, em consequência da diáspora de indivíduos oriundos da África e transportados para o Brasil para tornarem-se escravos, assim como seus descendentes do período do século XVI ao XIX. Esta acepção tem em vista a diversidade da arte nas sociedades africanas tradicionais e a construção da cultura nacional pela confluência de valores das matrizes relacionadas.

Na África negra, a imagem e a representação estão ligadas a uma mensagem social, educativa, humana, constantemente condensada sob a forma de um provérbio evocando um tipo de comportamento. Muito além de adequação ao que é real, da aparência, o africano vai mais longe e cria uma relação com forças que nos superam e se referem ao destino do ser humano no cosmos. O objeto de arte africano sempre apresenta um lado enigmático, abrindo espaço para o desconhecido.

Assim, as artes africanas são o resultado de um processo altamente intelectual, de uma tradução de conceitos apresentados sob a forma de uma imagem. (Neyt; Van derhaeghe: 2000, 36)

A noção de pertencimento cultural ou artístico em grupo social está na memória por questões inerentes àquele grupo. Quando determinado conteúdo é transportado para uma nova sociedade de forma bruta e arrancado de seus valores, para os indivíduos de sua comunidade, provoca a descontextualização de um dado objeto artístico em sua tradição, assumindo um novo significado ou novo uso.

As formas de arte africana tiveram uma continuidade parcial em razão das novas condições aqui encontradas. Povos provenientes dos reinos de Congo, Cuba (Moçambique), Luba, Lunda, Cokwe etc., da África Central e dos reinos yorubá, Fon, Ashanti e etc., da África Ocidental, e as instituições atreladas a eles, possuíam obras de caráter utilitários, como insígnias de poder que simbolicamente funcionavam como suportes materiais e espirituais de poder e autoridade e que perderam seu significado dentro do sistema colonial e do regime servil.

A correspondência da figura dos orixás com a cultura européia na sua religiosidade e na imagem de santos católicos cria uma linguagem plástica afro-brasileira inicialmente religiosa, configurando uma estrutura que sofreu uma “*adaptação dos canomblés africanos à sociedade dos brancos e à cultura luso-católica e pelas relações entre os Deuses africanos e as divindades ou espíritos, dos ameríndios, gerando uma tipologia na qual variam sincretismos*”. (Bastide: 2006, 218)

Aquele que está familiarizado com a arte africana sabe que esta é essencialmente uma estética reducionista, na qual formas, linhas e massas são abstraídas ou reduzidas, a fim de produzir formas mais simples que aquelas que observamos na realidade. No plano intelectual, a escultura africana foi criada para ser vista como invocação de certos ideais, não uma imitação da realidade. Isto explica porque um detalhe significativo da estrutura ou anatomia de uma coisa, ou a redução do todo a uma essencialização, tenham sido motivos dominantes da arte africana. (Preston apud Araújo: 2006, 240)

Segundo Tadeu Chiarelli, a arte brasileira seria classificada em dois grupos distintos, dos quais, um incluiria as manifestações de uma parcela marginalizada entrecruzadas pelas contribuições culturais de povos de origem africana, indígena, portuguesa e

de outros grupos pertencentes a outras etnias que imigraram para o Brasil. Uma arte popular que posteriormente influenciaria a produção erudita. E o outro grupo seria a arte erudita fundamentada a partir dos conceitos e normas de uma arte de origem européia sendo sistematizada pelas ações da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro no século XIX.

A arte erudita com o transcorrer do tempo, ao se fortalecer, buscava subjugar as manifestações de caráter popular representando a arte brasileira nos setores oficiais de cultura local, possuindo a capacidade de se apropriar dos procedimentos da arte popular tornando-a singular diante da produção internacional.

A arte erudita brasileira é alicerçada nos valores estéticos europeus, nas culturas locais não-dominantes, nos setores populares, outras etnias e culturas européias, além da presença de mulheres como artistas, configurando-se numa arte pretensamente branca, pois constitui-se num processo de hibridização das formas inter-culturais.

É necessário acrescentar ainda, a modesta projeção de artistas afro-descendentes nos espaços expositivos devido a uma questão histórica, a partir do século XIX as práticas artísticas ganharam certo prestígio social com a criação da Academia Imperial de Belas Artes e o Estado atuava como mecenas por meio de encomendas de obras públicas que garantiriam a sobrevivência dos artistas.

Até então o patrimônio artístico era proveniente das mãos de negros, mestiços e índios, em razão de atividades manuais serem vistas como algo negativo e, portanto, não proporcionava nenhum tipo de status e estavam associadas às obras religiosas dirigidas pelas irmandades e confrarias.

Com essas mudanças, há a marginalização dessa população e o redirecionamento dos temas da arte oficial para o enaltecimento dos acontecimentos históricos, o retrato da aristocracia rural e da burguesia emergente. Em paralelo a esses conteúdos e for-

mas, encontrava-se a pintura de gênero influenciada pelo indianismo, entremeada pelo romantismo literário; a temática caipira com as obras de Almeida Júnior e o negro presente nas artes visuais por meio da paleta de alguns artistas.

As alterações na vida social alimentavam o processo discriminatório até mesmo de artistas negros que buscavam formação acadêmica, como por exemplo, os artistas Estevão Silva e Rafael Pinto Bandeira. Esses dois artistas retomam o conceito de autoria negra no qual as relações políticas e econômicas concebem a formação de uma identidade. O que é ser negro, tendo em vista as identidades políticas, religiosas e culturais? Seria trazer os aspectos formalistas de uma herança ou as questões sócio-econômicas de um grupo traduzido no seu corpo social? Ou então as duas coisas traduzidas num projeto artístico de cunho afro-brasileiro?

A atenção dada à cultura popular incentivou os artistas a olharem de modo especial algumas práticas e figuras oriundas das culturas africanas, as integrando ao ideário artístico formador da nação brasileira. Entretanto, é preciso ver como no Brasil esse interesse por questões culturais afro-descendentes foi de Segundo Grau, em boa parte estimulado e filtrado pela valorização européia das culturas entendidas então como primitivas, além de não estar isento de preconceitos, nem imune a mitificações e cerceamentos. (Conduru: 2007, 51)

Discute-se então de modo indireto o conceito de afrodescendência e negritude nas manifestações plásticas, contudo, quando um indivíduo se identifica com um continente como os brasileiros de origem negra com a África, busca-se a valorização e a afirmação de um corpo não apenas biológico, mas também ancestral, cultural e social como construção de sua identidade nas relações de classe e pelo revigoramento da memória nos tratamentos dados a uma visualidade nacional.

As artes neo-africanas na diáspora são pautadas nos seguintes cânones formais:

Tensão entre eixo virtual e real; tensão entre simetria virtual e real; 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, arranjos 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 alter-

nativa de uma coisa, seu sinônimo ou antítese; *motivo pars pro toto* 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 idéias correlacionadas de uma forma irracional. (Preston apud Araújo: 2006, 241)

As cores e sua simbologia, a temática, a iconografia, a monumentalidade, a repetição, frontalidade, a redução, a desproporção entre as partes do corpo e as fontes de inspiração caracterizaria o estilo africano na sua poética.

