

Mostra do redescobrimto

# ARTE AFRO-BRASILEIRA

AFRO-BRAZILIAN ART





Mostra do  edescobrimento  
B R A S I L 5 0 0 É M A I S

# Mostra do



# Redescobrimiento



Fundação Bienal de São Paulo

500 ANOS ARTES VISUAIS

BRASIL

# **Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais**



**Presidente** President

**Edemar Cid Ferreira**

**Vice-Presidente** Vice President

**Pedro Paulo de Sena Madureira**

**Diretores** Directors

**Beatriz Pimenta Camargo**

**Pedro Aranha Corrêa do Lago**

**René Parrini**

**Conselho de Administração** Board of Trustees

**Edemar Cid Ferreira**

**Presidente da Diretoria** Chairman of the Board

**Pedro Paulo de Sena Madureira**

**Vice-Presidente da Diretoria** Vice Chairman of the Board

**Carlos Bratke**

**Presidente da Diretoria** Chairman of the Board **Fundação Bienal de São Paulo**

**Beatriz Pimenta Camargo**

**Pedro Aranha Corrêa do Lago**

**Julio Landmann**

**René Parrini**

**Luiz A. Seraphico de Assis Carvalho**

**Presidente do Conselho de Administração** Chairman of the Administrative Council **Fundação Bienal de São Paulo**

**Francisco Weffort**

**Ministro da Cultura** Minister for Culture

**Marcos Mendonça**

**Secretário de Estado da Cultura** Secretary for Culture, State of São Paulo

**Rodolfo Konder**

**Secretário Municipal de Cultura** Municipal Secretary for Culture, São Paulo

**Conselho Fiscal** Audit Committee

**Álvaro Augusto Vidigal**

**David Feffer**

**Mendel Aronis**

**Conselho de Imprensa** Media Relations Panel

**Andrea Carta**  
Carta Editorial

**Domingo Alzugaray**  
Editora Três

**João Roberto Marinho**  
Organizações Globo

**Luiz Fernando Levy**  
Gazeta Mercantil

**M. F. do Nascimento Brito**  
Jornal do Brasil

**Octavio Frias de Oliveira**  
Folha de S. Paulo

**Roberto Civita**  
Editora Abril

**Ruy Mesquita**  
O Estado de S. Paulo

**Conselho Consultivo** Advisory Council

**Cláudio Lembo**

**João Sayad**

**José Ermírio de Moraes Filho**

**Mauro Salles**

**Roberto de Oliveira Campos**

**Roberto Teixeira da Costa**



Fundação Bienal de São Paulo

Conselho de Administração Board of Trustees

Conselheiros Council Members

**Francisco Matarazzo Sobrinho**  
1896-1977  
Presidente Perpétuo President in Perpetuity

Conselho de Honra Honorary Council

**Oscar P. Landmann** Presidente Chairman  
**Alex Periscinoto**  
**Celso Neves**  
**Edemar Cid Ferreira**  
**Jorge Eduardo Stockler**  
**Jorge Wilhelm**  
**Luiz Diederichsen Villares**  
**Maria Rodrigues Alves**  
**Roberto Muyaert**  
**Julio Landmann**

**Adolpho Leirner**  
**Alex Periscinoto**  
**Álvaro Augusto Vidigal**  
**Angelo Andrea Matarazzo**  
**Antonio Henrique B. Cunha Bueno**  
**Áureo Bonilha**  
**Beatriz Pimenta Camargo**  
**Benedito José S. de Mello Pati**  
**Beno Suchodolski**  
**Caio de Alcântara Machado**  
**Carlos Bratke**  
**Celso Neves**  
**Cesar Giobbi**  
**David Feffer**  
**David Zylbersztajn**  
**Diná Lopes Coelho**  
**Edemar Cid Ferreira**  
**Edgardo Pires Ferreira**  
**Ernst Guenther Lipkau**  
**Fernando Roberto Moreira Salles**  
**Fernão Carlos Botelho Bracher**  
**Giannandrea Matarazzo**  
**Gilberto Chateaubriand**  
**Hélène Matarazzo**  
**Horácio Lafer Piva**  
**Jens Olesen**  
**João de Scatimburgo**  
**Jorge da Cunha Lima**  
**Jorge Wilhelm**  
**José Ermírio de Moraes Filho**  
**Julio Landmann**  
**Lúcio Gomes Machado**  
**Luiz A. Seraphico de Assis Carvalho** Presidente President  
**Manoel Ferraz Whitaker Salles**  
**Marcos Moraes**  
**Maria Rodrigues Alves**  
**Mendel Aronis** Vice-Presidente Vice President  
**Miguel Alves Pereira**  
**Milú Villela**  
**Oscar P. Landmann**  
**Oswaldo Corrêa Gonçalves**  
**Otto Heller**  
**Pedro Aranha Corrêa do Lago**  
**Pedro Franco Piva**  
**Pedro Paulo de Sena Madureira**  
**René Parrini**  
**Roberto Civita**  
**Roberto Duailibi**  
**Roberto Maluf**  
**Roberto Pinto de Souza**  
**Rubens J. Mattos Cunha Lima**  
**Rubens Ricupero**  
**Sábato Antonio Magaldi**  
**Salo Seibel**  
**Sebastião de A. Prado Sampaio**  
**Stella Teixeira de Barros**  
**Thomaz Farkas**  
**Wladimir Murtinho**  
**Wolfgang Sauer**



**Curador-Geral**

Chief Curator

**Nelson Aguilar**

**Arquiteto**

Architect

**Paulo A. Mendes da Rocha**

**Coordenadora do Projeto**

Project Coordinator

**Suzanna Sassoun**

**Coordenadora da Itinerância Nacional**

Coordinator for the Exhibition Itinerary in Brasil

**Helena Severo**

**Coordenador da Itinerância Internacional**

Coordinator for International Itinerary

**Fausto Godoy**

**Coordenador de Eventos Paralelos Internacionais**

Coordinator for International Ancillary Events

**Emilio Kalil**

**Representante nos EUA**

USA Representative

**Marifé Hernández**

**Representante na França**

France Representative

**Claudine Collin**

**23 de abril a 7 de setembro de 2000**

**Parque Ibirapuera  
São Paulo**

**Pavilhão Lucas Nogueira Garcez  
Pavilhão Cicillo Matarazzo  
Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega**



ARTE



# AFRO-BRASILEIRA

AFRO-BRAZILIAN ART

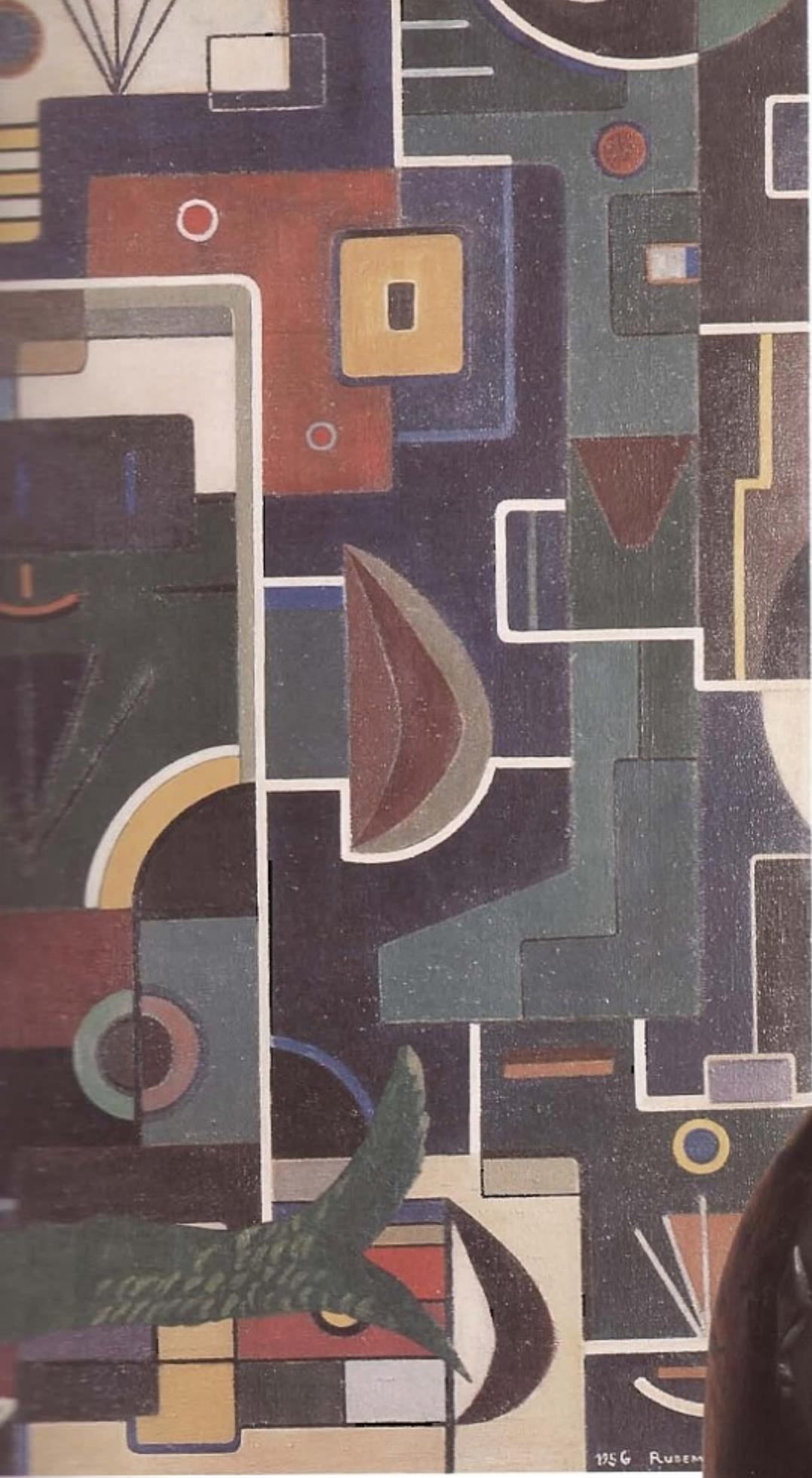




















# SUMÁRIO

## TABLE OF CONTENTS

26 APRESENTAÇÃO  
FOREWORD  
**Edemar Cid Ferreira**

30 ARTE AFRO-BRASILEIRA  
MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO  
AFRO-BRAZILIAN ART  
REDISCOVERY EXHIBITION  
**Nelson Aguilar**

34 A ARTE DAS CORTES DA ÁFRICA NEGRA DO BRASIL  
BLACK AFRICA'S ROYAL ARTS IN BRAZIL  
**François Neyt**  
**Catherine Vanderhaeghe**

98 ARTE AFRO-BRASILEIRA: O QUE É, AFINAL?  
AFRO-BRAZILIAN ART: WHAT IS IT, AFTER ALL?  
**Kabengele Munanga**

112 CEM ANOS DE ARTE AFRO-BRASILEIRA  
ONE HUNDRED YEARS OF AFRO-BRAZILIAN ART  
**Marta Heloísa Leuba Salum**

122 HEITOR DOS PRAZERES

168 RUBEM VALENTIM

132 PEDRO PAULO LEAL

176 NIOBE XANDÓ

140 MESTRE DIDI

186 RONALDO RÊGO

158 AGNALDO MANOEL DOS SANTOS

190 ROSANA PAULINO

166 EMANOEL ARAÚJO



## **Mostra do Redescobrimento**

**constitui o panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, abrangendo desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade. Não foram medidos esforços para reunir em seu bojo os objetos artísticos dos mais prestigiosos museus e coleções particulares nacionais e internacionais.**

**Para dar conta do empreendimento foi instaurada, no âmbito da Fundação Bial de São Paulo, a Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.**

**Não se trata de mera celebração, mas de um exercício crítico que há muito desafia a capacidade de realização de todos os que prezam a arte.**

**Pesquisas de historiografia artística, novos achados de sítios arqueológicos, acervos desconhecidos estão convocados nessa hora pela primeira vez.**

**Os 12 módulos que compõem a exposição ostentam a mesma dignidade.**

**Entre eles se incluem as artes populares, afro-brasileiras, indígenas e as imagens do inconsciente. Consuma-se o sonho do visionário crítico Mário Pedrosa, que defendeu a criação de um ponto de convergência que levasse em conta realizações contundentes e, no entanto, até agora estanques da arte nacional.**

**Curadores da mais reconhecida competência foram solicitados para levar a cabo essa visão integral e não excludente da cultura brasileira.**

**Os catálogos dedicados ao evento flagram os momentos altos desse encontro, acompanhados por ensaios dos respectivos especialistas.**

**A exposição em sua totalidade apresenta-se no Parque Ibirapuera, desenhado para comemorar um outro aniversário, o quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Naquela ocasião, o arquiteto Oscar Niemeyer, dando seqüência a trabalhos que integram construção à paisagem, concebeu um conjunto de edificações em meio ao verde. O todo visa ao lazer de uma comunidade, orientado pela articulação da arte e da técnica.**

**No ano 2000, ocorre a extensão desse anseio mediante a ocupação artística de três pavilhões e da restituição da marquise ao prazer do transeunte, que exerce o direito de ir e vir num passeio sombreado, ao abrigo das intempéries.**

**Três edifícios estão disponíveis para o desdobramento da mostra:  
o Lucas Nogueira Garcez, famoso por sua forma semi-esférica,  
o Ciccilo Matarazzo, conhecido pelas Bienais, e o Padre Manoel da Nóbrega.  
Entre os módulos da exposição está a carta de Pero Vaz de Caminha, certidão de  
nascimento da nação brasileira, vinda da Torre do Tombo, expedida à cidade pela  
Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses antes  
de se endereçar a Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Recife.**

**O fato de a Mostra ocupar vários pontos do parque aponta para o entrelaçamento  
das entidades governamentais do Município e do Estado de São Paulo  
(detentoras dos prédios do Ibirapuera), a que vem se somar a iniciativa privada,  
principal fomentadora do evento.**

**O que ultrapassa a capacidade de ser exposto está contemplado em uma  
instalação virtual, meio apropriado para dar conta de manifestações artísticas de  
cunho territorial, como os sambaquis do litoral do país, a arte rupestre registrada  
em reservas naturais e as cerimônias indígenas, seus rituais e inscrições  
corporais. A comunicação daquilo que extravasa os limites físicos necessita de  
um veículo inédito capaz de propiciar um acréscimo substantivo à percepção.**

**A projeção gerada com tecnologia de alta definição digital  
desempenha esse papel.**

**A mostra em São Paulo e sua itinerância no solo pátrio tornam sensível a noção  
de cidadania pela incorporação do legado artístico, criando um novo momento  
na auto-estima do brasileiro.**

**No circuito internacional, a viagem de nosso patrimônio,  
em estreita colaboração com a curadoria dos mais prestigiosos museus do mundo,  
revelará e afirmará uma nova dimensão do país, até então desconhecida,  
na cena globalizadora contemporânea.**

**Para tanto, o governo brasileiro credenciou nossa Associação para responder a  
tudo o que toca às artes visuais no aniversário do Brasil,  
consagrando uma vocação voltada para a atualização da sensibilidade e da  
inteligência crítica nacionais.**

**Edemar Cid Ferreira**

**Presidente da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais**

---



Rediscovery Exhibition

is the boldest panorama of Brazilian art ever produced, encompassing everything from the great precolonial cultures to contemporary production. No effort has been spared in uniting this selection of artworks from the most prestigious museums and private collections in Brazil and abroad. This event is being managed by an organization especially created by the Fundação Bienal de São Paulo for this purpose, the Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

This is not just a celebration, it is an exercise in analysis and inquiry, presenting a unique challenge to all those who appreciate the visual arts. Art-historiographical research, new findings from archaeological sites and objects from previously unknown collections are presented together for the first time. The themes of the exhibition's 12 modules reflect the same groundbreaking attitude: they range from popular and Afro-Brazilian arts to native art and images of the unconscious. This is the realization of the dream of the visionary critic Mário Pedrosa, who called for the creation of a focal point where traditional bastions of Brazilian art would become agents for incisive reflection.

A team of distinguished curators has been assembled to produce this comprehensive and nonexclusionary view of Brazilian culture.

The catalogs for the event highlight the most significant results of this encounter, complemented with essays by the respective specialists.

The full version of the exhibition will take place in Ibirapuera Park, designed for an earlier commemoration, the 4th centennial of the city of São Paulo in 1954. On that occasion architect Oscar Niemeyer designed a set of buildings consistent with his practice of integrating architecture within the landscape. The technical and aesthetic excellence of the ensemble was in keeping with the wooded park's leisure character. Now, in the year 2000, the original project is revitalized through the integrated use of three of the buildings and the renewed functioning of the marquis, protecting visitors from inclemencies and providing shade during walks from one site to another.

The three buildings used for the exhibition are: the Lucas Nogueira Garcez building, famous for its semispherical shape, the Cicilo Matarazzo building, well known as the venue of the São Paulo art biennials, and the Padre Manoel da Nóbrega building. One of the exhibition's modules features the letter of Pero Vaz de Caminha, the birth certificate of the Brazilian nation, sent to the city by the National Commission for the Commemoration of the Portuguese Discoveries before traveling to Brasília, Rio de Janeiro, Salvador and Recife.

That the exhibition will occupy various sites within the park reflects the spirit of cooperation among the governmental entities of the City and State of São Paulo (owners of the Ibirapuera buildings), to which are added private enterprise, the driving force of the event.

Whatever cannot be exhibited by traditional means will be shown in a virtual installation, allowing for the presence of artistic manifestations from throughout the Brazilian territory: the *sambaqui* mounds of the coast, cave and rock art, even the indigenous ceremonial art, their rituals and body paintings. These virtual presentations will rely on innovative media to maximize their presence and sensorial impact. The resources employed include HDTV, the best visual-display technology available in the world today.

The exhibition in São Paulo and its travels around Brazil will heighten civic awareness through appreciation of our artistic heritage, fostering unprecedented levels of Brazilian self-esteem.

Internationally, as our heritage travels abroad in co-curatorship with the world's most prestigious museums it will define a new dimension for the Brazilian nation, asserting Brazil's presence within the context of globalization.

For this, the Brazilian government has authorized our Association to respond to everything concerning visual arts during Brazil's anniversary, officially recognizing our longstanding commitment to promoting awareness and appreciation of our nation's art.

Edemar Cid Ferreira  
President of the Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais

---

# ARTE AFRO-BRASILEIRA MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO

NELSON AGUILAR

Curador Geral  
Brasil 500 Anos Artes Visuais

**Na 23ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1996, quando são exibidas salas consagradas a Jean-Michel Basquiat, Mestre Didi, Rubem Valentim e Wilfredo Lam, um parentesco formal supera o fluxo geracional e geográfico. Mais do que nunca desponta a questão sobre a unidade e a diversidade da arte africana em sua diáspora. Na tentativa de responder a essa indagação, constitui-se o módulo afro-brasileiro na *Mostra do Redescobrimto*.**

**Para dar conta do desafio, o historiador de arte e professor no Instituto Superior de Arqueologia e História da Arte da Universidade de Louvain-a-Nova, o monge beneditino e prior do mosteiro de Saint-André de Clerlande (Bélgica) François Neyt e Catherine Vanderhaeghe recebem a incumbência de escrever um ensaio que reflita a situação artística das fontes originárias da arte afro-brasileira. O resultado prefigura uma exposição que deverá ser produzida brevemente, pois só aí teremos condições de juntar a outra metade da pedra que conjuga o símbolo capaz de dar conta da totalidade dinâmica e aberta da mãe África e seus filhos emigrados.**

**Começamos por unir as peças do quebra-cabeça da arte brasileira. Sofremos um desmentido após outro, ao tentar singularizar esse módulo. Já havíamos convivido com a obra de Arthur Bispo do Rosario, durante a Bienal de Veneza que ocorre em 1995, quando esse artista representou o país junto com Nuno Ramos. Bispo do Rosario, nome maior do módulo *Imagens do Inconsciente*, impõe**

# AFRO-BRAZILIAN ART REDISCOVERY EXHIBITION

NELSON AGUILAR

Chief Curator  
Brasil 500 Anos Artes Visuais

At the 23rd São Paulo International Biennial in 1996, with exhibit rooms dedicated to Jean-Michel Basquiat, Mestre Didi, Rubem Valentim, and Wilfredo Lam, formal relationships surpassed the generational or geographical flow. More than ever, the question of the unity and diversity of African art in the Diaspora emerged. In an attempt to respond to this query, the Afro-Brazilian section in the *Rediscovery Exhibition*.

In order to meet this challenge, art historian François Neyt, a professor at the Higher Institute of Archaeology and Art History at the Université Catholique de Louvain-la-Neuve and a Benedictine monk and prior of the monastery of Saint-André-de-Clerlande, Belgium, and Catherine Vanderhaeghe were requested to write an essay reflecting the artistic situation of the sources that originated Afro-Brazilian art. The result prefigures an exhibit that will soon be held, and only then will we be able to connect the other half of the stone that makes up the symbol that can express the dynamic and open totality of Mother Africa and her exiled children.

We began by putting together the pieces of the jigsaw puzzle of Brazilian art. In our attempt to individualize this unit, we went through a succession of denials. We had already lived together with the art of Arthur Bispo do Rosario during the 1995 Venice Biennale, when he, together with Nuno Ramos, represented Brazil. Bispo do Rosario, a major artist in the *Images of the Unconscious* section, is highly regarded for the fine artistic quality of his works and for his ability to overcome all of the obstacles that misfortune placed in his path, and he owes much to his African ancestry. He deals with the narrative

**respeito pela elevada qualidade artística de suas obras e por uma capacidade de vencer todos os obstáculos que a adversidade lhe impõe, deve muito à sua ascendência africana. Lida com a narratividade que encontramos não somente nas artes de corte analisadas por Neyt e Vanderhaeghe, mas também na arte contemporânea africana do costa-marfinense Frédéric Bruly Bouabré e do etíope Gedeon.**

**Por que redobrar o confinamento que Bispo teve em vida incluindo-o entre os artistas dos hospitais psiquiátricos? Ele, assim como Adelina Gomes e Fernando Diniz, ficariam à vontade entre os que devem à África.**

**No módulo de arte popular, haveria um outro pelotão de artistas que se bandeariam facilmente aos afro-brasileiros. Em suma, a tarefa de separar esses criadores só se atenua na exposição mediante um desenho curatorial que coloque todas as vertentes em contato.**

**Mas, apesar dessas ressalvas, existe algo singular nos artistas desse módulo. Mestre Didi irradia sua luz na religião, na arte e na história. Nas festividades ou investido por seus dons sacerdotais, fala iorubá. Não há a mínima nostalgia nessa atitude. Relatou-me a extrema decepção de ter atravessado a Nigéria em época de luta fratricida. Milita por tornar límpidas as águas das origens. Cria para Salvador, Bahia, Brasil, Terra, uma série de obras que pairam acima da religião, embora tomando impulso nela. Seus cetros reencontram o caminho da natureza. O culto dos ancestrais passa pelo respeito e devoção ao entorno. Árvores são condecoradas. O feixe de nervuras que compõem a verticalidade de um cetro tem o sentido ao mesmo tempo de afirmação do solo e de celebração do céu por seu ritmo ascensional. As serpentes revoloteiam em torno do caule, dançam em volta do centro.**

**O labirinto formado por suas circunvoluções dá exemplo ao corpo, proclama coreografias. Essa religião pede uma encarnação completa, por isso a dança alcança um ponto alto ao som dos atabaques. As cintas que amarram o cetro desfilam munidas de um código colorístico saturado que explode no alto através dos pássaros cimeiros, cuja presença na arte de corte africana é assinalada por Neyt e Vanderhaeghe.**

**Essas aves, veículos de transcendência, comparecem também na escultura de Brancusi, que fez seu aprendizado no momento em que a arte moderna é fecundada pela revelação da escultura negra. Todos os elementos criam uma arte emblemática constituindo um homólogo poderoso do próprio criador. Didi nunca é**

characteristic that we find not only in the courtly arts analyzed by Neyt and Vanderhaeghe, but also in the contemporary African art of Ivory Coast artist Frédéric Bruly Bouabré and Ethiopian artist Gedeon.

Why should we reinforce the confinement Bispo was subjected to during his lifetime, by including him among the artists in psychiatric hospitals? Like Adelina Gomes and Fernando Diniz, his proper place is among artists with African roots.

In the popular art section there is another group of artists who could easily be included as Afro-Brazilian. To summarize, the task of sorting out these creators of art requires a curatorial design that places all the currents in contact.

Nevertheless, there is something unique about the artists included in this section. Mestre Didi radiates his light in religion, art, and history. At festivals or when invested with his priestly gifts, he speaks Yoruba. There is absolutely nothing nostalgic about this attitude. He once told me how frustrated he felt when he was traveling around Nigeria during a time of civil war. He struggles to make the waters of his origins clear. For Salvador, Bahia, Brazil, Planet Earth, he creates a series of works that go beyond religion, although they draw their strength from it. His scepters reencounter the ways of nature. Ancestral worship implies respect for and devotion to the environment. Trees are decorated. The beam of nervures making up the verticality of a scepter is both an affirmation of the soil and a celebration of the sky, with its upward motion. Snakes coil about the stem and dance around the center.

The labyrinth formed by their circumvolutions provides an example for the body, proclaims choreographies. This religion requires a complete incarnation, which is why the dance reaches a climax to the accompaniment of barrel drums. The wrappings that tie the scepter parade a code of bright colors that explode through the birds at the top. Neyt and Vanderhaeghe discuss their presence in African courtly art.

These birds, bearers of transcendence, can also be seen in the work of Brancusi, a sculptor who learned his craft at a time when modern art was enriched by the discovery of black sculpture. All the elements create an emblematic art that amounts to a powerful homology of the creator himself. Didi is never caught red-handed in any inauthentic act; ignoring a possible "Bahian essence" or "tropical truth." He worries about those who come too close to their media. On his trip to Nigeria, in the Ketu region, Didi was welcomed by the aristocracy of the community as the prodigal son, while he pronounced his oral "coat of arms."

**apanhado em flagrante delito de inautenticidade, ignora uma possível baianidade ou “verdade tropical”. Teme pela sorte dos que se aproximam da mídia. Em viagem à Nigéria, na região de Ketu, ao pronunciar seu brasão oral, celebra-se festa pela volta do filho pródigo à aristocracia da comunidade. O prestígio, para Didi, se não participar da retidão espiritual, vai para a cesta de lixo. Por vezes, os cetros terminam em triângulo, signo da trindade que compõe o panteão da terra, mas isso só pode ser discorrido por especialistas, como é o caso de sua esposa, a antropóloga Juana Elbein dos Santos, conúbio transcultural por excelência, raro caso em que saberes paralelos se tocam qual cordas vizinhas perfeitamente afinadas.**

**A artista paulista Rosana Paulino parte da dupla determinação de ser negra e mulher no Brasil. Parede de Memória (e de Catarina) lhe permite um primeiro passo rumo à sua identidade. O painel é composto de escapulários, que condensam as aulas de bordado tomadas em sua infância e o saber herdado do pai, adepto da umbanda. Centenas de pequenas almofadas se abrigam entre os cantos da parede e cada uma traz a imagem de uma pessoa da família transferida para o tecido. Um conjunto afro-brasileiro feito de retratos de identidade ou de fotos de criança constitui mural. Vários artistas contemporâneos trabalham assim.**

**Por exemplo, o francês Christian Boltanski. Mas em Rosana a enumeração adquire um outro teor. A reunião subentende o deslocamento dos africanos ao Brasil na condição de escravos. Trata-se de um exorcismo do passado pelo presente. Se há algo de comum entre Boltanski e Rosana é a referência a um destino similar em épocas distintas da história: a deportação. No caso da brasileira, as personagens estão reunidas para uma nova partida, ou seja, ela revém ao passado para compreender o crime de que sua etnia foi vítima. Há um elo espiritual que solda e cria uma solidariedade entre esses rostos “de olhos escancaradamente abertos como os dos retratos de Fayoun, criando um efeito de vertigem e de mistério, uma abertura a um mundo secreto e de emoção”, como escreveu o apresentador da exposição O Caminho da Arte sobre o Caminho do Escravo.**

**Não é à toa que a preocupação fundamental da artista seja a da imagem imposta ao negro. Catarina é o nome da boneca que, como a maior parte das disponíveis no mercado, é loura, de olhos azuis. Ela jazia no porão da casa onde mora Rosana, na Freguesia do Ó (São Paulo), estragada, sem braços e sem uma perna. Rosana efetua a reapropriação dessa lembrança**

To Didi, prestige is entirely worthless if it is not associated with spiritual rectitude. Sometimes the scepters are topped by a triangle, the symbol of the trinity that makes up the pantheon of the land. But this is a subject for specialists, such as Didi's wife, the anthropologist Juana Elbein dos Santos. Didi and Juana, a transcultural couple par excellence, provide a rare example of parallel bodies of knowledge that touch each other like perfectly tuned strings vibrating in harmony.

For São Paulo artist Rosana Paulino, the starting point is her double condition as black and female in Brazil. *The Wall of Memory* (and of Catarina) allows her to take a first step toward her own identity. This panel is made up of scapulars that compress the embroidery lessons she took as a girl and the knowledge she inherited from her father, a follower of Umbanda. Hundreds of small pillows are lodged in the corners of a wall, each bearing the likeness of a member of her family transferred onto the fabric. An Afro-Brazilian assemblage made up of identity card photographs or pictures of children forms a mural. Several contemporary artists work in this way.

French artist Christian Boltanski is one example. But in Paulino the enumeration takes on another meaning. The composition refers to the dislocation of enslaved Africans to Brazil. It is a way of exorcising the past with the present. If Boltanski and Paulino have something in common, it is the reference to a similar fate in different historical periods: deportation. In the case of the Brazilian artist, the characters are assembled for a new departure, i.e., she returns to the past to understand the crime against her ethnic group. There is a spiritual link that generates solidarity among these faces “with wide-open eyes as in a Fayoun portrait, creating an effect of vertigo and mystery, an opening into a secret world of emotion,” in the words of the introduction to the exhibition, “O Caminho da Arte sobre o Caminho do Escravo” (The Way of Art about the Way of the Slave).

Paulino's major concern with the image imposed on blacks is not aimless. Catarina is the name of a doll that, like most dolls in the market, has blond hair and blue eyes. It was buried in the basement of the house where Paulino lives, in the Freguesia do Ó district of São Paulo, broken, missing both arms and one leg. Paulino takes possession of this memory and from it builds her mural collection. Persevering in her genealogical task, she begins to draw. Some of the drawings evoke Egon Schiele's style, especially the sharp, tormented draftsmanship that

e, a partir dela, edifica sua coleção mural. Perseverando em sua tarefa de genealogista, põe-se a desenhar. Alguns desenhos lembram a maneira de Egon Schiele, sobretudo o grafismo agudo e atormentado que constitui uma modalidade de crítica penetrante à sociedade austro-húngara. Rosana, por sua vez, se debruça sobre o modelo ocidental de beleza: **"Fazer com que a linha disseque a perversidade de um modelo de beleza. Boneca fria, modelo vazio. Um modelo de beleza que nunca poderá ser atingido. Um modelo que é a antítese da própria essência da feminilidade, terra assolada onde nada cresce, os corpos deformados por um padrão de beleza doentio, onde seios fartos convivem com um corpo que não corresponde em peso ao seu tamanho"**.

Num outro trabalho, as imagens das personagens são transferidas para o pano de um bastidor e, nesse dispositivo, a artista borda proibições. Cose a boca, os olhos, o pescoço de seus eleitos. O ato em si tem algo de maléfico, como se tratasse de uma magia por simpatia onde cada golpe da agulha calasse, cegasse, sufocasse as pessoas visadas. Contudo, Rosana volta o malefício contra si própria ou seus familiares. Se aceitasse a história como se desenrolou, ela estaria condenada. A apresentação dessas figuras enquanto tais lhe propicia a tomada de consciência do pesadelo e a subsequente reação artística.

Dois artistas, duas poéticas. Mestre Didi opera uma depuração de sua origem e da comunidade, Rosana Paulino elabora uma nova maneira de conviver com o passado.

A escolha dos artistas foi feita em consonância com os objetivos da exposição e motivou inúmeras viagens por todo o país dos curadores, o prof. Kabengele Munanga e a antropóloga Marta Heloísa Leuba Salum. Temos a certeza de que optaram apenas por alguns artistas atendendo a pedidos instantes da curadoria-geral, que solicitou um número sucinto, mas capaz de dar conta da extrema variedade dessa produção, que, em virtude do poder de seu magma expressivo, atravessa a arte brasileira de ponta a ponta. Apesar dessa porosidade, fica algo peculiar: a busca e a consciência das origens. Talvez esse ímpeto justifique por si só a existência do Módulo de Arte Afro-Brasileira.

represents his penetrating criticism of Austro-Hungarian society. Paulino, in turn, focuses the Western model of beauty: *"To make the line dissect the perversity of a model of beauty. A cold doll, a vacuous model. A standard of beauty that can never be reached. A model that is the antithesis of the very essence of femininity, a wasteland where nothing grows, bodies deformed by an unhealthy standard of beauty, in which the huge breasts are connected to a body that does not correspond in weight or size."*

In another work, the images of the characters are transferred to cloth in an embroidery frame, and here the artist embroiders prohibitions. She sews shut the mouths, eyes, and throats of the people she chooses. There is something evil about the act itself, as though it was some sort of magic spell in which every movement of the needle silences, blinds, or chokes the targeted people. However, Paulino works her magic against herself and her relatives. If she accepted history as it took place, she would be doomed. The presentation of these figures in this way confers on her an awareness of the nightmare and the subsequent artistic reaction to it.

