

Arte afro-brasileira: o que é afinal?/ Afro-brazilian-art: What is it, after all?

*Kabengele Munanga**

Definir as artes plásticas afro-brasileiras não é uma questão meramente semântica, pois envolve uma complexidade de outras questões remetendo ora à história do escravizado africano no Brasil, ora à sua condição social, política e econômica, ora à sua cosmovisão e religião na nova terra.

Propor uma definição geral da arte na qual se incluiria a afro-brasileira colocar-nos - ia diante de uma velha discussão inesgotável que já foi explorada pelos filósofos, historiadores, críticos de arte, sociólogos e antropólogos. Na metafísica de Aristóteles, o termo "arte" designa uma atividade humana submissa a regras e tendo por objetivo um resultado determinado. O que permite distinguir a arte da natureza, da ciência e do jogo. Desse sentido geral decorre o termo artesão. Na Idade Média, as sete artes liberais ensinadas nas faculdades eram a gramática, a dialética, a retórica, a aritmética, a música, a geometria e a astronomia (MOURRAL, 1966, p.31). Nos tempos atuais, o termo "arte" mudou de sentido e evoca preferencialmente tudo aquilo que concerne o domínio da estética, da criatividade livre e desinteressada. Trata-se de uma atividade tipicamente cultural. A arte é múltipla em suas formas: arquitetura, pintura, escultura, poesia, música, dança, cinema, fotografia, etc., todas consideradas como produtoras de profundas emoções e de beleza.

O belo parece constituir um dos universais do espírito humano em todas as sociedades. Entre os gregos, o belo se aparentava ao verdadeiro e ao bem, sentido encontrado também na maioria das sociedades negro- africanas, onde o belo associa-se ao bom, ao verdadeiro e ao útil. Mas a dificuldade é definir o belo

* Professor titular aposentado da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, São Paulo, Brasil. kabe@usp.br.

em si. Kant pensava que o julgamento estético devia se efetuar sem conceito por causa de sua subjetividade, pois exprime o que eu "sinto". No entanto, para não correr o risco de arruinar as noções de belo e de arte, não se pode dizer que tudo é belo, que qualquer coisa é bela pelo simples fato de alguém declará-la bela. O que levou Kant a pensar que entre todos os homens as condições subjetivas da faculdade de julgar são as mesmas, e que é belo o que agrada universalmente, sem conceito; o que sem conceito é reconhecido como objeto de uma satisfação necessária. Aqui reencontramos o universal e o necessário, que parecem corresponder às exigências do espírito humano.

A arte contemporânea parece evoluir numa direção muito diferente daquela do racionalismo kantiano. Seu objetivo não é mais apenas o belo, pois pode visar também à simples criatividade, à fantasia, ao jogo, à expressão pessoal, à busca do pitoresco, da originalidade, etc.

A questão fundamental que se coloca não é descobrir nas artes plásticas afro-brasileiras os universais da arte em geral, mas sim de defini-la, ou melhor, descrevê-la em relação à arte brasileira de modo generalizado. Em outras palavras, se a arte afro-brasileira é apenas um capítulo da arte brasileira, por que então este qualificativo "afro" a ela atribuído? Descobrir a africanidade presente ou escondida nessa arte constitui uma das condições primordiais de sua definição.

Mas que africanidade é essa, quando sabemos que os criadores dessa arte são descendentes de africanos escravizados que foram transplantados no Novo Mundo? Transplantação essa que operou um corte e, conseqüentemente, uma ruptura com a estrutura social original. A partir dessa ruptura, que, hipoteticamente, teria provocado uma despersonalização, ou seja, uma perda de identidade, ficam colocados o problema e as condições de continuidade dos elementos de africanidade nessa arte, por um lado, e a questão das novas formas recriadas no Novo Mundo e de como essas novas formas poderiam ainda ser impregnadas de africanidade, por outro.

Não há como fazer essa operação sem situar a chamada arte afro-brasileira no contexto histórico no qual surgiu, ou seja, sem considerá-la em função de uma época e de uma história que portam a marca de uma sociedade que foi arrancada de suas raízes. Como escreveu Roger Bastide, o problema

que se coloca em primeiro lugar é o de compreender como tantos elementos culturais africanos puderam resistir ao rolo compressor do regime servil (BASTIDE, 1971, p.95). Para que os elementos culturais africanos pudessem sobreviver à condição de despersonalização de seus portadores pela escravidão, eles deveriam ter, a priori, valores mais profundos. A esses valores primários vistos como continuidade foram acrescentados novos valores que emergiram do novo ambiente. Ora, no contexto tradicional africano, as artes eram praticadas funcionalmente por membros especiais da comunidade, que, acreditava-se, teriam aprendido o ofício dos espíritos, e não dos mortais. Por essa razão a prática da arte era reservada à linhagem de certas famílias em particular. Em certos grupos étnicos, os escultores usavam um distintivo de classe e tinham uma posição de destaque na corte real.

