



NAS TRILHAS HISTÓRICAS DOS SÍMBOLOS RELIGIOSOS DA ARTE NEGRA

IN THE HISTORIC TRAILS OF THE SYMBOLS OF THE BLACK ART

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1984317812022016120>

Maria Oliveira Lopes – UFSB

RESUMO

O artigo apresenta reflexões sobre a arte afro religiosa produzida na diáspora. O objetivo foi apresentar como as tradições artísticas compartilhadas de algumas regiões africanas foram representadas e ressignificadas na arte negra diaspórica, destacando, ainda, os rastros destas tradições na produção artística do Brasil.

Palavras-chave: religião, diáspora, arte negra

ABSTRACT

The article presents reflections on religious african art produced in the diaspora. The goal was to present to the artistic traditions shared some African regions were represented and new meanings in diasporic black art, highlighting also the traces of these traditions in artistic production in Brazil

keywords: religion, diaspora, black art

1 INTRODUÇÃO

Ao longo do texto contemplam-se conteúdos que podem ser estudados por diferentes disciplinas, da educação básica ao ensino superior, como forma de consolidar as leis 10.639/2003 e 11645 que reforça o artigo 26 A da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9.634/96. Já na LDB estava explícito que os conteúdos significativos envolvem aqueles referentes a história dos povos que formaram o Brasil: africanos, índios e europeus. O tema deste artigo se propõe a dissertar, então, parte dos conteúdos apresentados pelo *Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-raciais e Para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Dessa maneira, de acordo com o PNERE.



O ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira, evitando-se distorções, envolva articulação entre o passado, presente e futuro no âmbito de experiências, construções e pensamentos produzidos em diferentes circunstâncias e realidades dos povos negros. É um meio privilegiado para a educação das relações étnico-raciais e tem por objetivos o reconhecimento e a valorização da identidade, história e cultura dos afro-brasileiros, garantia de direitos de cidadãos, reconhecimento e igual valorização das raízes africanas da nação brasileira, ao lado das indígenas, europeias e asiáticas;

O ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira se fará por diferentes

meios, em atividades curriculares ou não em que se explique, busquem compreender e interpretar, na perspectiva de quem o formule diferentes formas de expressão e de organização de raciocínios e pensamentos de raiz da cultura africana;

Promovam-se oportunidades de diálogo em que se conheçam, se coloquem em comunicação diferentes sistemas simbólicos e estruturas conceituais, bem como se busquem formas de convivência respeitosa, além da construção do projeto em que todos se sintam encorajados a expor, defender sua especificidade étnico-racial (PNERE, 2004:57)

A religião de matriz africana pode ser tratada em sala de aula e em espaços de mediação cultural, como nos museus, na perspectiva histórico-cultural. Nestes espaços o foco não é a conversão religiosa, compreendendo ainda que o candomblé, por exemplo, não é uma religião de conversão, são os orixás que escolhem o filho de santo. Esta abordagem histórico-cultural permitiria aos professores e alunos conversar mais abertamente sobre religião, preservando inclusive suas diferentes escolhas religiosas. Ao invés disso, não é difícil encontrar outros discursos fomentados pelo preconceito religioso no ensino da educação básica e superior, provocadores da violência simbólica e física as religiões de matriz africana, reafirmando antigas visões construídas pela igreja católica sobre as praticas religiosas africanas, visões construídas nos contatos entre africanos e europeus, durante os períodos da escravidão e colonização e reafirmados no mundo pós-colonial. Nota-se, em parte, um silêncio sobre as razões históricas que elegeram o catolicismo como religião universal.

A lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, entre outros dispositivos legais, determina que o ensino religioso (ER) seja oferecido dentro do horário normal das escolas públicas de Ensino Fundamental, não sendo obrigatório oferece lo no Ensino Médio. Ao contrário dos demais materiais do currículo escolar obrigatório, o ER é uma disciplina facultativa ao aluno, parte da formação básica do cidadão, que visa assegurar o respeito a diversidade religiosa brasileira e proíbe todas as formas de proselitismo e doutrinação.



Em artigo intitulado “sobre os cuidados do corpo e do espírito”, Milton Silva dos Santos e Ana Carolina Capellini Rigone apresentam resultados de uma reflexão sobre a intersecção entre corpo e religião numa amostragem de livros didáticos de ER e nas apostilas de orientação salesiana. Nos livros didáticos que eles listaram, analisaram que, em detrimento das demais religiões, é perceptível a feição católica predominando em algumas coleções, bem como verificaram uma ênfase na tradição judaico-cristã assumida por autores e organizadores. Na apresentação do livro para os alunos, os organizadores dos volumes “Entre amigos” (Moderna) afirmam que a coleção propõe uma aprendizagem pautada na convivência, no respeito, no diálogo com as diferenças e na tolerância diante da diversidade e da pluralidade cultural que caracterizam as sociedades modernas. Este livro se alicerça em conceitos históricos, sociológicos e da antropologia religiosa mas também sustenta-se em documentos aprovados no Concílio do Vaticano II e em princípios da ética e da moral cristã, nos ensinamentos e na doutrina social da Igreja. (SANTOS e RIGONE, 2015: 227)