Two artists, two poetics. Mestre Didi is concerned with purifying his origins and his community; Rosana Paulino develops a new way of living with the past.

The artists were chosen in harmony with the objectives of the exhibit, and the curators, Prof. Kabengele Munanga and anthropologist Marta Heloísa Leuba Salum, were motivated to travel extensively in Brazil. We are certain that they opted for a small number of artists only because they were asked to do so by the general curator, who requested a condensed sample capable of portraying the great variety of this production, which, by virtue of its power and expressive magma, permeates Brazilian art. However porous the category may be, it does have an identifying characteristic: the awareness of and search for origins. This impetus in itself perhaps justifies the existence of the Afro-Brazilian art section.

# A ARTE DAS CORTES DA ÁFRICA NEGRA NO BRASIL

FRANÇOIS NEYT  
CATHERINE VANDERHAEGHE  
CURADORES

**“Quantos anos de paciência não foram necessários aos pesquisadores franceses de grande porte para descobrirem a verdadeira identidade das máscaras da etnia Dogon que contemplamos mortas, descarnadas, nas vitrines dos museus”, observava um antropólogo. Por extensão, nos perguntamos: quantos séculos serão necessários para avaliarmos a riqueza e a fecundidade das tradições culturais africanas? Elas retornam em ondas musicais e artísticas, sob formas sempre novas e diferentes, fiéis à sua inspiração primordial.**

**O impulso inicial foi dado por Henrique, o Navegador (1394-1460), rei de Portugal. Ele incentivou o estudo cartográfico e a elaboração de novos instrumentos náuticos, particularmente para o cálculo da latitude. Começou-se a compreender melhor a circulação dos ventos e das correntes marinhas, a se construir embarcações mais aperfeiçoadas e mais rápidas. O contorno do cabo Bojador, no noroeste da África, pelas caravelas portuguesas em 1434 e, dez anos mais tarde, a descoberta de uma rota para os Açores, permitindo aos navios voltarem para Portugal, abriram um novo horizonte cultural, enquanto que, sem saber disso, as civilizações africanas iam se misturar com as civilizações europeias, ameríndias e brasileiras. Os movimentos musicais caracterizados por um dom de improvisação deslumbrante – rock, blues, reggae, salsa, samba, bossa-nova, juju, high life e mambo – foram fortemente inspirados na música africana.’**

# BLACK AFRICA'S ROYAL ARTS IN BRAZIL

FRANÇOIS NEYT  
CATHERINE VANDERHAEGHE  
CURATORS

*“How many years of patience have been necessary for renowned French researchers to discover the true identity of the Dogon masks that we contemplate, dead and emaciated, in museum showcases?” noted an anthropologist. Furthermore, we wonder how many centuries it will take to assess the richness and productiveness of African cultural traditions. They rebound in musical and artistic waves, forever taking on new and different forms, while faithful to their original inspiration.*

Henry the Navigator, King of Portugal (1394-1460), took the first step. He favored cartographic studies and the construction of new instruments for navigation, particularly those for calculating latitude. An increased understanding of wind circulation and the movement of sea currents began, as did the construction of better and faster boats. In 1434, Cape Bojador in Northwest Africa was overtaken by Portuguese caravels, and ten years later, a route leading to the Azores was discovered, enabling ships to return to Portugal. Consequently, in terms of culture, a whole new geographic zone was opened up. Unaware of this development, African civilizations were mixing with Europeans, American Indians, and Brazilians. Rock, blues, reggae, salsa, samba, bossa nova, juju, high life, and mambo, which all display stunning improvisation, have been significantly inspired by African music.’

O contato com a costa africana, onde atracavam as caravelas, permitiu tocar a franja de culturas seculares e de grandes reinos africanos, cuja existência apenas se imaginava. Progressivamente, estendeu-se do norte ao sul, do oeste para o leste e, depois, na direção das Índias. O golfo da Guiné e as ilhas de Cabo Verde foram alcançados em 1455-56, a Serra Leoa, em 1460 – ano da morte de Henrique, o Navegador –, e Gana, São Tomé e Nigéria, em 1471-72. Dez anos depois, Diogo Cão chega à foz do rio Congo e instala na margem meridional uma pedra gravada com o brasão real: é o Padrão de São Jorge. Em 1486, os portugueses retornam à Nigéria com um efetivo mais numeroso. É criado um estabelecimento permanente e são desenvolvidas relações com o rei, o Obá de Benin. Uma embaixada africana é aberta em Lisboa para favorecer os contatos comerciais. Nesse mesmo ano, Bartolomeu Dias dobra o cabo da Boa Esperança e entra no oceano Índico. A rota das Índias se abre para Vasco da Gama, que alcança Calcutá em 1498.<sup>2</sup>

Assim, durante o século XV, os portugueses não tiveram mais nenhum rival. Coincidindo com a queda de Granada, a descoberta da América em 1492 e a do Brasil alguns anos depois iam favorecer as trocas comerciais entre os continentes e permitir a mistura de culturas. Não nos compete aqui evocar a imensa tragédia da escravidão, nem ressaltar a importância do comércio do ouro no oeste da África, assim como o do marfim e da pimenta, muito valorizados na Europa.

A exposição abre um campo inesperado de reconhecimento mútuo entre as grandes civilizações da África negra e o Brasil. De fato, no século XV, o estabelecimento das primeiras instalações sobre a costa africana permitiu aos portugueses encontrarem civilizações insuspeitadas que, ao longo dos séculos, iam impregnar o Brasil de tradições ainda vivas hoje em dia. Neste módulo, cabe-nos apresentar as artes das cortes da África Negra e revelar os seus aspectos valiosos.

Duas reflexões se impõem, a fim de percebermos melhor a significação dos objetos culturais apresentados. A primeira abordagem é um convite a nos desapegarmos de uma visão da arte cujos proprietários seríamos nós. André Malraux disse: *“Assim como os tubarões são precedidos por seus peixes-pilotos, nosso olhar é precedido de um olhar-piloto, que propõe um sentido àquilo que ele olha... Acreditamos, erroneamente, que estamos livres deste olhar”*.<sup>3</sup>

Este condicionamento do nosso olhar nos convida a tomarmos consciência de nós mesmos. Com efeito, mesmo se não rejeitamos de antemão aquilo que não conhecemos, temos tendência a transformar em identidade a diferença entre aquilo que encontramos e aquilo que esperávamos. Particularmente, temos tendência a projetar nossas categorias estéticas sobre objetos provenientes de outros continentes e de outras culturas. Esta assimilação é abusiva, pois imaginamos já termos compreendido o outro antes mesmo de nos colocarmos as questões essenciais.

The contact with the African coast where the caravels landed resulted in a superficial encounter with secular cultures and large African kingdoms that had scarcely been heard of before. The Portuguese gradually made their way from north to south, west to east, and towards the Indies. The Gulf of Guinea and the Cape Verde Islands were reached around 1455-56; Sierra Leone, in 1460 (the year of Henry the Navigator's death); and Ghana, São Tomé, and Nigeria in 1471-72. Ten years later, Diogo Cão reached the mouth of the Congo River. On the southern bank, he erected a stone engraved with royal emblems, the Patron of Saint George. In 1486, the Portuguese returned to Nigeria with staff reinforcements. A permanent establishment was created and relations were instituted with the king, the Oba of Benin. An African Embassy was opened in Lisbon to facilitate trade relations. During the same year, Bartolomeo Diaz reached the Cape of Good Hope and entered the Indian Ocean. The route to the Indies was opened for Vasco da Gama, who reached Calcutta in 1498.<sup>2</sup>

Portugal was thus unchallenged throughout the fifteenth century. The discovery of America in 1492, coinciding with the fall of Granada and that of Brazil some years later favored commercial exchanges between continents and the intermixing of cultures. It is not our intention here to evoke the enormous tragedy of slavery, or to highlight the importance of the gold trade in West Africa, or that of ivory and pepper, which were greatly valued in Europe.

The catalogue opens up an unexpected field of mutual recognition between Black Africa's great civilizations and Brazil. In effect, with the establishment of the first installation on the African coast in the fifteenth century, the Portuguese encountered civilizations of which they were previously unaware. Over the course of centuries, these very civilizations were to infuse Brazil with traditions that remain very much alive today. In this catalogue, we are presenting the arts of the courts of Black Africa, and displaying their prestigious aspects.

Two reflections come to mind that enable us to better appreciate the significance of the cultural objects featured. The first step is an invitation to distance ourselves from the conception of art we possess. In the words of André Malraux: *“Just as sharks are preceded by pilot fish, our vision is preceded by a ‘pilot look’ that suggests a meaning to what we are looking at... We wrongly believe ourselves to be free from this look.”*<sup>3</sup>

This conditioning of our perception invites us to take notice of ourselves. In effect, if we do not immediately reject the unfamiliar, we nevertheless tend to transform the difference between what we encounter and what we were expecting. We have a particular tendency to project our aesthetic categories onto objects from other continents and cultures. Such classification is harmful, because we imagine that we have understood others even before asking ourselves the fundamental questions.

**A atitude requerida é dupla. Ela nos convida à liberação de nós mesmos para acolhermos o outro em sua originalidade. A diferença entre aquilo que encontramos e aquilo que esperávamos é, então, constatada e respeitada; a partir desse momento, é preciso achar novos conceitos descritivos e explicativos. Que seja suficiente, aqui, darmos algumas orientações principais que nos ajudarão a perceber melhor a arte africana.**

**Como os hieróglifos egípcios, o objeto africano é semelhante a um ícone que nos fornece a imagem e o significado; porém, não teríamos a chave para decifrá-los. Comparável a um estojo fechado contendo uma pérola preciosa, o objeto é admirado do exterior. Somos convidados a ir mais longe, a trilhar um caminho de iniciação.**

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

**Assim, as artes africanas são o resultado de um processo altamente intelectual, de uma tradução de conceitos e de valores apresentados sob a forma de uma imagem.**

A dual approach is required, inviting us to disconnect from ourselves so that we can appreciate what is unique in the other. The difference between what we encounter and what we were expecting is therefore registered and respected. At this stage, new descriptive and explicative concepts have to be found. Hopefully, the principal points of orientation here will be sufficient for us to better appreciate African art.

The African art object resembles a pictogram that gives us an image and its significance (in the form of Egyptian hieroglyphics), but we do not know how to decipher it. Just like a closed box clutching a precious pearl, the object may be admired from the outside. We are invited to go further — to experiment and follow a new path.

Image and representation in Black Africa carry a social, educational and human message, often condensed, in the form of a proverb that in itself calls to mind a type of behavior. The African goes beyond conformity, reality, and superficiality to form a relationship with the powers that surpass us and relate to the destiny of the human being in the cosmos. The African art object always presents an enigmatic side, which has the effect of opening the field up to the unknown.

Thus it can be seen that African arts are the product of a highly intellectual process, of a tradition of concepts and values that have been transformed into images.



#### **África: localidades, povos e reinos**

Africa: locations, peoples and kingdoms



Um exemplo disso nos é dado por Fu-Kiau Kia Bunseki.<sup>4</sup> Um losango com os ângulos contidos em um círculo simboliza as quatro etapas do sol: a aurora, o meio do dia, o crepúsculo e a madrugada. Este signo aparece também como uma cruz contendo o emblema solar em cada extremidade ou, ainda, sob a forma de uma concha de caracol revelando uma espiral, símbolo das gerações e da passagem do tempo. Os signos dos quatro momentos do sol são, para a os Kongo, o emblema da continuidade espiritual e, por excelência, o do renascimento.

Entre os Fon, a imagem por si só resume a história de um reinado. Desse modo, a embarcação tipicamente européia que figura na conformação do rei Agaja (1708-1740), preservada no Museu do Homem, faz alusão simultaneamente a suas conquistas, que lhe asseguraram o acesso ao litoral, e ao frutífero comércio que entretinha com os europeus.

Sobre as máscaras Pwom Itok dos Kuba, onde dois cilindros substituem os olhos, é o próprio conceito da visão que é representado.

As relações existentes entre a costa africana e o Brasil a partir do século XVI guiaram nossa seleção de objetos. As obras apresentadas ilustram o prestígio e a vitalidade das artes das cortes das três regiões indicadas a seguir:

Da foz do rio Congo ao lago Mai-Ndombe  
De Angola às nascentes do rio Congo  
O golfo do Benin

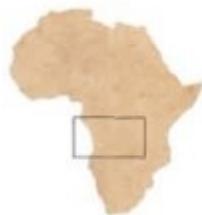
Fu-Kiau Kia Bunseki provides an example of this.<sup>4</sup> The figure depicts a diamond with four points enclosed in a circle. Each of the four points symbolizes one of the four moments of the sun, i.e., dawn, midday, evening, and midnight. This sign also resembles a cross with each point representing a moment of the sun, or even a spiral shaped shell. A spiral symbolizes generations and continuity. For the Kongo, the sign signifying the four moments of the sun symbolizes spiritual continuity and, above all, rebirth.

Among the Fon, the image described recounts the story of a reign. The European style ship featured on the recade of King Agaja (1708-1740), preserved at the Musée de l'Homme, is a reference both to the king's victories, which assured him of access to the coast, and also to the profitable trade relations that he enjoyed with Europe.

The Pwom Itok masks of the Kuba use two cylinders in the place of eyes to indicate the concept of vision.

The relations that existed between the African Coast and Brazil since the sixteenth century have guided our choice of objects. The featured works illustrate the prestige and energy of royal arts from the following three regions:

From the mouth of the Congo River to the Mai-Ndombe lake  
From Angola to the source of the Congo river  
The Gulf of Benin



## CORTES REAIS E INSTITUIÇÕES Dos Kongo aos Kuba

Em 1482, quando as caravelas de Diogo Cão lançaram a âncora na foz do rio Congo, os portugueses nem desconfiavam que estavam indo ao encontro de um reino fascinante, que havia emergido lentamente em meio às vastas planícies nos limites da floresta subequatorial.

Nove grupos constitutivos formavam o reino Kongo, cuja capital – Mbanza Congo, rebatizada pelos portugueses como São Salvador – situava-se na atual Angola, não muito longe da margem oriental do rio Congo. Segundo os mitos de origem, o reino teria sido fundado por volta de 1400 por um caçador chamado Nimi a Lukeni.

A expansão e o desenvolvimento do reino não estão desvinculados da política comercial da época. De fato, no século XV, o Papa Xisto VI concedeu ao rei de Portugal, Emanuel I, o domínio das terras africanas descobertas ou ainda por descobrir. Em 1512, um ato (“regimento”) estabelecendo as relações entre os habitantes do Kongo e os portugueses é destinado ao rei da nação Kongo, convertido ao cristianismo. Constituíam-se um reino “cristão”, com as respectivas ambigüidades oriundas desta noção. Desde os primeiros anos de evangelização dos habitantes do Kongo, representações do Cristo crucificado, da Virgem Maria e de Santo Antônio são fundidas em latão e esculpidas na madeira (fig.1).

Os portugueses estabelecidos sobre a costa, porém, não penetram mais no interior das terras e permanecem ignorantes da realidade do reino Kongo. Estruturas sociais e administrativas complexas organizam o território. Uma rede comercial, um sistema monetário e uma estrita hierarquia são regidos pelo rei (mani) kongo. Durante as primeiras décadas, os reis do Kongo (e os do Benin) lidavam com o rei de Portugal de igual para igual, considerando-o como um “irmão”. A partir de 1512, o rei Emanuel I solicita ao mani kongo, batizado com o nome de Dom Afonso, enviar uma missão a Roma com a finalidade de prestar um ato de obediência ao Papa. Este o chama de “seu filho muito querido” e, em 1518, consagra seu filho Dom Henrique como o primeiro bispo da África negra. Dom Henrique havia sido educado em Lisboa, juntamente com os filhos de outros nobres africanos. Convém observar que esses embaixadores africanos eram recebidos com grande pompa e davam uma outra imagem da África negra, diferente daquela dos milhares de escravos engajados em um penoso trabalho manual. Os raros testemunhos da época, tal como o busto em mármore do embaixador kongo Manuel Ne Vunda conservado na basílica de Santa Maria Maior, em Roma, dão conta da nobreza e da cultura kongo.

O reino Kongo foi uma das civilizações mais prestigiosas da África Central. Seu território se estendia do rio Kwilu-Nyari (ao norte do porto de Loango) até o rio Loje (ao norte de Angola), e do Atlântico ao rio Kwango, cobrindo o Baixo-Congo (República Democrática do Congo), o enclave de Cabinda, uma parte de Angola e do Congo-Brazzaville. Teve seus momentos de glória, mas também conheceu conflitos tanto internos como externos, invasões e a



fig.1  
Kongo  
República Democrática do Congo  
Democratic Republic of the Congo  
Cruzifixo nkangi / Kangi crucifer  
Latão e madeira / Brass and wood  
25 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

A pequena figura do Cristo forjada em latão, reproduzindo um dos objetos de culto trazidos pelos missionários a partir do século XVI, foi rapidamente considerada como um poderoso nkisi pelos kongo.

This small Christ figure of forged brass, reproducing one of the objects of worship brought by the missionaries beginning in the 16th century, quickly gained the status of a powerful nkisi among the kongo.

## ROYAL COURTS AND INSTITUTIONS From the Kongo to the Kuba

In 1482, when the caravels of Diogo Cão anchored at the mouth of the Congo River, the Portuguese were unaware that they were on the verge of discovering a fascinating kingdom that had gradually developed out of the huge expanse of territory lying at the edge of the subequatorial forest.

The Kongo Kingdom had nine separate components. Its capital, Mbanza Kongo, renamed São Salvador by the Portuguese, was situated in what is currently Angola, not far from the eastern bank of the Congo River. Legend has it that a hunter named Nimi a Lukeni had discovered the kingdom in around 1400.

The expansion and development of the kingdom are closely linked to the trade policy pursued at the time. In the fifteenth century, Pope Sixte VI granted Emmanuel I, King of Portugal, the patronage of the African territories that had been discovered, or more correctly, had yet to be discovered. In 1512, a statute (“regimento”) setting forth relations between the inhabitants of the Kongo and the Portuguese appealed to the King of the Kongo to convert to Christianity. A “Christian” kingdom, complete with all the ambiguities this concept contains, was created. Since the early years of the evangelization of the Kongo, objects depicting Christ on the Cross, the Virgin Mary, and Saint Anthony have been cast in brass and carved out of wood. (fig.1)

However, the Portuguese, who had settled on the coast, made few attempts to travel further inland. Consequently, they were unaware of what the Kongo kingdom was really like. Complex social and administrative structures provided a framework for the kingdom. A trade network, a monetary system, and a rigid hierarchy were placed under the rule of the Kongo king (mani). During the early decades, the kings of the Kongo (and those of Benin) treated the king of Portugal as an equal; regarding him as a “brother.” In 1512, King Emmanuel I asked the Kongo mani, baptized Dom Afonso, to send a mission to Rome, on the pretext of making an act of obedience to the Pope. The Pope called Dom Afonso his “beloved son” and, in 1518, anointed Dom Henry, the son of Dom Afonso, First Bishop of Black Africa. Dom Henry had been educated in Lisbon with the sons of other African nobles. It is worth noting that these African ambassadors were elected with huge pomp, which offered a different image of Black Africa than that of thousands of slaves undertaking hard manual labor. The few pieces that survive from the period, such as the marble bust of the Kongo ambassador, Manuel Ne Vunda, preserved at the Saint Marie-Majeure Basilica in Rome, are symbols of Kongo nobility and culture.

fig.2  
Kongo Norte de Angola  
Northern Angola  
**Estatueta funerária ntadi**  
Funeral statuette  
Esteatita Steatite  
42 cm  
Musée Royal de l'Afrique  
Centrale, Torvuren,  
Bélgica/Belgium

O ornato de cabeça enfeitado com quatro garras de leopardo remete ao chefe de linhagem que voa por seu clã. Essas efígies em estilo realista permitiam identificar o túmulo de um personagem importante.  
The decoration of the head with four leopard claws symbolizes the chief of the ancestral line who ensures the continuity of his clan. These figures in realistic style identify any tomb as the resting place of an important person.



fig.3  
Kongo  
República Democrática do Congo Democratic Republic of the Congo  
**Barrete real mpu** Mpu royal hat  
Fibras e garras de felino  
Fibers and cat claws  
28 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

Insígnia de poder usada pelos reis kongo e pelos notáveis governando em seu nome, é tradicionalmente trançada em fibras de abacaxi seguindo motivos geométricos em relevo e coroada por quatro garras de leopardo, símbolos do poder cósmico do rei.  
Sign of power used by the Kongo kings and by those who govern in their name, traditionally woven in pineapple fibers following geometric motifs in relief and crowned by four leopard claws, symbols of the cosmic power of the king.



cobiça de seus recursos naturais e humanos por parte das nações ocidentais. Apesar do declínio do reino coincidir com o começo da época colonial, a cultura kongo sobreviveu por evoluir de maneira diversa nas duas costas do Atlântico. Um terço da população negra dos Estados Unidos e do Haiti seria de origem congoleza ou angolana.<sup>5</sup>

#### Artes funerárias, a outra face do sol

Antigamente, o rei era a autoridade suprema e o terapeuta sagrado de toda a nação Kongo. De fato, para nós é difícil compreender a que ponto o rei se constituiu como um extraordinário curandeiro (*nkisi*) de dimensão cósmica, capaz até mesmo de fazer chover através de certos ritos, durante os quais aponta seu arco para o céu. Este rei sagrado não existe mais, e sua temível força espiritual e mística só é perceptível através de determinados objetos. Como Robert Farris Thompson bem compreendeu, é na arte funerária que estes aspectos de culto estão melhor refletidos.

A outra face do sol, segundo a expressão kongo, aparece em três categorias de objetos colocados sobre os túmulos dos chefes de família ou de clã, a saber: as figuras comemorativas em pedra (*mintadi*), aquelas em madeira e as cerâmicas *mbwada*.

A bela estátua em esteatita do Museu Real da África Central (fig.2) mostra um homem sentado, com as pernas cruzadas, os olhos fechados, a cabeça coberta pelo barrete real *mpu* enfeitado com quatro garras de leopardo (fig.3).<sup>6</sup> A mão esquerda apontando para o sul indica a passagem pelo mundo dos ancestrais e dos espíritos, a mão direita colocada sobre o quadril faz referência ao poder judiciário do chefe. Este tipo de escultura em pedra geralmente é conhecido pelo nome de *ntadi* (no plural, *mintadi*), isto é, o “duplo” ou “aquele que vigia e que guarda”, segundo a descrição feita por seu descobridor Robert Verly. Mais do que um duplo do chefe, essas estátuas de pedra também chamadas de *bitumba* constituem uma espécie de homenagem prestada à memória de um antepassado exemplar, materialização de um código de honra social ligando os vivos aos mortos.

The Kongo kingdom was one of the most prestigious civilizations in Central Africa. Its territory stretched from the Kwilu-Nyari River (north of the Loango port) to the Loza River (north of Angola) and from the Atlantic to the Kwango, covering the Lower Congo, the enclave of Cabinda, a part of Angola, and the Brazzaville Congo. It had enjoyed moments of glory, but also experienced invasions and internal and external conflicts, as well as Western nations' coveted attempts to partake of its natural and human resources. Despite the decline of the kingdom, which occurred with the dawning of the colonial period, the Kongo culture survived by evolving in a variety of ways on the other side of the Atlantic. A third of the black population of the United States and Haiti would be of Congolese or Angolan origin.<sup>5</sup>

#### Funeral art – The other side of the sun

Originally, the king was the supreme authority of the Kongo and the sacred healer of the entire nation. It is rather difficult for us to understand just how extraordinary a healer (*nkisi*) of cosmic dimensions the king is. By performing certain rituals, during which he points his bow in the direction of the sky, he is even capable of bringing rain. This sacred king no longer exists. His formidable spiritual and mystical powers only come to life through certain objects. As Robert Farris Thompson clearly recognized, it is in funeral art that these cultural characteristics are most clearly visible.

According to the Kongo expression, the other side of the sun is present in the three groups of objects placed on the graves of heads of families or clans. Commemorative figures in stone are termed *mintadi*, while those carved out of wood or made of ceramic are referred to as *mbwada*.

The beautiful steatite statue at the Royal Museum of Central Africa (fig.2) depicts a man sitting down with his legs crossed and eyes closed. His hair is swept up into a royal bonnet *mpu* decorated with four leopard claws (fig.3).<sup>6</sup> His left hand is raised toward the sun to indicate the way to the world of the spirits and the deceased. His right hand is placed on his hip. This indicates the chief's juridical powers, and this kind of stone sculpture is generally referred to as a *ntadi* (pl. *mintadi*). In other words, “dual” or “the one who watches over and keeps guard,” according to the description given by Robert Verly, discoverer of these statues. And yet, these stone statues, also known as *bitumba*, are more than just a representation of a chief with a twofold mission. They pay homage to the memory of an exemplary elder and to the existence of a code of social honor that links the living to the dead.



**Fig.4**  
Kongo, Yombe  
República Democrática do Congo  
Democratic Republic of the Congo  
**Estátua funerária** Funerary statue  
61 cm  
Madeira e pigmentos Wood and pigments  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

*Effigie comemorativa, representa um chefe vestido à maneira europeia e com a cabeça coberta pelo tradicional barrete real de fibras trançadas mpu.*  
A commemorative figure representing a chief dressed in European manner with his head covered by the traditional mpu royal hat of woven fibers

Um outro tipo de estátua funerária policromática em madeira leve ornamentava igualmente os túmulos dos notáveis dos dois sexos. Os dois exemplares da exposição são genuinamente oriundos do mesmo ateliê do vilarejo de Kasadí, na região de Mayombe. A figura (fig.4) representa um chefe sentado sobre um baú, portando um barrete cerimonial *mpu* e vestido ao estilo ocidental, com sobrecasaca, calças compridas e botinas. O colar talismânico, os braceletes que circundam seus pulsos, o cetro e as moedas apresentadas na palma de sua mão aberta são as insígnias de sua dignidade de líder. O realismo surpreendente do rosto – mostrando a mutilação dos dentes incisivos, característica da etnia kongo – contrasta com o tamanho dos olhos arregalados, abertos para o mundo invisível. Encontramos as mesmas marcas morfológicas e nobiliárias no grupo da mulher e da criança (fig.5). Convém observar que os belíssimos motivos em relevo que ornaram o busto da mulher são similares àqueles dos tecidos e dos marfins kongo, que já despertavam a admiração dos viajantes portugueses no século XVI. A propósito da arte da corte, voltaremos a este ponto.

Dentre os objetos mais freqüentemente depositados sobre os túmulos, do cálice à garrafa em pó de pedra, as terracotas de forma cilíndrica *mbwada* (fig.6) apresentam uma decoração geométrica, feita sobretudo com losangos aplicados, mantendo uma relação com as quatro etapas do sol, símbolo de renascimento.<sup>7</sup>

Nkisi e nkonde, intermediadores de justiça e de cura

As impressionantes estátuas com pregos apresentadas neste catálogo entram na categoria do *nkisi* (no plural, *minkisi*), isto é, uma força personalizada do mundo invisível dos mortos, invocada por intermédio de práticas ritualísticas.

Geralmente antropomórficas, o rosto bem cuidado contrastando com o corpo sobrecarregado de excrescências metálicas, elas contêm substâncias mágicas inseridas no corpo ou na cabeça pelo sacerdote-curandeiro, *nganga*. Apela-se ao *nkisi* quando se tem necessidade de ajuda na adversidade, quer se trate de um crime impune, de uma doença ou, ainda, de uma morte atribuída à feitiçaria. O braço direito levantado, as cavidades oculares incrustadas de mica ou de vidro e a pintura vermelha, cor indicativa do poder mediador dos defuntos, conferem ao *nkisi* um temível aspecto de força sobrenatural (fig.7).



**fig.5**  
Kongo, Yombe República Democrática do Congo Democratic Republic of the Congo  
**Grupo funerário** Funerary group  
Madeira e pigmentos Wood and pigments  
69 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

*As escarificações que ornamentam o busto desta esposa de chefe eram tradicionalmente executadas a partir dos dez anos de idade com um propósito erótico. Seu filho usa vestimentas europeias.*  
The scars decorating the bust of the wife of a chief were traditionally made beginning at ten years of age, for erotic purposes. Her son is wearing European clothes.

fig.6  
Kongo  
**República Democrática do Congo, Boma**  
Democratic Republic of the Congo, Boma  
**Coluna funerária mbwada** Mbwada funeral column  
Terracotta Terra cotta  
47 cm  
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

**A decoração geométrica faz referência às quatro dimensões do espaço e aos quatro momentos do sol, símbolo de renascimento.**  
**Essas formas cilíndricas eram colocadas sobre os túmulos.**  
*The geometric decoration makes reference to the four dimensions of space and the four moments of the sun, the symbol of rebirth. These cylindrical forms were placed over the tombs.*



Another type of polychrome light wooden funeral statue also adorned the tombs of nobles of both sexes. It is probable that the two models featured here originate from the same studio in the village of Kasadi in the Mayombe. The figure (fig.4) shows a chief sitting on a chest. On his head is the ceremonial bonnet *mpu* and he is dressed "western style" in a frock coat, trousers, and boots. The talisman around his neck, the bracelets on his wrists, the scepter and the coins lying in the palm of his outstretched hand are signs of dignity, a quality generally acknowledged to be a characteristic of the chief. His face is marked by teeth marks made by incisors, making it strikingly realistic. This is a typical ethnic characteristic of the Kongo and is in contrast to the statue's wide-open eyes staring out toward an invisible world. The same morphological and nobiliary hallmarks are featured in the woman and child (fig.5). Note that the very beautiful embossed designs that decorate the bust of the woman are similar to those found on textiles and ivory from the Kongo which had been much admired by Portuguese explorers in the sixteenth century. This will be referred to again in connection with royal art.

The objects most frequently placed on tombs include goblets and bottles made out of terracotta *mbwada* (fig.6). A geometric design with diamonds in an openwork pattern can be found on their cylindrical shapes, indicating the four moments of the sun, the symbol of rebirth.<sup>7</sup>

## Nikisi and Nkonde, arbitrators of justice and healers

The amazing nailed statues presented in this catalogue are categorized using the term *nkisi* (plural *minkisi*). They represent the power which exists in the invisible world of the dead and which can be invoked through ritual practices.

Usually anthropomorphic, the well-conserved face is in sharp contrast to the body made brittle by metallic excrescence. The *nkisi* have magic substances inserted into the body or the head by the healer priest or *nganga*. The *nkisi*'s help is sought in times of difficulty, for dealing with an unpunished crime, an illness, or even a death caused by sorcery. With his right arm raised, mica or glass inserted into his eye sockets, and his ruddy complexion, the color illustrating the mediatory power of the deceased, the *nkisi* represents a formidable aspect of supernatural power. (fig.7)

Among the *minkisi*, the tallest 'Nkonde' statues measure approximately one meter in height. They are more correctly termed "Nkisi nkonde," and possess the mystique associated with the regal power of the Kongo and its court of justice. All political, legal, and religious power derived from royalty, and it was also a purveyor of healing and active medicine. Despite their disturbing appearance, these statues were not evil. As a substitute for the king or religious chiefs, their purpose was to chase away evil spirits and restore goodness. The metal signs symbolize an oath or even the verdict given by the ancestor. In this way, the *nkonde* may be seen as a legal cure. The sword or embedded nail represents a kind of ordeal, the



fig.7  
Kongo, Yombe ou/ou Wayo  
**República Democrática do Congo**  
Democratic Republic of the Congo  
**Estatueta Nkisi**  
Nkisi statue  
Madeira, vidro, ferro, pigmentos e substâncias orgânicas  
Wood, glass, iron, pigments and organic substances  
50 cm  
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

**Nesta pequena figura mágica, a língua saliente faz referência ao ritual durante o qual o postulante é convidado a lamber os "remédios" apresentados pelo sacerdote nganga, enquanto que a cor vermelha, oposta ao branco, indica o seu poder mediador.** In this small magic figure the protruding tongue makes reference to the ritual during which the petitioner is invited to lick the "medicines" presented by the *nganga* priest, while the color red, opposite the white, indicates its mediating power.

**fig.10**  
Kongo, Yombe  
**República Democrática do Congo**  
Democratic Republic of the Congo  
**Maternidade pfemba** Pfemba maternity figure  
Madeira Wood  
23,5 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels



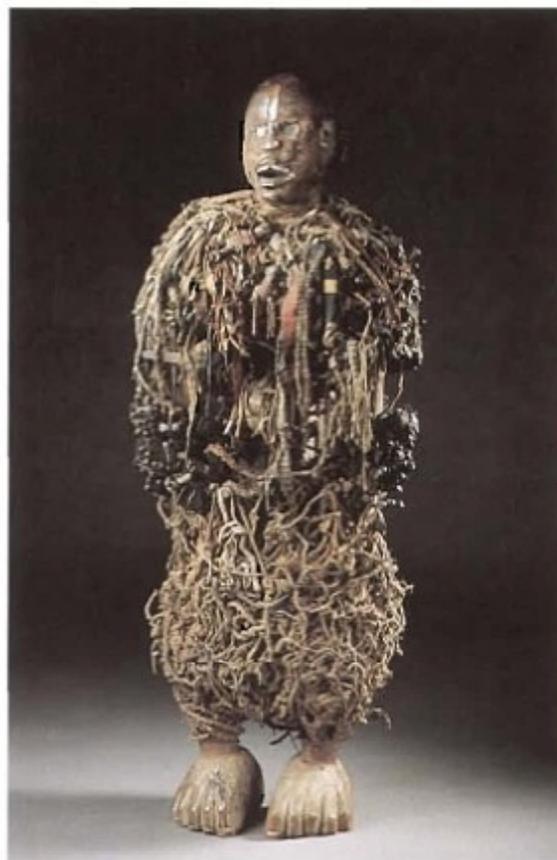
A execução naturalista desta efígie de mãe banhando seu filho caracteriza os Yombe, que praticam a mutilação dentária.  
The naturalistic features of this figure of a mother bathing her son is characteristic of the Yombe, who practice dental mutilation.