Para que os elementos culturais ou artísticos possam ser retidos na memória de um indivíduo cortado de suas raízes é preciso que eles pertençam ao núcleo de sua existência, pois é este último que sobrevive à ruptura. É ele que alimenta a cristalização de elementos na memória individual e se torna mais eficaz quando combinado com o conjunto de fatores sociais cujo efeito é também de suma importância na preservação e especialmente na continuidade de elementos culturais na nova sociedade (MUKUNA, s/d, p.203).

Fora da totalidade definida na qual o objeto de arte é uma parte integrante esse objeto perde o valor a ele atribuído pela tradição em relação a uma dada cerimônia e assume um significado modificado, ou totalmente novo, em seu novo uso. Bastide assume essa ideia para explicar por que a religião banto, baseada nos "cultos dos ancestrais", não poderia sobreviver no Novo Mundo como a sua contrapartida sudanesa:

A base era o seu culto dos ancestrais: (...) a escravidão quebrava e dispersava as linhagens, tornando impossível este culto da linhagem. Ainda falta ajuntar que os espíritos da natureza eram os espíritos de certos rios, de certas florestas e de certas montanhas da África; eles eram, portanto, localizados, ligados a um fragmento bem determinado da terra, e impossível, conseqüentemente, de serem conduzidos ao exílio forçado. Temos aí, cremos, as razões que prejudicaram fortemente a continuidade dos cultos bantos na América (BASTIDE, 1967, p.113-4).

Partindo desse exemplo, podemos concluir que a continuidade e a recriação de todos os elementos da arte africana no Brasil não foram integrais, porque a totalidade de suas estruturas social, política, econômica e religiosa não foi transportada ao Novo Mundo. No entanto, a continuidade de algumas formas de sua arte só foi recriada parcialmente, em função de suas novas condições de vida. Outras não foram recriadas, pois, tendo em vista que se tratava de uma arte utilitária e funcional, elas não encontraram um quadro funcional suficiente para se manterem apesar de sua presença na memória coletiva. Seria o caso, entre outros, das artes de corte, muito bem apresentadas nesta mostra por François Neyt e Catherine Vanderhaeghe. Com efeito, as cortes reais africanas das regiões de onde foram trazidos homens e mulheres que foram escravizados no Brasil (reinos do Congo, Cuba, Luba, Lunda, Cokwe etc., na África Central, e os reinos Yoruba, Fon, Ashanti etc., na África Ocidental), assim como todas as instituições a elas ligadas, foram motivo de grandes obras de arte.

Insígnias do poder, esses objetos tinham funções e significados simbólicos enquanto suportes materiais e espirituais do poder e da autoridade. Entre o Congo, Luba, Songye e outros povos da Savana ao sul da floresta equatorial, há de admirar bastões, machadinhas, enxós etc., refinados e ricamente esculpidos. São objetos de aparato, destinados a prestigiar o poder numa sociedade onde a potência do chefe é magnificada, pois mostra de maneira incontestável que seu possuidor é superior aos outros homens de seu povo (MAQUET, 1981, p. 117). Algumas insígnias têm um conteúdo histórico na medida em que evocam fatos característicos dos reinos e dos monarcas. Outras são exclusivamente reservadas ao uso real e aos ritos dinásticos. Seria o caso dos tronos e bancos, bastões de comando, peles de leopardo, tambores, estatuária "chefal" e as coroas dos obás, reis yorubá do golfo de Benin (THOMPSON, 1970, p.8-17).

Todos esses objetos, entre eles algumas verdadeiras obras de arte, apesar de estarem presentes na memória coletiva dos escravizados, não puderam encontrar um espaço para continuidade e recriação no Novo Mundo, porque as cortes e instituições reais que simbolizara não foram transportadas ao Brasil. Sendo objetos de arte utilitários, eles perderam seu significado dentro do sistema colonial e do regime servil.

Sabe-se, por exemplo, que durante a escravidão foram toleradas e até institucionalizadas as cerimônias de coroação dos reis do Congo (RODRIGUES, 1977, p.32), mas essa singularidade concedida aos colonos bantos do Congo só era possível dentro do espaço das confrarias religiosas as quais pertenciam, tais como a Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo, São Benedito, etc. No entanto, não puderam, dentro do contexto colonial e escravocrata vigente, reinventar objetos referidos, tradicionalmente utilizados nas instituições políticas africanas da época.

Todavia houve um campo cultural muito resistente, no qual se pode nitidamente observar o fenômeno de continuidade dos elementos culturais africanos no Brasil. Este campo muito estudado pelos especialistas sociais de várias disciplinas, é o da religiosidade. Lembrar-se-ia que a conversão dos negros africanos figurava entre os motivos evocados no século XVI para legitimar e justificar a escravidão. A bordo dos navios negreiros havia já capelas onde eram batizados os cativos antes mesmo de realizar a travessia. Chegados ao destino no Brasil, eles eram proibidos de praticar suas religiões. Todas as medidas, incluídas as repressões policiais, foram tomadas para assegurar sua conversão ao catolicismo. De outro modo, a religião católica era considerada como a única e verdadeira, e as dos escravizados, relegadas à posição de cultos misteriosos ou de simples superstições.