O objeto de arte que o artista africano produz é em si um signo, um símbolo; o que ele procura atingir não é uma aparência externa, mas uma essência. Após a observação e análise dos modelos sensíveis, ele extrai do modelo os traços dominantes e os atributos essenciais. A simplificação dos motivos naturais percebidos o leva à elaboração dessas formas geométricas: em vez de tender ao retrato, ele generaliza os aspectos. Longe de reproduzir com exatidão uma figura ou de fornecer uma interpretação intelectual das formas naturais, ele se esforça em sugerir e representar com a ajuda de sinais, símbolos, linhas e círculos. O que resta da forma é não essa forma visível. De certa maneira transcende-se essa forma para que a essência do animal ou da realidade simbolizada seja alcançada. (Sylla apud Moura: 1994, 67)

As aproximações com os motivos africanos podem ser encontrados na cultura e na arte popular, como por exemplo, nos padrões existentes nas esculturas de ex-votos, que têm como finalidade o pagamento de uma promessa por uma graça alcançada por mediação divina; nas máscaras utilizadas nas manifestações populares qual o negro atua de modo intenso, como nas cavalhadas de Goiás, auto que mostra o combate entre mouros e cristãos; o bumba-meu-boi, no qual o protagonista é um boi que é morto no decorrer da história e depois ressuscitado num ato de celebração das festividades do mês de junho, glorificando os santos do período ou durante o ciclo natalino.

Kabengele Munanga define a arte afro-brasileira como uma espécie de sistema fluido e aberto, contendo uma parte central, uma zona mediana e uma periférica. Esse sistema periférico dispõe de obras e artistas que não combinam todos os atributos das artes africanas tradicionais, mas receberam delas alguma influência:

Seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico, obras cujo imaginário artístico pode, de uma maneira ou de outra, remeter ao mundo africano, embora integrando nitidamente características da arte ocidental, indígena ou outras que formam o mosaico e o pluralismo da arte brasileira. (Munanga, 2000, 19)

Munanga discute a influência da arte africana tradicional no modernismo brasileiro buscando localizar a africanidade presente ou não aparente nas artes brasileiras. O marco dessa influência pode ser definido com os congressos de Recife (1934) e Salvador (1937) em que a arte afro-brasileira se projeta para fora dos espaços ritualísticos. Os artistas saem do anonimato, incentivados com a busca de uma identidade nacional despertada pelos congressos e também pelas missões enviadas ao Norte e Nordeste do país por Mário de Andrade. Como problemática levantada encontram-se artistas como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alberto Guignard, Portinari, José Pancetti, Santa Rosa e Djanira, que possuem uma produção distinta, no qual o tema do negro aparece como uma pesquisa poética atrelada a outros conteúdos formais e temáticos. Torna-se difícil definir uma arte tão plural como arte afro-brasileira por utilizar *“incidentemente a temática afro-brasileira, da mesma maneira que o fazem com a indígena, a européia ou outras que possam polarizar sua criatividade pessoal e alimentar seu universo mitopoético.”*(Munanga: 2000, 105)

Corpo e contemporaneidade: duas poéticas femininas e ancestrais nas obras de Rosana Paulino e Yêdamaria

Explica-se a não inserção da obra de artistas negros contemporâneo em galerias, museus, salões e outros espaços de visualidade, foi dificultada pela marginalização econômico-social sofridas por esses artistas, criando-se uma dificuldade de acesso àquelas produções simbólicas.

A partir dos anos 50, a necessidade de conceber uma arte de caráter nacional por alguns artistas foi modificando-se, para que pudessem ingressar na modernidade do século XX, e estabelecer diálogos com a produção contemporânea internacional.

Os movimentos informais e não-figurativos construtivos foram um indicativo dessa mudança influenciada pelo surgimento das Bienais Internacionais de São Paulo, em 1951. O artista local estava em contato com as principais produções internacionais. Até então para estudar ou fruir arte moderna e contemporânea de perto era necessário ir à Europa ou aos Estados Unidos. A criação das Bienais permitiu esse contato direto do artista e do público com a modernidade nas artes visuais. Nesse contexto de formulações estéticas aproximadas da contemporaneidade internacional, deparava-se com artistas imigrantes como Alfredo Volpi e Mira Schendel e os brasileiros como Iberê Camargo, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Wesley Duke Lee, entre outros, buscavam novidades estéticas e artísticas nascidas no período pós Segunda Guerra Mundial.

A expressão *arte contemporânea* se impôs, sobretudo, a partir dos anos 1980, para referir-se à arte produzida a partir dos anos de 1960. Ela nasceria, segundo Catherine Millet, no espaço entre 1960 e 1969, período em que surgiram a Pop Art, o Novo Realismo, a Op Art e a Arte Cinética, a Minimal Art, Fluxus, os Happenings, a Arte Conceitual, a Arte Povera, a Land Art, Body Art, a Support Surface, as Instalações que se valem de materiais heterogêneos (materiais perecíveis, naturais, objetos de uso cotidiano, objetos de diversa ordem). A arte ocupa, nesse momento, um espaço de liberdade nunca antes visto. Segundo a autora francesa, “a expressão arte contemporânea” suplanta o conceito de “vanguarda” para designar a arte atual, a arte viva, uma arte de ponta. (...) Transgride limites desses diferentes meios de expressão artística, coloca-se entre eles, é “intermídia” e transgride significados correntes no uso de cultura. Neste sentido, é uma arte que põe em cheque a idéia de perenidade da obra, coloca em evidência a “atitude”, a situação em vez da forma. (Rebollo: 2005, 35-36)

Nos anos 80 a produção poética estava fincada na investigação e síntese dos diferentes repertórios visuais das culturas de massas ou popular, da tradição moderna local e dos posicionamentos estéticos e artísticos eruditos nas obras dos artistas Iran do Espírito Santo, Leda Catunda, Emmanuel Nassar, Ana Maria Tavares e Sérgio Romagnolo.

A produção fotográfica entre os anos 80 e os 90 faz referência a uma identidade/não-identidade por renegar o encontro de um tipo nacional. Desfez-se numa não-objetividade no embate entre a linguagem fotográfica e o espaço real. Busca-se a dissolução da imagem exótica ou típica do brasileiro, diluindo toda forma possível de ser reconhecida, para alcançar-se a percepção do indivíduo nas suas práticas cotidianas. Como as fotografias de registro do cotidiano e dos costumes do século XIX, na qual havia um não-olhar para o indivíduo por torná-lo um tipo; a representação de escravos em imagens não partilhadas e definidas pelo olhar do fotógrafo e as imagens negociadas, nas quais as representações sociais do retratado estão presentes.

Na metade dos anos 90, surgem artistas que manipulam os processos fotográficos, partindo como referencial o próprio corpo ou o corpo do outro, ao mesmo tempo, aparecem artistas que vêem a existência da fotografia como meio de inserção social.

Um aspecto importante da arte contemporânea está no fato de ela lidar com realidades de nossas vidas cotidianas, revelando uma vontade transformadora, um desejo de construção de significados e de construção de resignificações. O artista se posiciona como um homem de seu tempo que se interessa pelo que interessa aos seus contemporâneos. (Rebollo: 2005, 41-42)

Nesse contexto a artista Rosana Paulino (1967) desenvolve seus trabalhos com fotos, desenhos e gravuras. O tema gerador de seu trabalho é a discussão de sua origem étnica, sexual e social. Ela utiliza-se de fotos antigas de mulheres de sua própria família, atrelando-as ao uso de outros materiais em objetos e instalações em que as imagens de mulheres convivem com materiais pertencentes ao universo feminino.

Suas reflexões sobre o seu modo de pensar a sua existência partem do seguinte princípio:

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe, então, com esses problemas.

No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de

mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo.