Entre os *minkisi*, os *nkonde* – estátuas maiores, de cerca de um metro de altura, chamadas mais adequadamente de *nkisi n'konde* – estão impregnados da mística ligada ao poder real kongo e à sua corte de justiça. Todo poder político, judiciário e religioso provinha de fato da realeza, princípio de cura e de medicina ativa. A despeito de seu aspecto inquietante, essas estátuas não eram maléficas. Substitutas do rei ou dos chefes delegados, sua função é caçar as forças do mal e restabelecer a verdade. Os signos em metal exprimem um juramento ou, ainda, o veredicto deixado pelo ancestral. Os *nkonde* se apresentam, portanto, como um remédio (*nkisi*) judiciário. A lâmina ou o prego cravado, espécie de julgamento divino, encerra um assunto de discussão e corta qualquer discurso. Após o declínio da instituição real, a autoridade recaiu sobre os *nganga*.

As duas estátuas do Museu Real da África Central, que atestam a produção dos melhores ateliês do Baixo-Congo, foram recolhidas no final do século passado. O excepcional *nkonde* (fig.8) proveniente da região de Mayombe apresenta um belo rosto de justiceiro, os braços cruzados sob a protuberância abdominal repleta de substâncias mágicas (*bilongo*) e o sexo aparente. O acúmulo de pesos metálicos inseridos no corpo para despertar o espírito ancestral, e depois selar o pacto, testemunha a sua

sealing of a discussion and an end to all debate. Following the decline of the institution of royalty, authority was handed to the *nganga*.

The two statues in the Royal Museum of Central Africa, which illustrate the work of the best studios in the Lower Congo, were collected at the end of the nineteenth century. The exceptional *nkonde* (fig.8) from the Mayombe region displays the beautiful face of a dispenser of justice. His arms are folded under the fleshy stomach full of magic substances (*bilongo*) and the protruding genitals. The accumulation of metallic charges inserted into the body to awaken the ancestral spirit and seal the pact illustrates his importance for the legal profession. In contrast, the *nkonde* brought back from Boma by Delcommune in 1878 (fig.9) is intriguing because of its profuse fragments of material and knotted cord. By means of these links, the postulant "finishes taking the oath," and with his mouth open to reveal his filed down incisors, he utters a cry of warning in the direction of the one about to speak.



**fig.8**  
Kongo  
**República Democrática do Congo, Mayombe**  
Democratic Republic of the Congo, Mayombe  
**Estátua Nkonde**  
Nkonde statue  
Madeira, conchas, metal, fibras vegetais, pigmentos e vidro  
Wood, shells, metal, plant fibers, pigments and glass  
92 cm  
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

O acúmulo de objetos metálicos é o testemunho de numerosos juramentos e veredictos de que a estátua foi alvo na condição de justiceira.  
The accumulation of metallic objects evidences the numerous oaths and verdicts directed to this statue in its role as a server of justice.

**fig.9**  
Kongo  
**República Democrática do Congo, Boma**  
Democratic Republic of the Congo, Boma  
**Estátua Nkonde** Nkonde statue  
1878  
Madeira, ferro, conchas, tecido e fibras vegetais  
Wood, iron, shells, fabric and plant fibers  
117 cm  
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

Os fragmentos de tecido, cordões e outros signos *mfunya*, escolhidos em função do caso tratado, selam o juramento do postulante.  
The fragments of fabric, cords and other *mfunya* signs, chosen according to the case, validate the oath of the person seeking justice.



**fig.11**  
Kongo, Yombe  
República Democrática do Congo  
Democratic Republic of the Congo  
**Maternidade pfemba** / *Pfemba maternity figure*  
Madeira / Wood  
37 cm  
Coleção particular, Bruxelas / Private collection, Brussels

**Imagem do ancestral do clã e princípio de fecundidade, esta figura representa a mãe que assegura a perenidade da linhagem.**  
*Image of the ancestor of the clan and the source of fertility, this figure represents the mother who assures continuity to the ancestral line.*

importância junto aos postulantes. Bem diferente, o *nkonde* trazido de Boma por Delcommune, em 1878 (fig.9), intriga pela profusão de fragmentos de tecidos e de cordas atadas às pontas de ferro. Através desses laços, o postulante “fecha o juramento”, enquanto que a boca aberta com os dentes aparentes, os incisivos limados, expressa o grito de advertência lançado àquele que empenha sua palavra.

#### O culto pfemba e a fecundidade

A bela estátua de maternidade *yombe* (fig.10), com uma pátina clara, nos mostra uma mulher ajoelhada com os seios inchados de leite, a mão direita tirando água de dentro de um recipiente e a esquerda sustentando uma criança rechonchuda, que estende uma mão na direção de seu peito. À primeira vista, o naturalismo dos corpos e o gesto maternal sugerem uma cena do cotidiano. Entretanto, o significado deste tipo de estatueta ligadas ao culto *pfemba* ainda é discutível. Poderia se tratar de uma mulher de um chefe apresentando a seu marido um filho (vivo ou parecendo morto, há controvérsias), alusão à fecundidade feminina ou, ainda, à continuidade da linhagem.

Certos elementos estilísticos que encontramos numa outra obra exposta (fig.11) permitem, no entanto, determinar os ateliês de origem. Assim é que uma cobertura na cabeça em forma de mitra, indicação de um *status* de comando, as feições realistas e convexas mostrando olhos amendoados e lábios finamente debruados, e o desenho das escarificações constituem sinais de reconhecimento dos grupos kongo residentes ao norte do enclave de Cabinda, não muito distante de Tshela e de Nkangu.<sup>4</sup>

De um tipo completamente diferente é a maternidade *vili-bembe* da figura (fig.12). A mulher em pé, com as mãos sobre os seios, carrega uma criança agarrada às suas costas. O acréscimo de receptáculos de ingredientes mágicos colocados sobre o ventre e as costas desta outra maternidade *vili* (fig.13) remete para um outro simbólico visando, talvez, desviar o objeto de sua função primordial, nutriente simbólico das mulheres *kongo*. Porém a África nos conchama sempre a superar uma primeira visão do real para entrarmos no universo da iniciação e dos conhecimentos mais profundos.

#### The pfemba cult and fertility

The beautiful gleaming statue of *yombe* maternity (fig.10) shows a woman kneeling down. Her breasts are swollen with milk and with her right hand, she is drawing some water into a container. In her left arm she is cradling a plump child who is holding out his hand in the direction of her breast. At first glance, it could be assumed that this statue simply depicts a normal human action. However, the significance of this type of statue can be traced to the *pfemba* cult. Although still a subject of much debate, the statue is said to represent the wife of a chief presenting her husband with a child (whether living or dead is controversial), an allusion to fertility or even the continuity of the lineage.

Certain designs that adorn another work featured here (fig.11) give a clear indication of the studio from which the works originate. The hair styled in the shape of a miter on a statue of a chief with a lifelike and round convex face, as well as almond-shaped eyes, well-defined lips, and scars, are characteristic of Kongo groups who live to the north of the Cabinda enclave not far from Tshela and Nkangu.<sup>5</sup>

A completely different statue symbolizing maternity is the *vili-bembe* maternity figure (fig.12). This figure is of a woman standing with her hands on her breasts. On her back she is carrying a baby. Containers of magic ingredients are placed on her stomach and her back (fig.13). These symbols may perhaps be included to detract attention from the primary symbolism of Kongo women as nourishers and providers. Once again Africa asks us to go beyond mere superficial gazing and enter into a new world of deeper awareness.

**fig.13**  
Kongo, Vili  
República Popular do Congo / Congo  
**Estatueta nkisi** / *Nkisi statuette*  
Madeira, vidro, couro, fibras e resina  
Wood, glass, leather, fibers and resin  
28 cm  
Coleção particular, Bruxelas / Private collection, Brussels

**Esta maternidade enfeitada por jóias reais porta uma dupla carga bilongo, oculta no relicário abdominal e numa bolsa carregada nas costas.**  
*This maternity figure decorated with royal jewels is doubly endowed with bilongo, hidden in the abdominal reliquary and in a bag carried on the back.*



**fig.12**  
Kongo, Vili-Bembe  
República Popular do Congo / Congo  
**Maternidade** / *Maternity figure*  
Madeira, fibras e conchas  
Wood, fibers and shells  
56 cm  
Coleção particular, Bruxelas / Private collection, Brussels





Os Yombe ou Kongo ocidentais esculpiram máscaras antropomórficas de um requinte incomparável, próximas do retrato. Trazidas pelos sacerdotes-curandeiros (*nganga*), evocavam o universo dos espíritos (*nkisi*), cujos poderes de intermediadores compartilhavam. Maços do rosto salientes, boca sensual deixando aparecer dentes limados, queixo pronunciado e testa larga caracterizam essas máscaras femininas (fig.14) ou masculinas que, freqüentemente, eram pintadas de branco, cor associada ao luto, com a qual o *nganga* se besuntava toda manhã antes de começar seus encantamentos. É sempre bom lembrar que a máscara usada pelo sacerdote-curandeiro, cujo corpo era dissimulado por fibras vegetais, dançava ao ritmo dos tambores e dos cantos de acordo com um ritual sagrado.



Dentre os Woyo e os Vili da região costeira do reino Kongo, a policromia da máscara *ndunga* estigmatiza a natureza polivalente do mundo visível. O *ndunga* é, simultaneamente, máscara, dança e sociedade de iniciação, espécie de polícia secreta encarregada do controle da ordem social e cujos membros representam a autoridade dos espíritos da terra. As saídas das máscaras aconteciam por ocasião da investidura ou dos funerais dos chefes e dos dignitários, ou de outros eventos importantes. As cores, sempre utilizadas em equilíbrio, cobrem inteiramente as máscaras antropomórficas, que reproduzem diferentes expressões humanas. A máscara branca, os olhos recuados e a boca aberta com dentes avermelhados (fig.15) evocam o riso, enquanto que as pintas coloridas que salpicam a máscara da figura (fig.16) suscitam o pavor de alguém que teria contraído varíola.

A célebre máscara *vili* de rosto duplo do Museu Etnográfico da Sociedade Geográfica de Lisboa (fig.17) está excepcionalmente conservada em sua totalidade. O adorno de penas de abutre e de outras aves de rapina, que envolve a máscara e cobre o corpo do dançarino, sugere ao mesmo tempo a morte e o bem-estar.



fig.14  
Kongo, Yombe República Democrática do Congo Democratic Republic of the Congo  
Máscara feminina *mpemba* Feminine *mpemba* mask  
Antes de 1920 Before 1920  
23,5 cm  
Madeira e pigmentos Wood and pigments  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

Usada pelo adivinho-curandeiro portador de um espírito (*nkisi*), essa máscara é recoberta por argila branca, cor associada aos mortos.

fig.15  
Kongo, Woyo (Cebinda)  
Máscara *Ndunga* *Ndunga* mask  
42 cm  
Madeira e pigmentos Wood and pigments  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

Usada pelos membros da associação *bakama*, representantes da autoridade dos espíritos da terra, essa máscara com feição humana era encarregada do controle da ordem social.

fig.16  
Kongo, Woyo (Cebinda)  
Máscara *Ndunga* *Ndunga* mask  
Madeira e pigmentos Wood and pigments  
55 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

Usada por ocasião de cerimônias importantes por um membro da sociedade secreta *ndunga*, encarregada de punir aqueles que perturbavam a ordem social, mostra um rosto devastado pela varíola a fim de suscitar o temor da assembleia.

Used on the occasion of important ceremonies by a member of the *ndunga* secret society, in charge of punishing those who upset the social order, this mask shows a face devastated by smallpox in order to provoke fear in the assembly.

## Masks, faces of the spirits

The Yombe or western Kongo have sculpted anthropomorphic masks of unrivalled finesse, which closely resemble the portrait. Worn by healer-priests (*nganga*), they conjure up the spirit world (*inkisi*) which has mediating powers that they share. With their protruding cheekbones; sensual mouth, sawed-down teeth, double chin, and large forehead, these masks (of both sexes) (fig. 14) were frequently smeared with white, the color associated with the Devil. Every morning, the *nganga* would smear the mask before performing their incantations. It is worth noting that the healer priest wore the mask made of plant fibers as he danced in rhythm to tambourines and chanted in a sacred ritual.

For the Woyo and the Vili of the coastal region of the Royal Kongo, the polychrome of the "ndunga" mask stigmatizes the versatile nature of the invisible world. Among other things, the "ndunga" is a mask, dance, initiatory society, and a kind of secret police responsible for maintaining social order. Its members represent the authority of the spirits on earth. The masks are worn at investitures or funerals of chiefs and dignitaries, as well as on other important occasions. The colors are always harmoniously painted, covering the entire anthropomorphic mask with the effect of creating a variety of expressions. The white mask with the slit eyes and open mouth containing stained teeth (fig. 15) is comical. In contrast, the colored spots dotted on the mask in the figure (fig. 16) evoke the fear felt by someone suffering from smallpox.

The famous janiform *vili* mask from the Ethnographic Museum of the Geographical Society in Lisbon (fig. 17) has been preserved in its entirety. The costume of feathers from vultures and other important birds, which encircles the mask and covers the dancer's body, implies both death and well-being.



fig. 17

Kongo, Vili República Popular do Congo Congo

**Máscara de duas faces Ndunga**

Two-faced Ndunga mask

180 cm

Madeira, pigmentos, rafia e penas

Wood, pigments, raffia palm fiber and feathers

Museu Etnográfico - Sociedade de Geografia  
de Lisboa Lisboa/Lisbon

**As cores fazem referência ao mundo visível e invisível da existência kongo. Assim, o branco lembra o poder dos antepassados; o vermelho é associado ao sangue, à guerra, à feitiçaria e aos ritos de passagem; e o preto evoca o lar e a família.**

*The colors make reference to the visible and invisible worlds of Kongo existence. Thus, the white recalls the power of the ancestors; the red is associated with blood, war, the casting of spells and rites of passage; the black evokes the home and the family.*



**fig.18**  
Kongo, Solongo (Angola)  
**Bracelete lembe** Lemba bracelet  
Marfim Ivory  
10 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

**Signo de filiação à associação lembe, esse bracelete feito habitualmente em latão mostra quatro personagens com as mãos colocadas sobre o abdome.**

*A sign of affiliation with the lembe association, this bracelet generally made in brass shows four people with their hands placed over their abdomens.*

#### A instituição do lembe, garantia da prosperidade

**A partir do século XVII, a associação do lembe era uma das instituições mais influentes na parte setentrional do território kongo. Destinada originalmente a garantir a harmonia conjugal, gerava o bom funcionamento de diversas atividades entre seus membros, quer se tratasse do comércio, da convalescença ou da arbitragem dos conflitos. Um dos sinais distintivos dos membros do lembe era um bracelete de latão *nlunga*, que recebiam após sua iniciação. Mostra quatro personagens estendidas, as mãos sobre o ventre – como neste belíssimo exemplar *solongo* em marfim patinado (fig.18) – ou colocadas sobre o peito. O tema do casal harmonioso, figura central da iniciação lembe, é representado por duas personagens sentadas sobre um baú, com os braços dados (fig.19). Resíduos de ouro em pó sobre os barretes poderiam ter um vínculo com as atividades lucrativas dos comerciantes.**

#### A arte da corte

**Manifesta-se, sobretudo, pelos cetros, os abanadores de moscas, as espadas, os tecidos e os instrumentos de música. Alguns foram esculpidos em marfim, material precioso que adquire com o uso uma pátina com reflexos avermelhados, contribuindo para a beleza do objeto.**

**Os cetros, comumente dominados por uma figura feminina ajoelhada e com a ponta em ferro, eram associados aos rituais destinados a assegurar o controle do rei sobre o conjunto de seus territórios. O cetro de chefe ou *mwala* era um instrumento de comunicação e um símbolo de legitimidade reunindo os ancestrais aos vivos, conforme descreveu adequadamente R. Austin.<sup>9</sup> Este cetro, acrescenta, coloca o chefe no centro do universo cosmológico dos Kongo, na junção entre as forças do mundo dos vivos e as do mundo dos mortos. No decorrer das cerimônias de investidura dos Solongo da região costeira, o cetro é colocado simbolicamente no centro de um diagrama constituído de uma cruz inscrita dentro de um círculo.<sup>10</sup>**

### The institution of Lemba, the guarantor of prosperity

Since the seventeenth century, the association of the Lemba has been one of the most influential in the north of the Kongo. Its original objective was to maintain the conjugal alliance. It ensured that various operations regarding trade, recovery, and the resolution of conflicts were carried out correctly among its members. Members of the Lemba could be distinguished by the brass bracelet *nlunga*, which they received on initiation. The bracelet shows four people lying down, either with their hands on their stomachs, as is the case with the very beautiful shining ivory *solongo* model, (fig.18) or placed on their chests. The theme of the well-matched couple is at the center of the Lemba initiation. On the bracelet, this theme is illustrated by two people sitting on a chest, arms entwined (fig.19). Some spots of gold powder, which are visible on the object, may be a reference to the lucrative activities of the traders.

### Royal art

The most notable African royal arts include scepters, fly swatters, swords, textiles, and musical instruments. Some of these have been sculpted in ivory, a precious material that over time acquires a bronzed sheen that enhances its beauty.

The scepters are usually crowned by a kneeling feminine figure and finished with an iron point. The scepters are associated with the rituals performed to maintain the king's hold over all of the territories. R. Austin accurately described the Chief's scepter or *mwala* as an instrument of communication and a legitimate symbol that had the purpose of connecting the living with the dead.<sup>9</sup> This scepter, continues R. Austin, puts the chief at the center of the cosmologic universe of the Kongo, at the junction between the forces of the living world and the forces of the spirit world. During investiture ceremonies the scepter has a symbolic role and is placed in the center of a diagram containing a cross inscribed with a circle.<sup>10</sup>

The scepters are either carved entirely out of wood (fig.20) or from a mixture of wood and ivory. They adorn the crowns of symbolic figures. The majority of these are founding ancestors who wear symbols of power including a bonnet *mpu* and are marked by scarifications and royal jewelry. The ivory scepter crowns featured in this exhibit are among the most remarkable of their kind. They include the amazing figure of the kneeling woman. With her turned head, closed eyes, and swollen lips, she exudes a sensuality that is intensified by the curves of her naked body. The ivory bust (fig.21) originates from the same Woyo tribe, and is wearing identical headgear. The bust displays the stretch of the cranium and the perfection of the profile inscribed in a circular arc. The frequency of circles on the plinth and the headgear may signify the unifying force of women in the tribe. The amazing leopard displaying his fangs and sticking out his tongue symbolizes the king's power and his willingness to devour his enemies, (fig.22) both known and unknown. The shell necklace is a sign of the prosperity of the kingdom.

Ivory may also be used to symbolize the king on a throne with a chained enemy, busy chewing the bitter root used during ordeals. (fig. 23) It is not clear whether this ornament forms part of the scepter or the fly swatter, which is a legal symbol. The fabulous sword of honor or *mbele a lulend* (fig.24) is made of silver, another noble material, and is a symbol of power. Ideographic cutouts are displayed on its blade while a roaring lion is depicted on the pommel.

Inteiramente esculpidos em madeira (fig.20) ou associando a madeira e o marfim, os cetros são ornados na parte superior com figuras emblemáticas, mais freqüentemente com ancestrais fundadores portando insígnias de poder, tais como aparecem no barrete *mpu*, nas escarificações e nas jóias reais. As extremidades dos cetros em marfim apresentados neste catálogo incluem-se entre as mais notáveis. Do mesmo modo, a extraordinária figura de uma mulher ajoelhada, com a cabeça virada, os olhos fechados e os lábios intumescidos desprendendo uma sensualidade auxiliada pelas curvas do corpo nu. Proveniente da mesma etnia *woyo*, o busto em marfim (fig.21) mostra um penteado idêntico, colocando em evidência o alongamento da caixa craniana e a perfeição de um perfil inscrito em um arco de círculo. A repetição de círculos sobre o pedestal e o tratamento da cabeça poderiam, aliás, significar que a mulher une o clã. O surpreendente leopardo arreganhando as presas e estirando a língua (fig.22) simboliza o poder do rei, pronto para “devorar” seus inimigos visíveis ou invisíveis, enquanto que o colar de conchas de madrepérola utilizadas como moedas indica a prosperidade do reino.

O marfim também pode se prestar à representação do rei triunfando sobre um inimigo indesejável, ocupado em mastigar a raiz amarga utilizada por ocasião dos julgamentos divinos (fig.23), sem que ainda se saiba se este ornamento faz parte de um cetro ou de um abanador de moscas, símbolo judiciário. É de prata, outra matéria nobre, que é feito o excepcional sabre de honra *mbele a lulendo* (fig.24). Emblema de poder, é enfeitado com incisões ideográficas sobre a lâmina, enquanto que o cabo apresenta um leão ameaçador.

Os instrumentos de música – uma trombeta finamente esculpida (fig.25), um assobio antropomórfico em marfim (fig.26) e um sino *dibu* em madeira, ornado de motivos geométricos – contribuíam para ativar a comunicação entre os chefes e seus ancestrais defuntos. Uma trombeta em marfim bem semelhante àquela apresentada nesta exposição é catalogada em 1553, em Florença, na coleção de Cosme I de Médicis, grão-duque de Toscana. “Os motivos geométricos esculpidos em baixos-relevos são um desdobramento daqueles que são aplicados sobre os tecidos e as esteiras kongo em ráfia. Estas últimas já se constituíam como objeto de admiração por parte da corte de João III de Portugal, quando foram apresentadas em 1489 por ocasião do retorno da segunda viagem de Diogo Cão, até mesmo ao ponto de figurarem em quadros que retratavam a Virgem com o Menino.

Os objetos citados subsistem como raros testemunhos de uma cultura refinada, conhecida em Roma e em Lisboa a partir do século XVI, atravessando as vicissitudes da história, transmitindo-se sob formas sempre renovadas tanto na África atual como no outro lado do Atlântico, na música brasileira (por exemplo, o samba), mas também reproduzida em inúmeras crenças e rituais que ainda chamam a atenção de numerosas pesquisas.



fig.19  
Kongo  
República Democrática do Congo  
Democratic Republic of the Congo  
**Casal lemba** Lemba couple  
Século XIX 19th century  
17 cm  
Madeira, pigmento negro, ouro e caulim  
Wood, black pigment, gold and kaolin  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

**A associação lemba, cuja função primordial era a de garantir a harmonia conjugal, tinha se difundido sobretudo entre os comerciantes.**  
The lemba association, whose original function was to guarantee conjugal harmony, had mainly spread among those involved in commercial activities.

Finely chiseled musical instruments (fig.25) including an anthropomorphic ivory whistle (fig.26) and a wooden bell (*dibu*) decorated with geometrical symbols were influential in stimulating communication between chiefs and their late ancestors. An ivory tusk that closely resembles the one featured in this exhibition was itemized in 1553 in Florence in the collection of Cosme the First, Great Duke of Tuscany. “The geometric symbols sculpted in bas-relief echo those that are barely visible on materials and Kongo raffia braids. Such braids were already an object of admiration when they were presented at the court of John III of Portugal upon Diogo Cão’s return from his second expedition in 1489. Indeed, they were even featured in paintings of the Virgin and child.

The objects featured here act as testimonies to a sophisticated culture, which has been known in Rome and Lisbon since the sixteenth century. They have crossed the trials and tribulations of history to continuously reappear in a variety of forms in modern day Africa and Brazil. In Brazil their influence can be seen in Brazilian music such as the Samba, and also in many beliefs and rituals that require further research.



**fig.21**  
Kongo, Woyo (Cabinda)  
**Extremidade superior de bengala mwala**  
Upper end of a mwala cane  
Século XIX 19th century  
Marfim Ivory  
12 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

*O motivo de círculos concêntricos que enfeita tanto o barrete real mpu como também o cabo da bengala evoca o tema de "unir junto" ilustrando o papel da avó, que é o de congregar o clã.*

*The motif of the concentric circles that decorates the mpu royal hat as well as the handle of the cane evokes the theme of "uniting together," illustrating the role of the grandfather, who is the binding force of the clan.*



**fig.22**  
Kongo, Yombe  
**República Democrática do Congo**  
Democratic Republic of the Congo  
**Extremidade superior de bengala mwala**  
Upper end of a mwala cane  
Marfim Ivory  
15,5 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

*O leopardo arreganhando as presas encarna o poder do rei; e a coleira de cauris, a riqueza do reino. Séculos XVIII e XIX.*

*The leopard baring his teeth embodies the power of the king; the cowry necklaces, the wealth of the kingdom. 18th and 19th centuries.*

**fig.20**  
Kongo, Sudi  
**República Democrática do Congo**  
Democratic Republic of the Congo  
**Bengala de chefe mwala** Mwala cane of the chief  
Século XIX 19th century  
Madeira Wood  
62 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

*A mulher ajoelhada na posição de parturiente e segurando os seios faz referência à fecundidade da fundadora de clã.*

*The woman kneeling in the position of giving birth and holding her breasts makes reference to the fertility of the founder of the clan.*





**fig.25**  
Kongo  
**República Democrática do Congo**  
Democratic Republic of the Congo  
**Olfante**  
Marfim Ivory  
43 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

*Trombeta inspirada nos modelos europeus, com duas perfurações de suspensão mas com a ponteira colocada sobre a parte côncava à maneira africana, esse instrumento de música fazia parte dos suntuosos presentes oferecidos pelo rei kongo aos embaixadores portugueses. Século XVI.*  
A trumpet inspired by European models, with two holes for suspension but with the mouthpiece situated above the bell according to the African way, this musical instrument was part of the sumptuous presents offered by the Kongo king to the Portuguese ambassadors. 16th century.



**fig.24**  
Kongo, Wayo (Angola)  
**Sabre de honra mbele a ludendo**  
Mbele a ludendo honor saber  
Prata Silver  
53 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

*Símbolo de autoridade, a lâmina apresenta incisões ideográficas políticas e culturais, o losango talhado fazendo referência às quatro etapas do sol e aos pontos cardeais do domínio real.*  
A symbol of authority, the blade features political and cultural ideographic incisions, the carved parallelogram making reference to the four stages of the sun and the four cardinal points of the real realm.



**fig.23**  
Kongo, Yamba  
**República Democrática do Congo**  
Democratic Republic of the Congo  
**Cetro real** Royal scepter  
Marfim Ivory  
25,5 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

*O rei, sentado sobre um prisioneiro atado, é representado como juiz supremo de seu povo mastigando uma raiz munkwiza, utilizada durante os julgamentos divinos.*  
The king, seated on a bound prisoner, is represented as the supreme judge of his people. He is chewing a munkwiza root, used during divine judgements.

**fig.26**  
Kongo, Vili  
**República Popular do Congo Congo**  
**Apito antropomórfico sibu**  
Sibu anthropomorphic whistle  
Marfim Ivory  
16 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

*Utilizado pelo nganga para se comunicar com os antepassados defuntos, esse apito também é, por sua execução, um símbolo de nobreza.*  
Used by the nganga to communicate with their defunct ancestors, this whistle is also, for the way it is made, a symbol of nobility.





fig.27  
Mbala  
República Democrática do Congo, Bandundu  
Democratic Republic of the Congo, Bandundu  
Estátua de culto Worship statue 78 cm  
Madeira Wood  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

Entre os Mbala, a morte ou a doença são imputadas à ação maléfica de um indivíduo que se apoderou do coração da vítima, para colocá-lo numa árvore ou num animal.

Among the Mbala, death and disease are attributed to the evil actions of a person which ended in the heart of the victim, in order to put it into a tree or an animal.

## O reino Kuba

A leste do reino Kongo, corredores florestais resguardam os percursos de dois grandes afluentes que se lançam no rio Congo. Ao longo do rio Kwango habitam os Yaka e os Holo, que produziram obras impressionantes (fig.27). Ao longo do Kwilu, que atravessa a vila de Kikwit, os Mbala e os Yansi, à sua maneira, transmitiram sua cultura e seu saber por intermédio de estátuas cultuadas e de máscaras (fig.28).

Infelizmente, os escravagistas atravessaram esta região, atingindo até o lago Mai-Ndombe, próximo do reino Kuba.<sup>12</sup> Reunindo 19 grupos étnicos de diversas origens, o reino Kuba – fundado no século XVII pelos Bushoong, que impuseram sua língua e suas características culturais – é comandado pelo rei ou *nyim*. Do seu palácio de Mushenge, a capital, ele quem controla uma organização extremamente complexa com uma centena de altos dignitários, membros de conselhos hierarquizados ligados às diversas camadas da população. Ele se comporta também como um mecenas, favorecendo o desenvolvimento das artes. Este gosto marcado pela decoração incitou os Kuba a explorar praticamente todo o campo de configurações geométricas possíveis, quaisquer que fossem os suportes.

Apresentamos aqui três facetas de sua arte, a primeira sendo ilustrada pelas máscaras. A origem mítica da dinastia Bushoong remonta ao casamento incestuoso de Woot, o ancestral primordial, com sua irmã Mweel, consagrando assim a ordem matrilinear na sucessão dinástica. Sem entrar em detalhes, consideremos inicialmente as máscaras reais utilizadas pelos comparsas do rei por ocasião das cerimônias que colocam em cena estes diferentes mitos.

A máscara **MUKYEEM** (fig.29) em fibras vegetais, inteiramente recoberta de conchas de madrepérola e pérolas, é encimada por uma tromba de elefante terminada por um buquê de penas vermelhas de papagaio, símbolo de discernimento, de apreensão e de direito de vida e de morte. Ela consagra o vínculo sagrado entre o rei e as forças da natureza, o elefante e a abundância de conchas de madrepérola e de pérolas fazendo referência à prosperidade real trazida pelo comércio. Igualmente cega, com uma testa larga bem abaulada e com escarificações significativas feitas de fileiras de pérolas, a máscara **BWOOM** é de madeira, revestida de placas de cobre e provida de uma barba em pele de leopardo, enfeitada com conchas de madrepérola. Segundo o mito, a **BWOOM** representaria uma cabeça de pigmeu (fig.30).

Quanto à máscara **PWOOM ITOK** (fig.31) – de características morfológicas típicas dos Ngeende, segundo J. Cornet –, ela encarna este tipo de objetos africanos que fascinaram Picasso e os primeiros pintores cubistas e expressionistas. Com efeito, o olho não é visto de modo figurativo. Porém é o conceito da vista que é representado por um cilindro de madeira. Os orifícios furados ao redor facilitam, naturalmente, a visão do dançarino, mas evocam também a ubiqüidade do olhar, em comparação com o do camaleão.

Remetendo-se à época da centralização do poder real Bushoong, a segunda faceta da arte kuba aparece através dos cálices antropomórficos em madeira, privilégios dos dignitários da corte oriundos dos diferentes grupos



fig.28  
Holo  
República Democrática do Congo, Kwango  
Democratic Republic of the Congo, Kwango  
Pequena figura Nzambi Small Nzambi figure  
34 cm  
Madeira Wood  
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

Utilizavam-se esses quadros com figura feminina de braços separados por ocasião dos ritos de proteção e de cura. O emblema era depositado numa pequena cabana, onde seu proprietário vinha lhe fazer pedidos.

These little pictures with a feminine figure with arms apart were used during rites of protection and cure. The emblem was placed in a small cabin, where its owner would come to make requests.

República Democrática do Congo, Kasai

Democratic Republic of the Congo, Kasai

**Máscara real Bwoom** Bwoom royal mask

75 cm

Madeira, cobre, contas de vidro, cauris e pele animal

Wood, copper, glass beads, cowries and animal skin

Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

*Intervindo por ocasião de cerimônias que encenam os mitos de origem, essa máscara caracterizada por uma testa larga abaulada e bochechas cavadas propicia um simulacro de combate com o rei para se ganhar os favores de sua irmã. Usada em cerimônias porajng the origin myths, this mask is characterized by a wide forehead and sunken cheeks. It simulates the combat with the king to gain the favors of his sister.*



## The Kuba Kingdom

To the east of the Kongo kingdom, forests shelter the course of the two large tributaries that flow into the Congo River. Along the banks of the Kwango live the Yaka and the Holo. Both of these populations have produced some outstanding works of art (fig.27). Along the Kwilu, which crosses the town of Kikwit, the Mbala and Yansi have, in their own way, transferred their culture and their know-how through the medium of cult statues and masks (fig.28).

Unfortunately, those responsible for implementing slavery also passed through this region, traveling as far as Lake Ma-Ndombe, near to the Kuba kingdom.<sup>12</sup> The Kuba Kingdom was created in the seventeenth century by the Bushoong, and was comprised of nineteen ethnic groups of diverse origin. The Bushoong imposed their language and culture upon these groups, who were in turn ruled by the king or *nyim*. From his palace in Mushenge, the capital, he controls an extremely complex organization, constituting hundreds of dignitaries, members of the hierarchical councils with connections to various strata of society. He is also favors the development of the arts. Such taste for decoration has inspired the Kuba to explore almost the entire field of geometric configurations possible, whatever the medium.

Three facets of their art are presented here, the first illustrated by masks. The mythical origin of the Bushoong dynasty dates from the time of the incestuous marriage between Woot, the primordial ancestor, and his sister Mweel. This event established the matrilineal order in the dynastic succession. Without going into further detail, let us begin by examining the royal masks worn at ceremonies by the king's close relatives.