Mas eles não aceitaram essa estratificação, que significava sua morte total. Numa relação de autoridade caracterizada pela assimetria, sua recusa não podia ser aberta. Por isso tiveram de inventar estratégias de resistência e de sobrevivência. Estas não foram imediatas, pois eles ignoraram as características da religião do colonizador e mestre. Às vezes, quando este os autorizava, aos domingos, a se distrair, reagrupados por nações de origem, eles aproveitavam para louvar seus deuses. E os mestres, vendo-os cantar e dançar, pensavam que se tratava apenas de divertimento de negros nostálgicos (VERGER, 1983, p.41). Progressivamente, com o tempo, os africanos escravizados começaram a perceber as características da vida dos santos católicos. Eles descobrem os elementos estruturais, culturais e sociológicos da religião católica. Aproximando essas características com as de suas religiões, eles se dão conta de que existiam algumas similitudes fundamentais que vão manipular para dissimular suas

verdadeiras crenças, a fim de se protegerem contra a violência dos mestres (BASTIDE, 1971, p.361).

Com efeito, a relação de intercessão dos santos junto à Santa Virgem e desta junto a Jesus na teologia católica era semelhante à da cosmologia africana yorubá, na qual os orixás são considerados como os intercessores dos homens junto a Olorum. Na religião católica, os santos presidem cada um uma atividade humana ou são encarregados, por exemplo, de curar certas doenças. Do mesmo modo, nas religiões negro- africanas os voduns e os orixás dirigem setores da natureza e do cosmos e são protetores de algumas profissões -como, por exemplo, as de caçadores, guerreiros, ferreiros, etc. (BASTIDE, 1971, p.361). A ideia de anjo guardião existe em ambas as religiões, com a diferença que no panteão religioso nagô cada pessoa conhece a natureza do seu anjo guardião (orixá de cabeça), contrariamente à religião católica, onde se tem apenas a ideia de sua existência. Os santos católicos, como os orixás, eram homens que viveram na Terra antes de pertencerem ao mundo celeste. A correspondência entre os santos e os orixás se baseia em geral nas semelhanças funcionais. Mas também são aproveitadas as semelhanças temperamentais do tempo em que os santos viviam uma vida puramente humana ou certas características de sua vida de santos (VALENTE, 1977, p.76).

Nessa correspondência nem sempre nítida, mas hesitante e flutuante segundo as regiões do Brasil e os terreiros de candomblé, Xangô, divindade do relâmpago, violento e viril, é comparado (na Bahia) com São Jerônimo, representado por um monge velho, calvo, barbudo e em companhia de um leão, obedientemente deitado a seus pés. Como o leão é o símbolo da realeza entre os yorubá, compreende-se porque São Jerônimo foi comparado a Xangô, que foi o terceiro soberano daquela nação (VERGER, 1983, p. 42). Assim por diante, Oya-Yansâ com Santa Bárbara (Bahia); Yemanjá com Nossa Senhora Imaculada Conceição; Oxossi com São Jorge (Bahia), que no Rio é comparado a Ogum; Omulu com São Lázaro e São Roque; Oxalá (Obatalá) com o Senhor do Bonfim, etc. (VERGER, 1983, p. 42).

Nas confrarias mais abertas às influências católicas, o Exu é confundido com o Diabo. Dois fatores principais teriam facilitado essa assimilação: o caráter fálico e imoral, que faz dele uma criatura pecaminosa aos olhos dos moralistas

católicos, e seu papel de mestre das oferendas, que exige sua presença em todas as tarefas de sacrifício (AUGRAS, 1983, p.102). Os missionários católicos, vendo as estátuas "indecentes" que representam Exu, ficaram tão impressionados que pensaram que se tratava da representação de um demônio. E no Brasil o fato de a magia negra ter sido dirigida contra os brancos foi interpretado como coisa diabólica associada ao Exu, principalmente na Umbanda. Pelo contrário, nos candomblés nagô ditos ortodoxos, essa assimilação não é aceita, pois o Exu nada tem a ver com a encarnação do mal. Ele é muito temido, pois é considerado muito perigoso por causa de sua força transformadora (AUGRAS, 1983, p. 102-3).

É dentro dessa correspondência baseada nas semelhanças funcionais entre santos católicos e orixás que devemos historicamente situar a questão da continuidade das formas artísticas plásticas africanas e o surgimento de uma linguagem plástica afro-brasileira. Uma linguagem sem dúvida religiosa praticada por causa da repressão ideológica e política.

Trazidos pela força ao Brasil, nas condições conhecidas, esses escravizados africanos não puderam carregar em suas bagagens (o que certamente não fizeram) todos os objetos necessários as atividades cultuais e símbolos dos deuses e espíritos ancestrais. Alguns teriam trazido escondidos (supõe-se) pequenos objetos de culto, amuletos protetores e pequenos utensílios. No entanto, encontraram no Brasil condições ecológicas semelhantes as do ecossistema de suas origens, oferecendo entre outras coisas as mesmas essências vegetais. O que teria facilitado a continuidade de uma religião cuja relação entre o homem, a sociedade e a natureza é primordial. Visto deste ângulo, uma parte de sua medicina e a produção dos objetos simbólicos ligados a suas práticas e seus cultos religiosos teriam encontrado um terreno fecundo e as mínimas condições de resistência, de continuidade e até de inovações, apesar da adversidade explícita no sistema colonial e escravista. É assim que nasce a primeira manifestação das artes plásticas afro-brasileiras. Uma arte sem dúvida religiosa, funcional e utilitária.

