

Introdução a arte afro-brasileira

Por Maria Aparecida Oliveira Lopes¹

Roberto Conduru, no livro “Arte afro-brasileira” fez as seguintes indagações: o que é arte afro brasileira? É a arte produzida pelos africanos trazidos ao Brasil, entre os séculos XVI e XIX, para serem escravizados? É a produção artística de seus descendentes, escravos ou livres independentes do tema? A identidade é determinada por quem faz, pela autoria? Ou é afro-brasileira toda arte na qual a negritude está representada, seja ela feita por africanos e afro-descendentes no Brasil, ou não? O fator determinante é a temática? Ou são afro-brasileiros apenas as obras em que a autoria e tema estão vinculados a seus descendentes no Brasil. (CONDURU, 2009:9)

Para Roberto Conduru parece mais produtivo entender a africanidade e brasilidade como questões culturais resultantes da dinâmica histórica, como imaginário engendrado por agentes sociais visando consolidar o continente e o país como unidades geopolíticas. Deste modo, a afro-brasilidade pode ser entendida como expressão que designa um campo de questões sociais, uma problemática delineada pelas especificidades da cultura brasileira. Pode-se tomar arte afro-brasileira como propôs Maria Helena Leuba Salum: “qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidades africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil”.

No artigo “a imagem do negro e o negro como artista: algumas representações na produção artística do século XIX brasileiro” Rosângela de Jesus Silva afirma que a partir dos anos 70 a história da arte se abriu para novas discussões teóricas, as quais permitem ao historiador da arte dialogar com outras áreas do conhecimento e ao mesmo tempo incorporar documentos e fontes até então pouco valorizadas. Silva, citando Rafael Cardoso, faz um balanço da história da arte e chama a atenção para importância de novas categorias de análise presentes nesta disciplina:

Raça, classe e gênero tornaram-se temas predominantes na pauta da história da arte, antes restrita a um canône ocidental formado quase exclusivamente por artistas europeus de origem social mediana ou alta, como se a capacidade de fazer arte fosse restrita aos representantes da burguesia em França, Espanha, Itália,

¹ Maria Aparecida Oliveira Lopes leciona na Universidade Federal do Sul da Bahia, em Porto Seguro (BA)

Holanda, Alemanha e Inglaterra. O livro *The Art of exclusion: representing Blacks in the Nineting Century* (1990), de Albert Boime, é característico de uma leva de estudos voltados para questões de exclusão e não representação, desviando o enfoque das populações e regiões antes relegadas a uma posição secundária no afã de constituir o canône da grande tradição européia. (SILVA, 2011: 147)

No catálogo de “Arte da África - obras primas do museu etnológico de Berlim” há um interessante texto de Alberto da Costa e Silva intitulado “Uma visão brasileira da escultura tradicional africana”. Nele Costa e Silva aponta que, apesar do contato permanente, durante os trezentos anos do tráfico de escravos, entre os dois lados do Atlântico, a escultura africana não continuou viva no Brasil. Nos navios negreiros vieram inquices, vodus, orixas, pedras sagradas, mudas de vegetais, toques de tambor, danças, comidas, técnicas de trabalho, fábulas, assombrações, brinquedos infantis, gestos, jeitos de caminhar e sentar-se. Enfim todos os modos de vida e expressões da tradição africana. (COSTA E SILVA, 2003:59)

No Brasil não há uma tradição de máscaras de madeira. O regime escravista, sempre temeroso de desforras e revoltas de escravos, não tolerou ver os escravos ocultos por máscaras e, portanto, incapazes de serem identificados. Não persistiram na Bahia, entrelaçados a ortodoxia das casas de culto iorubanas, os cânones da grande escultura em madeira, sobretudo quando se tem diante dos olhos os instrumentos de ferro e de outros metais associados aos orixás, em tudo semelhante e de qualidade igual aos que se faziam e fazem na África.

Costa e Silva é incisivo em afirmar que aos exemplos que se conhece de escultura possivelmente produzida por africanos no Brasil faltam forças, imaginação, requinte e acabamento, quando comparados com o que se criava na outra banda do mar. Em sua análise isso se deve ao fato de que só excepcionalmente artistas e artesãos de qualidade embarcavam a força para os portos do tráfico Atlântico. (COSTA e SILVA, 2003: 60)

Ele explica que nas regiões onde se compunham castas, escultores, ferreiros, poteiras e griots não podiam ser escravizados. E onde não eram castados, dificilmente se vendiam para fora da comunidade que os capturara. Só por motivo grave um rei ou chefe se disporia a vender um bom toreuta que tivesse sido aprisionado em guerra ou razia. Se obrigado a vende lo, por ele procuraria obter um preço mais alto do que pagariam os brancos, que geralmente viam no cativo um braço para

o trabalho e pouco interesse demonstravam por suas aptidões, a não ser em casos especiais, quando andavam a procura, por exemplo, de quem soubesse cultivar arroz, trabalhar o ferro, cavar minas, batear o ouro e com ele fazer jóias. Já uma comunidade vizinha, capaz de avaliar as qualidades do escultor, poderia, apesar do preço alto, considerar a aquisição um bom negócio.

Ainda que um excelente escultor fosse vendido ao Brasil, quem o comprava sequer tomava conhecimento de que era um artista- não se tinham por obra de arte aqueles “manipanços” que se faziam na África- e o endereçava aos trabalhos no engenho de cana na fazenda de café. Se fosse posto como escravo de ganho, cedo o escravo descobriria que era mais bem remunerado na estiva e no carregamento de liteiras do que esculpindo imagens de baixa remuneração. Não havia- como já escreveu Manoela Carneiro da Cunha- quem sustentasse o seu ofício e lhe pagasse bem.