Apropriar-me do que é malvisto. Cabelos. Cabelo 'ruim', 'pixaim', 'duro'. Cabelo que dá nó. Cabelos longe da maciez da seda, longe dos comerciais de shampoo. Cabelos de negra. Cabelos desvalorizados. Cabelos vistos aqui como elementos classificatórios, que distinguem entre o bom e o ruim, o bonito e o feio. Pensar em minha condição no mundo por intermédio do meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Ele tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca. (Paulino in: Cocchiarale, 1997, 114)

A obra *Parede de memória (e de Catarina)* é composta de escapulários que remetem as aulas de bordados em sua infância e o conhecimento herdado do pai adepto da umbanda. Uma série de pequenas almofadas ou patuás com retratos de familiares transferidas para o tecido. Discute-se a imagem imposta ao negro ao rever o passado e refletir no presente o aspecto histórico de marginalização do negro pelo processo de escravidão. E Catarina é a boneca loira de olhos azuis que desmembrada, sem parte dos cabelos, os braços e seu corpo, portanto destruída; estava no porão de sua casa como modo de trazer a questão dos valores estipulados de uma beleza ocidental impossível de ser atingida. Lidar com a beleza para ela, no processo doloroso de desmaterialização física seria:

Fazer com que a linha disseque a perversidade de um modelo de beleza. Boneca fria, modelo vazio. Um modelo de beleza que nunca poderá ser atingido. Um modelo que é a antítese da própria essência de feminilidade, terra assolada onde nada cresce, os corpos deformados por um padrão de beleza doentio, onde seios fartos convivem com um corpo que não corresponde em peso o seu tamanho. (Paulino in: Aguilar, 2000, 33)

Nos seus desenhos elaborou imagens “*humanas suspensas pelo terror, pervertidas na impossibilidade de uma plenitude de suas formas. Cria seres que parecem in-*

completos, deformados, doentes. Sugerem fetos deixados em UTIs, bonecas mal costuradas e arrebetadas pela perversidade infantil, imagens de abortos”. (Canton: 2001)

Na série de desenhos intitulada *Models e Útero de Leonardo*, 1997, Paulino discute os padrões do belo e, assim, acaba por expor um corpo feminino adulto e deformado. Suas linhas retorcidas e órgãos sexuais proeminentes expressam-se de maneira cruenta e do mesmo modo que em determinados instantes, esse corpo apresenta-se violentamente em sua universalidade.



Rosana Paulino
Sem título, 1997
Desenho
Catálogo Heranças contemporâneas II

A poética da apropriação da fotografia tem sido uma escolha formal de Paulino por oferecer à imagem um significado diferente do original, trabalha com camadas sobrepostas de significação originária de sua condição feminina e negra. Reflete a sua existência em temas como racismo, sexo, violência e feminilidade. Resgatando pelo

fragmento e repetição uma genealogia que aproxima e distancia a reprodutibilidade dessas imagens pela reatualização da memória de identidade individual e coletiva.

Na obra *Instantâneo número 1*, Paulino utiliza-se desse recurso da apropriação pelo uso da imagem fotográfica, neste caso, um rosto em sépia de uma mulher negra em sua maturidade, utilizando um lenço amarrado na cabeça e sugerindo pelo seu entorno a espacialidade doméstica. Essa mulher é repetida pelo processo de transfer três vezes, em cada uma, apresenta-se em diferentes níveis de desgaste, na última é quase um vestígio como uma lembrança de um tempo distante, imagem fugidia emoldurada numa base retangular, na impressão de uma toalha azul escuro de bandeja de borda rendada. Remetendo ao universo feminino na presença de atividades manuais ao utilizar a toalha como elemento indicativo e típico de um tempo que poderia ser distante.

Questiona-se a condição da mulher negra na sociedade e as suas relações com a intimidade doméstica e a exterioridade desses espaços, no exercício de uma identidade política, cultural e social e conseqüentemente seu aniquilamento.

Em sua poética a artista reaviva a história da população de descendência africana no país a partir da história da sua família, principalmente, as de suas avós, mãe e irmãs, imagens processadas em fotocópias e transformadas em gravura ou em outros meios de representatividade, das quais a localizam e trazem nas obras parte de si. *“Fazer arte é materializar sua experiência e percepção sobre o mundo transformando o fluxo de momentos em alguma coisa visual, textual ou musical. Arte cria um tipo de comentário”*. (Barbara Krueger: revista *Art in America*, novembro 1997, 97)



Rosana Paulino
Instantâneo nº 1, 1993
Galeria de Arte Nello Nuno
Fundação de Arte de Ouro Preto

Refere-se uma presença/ausência nos desgastes das imagens configurando um olhar que observa, mas de fato não se vê. Resgata o esquecimento para reavivar um jogo de memória que sinaliza um estado de pertencimento de um grupo historicamente marginalizado.

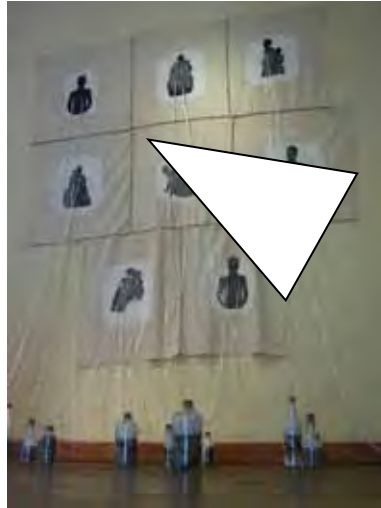
A Instalação *Amas de leite* é composta de tecido, um algodão cru, dividido em oito módulos quadrangulares apresentados de modo irregular, com figuras femininas centralizadas impressas em preto sobre um fundo branco. Esses módulos estão dispostos em linhas: na primeira encontram-se três figuras, na central mais três e na base duas imagens concentradas no meio como se sustentassem essas estruturas constituindo uma pirâmide de degraus invertida.

Há a repetição de imagens, é uma mulher negra sozinha na cena, o corpo aparentemente desnudo, apresenta-se imponente, aparece na primeira linha no primeiro quadrado à esquerda, aparece também na segunda linha no último quadrado e na terceira também no fim formando o encontro entre elas outro triângulo. As outras que estão representadas em posições diferentes, configuram-se em duas imagens apresentadas nas formas de dominação e submissão, constituem desse modo as tensões e as figurações do trabalho escravo no ambiente doméstico e no papel exercido pelas amas de leite.



Rosana Paulino
Amas de leite, sem data
Instalação
Galeria de Arte Nello Nuno
Fundação de Arte de Ouro Preto

São corpos femininos negros sem detalhes, são silhuetas recortadas em formas anônimas e ancestrais. Congeladas remetem a imagens fotográficas que expressam o sistema escravagista, o negro apresentando-se como símbolo da relação senhor/escravo.



Como nas fotografias demonstradas abaixo de Eugênio & Maurício e João Ferreira Villela, mulheres negras, exercendo a função de amas posam ao lado do filho do senhor servilmente sugerindo uma aparente afetividade. Fotografias eternizadas como algo para ser recordado como um cartão de visita.