Marianno Carneiro da Cunha analisa algumas peças afro-brasileiras utilizadas nos ritos de candomblé, alguns Oxê Xangô, estatuetas de Ibeji, de Exu e de Yemanjá. Sua análise leva em consideração a forma ou o estilo, a

iconografia, a técnica e o conteúdo. Apoiando a idéia de continuidade africana e de adaptação ao novo meio social ilustrado pelo sincretismo, o autor traz as seguintes conclusões: as peças de Oxê Xangó executadas no Brasil foram esculpidas a partir de uma seção cilíndrica de monobloco de madeira; organizadas formalmente, como na África, a partir de um eixo, as esculturas se mantêm o mais possível dentro das convenções plásticas nagô-yorubá; a cabeleira esculpida que caracteriza os modelos africanos foi substituída pelas coroas estilizadas compostas de cauris; todas as peças são sobrepujadas por um duplo machado, símbolo de Xangô, e tem olhos em forma de grão de café saindo das órbitas, como na tradição nagô-yorubá.

Por outro lado, o autor observa nessas peças a assimilação de certos traços estéticos brancos, como o nariz aquilino, a boca mais fina, o formato dos seios e o volume da cabeça. Esta é proporcional ao corpo, contrariamente as convenções africanas (CUNHA, 1983, p.999-1001). A negligência da cabeleira, um elemento cheio de simbolismo na escultura africana, parece devida à perda do seu sentido original. Mas essa perda foi compensada pela substituição que o artista faz da cabeleira por uma coroa. Seria importante anotar que este fato indica a reformulação dos dados africanos no Brasil, ou seja, que a arte religiosa afro-brasileira iria pouco a pouco condensar e variar o conjunto simbólico dos protótipos africanos num símbolo mais determinante da divindade apresentada, ou ainda iria reduzi-lo a um signo às vezes camuflado pelo signo católico (CUNHA, 1983, p. 1004-6, 1009-11). Em outras palavras, o que persiste é o elemento incorporado do conceito, que, no caso dos Ibeji, é a "gemealidade", noção fundamental do pensamento africano que no Brasil se encontra transferida à iconografia dos santos Cosme e Damião (CUNHA, 1983, p.1002).

A análise da estatuária do Exu brasileiro mostra que este teve de assumir novas funções além daquelas assumidas originalmente no panteão nagô-yorubá. Examinando o conteúdo cultural da iconografia de Exu, percebe-se que o aspecto fálico não é em princípio ligado à ideia da fertilidade e da fecundidade - pelo contrário, Exu é o infrator dos tabus e subversor da ordem estabelecida. Ele acumula as funções de Hermes e de Prometeu, como demonstrado por Frobenius, que o qualificou de portador de elementos indispensáveis à realidade (SANTOS, 1975, p.240). Divindade ligada ao mercado, ao comércio, às

encruzilhadas, Exu encarna a noção de mudança e de dinamismo ao romper com o quadro rigoroso das normas culturais, ao mesmo tempo em que zela pelo equilíbrio estrutural. Daí a sua originalidade.

No Brasil, Exu assumiu todos esses atributos, além da revolta de uma cultura de resistência contra os valores impostos pela sociedade dominante. Ou seja, Exu reúne em si todos os elementos de uma metáfora expressiva que simboliza a cultura negra em situação hostil. Para sobreviver e afirmar-se, ele se serve de símbolos antagônicos por excelência da religião dominante e veicula uma visão de mundo própria, na qual a ênfase é colocada sobre a contestação. O *trickster* yorubá é revestido dos atributos do Diabo católico para instilar subrepticamente os conceitos revitalizantes de sua continuidade e de sua identidade cultural. Essa ideia de contestação da estrutura desigualitária e da salvação é muito forte na pintura e no discurso de Abdias do Nascimento associados à imagem de Exu. Como escreve Bastide, essa tendência de identificar Exu com o demônio nas religiões africanas no Brasil se opera principalmente no plano da magia:

em primeiro lugar, por causa da escravidão, Exu foi utilizado pelos negros em suas lutas contra os brancos, enquanto patrono da bruxaria. Assim, seu caráter sinistro se acentuou em detrimento do mensageiro. O deus fanfarrão tornou-se um deus cruel, que mata, envenena e enlouquece. Essa crueldade tinha razão de ser: Exu queria se apresentar a seus fiéis negros como um salvador e um amigo indulgente (TRINDADE, 1985, p.83).

Aos novos significados e às novas funções de Exu corresponde uma nova iconografia afro-brasileira reunindo os símbolos das religiões negro- africanas e da religião católica. Uma iconografia que podemos considerar como uma verdadeira síntese e portanto capaz de aplicação do conceito de sincretismo, formal e tematicamente. As funções originais (africanas) acrescentaram-se às novas (afro- brasileiras), como a contestação, a revolta e a libertação da condição de escravizados (MUNANGA, 1989, p.125-6).