The *MUKYEEM* mask (fig.29) is made of plant fibers, covered entirely in cowry shell and pearls, and crowned by an elephant's tusk. It is finished with a bouquet of red parrot feathers, a symbol of judgment, fear, and the right to live or die. This represents an endorsement of the sacred link between the king and the forces of nature. The inclusion of the elephant and the abundance of shells and pearls are references to the royal prosperity produced by trade. The wooden *BWOOM* mask also blinds the wearer's vision. It has a large domed forehead and prominent scarifications made from rows of pearls. It is covered in leather and graced with a beard of leopard skin embellished with cowry shell. According to the myth, the *BWOOM* depicts a head of a pigmy. (fig.30)



fig.29

KUBA

República Democrática do Congo, Kasai

Democratic Republic of the Congo, Kasai

**Máscara real Mukyeem** Royal Mukyeem mask

Madeira, tecido, pérolas, penas, cauris e fibras vegetais

Wood, fabric, pearls, feathers, cowries and plant fibers

40 cm

Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

*Utilizada por ocasião dos funerais de um personagem importante, a máscara representa o rei com os traços de um elefante cuja tromba, terminada por um buquê de penas vermelhas, é ladeada por seus pequenos dentes. Simboliza a continuidade da linhagem real.*

*Used on the occasion of funerals of important people, this mask represents the king with the features of an elephant whose trunk, terminating in a bouquet of red feathers, has little teeth at its sides. It symbolizes the continuity of the royal line.*

In the view of J. Cornet, the *PWOOM ITOK* mask (fig.31) with its morphological characteristics typical of the Ngeende, characterizes the type of African object that fascinated Picasso and the early cubist and expressionist painters. The eye is not viewed in a figurative way, and yet, it is the concept of vision that is represented by the cylinder of wood. The pierced holes all the way around certainly enable the dancer to see. However, at the same time, they are reminiscent of a permeating look, in this case, that of a chameleon.

The second facet of Kuba art relates to the era of the centralization of Bushoong royal power and takes the shape of wooden anthropomorphic goblets. A privileged object, the goblet was used by court dignitaries from diverse ethnic groups. These goblets were used to drink palm wine (*maan*). The dignitaries, some of whom represent the chief or *nyim*, are



fig.34

Kuba

República Democrática do Congo, Kasai

Democratic Republic of the Congo, Kasai

**Ntshak, aplique sobre pano de 8 larguras** Ntshak, appliqué over cloth

Ráfia Raffia palm fiber

525 x 78 cm

Arquivo Musée Dapper, Paris Archives Musée Dapper, Paris

**Conservada em sua integridade, essa tanga decorada por apliques era usada pelas esposas do rei, sua mãe e suas filhas por ocasião das danças do Itul, espécie de reconstituição do mito da origem do mundo. É vestida enrolada em torno da cintura, o busto nu, e cobrindo até os tornozelos.**

Wholly preserved, this long skirt decorated by appliques was worn by the wives of the king, his mother and his daughters on the occasion of the Itul dances, a kind of reconstitution of the myth of the origin of the world. It is worn wrapped around the waist, topless, covering down to the ankles.

fig.33

Kuba

República Democrática do Congo, Kasai

Democratic Republic of the Congo, Kasai

**Veludo** Velvet

Ráfia Raffia palm fiber

68 x 63 cm

Arquivos Musée Dapper, Paris

**Arquivos Musée Dapper, Paris Prova da criatividade dos Kuba, esses bordados eram confeccionados antigamente por mulheres grávidas. Utilizados como moeda, podiam ser costurados juntos para formar uma vestimenta solene que era oferecida aos mortos.**

Proof of the creativity of the Kuba, these embroideries were formerly done by pregnant women. Used as money, they can be sewn together to form a solemn apparel that was offered to the dead.



fig.32

Kuba

República Democrática do

Congo, Kasai

Democratic Republic of the

Congo, Kasai

**Cálice antropomórfico**

Anthropomorphic chalice

Madeira Wood

22 cm

Coleção particular,

Bruxelas

Private collection, Brussels

**Objeto de prestígio, era destinado para se beber o vinho da palmeira (maan), obtido por incisão no tronco da rafia. O corpo do cálice, reduzido à sua expressão mais simples, é encimado pela cabeça do chefe supremo nyim.**

For special occasions, used to drink palm-tree wine (maan), obtained by an incision to the trunk of the raffia palm. The body of the chalice, reduced to its most simple expression, is topped by the head of the supreme chief nyim.

étnicos. Destinados a receber o vinho da vitória (*maan*), na maioria das vezes são decorados com uma cabeça de penteado característico, com os cabelos formando duas protuberâncias sobre as têmporas, determinadas figuras podendo até mesmo ser interpretadas como um retrato do chefe supremo *nyim* (fig.32). O uso de um chifre de búfalo selvagem enfeitado com motivos geométricos era reservado somente aos guerreiros que se identificavam com este animal.

Num terceiro nível, o refinamento estético dos kuba se manifesta na produção de panos de rafia utilizados como moeda de troca ou como tecidos de ostentação: são "os veludos do Kasai" e os apliques *ntshak*. Estes tecidos eram confeccionados nos ateliês do palácio, para o rei e sua família ou para altos dignitários.

O bordado aveludado policromático (fig.33), cuja textura em relevo é obtida pela inserção de pequenos tufo de fibra entre o fio da trama e o fio de encadeamento, é uma especialidade dos Shoowa, subgrupo dos Kuba. As diferentes peças de veludo aplicadas na tanga, contudo, não apresentam nenhum traço de utilização, pois estes tecidos eram oferecidos aos mortos.

Em oposição, a tanga de dança *ntshak* (fig.34), mistura de peças antigas e recentes, comporta numerosos rasgos que foram camuflados no próprio tecido com motivos aplicados, que se integram ao conjunto do desenho bordado. Podendo atingir um comprimento de oito metros, essas tangas eram usadas enroladas ao redor do corpo inteiro das esposas dos reis, por ocasião das danças de celebração do prestigioso festival Itul, comemoração do mito original. O impressionante modernismo desses apliques kuba inspirou numerosos artistas europeus, particularmente Paul Klee, que buscou a origem da criação de tapetes e de pinturas murais no contexto da Bauhaus.

fig.31

Kuba  
República Democrática do  
Congo, Kasai  
Democratic Republic of the Congo,  
Kasai

**Máscara Pwoom itok**  
Pwoom itok mask

**38 cm**  
Madeira, pigmentos e fibras  
Wood, pigments and fibers  
**Coleção particular, Bruxelas**  
Private collection, Brussels

**Utilizada verdadeiramente por ocasião de cerimônias ligadas à iniciação de adolescentes, é caracterizada pelos olhos cilíndricos inspirados nos do camaleão.**

*Used in ceremonies involved in the initiation of adolescents, this mask is characterized by cylindrical eyes inspired in those of the chameleon.*



usually depicted with two buns of hair protruding from the temples (fig. 32). The use of wild buffalo horn adorned with geometric motifs was reserved for warriors identified with this animal.

On a third level, the esthetic advancement of the Kuba is apparent in the production of raffia materials used as a bargaining object or for ceremonial purposes. These are the "Kasai velvets" and their *ntshaka* appliqués. These materials were fabricated in palace workshops for the king and his family or for senior dignitaries.

The velvet polychrome embroidery (fig.33) with embossed texture is created by inserting clusters of fiber between the wire weft and the wire chain, and is a specialty of the Shoowa, a subgroup of the Kuba. However, the various pieces of velvet mounted on loincloth do not show any sign of use, because these materials were in fact offered up to the dead.

Opposite is the loincloth worn for the dance *ntshak* (fig.34). It is fabricated out of old and modern pieces and contains several tears which have been concealed by carefully designed motifs that match the overall embroidered design. These loincloths can be as long as 8 meters and were worn rolled up around the waists of royal consorts during famous dances performed at the prestigious festival *mytul*, to commemorate the original myth. The amazing modernism of these Kuba appliqués inspired numerous European artists, in particular Paul Klee, one of the original designers of Bauhaus carpets and wall murals.

**Será que, ao subir o rio Zambeze, ele foi o primeiro brasileiro a penetrar no coração de Angola? José d'Assumpção e Mello de fato menciona o povo cokwe no relato da viagem que fez em 1795, em companhia do português Alexandre da Silva Teixeira.**

**Ao mesmo tempo, é cedo e é tarde. Pois a costa, como já vimos, era conhecida desde a expedição de Diogo Cão em 1482. Era preciso, então, subir o curso dos rios da território Ovimbundu, povo iconófilo, para chegar ao coração de Angola na serra do Musamba, a fim de descobrir o país cokwe. Será preciso esperar por L. Magyar (1850), D. Livingstone (1853), V. L. Cameron (1874), H. Capello e R. Ivens (1878), Silva Porto (1880), A. da Fonseca Cardoso (1904), J. de Rohan-Chabot (1912), F. e W. Jaspert (1926) e H. Baumann (1930) para que o núcleo do território cokwe seja atravessado.<sup>13</sup>**

**Sua origem, que remontaria ao começo do século XVI, perde-se nas narrativas míticas. A exemplo dos heróis-civilizadores dos Kongo e Luba, é um caçador experiente – Cibinda Ilunga, filho do rei luba Kalala Ilunga – que é o fundador do reino cokwe. Seus modos refinados e sua autoridade natural seduzem a princesa lunda Lweji, que o desposa e lhe remete as insígnias do poder. Seu conhecimento da metalurgia lhe permitindo fabricar armas aperfeiçoadas e sua grande habilidade na caça lhe valem partidários que emigraram para o oeste e fundaram novos estados.**

**O esquema do poder do herói-civilizador, de essência divina, repousando sobre os espíritos e seus próprios ancestrais é mais ou menos análogo àquele dos Kongo e dos Luba. Porém as diferenças políticas e religiosas são grandes e geram culturas bem distintas quanto às expressões artísticas originais.**

**É importante, também, tomar consciência da expansão cokwe a partir do planalto da serra de Musamba e nas planícies banhadas pelos afluentes do alto Zambeze, onde viveram por vários séculos.<sup>14</sup> De lá, após diversas dificuldades, uns penetraram na República Democrática do Congo pelos rios Kwango e Kasai, estabelecendo, principalmente, a importante corte de Ndumba Tembo na nascente do Kwango. Outros orientaram-se na direção do rio Katanga, fixando-se na região fronteiriça ao reino Luba.**

**Os centros artísticos se repartiram, de acordo com M.-L. Bastin, segundo três critérios:**

**A arte de origem real, com o estilo esquemático da escola de Musamba e aquela, mais naturalista, da escola de Moxico, à qual pertencem as representações maiores de Cibinda Ilunga e dos chefes.**

**A arte da expansão é o prolongamento da arte real nas cortes dos rios Kasai, Kwango e Katanga, na República Democrática do Congo.**

**A arte popular testemunha o gosto dos Cokwe pela decoração até nos mais prosaicos objetos.**

## HEROES of CIVILIZATION AND ANCESTORS From the Cokwe to the Luba

When Jose d'Assumpção Mello climbed the high Zambèze, was he the first Brazilian to enter the heart of Angola? Indeed, in his account of the journey made in 1795 with the Portuguese Alexandre da Silva Teixeira, he does refer to the Cokwe people.

It is both early and late. As we have seen, the existence of the coast had been known since the time of Diogo Cão's expedition in 1482. Therefore, in order to discover Cokwe country, we need to retrace the course of the rivers in the country of Ovimbundu and its "iconophile" people to reach the heart of Angola in the Musamba Serra. We would have to wait for L. Magyar (1850), D. Livingstone (1853), V. L. Cameron (1874), H. Capello and R. Ivens (1878), Silva Porto (1880), A. da Fonseca Cardoso (1904), J. de Rohan-Chabot (1912), F. and W. Jaspert (1926), and H. Baumann (1930) before crossing the heart of Cokwe territory.<sup>13</sup>

The origin of the Cokwe people can be traced to the beginning of the sixteenth century, when it becomes interwoven in mythical stories. Following the example of heroes of civilization from the Kongo and Luba, it is an experienced hunter, Cibinda Ilunga, son of King Luba Kalala Ilunga, who founded the Cokwe kingdom. His refined manners and natural authority seduced Princess Lunda Lweji, who married him and awarded him with the insignia of power. His knowledge of metallurgy enabled him to produce sophisticated weapons and his great hunting skills won him followers who emigrated west and established new states.

The description of the heroes of civilization as divine beings whose power derived from the spirits and their ancestors is more or less similar to that of the Kongo and Luba. However, there are great political and religious differences between them. Furthermore, these are distinctive cultures with their own original artistic expression.

It is also important to be aware of the expansion of the wealthy Cokwe population into the plateau of the Musamba Serra and the plains watered by the tributaries of the Zambèze, where they lived for several centuries.<sup>14</sup> After assorted difficulties, some reached the Kongo kingdom by means of the Kwango and the Kasai, and established the important court of Ndumba Tembo at the source of the Kwango River. Other members of the population headed off in the direction of the Katanga, settling at the foot of the Luba kingdom.

According to M.-L. Bastin, the artistic centers can be divided into the following three criteria:

Art of royal origin with the diagrammatic style of the School of Musamba and the most naturalist form of this type from the School of Moxico, to which the greatest depictions of Cibinda Ilunga and chiefs belong.

Art from the expansion represents the extension of royal art in the courts of the Kasa, the Kwango and the Katanga in the Kongo Democratic Republic.

Popular art bears witness to the Cokwe's taste for the elaborate decoration even of everyday objects.



fig.35

Cokwe

República Democrática do Congo, Sul do Kasai Democratic Republic of the Congo, Southern Kasai

Máscara *Cikungu* *Cikungu* mask

Resina, fibras vegetais, penas e tecido

Resin, plant fibers, leathers and fabric

46 cm

Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

**Evocação do espírito da riqueza, essa máscara de dança usada com uma faixa de fibra trançada e um cinturão de hera é o adereço masculino do Mwana Pwo. Outrora usada por um filho de chefe, suas exibições eram retribuídas com presentes, uma maneira disfarçada de receber o tributo antecipadamente.**

*The evocation of the spirit of wealth, the dance mask worn with a sash of braided fiber and a belt of ivy is the masculine adornment of Mwana Pwo. In prior times it was used by the chief's son, its exhibitors were remunerated with presents, a disguised manner of receiving the tribute ahead of time.*



fig.36

Cokwe

República Democrática do Congo, Sul do Kasai

Democratic Republic of the Congo, Southern Kasai

Máscara *mwanapwo* *Mwanapwo* mask

Madeira, rafia e cauris

Wood, raffia palm fiber and cowries

25 cm

Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

**Aparecendo por ocasião das cerimônias de circuncisão *mukanda*, representa o arquétipo feminino de uma ancestral morta em sua juventude, os olhos fechados evocando a morte. Os movimentos graciosos do dançarino, coberto por uma vestimenta de rafia trançada idêntica à peça que cobre o pescoço, proporcionam a fecundidade à assembléia.**

*Appearing on the occasion of the mukanda circumcision ceremonies, this mask represents the feminine archetype of an ancestor who died in her youth, the closed eyes symbolizing death. The gracious movements of the dancer, the clothing of raffia palm fibers woven just like the piece which covers the neck, provides fertility to the assembly.*

## Máscaras e circuncisão

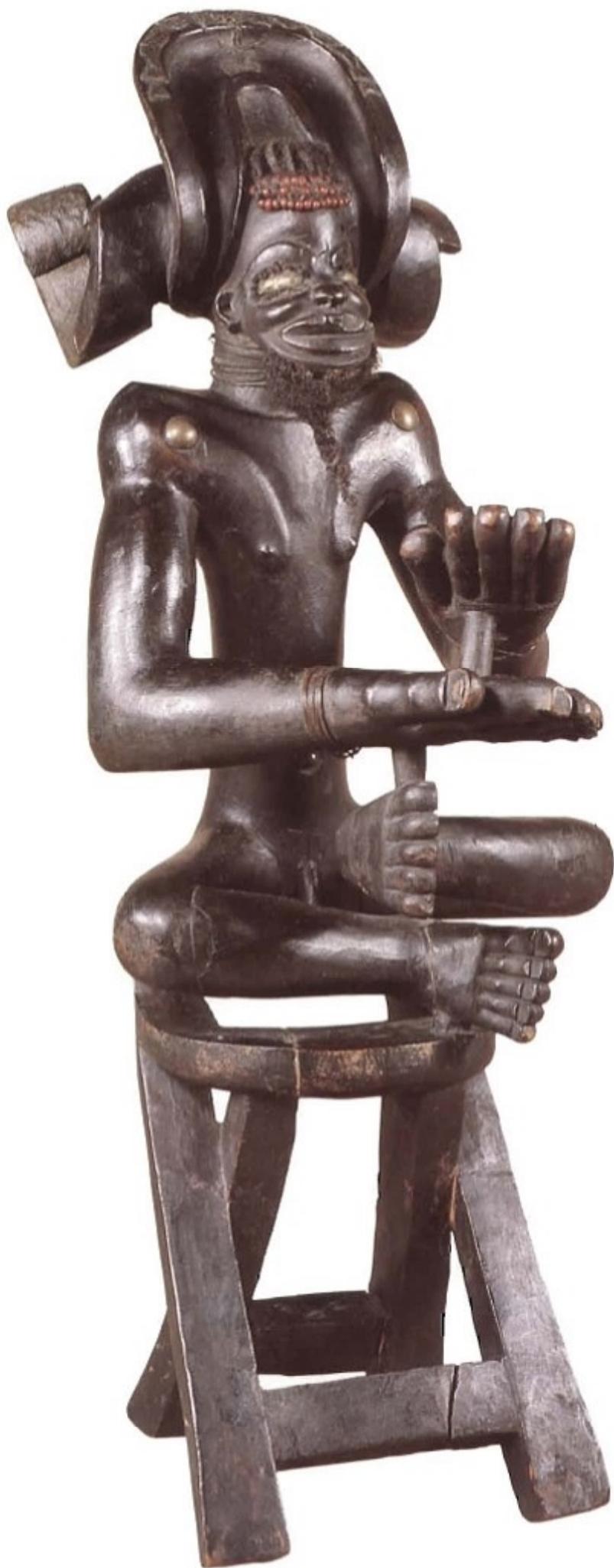
As máscaras em casca sovada e em resina apareciam, sobretudo, por ocasião das cerimônias de circuncisão (*mukanda*) e eram destruídas após a utilização. Deste tipo de máscara, a máscara de dança *Cikungu* – a mais sagrada de todas e, às vezes, confeccionada em madeira – era a única conservada (fig.35).

Embora feminina, a máscara de dança *Pwo*, em madeira, representa o ancestral da linhagem e encarna o ideal de beleza da mulher *cokwe*. Os dois exemplares apresentados – pintados de vermelho, o rosto finamente esculpido, coberto de tatuagens, a boca entreaberta delicadamente modelada – exprimem o refinamento desta civilização (fig.36).

## Masks and circumcision

The terracotta and resin masks were most frequently worn during circumcision ceremonies (*mukanda*) and were destroyed after use. Of this type of mask, only the dance mask *Cikungu* has been preserved (fig.35).

This is the most sacred of this type of mask, and was sometimes carved in wood. The female wooden dance mask *Pwo* represents the ancestor of the lineage and personifies the ideal of feminine *Cokwe* beauty. The mask stained with red, which is featured here, possesses a finely sculpted face covered with tattoos and a half-open mouth. This delicately sculpted model exemplifies the sophistication of this civilization (fig.36).



**fig.37**  
Cokwe (Angola)  
**Estatueta de mulher-chefe** Statuette of chief-woman  
Madeira Wood  
43 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

**O sistema de descendência matrilinear induz à representação freqüente do ancestral feminino tutelar.**  
The system of matrilineal descendancy leads to the frequent representation of the ancestral feminine chief.

**fig.38**  
Cokwe (Angola)  
**Estátua de chefe sentado de estilo Moxico**  
Moxico-style statue of siting chief  
Antes de 1850 Before 1850  
45 cm  
Madeira, cabelos naturais, latão e contas de vidro  
Wood, natural hair, brass, and glass beads  
Museu Etnográfico - Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa/Lisbon

**O chefe local (mwanangana) bate com as mãos para a saudação mwoyo em resposta à homenagem prestada por seus comandados, desejando-lhes saúde e prosperidade. Essa saudação era dirigida a Kalunga, o Ser Supremo.**  
The local chief (mwanangana) claps his hands in a mwoyo greeting in response to the homage paid by his subjects, wishing them health and prosperity. This greeting was directed to Kalunga, the Supreme Being.

O prestígio da arte da corte se exprime, sobretudo, por algumas raras representações do herói-civilizador Cibinda Ilunga e pelas estatuetas comemorativas dos chefes e de suas esposas, objetos de um culto doméstico.

Uma estátua apresentada na exposição mostra um chefe de pé, o corpo atlético, a expressão do rosto carregada de autoridade, as mãos pousadas sobre o ventre ou ocupadas em tocar a *sanza* – instrumento de percussão constituído por uma caixa sobre a qual são fixadas duas lingüetas, que são pinçadas com os dedos. A força das mãos e dos pés ressaltam sua habilidade e sua tenacidade na hora do cerco da caça, qualidades de um grande caçador que protege seu povo dos espíritos maléficos. Ele usa o famoso barrete alado, com a aba anterior levantada, que identifica os monarcas (*mwanangana*). Encontramos o mesmo dinamismo na representação da mulher-chefe (fig.37), figura emblemática de Lweji, esposa de Cibinda Ilunga, ou da rainha-mãe em geral, esta última desempenhando um papel importante na sociedade matrilinear *cokwe*.

O naturalismo do estilo de Moxico pode chegar ao emprego de cabelos humanos verdadeiros para elaborar o penteado e a barba, como acontece com esta extraordinária efígie de chefe sentado sobre uma cadeira dobrável esculpida em um pedaço único de madeira (fig.38).

## Figures of chiefs

The prestige of royal art achieves full expression through some of the rare representations of the hero of civilization, Cibinda Ilunga, and the commemorative statuettes of chiefs and their spouses that are objects of a domestic cult.

Two statues presented in this catalogue show a chief with an athletic body standing upright, his face expressing authority. His hands are placed on his stomach or occupied playing the *sanza*. The strength of his hands and feet emphasizes the skill and tenacity he displays while hunting game. These are the qualities of a great hunter who protects his people from evil spirits. He wears the famous winged headgear raised at the sides that identified monarchs (*mwanangana*). The same dynamism is apparent in the statue displaying the female chief (fig.37). She is a symbolic figure, representing either Lweji, the wife of Cibinda Ilunga, or the Queen Mother, who generally played an important role in matrilineal Cokwe society.

The naturalism that the Moxico style embodies can further be seen in the use of real human hair on the head and for the beard. An example is the magnificent effigy of a chief seated on a folding chair, sculpted out of a single piece of wood (fig.38).

Cokwe  
República Democrática do Congo, Sul do Kasai  
Democratic Republic of the Congo, Southern Kasai  
Pequena figura de chefe Small Chief Figure  
Marfim Ivory  
15,5 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

O chefe, a quem se presta um culto doméstico, é representado nu e sereno, com uma força contida sugerida pela posição flexionada das pernas e dos braços.  
The chief, to whom is directed a domestic worship, is represented here nude and serene, with a subdued force suggested by the flexed arms and legs.





#### Insignias nobiliárias

Outras insígnias nobiliárias, os cetros, os socadores de tabaco e os instrumentos de música testemunham a inclinação dos Cokwe para os motivos geométricos aliados a uma grande plasticidade formal. A extremidade do cetro feita de cinco cabeças unidas pela ondulação dos penteados reais (fig.39) é uma escultura eminentemente original, enquanto que o cetro terminado por uma lança (fig.40) lembra a escultura do rei luba Kalala Ilunga e de seus sucessores. A imagem real também aparece sobre os recipientes para tabaco em madeira e nos apitos em marfim lindamente patinados devido ao uso. A arte decorativa *ytioma*, conjunto de signos onipresentes na vida cotidiana dos Cokwe<sup>19</sup>, culmina nos instrumentos de música, ferramentas privilegiadas de comunicação com o outro lado do real, tais como a bela *sanza* com dupla lingüeta, enfeitada com uma máscara *Pwo* (fig.41) e o duplo tambor do Museu Real da África Central.

Originalmente, os troncos dos chefes *cokwe* eram pequenos tamboretos redondos, que eles chamavam de "bigorna". Com a chegada dos portugueses, a importação de cadeiras dobráveis ou com espaldar reto inspiram os escultores *cokwe*, que descobrem o uso de entalhes e encaixes de madeira assim como dos fechos de tapeçaria em latão, cujo brilho amarelo era particularmente atraente. A originalidade das cadeiras *cokwe* reside na representação esculpida de cenas narrativas retratando os grandes momentos da existência: gestação, nascimento, circuncisão, casamento, doença, morte... As duas grandes cadeiras catalogadas no Museu Real da África Central (fig.42) e no Museu Etnográfico de Lisboa (fig.43) ilustram perfeitamente a genialidade decorativa. O chefe, ancestral masculino ou feminino ou, ainda, o pássaro, figuras profiláticas, aparecem igualmente sobre assentos de dimensão mais modesta ou em simples tamboretos.

#### Os luba, nas nascentes do rio Congo

Se nos dirigirmos para as nascentes do rio Congo, o Lualaba, chegaremos à depressão do Upemba, uma imensa depressão geológica constituída por uma série de lagos, reservatório deste rio que vai percorrer 4.700 quilômetros antes de alcançar a sua foz – e atingir um outro reino, o dos Kongo.

fig.39

Cokwe (Angola)

**Cetro de estilo Musamba** / Musamba-style scepter

Madeira e metal / Wood and metal

68 cm

Museu Etnográfico – Sociedade de Geografia de Lisboa,  
Lisboa/Lisbon

**As cinco cabeças de chefe, evocativas de uma linhagem de antepassados dinásticos, são dispostas em forma de coroa em torno de um chifre de "remédios", utilizado pelos caçadores para atrair a presa.**

*The five heads of the chief, evocative of a line of dynastic ancestors, are arranged in the form of a crown around a horn of "medicines," used by hunters to attract prey.*

### Nobiliary insignia

Other nobiliary insignia include scepters, tobacco mortars, and musical instruments; all of which testify to the Cokwe's fondness for geometric motifs combined with grand formal plasticity. The scepter is crowned by five heads joined together by a mass of royal hairstyles and headgear — an eminently original sculpture (fig.39). In contrast, the one crowned by a lance (fig.40) is reminiscent of the scepters of King Luba Kalaga Ilunga and his successors. The royal symbol also appears on the wooden tobacco mortars and the ivory whistles, which usage has left with a brilliant sheen. The decorative art *yloma* is a collection of signs that are omnipresent in the daily life of the Cokwe.<sup>15</sup> They reach their highest form of expression in musical instruments, which were regarded as privileged instruments of communication that had a connection with the other side of reality. Such instruments include the drums and beautiful *sanza* with its double keyboard embossed with signs in the design of a mask *pwo* (fig.41), as well as the double tambour of the Royal Museum of Central Africa.

To begin with, the Cokwe chiefs were enthroned on small round stools that they called "enclume." With the arrival of the Portuguese came folding chairs, which inspired Cokwe sculptors to discover the use of tenons and mortises as well as brass tapestry nails. The brilliant yellow of the nails was considered particularly attractive. The originality of the Cokwe chairs is in the sculpted depictions of important life events. These included childhood, birth, circumcision, marriage, illness, death...The two tall chairs at the Royal Museum of Central Africa (fig.42) and at the Ethnographic Museum in Lisbon (fig.43) are both perfect illustrations of this genius for decoration. The chief, the male or female ancestor, or even a bird are all prophylactic figures that also appear on chairs of a more modest dimension as well as on basic stools.

### The Luba at the sources at the Congo river

If we trace the sources of the Congo River, towards the Lulaba we arrive at the Upemba depression. The Upemba is an immense geological depression that constitutes a range of lakes. These lakes are the reservoir of this river which travels 4700 km before reaching its mouth in another kingdom, that of the Kongo.

Through its iconographic representations, imagination, and sense of the sacred, the holy institution of the Luba is concerned with conveying the following message: women are an essential part of life. Neither the spirit world nor ancestors can be accessed without their assistance. They provide direction and assistance in coping with reality. Moreover, women are omnipresent in the sacred, in politics, and in everyday life.<sup>16</sup>



**fig.40**  
Cokwe (Angola)  
**Cetro-lança de estilo Moxico** Moxico-style scepter-spear  
**Madeira e metal** Wood and metal  
**78 cm**  
**Museu Etnográfico - Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa/Lisbon**

**Enfeitado com uma cabeça de chefe, esse cetro é esculpido em motivos geométricos refinados inspirados na cestaria. A lança lembra os conhecimentos da caça trazidos pelo fundador ancestral Cibinda Ilunga.**  
*Decorated with a chief's head. This scepter is sculpted in refined geometric motifs inspired in basketry. The spear recalls the knowledge of hunting brought by the ancestral founder Cibinda Ilunga.*

**fig.41**  
Cokwe  
República Democrática do Congo,  
Sul do Kasai  
Democratic Republic of the Congo,  
Southern Kasai  
**Sanza**  
Madeira, ferro e pérolas  
Wood, iron and pearls  
28,5 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collector, Brussels



*Esse pequeno instrumento de percussão com palhetas apresenta uma caixa de ressonância esculpida com uma máscara feminina pwo. A música é uma arte que foi desenvolvida de uma maneira sutil e refinada pelos Cokwe.*

*This small percussion instrument with picks features a resonance box sculpted with a pwo feminine mask. The Cokwe developed a music that is subtle and refined.*

Em todas as suas representações iconográficas e, portanto, também em seu imaginário e em seu sentido do sagrado, a instituição consagrada dos luba é a seguinte: sem a mulher, não existe acesso à vida, aos espíritos e aos ancestrais. Ela é o percurso obrigatório em todas as realidades essenciais. A mulher também é onipresente no sagrado, na vida política e na vida cotidiana.<sup>16</sup>

A portadora do cálice, com os olhos incrustados de conchas de madrepérola (fig.44), é a primeira imagem que nos introduz na dimensão do sagrado. Trazendo uma cabaça divinatória entre as mãos, suplica aos espíritos e aos gênios para responderem à sua intercessão. Ela é uma espécie de braço (*mboko*, nome pelo qual é comumente designada) dos profetas *mbudye* que, outrora, acompanhavam o rei luba em todos os seus deslocamentos e exerciam seu dom de vidência para velar pela integridade do reino.

Sustentando o assento real com os dois braços estendidos, ou de pé na ponta dos cetros de autoridade, a mulher está igualmente presente nos emblemas de realeza em virtude de seu dom de vigilância e de discernimento. A habitual posição ajoelhada, com os órgãos genitais em contato com o solo, que encontramos principalmente no trono com uma cariátide do Museu de Etnologia de Lisboa, confirma seu papel de intermediária entre as forças telúricas e o mundo dos vivos ou, ainda, entre o poder do chefe sentado sobre o trono e o dos espíritos. É a mulher provedora, as mãos pousadas sobre os seios, ancestral da linhagem que aparece sobre os cetros reforçados por metal e por feitiços (fig.45). Aliás, estes eram confiados à guarda das esposas quando o chefe não fazia uso deles.

A figura serena de uma mulher montada sobre a cabaça de um cachimbo de água evoca, em relação à mulher, o seu cotidiano (fig.46). Os luba adoram fumar o tabaco ainda verde, cuja acidez é reduzida pela passagem na água. O corpo da mulher torna-se, aqui, uma espécie de matriz de natureza ambígua, combinando a água com o fogo, o feminino com o masculino.



**fig.42**  
Cokwe  
República Democrática do Congo, Sudoeste de Shaba  
Democratic Republic of the Congo, Southwest Shaba  
**Trono de chefe** Chief's throne  
Madeira, latão e couro Wood, brass and leather  
95 cm  
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

*Inspirando-se no modelo de cadeira portuguesa do século XVII, esse objeto fazia parte dos aparatos de poder que acompanhavam os chefes em seus deslocamentos. Embora o couro do assento e os fechos de tapeçaria em latão lembrem o original europeu, a escultura figurativa do espaldar e dos braços é inteiramente típica dos Cokwe, criação única da história da arte universal.*

*Inspired by a model of Portuguese chairs of the 17th century, this object was part of the symbols of power that accompanied the chief wherever he went. Although the leather of the seat and the brass finishing of the upholstery recall the European original, the figurative sculpture of the back and the arms is entirely typical of the Cokwe, unique in the history of art.*

The first image that introduces us to the sacred is that of the bearer of the cup with eyes encrusted with shell (fig.44). Squeezing a calabash of divination between her hands, she begs the spirits to respond to her intercession. She is in some way the arm (*mboko*, the name under which this object is often designed) of the prophets who once accompanied the king on all of his trips and exercised their gift for clairvoyance to keep watch over the integrity of the kingdom.

In accordance with their gift for vigilance and judgment, women are also featured on royal emblems. On the crowns of scepters, themselves symbols of authority, women are featured supporting the royal seat with two tensed arms or standing upright. The frequent kneeling position, genital organs in contact with the ground, which is a notable feature of the caryatid seat in the Ethnological Museum in Lisbon, emphasizes the role of women as an intermediary between the telluric forces and the world of the living, and also between the power of the chief seated in his chair and that of the spirits. The image of the woman as a provider is featured on the scepters reinforced with metal and on charms. She is most often depicted with her hands on top of her breasts or, if an old woman, the matriarch of the lineage (fig.45). It is noteworthy that these scepters were entrusted to the care of one of the chief's spouses when not in use.