Costa e Silva continua explicando que a relativa pobreza da escultura feita por africanos para os seus cultos no Brasil contrastava as excelentes imagens de santos católicos e as talhas de altares de igrejas devidas, nos séculos XVIII e XIX, a escultores negros, muitos deles escravos ou ex escravos. Eram estes, contudo, quase sempre crioulos treinados nas técnicas européias por cujos padrões estéticos se regiam, ainda que em seus santos e anjos possam encontrar-se feições negras ou mestiças e em suas obras registram-se as reminiscências africanas. (COSTA e SILVA, 2003: 61)

As reminiscências africanas são mais comuns nos santinhos católicos que povoavam os oratórios domésticos, nas máscaras grandes, nos sobrados, nas portas e janelas e nas senzalas. E estão evidentes nos pequenos santos em nó-de-pinheiro, recolhidos nas casas de descendentes de escravos no interior do Estado de São Paulo. Feitos por negros e para negros, nossa Senhora do Benedito e São Benedito assumem, parcialmente ou totalmente, a configuração dos ancestrais africanos. Alguns desses santinhos chegam perto dos 20 centímetros de altura. Mas mesmo aqueles com menos de dez centímetros possuem a mesma inteireza e monumentalidade colunar das também diminutas esculturas dos uaregas e dos azandes.

Também poucas seriam as esculturas vindas da África que se preservaram no Brasil, após trezentos anos de tráfico transatlântico. É de supor, no entanto, que dentre os objetos que comerciantes e marinheiros traziam como lembranças de viagem houvessem imagens dessacralizadas. Peças tidas por feias e bárbaras, só faziam sentido quem as queria como suporte de

memória. Os seus destinos teriam sido, primeiro, os porões e os baús de coisas inúteis e, depois, o apodrecer, o fogo e o lixo.

Embora o Brasil tenha sido, até a metade do século XIX, o país fora da África que mais relações teve com aquele continente, nele não conseguia ver mais do que uma fonte de mão-de-obra escrava. Não se considerava quem nele vivia ou dele provinha objeto de ciência, nem suas obras, matéria de apreciação estética. Isso explicaria a pobreza de nosso acervo de arte africana, no fim dos oitocentos. No inventário de 1844 do Museu Nacional do Rio de Janeiro, havia pouco mais de uma vintena de peças na rubrica “África inculta”. A título de comparação, o museu de Berlim, ao abrir as portas ao público, em 1886, já possuía quase dez mil.

No acervo do museu da Quinta da Boa Vista constam duas peças de valor histórico: uma bandeira e um trono daomeanos, que devem datar da passagem do século XVIII para o XIX. Essa bandeira, segundo Pierre Verger, deve ter sido um dos presentes que os embaixadores do rei Adondozan (1797-1818) trouxe para o príncipe regente D João VI, em 1811.

Quando, na segunda metade do século XIX, as criações africanas passaram a ser prezadas como matéria de estudo etnográfico, os navios brasileiros já haviam sido expulsos da costa da África. O trono e a bandeira do Daomé que exibem na Quinta da Boa Vista permite imaginar que o Brasil poderia possuir um acervo africano não só riquíssimo, mas também mais antigo do que o abrigado pelos museus europeus se tivesse predominado o olhar dos escravos sobre o olhar dos senhores. Aqueles guardavam e transmitiam, como vida mais do que memória, muitos dos signos com que algumas diferentes Áfricas representavam no mundo. No decorrer do século XX, entretanto volta-se a ver o que se fazia do outro lado do oceano atlântico através das lentes do modernismo europeu.

Segundo Rosângela Silva, no século XIX a Academia Imperial de Belas Artes teve um papel relevante na construção de símbolos nacionais para a constituição de uma identidade brasileira durante o império, especialmente no reinado de D Pedro II (1840-1889). Dois temas relevantes para os artistas, na tentativa de definição dessa nacionalidade, foram a natureza exuberante e o nativo da terra, os índios. Diante da rejeição ao negro escravo e mesmo ao branco colonizador, o indígena era como uma espécie de representante digno e legítimo.

A presença do negro na sociedade brasileira seria notada e representada principalmente por artistas estrangeiros que aqui chegavam. O relato de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) é esclarecedor nesse sentido:

Se alguém julgar que em semelhante viagem dois cadernos de figuras de pretos são demais, queira considerar que o único lugar da terra em que é possível fazer semelhantes escolha de fisionomias características, entre as diferentes tribos de negras é talvez o Brasil, principalmente o Rio de Janeiro; é, em todo o caso, o lugar mais favorável a estas observações. Com efeito, o destino singular dessas raças de homens traz aqui, num mesmo mercado, membros de quase todas as tribos da África. Num só golpe de vista pode o artista conseguir resultados que, na África, só atingiria através de longas e perigosas viagens a todas as regiões dessa parte do mundo (SILVA, 2011: 150)

Os artistas se ocuparam em identificar o negro a partir de traços fisionômicos e marcas étnicas como as escarificações. Além disso, o negro foi representado na realização de trabalhos diários no meio urbano, doméstico e rural. Assim as representações do negro também adquiriram sentido de estudos científicos, etnológicos. Pautando na ciência, o artista teria a liberdade para, por exemplo, retratar o nu feminino negro, não em uma perspectiva de idealização como era permitido pela História da Arte, mas em um plano de realidade, de identificação e comprovação de teorias raciais científicas.

Foi sobretudo no século XIX que os viajantes tiveram maior acesso ao território com a abertura dos portos em 1808, além de um grande desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem como a litografia e a fotografia. Portanto, produziram nesta época um maior número de imagens do negro. Havia também neste momento um interesse científico de registro e estudo do ainda exótico, fato exemplificado pela grande quantidade de expedições exploratórias como as de Spix e Martius (1817-1820), ou a Langsdorff (1824-1829), entre outras, chefiadas por cientistas naturalistas, com a presença obrigatória de artistas para o registro em imagens das descobertas.