Insistimos em dizer que a primeira forma de arte plástica afro- brasileira propriamente dita é uma arte ritual, religiosa. Seu nascimento seria difícil de datar por causa da clandestinidade na qual se desenvolveu. Essa clandestinidade acrescentada ao caráter coletivo dessa arte deixou no anonimato os artistas e artesãos que a produziram. Durante quase três séculos, essa arte, seguindo o

passo da sua matriz africana, ficou totalmente ignorada, não apenas do grande público, mas também do mundo erudito historiador, crítico de arte, sociólogo ou antropólogo. Foi graças ao trabalho pioneiro de Nina Rodrigues que os primeiros exemplares da arte afro-brasileira foram publicados em 1904, na revista Kosmos. Em 1949, Arthur Ramos analisa alguns exemplares por ele coletados em 1927 nos candomblés da Bahia. Em 1968, Clarival do Prado Valladares publica dados sobre as peças mais antigas encontradas em Alagoas e que foram apreendidas pela polícia em 1910, peças essas utilizadas nos cultos afro-brasileiros nas últimas décadas do século XIX. Outros estudos foram realizados na segunda metade do século XX, nos chamados museus da polícia, onde foram encontradas peças apreendidas em alguns candomblés do país (Bahia, Alagoas, Rio de Janeiro etc.). Algumas dessas peças retiradas dos acervos das polícias foram conservadas nos Institutos Geográficos e Históricos de Alagoas, da Bahia e do Rio de Janeiro (CUNHA, 1983, p.996).

A partir das décadas de 30 e 40, a arte afro-brasileira, reduzida ao espaço das casas de culto, começa a sair da clandestinidade. Seus artistas abandonam o anonimato e alguns deles começam a trabalhar dentro do conceito das chamadas artes "popular" e "primitiva", encorajados pelo movimento modernista e pela busca do nacionalismo. Estímulos científicos e culturais tais como os dois congressos afro-brasileiros organizados respectivamente em Recife (1934) e em Salvador (1937), duas missões folclóricas enviadas ao Norte e Nordeste por Mário de Andrade em 1937-38 para coletar material e outros estudos africanistas vão contribuir para o reaparecimento de artistas e temas afro-brasileiros nas artes plásticas (CUNHA, 1983, p.1023).

A partir dessa época, a arte afro-brasileira, então conhecida apenas como arte religiosa, ritual, comunitária e utilitária, começa a ampliar seu campo de atuação. Seus artistas, saindo do anonimato, começam a produzir uma arte não-étnica, com projeção na linguagem plástica universal, embora conservando vínculos identitários com suas raízes. Entre eles, há os que se utilizam do tema incidentalmente, os que sistemática e conscientemente orientaram toda sua produção artística à temática afro-brasileira e os que, além da temática, manipulam espontaneamente, e não raro inconscientemente, as soluções plásticas africanas. Todos esses artistas se juntam à categoria original de artistas

rituais ou religiosos que desde as décadas de 30 e 40 deixam de ser anônimos para se tornarem indivíduos conhecidos (CUNHA, 1983, p.1023). Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, Portinari, Djanira, José Pancetti, Santa Rosa e outros são classificados por Marianno Carneiro da Cunha na categoria dos artistas que utilizam incidentemente a temática afro-brasileira, da mesma maneira que o fazem com a indígena, a europeia ou outras que possam polarizar sua criatividade pessoal e alimentar seu universo mitopoético. E Marianno conclui: "classificar a obra desses artistas na sigla afro-brasileira equivaleria a chamar o Picasso das *Demaiselles d'Avignon* de afro-francês ou afro-espanhol (CUNHA, 1983, p.1023).

No grupo dos artistas que utilizam a temática afro-brasileira sistemática e conscientemente, Cunha classifica Hector Bernabo, Carybé, Mário Cravo Jr., Hansen-Bahia e Di Cavalcanti. Este último fundamenta sua pintura na representação do belo através de um modelo que ocorre ser uma mulata. Qualificar sua obra na categoria afro-brasileira cria dúvida, pois equivaleria a considerar como euro-brasileiras todas as obras de artistas brasileiros, brancos ou negros, em busca da representação do referencial de beleza branca feminina. Tanto os artistas do primeiro grupo como os do segundo nominalmente referidos são por coincidência de origem étnica europeia.

No terceiro grupo dos artistas que utilizam espontaneamente e até inconscientemente as soluções plásticas africanas, Cunha inclui Guma, um branco gaúcho, e Louco, negro de Cachoeira, Bahia. Com efeito, certos detalhes da escultura de Guma exprimem convenções formais africanas de modo muito claro. A geometrização, entre outros elementos, o leva frequentemente a talhar os pés das figuras humanas em troncos de pirâmide ao modo de vários grupos étnicos africanos, sobretudo os bantos (CUNHA, 1983, p. 1025).

O mesmo processo plástico flui igualmente em toda a obra de Louco, à qual se acrescenta aliás uma iconografia em nada corrente e muito próxima das origens africanas. Note-se que algumas de suas esculturas seriam reformulação perfeita de máscaras nagô - yorubá, gueledés ou Ekpa (CUNHA, 1983, p. 1025).