A narrativa deste artigo é então uma oportunidade de construir reflexões sobre os diferentes sistemas simbólicos e estruturas conceituais das religiões de matriz africana. Nesta perspectiva uma apresentação das estruturas conceituais religiosas, via poética negra, permite ao leitor deste texto - professores, alunos, pesquisadores- desconstruir estereótipos religiosos, buscar formas de convivência respeitosa, expor e defender sua especificidade étnico-cultural e respeitar os valores, visões do mundo e pensamentos da cultura negra.

2 HISTORICIZANDO A ARTE NEGRA ATLÂNTICA

No livro *Uma introdução a poética da diversidade* Edouard Glissant apresenta seu conceito de criouliização que faz sentido para se pensar como as artes negras sobreviveram e se constituíram nos países diaspóricos. A tese que Glissant defende é que o mundo se criouliizou. As culturas do mundo transformaram-se através dos choques entre os povos, guerras e também avanços de consciência e de esperança, que levou a humanidade a crença de que a identidade de um ser só e reconhecível se for válida e exclusiva diante das identidades de todos os seres. (GLISSANT, 1996: 18)

Interessa entender então que escravos e seus descendentes recompuseram através de rastros uma língua e manifestações artísticas. O africano deportado a partir dos poderes da memória, a partir do pensamento do rastro compôs uma linguagem crioula e formas de artes, como por exemplo o jazz, que foi reconstituído com a ajuda de instrumentos e com os resíduos de ritmos africanos



fundamentais. O neo americanismo se reinstalou no Caribe, no Brasil e na América do Norte, através do pensamento resíduo, das formas de arte.

Os fenômenos de criouliização permitiram praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades: uma abordagem que passa pela recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes no mundo. A criouliização supõe que os elementos culturais dos povos colocados em contato sejam equivalentes. Foi por esta razão que, nos territórios oriundos do processo de criouliização, como o Caribe ou o Brasil, foi preciso restabelecer o equilíbrio entre elementos culturais dos povos, primeiramente através da revalorização de uma herança africana. Foi o que constituiu o chamado indianismo haitiano, o renascimento de Harlem e enfim a negritude, a poética de negritude de Damas, de Aime Cesaire e de Senghor. Isso também aconteceu nas Antilhas e no Caribe com outras culturas, como a cultura hindu após 1848. Na ilha de Trindade a descendência hindu e a descendência africana dividem o fenômeno de povoamento da ilha.

Glissant compreende ainda que a mestiçagem é diferente da criouliização, ao dizer que pode-se calcular os efeitos da mestiçagem por enxertia e por cruzamento dos animais, bem como calcular que ervilhas vermelhas e ervilhas brancas misturadas darão resultado em uma geração. Ao contrário da mestiçagem a criouliização é regida pela imprevisibilidade. Na Luisiana, por exemplo, a criação da música *zydeco* é uma aplicação da música *cajun*, dos ritmos e poderes do jazz e mesmo do rock. Na Luisiana encontramos os *black indians*, tribos que nasceram dos escravos foragidos e dos índios. Em Nova Orleans assistiu-se ao desfile dos *black indians*. Portanto, estes micro climas culturais e linguísticos foram criados pela criouliização na América.

Por fim, vale a pena traduzir como a questão da identidade nas formas de arte foi pensada neste conceito de criouliização. A noção da identidade como resultado de uma criouliização, ou seja a identidade como rizoma, define a identidade indo ao encontro de outras raízes. Esta formulação provoca inquietações, porque quando fala-se de identidade raiz indo ao encontro de outras identidades, tem-se a impressão de uma ameaça e diluição de si mesmo. O pensamento do rastro é um sistema intuitivo, frágil e ambíguo de pensamento, que traduz a complexidade e a dimensão da multiplicidade do mundo no qual vive-se.

O livro de Robert Farris Tompson “Flash of the spirit, arte e filosofia africana e a afro americana” identifica as influências Ioruba, Kongo, Mande, Ejagham e Daomeana na arte e na filosofia dos povos negros da América. Por sua vez, retrata as forças que originaram as diferentes civilizações negras e os sentidos que inundaram o nordeste do Brasil, com os emblemas, contas e as



vestes da Iorubalandia e do Daome. Estes sentidos também enriqueceram a cultura da América do Norte com o herbalismo influenciado pelos Kongo e Angola, com as curas mentais e as tradições funerárias entre os negros do antigo sul dos Estados Unidos. Durante várias décadas, os princípios fundamentais compartilhados de dança e música mostrou unidades culturais africanas generalizadas que ligavam as mulheres e os homens da África Ocidental e Central aos povos negros do Novo Mundo (THOMPSON, 2011:17)