The serene figure of a woman seated astride the calabash of a water pipe is an illustration of a scene from her daily routine (fig.46). The Luba love to smoke raw tobacco, which has been sweetened by time under water. The body of the woman thus becomes an ambiguous matrix of nature, a combination of water and fire, masculine and feminine.



fig.43

Cokwe (Angola, Bimbo)

**Trono de chefe**

Chief's throne

1904

**Madeira, pele animal e latão**

Wood, animal skin and brass

78 cm

**Museu Etnográfico – Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa/Lisbon**

**As cenas que ornamentam a parte inferior do trono são inspiradas na vida cotidiana, do nascimento à morte, com os seus pés anteriores assumindo a forma de cariátides, tutores ancestrais.**

*The scenes that adorn the lower part of the throne are inspired in day-to-day life, from birth to death, the front legs are in the form of caryatids, ancestral defenders.*



A grande estatuária hembra

Comumente ligada ao culto funerário, a grande estatuária se desenvolveu entre os povos que circundam a zona setentrional da nação luba. Ao norte do rio Lukuga, escoadouro do lago Tanganika no rio Congo, os hembra talharam efígies de ancestrais que se incluem entre as esculturas mais suntuosas da África Negra. O belo exemplar aqui exposto (fig.47) é significativo da produção Niembo da Luika.<sup>17</sup> Com os olhos semicerrados voltados para um outro mundo e as mãos pousadas de cada lado da área umbilical, o ancestral vela por seu clã. A presença tranqüila assegura a perenidade do grupo e legitima a possessão do sol.



Estátuas de culto e máscaras dos songye

Mais para oeste, na direção do rio Lomami, os Songye possuem uma produção artística de formas mais angulosas. O homem de pé é onipresente na estatuária songye, porém a postura é hierática, com a cabeça às vezes virada. Estas estátuas de culto, espíritos que velam por todo um vilarejo, são exibidas nas fases de lua nova. Potencializando sua energia sob a influência da lua, asseguram a vida do lugar, a fecundidade das colheitas e eliminam os espíritos devoradores de almas.

As máscaras songye do tipo kifwebe (fig.48) são célebres por suas formas expressivas. Das faces tensas, marcadas por sulcos paralelos, emergem uma boca prognata retangular e olhos fundos de formato elíptico. Através de um jogo de cores – com a alternância do preto, do vermelho e do branco – e de formas, a máscara kifwebe evoca o labirinto que todo iniciado deve atravessar, honra os espíritos dos defuntos e celebra a vida.

fig.44

Luba  
República Democrática do Congo, Shaba Democratic Republic of the Congo, Shaba  
Portadora de cálice Chalice holder  
Madeira, cauris e metal Wood, cowrie and metal  
42 cm  
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

Guardiã da autoridade sagrada, a mulher que segura a cabaça de adivinhação entre suas mãos, é o receptáculo dos espíritos e gênios vidye. The guardian of the sacred authority, the woman who holds the divination gourd in her hands is the receptacle of the vidye spirits.

fig.45

Luba  
República Democrática do Congo, Urua Democratic Republic of the Congo, Urua  
Cetno kibango Kibango scepter  
Madeira e couro Wood and leather  
149 cm  
Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

Símbolo de prestígio, o cetno fornece informações históricas sobre seu proprietário. As figuras femininas de pé são as fundadoras de diferentes linhagens reais, as partes largas em forma de triângulo e de losango denominadas dilubu representam o centro administrativo do reino, enquanto que o cabo recoberto de couro simboliza o caminho que conduz até lá.

A status symbol, the scepter furnishes historic information regarding its owner. The standing feminine figures are the founders of the various royal lines, the wide parts in the form of a triangle and parallelogram are called dilubu and represent the administrative center of the kingdom, while the handle covered with leather symbolizes the path that leads there.

## ORIXÁS E SOCIEDADES MASCARADAS

Os reinos dos iorubá e dos Fon

### O reino iorubá

Todo meio delimita um novo espaço onde natureza e cultura se conjugam de um modo diferente. Embora agricultores, os iorubá também desenvolveram um apego à cidade, que se constitui numa cidade-Estado. Desse modo, 16 cidadelas santas estruturam um vasto reino de uns 20 milhões de habitantes. Suas origens míticas se encontram nos 16 filhos de Oduduwa, primeiro rei dos iorubá, que os colocou na terra para presidir a organização e o desenvolvimento deles.

Assim como acontece com os reis kongo, cokwe e luba, conforme já observamos, o rei iorubá é o núcleo em que repousam e de onde se irradiam as forças de vida que mantêm a coesão e a prosperidade do reino. A partir das 16 cidades-Estado constituídas, tudo converge para o centro do universo: Ilê-Ife, a cidade santa por excelência. É lá que todo poder real é legitimado e aprovado.

## The great hembra statuary

The great sculpture, often associated with the funeral cult, evolved among the population residing around the northern zone of the Luba country. To the north of the Lukuga, the overflow of lake Tanganik in the Congo River, the Hamba carved effigies of ancestors that are among the most magnificent in Black Africa. This beautiful figure (fig.47) is indicative of the Niembo production from the Luika.<sup>17</sup> The ancestor with his half closed eyes is turned to face the other world. His hands are partially placed on his navel as he keeps watch over his clan. His calm presence ensures the continuity of the group and tames the sun.



## Statues of cult and the Songye masks

Farther west towards the Lomami river, the Songye have produced art of a more angular shape. If the upright man is omnipresent in the Songye sculpture, the appearance is hieratic with the head partially turned. These cult statues or spirits that keep watch over an entire village are exhibited in phases of the new moon. Finding their energy under the influence of the moon, they protect village life, ensure a fruitful harvest, and chase away those spirits that swallow up the soul.

The kifwebe style Songye masks (fig.48) are famous for their expressive forms. A rectangular mouth and eyes that protrude in an elliptic shape emerge from the taut surfaces, which are cut through by parallel grooves. By playing with alternate colors such as black, red, and white, as well as shapes and forms, the kifwebe mask calls to mind the labyrinth that each initiated person must cross, honors the spirits of the deceased, and celebrates life.



## ORIXÁ AND MASKED SOCIETIES

### The kingdoms of the Yoruba and the Fon

## The Yoruba kingdom

Each enclosure defines a new space where nature and culture combine in a different fashion. The Yoruba are farmers who also have an affection for the town, which, for them, is a city-state. Sixteen holy towns make up a vast kingdom of some twenty thousand inhabitants that can trace their mythical origin back to the sixteen sons of Oduduwa, the first king of the Yoruba who sent them onto the land to preside over its organization and development.

As we have seen with the Kongo, Kokwe, and Luba kings, the forces of life that ensure the cohesion and prosperity of the kingdom primarily reside in and radiate from the Yoruba king. Each city-state converges on the center of the universe, above all in life, the holy town. There all royal power is authenticated and ratified.

fig.47

Hamba

República Democrática do Congo, Norte de Shaba

Democratic Republic of the Congo, Northern Shaba

Estátua de antepassado Statue of bygone times

Madeira Wood

78,5 cm

Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

*Esta celebração do ancestral dinástico, que mostra tradicionalmente as mãos sobre o abdome e é dotada de um ornato de cabeça cruciforme, pertence ao estilo Niembo da Luika.*

*This celebration of the dynastic ancestor, which traditionally shows the hands over the abdomen and has a cross-shaped head ornament, pertains to the Luika Niembo style.*

fig.48

LUBA

República Democrática do Congo, Shaba

Democratic Republic of the Congo, Shaba

Cachimbo d'água antropomórfico Anthropomorphic water pipe

1891-1900

Madeira Wood

61 cm

Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica/Belgium

*Fumar o tabaco, para os Luba, é considerado um fator cultural e social.*

*For the Luba, tobacco smoking is considered a cultural and social factor.*



fig.48

Songye

República Democrática do Congo, Kasai

Democratic Republic of the Congo, Kasai

Máscara Kifwebe Kifwebe mask

Madeira e pigmentos Wood and pigments

68 cm

Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

**O Kifwebe, que significa máscara em songye, é enfeitado por estrias paralelas que evocariam a pele do antílope. As linhas representam os caminhos de iniciação que todo indivíduo experimenta, do nascimento à morte.**

*The Kifwebe, which means mask in Songye, is decorated by parallel stripes that suggest the skin of the antelope. The lines represent the paths that everyone takes in their initiation, from birth to death.*

## Moradas de reis

**Cada cidade-Estado é cercada por um muro de proteção e assume a forma de uma cabaça, simbolizando o universo. Quatro portas voltadas para os pontos cardeais dão acesso a quatro grandes eixos, na interseção dos quais se erige o palácio real. Ele se distingue do restante das habitações por uma entrada guarnecida de pequenas torres em forma cônica, cobertas por telhados de folhas de palmeira. O próprio palácio é construído de matérias orgânicas, ao contrário daquele dos Obá de Benin que, como comprovam as gravuras do século XVII, possuía uma cobertura e as torres em metal.<sup>18</sup> Estas pequenas torres encimadas por pássaros em latão indicavam para todos o lugar onde morava o rei, o qual reinava com um poder quase absoluto de direito divino.**

**A forma dessas torres cônicas mantém uma analogia com as impressionantes coroas repletas de pérolas, com as quais o monarca iorubá se apresentava em determinados dias de audiência. Elas são recobertas por pérolas de vidro, cada cor possuindo uma relação com uma divindade particular (orixá) do panteão iorubá. Por fim, o pássaro sagrado encimando a coroa, como se vigiasse do alto das torres o palácio real de Benin.**

**A própria estrutura do palácio é organizada ao redor de amplos corredores ao ar livre cercados de pórticos. Sob a varanda principal são dispostos potes esculpidos em madeira da árvore *ayan*, aquela em que – segundo o mito – teria se enforcado o rei divinizado Xangô e cuja utilização é prerrogativa dos reis iorubá. Esses potes, que possuem uma função unicamente decorativa e de prestígio, representam o rei, um cavaleiro ou, mais comumente, uma**

## The kings' residences

Each city-state is encircled by a wall and resembles a calabash symbolizing the universe. Four doors facing the cardinal points provide access to four large axes, at the intersection of which the royal palace is positioned. The palace can be distinguished from the other residences by its entrance, which is crowned by turrets with conical-shaped roofs made of palm leaves. The palace itself is built from organic materials. In complete contrast, the palace of Oba de Benin displays engraving in the style of the seventeenth century and features a metal roof and towers.<sup>18</sup> These towers topped by birds made of brass symbolized the place where the king lived. He ruled there with an almost absolute authority of divine right.

The shape of these conical towers is not without analogy to the impressive pearl crowns worn by the Yoruba monarch on certain days at audiences. These are covered in glass pearls, of which each color is linked with a particular god (orixá) of the Yorunda pantheon. Finally, the sacred bird is surmounted on the crown as if he were keeping watch over the royal palace of Benin from on high.

The palace building itself is surrounded by wide open-air courtyards, which in turn are surrounded by porticos. Under the main veranda, posts carved out of wood from the *ayan* tree are arranged. According to the myth, the deified king Xangô hanged himself from an *ayan* tree. Its use is the prerogative of Yoruba kings. These posts, which are only used for decoration and prestige, represent the king, a cavalier, or more often a woman whose magic powers make her an ideal mediator between heaven and earth. The erosion provides proof of the age of the veranda's post.



**fig.50**  
Bini  
Sul da Nigéria Southern Nigeria  
Pórtico de palácio Palace porch  
Madeira Wood  
245 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

*O carneiro, considerado um animal robusto, confiável e corajoso, desempenha um papel profílató no interior do palácio.*  
*The sheep, considered a robust, reliable and brave animal, plays a protective role within the palace.*

mulher cujo poder mágico faz dela uma intermediária ideal entre céu e terra. A erosão atesta a antiguidade do pilastra de varanda (fig.49), que mostra uma mulher de braços levantados, cuja feição do rosto (com olhos sublinhados por olheiras e os lábios carnudos) e a utilização de uma gargantilha grossa e de um colar de pérolas evocam a arte de Ife.

As magníficas placas de latão que decoravam os pilares do palácio do Obá de Benin, assim como o bellissimo travessão *bini* em madeira, com motivos repetidos de cabeça de carneiro (fig. 50), dão uma visão grandiosa e sagrada do fausto dessas cortes reais.

Os escultores em marfim do reino de Owo

Outrora exibido na cintura dos reis Obá ou de seus vassallos, o tema da cabeça de carneiro com grandes olhos amendoados e com os chifres trabalhados – que também ornamenta a máscara *bini* em latão (fig.51) – foi retomado de maneira estilizada pelos artistas owo, conforme comprova o pingente em marfim datado dos séculos XVII e XVIII (fig.52). Aplicados à vestimenta cerimonial do Ojomo, chefe militar do reino de Owo, estes pingentes em marfim se apresentam como importantes objetos ritualísticos ligados à guerra, à proteção e ao sucesso. A reputação dos mestres owo escultores do marfim ultrapassou amplamente as fronteiras do reino para se difundir em todo o conjunto da nação iorubá. Segundo H. J. Drewal e J. Pemberton III, auxiliados por R. Abiodun, a cidade de Benin – embora também contasse com competentes escultores em marfim – teria apelado mesmo assim aos mestres do marfim de Owo, fato que explica a presença em Benin de numerosos objetos ao estilo owo.<sup>19</sup> Além disso, fala-se cada vez mais sobre o envolvimento de artistas de Owo na produção dos famosos marfins afro-

(fig.49) This post displays a woman with raised arms, whose face (eyes underlined with a roll of flesh and thick lips) and pearl necklace are reminiscent of Ife art.

The magnificent brass plaques that adorned the pillars of Oba de Benin's palace, as well as the very beautiful lintel *bini* with the repeated design of a ram's head (fig.50), offer an imposing and sacred vision of these sumptuous royal courtyards.

### The ivory sculptures from Owo

The theme of the ram's head with wide almond eyes and carved horns also adorns the brass *bini* mask (fig.51). This mask was formerly carried on the belt of the Oba or their vassals. The theme of the ram's head resurfaced in a stylish manner, thanks to two Owo artists. This ivory pendant dates from around the seventeenth to eighteenth centuries (fig.52). Fastened on to the ceremonial robe of the Ojomo, the military chief of the Owo kingdom, these ivory pendants were presented as important ritual objects connected with war, protection, and success. The reputation of the Owo ivory masters spread beyond the boundaries of the kingdom to reach every corner of the country of Yoruba. According to H. J. Drewal and J. Pemberton III, assisted by R. Abiodun, the town of Benin, which had skilled ivory sculptors, would itself have called on ivory sculptors from Owo, a fact that explains the existence of numerous Owo-style objects in Benin.<sup>19</sup> Moreover, increasingly more is heard about the involvement of Owo artists in the production of famous afro-Portuguese



fig.49

iorubá

Sudoeste da Nigéria Southwest Nigeria

**Pilastra de varanda** Veranda post  
Séculos XVIII e XIX 18th and 19th centuries

**Madeira** Wood

83 cm

**Coleção particular, Bruxelas** Private collection, Brussels

*Geralmente é a imagem da mulher que é esculpida nas pilastras, devido aos poderes mágicos que lhe são atribuídos. Esta aqui, que traz um cesto e o colar de pérolas reais, é de uma bela execução que evoca a arte de Ifé.*  
*Generally it is the image of a woman that is sculpted on the posts, owing to the magical powers attributed to it. This one, featuring a basket and a necklace of royal pearls, is masterfully done and evokes the art of Ifé.*

portugueses, dos quais este cálice (fig.53) – que mistura as representações de dignitários africanos com um mercador português barbudo – constitui um belo exemplo. Fica difícil de se manifestar com segurança sobre a identidade do escultor, se é *bini* ou *owo*.

Assim, a arquitetura, a escultura em madeira e em marfim, e o trabalho com as pérolas nos aproximam da figura real difundida pelos altares dedicados aos ancestrais, sobre quem se fundamenta sua autoridade sagrada. Nela, natureza e cultura atingem o ponto culminante, fonte primordial da emanção de uma energia vinda do além, aliás denominada de “axé” pelos iorubá. O panteão dos espíritos e das divindades iorubá se constitui de mensageiros e personificações de “axé”, poder espiritual que faz as coisas acontecerem. A cabeça do rei é a fonte principal de energia e poder e seu olhar penetrante, outrora ameaçador, junta-se às forças cósmicas do universo para enxergar o lado visível e invisível das coisas.

#### Os orixás

O deus supremo dos iorubá, Olorun, senhor dos céus, não é nem homem nem mulher: é uma energia espiritual, a própria quintessência do “axé”.<sup>20</sup> Ele controla o destino de inumeráveis divindades, os orixás. Essas divindades, incorporando forças cósmicas invisíveis, são bastante variadas e suscetíveis de se adaptarem às situações mais inesperadas. Algumas, preferencialmente, eram veneradas em uma determinada cidade-Estado. A cidade de Oyo, ao norte da nação iorubá, venerava Xangô, divindade do trovão, do relâmpago e de outras intempéries. Aliás, são cultuadas diversas divindades. L. Frobenius, por ocasião de sua viagem à Nigéria em 1910, localizou quatro importantes orixás associados com as quatro direções da rosa-dos-ventos: Ogun, no norte, divindade do ferro e da guerra associada à cor vermelha; ao sul, Obatalá e Orixalá, deusas da criatividade, eram associadas à cor branca; o preto aparece com Xangô, no oeste, enquanto o verde e o amarelo se manifestam no leste com Exu, o mensageiro ambivalente.<sup>21</sup>

Antes de apresentarmos as divindades mais difundidas nas representações esculpidas, lembramos que os orixás são cultuados em ambas as partes do Atlântico. As divindades dos iorubá ketu chegaram no Haiti e no Brasil; as da cidade de Oyo, em Cuba, no Brasil, em Trinidad e no restante das Caraíbas. Sincretismos se estabeleceram entre os atributos característicos dos orixás do golfo da Guiné e os dos santos cristãos: a Virgem Maria foi identificada com Oxum, a deusa dos rios, conhecida por sua doçura e por sua bondade; em Cuba, Xangô é comparado a Santa Bárbara – cujos assassinos, mortos por um raio, foram punidos por Deus.

Ivory pieces. One such example is this goblet (fig.53) which brings together representations of African dignitaries and a bearded Portuguese merchant. It is difficult to verify whether the sculptor is *Bini* or *Owo*.

In this way, architecture, woodcarving, ivory carving, and the production of objects using pearls bring us closer to the royal figure upheld by the altars dedicated to the ancestors from whom his authority derives. In him or her, nature and culture reach their highest point, the original source from which fundamental energy radiates, referred to by the Yoruba as “axé.” The pantheon of Yoruba spirits and gods are messengers and personifications of “axé,” a spiritual power that makes things happen. The energy and power of the king reside principally in his head. His glance, which is piercing and was once feared, unites all the cosmic forces on the planet and sees both the visible and invisible.

#### The orixás

The supreme god of the Yoruba is the Olorun, the master of the skies, neither male nor female. This god is a spiritual energy, the very quintessence of the “axé.”<sup>20</sup> He is responsible for the fate of countless divinities or orixás. These gods embody invisible cosmic powers and are among the most varied and most likely to adapt to the newest situations. Some of them received even greater honors, particularly in city-states. In the town of Oyo in the north of the country of Yoruba, Xangô, the god of thunder, lightning, and other bad weather was worshipped, as were several other divinities. During his trip to Nigeria in 1910, L. Frobenius located four important orixás associated with the four directions of the compass card. In the north, Ogun, the god of iron and war, was associated with the color red; in the south, Obatalá and Orishala, goddesses of creativity, were identified; black appeared with Xangô in the west, while green and yellow appeared in the east, in the shape of Exu, the ambivalent messenger.<sup>21</sup>

Before we focus on the most renowned gods and their depiction in sculpted form, let us remember that the orixás were worshipped on both sides of the Atlantic. The gods of Yoruba Ketu reached Haiti and Brazil, and those of Oyo went to Cuba, Brazil, Trinidad, and the rest of the Caribbean. Syncretisms have been made between characteristics peculiar to the orixás in the Gulf of Guinea and those of Christian saints. The Virgin Mary has been identified with Oxum, the goddess of rivers, renowned for her sweetness and goodness. Xangô in Cuba has been compared to Saint Barbara whose murderers, death by lightning, were punished by God.



fig.51  
Iorubá, Owo  
Sudoeste da Nigéria Southwest Nigeria  
Pendente de vestimenta orufanran Orufanran clothing pendant  
Séculos XVII e XVIII 17th and 18th centuries  
Latão Brass  
19,5 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

Variante metálica do ornamento em marfim preso à veste cerimonial dos chefes militares, esse pendente em forma de cabeça de carneiro é a metáfora visual do antepassado desaparecido.  
A metallic variant of the ivory ornament affixed to the ceremonial vest of the military heads, this pendant in the form of a sheep's head is the visual metaphor of bygone eras.



**fig.52**  
Iorubá, Owo  
**Nigéria** Nigeria  
**Máscara-pendente omana**  
**representando uma cabeça**  
**de carneiro**  
Omana mask-pendant representing  
a sheep's head  
**Século XVIII**  
18th century  
**Marfim** Ivory  
**19 cm**  
**Coleção particular, Bruxelas**  
Private collection, Brussels

**Preso à veste cerimonial**  
**orufanran dos chefes**  
**militares do reino, protege**  
**magicamente quem a usa.**  
This mask-pendant was affixed to  
the ceremonial orufanran vest of  
the kingdom's military leaders. It  
magically protects the wearer.



fig.53  
Ilorubá, Owo  
Sudoeste da Nigéria Southwest Nigeria  
**Cálice de adivinhação, agere Ifa** Divination chalice, agere Ifa  
Século XVII 17th century  
Marfim ivory  
15,5 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

**Este cálice, destinado a receber as 16 nozes de palmeira sagradas, mistura representações em relevo abaulado de portugueses e de africanos. Esse tipo de objeto afro-português era extremamente cobiçado pelos colecionadores europeus do século XVII.**

*This chalice, destined to receive the 16 sacred palm nuts, blends Portuguese and African representations in relief. This type of Afro-Portuguese object was extremely prized by European collectors of the 17th century.*



## Exu, god of the crossroads

The representations of Exu remind us of the special place occupied by this divinity in the Yoruba pantheon. The myth recounts the story of Exu who, at a contest between the divinities, appeared with a parrot feather (*ekodile*) positioned in the middle of his forehead. Even today, this red feather is acknowledged in the context of initiation in Benin (formerly Dahomey) and in Bahia.

Lonely, childless, restless, he has an ambiguous, even provocative nature. He may be symbolized by a phallic sculpture at a crossroads. Certain Catholic missionaries have compared him to the Devil. Elegba or Elegbara "possessor of power," he becomes the messenger and the companion to each god. Associated with change, worshipped by thousands of people in Rio de Janeiro, he receives libations of fresh water at the point where two paths cross.

Exu is called upon during the Ifa ritual as the symbol of a neutral power in the conflict between the supernatural powers of good and evil. His face can be clearly seen on the top of trays of divination (*opon Ifa*) as on this very beautiful piece (fig.54), where he is surrounded by thirteen birds identified with feminine strength.

### Ifa and the divination

Ifa, Fa<sup>22</sup> and AFA are all names of an orixá as well as terms that describe the practice of divination performed from Nigeria to the Benin coast (formerly Dahomey), and from Togo as far as Ghana.

Exu, divindade da encruzilhada

**As representações de Exu nos fazem lembrar o lugar especial ocupado por esta divindade no panteão iorubá. O mito relata que Exu, por ocasião de um concurso entre as divindades, se apresentou com uma pena de papagaio (*ekodile*) colocada diretamente no meio da testa. Ainda hoje em dia, esta pena vermelha aparece nos rituais de iniciação no Benin (ex-Daomé) e na Bahia.**

**Solitário, sem filhos, vagabundo, possui uma natureza ambígua, até mesmo provocante. Pode ser representado, na encruzilhada das ruas, por um falo esculpido. Alguns missionários católicos o compararam ao demônio. Elegba ou Elegbara, "dono do poder", torna-se o mensageiro e o companheiro de cada divindade. Associado às mudanças, cultuado por milhares de pessoas no Rio de Janeiro, recebe libações de água fresca no cruzamento dos caminhos.**

**No ritual de Ifa, Exu é invocado na qualidade de representante de uma força neutra no conflito entre os poderes sobrenaturais do bem e do mal. Seu rosto aparece claramente na parte superior das bandejas divinatórias (*opon Ifa*), assim como nesta belíssima peça, (fig.54) na qual é cercado por 13 pássaros associados ao poder feminino.**

Ifa e a adivinhação

**Ifa, Fa<sup>22</sup> ou, ainda, AFA é ao mesmo tempo o nome de um orixá e de uma maneira de exercer a adivinhação. Ela é praticada da Nigéria à costa do Benin (ex-Daomé) e do Togo até Gana.**



**Os treze pássaros associados ao poder feminino nos poemas de Ifá enfocam o rosto de Exu, divindade para a qual o babalaô faz um sacrifício preliminar antes de lançar as nozes de palmeiras.**

*The thirteen birds associated with feminine powers in the poems of Ifá focus on the face of Exu, a god to which the babalaô makes a sacrifice before throwing palm nuts.*





fig.55

toruba

Sudoeste da Nigéria Southwest Nigeria

Bandeja de adivinhação, *opon ifa* Divination tray, *opon ifa*

Madeira Wood

33 cm

Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

**A cena de acasalamento evoca a idéia da bandeja, considerada como matriz da criação no ritual.**

The wedding scene evokes the idea of the tray, considered as womb of creation in the ritual.

A adivinhação ifa é praticada com base em 16 figuras e 256 derivações obtidas ao lançar 16 nozes de palmeira (*ikin*), duas a duas. Uma outra maneira de adivinhar se efetua com uma corrente de premonição (*opele*), composta de oito conchas de madrepérola que podem cair sobre uma das duas faces.<sup>23</sup> Esta arte divinatória não pode ser exercida sem o apoio de uma perfeita memorização de milhares de versos, que permitirão ao sacerdote de ifa (*babalaô*) interpretar as 256 figuras possíveis. Este conjunto de versos, ou Odu, constitui um corpo verbal incluindo mitos, histórias, louvores, cantos, provérbios e jogos. A vidência de ifa intervém em todas as etapas importantes da existência, do nascimento à morte, passando pelo casamento, pelo fato de ter filhos, pelo trabalho, pelos fracassos etc. É “a voz das divindades e da sabedoria dos ancestrais”, lembra o professor Abimbola, que encontramos na Universidade de Lagos. Enquanto o *babalaô* recita seus versículos, a resposta do orixá chega misteriosamente a quem o consulta.

As bandejas de adivinhação (*opon ifa*) mostram a criatividade de dois artistas na representação do cotidiano. Em torno do rosto de Exu, que figura nestas duas representações (fig.55), se sucedem cenas de acasalamento, homens portando uma arma, carneiros, peixes de água doce, caranguejos, serpentes etc.

The practice of ifa divination is performed with sixteen figures and 256 by-products, produced when sixteen palm nuts (*ikin*) are thrown together two at a time. Another form of practice involves loosening a divination chain (*opele*) made of eight cowry shells.<sup>23</sup> This form of divination can only be performed by memorizing thousands of lines of verse, which enables the ifa priest (*babalawo*) to interpret the potential 256 figures. This ensemble of lines, or Odu, takes the form of a verbal corpus comprising myths, stories, praise, odes, proverbs, and games. The divination of ifa intervenes at each important life stage, i.e., from existence, from birth through to death, passing through marriage, childbirth, work, and failure along the way. Professor Abimbola, whom we met at the University of Lagos, reminds us that it is the voice of the gods and the wisdom of the ancestors. While the *babalawo* recites his verse, the orixá's response mysteriously reaches the one who is consulting.

The trays of divination (*opon ifa*) from the Musée des Arts d'Afrique e d'Océanie in Paris and from a private collection (fig.55) illustrate the creativity of two artists and their gift for portraying everyday life. Scenes of feasts, armed men, rams, silurians, crabs, serpents, and other images follow each other around the twice-featured face of Exu.

Orubá  
**Sudoeste da Nigéria** Southwest Nigeria  
**Portadoras de cálice** Chalice holders  
**Madeira** Wood  
**Coleção particular, Bruxelas**  
Private collection, Brussels

**As mulheres colocadas na posição de suplicantes apresentam uma oferenda ao babalawô consultado para a adivinhação de Ifá. As escarificações corporais colocam as jóias em evidência, em particular o amuleto islâmico triangular.**

*The women in supplicant position present an offering to the babalawô consulted for the divination of Ifá. The scars on the body make the jewels more apparent, in particular the triangular Islamic amulet.*



O *iroke*, ou batente divinatório munido de uma sineta, é sacudido sobre a borda da bandeja, a fim de invocar Orunmila. Habitualmente esculpido em marfim, apresenta uma mulher nua ajoelhada, com as mãos sustentando os seios (fig.56).

Os cálices de adivinhação (*agere Ifa*) que contêm as nozes de cola são espécies de pequenos templos terrestres para Orunmila (fig.57 e 58). As esculturas que ornamentam as suas bases mostram cenas didáticas (cavaleiro vitorioso, pássaro matando a serpente), evocando a esperança de uma saída honrosa por ocasião da adivinhação.

The *iroke* or divinatory knocker fitted with a small bell is struck on the side of the tray in an effort to call upon Orunmila. Usually sculpted of ivory, the knocker depicts a woman kneeling down with her hands supporting her breasts (fig.56).

The divination goblets (*agere Ifa*), which contain cola nuts, serve as small earthly temples for Orunmila (fig.57 and 58). The sculptures engraved at the bottom display didactic scenes (victorious knights, a bird killing a serpent), which evoke hope for a happy future, based on the divination.



fig.56

Fon  
Benin Benin  
Sineta lefe Lefe bell  
Século XVIII 18th century  
Marfim Ivory  
42 cm  
Musée de l'Homme, Paris

*Sineta lefe utilizada pelo sacerdote bokono por ocasião da adivinhação. O pássaro em cima da mulher ajoelhada é considerado no Benim como um dos melhores adivinhos naturais.*

*Lefe bell used by the bokono priest on the occasion of divination. The bird above the kneeling woman is considered in Benin as one of the best natural diviners.*



fig.58

fonú  
Sudoeste da Nigéria  
Southwest Nigeria  
Cálice de adivinhação, *agere Ifa*  
Divination chalice, *agere Ifa*  
Madeira Wood  
20,5 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

*A iconografia do cavaleiro vitorioso cercado por seus parentes evoca a esperança de uma adivinhação favorável.*  
*The iconography of the victorious horseman surrounded by his relatives evokes the hope of a favorable divination.*

fig.57

lorubá

Sudoeste da Nigéria

Southwest Nigeria

**Cálice de adivinhação, agere Ifa**

*Divination chalice, agere Ifa*

**Madeira Wood**

**29 cm**

**Coleção particular, Bruxelas**

*Private collection, Brussels*

**O cálice, receptáculo das 16 nozes de palmeira (ikin), pode ser considerado como um templo terrestre em miniatura de Orumila, orixá da adivinhação.**

*The chalice, receptacle of the 16 palm nuts (ikin), can be considered as a miniature terrestrial temple of Orumila, the orixá of divination.*



Este catálogo apresenta vários bastões em ferro ligados, sobretudo, a Osanyin, divindade da medicina baseada nas plantas. Em seu nome, os iorubá empreenderam um vasto estudo das folhas, das plantas e das raízes das florestas, classificando-as segundo suas propriedades terapêuticas, combinando umas com as outras em função das doenças. Osanyin é pernetta, maneta e cega de um olho, estigmas de uma vida solitária, guardando suas receitas para si própria. Encontramos sua imagem, diz R. F. Thompson, no oeste de Cuba e no nordeste do Brasil.<sup>24</sup> Na Nigéria, entre os iorubá ijebu, Osanyin é coberta de pérolas verdes, amarelas, pretas, vermelhas ou brancas, de acordo com o poder de cura necessário. Às vezes, a voz de Osanyin é representada pelo canto de um passarinho. Este último fala quando a divindade é consultada.

Existe uma notável diferença entre o bastão de ferro de Osanyin e o *opa orere*, bastão do *babalaô*. O bastão de Osanyin, de ferro fundido, mostra um pássaro encimando uma coroa com 15 ou 16 pássaros menores, que representam feiticeiras ou que fariam referência aos 16 capítulos da adivinhação de Ifa, sistema que também fornece uma classificação das plantas, conforme demonstrou Pierre Verger. Quanto aos bastões em ferro que apresentam na extremidade superior um ou dois pássaros pousados sobre duas séries de cones invertidos, pertencem ao material do adivinho, que os tem em mãos ou que os espeta no solo enquanto assiste às celebrações. Um terceiro tipo de bastão de ferro, trazendo em cima um único pássaro de plumagem bastante elaborada, constitui um símbolo de autoridade (*ipawo ashe*), uma manifestação do "axé" da pessoa que o detém – seja rei, sacerdote ou antepassado da sociedade Ogboni.<sup>25</sup> As três tipologias são encontradas no Brasil.

#### Xangô, divindade do trovão

Fundamentalmente, Xangô é uma figura que se liga ao reino de Oyo. Aproximadamente de 1680 a 1830, a capital Oyo-Ile e seu soberano, o Alafin, irradiaram uma autoridade que subjugou todos os povos vizinhos. A autoridade da cidade de Ile-Ife e de seu rei, o Oni, considerado como o "pai" de todos os reis dos iorubá, transferiu-se então para o Alafin de Oyo. Xangô é descrito por Samuel Johnson como o quarto rei de Oyo, endeusado por seus amigos após sua morte.<sup>26</sup>

Um mito relata que, desatento, Xangô fez com que caísse um raio sobre os telhados do palácio de Oyo: sua mulher e seus filhos foram mortos. Metade louco de dor e metade culpado, deixou a cidade para se enforcar num galho de árvore *ayan*. Tinha sofrido pela arrogância com a qual havia tratado o fogo divino, e por isso ele próprio se tornou um relâmpago. Do mesmo modo que Exu é encontrado no cruzamento dos caminhos em Cuba, através do relâmpago encontra-se o próprio Xangô.<sup>27</sup> Rei, transforma-se em uma divindade de Oyo, deus do trovão, tendo como parceira a deusa Oiá (lansã), divindade do rio Níger e das tempestades.