Eugênio & Maurício
Ama de leite da família de Adolfo Simões Barbosa
(segundo identificação da Fundaj), 1864
O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX



João Ferreira Villela
Ama escrava e menino Gomes Leal
(segundo identificação de Fundaj), c. 1860
O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX

Historicamente a tradição das amas de leite no Brasil provém de Portugal onde as mães ricas não amamentavam os seus filhos e, como consequência, instituíram a figura da saloia que eram as camponesas que habitavam a periferia. No Brasil as índias cunhãs foram as primeiras saloias substituídas pelas escravas africanas em razão da rejeição cultural pelas famílias abastadas. O processo de urbanização ampliou “*a difusão das amas-de-leite entre as novas camadas sociais e fez com que surgisse a figura da mãe preta (...) alguns senhores de escravos chegaram a admitir que criar negras para alugar como amas era mais rentável do que plantar café*”. (Almeida: 2004, 122)

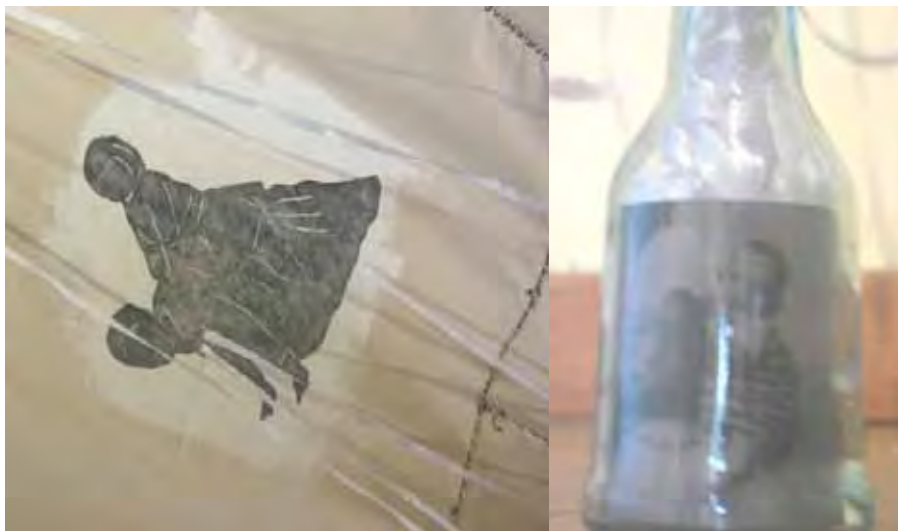
Amamentar era uma forma de distinção social e a afetividade materna não tinha valor social e moral e era considerada uma atividade indigna.

Nesta obra, Paulino configura a invisibilidade do negro na sociedade. Imagens de mulheres que carregam os seus filhos às costas, de modo a conciliar o seu trabalho com os cuidados à criança que carrega. Ou a perversidade das brincadeiras infantis de



Cenas e Tipos – Madame Senegal e seu mosso
Século XX
Cartão postal
14 x 8,7 cm
Coleção particular
Catálogo Negro de corpo e alma

cavalinho que subjuga o indivíduo. Ou então nas relações diárias de aproximação e afetividade nos aspectos de servilidade.



Detalhes da obra Amas de leite

De seus seios saem fitas longas e estreitas de cetim branco, como o leite que jorra e expressa a tríade mãe, mulher e nutriz. Esses fios são presos na parte superior

das garrafas de vidro transparentes, aludem a mamadeiras que enclausuram no seu interior imagens xerocopiadas e interferidas que reafirmam essas figuras construídas e destituídas de voz própria. Ao mesmo tempo, estabelece a oposição entre o amamentar e o desmame, nos modos de como o olhar se desenvolve em relação ao outro nas distinções de classes e a constituição de como se é visto, o olhar de quem é subjugado, na continuidade e manutenção de um sistema econômico e social.

Paulino revê o papel da mulher negra numa sociedade patriarcal e sua inserção na história na seguinte maneira:

No intuito de fazer um “acerto de contas” com a história, mulheres se dedicaram a pesquisar maneiras através das quais elas tem sido discriminadas como artistas e as maneiras como sua imagem têm sido representada na arte. Mulheres também têm recuperado informação sobre suas contribuições para a história, como artistas e como patronas. Elas denunciaram a impossibilidade de existir um mundo artístico separado das questões sócias e políticas mais abrangentes: defenderam a historicidade dos significados das imagens visuais e vasculharam universos de referências para construir uma visualidade/identidade diferente “sobre” e da “mulher”. (Tourinho apud Felinto: 2004, 95)

O aspecto manual, a temática, a escolha do material, aparecem no processo de fixação de cada quadrado costurado com linha preta, no qual o conteúdo e a forma reafirmam a espacialidade e o referencial ao feminino e ao ambiente doméstico. O modo para fundamentar o seu projeto poético por meio da gravura, cria-se uma espécie de protótipo como sujeito e constrói-se pela presença de diversos elementos, características físicas, psicológicas, sociais e culturais.

Na obra *Ama de leite* aparece um seio que se encontra na parte superior do papel, sob a pele apresentam os alvéolos que produzem o leite, por meio dos ductos lácteos, canalizam e transportam o leite dos alvéolos para os seios lactíferos que recebem e armazenam e que pela sucção saem dos mamilos. Esse leite verte do mamilo em catorze linhas paralelas formando nas pontas espécies de gotas. Formam uma base triangular composicional. E dentro desse triângulo maior, há um menor com gotas que não são de leite como as outras desenhadas em que o fundo do papel partilha da obra,

mas remetem a gotas de sangue que tanto é a vida como a morte. O seio em todas as linhas que o compõe é desenhado com grafite e pintado com tinta acrílica aguada velando o seu interno.



Rosana Paulino
Ama de leite
Acrílica e grafite s/ papel
32,5 x 25 cm
Coleção de artista

O seio atua como metáfora da vida, assim como o leite flui, o sangue também faz o mesmo movimento alimentando outros corpos. Traz a representação do papel de mulher, mãe e nutriz no sentido de exercer uma função biológica, que seria o de

alimentação, como também, a insinuação de sua imagem fragmentada e erotizada. A idéia presente na obra é o de não pertencimento do seio a um corpo, contrapondo-se as formulações feministas de reapropriação do próprio corpo, nas relações de sua individualidade tanto na vida individual como coletiva estabelecida pelo domínio de sua fecundidade e da sua própria sexualidade.

Em algumas sociedades a referência entre as substâncias corporais como o sangue, especificamente o menstrual, o esperma e o leite, encontra-se na fundamentação de explicações simbólicas sobre a procriação, produzindo as relações de parentesco e direciona as relações entre homem e mulher. Formam o substrato de representações culturais diferentes sobre a constituição de sua identidade social.

A interdição sexual no período de amamentação aparece também na Europa, particularmente na França dos séculos XVII e XVIII. A medicina da época, herdeira do pensamento aristotélico, defendia a idéia segundo a qual o esperma contaminava o leite materno, que se tornava azedo, o que colocava em perigo a vida do bebê. Por essa razão, os médicos prescreviam a abstinência sexual durante o período da amamentação. Essa prescrição, segundo Elisabeth Badinter, seria um dos motivos da prática de contratar amas-de-leite mercenárias. A utilização das amas-de-leite foi uma prática generalizada na França, mas é importante ter em conta a existência de uma diferenciação social ao colocar tal prática em relação com a sexualidade. O tabu sexual talvez fosse menos importante que a possibilidade de a mãe continuar trabalhando para ganhar o pão diário, na escolha do modo de alimentação do bebê entre as famílias dos meios sociais menos favorecidos. Já para as mulheres das classes altas essa prática de contratar uma ama-de-leite se inseria claramente nos valores sociais dominantes da época: a prioridade dada aos interesses masculinos (inclusive sexuais); a concepção da infância segundo os pensamentos de Santo Agostinho e de Descartes; e o papel desempenhado pela mulher na vida social da época, e do qual ela não poderia nem desejava abrir mão. O Brasil também conheceu a prática da utilização de amas-de-leite na alimentação dos bebês, prática esta trazida de Portugal durante a colonização. Em geral, cabia às escravas negras o serviço de ama-de-leite, criando-se assim a figura da *mãe preta*, tão presente na literatura brasileira. A utilização de amas-de-leite, que originalmente era uma prática das famílias abastadas, passa a ser uma demanda também da classe média urbana a partir do século XIX, o que pode ser atestado pela quantidade importante de anúncios na imprensa oferecendo ou procurando o serviço de amas-de-leite de aluguel (...). (Sandre-Pereira: 2003, 473-474)

Discute-se a semântica do universo feminino e a memória de um tempo antigo atualizando e conjugando a história com a condição da mulher negra numa sociedade ferozmente massificada articulando política, raça e cultura.