Ao descrever Kongo com K, em vez de C, Robert Thompson distingue a civilização do Kongo e o povo Bakongo da entidade colonial chamada de Congo Belga (atualmente Zaire) e da atual República Popular do Congo Brazzaville. A civilização Kongo abrange o moderno Zaire e os territórios vizinhos na moderna Cabinda, o Congo Brazzaville, o Gabão e o norte de Angola. Os povos Punu (Gabão), Teke (do Congo Brazzaville), Suku e o Yaka (da área do Rio Kwango, a leste do kongo, no Zaire) e alguns grupos étnicos do norte de Angola partilham conceitos culturais e religiosos com o povo Bakongo. (THOMPSON, 2011:108)

Os traficantes de escravos do começo dos anos 1500 usaram o nome Kongo, pela primeira vez, para o povo Bakongo. Depois, gradualmente, usaram-no para designar qualquer pessoa levada para a costa ocidental da África central para a América e similarmente o significado de Angola se ampliou ao longo dos séculos. Ngola referia-se, inicialmente, ao governante da parte do Ndongo da cultura Kimbundum, situada atualmente no norte de Angola. De acordo com o historiador Philip Curtin, citado por Robert Thompson, “o primeiro significado europeu referia-se precisamente a imediata hinterlandia de Luanda”. Depois, o termo se tornou o nome da moderna Angola, mas também, algumas vezes, de toda a costa ocidental da África Central. (THOMPSON, 2011:108)

A ampliação dos significados de Kongo e Angola, enquanto durou o comércio de escravos, reflete a expansão do tráfico de europeus no coração do Kongo e nas sociedades relacionadas com os Kongo. Durante os séculos XVII, XVIII e XIX milhares de pessoas foram abduzidas dessa área culturalmente rica. Considera-se que os habitantes do kongo e Angola partilhavam crenças, línguas e elementos culturais que sobreviveram no Novo Mundo.

No sul dos Estados Unidos importantes palavras e conceitos ki kongo influenciaram o inglês falado pelos negros, especialmente os léxicos do jazz e blues, do amor e do uso das ervas. Muitas palavras derivadas do Ki-Kongo tem sido descritas por etimologistas como de origem desconhecida. A palavra jazz é provavelmente uma forma crioula Ki Kongo: ela é similar em som e em significado original da palavra jazz, o vernáculo americano para semem. E jazz parece derivar



do verbo Ki Kongo dinza, que significa descarregar o semem, gozar. O verbo dinza foi assimilado pelo linguajar crioulo de Nova Orleans.

Aspectos da cultura Kongo foram incorporados, nas sociedades americanas, por homens e mulheres escravizados e devotados a ideia de ser kongo. Na virada do século XIX e XX, em Montevideu (Uruguai), a aparência externamente festiva de uma sociedade kongo de dança poderia revelar, como observou o estudioso Vicente Rossi sobre as origens do tango (1926), “cosas de negros”. (THOMPSON, 2011:111)

Nas palavras de Thompson os bakongo consideravam sua capital um reino centralizado. Era um mundo constituído por um cosmograma alicerçado na crença do equilíbrio ideal do mundo dos vivos com os mortos. Amuletos e medicinas eram constantemente produzidos em busca da realização humana, em contraste com a realidade do mundo imperfeito dos vivos. Os bakongo possuíam um complexo sistema de minkisi (medicinas sagradas) e acreditavam que este sistema foi concedido a humanidade por Deus. A religião do Kongo pressupunha um Deus Todo Poderoso, cujo equilíbrio e poderes de cura eram controlados pelo rei, sistema ritual, autoridade e feiticeiro. (THOMPSON, 2011:111)

Versões de algumas das autoridades rituais responsáveis pela cura através das ervas e da adivinhação aparecem nas Américas. Em Cuba, os especialistas rituais do Kongo passaram a usar o nome banganga; nos Estados Unidos, eles eram conhecidos como feiticeiros; e no Brasil, eram chamados de pai e mãe de santo, nomes aparentemente originários da veneração youruba - babaloriza, yalorixa. Estas autoridades rituais foram responsáveis pela disseminação das culturas religiosas e artísticas no Novo Mundo.

As influências e as improvisações sobre a arte e a religião do Kongo no Hemisfério Ocidental são discerníveis em quatro formas de expressão; nos cronogramas marcados no chão para os propósitos da iniciação e de meditação do poder espiritual entre os mundos, nas medicinas sagradas do Kongo, ou nkisi; no uso da terra de túmulos de pessoas falecidas como amuletos da vigilância ancestral e de retorno espiritual; e nos usos sobrenaturais relacionados com as árvores, cajados, galhos e raízes.