O machado do trovão é um dos adereços mais difundidos sobre os altares ou entre as representações em esculturas. Dentre as últimas, a mais comum é o *Oshe Shango*, ou bastão de dança, cujo cabo assume habitualmente a forma de uma mulher carregando na cabeça uma "pedra de trovão" geminada, semelhante aos meteoros que Xangô lança violentamente com a velocidade do raio. Este símbolo nos apresenta esta dupla realidade paradoxal: o caráter temeroso de Xangô em oposição à figura serena de uma mulher ajoelhada.

#### Osnayin, divinity of medicine

Notable among the objects featured here are several iron batons. They can be traced back to Osnayin, god of nature-based medicine. The Yoruba have undertaken a vast study of leaves, plants, and forest roots in his name, classifying them according to their therapeutic properties and combining them, if necessary, to treat a particular illness. Osnayin displays the scars of a lonely life: he is one-legged, one-armed, and one-eyed and keeps all his recipes to himself. According to R.F. Thompson, his image can be seen in the west of Cuba and Northeastern Brazil.<sup>24</sup> In Nigeria, Yoruba Ijebu cover Osnayin in either green, yellow, black, red, or white beads, depending on how strong the cure needs to be. Sometimes the voice of Osnayin takes on that of the small bird he represents, and the bird speaks when the god is consulted.

A clear distinction can be made between Osnayin's iron and the *opa orere*, the baton of the *babalawa*. Featured on Osnayin's forged iron is a bird that surmounts a crown of fifteen or sixteen smaller birds. The birds are supposed to depict witches or refer to the sixteen chapters of the Ifa divination. As Pierre Verger has shown, these chapters were also responsible for providing a system of classification for plants. As for the iron batons with tops that display one or two birds perched on top of two series of inverted cones, they are part of the material of the soothsayer who holds it in his hand or plants it in the ground during elaborate festivities. The top of a third type of iron displays a single bird with elaborate feathers that are a symbol of authority (*ipawo axé*) and an external sign of the *axé* of the person holding it, a king, priest, or elder of Ogboni society.<sup>25</sup> These three typologies can be found in Brazil.

#### Xangô, god of thunder

Xangô is first and foremost a figure associated with the Kingdom of Oyo. From about 1680 until 1830, the capital Oyo-Ile and its monarch Alafin possessed an authority and exercised an influence to which all neighboring populations were subjected. The authority of the town Ile-Ife and its king Oni, regarded as the father of all the kings of Yoruba, was thus transferred to Alafin of Oyo. Xangô has been described by Samuel Johnson as the fourth king of Oyo who was deified by his friends after his death.<sup>26</sup>

One myth recounts that the inexperienced Xangô unleashed a bolt of lightning onto the roofs of the Oyo palace, killing his wife and children in the process. Half crazy with pain and guilt, he hanged himself from a branch of the *ayan* tree on the outskirts of the town. He had suffered from the arrogance with which he had treated the divine fire. Consequently, he became associated with a bolt of lightning.<sup>27</sup> From being a king, he became a divinity of Oyo, the god of thunder with the goddess Oya, goddess of Nigeria and storms, as his partner.

The lightning axe is one of the most popular symbols displayed on altars and depicted on sculptures. Among these, the most popular is the *Oshe Shango*, or dance baton, with a shaft shaped like a woman carrying on her head a "Lightning Stone" that resembles the meteors that Xangô violently cast at lightning speed. This symbol presents us with a double paradoxical reality — the contrast between the figure of Xangô and the serene figure of a kneeling woman.



Ionubá  
**Sudoeste da Nigéria** Southwest Nigeria  
**Bastão de dança, Oshe Shango** Dance baton, Oshe Shango  
**Madeira e contas de vidro** Wood and glass beads  
43 cm  
**Coleção particular, Bruxelas** Private collection, Brussels

**Os emblemas consagrados a Xangô, orixá do trovão, representam com maior frequência uma mulher com seu filho e não a divindade. Colocado sobre um altar de Xangô, o Oshe foi decorado com pérolas vermelhas pelos devotos.**

*The emblems consecrated to Xangô, the orixá of thunder, generally take the form of a woman with her son and not the divinity. Placed on the altar of Xangô, the Oshe was decorated with red pearls by the devoted.*

Os **ibeji**, estatuetas de cerca de 30 centímetros de altura representando crianças com as mesmas formas dos adultos, são esculpidos por ocasião do nascimento dos gêmeos, mas também quando um dos gêmeos morre ou quando uma mulher deseja ter filhos. Cobertos por uma túnica de conchas de madrepérola, eles são associados diretamente com Xangô, de quem são filhos, e com a realeza.

É um fato notório que, entre os iorubá, nascem quatro vezes mais gêmeos do que no resto do mundo, porém eles são igualmente mais atingidos pela mortalidade infantil (de 15 a 20%). Portanto, um número impressionante dessas estatuetas foi realizado. Muitas são de valor artístico mediano, sendo o escultor o próprio pai dos gêmeos. Porém, quando o adivinho designa um mestre especialista, os **ibeji** podem ser de grande qualidade.<sup>20</sup>

Nutridas e vestidas como crianças vivas, as estatuetas ostentam colares de pérolas de vidro, conchas de madrepérola e braceletes de latão. As obras que apresentamos, de qualidade excepcional, mostram os **ibeji** sozinhos (fig.59) ou em pares (fig.60), conforme se trate de uma representação de um gêmeo falecido ou de vestimentas confeccionadas por ocasião do seu nascimento.

As máscaras egungun, gueledé e epa

A vida dos iorubá depende de várias sociedades freqüentemente secretas, tendo sua história, suas cerimônias e seus próprios festivais. À sua maneira, cada uma cultiva uma relação sutil com o conjunto do grupo,

## Ibeji, god of twins

The **ibeji** are small statues of approximately 30 cm. in height, symbolizing children shaped as adults. They are produced to celebrate the birth of twins, to mourn the death of a twin, or when a woman wishes to have children. Covered in a tunic of shells, they are closely associated with royalty, and in particular with Xangô, whose children they symbolize.

It is commonly acknowledged that the Yoruba produce four times as many twins as the rest of the world. However, they have a higher infant mortality rate (approximately 15-20 percent). An impressive number of these figurines have therefore been produced. Many have average artistic merit since in many cases the father of the twins is the sculptor. But when the god designates a specialized master the **ibeji** can be of excellent quality.<sup>20</sup>

Fed and dressed like lively children, the statues wear beaded glass and shell necklaces, along with brass bracelets. The works of art featured here are of exceptional quality, and depict single **ibeji** (fig.59) or **ibeji** in pairs (fig.60), depending on whether it is a dead twin being depicted or their purpose is the celebration of a birth.

## Egungan, Gelde, and Epa masks

The lives of the Yoruba depend upon several, often secret, societies that have their own history, ceremonies, and festivals. Thanks to a partial authority, both visible and invisible, each society retains a subtle relationship with the whole of the group → a fact that contributes to a certain balance of power and strength.



**fig.60**  
Iorubá  
Sudoeste da Nigéria Southwest Nigeria  
**Par de Ibeji** Pair of Ibeji  
Madeira, vidro e latão  
Wood, glass and brass  
33 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

**A prática iorubana de elaborar figuras de gêmeos erê ibeji é bem conhecida. Essas estatuetas substituem o filho em caso de falecimento prematuro e constituem o objeto de um culto.**  
*The Yoruban practice of elaborating figures of erê ibeji twins is well known. These statuettes substitute the son in the case of premature death and constitute the object for a type of worship.*



**fig.59**  
Iorubá  
Sudoeste da Nigéria Southwest Nigeria  
**Pequena figura masculina erê Ibeji** Small erê Ibeji masculine figure  
Madeira e latão Wood and brass  
29 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

**Representação de uma criança gêmea como se fosse um adulto, esta estatueta é vestida e nutrida assim como seria uma criança viva. Os braceletes de latão fazem referência a Oxum.**  
*The representation of a twin child as though an adult, this statuette is clothed and fed as though it were a living child. The brass bracelets make reference to Oxum.*

contribuindo para um determinado equilíbrio das forças e do poder graças a uma autoridade parcial, visível ou não.

As máscaras *eam* ou *eaunqun*, ligadas aos espíritos dos mortos que voltam ao convívio com os vivos, desempenham um papel importante que se estende do Benin (ex-Daomé) ao outro lado do Atlântico. O culto, originário do reino de Oyo, permite a comunicação com os ancestrais ou habitantes dos céus. A festa anual, que se desenrola tanto nos recintos fechados das linhagens nobres quanto nos lugares públicos, coloca em cena diferentes dançarinos usando máscaras de temíveis poderes. É por isso que assistentes armados de bastões e de chicotes contêm a multidão de espectadores, pois tocar uma máscara dessas equivale a morrer. O corpo e o rosto do dançarino são inteiramente dissimulados por uma vestimenta larga (fig.61) incrementada de conchas de madrepérola, de pérolas e de pedaços de tecidos coloridos que esvoaçam ao sabor dos movimentos giratórios. Sua cabeça, às vezes, é encimada por uma imagem esculpida de madeira, personalizando um ancestral (fig.62).

A associação Gelede, estabelecida principalmente entre os povos iorubá do oeste (a origem do culto se situa verdadeiramente na região de Ketu), permite à comunidade prestar homenagem às forças femininas do cosmos. Esta associação ressalta, sobretudo, que as mulheres possuem um poder extraordinário, no mínimo igual, se não for maior do que aquele dos deuses e dos ancestrais, que tanto pode ser benéfico ou maléfico.<sup>29</sup> Que seja suficiente saber em que medida o contexto da máscara é essencial para sua compreensão: a história, as celebrações e a saída das máscaras, a liturgia, as vestimentas dos dançarinos e os cantos. Tudo colabora para aquilo que é celebrado. É nesta conjuntura que é preciso enxergar as máscaras apresentadas.



The *EGUNGAN* masks are associated with the spirits of the dead who have returned among the living to play an important role extending from Benin (formerly Dahomey) across the Atlantic. The cult of the Oyo Kingdom enables communication to take place between the ancestors or inhabitants of the skies. The annual celebration that takes place within the safe enclosure of the family or in public places includes a performance by a variety of dancers who wear masks containing formidable powers. The touching of a mask is equal to death. For this reason, assistants armed with batons and whips place the crowd at a distance. The body and the face of the dancer are completely obscured by a large costume (fig.61) decorated with shells, beads, and strips of material that the gyrating movements cause to fly around. The dancer's head is sometimes crowned by a figure carved out of wood, intended to depict a forefather (fig.62).

The *GELDE* society, established mainly among the western Yoruba population (most likely the cult originated in the region of Ketu), bestows permission upon the community to pay homage to the feminine forces in the universe. What is distinctive about this society is its affirmation that women possess an extraordinary power equal to, if not greater than, that of the deity and the ancestors. This power may be good or evil.<sup>29</sup> An understanding of how the context of the mask relates to history, celebrations, the liturgy, the dancers' costumes, and chants will hopefully suffice. Everything has a role to play in the celebrations. It is at this stage in the proceedings that the masks previously featured here will have to be replaced.



fig.62  
Iorubá  
Sudoeste da Nigéria Southwest Nigeria  
Cimeira de dança, *Egungun olode* Dance helmet, *Egungun olode*  
Madeira, couro e fibras Wood, leather and fibers  
36 cm  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

Essa máscara, ligada aos espíritos dos mortos retornando entre os vivos, é esculpida com quatro cabeças, duas mulheres e dois cinocéfalos, indicando os pontos cardeais.  
This mask, linked with the spirits of the dead returning to be among the living, is sculpted with four heads, two of women and two dog heads, indicating the points of the compass.

fig.61  
Iorubá, Oió  
Sudoeste da Nigéria Southwest Nigeria  
Máscara *Egungun* *Egungun* mask  
Tecido e cauris Fabric and cowries  
163 cm  
Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris

*Egungun*, que significa "poderes ocultos", está ligado ao culto dos ancestrais, os quais se comunicam com a assistência por ocasião de danças giratórias bastante ritmadas e com grandes revoadas de tecidos.  
*Egungun*, which means "hidden powers," is linked to the worship of ancestors, which communicate with the assistance on the occasion of the rhythmic, whirling dances done in reams of fabric.

Geralmente, a máscara representa um rosto humano, às vezes um animal. Uma superestrutura pode explicitar provérbios e cantos populares que acompanham a máscara. O da figura em questão (fig.63), mostrando um rosto coberto por amplas áreas escurificadas encimado por um aparato alto, elaborado antigamente com ornamentos de espelhos, comprova que os escultores iorubá herdaram o extremo refinamento da cultura de Ife. Possui um requinte similar a máscara cega, usada no alto da cabeça (fig.64), cujas escurificações feitas por dentes de serra são características dos nagô do Benin. Da mesma região provêm as máscaras salpicadas de pigmentos vermelhos e azuis (fig.65 e 66) com coberturas cônicas e orelhas angulares. Uma delas é coroada por uma grande serpente de sete cabeças, referência ao piton celeste. A máscara guelede pode ser de rosto duplo, como demonstra este magnífico exemplar feito de uma única peça de madeira trabalhada (fig.67). Quanto à cimeira policromática do elmo *apasha*, com um par de longas orelhas em forma de lâminas evocando Ogun, é utilizada durante a mascarada noturna.

The mask usually depicts a human face or that of an animal. A superstructure can explain popular proverbs and chants that accompany the mask. This one (fig.63) shows a face covered with wide scarification strips crowned by a big elaborate hairstyle once adorned with mirrors. The mirrors are proof that the Yoruba sculptors inherited the extreme sophistication of the Ife culture. Of parallel finesse is the blind mask worn on top of the head (fig.64). Its jagged scars are unique to the Nago from Benin. The masks covered in red and blue pigments (fig.65 and 66) with conical hairstyles and angular ears originate from the same region. One of the two is crowned with a seven-headed python, a reference to the celestial serpent. The *Guede* mask may be uniform as is this fabulous monoxical hemstitched model exemplifies (fig.67). On the other hand, the polychrome crest, *apasha*, is adorned with long ears that resemble tears and are reminiscent of Ogun. This crest is donned during the nocturnal masquerade.



fig.64  
Iorubá, Nagô  
Sul do Benin Southern Benin  
**Máscara Guelede** Gelede mask  
Madeira Wood  
34 cm  
Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris

Sem dúvida era usada no alto da cabeça, como comprova a ausência de abertura ao nível dos olhos. As escurificações indicam uma proveniência nagô, região vizinha dos Ketu, de onde parece originário o culto.  
Without a doubt this was used on top of the head, as evidenced by the lack of any eye openings. The scarring indicates a nagô origin, a neighboring region of the Ketu, where the worship appears to have originated.



fig.67  
Iorubá  
Sudoeste da Nigéria  
Southwest Nigeria  
**Máscara Guelede de face dupla**  
Double-faced Gelede mask  
Madeira Wood  
50 cm  
Coleção particular, Bruxelas  
Private collection, Brussels

As máscaras Guelede, difundidas principalmente entre os Iorubá do Oeste, rendem homenagem aos poderes das mulheres idosas, cujas forças espirituais iguais às dos deuses e dos ancestrais podem se evidenciar como benéficas ou destruidoras. A mascarada, aberta a todos e acontecendo de dia na praça do mercado, representa a totalidade do mundo.  
The Gelede masks, found mainly among the Yoruba of the West, are in honor of the powers of aged women, whose spiritual forces are equal to those of the gods and ancestors and can be either beneficial or destructive. The mask activities, open to all and taking place during the day in the marketplace, represent the totality of the world.



fig.66  
Iorubá  
Sudoeste da Nigéria Southwest Nigeria  
**Máscara Guelede** Gelede mask  
Madeira e pigmentos Wood and pigments  
Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

As máscaras Guelede aparecem em pares, a masculina e a feminina, representando todos os aspectos da vida social. Os temas das mascaradas pertencem a três categorias: reconhecimento social, sátira e expressão das forças cósmicas que as mulheres detinham.  
The Gelede masks appeared in pairs, masculine and feminine, representing all the aspects of social life. The themes of the mask activities pertain to three categories: social recognition, satire and the expression of the cosmic forces imbuing women.

**fig.65**  
 Iorubá, Nagô  
**Sul do Benim** Southern Benin  
**Máscara Gelede** Gelede mask  
**Século XIX** 19th century  
**Madeira, latão e pigmentos** Wood, brass and pigments  
**41 cm**  
**Coleção particular, Bruxelas** Private collection, Brussels

*Assim como entre os Ketu, as serpentes são particularmente populares entre seus vizinhos Nagô. O piton, serpente celeste, representaria Oxumaré, um orixá associado ao arco-íris.*  
 As is the case with the Ketu, serpents are particularly popular among their Nagô neighbors. The python, the celestial serpent, represents Oxumaré, an orixá associated with the rainbow.



**fig.63**  
 Iorubá  
**Sudoeste da Nigéria** Southwest Nigeria  
**Máscara Gelede** Gelede mask  
**Século XIX** 19th century  
**Madeira** Wood  
**21 X 20 X 38 cm**  
**Coleção particular, Bruxelas** Private collection, Brussels

*O requinte de execução dessa máscara feminina, outrora enfeitada de espelhos sobre a nuca, atesta a herança artística de Ifé entre os Iorubá.*  
 The mastery of execution of this feminine mask, in prior times decorated with mirrors at the back of the neck, attests to the Ifé artistic heritage among the Yoruba.





fig.68

Ibúbia

Sudoeste da Nigéria Southwest Nigeria

Máscara-elmo Epa Epa mask-helmet

Madeira e pigmentos Wood and pigments

122 cm

Coleção particular, Bruxelas Private collection, Brussels

*A parte inferior da máscara cobre inteiramente a cabeça do dançarino, cujo corpo é camuflado por folhas de palmeira. A parte superior, tratada de maneira mais realista, faz referência ao guerreiro fundador, responsável pelo estabelecimento, pela defesa e pela expansão do poder político. Durante a dança, é seguida pelas máscaras dos sacerdotes herboristas (Aa) aliando, assim, força e conhecimento.*

*The lower part of the mask completely covers the head of the dancer, whose body is camouflaged by palm leaves. The upper part, treated in a more realistic manner, makes reference to the founding warrior, responsible for the establishment, the defense and expansion of political power. During the dance it is followed by the masks of the herbal priests (Aa), thus allying power with knowledge.*

**Os dançarinos levam a máscara sobre a cabeça e dançam em pares, sublinhando a ubiquidade do olhar dos ancestrais femininos, ao mesmo tempo enxergando o mundo aparente e o mundo interior, invisível, de onde surge toda fecundidade. As máscaras gueledé, de formas diferentes e nomes específicos, podem dançar em grande número – até 40, quem sabe 50 máscaras simultaneamente – manifestando, assim, o poder das forças femininas no universo.**

**Os dançarinos EPA usam máscaras-capacetes bem pesadas, abundantemente figurativas. Aparecem na região de Ekiti, no nordeste dos reinos iorubá, e são reveladoras do poder real e do sagrado. Frequentemente são as esposas e as mães dos chefes que são representadas nessas máscaras ou, ainda, os reis guerreiros que estabeleceram a monarquia nessas regiões. O cavaleiro da figura em questão (fig.68), utilizando uma coroa cônica que ostenta os emblemas da realeza (abanador de mosca, cetro, braceletes e colar de pérolas), lembra a importância do guerreiro quando da criação dos reinos Ekiti, no século XIX.**

#### A sociedade Ogboni

**A sociedade secreta Ogboni, que possuía um importante poder político, judiciário e religioso e, até mesmo, exercia um controle sobre o reinado dos reis, ainda era temida quando Frobenius a descreveu em 1910. Pratica atualmente rituais ligados ao culto da Terra e dos ancestrais que, segundo os iorubá, respondem pela origem da lei moral.**

**Dentre os objetos sagrados do culto, somente os pares de imagens masculinas e femininas moldadas em latão podem ser vistos pelo público. Estes pares, considerados como um único objeto, levam o nome de *Edan* – quando são fundidos pelos membros da sociedade Ogboni –, e de *Onile*, quando são utilizados pela conjunto da realeza. O *Edan* – figura dupla em latão do homem e da mulher, reunidos por uma presilha de ferro, simetricamente dispostos no nível da cabeça por uma corrente – simboliza a necessidade de associar os dois sexos nas coisas do mundo (fig.69). Colocado em torno do pescoço dos iniciados ogboni, o *Edan* também revela a importância do número três: duas realidades superpostas suscitam uma terceira. Por trás desta primeira definição da linhagem por vínculo de parentesco, esconde-se uma série de significados que permeiam a organização da iniciação secreta.**

With masked faces, the dancers pair off as if to emphasize the ubiquity of the feminine ancestors' gaze. This world and the interior invisible world, from where all fertility springs, are simultaneously examined. The *Gueledé* masks with their different styles and specific names may dance together in huge numbers. As many as forty or even fifty masks are displayed at one time. Such is the power of feminine forces in the universe.

The EPA dancers wear masks like very heavy helmets with several illustrations. They are worn in the Ekiti region in the northeast of the Yoruba kingdom, and are symbols of royal and holy power. The wives and mothers of chiefs are often depicted on these masks as are warrior kings responsible for the founding monarchies in these regions. The figure of the knight (fig.68) wearing a conical crown and adorned with symbols depicting royalty (fly swatter, scepter, bracelets and pearl necklace) is a reminder of the importance of the horseback warrior during the creation of the Ekiti kingdom in the nineteenth century.

#### The Ogboni society

The secret society of Ogboni possessed important political, religious, and judicial powers and even exercised control over the reigns of kings. It was still a formidable force when it was discredited by Frobenius in 1910. Currently it practices rites associated with the cult of the Earth and of ancestors. In the opinion of the Yoruba, moral law has its origins in these rites.

Among the sacred objects of the cult, only the pairs of masculine and feminine brass figures are ever displayed to the public. These pairs, generally recognized as one object, are referred to as *Edan* when cast for members of the Ogboni society and *Onile* when used by all members of the lodge. The *Edan* displays duplicate brass figurines of a man and a woman fastened onto an iron nail and joined at the head by a chain. It symbolizes the need to engage both sexes in world affairs (fig.69). Worn around the neck of the initiated Ogboni, the *Edan* also symbolizes the importance of the number three: a third reality is created when two realities are joined together. A whole series of meanings regarding order and secret initiation are hiding behind this original definition of lineage through cognition.

**A superposição de homens e de mulheres simboliza a união dos ancestrais, fundadores da linhagem. Esta associação é necessária para a manutenção do bem-estar de uma sociedade civilizada, por quem os membros da sociedade secreta Ogboni são responsáveis.**

*The superpositioning of men and women symbolizes the union of the ancestors, the founders of the family line. This association is necessary for the maintenance of the well-being of civilized society, for which the members of the Ogboni secret society are responsible.*

Dois dignitários do culto ogboni partilham o cosmos entre si. O Oluwo, “Senhor do Mistério”, é o grande sacerdote das realidades invisíveis, enquanto o Apena, ou “Feitor de Caminho”, é o porta-voz do mundo visível. Juntos, reverenciam a divindade terrestre Odudua e se constituem como um contra-poder à realeza. Dominando o trabalho dos metais, particularmente dos objetos fundidos em latão, os membros da sociedade Ogboni são recrutados entre os homens e as mulheres mais idosos e mais sábios da comunidade. A sociedade realmente surgiu em Ijebu, onde é conhecida pelo nome de Oshugbo, e depois se desenvolveu em outras regiões de língua iorubá. Os objetos escavados em latão (anéis, braceletes, sinetas antropomórficas), dentre os quais os mais antigos remontariam ao século XIII, demonstram as afinidades desta arte ijebu com a do Benin. Ainda usados pelos dirigentes e dignitários, estes objetos ritualísticos possuem um misterioso poder ligado à autoridade, à saúde e à fertilidade. O par de braceletes trabalhados em latão mostra quatro personagens com coberturas cônicas sustentando arpões. Se a função destes braceletes ainda está longe de ser conhecida, seu estado sugere que foram desenterrados, por causa do número desses braceletes encontrados nos túmulos de pessoas de camadas superiores.

O reino Daomé dos Fon

Embora ligados aos iorubá (nagô) por numerosos traços políticos e religiosos, os Fon do antigo reino do Daomé possuem uma arte que lhes é característica sob diversos aspectos. Algumas regalias evocam a corte real e sua pompa, outros objetos lembram a importância e a impressionante expansão do culto do vodu.

Até 1893, o Daomé (atual Benin) era um poderoso reino sustentado por um exército importante e tirava o essencial de suas rendas do comércio –principalmente de escravos– com os europeus. A tradição relata que foi da união de uma princesa fon de Tado (Togo) com uma pantera-macho que nasceu Agassou, o ancestral mítico, por volta do século XIII. Porém, o verdadeiro fundador do reino é Huegbadja (1645-1685), que triunfou sobre Dan, rei dos fon, a quem mandou matar e lançar nas fundações de seu novo palácio, o qual chamou de “Danhomé” (quer dizer, “no ventre de Dan”).

Two dignitaries of the Ogboni cult share the universe. The Oluwo or master of the mystery is the chief priest of invisible existences while the Apena or “path maker” is spokesperson for the invisible world. Together they worship the terrestrial god Odudua and form an opposition force against royalty. Equipped with knowledge of metalwork, and particularly of brass objects, members of the Ogboni society are recruited from among the oldest and wisest men and women of the community. The society was known as Oshungbo in Ibeji, where it was very popular. It also developed in other regions where the language of Yoruba is spoken. The brass pocket objects (rings, bracelets, anthropomorphic bells) of which the most ancient can be traced back to the twelfth century, display the affinity of this ijebu art with that of Benin. These ritual objects, which are still worn by leaders and dignitaries, possess a mysterious power associated with authority, health, and fertility. The pair of brass bracelets with an openwork design display four figures with conical hairstyles, holding harpoons. If the purpose of these bracelets is far from clear, their condition suggests that they have been unearthed. Moreover, a number of these bracelets were discovered in the graves of highly ranked individuals. Just as in the case of the Onile statuette, they appear to have been greatly influenced by Benin art.

### The Dahomey kingdom of the Fon

Although linked to the Yoruba (Nago) by virtue of many political and religious characteristics, the Fon of the ancient kingdom of Dahomey possess an art that has several unique aspects. Many pieces of regalia recall the royal court and its splendor while other objects are reminders of the importance and amazing expansion of the Vodun cult.

Until 1893, Dahomey (present day Benin) was a powerful kingdom with an important army. It derived the main source of its income from slave trade with the Europeans. Tradition recounts that around the thirteenth century, Agassou, the mythical ancestor was born out of the union between a Fon princess from Tado (Togo) and a male panther. However, the true founder of the kingdom is Huegbadja (1645-1685), the victor over Dan, King of the Fon, whose death he ordered and whom he threw into the foundations of his new palace, which he named ‘Danhomme’ (in Dan’s stomach).





Irobá  
**Sudoeste da Nigéria** Southwest Nigeria  
**Cabeça de leopardo** Leopard's head  
**Madeira policromática** Polychrome wood  
**22 cm**  
**Coleção particular, Bruxelas** Private collection, Brussels

**O rei era venerado sob a forma de um leopardo (ekon), animal sagrado dos reis de Benim.**  
*The king was venerated in the form of a leopard (ekon), a sacred animal of the kings of Benin.*

Provérbios e símbolos reais, freqüentemente animalistas, vão ditar o ritmo da vida dos reinados a partir de Huegbadja, que tinha como símbolo o ditado: "o peixe que escapa da isca para ela não retorna mais". Na capital, Abomey, o palácio real formava uma verdadeira cidade com muros ornados de baixos-relevos pintados. A corte se cercava de um luxo ilustrado, sobretudo, pelo trabalho em metal, por tecidos e pérolas, assim como entre os vizinhos iorubá. A belíssima coroa funerária (fig.70), encomendada pelo rei Glele para seu filho Ahazo, lembra, aliás, as coroas reais iorubá, tanto pelo trabalho realizado com as pérolas quanto pela presença culminante do pássaro.

Por ocasião dos desfiles anuais celebrando o fausto da realeza (cerimônia huetanu), rosários de conchas de madrepérola eram dispostos sobre os muros do palácio, sinal evidente de prosperidade.<sup>30</sup> Uma dessas procissões reais é representada neste altar portátil (asen) oriundo de uma coleção particular e datado verdadeiramente do século passado (fig.71). O rei fumando cachimbo, carregado numa rede e protegido por guarda-sóis é cercado por músicos, dançarinos, carregadores de estandartes e de baús contendo os tesouros reais.

A extraordinária estátua policromática em madeira do Homem-Leão, preservada no Museu do Homem, em Paris (fig.72), encarna a força e o poder do rei Glele (1858-1889), que se considerava como um igual do rei Luís XIV.

Since the time of Huegbadja, proverbs and royal symbols, often depicting animals, have added a certain rhythm to the reigns of kings. Huegbadja himself used a sentence from his enthronement as a symbol: "The fish that escapes from the net never returns." In the capital, Abomey, the royal palace resembled a real city, with its walls adorned with painted bas-relief. Just as in neighboring Yoruba, the courtyard was surrounded by luxury in the shape of metal, fabric, and beaded objects. The very beautiful funeral crown (fig.70) commissioned by King Glele for his son Ahazo is reminiscent of the Yoruba royal crowns, as much because of its beaded handiwork as by the presence of the prominent bird.

During annual parades celebrating the splendor of royalty (the huetanu ceremony), rosaries made of cowry shell were placed on the palace walls, a certain sign of prosperity.<sup>31</sup> One of these royal processions is depicted on the portable altar (asen) which is part of a unique collection, probably dating from the last century (fig.71). It shows the king smoking his pipe, carried along on a hammock and shielded by sunshades. He is surrounded by musicians, dancers, standard bearers, and chests full of royal treasures.

The fabulous polychrome wooden statue of the Lion Man, housed at the Museum of Mankind in Paris (fig.72), personifies the strength and power of King Glele (1858-1889). He was regarded as the equal of King Louis XIV. In the style of Versailles, King Glele had the entrance of the palace covered in mirrors. However, the figure probably more closely resembles the vodou, the presence of the spirits of deceased kings and gods. The image of the lion is a reference to the motto of King Glele: "The teeth of the lion have grown, he is the terror of everyone." This motto is omnipresent on his regalia. For this reason, several of his recades, including an invaluable one in ivory and wood, display a roaring lion.



fig.70  
Fon  
Benin Benin  
Coroa funerária Je-zu de Ahazo, filho do rei Glele  
Je-zu funeral crown of Ahazo, son of King Glele  
Fim do século XIX  
End of the 19th century  
Contas de vidro e rafia  
Glass beads and raffia fiber  
45 cm  
Musée de l'Homme, Paris

A coroa, símbolo principal da autoridade real, é encimada por um pássaro sagrado e composta de pérolas, em que cada cor evoca uma divindade. É inspirada em coroas reais iorubanas.  
This crown, the primary symbol of royal authority, is topped by a sacred bird made up of pearls, in which each color evokes a divinity; it is inspired in Yoruban royal crowns.



fig.72  
Fon  
Benin Benin  
Estátua do Homem-Leão (Statue of the Lion Man)  
Madeira, couro e pigmentos  
Wood, leather and pigments  
170 cm  
Musée de l'Homme, Paris

Personificação do rei Glele, associado ao leão pela adivinhação Fa, esta estátua mágica supostamente possuía o poder de andar e falar. Na condição de estátua guerreira, ela devia influir no curso dos acontecimentos em benefício do rei.  
The personification of King Glele, associated with the lion by Fa divination, the magic statue supposedly possessed the power to walk and talk. As a warrior status, it supposedly influenced events to benefit the king.



fig.71

Fon

Benim Benin

**Altar portátil asen**

Asen portable altar

Século XIX 19th century

Latão e madeira Brass and wood

94 cm

Coleção particular, Bruxelas

Private collection, Brussels

**Espécie de monumento comemorativo ligado à figura real, representa uma procissão anual huetanu. O rei, transportado numa rede, desfila entre os membros de sua corte, que ostentam tesouros do palácio.**

*A type of commemorative monument linked to a royal figure, this altar represents the annual huetanu procession. The king, transported in a hammock, is paraded among the members of his court, who ostentatiously display the treasures of the palace.*





fig.74

Fon

Benim Benin

**Estátua Vodun** Vodun statue

**Madeira, vidro, fibras, osso, ferro, couro, penas, cauris e sangue**

Wood, glass, fibers, bone, iron, leather, feathers, cowries and blood

**87 cm**

**Coleção particular, Bruxelas**

Private collection, Brussels

**Derivado do termo iorubano que significa deus, o vodun é antes de tudo uma afirmação do mundo sobrenatural. A estátua mágica coberta por patina de sacrifício, os olhos incrustados de vidro, permite aos membros do vodun entrarem em relação com o mundo do além.**

Derived from an Yoruban term meaning god, vodun is above all an affirmation of the supernatural world. The magic statue covered by a sacrificial patina, the eyes of inset glass, permits the members of vodun to enter into relation with the world of beyond.