São muitos os nomes de cientistas e artistas que passaram pelo território brasileiro no século XIX. Em sua maioria esses registros foram feitos para serem divulgados na Europa. Alguns destes trabalhos chegaram aos livros didáticos, como os trabalhos de Jean Baptiste Debret (1768-1848) *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839), o de Rugendas *Voyage Pittoresque dans le*

Brasil e o primeiro livro, realizado na América Latina, com imagens produzidas a partir de fotografias de Victor Frond (1821-1881) *Brasil Pitoresque* (1859) e os textos de Charles Ribeyrolles (1812-1860)

Outro meio profícuo de divulgação da imagem do negro foi a fotografia, que chega ao Brasil ainda na primeira metade do século XIX, tendo como grande incentivador o imperador Dom Pedro II. Seria pela fotografia que inúmeras imagens do negro circulariam pela Europa nas chamadas *carte de visite*. Nomes como José Cristiano de Freitas, Henrique Júnior (1802-1902), ou ainda o alemão Alberto Henschel (1927-1822) se destacaram nesta produção, cuja ênfase foi dada aos retratos dos negros no Brasil.

Em 2008, o museu Afro Brasil inaugurou a exposição negros pintores na qual foram reunidas obras dez artistas negros brasileiros, cuja produção está localizada entre os séculos XIX e XX. Essa exposição deu ao público a oportunidade de conhecer e saber que ainda durante o período da escravidão no Brasil havia negros de muito talento, produzindo e circulando em um meio predominante branco. Mesmo sem se deter em temáticas negras, ou a retratar a condição social destinada ao negro, como é o caso de Estevão Roberto da Silva (1845-1891) e Antonio Firmino Monteiro (1885-1888), esses artistas usaram o seu talento para se inserir em tal meio.

Embora haja poucas informações sobre o trabalho de artistas negros que se formaram na Academia Imperial e, depois, na Escola Nacional de Belas Artes, a autoimagem não parece ser a questão central. As obras de autores como Firmino Monteiro, Pinto Bandeira, Estevão Silva e João Thimoteo da Costa abriga paisagens, retratos e naturezas mortas.

Embora tenha pintado retratos, pintura histórica religiosa e alegórica, Estevão Silva, formado pela Academia Imperial de Belas Artes-, obteve seu maior destaque na pintura de frutas de natureza morta. Em comentário à Exposição Geral da AIBA de 1884, o crítico de arte Angelo Agostini chega a denominá-lo “distinto quitandeiro”, termo empregado para destacar o impressionante realismo com o qual o artista pintava suas frutas. Além do comentário escrito, o artista recebeu um comentário ilustrado, no qual suas telas são colocadas em fruteira para serem apresentadas para o público

Firmino Monteiro, contemporâneo de Estevão, também foi um artista que pintou temas diversos, nos distintos gêneros artísticos. José Roberto Teixeira Leite denomina estes artistas como homens corajosos e audaciosos por enfrentarem um meio bastante hostil e até indiferente. Esse fato foi reconhecido inclusive por críticos da época como Gonzaga Duque. Em 1822, o crítico publica no periódico *Gazetinnha* um texto intitulado *No Atelier de Firmino Monteiro*, em que denuncia o

privilégio do apadrinhamento recebido por artistas. O crítico expõe a dificuldade de artistas como Monteiro, que, mesmo tendo talento, poderiam ser prejudicados por não pertencer a esse seletivo grupo de artistas. O crítico conclui chamando a atenção do governo, principal mecenas da arte naquele momento no Brasil, para o talento de Monteiro. O artista é comparado aos dois principais pintores do Império: Victor Meirelles e Pedro Américo.

Estética e arte nas religiões afro-brasileiras

Pode-se dizer que se o candomblé procurou reconstituir nos terreiros pedaços da África no Brasil como forma de expressar as restrições encontradas pelos negros para se estabelecerem social e culturalmente como negros e brasileiros, a umbanda procurou, pela ação da classe média branca, e posteriormente dos segmentos negros e mulatos, refazer o Brasil passando pela África. Nota-se uma confraternização numa nova ordem mítica na qual índios, negros, pobres, prostitutas e malandros pudessem retornar como espíritos, seja como heróis que souberam superar as privações e opressões que sofreram em vida.

Segundo Wagner Gonçalves da Silva a arte negra tem uma pluralidade de expressões provenientes dos vários grupos de africanos trazidos para o Brasil, e dialoga ainda com a arte de origem portuguesa. Transitando entre estes dois polos, catolicismo e cultos africanos, as religiões afro-brasileiras e as artes a elas associadas se desenvolveram em espaço de mediação, de confluências e interpenetrações de ritos, liturgias e visões de mundo. Para este autor há muito de “igrejas” nos “terreiros”. Na arte sacra das igrejas os modelos e estilos de origem européia sofreram influência da mão afro-brasileira. Isto está explícito nas obras de Aleijadinho, Mestre Valentim, Chagas ou Frei Jesuíno do Monte Carmelo, entre outros, com seus anjos de pele escura, Madonas negras e deformações expressivas. E há também exemplos mais contundentes e ainda polêmicos, como o da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, na qual pode-se encontrar em seus altares entalhes tidos como representações de búzios e figuras de animais. (SILVA, 2008:97)

Na arte religiosa dos terreiros os objetos litúrgicos podem derivar de uma influência da herança africana ou da tradição católica. O trânsito de influências em inúmeros terreiros e sob os mais diversos arranjos se sobrepõe as noções de pureza e tradição. Na prestigiada Casa das Minas em São Luís, os voduns se prostram diante de um altar com imagens de santos católicos e rezam uma ladainha em latim antes de dançarem no barracão.