Peixe ao forno
1987
Óleo sobre tela
40 x 50 cm
Coleção Lícia Pedreira
Catálogo Yêdamaria

A artista Yêdamaria (1932) com influência de Cézanne e Matisse produz uma pintura criada entre a figuração e a abstração, com óleo denso e cores contrastantes, marcada por grafismos rítmicos com formas repetidas em planos tensos. Os barcos foram sua temática inicial que perdurou por doze anos:

Na madrugada do mar os saveiros partem, as velas soltas, para a repetida aventura da Baía de Todos os Santos, nesse mistério de Yemanjá, de vida e morte para os homens de cor de cobre. Não sei que outras coisas ela irá pintar, como continuará seu trabalho, a evolução de sua temática; sei apenas que seus barcos estarão aí, realidade da arte baiana atual...(Jorge Amado apud Yêdamaria: 2006, 26)

E dos barcos foi pesquisando formas de expressão plástica referentes a sua existência na constituição da cor-luz, definidoras de seu estilo e que revelam seu espaço

e sua cultura e a posicionam num universo feminino, que vai ao encontro de sua ancestralidade negra.

Yêdamaria é a expressão de uma geração de artistas que são tão contemporâneos da tradição dos azulejos quanto dos trabalhos de Andy Warhol ou Renoir. Ela vive num mundo de simultaneidade, onde a rica culinária baiana, abundante em condimentos e ervas, coexiste com a realidade das praças de alimentação dos shopping centers em todo o globo. Se esses artistas são descendentes de séculos de indignidade humana, são, também, os filhos dos movimentos que liberaram o espírito humano, criando espaços de expressão pessoal onde a individualidade alça arrebatados vôos. Para mim, esta é a mensagem final de Yêdamaria: ela e seu trabalho são uma só coisa. Ela é mestra de um universo que seduz por meio da insinuação e da beleza, à medida que desafia o espectador para que ingresse em seu mundo. A última testemunha nesse processo é ela própria: Yêdamaria, pessoa, mulher, mãe e filha, criança e genitora, arte e artista. Ordem, dignidade e o momento artístico estão em harmonia com a pessoa e em paz consigo mesma. (Dwyer apud Yêdamaria: 2006, 160)

A artista vê a figuração como modo de alcançar a sua ancestralidade africana, em suas obras dos anos 70, compostas de recortes e elementos emblemáticos e simétricos, durante a sua fase que viveu e fez o mestrado em Illinois nos EUA em 1979, aparecem as naturezas-mortas, mesas dispostas em espécie de cartazes pela inclusão de elementos culturais com certa influência pop. *“Essas obras têm certa **allure** de momentos vivos, vibrantes, como numa fotografia, pela aproximação desses objetos nas mesas, dispostos como num diálogo entre a cultura material e natural, o **design** de que se compõem como figuras animadas, numa orgia de formas e cores; oscilante à luz dessa atmosfera.”*(Araújo apud Yêdamaria: 2006, 19)

Em *Cabeça de mulher jovem*, discute-se não apenas a sua ancestralidade, mas também, a condição feminina e a construção de uma identidade étnica, social, política, econômica e cultural constituídas numa construção visual. A imagem e o texto criam uma espacialidade fundamentando questões universais de existência. Ora o rosto feminino de pele negra e cabelos crespos curtos, confunde-se com o fundo pintado em pinceladas um tanto transparentes, ora o fundo recobre-se em camadas sobrepostas.



Cabeça de mulher jovem
1978
Técnica mista
70 x 50 cm
Coleção Emanuel Araújo
Catálogo Yêdamaria

O texto é composto de vários recortes de jornais com anúncios em língua inglesa referindo-se as angústias num plano individual e expandidas nas relações de pertencimento e não pertencimento grupal vivenciadas numa prática cotidiana. Vela-se esse fundo numa tinta azul diluída. O espaço entra na figura tornando-se uma coisa só.

Uma mulher negra indissociável de seu universo. Um corpo que clama por ter sua voz audível.

A religiosidade africana surge mitificada na fase de Yemanjá usando como materiais, tinta plástica, colagem, revestimento, resina e técnicas mistas provenientes das artes gráficas como a xilogravura e a serigrafia aproximando-se do mundo africano pelo colorido e pela sua ancestralidade.



Homenagem a dois de fevereiro
1995
Óleo sobre madeira
600 x 460 cm
Coleção Banco do Brasil
Catálogo Yêdamaria

Na obra *Homenagem a dois de fevereiro*, a data refere-se a consagração de Yemanjá, onde a festa concentra-se na praia de Santana, junto à Colônia de Pescadores do Rio Vermelho, participam devotos de toda a cidade, com presentes e oferendas. O ápice da festividade é a procissão de barcos que vão em direção ao alto-mar levando os presentes e a oferenda principal seria a preparada pela Colônia de Pescadores de Rio Vermelho.

A figura central é uma sereia branca e em seu rosto não possui traços fisionômicos, tal como uma máscara neutra. Segundo a artista, sua *Yemanjá tem forma mas não tem raça, é pintada de branco simbolizando a pureza, a paz.* (Yêdamaria: 2006, 29). Também refere-se a Olocum que junto com seu marido Olorum criaram o mundo. Ao unir-se a Aiê, a Terra, nasceu Yemanjá. Olocum possuía uma natureza anfíbia, que de certo modo era motivo de descontentamento pertencer tanto à terra quanto à água, sentia-se atraída pelo Orixá Ocô, mas tinha receio em aproximar-se dele e resolveu aconselhar-se com Olofin que a incentivou a procurá-lo por ser um homem sério e discreto.

Ao viver com o orixá lavrador, ele descobre a particularidade de sua natureza e revela para todos os seus conhecidos. Envergonhada, Olocum refugia-se para o fundo do oceano onde tudo era desconhecido e impossível de alguém chegar. O mar tornou-se seu domínio, transformando-se em sereia ou numa serpente marinha.

Estabelece-se uma fusão entre o mito de origem grega com a mítica dos orixás nas figuras de Olocum e Yemanjá. As duas imagens em suas representações confundem-se por ter como espaço de domínio as águas. Configurando numa Yemanjá de caráter híbrido e multicultural.

Abaixo dos seios, cobrindo todo o seu ventre, fixou-se uma série de rostos femininos com diferentes fenótipos, linhas que separam os rostos com fundo branco em



Iemanjá
Madeira policromada
66 x 31 x 79 cm
Coleção particular
Catálogo Negro de corpo e alma

volta como uma moldura, constituindo as escamas da cauda da sereia. O braço direito apóia-se na cauda formando entre o espaço de fundo uma estrutura triangular, do mesmo modo que o braço esquerdo executa o mesmo movimento.

O cabelo com fundo branco e azul esfumado remete aos veleiros da obra. Ele é ornado com uma série de estrelas cobrindo uma extremidade a outra de seu corpo.

Iemanjá vivia sozinha no Orum.
Ali ela vivia, ali se alimentava.
Um dia Olodumare decidiu que Iemanjá
Precisava ter uma família,
Ter com quem comer, conversar, brincar, viver.

Então o estômago de Iemanjá cresceu e cresceu
e dele nasceram todas as estrelas.
Mas as estrelas foram se fixar na distante abóbada celeste.
Iemanjá continuava solitária.
Então de sua barriga crescida nasceram as nuvens.
Mas as nuvens perambulavam pelo céu
até se precipitarem em chuva sobre a terra.(Prandi: 2002, 385)

As estrelas que ornaram sua vasta cabeleira sugerem a história do seu nascimento e das nuvens em conexão entre céu e mar.