Wyatt MacGaffey, citado por Thompson, resumiu a forma e o significado do cosmograma fundamental kongo ao dizer que o espaço ritual mais simples é uma cruz grega marcada no chão. Esta é a manifestação mais simples do cruciforme Kongo, “um ponto sagrado no qual a pessoa fica



de pé para fazer um juramento ou voto, sobre o chão dos mortos, abaixo de Deus que tudo vê”. Esse sinal da cruz Kongo não tem a ver com a crucificação do Filho do Deus, mas seu significado coincide com a visão cristã. Os Bakongo tradicionais acreditavam em uma deidade suprema, Nzambi Mpungu, e confiavam na indestrutibilidade da alma. Os bakongo acreditavam e defendiam que a vida do homem não tem fim. “O sol, quando nasce e se põe a cada dia, é uma marca, um sinal desse ciclo, e a morte é meramente uma transição no processo de mudança” (THOMPSON, 2011:112)

O cosmograma Kongo surgiu nas Américas como pontos e desenhos do contato entre os dois mundos. Na ilha de Cuba, quando os líderes rituais do Kongo queriam fazer um amuleto Zarabanda (uma espécie de amuleto feito de pano), eles começavam por traçar, com giz branco, um padrão cruciforme no fundo do caldeirão de ferro. Essa era a assinatura do espírito invocado pelo fundo de um caldeirão de ferro. Essa era a assinatura do espírito invocado pelo amuleto ou feiticeiro ou magia. Ela deriva da marca Kongo, exceto que os discos do Sol foram substituídos por flechas, para significar os quatro ventos do universo.

Uma das funções mais importantes do cosmograma Kongo permanece em uso em círculos religiosos afro cubanos. Canções também são entoadas para concentrar o poder sobre o ponto designado. Sacerdotes afro cubanos ativaram antigos amuletos importantes ao cantar e desenhar um ponto sagrado. Eles cantavam textos sagrados em espanhol e em uma versão crioula Ki Kongo enquanto abaixavam um amuleto do teto de um santuário até um sinal desenhado como giz no chão. Existem numerosos cosmogramas relacionados com amuletos desenhados com giz sobre a terra em Cuba.

No Rio de Janeiro encontram-se cruciformes simples, desenhados a giz no chão de santuários e de altares, que se tornaram sinais complexos, fundindo diversas referências do Kongo, Ioruba, Católicas Romanas, entre outras. Esses sinais ou marcas abrangem os brasões dos espíritos, uma mistura de alusões Kongo, Ioruba, daomeanas, católicas romanas, nativas e espiritualistas. No começo do século XX, existiam no Rio de Janeiro duas principais nações africanas: os seguidores da cidade Youruba, nos ritos chamados de candomblé, e os seguidores das medicinas e dos espíritos do Kongo e de Angola, originalmente chamados de cabula, mas depois de macumba, após a absorção de outras influências.

No começo, os sacerdotes da macumba invocavam os espíritos através de simples desenhos a giz, no chão, chamados de pontos riscados e eram, essencialmente, cosmogramas desenhados na



forma de uma cruz latina. Algumas eram usadas para centralizar a água consagrada e outros líquidos importantes para os espíritos. O termo afro-brasileiro para essas invocações visuais do espírito, pontos cantados e pontos riscados, relembra o costume do Kongo de cantar e marcar simultaneamente a centralização do espírito.

A medida que o tempo foi passando, os antigos cruciformes foram transformados por aspectos emprestados da iconografia Ioruba e enriquecidos pelos atributos dos santos católicos romanos, identificados com deidades da cultura ioruba. Até mesmo satã era identificado com Exu, uma deidade ioruba, para desafiar criativamente a bondade. Desse modo, as assinaturas de Exu, associadas com as encruzilhadas são marcas circulares nas quais se recombina a força do satã.

A maioria dos pontos riscados, traçados com giz sobre um chão brilhante ou nas areias das praias de Ipanema, de Copacabana e em outros lugares do Rio, tornaram-se sinais de invocação e de encontro. As coleções do Museu da Polícia no Rio de Janeiro incluem uma cabaça de beber laqueada de preto, entalhada com o ponto riscado de Pai Velho, um ancestral Congo. Seu ponto adverte o mundo de que ninguém, exceto uma pessoa em seu espírito, pode usar sua cabaça de beber. O ponto, essencialmente uma cruz latina dentro de uma estrela de Davi, no meio de um círculo decorado com suas estrelas menores, é comparável ao ponto cantado para o mesmo espírito.