A dimensão estética é constitutiva dos cultos de candomblé, vistos a partir dos arranjos de

coisas e espaços a serviço da manutenção da ordem simbólica religiosa. A plasticidade é extensiva a indumentária: vestes, adereços, fios de contas. “Vestir o santo” é vestir-se com a roupa e insígnias que caracterizam a identidade mítica do seu orixá. A imagem dos orixás foi divulgada pelos trabalhos de artistas famosos como o do fotógrafo e etnólogo Pierre Verger e do pintor Carybé. Na composição da indumentária litúrgica do orixá pode-se observar duas categorias de objetos artístico-religiosos. A primeira refere-se à vestimenta propriamente dita do orixá que cobre o corpo do iniciado. A segunda engloba as insígnias e adereços que o orixá carrega na cabeça, pescoço, peito, ombros, pulsos, mãos e pernas. A roupa da baiana composta pelo torço branco ou colorido, saia rodada e camizu (pequena bata) de richelieu e o pano da costa é um exemplo. Na confecção da vestimenta dos orixás a técnica se expressa em toda sua amplitude, pois é preciso observar as cores a eles associadas (amarelo para Oxum, vermelho e branco para Xangô, azul para Ogum, branco para Oxalá), a textura e o material adequados (palha para Obaluaíê, tecido rústico para Ogum, brilhante para os orixás femininos); as formas e padrões que expressam as características das divindades como, por exemplo, a da parte superior e inferior da vestimenta (saia mais curta para os orixás masculinos e em forma de tiras para Xangô), entre inúmeros outros itens. As roupas dos orixás tradicionalmente são confeccionadas coletivamente pelos próprios membros dos terreiros, o que não impede que talentos individuais se destaquem, como Ivone de Souza Santos, do terreiro do Ogum, em Salvador, ou Pai Toninho (Antonio Paulino de Andrade) de São Paulo.

A roupa dos orixás coloca os indivíduos na condição de filhos-de-santo. Segundo Patricia Ricardo Souza- na tese *Mito rito e estética* - ao despir-se de sua roupa e vestir a roupa de razão, o indivíduo deixa sua vida do lado de fora do terreiro. No terreiro não há distinção entre o publicitário e a doméstica, não há distinção entre aquele que chegou a pé e o que estacionou seu carro importado. Todos são filhos-de-santo com direitos e deveres, que vivem sob a rígida hierarquia religiosa. (SOUZA, 2007: 20)

A própria vida dentro do terreiro pode ser pensada como a permanente produção da próxima festa, a estrutura religiosa concretiza esta ideia. O processo iniciático de um adepto, da categoria dos que entram em transe, somente se completa com o cumprimento das obrigações de um, três, cinco e sete anos. Esses momentos são marcados pela festa.

Patricia Souza informa que o samba de Dorival Caymmi descreve a baiana com riqueza de detalhes. É difícil precisar historicamente o surgimento desse traje tal como se vê hoje no candomblé. Mas sabe-se que derivou das roupas das negras escravas do século XIX que viviam nas cidades e vendiam seus quitutes em tabuleiros pelas capitais do Nordeste e também na cidade do

Rio de Janeiro. As roupas das ganhadeiras eram projeções das roupas de vendeiras portuguesas dos séculos XVIII e XIX, aquelas mulheres que vendiam nas ruas, praças e mercados, principalmente de Lisboa, Porto e Coimbra. Essas roupas portuguesas já haviam incorporado uma afro-islamização acrescida de outras vertentes civilizatórias da Índia e Ásia. (SOUZA 2007, 44)

O traje da baiana ganha também as ruas como roupa de festa durante o carnaval. Há uma ala das baianas obrigatória no desfile das escolas de samba. Essa ala não conta pontos, não é um quesito do desfile, mas sua presença é obrigatória pelo regulamento no desfile do Rio de Janeiro e de São Paulo. A ala das baianas surgiu no desfile das escolas de samba em 1960. O pioneirismo foi da Estação Primeira de Mangueira, escola de samba carioca.

Um outro dado importante em relação ao fato do povo-de-santo portar muitas jóias se depreende do que diz Mariano Carneiro da Cunha ao contemplar que a metalurgia, aplicada à fabricação de adornos e ornamentos pessoais, já era fato corrente na África negra antes de qualquer contato com os europeus. Portanto os escravos que vieram para o Brasil e para as Américas, sobretudo os que provinham da África ocidental como os Fanti-Axanti, e posteriormente os Yorubá, eram grandes conhecedores das técnicas metalúrgicas. Destacam-se como fabricantes requintados de jóias e objetos ornamentais de metal os Fanti-Axanti, os Baulê, os Yorubá dentre muitos outros povos na África Ocidental. Estes africanos conheciam perfeitamente as diversas técnicas da ourivesaria e os vários processos de fundição do metal e moldagem.

As pulseiras, braceletes e tornozeleiras de metal já eram, antes da chegada dos portugueses à costa africana, muito características da arte africana. Produzidas em grande quantidade, chegaram a ser usadas como moeda de troca. Os portugueses lhe deram o nome genérico de manilhas, e foram elas certamente as peças de joalheria de que se originaram as modernas pulseiras copos e pulseiras escravas, que desde o século XIX enfeitam os braços e antebraços de filhas-de-santo e orixás no candomblé. Citando Alberto da Costa e Silva Patricia Souza explica que manilha é um bracelete de metal, geralmente de cobre ou latão, cuja circunferência não se fecha inteiramente, como se fosse um 'C'. Usava-se como adorno nos braços ou nos tornozelos e, sobretudo, talvez já antes da chegada dos portugueses aos litorais africanos, como moeda. (SOUZA, 2007: 20).