Na parte superior da obra, encontram-se dois barcos do lado direito repletos com flores em pinceladas que transitam entre a figuração e a abstração. O primeiro barco foi pintado numa faixa branca e base pintada de roxo contrapondo-se num leve contraste ao segundo barco que está num plano à frente do outro em cores secundárias e terciárias. A vela apresenta-se num fundo branco sobre branco.

Na mesma direção, logo atrás, está um barco branco formando uma angulação a uma canoa marrom equilibrando as relações de força entre os barcos anteriores. Ao fundo vê-se de modo longínquo a Baía. Em pinceladas diluentes e em determinados momentos constrói-se em camadas no contínuo movimento de uma paisagem que entardece.

Os quatro barcos formam uma composição retangular. O barco que aparece no centro na direção da cabeça da sereia compõe juntamente com a figura mítica e a canoa vermelha com várias flores delineada e cheia de detalhamento numa composição triangular.

A água encheu as fendas ocas,
fazendo-se os mares e oceanos,
em cujas profundezas Olocum foi habitar.
Do que sobrou da inundação se fez a terra,
ali tomou seu reino de Iemanjá,
com suas algas e estrelas-do-mar,
peixes, corais, conchas, madrepérolas.
Ali nasceu Iemanjá em prata e azul,
coroada pelo arco-íris Oxumaré. (Prandi: 2001, 380)

São os seus domínios acompanhados de cores como os princípios-poderes. Embora a Yemanjá esteja como pairando sobre as águas, abaixo de seu corpo o espaço

sugerido seria um fundo do mar com uma sequência de peixes em linha curva acompanhando as formas da sereia, no plano anterior, criam-se grandes quadrados azulados que lembram azulejos ligando essas imagens à base, o pedaço da canoa como uma oferenda recepcionada.

Yêdamaria define a sua poética e o encontro com sua ancestralidade em sua construção plástica da seguinte maneira:

De início, eu não me sentia artista negra, mas à medida que comecei a comparar as pinturas de Yemanjás com o colorido africano, descobri que, hoje, o meu colorido está mais ligado às minhas raízes. O sentimento africano tem uma essência forte, musical, simbólica e cromática. Foi depois que a forma da sereia brotou que passei a tratar de um tema popular e africano, que descobri toda a beleza do ‘Dois de Fevereiro’- festa de Yemanjá- uma festa humilde, organizada pelo povo. Milhares de pessoas trazendo suas flores, suas oferendas a fé convicta pura, daquela gente simples, da massa, do povo mesmo. Um espetáculo impressionante, marcante. Me marcou. Eu admiro e

respeito pela sua autenticidade. (Yêdamaria: 2006, 29)

Lidar com a matéria, que pode ser definido segundo *Cecília Almeida Salles*, como a tudo que o artista recorre para a concretização de seu objeto artístico, aquilo que utiliza, define e pesquisa para dar corpo a sua linguagem e situa o artista no mundo. (Salles: 2004, 66). Essa busca de encontro de sua ancestralidade aproxima-se da elaboração de uma paisagem que traz uma poética não só africana, mas as várias influências constituídas em nossa cultura. Uma paisagem que se põe. E poente é equiparado na cultura Nagô aos pés (esè) que são como condutores e posicionam os seres em contato com a terra, relacionando-se com os ancestrais para possibilitar o renascimento da vida e o nascente que seria o que está em vias de desenvolvimento e pertencente ao futuro.

A questão de gênero para as duas artistas atua não apenas como conteúdo expressivo, mas como discurso cultural de natureza sexuada. Dessa maneira, são estabelecidas em formas pré-discursivas anteriores a cultura, uma política de caráter neutro que no decorrer do processo rege a cultura. Assim constrói-se o conceito de sexo como definidor das relações sociais.

Um corpo social fundamentado nos valores institucionalizado como família, casamento e filhos. Qual é essa corporalidade na condição de ser mulher e negra? Um corpo feminino e negro temporal e atemporal que aborda como material expressivo a ancestralidade inserida num discurso de hegemonia racial que encobre uma falsa democracia racial e o posicionamento político, cultural e social do artista.

A arte contemporânea internacional distancia-se da subjetividade e da expressão do eu do artista apropriando-se da produtividade artificial e anônima presente nas sociedades industriais e pós-industriais. Como característica dessa arte acrescenta-se a utilização de elementos modulares, a seriação e a impessoalidade. Em paralelo, a pesquisa da materialidade física e química em seu aspecto natural ou semi-industrializado com interferência quase mínima do artista.

A arte brasileira contemporânea pauta-se numa tradição artesanal não erudita sintetizadas na oposição entre anônimo e autoral. Rosana Paulino está inserida nessa internacionalidade ao trabalhar em sua visualidade com módulos e seriação na reprodução das imagens e também utilizar a costura e o bordado apropriando-se dos recursos de uma arte de origem popular. Do mesmo modo, Yêdamaria localiza-se nessa desterritorialidade de uma arte de caráter internacional uma territorialidade que não a insere apenas numa definição de arte afro-brasileira pelo local, contudo, o diálogo dessas formas nas contradições que essa definição estabelece.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Nesta pesquisa, a escolha de artistas como, Mestre Didi, Rubem Valentim, Rosana Paulino e Yêdamaria, fez-se com a finalidade de se pensar uma arte afro-brasileira de definição múltipla. Não fechada em si mesma. E não se pode limitá-la a um espaço específico.

O espaço dessas obras não se encontra apenas numa herança africana sustentada pela religiosidade. *“Tradicionalmente, os estudos acadêmicos sobre cultura material africana/afro-brasileira giram sobre um eixo religioso, demasiadamente litúrgico, onde o **faber** e o **ludus** do homem africano no Brasil são polarizados em espaços nos terreiros. Assim, são reduzidas as possibilidades artísticas nesse exclusivismo ritual religioso.”* (Lody: 2005, 256)

O que a delimitaria a uma arte local, pensando-se nas proposições de *Mariano Carneiro da Cunha e Marta Heloisa Leuba Salum*, que definem a arte afro-brasileira constituída de valores religiosos excluindo desse modo, uma série de olhares possíveis para conceituá-la, negando a possibilidade de releitura desses conteúdos num diálogo que ampliaria essa noção de território e colocaria essa produção numa arte brasileira de caráter internacional.

Entre alguns teóricos que vêem a arte afro-brasileira atrelada a uma religiosidade, Kabengele Munanga amplia o conceito de uma arte local para uma arte brasileira, abrangendo os artistas e sua apropriação dos cânones formais da arte africana tradicional reelaborada numa linguagem visual própria, podendo-se citar, Rubem Valentim e Mestre Didi. E artistas afro-descendentes não preocupados apenas com aspectos formais de herança africana, trazendo também como preocupação, a sociedade,

a cultura, a memória e a inserção do negro na história social brasileira. Artistas como Rosana Paulino e Yêdamaria, produtoras de uma visualidade não territorial, uma visualidade de caráter não religioso, traduzindo uma desterritorialidade que as inserem numa arte internacional, apresentando uma ancestralidade transcendente em valores abordados nas questões partilhadas na contemporaneidade.

Pensar arte afro-brasileira como religiosa excluiria determinados artistas que propõem questionamentos pertinentes sobre o negro, por exemplo, o papel de ser mulher e negra e as condições instituídas nas relações de subalternidade social, como Rosana Paulino. E ainda, uma pesquisa plástica cromática e formal em naturezas-mortas e barcos como a pintura de Yêdamaria em determinadas fases de sua trajetória artística.

Numa outra possibilidade de definição, partindo dos cânones europeus, o artista Mestre Didi, poderia ser talvez localizado numa produção de caráter popular, excluindo-o de outra base conceitual. A arte afro-brasileira é um sistema fluido, abarcando diferentes formas de concepção estética. Não excluindo artistas de origem étnica branca que lidaram com os conteúdos e/ou formas de origem africana na sua pesquisa, ou então, a produção de afro-descendentes preocupados com conteúdos formais no qual a sua ancestralidade não aparece de modo nítido; uma concepção de visualidade plástica de caráter autoral, concebida na intersecção entre o popular e o erudito.