Como e onde classificar então a maioria dos artistas afro-brasileiros negros e mestiços? Agnaldo Manuel dos Santos, Rubem Valentim, Ronaldo

Rego, Hélio de Oliveira, Deoscórces Maximiliano dos Santos (Mestre Didi), Abdias do Nascimento, Emanuel Araújo, Sidney Lisardo (Lizar), etc. são artistas afro-brasileiros consagrados, mas cujas obras estão ainda à espera de seus críticos e avaliadores. Só conhecendo a obra e o perfil da história de vida de cada um destes artistas é que podemos correr o risco de classificá-los. A classificação só seria útil na medida em que pudesse fornecer alguns critérios objetivos capazes de auxiliar na tentativa de conceituação da arte afro-brasileira. À luz dos poucos escritos existentes, podemos tentar caracterizar sumariamente alguns entre eles.

O escultor Agnaldo Manuel dos Santos utilizou-se sistemática e conscientemente da temática negra e suas formas, e outras soluções plásticas lembram claramente a estatuária de muitos estilos da área banto, embora seus ícones e símbolos remetam quase todos ao mundo religioso nagô-yorubá.

A obra do pintor Rubem Valentim é grandemente baseada na temática religiosa nagô-yorubá. No entanto, ela se estrutura em torno do construtivismo. No seu manifesto, ainda que tardio, o artista declara:

Minha linguagem plástico-visual - signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim - a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias - o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo a contemporaneidade; criando os meus signos - símbolos, procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim (ARAÚJO, 1988, p.294).

Emanuel Araújo define sua escultura como

uma arquitetura de planos desenvolvidos com ritmos, tensões e cores. Não há aqui nenhuma ligação com o real, e sim com o pensamento plástico e estético de um artista vinculado às suas raízes brasileiras e ao caldeamento que somos todos" (DA SILVA, 1997, p. 70).

Por seu lado, Clarival do Prado Valladares, interrogado sobre o artista, disse:

Ele é um artista do universo contemporâneo no mais amplo sentido do humanismo. A África lhe interessa na medida em que possa suprir motivações e atributos universais, do mesmo modo que ele também pesquisa e acolhe a linguagem estética de qualquer outra área não é, pois, um pesquisador de símbolos, mas apenas um artista criador capaz de juntar origens para alcançar o universo (DA SILVA, 1997, p.73).

Filho de Ogum, cuja essência está inserida em suas peças, as raízes africanas na sua arte vêm ampliar os limites do humanismo e do universal.

Ronaldo Rego, Talando de sua própria obra, disse: "Eu acho que meu trabalho é sincrético. Ele absorve símbolos das duas religiões, do candomblé, que é uma religião fechada, de princípio meio e fim, e da umbanda, que é brasileira" (CALAÇA, 1999, p. 49). Maria Cecília Felix Calaça, que estudou sua obra, conta que Ronaldo Rego passou uma parte de sua vida, desde a década de 70, na zona oeste do Rio de Janeiro, onde tinha como vizinhança os terreiros de candomblé e de umbanda. Pela convivência muito próxima com os membros dessas comunidades religiosas, ele começou a inteirar-se de sua cosmovisão, até se tornar adepto de uma delas, a umbanda, da qual é hoje um dos sacerdotes. Desde então, o mundo afro-brasileiro, com sua visão global do cosmos, expressa através do candomblé e da umbanda, tornou-se fonte de inspiração e tema principal de suas obras. Sua linguagem plástica, sem deixar de projetá-lo no universal, resulta de um processo de reelaboração, numa linguagem individual dos elementos formais dos cultos afro-descendentes (CALAÇA, 1999, p. 49). O simbolismo das cores que se articulam em suas esculturas e construções escultóricas remete eloquentemente ao poder de cada grupo de orixás afro-brasileiros. Assim, o preto representa a potência de vida; o branco, o ato da vida surgindo desta potência, e o vermelho, a própria vida em sua plenitude. Entre os elementos formais tem-se a cabaça, algumas formas geométricas, estrela, meia-lua, peixe, pomba, figa, máscara zoomorfa, etc. Embora façam parte dos símbolos universais, esses elementos recebem na obra de Ronaldo Rego uma leitura específica que recoloca o afro-brasileiro dentro do universo; a cabaça, por exemplo, em várias sociedades africanas simboliza o útero em que se elabora a vida (CALAÇA, 1999, p. 68). Maria Cecília Felix Calaça admite que a obra de Ronaldo Rego, embora não seja utilitária no modelo dos artistas rituais esquecidos no anonimato imposto pela repressão escravista, oferece peças que podem se tornar utilitárias. É o caso de alguns trabalhos executados pelo artista com a intenção de torná-los relicários para conservar os objetos do orixá ou do filho de santo (CALAÇA, 1999, p.92).

Paralelamente ao último artista, que combina a temática da cultura afro-brasileira, em especial a religião, com as soluções plásticas africanas, podemos apontar numa direção original cheia de autenticidade a obra de Descóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi), uma obra que, pela complexidade e riqueza de vida do próprio artista, está ainda a ser estudada exaustivamente.