O candomblé, religião formada no Brasil no final do período escravista, chamou a atenção dos pesquisadores desde praticamente sua consolidação no final do século XIX. Durante um século, praticamente, se manteve restrito aos seus lugares de origem, porém, mais recentemente veio a se

espalhar e se enraizar em diferentes regiões do território nacional, sobretudo o Sudeste, e mesmo fora do Brasil, chegando aos países do Cone Sul, a Portugal, Itália, Espanha, Suíça etc. Tem sido fonte importante de inspiração para a arte popular brasileira, o que inclui a música e o carnaval, a literatura, o teatro, o cinema e a televisão, as artes plásticas e mesmo a culinária. Apesar de religião de poucos adeptos, reunindo menos de meio por cento da população brasileira, o candomblé tem grande visibilidade e é vasta a produção científica produzida sobre ele por estudiosos brasileiros e estrangeiros.

O candomblé alcançou grande visibilidade na cultura nacional e isso se deve, em grande parte, à vasta produção cultural que bebe em suas fontes, que vai da literatura às artes plásticas, passando pelo cinema, televisão e música, para não falar do próprio carnaval que se inspira fortemente no candomblé, e dialeticamente é fonte de inspiração também para os terreiros. De tal modo que a estética do candomblé, suas cores, ritmos e sabores são referência e inspiração na cultura e no imaginário brasileiro. Isso se deve ao fato de o candomblé ter logrado alcançar um alto grau de preservação de valores, cosmovisões e modos de ser e de viver africanos.

As religiões em geral, estabelecem com a arte uma relação importante de influência mútua, de modo que por vezes é difícil perceber onde começa ou termina a influência de uma pela outra. Nesse sentido Roger Bastide afirma que, a despeito de influenciar todas as "funções sociais" é sobre a religião que a influência da arte é mais forte. No Brasil as religiões afro-brasileiras efetivamente influenciam e inspiram as artes em muitas temáticas e concepções.

A música popular brasileira é reconhecida internacionalmente por sua qualidade e criatividade. Um dos ritmos mais conhecidos e importantes dessa música é o samba, cuja origem está ligada ao candomblé, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, para onde o candomblé foi trazido por mães-de-santo baianas e conforme diz Caetano Veloso em "Onde o Rio é mais baiano", música gravada em 1998. Esse envolvimento das religiões afro-brasileiras com a música popular, que não se restringe ao candomblé, tem duas faces: por um lado as religiões servem de fonte para a música popular e de outro a música traz prestígio a essas religiões por meio de seus compositores e intérpretes.

A literatura igualmente tematiza o universo do candomblé. Ao lado de outros nomes consagrados, como João Ubaldo Ribeiro, a obra de Jorge Amado se destaca. Inspirada na obra de Jorge Amado, inclusive, há uma produção teledramatúrgica de muito impacto como o caso da

minissérie exibida pela teve Globo em 1985 *Tenda dos Milagres*, o especial *O compadre de Ogum* da mesma emissora exibido em 1995 e mais recentemente, em 2001, a novela *Porto dos Milagres* inspirada nos romances *Mar Morto* e *A descoberta da América*. Patricia Souza explica que a novela exemplifica o vigor e alcance da presença do candomblé no imaginário nacional por se tratar de uma produção exibida em horário nobre, tendo portanto um alcance muito grande, atingindo fatias das diversas classes sociais em todo o território nacional. *Porto dos Milagres*, escrita por Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, tinha como personagem principal um pescador que era ogã em um terreiro e tinha também dentre seus personagens Iemanjá. (SOUZA, 2007, 93)

Interessa dizer ainda que a beleza, a plasticidade, é, sem dúvida, uma fonte da força dessa religião que faz com que ela seja inspiradora e perene a despeito dos reveses que tem sofrido ao longo da história. Ademais a beleza combina-se ao ludismo e à alegria, que são valores e marcam o estilo de vida dos adeptos. O sincretismo na realidade é apenas aparente, porque o essencial da mensagem religiosa continua africano, isto é, a cosmologia ordenadora do real é capaz ao mesmo tempo de incorporar novos elementos e permanecer africana.

Vigora a percepção de que tudo o que se faz é para agradar os deuses e assim obter seus favores, e eles se agradam do que é bonito, é com beleza que se louva os orixás. A riqueza, o luxo, a opulência integram o ideal de culto no candomblé. Essa noção vem da África, onde a opulência deve ser sempre mostrada, ostentada. Soma-se a isso o barroco, estilo artístico marcado por muita ornamentação que influenciou fortemente o País no tempo de sua formação. Disso tudo resulta uma estética marcada pelo excesso, pelo "muito", pelo over e igualmente pela manifestação da riqueza.

A concepção estética do candomble perpassa a criação estética do carnaval. Aliás carnaval e candomblé se aproximam e se influenciam no que diz respeito à expressão estética. É visível o diálogo entre os terreiros de candomblé e o universo das escolas de samba, diálogo que se reflete na idealização e confecção das roupas rituais, destacando-se o uso crescente de plumas, lantejoulas, areia brilhante, canutilhos e paetês. Esse diálogo não se circunscreve apenas ao traje de baiana, mas ao padrão estético das escolas de samba, que valoriza o brilho e o aparato; abusa do contraste das cores e estimula o exagero das formas. Essa dupla influência acontece também porque muitas vezes são as mesmas pessoas que produzem os adereços para o candomblé e para as escolas de samba.

Notadamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, os profissionais que ditam a moda no candomblé são, em geral, os mesmos produtores estéticos das escolas de samba, não é difícil

perceber como o desfile de carnaval antecipa as preferências em desenho e material que vestirão e adornarão os orixás em transe nos barracões de candomblé daquele ano. Por isso mesmo, explica Patricia Souza, a preocupação com a chamada "carnavalização" do candomblé é recorrente entre muitos pais e mães-de-santo. É comum dizerem uns das casas dos outros que "mais parece um carnaval", uma acusação que remete à perda ou afastamento da tradição, numa excessiva valorização dos elementos estéticos em detrimento do sentido religioso do culto (SOUZA, 2007, 100)

A opulência praticada nos terreiros chama a atenção, e causa a impressão de que o candomblé é uma religião muito rica e, portanto, para poucos, religião de "pessoas esnobes". Essa é uma "religião de deuses ricos e adeptos pobres" vale todo o sacrifício para que o deus seja rico, esplendoroso, exatamente porque ele manifesta o oposto da vida difícil do adepto. O luxo do candomblé, a opulência também está ligada ao fato dessa riqueza estar associada no imaginário do povo-de-santo ao tema da realeza, que é comum a muitos orixás. (SOUZA, 2007, 130)

Os objetos litúrgicos presentes nas religiões afro-brasileiras podem ser encontrados nas lojas e mercados de artigos religiosos. Os artesãos e comerciantes tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento dos terreiros e a manutenção de uma estética de origem africana. A existência de uma rota de comércio de produtos religiosos entre Lagos e Salvador na virada do século XIX, englobando os principais centros comerciais brasileiros e da África ocidental, demonstra uma demanda constante por parte dos cultuadores de orixás no Brasil em consumir objetos e estéticas de fontes africanas. Muitos destes centros comerciais tornaram-se famosos pontos de encontro do povo-de-santo. É o caso do Mercado Modelo e da Feira de São Joaquim, em Salvador. Ou do Mercado de Madureira, no Rio de Janeiro. Em Recife, encontram-se produtos religiosos na Feira de São José e em Porto Alegre no Mercado Municipal. O ofício da produção destes objetos geralmente é desempenhado por pessoas que têm algum grau de envolvimento com a religião e que conhecem os códigos e regras de produção destes objetos relativos à cor, formas e materiais dedicados a cada orixá. Muitos destes produtos são feitos em série e nesse caso pequenas oficinas substituem o artesão que trabalha individualmente ou com poucos assistentes. (SILVA, 2008:107)

Os artistas e suas obras vivem num trânsito de versões do sagrado. Sugere-se que um primeiro grupo de artistas engloba aqueles que produzem obras que figuraram nos altares do terreiro, nas vestimentas dos orixás e nas galerias dos museus. Ou seja, o deslocamento destes objetos de um espaço para o outro demonstra, por um lado, que seus temas, formas, cores, texturas,

matérias-primas etc. partem de preceitos tidos como sagrados na religião, o que permitiria sua sacralização no contexto dos terreiros como “objetos de orixá”. A presença destes objetos nas galerias de arte e museus depende da ressonância na visão dos curadores, colecionadores, críticos de arte etc. Obras de Mário Proença, Clodomir Menezes da Silva (Mimito), José Adário dos Santos, Gilmar Tavares, Wueyton Ferreiro, Adilson Martins, Jorge Rodrigues, Junior de Odé, são representativas dessa arte religiosa afro-brasileira transitiva entre o campo estético e o religioso. Em geral, esses artistas são iniciados na religião e eles próprios, como suas obras, transitam entre o terreiro, o atelier e os museus de arte. Outro grupo de obras, não buscaria exatamente essa “transitividade” senão em termos de analogias, inspiração ou reflexão.

As esculturas de palha, búzios e couro de Mestre Didi são um bom exemplo desta abordagem. Filho de mãe Senhora (ialorixá do Axé Opô Afonjá), assogba de Obaluaiê e alapini (sumo sacerdote do culto aos egungun), mestre Didi expressa em suas obras uma forte referência aos emblemas dos orixás da terra e dos ancestrais que têm na palha seu principal elemento simbólico. Também o artista Carybé, obá do Axé Opô Afonjá, em suas esculturas e pinturas escolheu o mundo do candomblé e da Bahia como o grande tema de sua vasta produção. As obras de artistas como Ronaldo Rego, Rubem Valentim e Emanuel Araújo, são representativas desse grupo. Na série “Ebós”, Rego produz peças de madeira em forma de caixas ou gamelas, tais como aquelas que servem para levar as oferendas (ebós) dos orixás. Emanuel Araújo em “Oxum” reconstrói as formas básicas que presidem a imagem desta divindade que se veste de amarelo ouro e representa a fecundidade. Por fim, Rubem Valentim em suas esculturas e gravuras de formas geométricas assinala uma leitura construtivista das linhas essenciais presentes nos emblemas do candomblé. As cores que acompanham seus logotipos também remetem ao sistema classificatório dos orixás.

As obras de Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o mestre de Didi, já participaram da exposição *Magicien de la Terre*, realizada no Centre Georges Pompidou, em Paris, e de mostras organizadas pela Fundação Bienal e o Museu de arte moderna de São Paulo. A presença de suas obras em exposições de arte e cultura, em museus, centros culturais e galerias de arte, confirma a significância ampla da arte e da cultura dos terreiros.