Os cosmogramas do Kongo também reapareceram nas Américas na forma nkisi. O nkisi é um objeto estratégico na arte negra atlântica e dizem que tem poderes de cura e de outros fenômenos. Nsemi Isaki, por volta de 1900, definiu como nkisi

“o nome de uma coisa que usamos para ajudar uma pessoa, quando ela está doente, e da qual obtemos saúde; o nome se refere as folhas e medicinas combinadas. Tem esse nome também porque existe para proteger a alma humana e guarda-la contra doenças, para quem quer que esteja doente e queira ser curado. Assim, um nkisi é também algo que caça e destrói as doenças e as expulsa do corpo.” (THOMPSON, 2011:121)

Os materiais de incorporação de espíritos incluem terra de cemitério - considerada parte do espírito da pessoa enterrada - ou alguns equivalentes, como argila branca (mpemba) tirada dos leitões



dos rios ou pó-de-madeira de sândalo africano, cuja cor avermelhada sinaliza a transição e a mediação para o Bakongo. Esses materiais são geralmente embrulhados ou escondidos em um amuleto. Um amuleto, exposto no Museu de Tervuren, foi encapado com resina, na qual penas foram inseridas a maneira de certos adereços emplumados de cabeça e usados por importantes chefes e sacerdotes no Kongo. As penas significam crescimento contínuo e também plenitude. A terra dentro do amuleto afirma a presença de um espírito. As penas coroando o amuleto sugerem a conexão com a parte superior do cosmograma Kongo, que representa o mundo dos vivos e o habitat celeste de Deus.

O Museu Real da África Central, em Tervuren (Bélgica), tem uma coleção de nkisi de cerâmica, incluindo argila branca, para representar o outro mundo, e um outro, coberto com um espelho, para simbolizar a água entre os reinos dos vivos e dos mortos. Esses recipientes são enchidos com terras encobertas de espíritos, pedras de direcionamento de espíritos e conchas. No Oeste de Cuba, existia, no século XIX, grande quantidade de recipientes e de trouxas de nkisi de inspiração Kongo. Atualmente muitos minkisi produzidos em Cuba e em bairros afro-cubanos nos Estados Unidos - especialmente nos de Miami e Nova York- são contidos por grandes caldeirões usados para cozinhar. Os afro cubanos chamam esses recipientes de nkisi de prendas, pois refletem as obrigações rituais partilhadas pelo dono do amuleto e pelo espírito contido nele.

Além das prendas, os Kongos cubanos do século XIX fizeram estatuetas minkisi para misticamente atacar os donos de escravos e outros inimigos e para o seu reconhecimento espiritual. Lydia Cabrera descreveu os minkisi como “estatuetas semelhantes a bonecos mágicos de cerca de 50 centímetros de altura esculpidas em madeira, com uma substância mágica inserida numa pequena cavidade”. Entre estas estatuetas havia uma chamada Matiabo, documentada em 1875. Matiabo eram os escravos que fugiram e, algumas vezes, uniram forças com grupos rebeldes na guerra de independência de Cuba contra a Espanha, no século XIX. Eles provavelmente usavam os amuletos para revelar feiticeiros, curar doentes e localizar a caça. (THOMPSON, 2011:20)

No Haiti, reformulações originais de nkisi, foram chamados *pacquets* congo. Os *pacquets* mais elegantes eram embrulhados em seda - em vez de algodão ancestral - ou em tecido de rafia amarrados com fitas largas de seda; adornados com lantejoulas e também em contas; e algumas vezes coroadas com plumas feitas de tecido metálico. Dois *pacquets*-congos, feitos em 1979, com um talo de pena, chamado Simbi das Folhas e outro, mais curto, com os braços nos quadris, chamado de Rainha do Congo - são de uma sacerdotisa vodu e de seu grupo, que viviam nos



arredores a oeste de Porto Príncipe.

Acredita-se que estes espíritos kongo dos mortos, *bsimbi*, presidem em parte a produção e feitura dos *pacquets* congo do Haiti. Um sacerdote do vodou disse a Aldred Metraux que os *pacquets* eram guardiães capazes de excitar e despertar as deidades em favor de seus donos. Desse modo, algumas vezes os *pacquets* haitianos, como as prendas e os *minkisi*, são interpretados de forma cosmogramática. Eles são pontos que intermedeiam a proteção entre os vivos e os mortos. A forte influência Kongo Angola no Brasil é responsável por outra tradição *nkisi* no Novo Mundo: os amuletos brasileiros para o amor e para a guerra. O ponto de amarração é um pequeno amuleto em um recipiente de pano, destinado a prender um espírito ou a atrair uma pessoa para seu possuidor. As cordas entrecruzadas, de forma bem apertada, representam decisivamente a prisão ou o fechamento do espírito. (THOMPSON, 2011:20)

Até muito recentemente acreditava-se que os Estados Unidos eram completamente imunes as tradições visuais de influência africana. Descobriu-se que existe uma tradição de fazer *minkisi* nas comunidades negras em todo o país. A prática, bem conhecida durante a escravidão, de temperar e amansar os negros por meio de um período da resistência nas Ilhas das Índias Ocidentais, antes de levá-los para as fazendas continentais, significou que a tradição de *nkisi* Kongo já era provavelmente transformada antes de chegar aos Estados Unidos. A herança Kongo evidencia-se, nas comunidades negras norte americanas, na fabricação de amuletos de amor, cujo propósito é trazer de volta amantes que se afastaram. E na forma em que são dobrados e trazem os nomes amarrados, eles relembram os pontos de amarração afro brasileiros, o *pwe* haitiano e o *nkangue* afro-cubano.