Assim como em Versalhes, fez com que cobrissem de espelhos a entrada de seu palácio. Antes de mais nada, contudo, é preciso enxergar aí uma relação com o vodou e a presença dos espíritos dos falecidos reis e das divindades. A imagem do leão, alusão ao emblema do rei Glele "os dentes do leão arreganharam: ele é o terror de todo mundo", aparece em todas as suas regalias. Assim, várias de suas representações, entre as quais uma muito preciosa em marfim e madeira, mostram um leão rugindo. Essas representações, cuja forma angulosa deriva da enxada primitiva, representavam a autoridade do rei e eram usadas pelo próprio rei ou pelos dignitários enviados em missão.

Uma outra escultura representa um Homem-Tubarão, evocação da resistência aos inimigos do penúltimo soberano fon, Gbehanzin (1884-1894). Prisioneiro do General Dodds, finalmente foi enviado pelo governo francês para o exílio na Martinica.

Esta breve evocação dos símbolos reais não deve nos esconder o essencial, que é da ordem do sagrado. Antes de qualquer coisa, estes ícones reais não podem ser atribuídos sem a intervenção dos adivinhos Ifa.<sup>21</sup> Neste universo dos espíritos e dos deuses oriundos do panteão iorubá, Gu – deus da guerra e do ferro – ocupa um lugar preponderante.

Gu, divindade da guerra e do ferro

Encomendada pelo rei Glele em memória de seu pai, Guezo, a escultura do Museu do Homem personificando Gu foi fabricada a partir de peças recicladas de metal de estradas de ferro francesas. Ela se apresenta de pé, brandindo duas espadas com lâmina larga (*gubasa*). No alto da cabeça é colocado como um chapéu um altar coberto de armas e de ferramentas de ferro, evocação em miniatura dos atributos desse deus simultaneamente civilizador e destruidor (fig.73).

Lembremos que, para os iorubá, Ogum contribuiu para o desenvolvimento da civilização desbravando a floresta original para abrir as 16 estradas que saem da cidade santa de Ilê-Ife. A ambivalência do ferro, assim como da divindade, é notória: ele destrói e ele constrói. As tradições de Ogum/Gu, célebres no golfo de Benin, se perpetuaram em Cuba e no Brasil, onde ele é um dos orixás mais cultuados.<sup>22</sup>

Aspectos do vodou

A estátua enfeitada (fig.74), ligada ao vodou, nos faz entrar em um mundo misterioso e temível. O corpo da personagem sentada desaparece sob os elementos adicionados e a pátina de sacrifício, de sangue e penas. Grandes olhos incrustados de vidro sugerem um olhar que enxerga além das aparências e que invade o universo das divindades ambivalentes, com os dentes aparecendo. Sustenta na mão direita um chifre, com um espelho pendurado em seu pulso. Em torno do pescoço passa um colar de duas fileiras de conchas de madrepérola e de pérolas, onde é pendurado um relicário, os rins são envolvidos por pedaços de tecidos ornados com conchas de madrepérola, os tornozelos cercados por braceletes de metal. Entre os elementos descritos, observa-se dois maxilares de animais, ossadas, insetos, uma garrafa, objetos em metal e correias de couro.

Esta escultura é uma ilustração da maneira pela qual se exerce o vodou. Ela nos introduz num sistema religioso que manifesta a passagem dos espíritos, nos limites do

These recades have an angled form because of the use of a primitive hoe. They symbolize the authority of the king and were worn by the king himself and by dignitaries sent on missions.

Another sculpture depicts a figure that is part shark and part man, i.e., the "shark man." This recalls the resistance undertaken by the second to last Fon monarch, Gbehanzin (1884-1894), against the enemies of the state. Imprisoned by General Dodds, he was eventually sent into exile on Martinique by the French government.

This brief study of royal symbols should not conceal the most essential part, which is the intervention of the holy order. Permission to produce these royal pictograms cannot be granted without the intervention of the Fa soothsayers.<sup>21</sup> In this world of the spirits and deities from the Yoruba pantheon, Gu, god of war and iron, holds a dominant position.

## Gu, god of war and iron

The sculpture of Gu at the Museum of Mankind was commissioned by King Glele in memory of his Father, Guezo. It is made of pieces of recycled metal from French railroad tracks. The upright figure of the sculpture is brandishing two swords with sharp blades. Perched on its head like a hat is an altar covered with weapons and iron instruments. The purpose of these miniaturized items is to portray this god as both a civilizer and a destroyer (fig.73).

Let us not forget that among the Yoruba, Ogun contributed to the development of civilization by clearing the primordial forest to trace the sixteen routes that extend from the town of Saint Ilê-Ife. It is an acknowledged fact that iron is an ambivalent symbol. Just like the gods, it both destroys and creates. The Ogun/Gu traditions, which are just as famous in the Gulf of Benin, continue to exist as far away as Cuba and Brazil — where Ogun is one of the most worshipped of the orixás.<sup>22</sup>

## Characteristics of Vodou

The magic statue (fig.74) associated with Vodou leads us into a mysterious and scary world. The body of the seated person disappears under additional elements and the sacrificial sheen of blood and feathers. Wide glass eyes give the impression that he is looking beyond the obvious to participate in the universe of ambivalent gods. His teeth are on display, and in his right hand he is wearing a necklace of two rows of cowry shell and pearls and a relic. A strip of material adorned with cowry shell encircles his waist, and his ankles are ringed with metal bracelets. Additional elements include two animal jaws, bones, insects, a bottle, metal objects, and leather straps.

This sculpture illustrates the way in which the Vodou pictures himself. The sculpture introduces us to a religious system revealing the passage of the spirits, to the boundary of the conscious and the unconscious, and shows us how ambivalent everything is. The term "Yehwe" for example signifies the presence of a spirit and a priest. Yé is a person's image reflected

fig.73  
Fon  
Benin Benin  
Estátua do deus Gu  
Statue of the god Gu  
Século XIX 19th century  
Ferro Iron  
165 cm

Musée de l'Homme, Paris  
Personificação do rei  
Guezo, e por extensão do  
seu filho Giefo, esta estátua  
representa Gu, o deus da  
guerra e do ferro. Sobre sua  
cabeça é colocado um elmo  
com armas e ferramentas  
em miniatura, enquanto que  
em cada mão agita o sabre  
de lâmina larga gubasa.

The personification of King Guezo,  
and by extension his son Giefo,  
this statue represents Gu, the god of  
war and iron. On his head is placed  
the helmet with weapons and tools  
in miniature, while in each hand  
there wields the wide-bladed  
gubasa sword.



fig.75  
Fon  
Benin Benin  
Estátua Bocio Bocio statue  
Madeira Wood  
94 cm

Musée de l'Homme, Paris  
Esculpido em um tronco de árvore pelo  
ferreiro, o Bocio - termo composto de  
poder (bo) e de cadáver (cio) - instalado  
na entrada do vilarejo ou da casa  
protege seus moradores, afastando  
vadios e mortos que retornam.

Sculpted from the trunk of a tree by the  
blacksmith, the Bocio - a term composed of  
power (bo) and cadaver (cio) - was set up at the  
entrance to the village or the house to keep away  
vagrabonds and the dead who return.

consciente e do inconsciente, na ambivalência de qualquer coisa. O termo "Yehwe", por exemplo, exprime a presença de um espírito e uma oração. Ye é a imagem de uma pessoa ou de sua sombra refletida pelo espelho. É exatamente isso que percebemos na obra representada. Além disso, as características de luz e das trevas, associadas com Ye, também possuem uma grande importância: exprimem a força insustentável de um objeto projetado no chão, quando este objeto está na luz. Com efeito, os fon acreditam que o corpo humano projeta uma parte de nosso ser na sombra que nos segue. "Quando o sol brilha, vemos Ye atrás de nós", dizem os crentes fon. A sombra e o sol são complementares. Existe o "Yehwe" do arco-íris, o do trovão (Heviosso), o da catapora (Sakpata) e o do metal (Ogu).<sup>33</sup> O vodou controla os quatro pontos cardeais; é englobado pelos grandes princípios espaciais, o céu, a terra, o mar; é associado ao poder e conhece centenas de divindades complementares.

As estátua *bocio* apresentada (fig.75) participa do vodou. A estatuária adota quase sempre as formas iorubá, às vezes aquelas típicas dos fon. O termo *bocio*, composto de poder (*bo*) e de cadáver (*cio*), indica o papel psicológico dessas estatuas destinadas a contrariar o perigo e a morte. Essas figuras esculpidas são, portanto, substitutos antropomórficos da pessoa a ser protegida, seus corpos servindo de receptáculos às forças do mal, graças aos encantos mágicos colocados pelo adivinho no seu interior ou exterior. Esses elementos acrescentados podem ser suprimidos para dessacralizar a estátua.<sup>34</sup>

Em suma, muitas realidades ainda permanecem enigmáticas, conhecidas apenas dos iniciados e de todos aqueles que trilham os caminhos do conhecimento desde a primeira aproximação dos portugueses, no século XVI, com os grandes reinos africanos: da nação dos Kongo à dos Kuba, da nação Cokwe em Angola ao reino Luba ou, ainda, com os povos iorubá e fon do golfo do Benin.

A música sempre foi um meio de comunicação com os ancestrais e os espíritos, quase sempre acompanhada da dança. Traço de união entre a África e o Brasil, nos parece útil mostrar alguns instrumentos de música indicativos da presença dos espíritos.

Estão presentes, também, as "formas e cores", para retomar o título de uma exposição organizada em Paris.<sup>35</sup> As máscaras Eket (fig.76 e 77), assim como a magnífica máscara de rosto duplo Ejagham, localizada perto do Cross River e de Camarões<sup>36</sup>, refletem aspectos culturais das áreas florestais onde o sagrado assume outras colorações.

Finalmente, a decoração nos abre um outro campo de comunicação entre os continentes situados de cada lado do Atlântico. A beleza e a diversidade das configurações geométricas dos tecidos kongo, dos "veludos do Kasai" e dos apliques kuba abrem a porta dos sonhos e das estrelas. Na verdade, o que nos é proposto é um percurso de iniciação, que reúne os ritmos musicais com as seqüências de cores através de um fio invisível. O sentido do belo na África se junta ao que está em curso no Brasil. Do mesmo modo, à sua maneira, os espíritos das divindades e dos ancestrais comuns se rejubilam com isso.

A maior contribuição deste ensaio, além de um olhar e de um reconhecimento recíprocos lançados como uma ponte entre dois continentes, consiste na revelação do grande requinte das culturas da África tradicional - tais como a dos kongo, dos kuba, dos cokwe, dos luba, dos iorubá e dos fon- como também de povos notáveis por sua criatividade e seu sentido do sagrado.

**fig.76**

**Eket**  
**Sudeste da Nigéria** Southeast Nigeria  
**Máscara** Mask  
**Madeira, pigmentos e fibras vegetais** Wood, pigments and plant fibers  
**Coleção particular, Bruxelas** Private collection, Brussels

**Pertencente à sociedade ekpo, esse tipo de máscara lunar costumava aparecer na festa dos inhames e nas cerimônias funerárias.**  
*Belonging to the ekpo society, this type of lunar mask appeared at the yam festival and at funeral celebration.*



through the mirror, or a person's shadow. This is exactly what we see in the work displayed. Furthermore, the characteristics of light and dusk associated with *Yé* are very important, expressing the indiscernible strength of an object in the light that is reflected on the ground. The Fon believe that the human body projects a part of its being into the shadow, which then proceeds to follow it. Fon believers state: "When the sun is shining, we see *ye* behind us." The shadow and the sun compliment one another. There exists a "Yehwe" of the rainbow and of thunder (*Xeviosso*), one of smallpox (*Sakpata*) and one of metal (*Ogu*).<sup>23</sup> The Vodon controls the four cardinal points and is preoccupied with the great spatial principles, the sky, the ground, and the sea. He is associated with power and acquainted with hundreds of additional gods.

The *boccio* statue show (fig.75) is involved with the Vodon. The sculpture almost always adopts a style that is typically Yoruba, although sometimes it may be purely Fon. The term *boccio* signifies power (*bo*) and corpse (*cio*) in turn indicating the psychological role of these statuettes. They are supposed to thwart danger and death. In this way, these sculpted figures become anthropomorphic substitutes for the person being protected. Their bodies serve as receptacles for evil spirits, thanks to the magic charges they receive internally and externally from the soothsayer. These additional elements may be removed if the sacred order of the statue is to be taken away.<sup>24</sup>

In conclusion, since the sixteenth century when the Portuguese first advanced on the great African kingdoms — from the country of the Kongo and that of the Kuba, from Cokwe country in Angola to the Luba Kingdom, as well as the Yoruba peoples and the Fon of the Gulf of Benin — many realities still remain enigmatic, known only to the initiated and those who have walked the path of knowledge.

Music was always a means of communication between the ancestors and the spirits, very often accompanied by dance. We therefore thought it would be useful to show the connections between Africa and Brazil by displaying some musical instruments indicative of the presence of spirits.

"Forms and colors" also exist, to quote the title of an exhibition organized in Paris.<sup>25</sup> The Eket masks (fig.76 and 77), as well as the fabulous janus mask from the Ejagham, next to the Cross River in the Cameroon,<sup>26</sup> reflect aspects of the culture of the forest zones where the holy or sacred takes on other colors.

Finally, the decoration described here introduces us to another field of communication between the continents on both sides of the Atlantic. The beauty and diversity of the geometric configurations of materials, "Kasai velvet" and Kuba appliqué, open the door to dreams and stars. We are presented with the opportunity to take our own real journey of initiation. By an invisible weaving thread, musical rhythms unite with sequences of color. The sense of what is beautiful in Africa unites with what is appreciated in Brazil. Furthermore, the spirits of the deity and common ancestors rejoice in their way.

The major contribution of this essay, in addition to a reciprocal aspect and mutual recognition, constructed like a bridge between two continents, lies in what it reveals about the great sophistication of the cultures of traditional Africa, the Kongo, Kuba Cokwe, Luba, Yoruba, and the Fon — and how these peoples are remarkable for their creativity and sense of the sacred.

**fig.77**

**Eket**  
**Sudeste da Nigéria** Southwest Nigeria  
**Máscara-tela adiaha nyogho** Adiaha nyogho mask-screen  
**Madeira, pigmentos e fibras vegetais** Wood, pigments and plant fibers  
**55 cm**  
**Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris**

**Usada sobre a cabeça, e com apoio nos ombros, essa máscara ligada ao culto dos antepassados aparecia por ocasião do plantio e da colheita dos inhames.**  
*Worn over the head, supported on the shoulders, this mask linked to the worship of the ancestors appeared on the occasion of planting and harvesting yams.*

## Notas

- 1 A execução musical é essencialmente baseada na percussão, num gosto pronunciado pela multiplicidade métrica, no cruzamento da chamada e da resposta no canto, e em cantos e danças repletos de conotações sociais. R. F. THOMPSON, *L'Éclair Primordial*, Ed. Caribéennes, Paris, 1985, p. XV.
- 2 BASSANI, E. e FAGG, W. *Art in Ivory. Africa and the Renaissance*, Nova York, 1988, pp. 37-52.
- 3 MALRAUX, A. *L'Intemporel*, Ed. Gallimard, Paris, 1976.
- 4 Fu-Kiau Kia Bunseki é citado por THOMPSON, R. F. e CORNET, J. *The Four Moments of the Sun. Kongo art in two worlds*, National Gallery of Art, Washington, 1981, p. 27 (et sv.).
- 5 CURTIS, Philip. Conferência proferida na Universidade de Yale, em 1977, citada por R. F. Thompson e J. Cornet, op. cit., p. 32.
- 6 O barrete real mpu tecido em rafia, tal como o que é mostrado na exposição, exibe quatro garras de leopardo, símbolo do poder cósmico do rei sugerido pelas quatro dimensões do espaço e pelos quatro momentos do sol, da vida à morte. Ver SANZEN, J. M. *The Quest for Therapy in Lower Zaire*, Berkeley, UCLA, 1978, pp. 162-63; THOMPSON, R. F. e CORNET, J. *ibidem*, p. 31.
- 7 Ver Fu-Kiau Kia Bunseki, op. cit.
- 8 Para os estilos kongo, ver LEHUARD, R. *Art Bakongo, les Centres de Style*, Arnouville, 1989; e, do mesmo autor, *Les Phemba du Mayombe*, Arnouville, 1977. Ver também o livro de FELIX, M. L. *Art & Kongos*, Bruxelas, 1995.
- 9 Catálogo *TRESORS D'AFRIQUE*, Museu de Tervuren, maio-novembro/1995, p. 292.
- 10 Ver mais acima.
- 11 Esta trombeta conservada no Museo degli Argenti, de Florença, era provavelmente um presente enviado pelo rei kongo ao Papa Leão X (Jean de Médicis), que tinha ordenado seu filho Dom Henrique como bispo de Utique em 1518.
- 12 Agradecemos o professor F. Bontinck pelas informações históricas fornecidas sobre este assunto.
- 13 BASTIN, M.-L. Les Tshokwe du pays d'origine, em *ART ET MYTHOLOGIE*, Exposição do museu Dapper, out. 1988-fev. 1989, Paris, p. 66.
- 14 BASTIN, M.-L. *ibid.*, p. 49.
- 15 Estes signos, espécies de ideogramas conhecidos de todos, são inspirados na natureza ou na cultura. Eles constituíram o objeto de um estudo aprofundado: BASTIN, M.-L. *Art Décoratif Tshokwe*, Museu do Mundo, 2 vols., Lisboa, 1961.
- 16 Em relação à nação Luba, ver NEYT, F. *Luba. Aux sources du Zaïre*, Exposição do Museu Dapper, Paris, 1993.
- 17 NEYT, F. *La Grande Statuaire Hamba du Zaïre*, Louvain-La-Neuve, 1977, pp. 196-197.
- 18 Ver, por exemplo, DAPPER, Olfert. *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche Gewestn*, 1668, Amsterdã. A gravura mostra uma procissão com o Oba de Benin, cercado de dignitários, de guerreiros, de leopardos puxados por coleiras e de dançarinos. No plano de fundo se desenha um palácio com suas torres dominadas por pássaros em latão. Estes são igualmente representados também sobre um baú *bini* (de 60 centímetros) fundido em cera derretida e preservado no Museum für Völkerkunde, em Berlim.
- 19 H. J. DREWAL e J. PEMBERTON III com R. ABIODUN, *Yoruba. Nine centuries of African art and thought*, Center for African Art/H. N. Abrams Inc., Nova York, 1989, p. 104.
- 20 Sobre o significado de *axé*, ver em particular THOMPSON, R. F. *Flash of the Spirit, African and Afro-American art and philosophy*, Random House Inc., Nova York, 1983, cap. I; também publicado em francês: *L'Éclair Primordial*, Ed. Caribéennes, Paris, 1985.
- 21 Citado por PRESTON-BLIER, S. *Royal Arts of Africa*, Calmann and King, Londres, 1998, p. 83.
- 22 Na nação Fon, Fa possui dois significados: literalmente, a doçura, o frescor; e, por extensão, a gentileza, a paz, o equilíbrio. A expressão em francês "ne t'en fais pas" (quer dizer, "não dê importância") retoma o termo. Ver RUSH, D. L. *Vodun Vortex: accumulative arts, histories and religious consciousness along Coastal Benin*, Universidade de Iowa, dez. 1997, p. 47 et sv.
- 23 MEDEROS, A. ARGUELLES. Les systèmes divinatoires de la Règle Ocha à Cuba. *Social Compass*, 41 (2), 1994, pp. 293-301.
- 24 Em relação a tudo isto, ver a obra citada, *L'Éclair Primordial*, pp. 42-51.
- 25 *ARTS DU NIGERIA*, coleção do Museu de Artes da África e da Oceania, Paris, 1997, pp. 256-257; ver também THIRY-STEVENART, C. *Oiseaux de Fer. Étude du symbole de l'oiseau dans les sceptres yoruba*, monografia de graduação, Universidade Católica de Louvain, 1992.
- 26 Ver PEMBERTON III, J. *Yoruba. Nine centuries of African art and thought*, Center for African Art/H. N. Abrams Inc., Nova York, 1989, pp. 147-187.
- 27 Ver também THOMPSON, R. F. op. cit., cap. 1.
- 28 Para os estilos dos Ibeji, ver STOLL, M. e STOLL, G. *Ibeji*, Munique, 1980.
- 29 De nossa parte constatamos que, entre os Luba, unicamente a mulher dá acesso aos espíritos e aos gênios e que ela, sozinha, é a passagem obrigatória para toda relação com as fontes da Vida. Ver DREWAL, H. J. e DREWAL, M. THOMPSON. *Gelede. Art and female power among the Yoruba*, Indiana University Press, Bloomington, 1983, sobretudo o cap. 6.
- 30 PRESTON-BLIER, S. *Royal Arts of Africa*, Londres, 1998, p. 102.
- 31 Ver acima, a propósito da adivinhação IFA entre os ioruba.
- 32 THOMPSON, R. F. *L'Éclair Primordial*, op. cit., pp. 52-57. As migrações urbanas transplantaram essas tradições para Miami e para Nova York.
- 33 Ver RUSH, D. L. *Vodun Vortex*, op. cit., p. 70 et sv.
- 34 *ibidem*, pp. 37-38.
- 35 FALGAYRETTE-LEVEAU, C. e STEPHAN, L. *Formes et Couleurs. Sculptures de l'Afrique noire*, Museu Dapper, abril-setembro/1993.
- 36 NEYT, F. *L'art Ekte*, Paris, coleção Azar, 1979.

## Notes

- 1 Musical execution is mainly based on percussion, a pronounced taste for metric multiplicity and the reply in the chant and chants and dances adorned with social connotations. THOMPSON, R. F., *L'Éclair Primordial*, Paris: Ed. Caribéennes, 1985, p. XV.
- 2 BASSANI, E. and FAGG, W. *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York: 1988, pp.37-52.
- 3 MALRAUX, A., *L'Intemporel*, Paris: Ed. Gallimard, 1976.
- 4 Fu-Kiau Kia Bunseki is quoted by THOMPSON, R. F. and CORNET, J. in *The Four Moments of the Sun: Kongo Art in Two Worlds*. Washington: National Gallery of Art, 1981, p. 27 and following.
- 5 PHILIP CURTIS, conference at Yale University in 1977, quoted by R. F. Thompson and J. Cornet, op. cit., p.32.
- 6 The royal style raphia material mpu, as featured in the exhibition, displays 4 leopard claws, a symbol of the cosmic power of the king suggested by the four moments of the sun, from life to death. See SANZEN, J. M., *The Quest for Therapy in Lower Zaire*, Berkeley: UCLA, 1978, pp. 162-63; THOMPSON, R.F. and CORNET, J. op. cit., p. 31.
- 7 See Fu-Kiau Kia Bunseki, op. cit.
- 8 For Kongo styles, see LEHUARD, R., *Art Bakongo, les centres de style*; Arnouville, 1989; and by the same author, *Les Phemba du Mayombe*, Arnouville, 1977. See also FELIX, M. L. *Art & Kongos*, Brussels, 1995.
- 9 Catalogue, *Tresors d'Afrique*, Musée de Tervuren, May-Nov. 1995, p. 292.
- 10 See above.
- 11 This elephant preserved at the Museo degli Argenti de Florence, was probably a present from a Congo king to Pope Leon X (Jean de Medici) who ordained his son Dom Henrique as Bishop in 1518.
- 12 We thank Professeur F. Bontinck for the historical information provided on this subject.
- 13 BASTIN, M.-L. "Les Tshokwe du pays d'origine," in *Art et Mythologie*, Exhibition at the Musée Dapper, Oct. 1988 - Feb. 1989, Paris, p. 66.
- 14 *ibid.*, p. 49.
- 15 These signs, a type of ideogram known by all, were borrowed from nature or culture. They have been the subject of an in-depth study. See BASTIN, M.-L., *Art décoratif Tshokwe*, Musée do Mundo, 2 vol., Lisbon, 1961.
- 16 Regarding the Luba, see NEYT, F. *Luba: Aux sources du Zaïre*, Exhibition at the Musée Dapper, Paris, 1993.
- 17 NEYT, F. *La grande statuaire Hamba du Zaïre*, Louvain-La-Neuve, 1977, pp. 196-197.
- 18 See, e.g., OLFERT, DAPPER, *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche Gewesten*, 1668, Amsterdam. The engraving shows a procession, with the King of Benin, surrounded by dignitaries, warriors, leopards on a lead, and dancers. In the background is the palace with brass birds on its towers. The birds are also displayed on a bini bonnet (60 cm.) with leather and preserved at the Museum für Völkerkunde in Berlin.
- 19 DREWAL, H. J. and PEMBERTON III, J. with R. ABIODUN, R., *Yoruba: Nine centuries of African art and thought*. Center for African Art and Harry N. Abrams Inc., New York, 1989, p.104.
- 20 Regarding the meaning of *axé*, see in particular THOMPSON, R. F., *Flash of the Spirit, African and Afro-American Art and Philosophy*, Random House, New York, 1983, chap. I, published in French, *L'Éclair Primordial*, Ed. Caribéennes, Paris, 1985.
- 21 Quoted by PRESTON-BLIER, S. *Royal Arts of Africa*, Calmann and King, London, 1998, p.83.
- 22 In the nation Fon, Fa has two meanings: its literal meaning is sweetness, freshness, kindness, peace, and equilibrium. The expression, "It's not important, don't worry" is related to this. See RUSH, D. L., *Vodun Vortex: Accumulative arts, histories and religious consciousness along Coastal Benin*, University of Iowa, Dec. 1997, p.47 and following.
- 23 ARGUELLES MEDEROS, A., "Les systèmes divinatoires de la Règle Ocha à Cuba," in *Social Compass* 41(2), 1994, pp. 293-301.
- 24 See *L'Éclair Primordial*, op. cit., pp.42-51.
- 25 Arts du Nigeria, collection of the Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, 1997, pp. 256-57. See also THIRY-STEVENART, C. *Oiseaux de fer. Étude du symbole de l'oiseau dans les sceptres Yoruba*, Academic monograph, Université Catholique de Louvain, 1992.
- 26 See PEMBERTON III, J., *Yoruba. Nine Centuries of African Art and Thought*, Center for African Art, H.N. Abrams, New York, 1989, pp. 147-187.
- 27 See also THOMPSON, R. F., op. cit., chap.1.
- 28 For the Ibeji styles, see STOLL, G. and M., *Ibeji* Munich, 1980.
- 29 From our point of view, we have established that among the Luba, only the woman grants access to the spirits and that through her is the obligatory passage and the relationship with all sources of life. See DREWAL, H. J. and THOMPSON DREWAL, M. *Gelede: Art and Female Power among the Yoruba*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, particularly chapter 6.
- 30 PRESTON-BLIER, S., *Royal Arts of Africa*, London, 1998, p. 102.
- 31 See above, the note regarding the divination of the IFA among the Yoruba.
- 32 THOMPSON, R. F., *L'Éclair Primordial*, op. cit., pp. 52-57. Urban migrations have replaced these traditions in Miami and New York.
- 33 See RUSH, D. L., *Vodun Vortex*, op. cit., p. 70 and following.
- 34 *ibid.*, p. 37-38.
- 35 FALGAYRETTE-LEVEAU, C. and STEPHAN, L., *Formes et Couleurs: Sculptures de l'Afrique noire*, Musée Dapper, April - Sept. 1993.
- 36 NEYT, F. *L'art Ekte*, Paris, Azar Collection, 1979.

# BIBLIOGRAFIA

- ARGUELLES MEDEROS A., *Los sistemas divinatorios de la Règle Ocha à Cuba*. *Social Compass*, 41 (2), 1994.
- Artes da Nigéria*, Exposição do Museu de Artes da África e da Oceania, Paris, abril-agosto/1997.
- BASTIDE R., *Les Amériques Noires*, Paris, Payot, 1967.
- BASSANI, E. e FAGG, W., *Africa and the Renaissance*. *Art in Ivory*, Nova York, 1988.
- BASTIN M.-L., *Les Tshokwe du pays d'origine*, in *Arte e Mitologia*, Exposição do Museu Dapper, Paris, out. 1988-fev. 1989.
- BASTIN, M.-L., *Sculpture Angolaise. Memorial de Culturas*, Exposição do Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, 1994.
- BASTIN, M.-L., *Art Décoratif Tshokwe*, Lisboa, Museu do Mundo, 2 vol., 1961.
- BEACHEY, R.W. *The Slave Trade of Eastern Africa*, Londres, Rex College, 1976.
- BONTINCK F., *Les Bitumba (Mintadi). Ngonge. Carnets de sciences humaines*, 35, Bruxelles-Kinshasa, jul. 1982.
- DAPPER, O., *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche Gewesten*, Amsterdã, 1668.
- DREWAL, H. J. e THOMPSON-DREWAL, M., *Gelede. Art and female power among the Yoruba*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.
- DREWAL, H. J. e PEMBERTON III, J. com ABIODUN, R., *Yoruba. Nine centuries of African art and thought*, New York, Center for African Art/H. N. Abrams Inc., 1989.
- FALGAYRETTES-LEVEAU, C. e STEPHAN, L., *Formas e Cores. Esculturas da África negra*, Exposição do Museu Dapper, Paris, abril-setembro/1993.
- KERCHACHE, J., PAUDRAT, J.-L. e STEPHAN, L., *L'art Africain*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1988.
- LEHUARD R., *Art Bakongo, les centres de style*, Arnouville, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Les Phemba du Mayombe*, Arnouville, 1977.
- MALRAUX, A., *L'Intemporel*, Paris, Ed. Gallimard, 1976.
- MEURANT G., *DESSIN SHOOWA. Textes Africains da Nação Kuba*, Exposição do Crédit Communal, Bruxelles, outubro-dezembro/1986.
- NEYT, F., *La grande statuaire hembra du Zaïre*, Louvain-La-Neuve, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Luba. As Origens do Zaire*, Exposição do Museu Dapper, Paris, nov. 1993-abr. 1994.
- \_\_\_\_\_. *L'art Eket*, Paris, coleção Azar, 1979.
- No Reino do Signo. Apliques sobre tela da nação Kuba, Zaire*. Exposição do Museu Dapper, Paris, maio-setembro/1988.
- PRESTON-BLIER, S., *Royal Arts of Africa*, Londres, Calmann & King, 1998.
- RINCHON, D., *La Traite et l'Esclavage des Congolais par les Européens*, Paris, 1929.
- RUSH, D. L., *Vodun Vortex: Accumulative Arts. Histories and religious Consciousnesses along Coastal Benin*, Universidade de Iowa, dez. 1997.
- SANZEN, J. M., *The Quest for Therapy in Lower Zaïre*, Berkeley, UCLA, 1978.
- STOLL, G. e M., *Ibeji*, Munique, 1980.
- YESOUROS DA ÁFRICA, Exposição do Museu Real da África Central, Tervuren, maio-novembro/1995.
- THIRY-STEVENART, C., *Oiseaux de Fer. Étude du symbole de l'oiseau dans les sceptres Yoruba*, monografia de graduação, Louvain-La-Neuve, UCL, 1992.
- THOMPSON, R. F., *L'Eclair Primordial*, Paris, Ed. Caribéennes, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Flash of the Spirit, African and Afro-American art and philosophy*, Nova Iorque, Random House Inc., 1983.
- THOMPSON, R. F. e CORNET, J., *The Four Moments of the Sun. Kongo art in two worlds*, Washington, National Gallery of Art, 1981.
- Utotombo. A Arte da África Negra nas Coleções Particulares Belgas*, Exposição do Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, março-junho/1988.
- VEIGA DE OLIVEIRA, E. e BASTIN, M.-L., *Escultura Africana em Portugal*, Lisboa, Exposição do Museu Nacional de Etnologia, 1985.
- VERGER P., *Flux et Reflux de la Traite des Nègres entre le Golfe du Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVIIème au XIXème siècle*, Paris, 1968.