Parafraseando José Marianno Carneiro da Cunha, na arte de Mestre Didi

o ícone africano tem resistido a todas as transformações aculturativas no Brasil, e pode comunicar-se ainda com a força do idioma original (...) que extrapola o indivíduo e fala dos valores constantes de uma cultura, falando, nesta medida, também por todos (CUNHA, 1983, p.1026).

Apesar da existência de alguns trabalhos pioneiros de qualidade sobre a chamada arte afro-brasileira notadamente o de Marianno Carneiro da Cunha - os mais recentes publicados na coletânea *A Mão Afro - Brasileira* - organizada pelo artista plástico Emanuel Araújo - dos trabalhos de mestrado de Maria Helena Ramos da Silva, de Maria Cecília Felix Calaça e dos que não foram mencionados neste artigo por falta de informação, acho que o estudo da arte afro-brasileira e de seus artistas está apenas começando. Muitos autores e obras contemporâneos que não foram sequer tocados aqui por falta de competência e de informação mereceriam capítulos dentro de um volume ou mais volumes sobre a história geral da arte afro-brasileira e da arte africana no Brasil. Embora saibamos que qualquer tentativa de definição seria sempre provisória, tendo em vista o caráter dinâmico de qualquer arte, concordamos, contudo, que alguns postulados básicos têm de ser colocados para que esta arte, que constitui um grande capítulo à parte dentro da arte brasileira, possa merecer e conservar seu atributo e qualificativo de "afro". Entre eles podemos mencionar a forma ou o estilo; as cores e seu simbolismo; a temática; a iconografia e as fontes de inspiração, todos harmoniosamente articulados através do domínio de uma técnica capaz de dar corpo e existência a uma obra de arte autêntica. Outros elementos, como a monumentalidade, a repetição, a desproporção entre partes do corpo e a conceituação das ideias vem se somar para aprofundar a diferença entre a arte africana no singular, a arte ocidental e outras.

Para que uma obra de arte possa ter uma identidade afro-brasileira, penso que não deveria reunir concomitantemente todos os postulados e características

acima referidos. Basta que um ou outro entre os mais relevantes (forma e tema) seja integrado com regularidade no conjunto da obra e que lhe confira uma verdadeira autenticidade.

Na medida em que esta arte tornou-se uma das expressões da identidade brasileira, ou seja, uma das vertentes da arte brasileira, qualificá-la simplesmente de arte negra no Brasil seria cair num certo biologismo. Seria excluir dela todos os artistas que, independentemente de sua origem étnica, participam dela, por opção político - ideológica, religiosa, ou simplesmente por emoção estética no sentido universal da palavra. É a partir desta noção mais ampla, não biologizada, não etnicizada e não politizada, que se pode operar para identificar a africanidade escondida numa obra.

Sabemos que qualquer artista, pouco importa a sua cultura, domina uma certa técnica e um certo estilo, usa com familiaridade alguns materiais e não outros, projeta na sua obra uma linguagem simbólica que reflete a identidade de sua sociedade e /ou reflete e critica a estrutura social desta. Essa linguagem simbólica e a emoção estética provocada por sua obra podem, às vezes, franquear as fronteiras nacionais e projetá-lo no universal.

Numa sociedade como a brasileira, na qual não devemos negar categoricamente o sincretismo cultural, ou, pelo menos, as influências entre culturas, seria raro encontrar um artista da chamada arte afro-brasileira que manipulasse estrita e exclusivamente os critérios formais, estilísticos e temáticos oriundos do universo africano, ou que empregasse uma linguagem estética exclusiva de uma África alias muito diversa, sem lançar mão de alguns elementos provindos desse universo nacional mais amplo, no qual as diversas culturas que aqui foram trazidas dialogam e se influenciaram, apesar do contexto histórico colonial e escravista, caracterizado pela assimetria, no qual se encontraram. Concretamente, em algumas obras, e entre alguns artistas brasileiros, a forma, a técnica e o estilo, isoladamente, podem ser inspirados na tradição artística africana sem necessariamente integrar a temática, as fontes de inspiração, a iconografia e o universo simbólico familiares ao mundo africano tradicional e contemporâneo. Em outras obras, estas últimas características podem aparecer reinterpretadas e recriadas dentro de estruturas e de estilísticas que nada ou pouco tem a ver com as africanas. Excluir uma ou outra deste

módulo, em nome de uma arte afro-brasileira autêntica que não seríamos capazes de delimitar nitidamente, uma obra que, além da origem étnica do artista, integraria no mesmo corpo todas as características acima evocadas, seria ignorar as ambiguidades da sociedade brasileira, sociedade na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada tem a ver com as leis da "pureza".

Partindo de uma visão mais ampla, podemos imaginar e representar a arte afro-brasileira como um sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona mediana ou intermediária e uma periferia. No centro do sistema situamos as origens africanas desta arte, ilustradas por algumas obras cuja origem étnica é conhecida, pois trata-se de uma arte não anônima, como pensaram alguns especialistas ocidentais, mas sim étnica. Encontraríamos aqui as obras e os artistas ditos religiosos ou rituais. Na zona intermediária do sistema, para a qual essa arte imigrou por motivos históricos entre nós conhecidos, situamos o nascimento da arte afro-brasileira, uma arte que, além das características africanas, sempre em processo de criação, recriação e reinterpretação, integrou novos elementos e características devido aos contatos estabelecidos no Novo Mundo com outras culturas, num universo que às vezes ultrapassa as fronteiras nacionais. Aqui, salvo algumas exceções, nem sempre a matriz africana da obra e a origem étnica do artista se confundem.