Para Robert Thompson a influência Kongo Angola é mais pronunciada nos cemitérios negros tradicionais no sul dos Estados Unidos. A natureza dos objetos que decoram seus túmulos, como também ocorre em alguns lugares tão diversos como o Haiti e Guadalupe, nas Índias Ocidentais, revela uma forte sequência lógica. Essa conexão pode ser caracterizada com o restabelecimento da noção Kongo do túmulo, como um amuleto para a persistência do espírito.

Os túmulos americanos são frequentemente cobertos com os últimos objetos tocados ou usados pelos falecidos. Frequentemente pratos, xícaras e copos são selecionados para serem dispostos sobre a superfície de um túmulo. Acredita-se que a última força de uma pessoa falecida ainda está presente dentro desse tipo de objeto. Pode-se acompanhar a continuidade dessa crença desde os tempos da *plantation* (1845-1865). Os túmulos dos negros eram sempre decorados com o



último artigo usado por quem partia. Esta prática esteve presente na ilha de Santa Helena, na Geórgia, em 1919, e o de Brownsville, também na Geórgia.

No Haiti ocorreu uma síntese das formas e das doutrinas principais das religiões Iorubá, daomeana e Bakongo, que foram parcialmente influenciadas pelos santos da Igreja Católica e por seus atributos. O resultado foi o vodun (vodu). Thompson revisa os elementos da arte e do pensamento Ioruba e Kongo que influenciaram as principais formas de vodu e focaliza a influência do Daome. Descreve a arte vodu examinando as pinturas e os desenhos fundamentais do chão, chamados *vèvè*, e as bandeiras de mediação para os deuses e as deusas, bordadas com lantejoulas, chamadas bandeiras de vodu. (THOMPSON, 2011:20)

No interessante capítulo “Santos negros em marcha: a arte a cultura Iorubá nas Américas”, Thompson informa que os iorubas são uma das civilizações mais urbanas da África negra. Seu urbanismo data da Idade Média, quando sua cidade sagrada, Ilê Ifé - onde seu povo acredita que o mundo começou- estava florescendo com uma força artística. Entre os séculos X e XII, os mestres escultores de Ilê Ifé estavam modelando uma arte refinada, que pode ser exemplificada com uma cabeça de terracota exposta no Museu de Berlim (THOMPSON, 2011:22)

Na análise de Thompson, os iorubas acreditam que descendem de deuses e deusas de uma antiga capital espiritual, Ile Ifê, e tem uma preocupação com o patrimônio e com as qualidades de uma vida correta e justa através da devoção a importantes deusas e deuses. No território Ioruba existem deidades, no oeste da Nigéria, e no leste da República do Benim. Os mais venerados sobreviveram as vicissitudes do tráfico Atlântico. Entre as deidades sobreviventes se incluem Exu, Ifá, Ogum, Oxossi, Obaluae, Nana Burucu, Xango. Outros espíritos da iorubalandia, venerados pelas pessoas no Novo Mundo: Obatala, Oco e Egunguns. (THOMPSON, 2011:18)

Importa notar que o ioruba permaneceu ioruba porque sua cultura lhe ofereceu amplos meios filosóficos para compreender e transcender os poderes que periodicamente ameaçam dissolve-la. O fato de sua religião e sua arte resistirem aos horrores do tráfico atlântico e se estabelecerem nas Américas (Nova York, Miami, Havana, Matanzas, Recife, Bahia, Rio de Janeiro), enquanto o comércio de escravos provocava a diáspora Iorubá, reflete o triunfo de uma vontade comunitária.

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, entre os dois lados do



Atlântico, a escultura africana não continuou viva no Brasil. Nos navios negreiros vieram inquices, voduns, orixás, 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)

Em sua visão o regime escravista, temeroso de desforras e revoltas de escravos, não tolerou ver os escravos ocultos por máscaras e, portanto, incapazes de serem identificados. Não sobreviveram na Bahia, entrelaçados a ortodoxia das casas de culto iorubanas, os cânones da grande escultura em madeira, sobretudo os instrumentos de ferro e de outros metais associados aos orixás, em tudo semelhante e de qualidade igual aos que se produziam e produzem na África.

Costa e Silva é incisivo em afirmar que nas esculturas produzidas 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 venderia um bom toreuta que tivesse sido aprisionado em guerra ou razia. Quando um rei era obrigado a vende-lo, procurava obter um preço mais alto do que pagavam os brancos, que geralmente viam no cativo um braço para o trabalho e pouco interesse demonstravam por suas aptidões.