As relações com o popular vistas a partir de manifestações da Folia de Reis, da Congada e do Candomblé, ilustram a constituição de embates culturais produzidos pelos contatos proximais ocorridos entre as matrizes indígena, africana e européia, no processo de mestiçagem tanto étnica como cultural.

As diferenças entre culturas no processo de formação da sociedade brasileira são instauradas e comunicadas, por meio do diálogo entre as matrizes culturais negro-africanas, ameríndias e portuguesas, em seu convívio tenso e sedutor nas festas, no teatro, na

música, na religiosidade e na dança. Nas relações de tensão, simultaneidade e aproximação estabelecidas na constituição de uma identidade cultural.

Busca-se resgatar a memória configurada pela construção de acontecimentos e de pessoas que se destacaram para a realização de uma história comum de um grupo social pela noção de pertencimento. Construindo formas de uma afirmação que dentro de um processo histórico delineou por meio de uma identidade opressiva a alienação dos corpos pela inferiorização. E o corpo incorporado à sua religiosidade torna-se um *“espaço tão preservado e valorizado nas falas simbólicas com a natureza, com o mundo dos homens e o mundo dos deuses.”* (Lody: 2005, 17)

O conceito de negritude não se fundamenta apenas numa questão biológica, contudo, envolve conteúdos que tornam comum a história de indivíduos e a afirmação de uma identidade num posicionamento político.

Senghor sugere que se distingam negritude, africanidade e autenticidade. Negritude situa-se numa perspectiva universal; africanidade equivale à personalidade africana, é a *Africanness*. Autenticidade é um conceito usado paralelamente à africanidade, significando a retomada da África contemporânea nas suas diferentes realidades com a África remota, aquela de tradições autóctones. (Lody: 2005, 293)

Essas práticas culturais têm em sua corporeidade um ser social e de reminiscências, localizando-se nas proposições de Mário de Andrade, para o delineamento de uma identidade nacional e logo uma definição de arte brasileira. *Lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto sobre o vazio, mas com a sustentação da memória.* (Salles: 2004, 100)

A importância dos Congressos afro-brasileiros nos anos 30 está em trazer o negro como uma das matrizes constituinte de uma visualidade nacional e como formador dessa identidade. O negro aparece como pesquisado e não como pesquisador.

A discussão da pesquisa sobre a cultura material e imaterial do negro, colocando-o também no papel do pesquisador, aparece nos congressos realizados pela Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN). Em sua quinta edição, teve como origem histórica a trajetória dos pesquisadores negros, nos espaços institucionais de pesquisa e nos movimentos negros desde 1970.

Foi criada oficialmente em 29 de agosto de 2002 e possui como objetivo:

- Congregar os/as pesquisadores/as negros/as e todos/as aqueles/as que trabalham como temas de interesse direto das populações negras no Brasil.
- Promover conferências, reuniões, cursos e debates no interesse da pesquisa sobre temas diretamente ligados às questões que envolvem as populações negras no Brasil;
- Possibilitar publicações em teses, dissertações, artigos de revistas de interesse direto das populações negras no Brasil;
- Manter intercâmbio com associações congêneres do país e exterior;
- Defender e zelar pela manutenção da Pesquisa com financiamento público e dos institutos de pesquisa em geral, propondo medidas para seu aprimoramento, fortalecimento e consolidação.
- Propor medidas para a política de ciência e tecnologia do país. (Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as negros/as: 5, 2008, Goiânia, GO/ Caderno de resumos)

Os Congressos Brasileiros de Pesquisadores Negros (COPENE) acontecem em diferentes estados a cada dois anos, o primeiro em 2000 tinha como tema, *O negro e a produção contemporânea do conhecimento: dos 500 anos ao século XXI*, ocorreu em Recife na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); o segundo em 2002, *Do preto a afro-descendente: a pesquisa sobre relações étnico raciais no Brasil*, na Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR); o terceiro em 2004, *Pesquisa social e políticas de Ação Afirmativa para afro-descendentes* na Universidade Federal do Maranhão (UFMA); o quarto COPENE, em 2006, *O Brasil negro e suas africanidades: produção e transmissão de conhecimentos* na Universidade Estadual da Bahia (UNEB) e por último, em 2008, o *Pensamento e anti-racismo: Diferenciações e percursos* na Universidade de Goiás (UFG).

Participei contribuindo com a minha pesquisa em 2006 com o texto intitulado, *Olhar e ser visto: teatralidade, samba e cultura popular no Brasil*, juntamente com ou-

tros autores, Christian Fernando dos Santos Moura e Wagner Leite Viana, também discentes do programa de pós-graduação Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unesp (I.A.), e em 2008, *Tessituras de africanidades no modernismo brasileiro*, com Wagner Leite Viana.

Esses congressos promovem um espaço de interlocução e a necessidade de buscar uma afirmação identitária negra expressas nos meios econômico, social, político e cultural refletindo na estruturação de uma visualidade.

A percepção é a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas. Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas a seu grande projeto poético. Encontramos, no entanto, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista não só na natureza dessas combinações perceptivas, como também no modo como são concretizadas. (Salles: 2004, 104)

Qual o sentido expressivo que a arte ocupa na cultura na qual ela se define e forma, considerando os aspectos culturais, históricos, globais, locais e sua característica de expressar o universo simbólico de um povo? Quais critérios para se definir uma obra a partir da aceção de culturas híbridas, e, portanto, relacionais como uma arte afro-brasileira? Qual a sua pertinência e para quem?

Essas questões fazem referência à dificuldade de interlocução nos meios acadêmicos, por extensão de que maneira esses conteúdos aparecem e o tipo de abordagem tratada dentro da grade curricular, tanto em relação à arte africana tradicional e contemporânea quanto da arte afro-brasileira. Uma espécie de ausência nesses espaços, falta de extenso material bibliográfico sobre o tema e a necessidade de encontrar outros pares, era algo mencionado por outros pesquisadores negros da área de ciências humanas na articulação dessas discussões, nos Congressos promovidos pela ABPN.

Esse trabalho perpassa por um olhar histórico e antropológico na constituição de um corpo criador que não se fundamenta no conceito de estética para abordar as produções artísticas de herança africana. O que se propõe é o caráter programático

elaborado por esses artistas com apresentação de formas expressivas distintas acrescidas de suas referências culturais e sociais na inserção deles no mercado de arte. Poética seria um termo mais pertinente e apropriado para essas discussões que são pautadas no processo de criação, não visto apenas por seu aspecto mais formalista, contudo também pela cultura. Esse conceito compreende o universo existencial de um artista e no modo como reelabora determinados conteúdos para a existência de uma obra.

O objeto artístico, durante sua criação, se desprende da realidade externa à obra, que é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. Há, por um lado, a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação; não se pode, porém negar que haja afinidades secretas entre as realidades externa e interna à obra. (Salles: 2004, 97)

Esses quatro artistas convergem para um corpo-memória que foi construído por linguagens corporais distintas em razão do confronto entre as matrizes étnicas que compuseram o que seria um corpo brasileiro pelo processo de miscigenação e hibridismo cultural. Essas linguagens traduzem o idioma desse corpo adjetivado na forma de atualizá-lo: como o corpo histórico/feminino em Rosana Paulino, o corpo mítico em Yêdamaria, o corpo emblema em Valentim ou o corpo sagrado/ linguagem em Mestre Didi.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

ABBAGMANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

ASSIS, Machado de. Contos. *Pai contra mãe*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

BARBOSA, Wilson do Nascimento. *Cultura negra e dominação*. São Leopoldo, RS : Ed. UNISINOS, 2002.