Na periferia do sistema, situamos obras e artistas que, sem reunir todos os atributos essenciais das artes africanas tradicionais, receberam algumas de suas influências, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico, obras cujo imaginário artístico pode, de uma maneira ou de outra, remeter ao mundo africano, embora integrando nitidamente características da arte ocidental, indígena ou outras, que formam o mosaico e o pluralismo da arte brasileira. A periferia configura um terreno mais fluido, confuso, onde as identidades se misturam mais, as linhas das fronteiras se apagam, uma espécie de areia movediça na qual o pesquisador, ou melhor, o curador escorrega facilmente, principalmente na escolha e na classificação das obras e autores a serem colocados nesta parte do sistema.

Nesta concepção bastante dinâmica, não biologizada, não etnicizada e não politizada da arte afro-brasileira, não há como deixar de cometer algumas arbitrariedades no momento da escolha e da classificação sistemática das obras. Não há também como escapar das críticas construtivas ou vazias, e sobretudo das críticas de caráter político - ideológico. É o preço que devemos pagar ao aceitar a responsabilidade da curadoria de um módulo que representa a produção artística de um dos segmentos étnicos mais excluídos da vida nacional brasileira.

Faço essas reflexões não para esconder nossas limitações, que são verdadeiras, mas sim para suscitar críticas construtivas capazes de enriquecer o debate das idéias sobre o conteúdo e a substância da arte afro-brasileira e a importância de sua contribuição na construção da identidade nacional brasileira.

A comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil oferece um momento histórico propício não apenas para as manifestações de natureza simbólica, mas também para reflexões críticas sobre o devir da sociedade brasileira. Se individualmente os politicamente "negros" e historicamente "afro-brasileiros" produziram e produzem obras que engrandecem o Brasil, se coletivamente eles contribuíram na modelação da identidade brasileira, a sua posição coletiva na escala social, na distribuição do produto social, na participação do comando do país, no sistema educativo e nos demais setores da vida nacional deixam a desejar e deveriam entrar também na pauta desta comemoração.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Emanuel (org.). *A Mão Afro-Brasileira*. Significado da Contribuição Artística e Histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

AUGRAS, Monique. *O Duplo e a Metamorfose: a Identidade Mítica em comunidade nagô*, Petrópolis: Vozes, 1983.

BASTIDE, Roger. *Les Amériques Noires*. Paris: Payot, 1967.
_____. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1971, vol.II.

CALAÇA, Maria Cecília Felix. *O Fenômeno da Arte Afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de São Paulo - UNESP, São Paulo, 1999.

CUNHA, Marianna Carneiro da. Arte afro- brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles - Fundação Djalma Guimarães, 1983.

DA SILVA, Maria Helena Araújo, Ramos. A Presença da África na Produção Plástica de Emanuel, Afro- Brasileiro, e Wifredo Lam, Afro-Cubano, Dissertação de Mestrado, PROLAM /USP, São Paulo, 1997.

MAOUE, Jacques. *Les Civilisations Noires*. Paris: Marabout Université, 1981.

MOURRAL, Isabelle. *Nature et Culture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Banto na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global Editora, s /d.

MUNANGA, Kabengele. Art africain et syncrétisme religieux au Brésil. *Dédalo*, São Paulo, v. 27, p. 99-128, 1989.

_____. A criação artística negro- africana - uma arte situada na fronteira entre a contemplação e a utilidade prática. In: *África Negra*, catálogo da exposição organizada por Pierre Verger no MASP. São Paulo: Editora Corrupio, 1988. p.7 -9.

MUNANGA, Kabengele; MANZOCHI, Helmy Mansur. Símbolos, poder e autoridade nas sociedades negro- africanas. *Dédalo*, São Paulo, v. 25, p. 23-38 1987.

NEYT, François, VANDERHAEGHE, Catherine. A arte das cortes da África negra no Brasil. In: *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. Associação 500 anos Brasil artes visuais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 34-97.

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. 5ª edição. São Paulo: Companhia Editoria Nacional, 1977.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. Cem anos de arte afro- brasileira. In: *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. Associação 500 anos Brasil artes visuais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 112-121.

SANTOS, Juanita Elbein dos. *Os Nagôs e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1975.

THOMPSON, Robert Farris. The sign of the divine king. *African Arts*, Los Angeles, v. 3, n. 3, p. 8-17, 1970.

TRINDADE, Liana Silva. Exu: Símbolo e Função. *África*, São Paulo, n. 4, p. 131-133, 1981.

VALENTE, Waldemar. *Sincretismo Religioso Afro- Brasileiro*. 3º edição. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

VERGER, Pierre. Synchrétisme. *Recherche, Pédagogie et Culture*, Paris, n. 64, octobre, novembre, décembre, 1983.