Costa e Silva continua explicando que a relativa pobreza da escultura feita por africanos para os seus cultos no Brasil contrastou 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. Os crioulos eram treinados nas técnicas e padrões europeus, ainda que em seus santos e anjos possam encontrar-se feições negras ou mestiças. (COSTA e SILVA, 2003:60)

Considera-se que foram raras as esculturas da África preservadas no Brasil, após trezentos anos de tráfico transatlântico. Provavelmente os comerciantes e marinheiros trouxeram como lembranças de viagem imagens dessacralizadas e peças tida como suporte de memória. Os seus destinos foram, primeiro, os porões e os baús de coisas inúteis e, depois, o apodrecer, o fogo e o lixo.

O Brasil foi, até a metade do século XIX, o país que mais relações teve com o continente



africano e nele não conseguiu ver mais do que uma fonte de mão-de-obra escrava. Não se consideravam os africanos como objeto da ciência, nem suas obras matéria de apreciação estética. Isso explicaria a pobreza do 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 daoméanos, 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.

As criações africanas passaram a ser vistas como matéria de estudo etnográfico quando os navios brasileiros já haviam sido expulsos da costa da África. O trono e a bandeira do Daomé exibidos na Quinta da Boa Vista permitem imaginar que o Brasil poderia possuir um acervo africano riquíssimo e 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 representativos da África no mundo.

Vale a pena acompanhar como a ideia de tradição artística africana foi trabalhada por Arthur (1988) Ramos e como muitos pontos de suas interpretações se ligam as reflexões apresentadas por Alberto da Costa e Silva e Robert Thompson. Para Arthur Ramos a arte processou-se em graus diferentes nos vários países do Novo Mundo. Considerou que em partes dos Estados Unidos há uma certa ausência de africanismos, bem como notou traços de africanismos na Guiana Holandesa, Brasil, Cuba e Haiti. Ele afirma que as artes predominantes do negro norte americano são a música, a poesia e a dança, enquanto as artes plásticas e as industriais desapareceram. Um ponto da reflexão de Ramos sobre os Estados Unidos é semelhante ao de Alberto da Costa e Silva sobre o Brasil. Ele afirma que as tradições das artes plásticas africana se perderam nos Estados Unidos. Para ele o negro artista prefere imitar os modelos europeus, e o movimento modernista veio de “fontes eruditas, e não como uma preservação dos traços africanos”. Reconhece, por outro lado, que há um grupo de artistas negros, nos Estados Unidos, inclinado na direção de uma escola racial de arte, como o exemplo da Ethiopia Awakening, de Meta Warrick Fuller. (RAMOS, 1988: 251)

Ramos via uma sobrevivência maior da tradição africana em outras partes do Novo Mundo. Em muitos territórios a tradição africana está não apenas nas sobrevivências religiosas, mágicas,



cerimoniais, recreativas, linguísticas, mas também na cultura material e artística, na indumentária, nas artes plásticas e nas artes industriais. Nas Guianas, nas Antilhas no Brasil, foram identificados inúmeros traços de africanismos. (RAMOS, 1988: 251)

Para destacar a tradição africana no Brasil explicou que muita coisa foi feita sobre a música, a dança e outras formas artísticas e entendeu que pouco foi realizado no campo das artes plásticas. O autor cita Nina Rodrigues para dizer que foi ele o primeiro a chamar a atenção para o assunto na obra *As belas artes dos colonos pretos no Brasil* (1904). Nina Rodrigues mostrou que as classes dominantes subestimaram as obras artísticas dos escravos. Por isso, os negros esconderam suas manifestações de arte nos terreiros de candomblé, onde continuaram a esculpir na madeira seus ídolos e emblemas ou a fabricar objetos de culto, da mesma forma como faziam na África. Ramos sublinhou que nada restou da pintura, com exceção dos desenhos utilizados na ornamentação dos altares sagrados ou pegis. O autor comparou o desenho, a pintura e a escultura para dizer que nada se compara a riqueza da arte escultórica africana e o patrimônio de desenhos rupestres conservados pelos boschimanos. (RAMOS, 1998: 251)

As tradições escultóricas vieram do Daomé e da Nigéria e foram preservadas no Brasil. As fontes de inspiração eram e são principalmente religiosas, como observa-se nas peças dos orixás ou peças usadas por sacerdotes e filhos de santo. As figuras esculpidas não eram os próprios deuses ou orixás. As peças estudadas por Nina Rodrigues eram todas de madeira, com exceção de duas de bronze, vindas diretamente da África. Os negros não conservaram no Brasil a técnica da *cire perdue*, e desse modo a escultura de bronze foi esquecida. As peças de bronze estudadas representavam dois bastões de reis africanos, com os atributos de Exu. (RAMOS, 1998: 252)