BASTIDE, Roger. *O encontro entre deuses africanos e espíritos indígenas*. In: *O sagrado e o selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

-----*Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 1971.

-----*As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. Roger Bastide ; tradução de Maria Eloisa Capellato e Olívia Krahenbuhl. São Paulo : Livraria Pioneira Ed., 1985.

BOAS, Franz. *Primitive art*. Oslo: Aschelong, 1927.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo. Edusp. 1997.

CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARNEIRO, Edison. FERRAZ, Aydano do Couto (prefácio). *O negro no Brasil* (vários autores). Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-Brasileiro, Bahia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.

CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte. São Paulo, Itatiaia: EDUSP, 1984.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Brasileira Internacional*, São Paulo: Lemos - Editorial, 2002.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte. Minas Gerais: C/ Arte, 2007.

CUNHA, Mariano Carneiro da. *Arte afro-brasileira*. In: Zanini, W. (org.) *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Moreira Salles, 1983.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Enciclopédia luso-brasileira de cultura. Lisboa: Editorial Verbo, 1963. Volume 8.

ESTRADA, Luís Gonzaga-Duque. *A arte brasileira*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1995.

FELINTO, Renata Aparecida. *A escravidão africana na arte contemporânea brasileira: um olhar sobre quatro artistas*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2004.

FERRETI, Sérgio F. *Repensando o sincretismo: Estudo sobre a casa das minas*. São Paulo: EDUSP, São Luís, FAPEMA, 1995.

GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro : C. Wehrs & cia., 1934.

GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós*. 5ed. Record - 2006, Rio de Janeiro.

----- *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

----- *Da diáspora identidades e mediações culturais*: UFMG. Minas Gerais, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Editora Fronteira, 1996.

KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, São Paulo: EDUSC, 2002.

LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: Construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MAHFOUD, Miguel. *Folia de Reis: Festa Raiz (psicologia e experiência religiosa na Estação Ecológica Juréia-Itatins)*, São Paulo: Companhia Ilimitada; Campinas, SP: Centro de memória, 2003.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória. O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUNANGA, Kabengele. *A dimensão estética na Arte Negro-Africana Tradicional*. In: AJZENBERG, Elza, coord. *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2004.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2007.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

-----[*Renascimento e renascimentos na arte ocidental / Erwin Panofsky ; tradução de Fernando Neves.*](#)—Lisboa: Presença, 1981.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Artur. *As culturas negras no Novo Mundo*, São Paulo: Cia. Ed. Nacional, INL, 1979.

REBOLLO, Lisbeth e FABRIS, Annateresa. *Os lugares da Crítica de Arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

ROBERT MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2002.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*, São Paulo: Cia.Ed. Nacional, 1977.

ROQUETTE-PINTO, E. (prefácio). *Estudos afro-brasileiros*. Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1935.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*; traduzido pela Universidade Federal da Bahia: Vozes. Petrópolis, 1986.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial . 1870-1973*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Dilma de Melo. CALAÇA, Maria Cecília Felix. *Arte africana e afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SOME, Roger. *At Africain Et Esthétique Occidentalle- La Statuaire Lobi et Dagara au Burkina Faso*. Paris: L'Harmattan, 1988.

CATÁLOGOS

AGUILAR, Nelson (org.). *Arte Afro-Brasileira*. Mostra do Redescobrimento: Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos. Artes Visuais, 2000.

ARAÚJO, Emanuel (org.). *Museu Afro-Brasil: um conceito em perspectiva*. Projeto de implantação do Museu Afro-Brasil: Instituto Florestan Fernandes. São Paulo, 2006.

----- Catálogo. *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

----- *Negro de corpo e alma*. In: Aguilar, Nelson. Mostra do Redescobrimento: Negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 anos. Artes Visuais, 2000.

----- e outros. Catálogo. *Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro*. Palmares 300 anos. Pinacoteca do Estado, 1994.

BITTENCOURT, José Neves. *Memória compartilhada retratos na coleção do museu histórico nacional*. Anais do Museu Histórico Nacional. Tomo Especial. Volume 35. Rio de Janeiro: O Museu, 2003.

COCCHIARALE, Fernando. Panorama de arte atual brasileira/97. Texto crítico Tadeu Chiarelli; apresentação Milú Villela. São Paulo: MAM, 1997.

FABRIS, Annateresa. *Costurando a memória*. Rosana Paulino. 2ª Mostra do Programa de exposições 1994. Centro Cultural São Paulo, 23 de junho a 24 de julho 1994.

Heranças contemporâneas II. Curadoria Katia Canton. Texto Katia Canton. FAPESP: USP MAC, 1998.

MOURA Carlos Eugênio Marcondes de e ARAÚJO, Emanuel. *Arte e religiosidade afro-brasileira*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro. Fundação Banco do Brasil, 1994.

MUNANGA, Kabengele. *Arte afro-brasileira: o que é afinal?* In: Mostra do redescobrimento: Arte afro-brasileira. Nelson Aguilar (org.): Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos. Artes Visuais, 2000.

NEYT, François e VAN DERHAEGHE, Catherine. *A arte das cortes da África negra no Brasil*. In: Mostra do redescobrimento: Arte afro-brasileira. Nelson Aguilar (org.):

Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos. Artes Visuais, 2000.

Réplica e rebeldia: artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique = Replica and rebellion artists from Angola, Brazil, Cape Verde and Mozambique. Portugal: Instituto Camões, 2006.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. *Cem anos de Arte Afro-brasileira*. In: Mostra do redescobrimento: Arte afro-brasileira. Nelson Aguilar (org.): Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos. Artes Visuais, 2000.

VALENTIM, Rubem. *Manifesto ainda que tardio*. In: Fontelles, Bené; Barja, Wagner (org.). Rubem Valentim: artista da luz. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

YÊDAMARIA. Vários autores. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

MEIOS ELETRÔNICOS

ALMEIDA, João Aprigio Guerra de; NOVAK, Franz Reis. *Amamentação: um híbrido natureza-cultura*. *J. Pediatr. (Rio J.)*, Porto Alegre, v. 80, n. 5, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0021-75572004000700002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 04 Set 2008. doi: 10.1590/S0021-75572004000700002

BERNARDO, Teresinha. *O Candomblé e o poder feminino*. *Revista de estudos da religião* -REVER n°2. http://www.pucsp.br/rever/rv2_2005/t_bernardp.htm. <acesso em 11/10/2006>

BOURDIEU, Pierre. Marginalia: algumas notas adicionais sobre o dom. **Mana**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200001&lng=&nrm=iso>. Acesso em: 15 Out 2008. doi: 10.1590/S0104-93131996000200001.

PEIXOTO, Fernanda. *Diálogo "interessantíssimo": Roger Bastide e o Modernismo*. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 14, n. 40, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091999000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 04 Set 2008. doi: 10.1590/S0102-69091999000200008

RosanaPaulino<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3234&cd_item=18&cd_idioma=28555>
22/08/2008

Rubem Valentim:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?

[fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3245&cd_item=1&cd_idioma=28555<aces-
so 26/08/07>](#)

SANDRE-PEREIRA, Gilza. *Amamentação e sexualidade*. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v.11, n.2, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 04 Set 2008. doi: 10.1590/S0104-026X2003000200007

PERIÓDICOS

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. *Jornal O Estado de São Paulo: Caderno 2/ Cultura*, 10 de fevereiro de 2002.

KRUEGER, Barbara. *Revista Art in America*, novembro 1997.

RUFINO, Joel. In : *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 25. Rio de Janeiro, 1997.