Além das representações da negritude elaboradas por artistas desde o modernismo os trabalhos dos artistas destacados neste artigo configuram uma resposta plástica artística sobre a problemática do negro e do mulato na sociedade brasileira. Neste processo surgiram intelectuais,

instituições, projetos, criações artísticas e movimentos culturais de dimensão nacional. Entre outras realizações, destacam-se o Teatro Experimental do Negro, criado em 1944, que, entre outras ações, especialmente nas artes cênicas, organizou, convocou e patrocinou uma Conferência Nacional do Negro, em 1946, uma Convenção Nacional do Negro, em 1950; além do programa de estudos sobre relações sociais do Departamento de Ciências Sociais da Unesco, iniciado em 1950.

Neste percurso artístico merecem destaque Abdias do Nascimento e Solano Trindade. Abdias do Nascimento foi um importante personagem das jornadas de lutas contra os preconceitos e discriminações raciais em meados do século XX no Brasil. Sua luta pela igualdade racial e pelos direitos humanos iniciada muito cedo, esteve vinculada às artes cênicas, tendo como ponto alto as ações do Teatro Experimental do Negro-TEN, e também alcançou o campo das artes plásticas. Primeiro, com a organização do concurso de artes plásticas para a escolha do Cristo de cor, o cristo negro que tanta polêmica causou, em 1955, por ocasião do 36 Congresso Eucarístico Internacional, no Rio de Janeiro; depois, com o curso de introdução ao teatro e as artes negras, ministrado em 1964, no Museu Nacional de Belas Artes, por ocasião da comemoração do XX aniversário do Ten. Em seguida, com o Museu de Arte Negra-Man, cujo acervo múltiplo teve uma primeira exposição em maio de 1968, no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, mas ainda guarda uma casa definitiva. Dinâmica interrompida forçadamente, a partir de 1968, quando ele foi obrigado a se exilar, vivendo nos Estados Unidos e na África, alargando sua militância intelectual e artística.

Seguindo os caminhos abertos por Rubem Valentim e Abdias do Nascimento, Emanuel Araújo construiu uma história singular, seja ao promover o diálogo artístico entre as culturas afro-descendentes e princípios construtivos, seja em ações que visam alterar os modos de inserção cultural dos negros no Brasil. Em alguns trabalhos artísticos, Emanuel Araújo persiste com uma plástica ambígua, similar a de Valentim, conciliando concretude e simbolismo. As mostras e publicações organizadas por Emanuel Araújo, desde a década de 1980, como *A mão Afro-Brasileira* (1988), *Os Herdeiros da noite* (1995), *Arte e religiosidade no Brasil- heranças africanas* (1977) e *Negro de corpo e alma* (2000), entre outras, constituem uma série que torna pública uma infundável pesquisa sobre a questão negra, sob o ponto de vista das artes plásticas. Estas exposições e sua atuação como diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo culminaram na criação do Museu Afro-Brasil, em São Paulo, em 2003.

No livro *A mão afro-brasileira*, Emanuel Araújo apresenta novos artistas, entre elas a artista Rosana Paulino, como uma das poucas negras artistas plásticas no Brasil. Ele a acompanha desde o começo de sua carreira e expõe suas obras nas mostras realizadas no Brasil e no estrangeiro, como a

Bienal de Valença na Espanha. Nesta apresentação Araújo afirma que Rosana Paulino se expressa pelos seus laços ancestrais, em reverência a sua família, com fotografias impressas em pequenas almofadas, fazendo ponte com a religião e a raiz africana. Essa metáfora guarda a memória do passado, e os patuás dedicados aos deuses africanos preservam a sua identidade, enquanto mulher negra ciosa de suas raízes. (ARAUJO, 1988:116)

Em sua tese intitulada *Imagens e Sombras* (2010) Rosana Paulino explica que em suas obras forma e conteúdo servem à uma mesma finalidade, e uma das principais é a discussão dos estereótipos ligados às mulheres. Um dos aspectos do trabalho artístico é aquele ligado diretamente ao pensar político, pelo fato de Rosana Paulino ser uma artista negra. Desde criança a artista revela se incomodar com a não representação do negro ou com a insistência em se colocar os negros em posição inferior e/ou estereotipada. “Olhar e não me ver representada nos livros escolares, sempre com seus modelos de família branca e feliz, cabendo aos negros os papéis de serviçais, ver as novelas e anúncios de televisão que em quase todos os casos reservavam aos negros sempre o mesmo tratamento e estereotipa”. Estas ideias impactaram as obras da artista como é o caso da instalação *Parede da Memória*, e se refletiram em peças como *Bastidores*, apresentado no Panorama do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo – de 1997 (PAULINO 2011:22)

O uso de elementos do mundo feminino é constante na elaboração das peças da referida artista, também por ter sido tocada pelo exemplo de sua mãe, que foi bordadeira durante boa parte da sua infância. O tecer para Paulino, representa simbolicamente, mais do que se colocar no mundo, procura também trazer à tona vestígios de momentos passados.



Parede da Memória. Microfibras, xerox, linha, algodão e aquarela. Dimensão do trabalho montado: variável.
Dimensão dos objetos: aproximadamente 8,0 x 8,0 cm cada elemento. 1994.