Na narrativa de Ramos a série de figurinhas de madeira colhidas no Brasil e analisadas por Nina Rodrigues apresentava um estilo escultórico, o que prova que a técnica escultórica africana não foi completamente esquecida. Nesta série, “a imagem da deusa surgia na forma de uma mulher de joelhos sobre o trono, de braço em angulo reto e as mãos abertas que amparavam os seios turgidos”. Em uma das representações, acrescentou Nina Rodrigues, o artista expressou a concepção de uberdade maternal, atribuída a Iemanjá e Oduduá. (RAMOS, 1998: 252)

Na maior parte das esculturas estudadas por Nina Rodrigues ele entendeu que ficaram bem figuradas as características físicas dos negros: o nariz chato, os olhos a flor da cara, os lábios grossos, a desproporção entre o tronco e os membros. Esta desproporção, que Nina Rodrigues atribuía a imperícia do artista negro, é na realidade uma característica da escultura africana, uma



deformação plástica de certas partes do corpo. Destacam-se também a acentuação dos traços sexuais, bem nítidos nas figuras de bronze de fonte africana, e menos características nas esculturas em madeira feitas no Brasil. (RAMOS, 1998: 253)

As peças artísticas analisadas por Nina Rodrigues e Arthur Ramos são exemplos que documentam as sobrevivências da estilização africana. Foram colhidas nos candomblés da Bahia, em 1927, sem data de feitura. No tempo de Nina Rodrigues, muitas dessas peças vieram da África e foram conservadas religiosamente no recesso do candomblé. Depois as peças começaram a ser feitas na Bahia, pelos velhos negros que ensinaram sua arte aos mais jovens. (RAMOS, 1998: 251)

Nas palavras do autor vieram da África para o Brasil negros de fala bantu. Foram grupos do Congo, de Angola, de Mocambique, e em muitos desses lugares floresceu uma tradição artística de grande significação. As máscaras e as figurinhas de madeira do Congo, os objetos de marfim e de metal, os cetros esculpidos, os ornamentos, os panos, os instrumentos de música de Angola e de outras regiões do vale do Congo, podem rivalizar com os objetos de arte dos povos do Golfo da Guiné. (RAMOS, 1998: 257) Acrescenta-se nesta análise de Ramos que as obras destas regiões não precisam necessariamente rivalizar no quesito valor artístico no Brasil.

Ramos concluiu que pouca coisa sobreviveu da arte da Guiné no Brasil, a não ser a fabricação de alguns instrumentos de música, de objetos de culto, de materiais de ornamentação, sagrados e profanos.

3 A PLURALIDADE DE EXPRESSÕES DA ARTE AFRO RELIGIOSA BRASILEIRA

Pode-se dizer que se o candomblé procurou reconstituir nos terreiros pedaços da África no Brasil, 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 e como heróis que souberam superar as privações e opressões que sofreram em vida.

Segundo Vagner 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. (SILVA, 1998: 97)

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 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, a textura e o material adequados; as formas e padrões que expressam as características das divindades. As roupas dos orixás tradicionalmente são confeccionadas coletivamente pelos próprios membros dos terreiros e talentos individuais se destacaram, 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. 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 incorporaram 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.

O candomblé 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, até mesmo no Sudeste, e 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 ser uma 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.

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. 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* em 1995 e, 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. *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.

A concepção estética do candomblé 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, 2007:93)

Os artistas e suas obras vivem num trânsito de versões do sagrado. 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 e 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, Wuelyton Ferreiro, Adilson Martins, Jorge Rodrigues, Junior de Odé, são representativas dessa arte religiosa afro-brasileira transitiva entre o campo estético e o religioso. (CONDURU, 2007:50)

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 da 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. (CONDURU, 2007:50)

As obras de Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o mestre de Didi, 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 a problemática do negro e do mestiço 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.

Neste percurso artístico destacaram-se Abdias do Nascimento e Solano Trindade. Abdias do Nascimento foi um importante personagem das jornadas de lutas contra os preconceitos e discriminações raciais 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, 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, cujo acervo múltiplo teve uma primeira exposição em maio de 1968, no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. 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 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.

REFERÊNCIAS

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.

COSTA E SILVA, Alberto. *Uma visão brasileira da escultura tradicional africana.* In **Arte da África, Obras Primas do Museu Etnológico de Berlim.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

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

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.

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



Plano Nacional de Implementação das diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações etnicorraciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana. Brasília, MEC-SECAD, 2004.

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 Redescobrimto: 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, Milton da Silva e RIGONI, Ana Carolina Capellini. Sobre os cuidados do corpo e do espírito em livros de ensino religioso: da estética corporal aos simbolismos rituais. **Debates do NER,** Porto Alegre, ano 16, n 28, 2015, p. 273-296.

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, Patricia Ricardo. **Axos e Ileques: rito, mito e estética no candomblé.** Tese de Doutorado em Sociologia, USP, 2007.

THOMPSON, Robert. Farris. **Flash of the spirit, arte e filosofia africana e afro americana.** São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

*Recebido em 3 de maio de 2016
Aprovado em 27 de julho de 2016*