Ultrapassando a problemática do gênero os problemas ligados à identidade étnica são lançados na *Parede de Memória*. Ao eleger o formato dos “patuás” para a construção das peças, a questão do grupo de origem torna-se patente. Estes pequenos “bentinhos”, tão presentes na tradição católica, são reelaborados a partir do viés de uma cultura mestiça onde a religião da Umbanda irá funcionar como ponto de apoio à criação estética. (2011:26)



Obra da série Bastidores. Xerox transferida sobre tecido, bastidor de madeira e linha. 30,0 cm de diâmetro – 1997

Como explica Rosana Paulino a presença da problemática negro-feminina na obra *Bastidores* -se dá através do uso de imagens que irão fazer a passagem do local simbólico ocupado pelas mucamas para aquele que, na atualidade, é preenchido pelas empregadas domésticas. Ao aparecer a figura da estudante, tem-se uma opção para a quebra deste simbolismo. O fato de todos os personagens aparecerem vendados mostra o pouco esforço empreendido pela sociedade em buscar reparações e soluções para erros historicamente cometidos, perpetuando a desigualdade social e racial (PAULINO 2011:27)

Paulino revela que sua preocupação poética com o feminino floresceu a partir de uma imagem de Jacques Etienne Arago e N. Maurin denominada *Castigo de Escravos*. Esta estampa retrata uma escrava usando um instrumento de tortura e mostra como foi tirada desta mulher a

possibilidade de expressão, além de mostrar a animalização a que ela foi submetida. Assim, a ideia original de Paulino era continuar uma linha de investigação poética, desenvolvendo uma reflexão de cunho visual que procuraria compreender, pelo uso da pesquisa plástica, como uma determinada representação gráfica pode, através de releituras, ainda dizer a respeito de como a mulher negra é vista na sociedade brasileira atual (PAULINO, 2011:47)



ARAGO, Jacques Etienne e MAURIN, N. Castigo de escravos. Litografia aquarelada sobre papel. Sem medidas. 1839. Coleção Museu AfroBrasil.

Mesmo quando possuidora de elevado nível educacional a mulher negra é quase sempre vista como não apta a executar trabalhos que requeiram elevada qualificação profissional. Esta visão, fruto de claro preconceito racial e de gênero, tem marcado a sociedade brasileira. Dados provenientes de diferentes pesquisas mostram as dificuldades deste grupo em ascender profissional e socialmente. Diante desta condição a ideia primeira de Paulino, a fim de discutir estas questões, era pensar uma abordagem do problema através de diversas imagens que seriam construídas em um diálogo com uma imagem "síntese" (no caso a imagem de Arago e Maurin) . Um fator relevante para o despertar das pesquisas de Paulino foi o papel aglutinador desempenhado pelas mulheres negras. Mães de santo, benzedeiras, parteiras, comerciantes, depois professoras, costureiras, atrizes, doutoras, pesquisadoras, etc. A artista compreende que a mulher negra está na linha de frente do desenvolvimento da população negra.



A hora da limpeza. Do Álbum DAS SOMBRAS 2o ATO. Monotipia sobre papel. 54,0 x 39,0 cm. 2010.



Babel – Detalhe de elemento. Monotipia sobre algodão cru e costura. 2010.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da. Símbolos da herança africana. Por que candomblé? In: SCHWARCZ, Lilia M. e REIS, Letícia Vidor (orgs.) - *Negras Imagens*. Ensaios sobre escravidão e cultura. EDUSP/Estação Ciência, 1996.

AMARAL, Rita. *A coleção etnográfica de cultura religiosa afro-brasileira do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo, v. 10, 2001.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Religiões afro-brasileiras e cultura nacional: uma etnografia em hipermídia. *Revista Pós – Ciências Sociais*: São Luís, v.3, n.6, JUL/DEZ. 2006.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão Afro-brasileira: Significado da contribuição arte histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

AJZENBERG, Elza. Afro-Brasil: Arte, pesquisas e imagens modernas. In: SILVA, Dilma de Mello (Org.). *Interdisciplinaridade, transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da arte e cultura*. São Paulo, Terceira Margem, 2010.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem Orixá no Samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 27(2): 85-113, 2007.

BÜLL, Marcia Regina. *Artistas primitivos, ingênuos, (naïfs), populares, contemporâneos afro-brasileiros. Família Silva: um estudo de resistência cultural*. Dissertação de Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura / Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007

CADERNO de Visitas do Museu Afro Brasil. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2006.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira: Orientações Pedagógicas*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CUNHA, Marcelo N. Bernardo da. et al. Nina Rodrigues e a Constituição do Campo da História da Arte Negra no Brasil In: *Gazeta Médica da Bahia* 2006;76:

CUNHA, Mariano Carneiro da. *Arte Afro-brasileira*. In: ZANINI, W. (Coord.) *História Geral da Arte no Brasil*. Vol.2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

LOPES, Maria Aparecida de Oliveira. *Museu afro Brasil: ampliando e preservando os bens materiais e imateriais da cultura afro-brasileira*. *Revista Patrimônio e Memória*. v.4, n.1, Unesp: 2008.

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

NUNES, Eliene. Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira. In: Cadernos do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, EDUFBA, ano 4, n. 4, 2007,

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). A mão Afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUIAR, Nelson (Org.) Mostra do Redescobrimento: Arte Afrobrasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. “Imaginários negros”: Negritude e Africanidade na Arte Plástica Brasileira”. In: MUNANGA, Kabengele (Org.) História do negro no Brasil: o negro na sociedade brasileira, Vol. 1 – Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Entre o tronco e os Atabaques: a representação do negro nos Museus Brasileiros*. Colóquio Internacional Projeto UNESCO: 50 anos depois. Salvador, 2004.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. In: *Debates do Ner*, Porto Alegre, Ano 9, N. 13, P. 97-113, JAN./JUN. 2008

SOUZA, Marcelo De Salette. Museu Afro Brasil: o reconhecimento da cultura material e simbólica afro-brasileira. Monografia em artes plásticas. São Paulo: USP, 2006.

SILVA, Dilma de Melo ; CALAÇA, Maria Cecília Félix. Arte Africana e Afro-brasileira. São Paulo: Terceira Margem, 2006 .

SILVA, Rosângela de Jesus. A imagem do negro e o negro como artista: algumas representações na produção artística do século XIX brasileiro. In: LOPES, Maria Aparecida. Fragmentos de diásporas africanas no Brasil. Santa Catarina: Premier, 2011.