# BIBLIOGRAPHY

- ARGUELLES MEDEROS A., "Los sistemas divinatorios de la Règle Ocha à Cuba," in *Social Compass*, 41 (2), 1994.
- Arts du Nigéria*, Exhibit, Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, April-August, 1997.
- Au Royaume du Signe. Appliqués sur toile des Kuba, Zaïre*, Exhibit, Musée Dapper, Paris, May-Sept. 1988.
- BASTIDE R., *Les Amériques Noires*, Payot, Paris, 1967.
- BASSANI E. and FAGG W., *Africa and the Renaissance. Art in Ivory*, New York, 1988.
- BASTIN M.-L., "Les Tshokwe du pays d'origine," in *Art et Mythologie*, Exhibit, Musée Dapper, Paris, Oct. 1988 - 1989.
- BASTIN M.-L., *Sculpture angolaise. Memorial de cultures*, Exhibit, Museu Nacional de Etnologia, Lisbon, 1994.
- BASTIN M.-L., *Art décoratif Tshokwe*, Museu do Mundo, 2 vol., Lisbon, 1961.
- BEACHEY R.W., *The Slave Trade of Eastern Africa*, Rex College, London, 1976.
- BONTINCK F., *Les Bitumba (Mintadi)*, in *Ngonge. Carnets de Sciences Humaines*, 35, Bruxelles-Kinshasa, July 1982.
- DAPPER O., *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche Gewesten*, Amsterdam, 1668.
- DREWAL H. J. and THOMPSON-DREWAL, M., *Gelede. Art and female power among the Yoruba*, Indiana University Press, Bloomington, 1983.
- DREWAL H. J. and PEMBERTON III J. with ABIODUN R., *Yoruba. Nine centuries of African Art and Thought*, Center for African Art and H. N. Abrams Inc., New York, 1989.
- FALGAYRETTES-LEVEAU C., and STEPHAN L., *Formes et couleurs. Sculptures de l'Afrique noire*, Exhibit, Musée Dapper, Paris, April-Sept. 1993.
- FELIX M. L., *Art & Kongos*, Brussels, 1995.
- KERCHACHE J., PAUDRAT J.-L. and STEPHAN L., *L'art africain*, Citadelles & Mazenod, Paris, 1988.
- LEHUARD R., *Art Bakongo, les centres de style*, Arnouville, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Les Phemba du Mayombe*, Arnouville, 1977.
- MALRAUX A., *L'Intemporel*, Ed. Gallimard, Paris, 1976.
- MEURANT G., *Dessin Shoowa. Textes africains du Royaume Kuba*, Exhibit, Crédit Communal, Brussels, Oct.-Dec. 1986.
- NEYT F., *La grande statuaire hembra du Zaïre*, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Louvain-La-Neuve, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Luba. Aux sources du Zaïre*, Exhibition, Musée Dapper, Paris, Nov. 1993 - April 1994.
- \_\_\_\_\_. *L'art Eket*, collection Azar, Paris, 1979.
- PRESTON-BLIER S., *Royal Arts of Africa*, Calmann & King, London, 1998.
- RINCHON D., *La traite et l'esclavage des Congolais par les Européens*, Paris, 1929.
- RUSH D. L., *Vodun Vortex: Accumulative Arts. Histories and Religious Consciousnesses along Coastal Benin*, University of Iowa, Dec. 1997.
- SANZEN J. M., *The Quest for Therapy in Lower Zaïre*, Berkeley, UCLA, 1978.
- STOLL G. ET M., *Ibeji*, Munich, 1980.
- THIRY-STEVENART C., *Oiseaux de fer. Étude du symbole de l'oiseau dans les sceptres Yoruba*, dissertation for licence, UCL, Louvain-La-Neuve, 1992.
- THOMPSON R. F., *L'Eclair Primordial*, Ed. Caribéennes, Paris, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Flash of the Spirit. African and Afro-American Art and Philosophy*, Random House, New York, 1983.
- THOMPSON R. F. and CORNET J., *The Four Moments of the Sun: Kongo Art in Two Worlds*, National Gallery of Art, Washington, 1981.
- Trésors d'Afrique*, Exhibit, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, May-November 1995.
- Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections privées belges*, Exhibit, Palais des Beaux-arts, Bruxelles, March-June 1988.
- VEIGA DE OLIVEIRA E. et BASTIN M.-L., *Escultura africana em Portugal*, Exhibit, Museu Nacional de Etnologia, Lisbon, 1985.
- VERGER P., *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe du Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVIIème au XIXème siècle*, Paris, 1968.

# ARTE AFRO-BRASILEIRA: O QUE É, AFINAL?

KABENGELE MUNANGA  
CURADOR

**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'. 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.**

# AFRO-BRAZILIAN ART: WHAT IS IT, AFTER ALL?

KABENGELE MUNANGA  
CURATOR

Defining Afro-Brazilian art is not merely semantic, because it involves other complex questions related to the history of enslaved Africans in Brazil, their social, political, and economic condition, their *Weltanschauung* and their religion in the new land.

Proposing a general definition of art that includes Afro-Brazilian art would raise an irresolvable debate that has already been explored by philosophers, historians, art critics, sociologists, and anthropologists. In Aristotelian metaphysics the term "art" refers to a human activity that complies with rules and has a determined result as its goal. This makes it possible to distinguish art from nature, science, and games. The term "artisan" is derived from this general definition. In the Middle Ages, the seven liberal arts taught in faculties were grammar, dialectics, rhetoric, arithmetic, music, geometry, and astronomy.<sup>1</sup> The term "art" today has a different preferred meaning that evokes the entire sphere of aesthetics and free and impartial creativity. It deals with a typically cultural activity. Art is multiple in its forms, which include architecture, painting, sculpture, poetry, music, dance, cinema, and photography, all of which are considered creators of profound emotions and beauty.

**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 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<sup>2</sup>. 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.**

Beauty seems to be one of the universals of the human spirit in all societies. Among the Greeks, beauty was related to be the true and the good, a meaning also found in the majority of Black African societies, where beauty is associated with the good, the true, and the useful. However, the problem is how to define beauty per se. Kant believed that because of its subjectivity and expression of what one "feels," aesthetic judgment should take place without concepts. On the other hand, to keep from running the risk of ruining the notions of beauty and art, one cannot say that everything and anything is beautiful, just because someone declares it beautiful. This led Kant to think that among all people the subjective conditions of the faculty of judgment are the same, and that it is beauty that is universally pleasing without concepts and recognized as an object of an essential satisfaction. Here we once again find the universal and the essential, which seem to correspond to the needs of the human spirit.

Contemporary art seems to evolve in a direction quite different from that of Kantian rationalism. Its goal is no longer only beauty, but can also have goals such as simple creativity, fantasy, play, self-expression, seeking the picturesque, or originality.

The fundamental question is not discovering in Afro-Brazilian art the universals of art in general, but defining it — or rather, describing it — in relation to Brazilian art in a general way. In other words, if Afro-Brazilian art is only a chapter of Brazilian art, why do we need to attribute to it the qualifying "Afro"? Finding the "Africanness" that is present or hidden in this art is one of the basic conditions for its definition.

But what "Africanness" is this, when we know that the creators of this art are descendants of enslaved Africans who were transplanted in the New World? This transplanting amounted to a cutting off, and a consequent rupture of the original social structure. It may be assumed that this rupture brought about a process of depersonalization, or loss of identity. This raises the problem and establishes the conditions for this art's continuity of the elements of "Africanness," on one hand, and the issue of the new forms recreated in the New World and how these new forms might still be pervaded with "Africanness," on the other.

This cannot be done without situating Afro-Brazilian art in the historical context in which it emerged, without considering it in function of an era and a history that bear the mark of an uprooted society. As Roger Bastide wrote, our first problem is to understand how so many African cultural elements could resist the steamroller of slavery.<sup>2</sup> If the African cultural elements managed to survive the condition of depersonalization that slavery imposed on the people who bore them, then a priori these elements must have contained deeper values. These primary values that were considered as continuity were augmented by new values that emerged out of the new environment. In the traditional African context, special members of the community practiced the arts functionally, and it was believed spirits rather than mortals had taught them their trade. For this reason, the practice of art was the domain of the lineage of specific families. Among some ethnic groups, sculptors wore a special class badge and had a prominent position in the royal court.

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<sup>3</sup>.

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 idéia 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 juntar 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"* <sup>4</sup>.

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 Yorubá, 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<sup>5</sup>. 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<sup>6</sup>.

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 simbolizam não foram

In order for cultural or artistic elements to be retained in the memory of individuals who were cut off from their roots, those elements must belong to the core of their existence. It is this core that survives the rupture and nourishes the crystallization of elements in individual memory. This becomes more effective when combined with the set of social factors that have an effect that is also of the utmost importance in preserving and especially continuing cultural elements in the new society.<sup>3</sup>

Outside of the well-defined totality of which the work of art is an integral part, this object loses the value attributed to it by tradition in relation to a specific ceremony and assumes a modified or totally new meaning based on its new use. Bastide adopts this idea to explain why the Bantu religion, based on "ancestral worship," could not survive in the New World like its Sudanese counterpart: *Its base was ancestral worship... slavery broke up and dispersed the lineages, making this worship of lineage impossible. In addition, the spirits of nature were associated with certain rivers, forests, and mountains in Africa. As they were specifically situated, attached to well-defined portions of the earth, they could not be transported to the forced exile. For these reasons, we believe, the continuity of Bantu cults in America was greatly impaired.*<sup>4</sup>

Using this example as our point of reference, we can conclude that the continuity and re-creation of all of the elements of African art in Brazil were not complete, because the totality of their social, political, economic, and religious structures was not transplanted to the New World. Instead, the continuity of some forms of African art was only partially recreated, given the new living conditions. Others were not recreated at all, since they were utilitarian and functional arts. Such arts did not find enough of a functional context for their preservation, despite their presence in collective memory. Such would be the case, for instance, of the courtly arts that are competently introduced in this catalogue by François Neyt and Catherine Vanderhaeghe. Indeed, the African royal courts of the regions from which men and women were brought to Brazil as slaves (e.g., the kingdoms of Kongo, Kuba, Luba, Lunda, and Chokwe in Central Africa, and Yoruba, Fon, and Ashanti in West Africa), as well as all the institutions associated with them, gave rise to great works of art.

As emblems of power these objects had symbolic functions and meanings as material and spiritual support for power and authority. Among the Kongo, Luba, Songye and other peoples of the savannas south of the equatorial forest, there are admirable staffs, hatchets, adzes and other tools, refined and richly carved. They are ostentatious objects, meant to honor power in a society where the chief's power is magnified, because they show undeniably that their possessor is superior to the other men of his people.<sup>5</sup> Some emblems have historical content in that they evoke characteristic facts about the kingdoms and kings. Others are exclusively reserved for royal use and dynastic rituals. This is the case regarding thrones and stools, ceremonial staffs, leopard skins, drums, "chiefal" statuary and the crowns of the obas, the Yoruba kings of the Gulf of Benin.<sup>6</sup>

Although all of these objects — among them true works of art — remained present in the collective memory of the enslaved, they were unable to find

**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<sup>7</sup>, mas essa singularidade concedida aos colonos bantos do Congo só era possível dentro do espaço das confrarias religiosas às 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 pôde 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<sup>8</sup>. 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<sup>9</sup>.**

a space for continuity and recreation in the New World. The courts and royal institutions they symbolized had not been brought along with them to Brazil, and since they were utilitarian objects, they lost their meaning within the colonial system and enslaved regime.

For example, it is known that the ceremonies of the coronation of the kings of Kongo were tolerated and even institutionalized during slavery,<sup>7</sup> but this singular concession to the Kongo Bantu settlers was possible only within the bounds of the religious brotherhoods to which they belonged, such as the *Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo* (Venerable Third Order of the Rosary of Our Lady of the Doors of Carmo) and St. Benedict. However, in the context of colonialism and slavery, it was impossible to reinvent the objects that were traditionally utilized in the African political institutions of the period.

Moreover, there was a very resistant cultural field in which the phenomenon of continuity of African cultural elements in Brazil was plainly visible. This field, which has been widely studied by specialists in various branches of social science, is that of religiosity. One is reminded that the conversion of African blacks was one of the motives evoked in order to legitimate and justify slavery in the sixteenth century. There were chapels aboard slave ships in which the captives were baptized even before they crossed the Atlantic. Once in Brazil, they were not allowed to practice their religions. Every measure, including police repression, was taken to ensure their conversion to Catholicism. This was considered the only true religion, while the religions of the enslaved were relegated to the position of mysterious cults or mere superstitions.

But the Africans did not accept this stratification, which signified their total death. In a relationship of authority characterized by asymmetry, their refusal could not be overt. They were thus forced to invent strategies of resistance and survival. These were not immediate, because they were ignorant about the characteristics of the religion of the colonizer and master. Sometimes, on Sundays, when they were allowed time off, enslaved Africans would group together according to ethnic origin and worship their gods. And the masters thought their singing and dancing was no more than nostalgic black amusement.<sup>8</sup> Gradually, after some time, the enslaved Africans began to understand the characteristics of the lives of Catholic saints. They discovered the structural, cultural, and sociological elements of the Catholic religion. By bringing these characteristics together with those of their own religions, they realized there were some fundamental similarities that could be manipulated in order to disguise their true beliefs and thus protect them from the violence of their masters.<sup>9</sup>

Indeed, the saints' role as intercessors with the Virgin and the Virgin's role as intercessor in relation to Jesus, according to Catholic theology, were reminiscent of African Yoruba cosmology, in which the *orixás* are considered as human beings' intercessors with Olorum. In the Catholic religion, each saint presides over a specific human activity or is responsible, for example, for curing certain diseases. Likewise, in Black African religions the *voduns* and *orixás* rule over sectors of nature and the cosmos and are protectors of some workers such as hunters, warriors,

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.<sup>10</sup>. A idéia 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 idéia 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<sup>11</sup>.

Nessa correspondência nem sempre nítida, mas hesitante e fluante 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<sup>12</sup>. Assim por diante, Oya-Yansã 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.<sup>13</sup>

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<sup>14</sup>. 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<sup>15</sup>.

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 às atividades culturais 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 às do ecossistema de suas origens, oferecendo entre

and blacksmiths.<sup>10</sup> The idea of the guardian angel exists in both religions, with the difference that in the Nagô religious pantheon each person knows the nature of his or her guardian angel (*orixá de cabeça*). In Catholicism, on the contrary, one merely has an idea of the angel's existence. Catholic saints, like *orixás*, were people who lived on earth before they became part of the heavenly world. The correspondence between saints and *orixás* is generally based on functional similarities. However, there is also consideration of temperamental similarities relative to the time when the saints lived a purely human life, or certain characteristics of their lives as saints.<sup>11</sup>

In this correspondence, which is not always clear but hesitant and fluctuating according to the regions of Brazil and the Candomblé sites, Xangô, the god associated with lightning, violent and virile, is compared (in Bahia) to St. Jerome, represented as a bald, bearded old monk with a tame lion obediently lying at his feet. Since the lion is the symbol of royalty among the Yoruba, we can understand why St. Jerome was compared to Xangô, who was the third sovereign of that nation.<sup>12</sup> Likewise, for example, Oya-Yansã is compared to St. Barbara (Bahia); Yemanjá, with Our Lady of the Immaculate Conception; Oxóssi, with St. George (Bahia), a saint that in Rio de Janeiro is compared to Ogum; Omulu, with St. Lazarus and St. Roque; Oxalá (Obatalá), with Our Lord of Bonfim.<sup>13</sup>

In the brotherhoods more open to Catholic influence, Exu is confused with the Devil. Two main factors have facilitated this assimilation: Exu's phallic and immoral character, which makes him a sinful creature in the eyes of Catholic moralists, and his role as master of offerings, which requires his presence in all the sacrificial duties.<sup>14</sup> The Catholic missionaries, seeing "indecent" statues that represent Exu, were so impressed that they thought they had seen representations of a demon. And the fact that black magic in Brazil was directed against whites was interpreted as something diabolic associated with Exu, mainly in Umbanda. On the contrary, in so-called orthodox Nagô versions of Candomblé, this assimilation is not accepted, because Exu has nothing to do with the incarnation of evil. He is feared and considered very dangerous because of his transformative power.<sup>15</sup>

It is within this correspondence based on functional similarities between Catholic saints and *orixás*, that one must historically situate the question of the continuity of forms of African art and the emergence of an Afro-Brazilian visual language — a language that is undoubtedly religious, practiced because of ideological and political repression.

Transported to Brazil by force, in conditions that are widely known, these enslaved Africans could not and certainly did not carry in their baggage all the objects they needed for their cultural activities, or symbols of their gods and ancestral spirits. Some of them possibly had brought small hidden ritual objects, protective amulets, and small utensils. However, in Brazil they found ecological conditions similar to the ecosystem of their origins, offering, among other things, the same plant extracts. This had

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 fértil 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 readaptação ao novo meio social ilustrado pelo sincretismo, o autor traz as seguintes conclusões:

as peças de Oxê Xangô 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 têm 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 às convenções africanas<sup>16</sup>. 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<sup>17</sup>. Em outras palavras, o que persiste é o elemento incorporado do conceito, que, no caso dos Ibeji, é a "gêmealidade", noção fundamental do pensamento africano que no Brasil se encontra transferida à iconografia dos santos Cosme e Damião.<sup>18</sup>

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 idéia da fertilidade e da fecundidade – pelo contrário, Exu é o

helped facilitate the continuity of a religion in which the relation between people, society, and nature is fundamental. From this perspective, a part of their medicine and the production of the symbolic objects connected to their practices and religious worship had found a fertile land and minimum conditions for resistance, continuity, and even innovations, despite the explicit adversity in the colonial and slaveholding system. This was how the first expression of Afro-Brazilian art was born – an art that is without doubt a religious, functional, and utilitarian art.

Marianno Carneiro da Cunha analyzes some Afro-Brazilian pieces used in Candomblé rites, some Oxê Xangô, statuettes of Ibeji, Exu, and Yemanjá. His analysis takes into consideration the form or the style, iconography, technique, and content. Supporting the idea of African continuity and adaptation to the new social environment illustrated by syncretism, the author offers the following conclusions:

The Oxê Xangô pieces made in Brazil were sculpted from a cylindrical section of a solid block of wood;  
Formally organized as in Africa and starting out from an axis, the sculptures follow the conventions of Nagô-Yoruba art as closely as possible;  
The sculptured hair that characterizes African models was replaced by stylized crowns made with cowries;  
All the pieces have a double hatchet, the symbol of Xangô, over them, and have bulging eyes shaped like coffee beans, as in the Nagô-Yoruba tradition.

On the other hand, the author observes in these pieces the assimilation of certain white aesthetic features, such as an aquiline nose, thinner lips, the shape of the breasts, and the size of the head. The head is proportional to the body, contrary to African practice.<sup>16</sup> The carelessness regarding the hair, an element full of symbolism in African sculpture, seems to be due to the loss of its original meaning. However, to compensate for this loss, the artist substitutes a crown for the hair. It is important to observe that this fact indicates the reformulation of African data in Brazil. Religious Afro-Brazilian art was gradually to compress and alter the symbolic set of African prototypes into a symbol that was more determinant of the deity presented, or even to reduce it to a sign sometimes disguised by the Catholic sign.<sup>17</sup> In other words, what persists is the incorporated element of the concept. In the case of the Ibeji this is "twinhood," a fundamental notion of African thought that in Brazil is found transferred to the iconography of Saints Cosme and Damien.<sup>18</sup>

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<sup>19</sup>. 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 subrepticiamente os conceitos revitalizantes de sua continuidade e de sua identidade cultural. Essa idéia 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”*<sup>20</sup>.

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 as novas (afro-brasileiras), como a contestação, a revolta e a libertação da condição de escravizados<sup>21</sup>.

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

Analysis of statues of the Brazilian Exu shows that he had to assume new functions, in addition to those originally attributed to him in the Nagô-Yoruba pantheon. Examining the cultural content of Exu's iconography, one perceives that the phallic aspect is not mainly linked to the idea of fertility and fecundity. To the contrary, Exu is the breaker of taboos and depositor of the established order. He takes on the functions of both Hermes and Prometheus, as has been demonstrated by Frobenius, who qualifies him as the bearer of elements indispensable to reality.<sup>19</sup> A deity associated with the marketplace, trade, and crossroads, Exu embodies the notion of change and dynamism, and breaks with the rigidity of cultural norms, even as he watches over the structural balance. This is his originality.

In Brazil, Exu has assumed all of these attributes, in addition to the revolt of a culture of resistance against the values imposed by the dominant society. In other words, Exu unites within him all the elements of an expressive metaphor that symbolizes black culture in a hostile situation. In order to survive and assert himself, he makes use of antagonistic symbols par excellence of the dominant religion and conveys a worldview of his own, which emphasizes the challenge. The Yoruba trickster is vested with the attributes of the Catholic Devil in order to surreptitiously instill the revitalizing concepts of his continuity and his cultural identity. This idea of challenge between a non-egalitarian structure and salvation is extremely strong in Abdias do Nascimento's paintings and writings that are related to Exu. According to Bastide, this tendency of identifying Exu with the Devil in African religions in Brazil operates mainly on the plane of magic: *“In the first place, because of slavery, Exu was used by blacks in their struggles against whites, while he was also the patron of witchcraft. Thus his sinister character was accented to the detriment of his character as a messenger. The braggart god became a cruel god, who kills, poisons, and drives his victims to madness. This cruelty had a rationale: Exu wanted to present himself to his black followers as a savior and an indulgent friend.”*<sup>20</sup>

A new Afro-Brazilian iconography corresponds to Exu's new meanings and functions, combining symbols of Black African religions with those of Catholicism. We can consider this iconography a true synthesis, and therefore capable of applying the concept of syncretism both formally and thematically. To the original (African) functions new (Afro-Brazilian) ones were added, such as challenge, rebelliousness, and freedom from slavery.<sup>21</sup>

We maintain that the first form of real Afro-Brazilian art is a ritual, religious art. It would be difficult to pinpoint its birth, because it developed in secrecy. This secrecy, along with the collective character of this art, results in anonymity regarding the artists and artisans who produced it. For almost three centuries this art, like its African source, was totally ignored — not only by the general public but also in the world of the erudite historians, art critics, sociologists, and anthropologists. Thanks to the pioneering work of Nina Rodrigues, the first samples of Afro-Brazilian art were publicized in *Kosmos* magazine in 1904. In 1949 Arthur Ramos analyzed some specimens he had collected in 1927 from Candomblés in Bahia. Clarival

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 <sup>22</sup>.

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 <sup>23</sup>.

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 <sup>24</sup>. 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 incidentalmente a temática afro-brasileira, da mesma maneira que o fazem com a indígena, a européia ou outras que possam polarizar sua criatividade pessoal e alimentar seu universo mitopoético. E Marianno conclui: "Classificar a obra desses artistas na sigla afro-brasileira equivaleria a chamar o Picasso das *Demoiselles d'Avignon* de afro-francês ou afro-espanhol" <sup>25</sup>.

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 européia.

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 freqüentemente a talhar os pés das figuras humanas em troncos de pirâmide ao modo

do Prado Valladares published information in 1968 on the oldest pieces found in Alagoas, which had been apprehended by the police in 1910. These items had been used in Afro-Brazilian ceremonies in the late 1800's. In the second half of the twentieth century, other studies were conducted in so-called police museums, which contained pieces seized in Candomblés in such locations as Bahia, Alagoas, and Rio de Janeiro. Some of these pieces withdrawn from police collections were preserved at the Geographical and Historical Institutes in Alagoas, Bahia and Rio de Janeiro.<sup>22</sup>

Beginning in the 1930's and 1940's, Afro-Brazilian art, which had been confined to the space of ritual houses, began to emerge from secrecy. Its artists abandoned their anonymity and some of them began to work within the concept of the so-called "popular" or "primitive" arts, encouraged by the Modernist movement and the quest for nationalism. Scientific and cultural stimuli such as the two Afro-Brazilian congresses organized respectively in Recife (1934) and Salvador (1937), two folkloric material-collecting missions sent to the North and Northeast of Brazil by Mário de Andrade in 1937-38, as well as other "Africanist" studies, contributed to the reappearance of Afro-Brazilian artists and themes in Brazilian art.<sup>23</sup>

From then on, Afro-Brazilian art, then known only as religious, ritual, communal, and utilitarian, began to broaden its field of operations. No longer anonymous, its artists began producing a non-ethnic art, projecting into the universal language of visual art, while preserving their identifying associations with their roots. Among them, there are those who use Afro-Brazilian themes only incidentally, those who systematically and consciously base their entire artistic production on them, and those who use these themes and also spontaneously and often unconsciously manipulate African visual solutions. All of these artists belong to the original category of ritual or religious artists who, since the 1930's and 1940's, have emerged from anonymity to become well-known individuals.<sup>24</sup> Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, Portinari, Djanira, José Pancetti, Santa Rosa, and others are classified by Marianno Carneiro da Cunha in the category of artists who use Afro-Brazilian themes incidentally, just as they use indigenous, European, or other themes that can polarize their personal creativity and feed into their mythic-poetic universe. Cunha concludes: "To classify the work of these artists as Afro-Brazilian would be equivalent to calling the Picasso of the *Demoiselles d'Avignon* an Afro-French or Afro-Spanish artist."<sup>25</sup>

Cunha places Hector Bernabo, Carybé, Mário Cravo, Jr., Hansen-Bahia, and Di Cavalcanti in the group of artists who use Afro-Brazilian themes systematically and consciously. Di Cavalcanti bases his painting on the

de vários grupos étnicos africanos, sobretudo os bantos <sup>26</sup>. **"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."** <sup>27</sup>.

**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" <sup>28</sup>.**

**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" <sup>29</sup>. 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" <sup>30</sup>. 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, falando 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" <sup>31</sup>. 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**

image of the beautiful as represented by a model who happens to be a mulatto woman. Qualifying his work in the Afro-Brazilian category is problematic, because it would be equivalent to considering as Euro-Brazilian all the works of all white or black Brazilian artists who seek to represent white feminine beauty as their reference. The artists mentioned in both groups happen to be of European ethnic origin.

In the third group of artists who spontaneously and even unconsciously use African visual solutions, Cunha includes Guma, a white man from Rio Grande do Sul, and Louco, a black man from Cachoeira, Bahia. Some details of Guma's sculptures clearly express formal African conventions. The "geometrization," among other elements, often leads him to carve the feet of human figures as truncated pyramids in the style of various African ethnic groups, especially the Bantu. <sup>32</sup> "The same visual process flows equally in all of Louco's work, which is also marked by an iconography far removed from contemporary themes and quite close to its African origins. Some of his sculptures would be perfect recreations of Nagô-Yoruba, Gelede, or Ekpo masks."<sup>33</sup>

How and where should most black and inter-ethnic Afro-Brazilian artists be classified? 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), Jorge dos Anjos, and others are established Afro-Brazilian artists, but their works are still awaiting criticism and evaluation. Only by knowing the work and life story of each of these artists can we run the risk of classifying them. Such a classification would be useful only insofar as it provided some objective criteria to assist in the attempt to conceptualize Afro-Brazilian art. Because there are so few of them, we can try to characterize some of them summarily.

The sculptor Agnaldo Manuel dos Santos used black themes and forms systematically and consciously, and his other visual solutions are clearly reminiscent of many styles of Bantu statuary, although his icons and symbols nearly always relate to the Nagô-Yoruba religious world.

The paintings of Rubem Valentim are largely based on Nagô-Yorubá religious themes, but they are structured around constructivism. In his somewhat belated manifesto, the artist declares: "My visual-graphic-sign language is related to the deep mythical values of an Afro-Brazilian culture (mixed-blood, animistic, fetishistic). With the weight of Bahia on my back, the culture experienced; with black blood in my veins – the atavism; with my eyes open to what is being done in the world – the contemporaneity; creating my sign-symbols, I try to transform into visual language the enchanted, magical, probably mystical world that is in constant flux inside of me."<sup>34</sup>

Emanuel Araújo defines his sculpture as "an architecture of planes developed with rhythms, tensions, and colors. Here there is no connection with reality, but only with the visual and aesthetic thinking of an artist attached to his Brazilian roots and to the melting pot to which we all belong."<sup>35</sup> Asked about Araújo, Clarival do Prado Valladares said: "He is an artist of the contemporary universe in the broadest sense of humanism. Africa interests him inasmuch as it can supply motivation and universal attributes, just as he researches and collects aesthetic languages from any other area – he is not, then, a researcher of symbols, but simply a creative artist capable of connecting origins in order to reach the universe."<sup>36</sup> He is a son of Ogum, whose essence is inserted in his works, and the African roots in his art have the effect of expanding the limits of humanism and the universal.

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<sup>22</sup>. O simbolismo das cores que se articulam em suas esculturas e construções escultóricas remete eloqüentemente 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 têm-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<sup>23</sup>. 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<sup>24</sup>.

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. Parafrazeando 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”<sup>25</sup>.

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 idéias vêm se somar para aprofundar a diferença entre a arte africana no singular, a arte ocidental e outras.

Ronaldo Rego, commenting on his own work, said: “I believe my work is syncretic. It absorbs symbols of the two religions, Candomblé, a closed religion, with a beginning, middle, and end, and Umbanda, which is Brazilian.”<sup>21</sup> Maria Cecília Felix Calaça, who has studied Rego's work, observes that he spent part of his life, beginning in the 1970's, in the western zone of Rio, where he lived near Candomblé and Umbanda ritual locations. He was quite close to members of these two religious communities, and in this way learned much about their *Weltanschauungen*, to the point that he joined one of them and is now an Umbanda priest. Since then, the Afro-Brazilian world, with its global view of the cosmos, expressed through Candomblé and Umbanda, has become a source of inspiration for him and the main theme of his works. Rego's visual language, while projecting him into the universal, is the result of a process of re-elaboration in an individual idiom of the formal elements of the rituals of African descendants.<sup>22</sup> The symbolism of the colors that are articulated in his sculptures and sculptural constructions is an eloquent reminder of the power of each group of Afro-Brazilian orixás. Thus, the black represents the potency of life, white, the act of life arising from this potency, and red, life itself in all its fullness. Formal elements include the gourd, some geometrical figures, the star, the half-moon, the fish, the dove, the figa (an amulet in the form of a tight-fisted hand), and the zoomorphic mask. Although they are universal symbols, in Rego's work these elements are given a specific reading that reintroduces the Afro-Brazilian world in the universe. For example, in various African societies the gourd symbolizes the womb, where life is growing.<sup>23</sup> Calaça acknowledges that Rego's work, while not utilitarian like the model of ritual artists relegated to anonymity by the slave system, includes pieces that may well become utilitarian. Such is the case of some works executed by the artist with the intention of using them as reliquaries to preserve the objects of the orixá or the *filho de santo* (follower of the religion).<sup>24</sup>

Along with Rego, who combines the thematic of Afro-Brazilian culture, and especially religion, with African visual solutions, we can mention the work of Descóredes Maximiliano dos Santos, known as Mestre Didi. His art is original and full of authenticity, and his work and his complex and rich life deserve more exhaustive study. Paraphrasing José Marianno Carneiro da Cunha, in Mestre Didi's work, “the African icon has resisted all of the acculturative changes in Brazil and can still express itself with the vigor of the original language...that transcends the individual and speaks of the constant values of a culture, also speaking in this capacity for everyone.”<sup>25</sup>

Despite the existence of some quality pioneering studies of so-called Afro-Brazilian art — notably those by Marianno Carneiro da Cunha (the most recent included in *A Mão Afro-Brasileira*, a collection of essays edited by the artist Emanuel Araújo), and the Master's theses written by Maria Helena Ramos da Silva and Maria Cecília Felix Calaça — as well as other works not mentioned in this article for lack of information — I believe the study of Afro-Brazilian art and its artists is only beginning. Many contemporary artists and works not even mentioned here (because of lack of capacity and information) deserve chapters in one or more volumes about the general history of Afro-Brazilian art and African art in Brazil. Even if we know that the dynamic nature of all art makes any attempt at definition provisional, we agree that some basic postulates must be formulated in order for this art — which constitutes a long and separate chapter in the history of Brazilian art — to deserve and keep its attribute and designation, “Afro.” Among these, we can mention the form or style, the colors and their symbolism, the motifs, the iconography and sources of inspiration, all harmoniously combined by the mastery of a technique that can give body and existence to an authentic work of art. Other elements, such as monumentality, repetition, the disproportion between body parts, and the conceptualization of ideas, combine to intensify the difference between African art in the singular, Western art, and others.

**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 aliás 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 influenciam, 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 têm 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 ambigüidades 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 têm 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**

For a work of art to have an Afro-Brazilian identity, I believe it need not necessarily unite all of the hypotheses and characteristics cited above. It is sufficient if one or another of the most relevant (form and theme) is integrated with regularity into the body of the work to give it true authenticity.

As this art has become one of the expressions of Brazilian identity, one of the aspects of Brazilian art, defining it simply as black art in Brazil would be slipping into a certain "biologism." It would mean excluding all of the artists who, whatever their ethnic origin, participate in it for political, ideological, or religious reasons, or simply because of aesthetic emotion, in the universal sense of the term. On the basis of this wider, "non-biologized", non-ethnicized, and non-politicized sense, one can attempt to identify the "Africanness" hidden in a work.

We know that all artists, regardless of their culture, master a certain technique and style, use certain materials but not others with ease, project in their work a symbolic language that reflects the identity of their society, and/or reflect and criticize this society's social structure. This symbolic language and the aesthetic emotion evoked by their work sometimes manage to overstep national boundaries and reach the plane of the universal.

In a society like Brazil, where we cannot categorically deny the cultural syncretism, or at least the influences among cultures, it would be difficult to find a creator of so-called Afro-Brazilian art who would rigidly and exclusively deal with the formal, stylistic, and thematic criteria originating in the African universe, or who would employ an aesthetic language exclusively from very diversified Africa — without making use of some elements from the broader Brazilian universe, in which the various cultures that were brought here dialogue and influence each other, in spite of the asymmetry implied by colonialism and slavery. Concretely, in some works and among some Brazilian artists, the form, the technique, and the style, considered in isolation, can be inspired by the African artistic tradition without necessarily integrating the motifs, the sources of inspiration, the iconography, and the symbolic universe that are familiar to the traditional and contemporary African world. In other works, these characteristics can appear reinterpreted and re-created in the structures and styles that have nothing or little to do with the African. To exclude any of these works from this section in the name of an authentic Afro-Brazilian art that we are not capable of clearly limiting — a work that, in addition to the ethnic origin of the artist, would integrate all of the characteristics mentioned above — would be to disregard the ambiguities of Brazilian society. This is a society in which the limits of identities vacillate, the gods rub shoulders, the bloods mingle, and ethnic identities, however defensible they may be, have nothing to do with the laws of "purity."

Proceeding from a broader vision, we can imagine and represent Afro-Brazilian art as a fluid, open system, with a core, a median or intermediate zone, and a periphery. At the core of the system we situate the African origins of this art, illustrated by some works with recognized ethnic origin, because this art is not anonymous, as some Western specialists believed, but rather it is ethnic. Here we would find the works and artists seen as religious or ritual. In the intermediate zone, to which this art immigrated for

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.

historical reasons known to us, we situate the birth of Afro-Brazilian art. In addition to African traits, this art is always in the process creation, re-creation, and re-interpretation. It integrated new elements and traits as a consequence of the contacts with other cultures in the New World, in a universe that sometimes transcends national boundaries. Here, with some exceptions, the African source of the work and the ethnic origin of the artist are not always the same.

At the periphery of the system we place works and artists who, though they do not have all the essential attributes of traditional African arts, have received some of its influences. Such influences include a formal or thematic, iconographic and symbolic point of view; works with artistic imagination that can, in one way or another, refer to the African world — even though they have sharply defined characteristics of Western, indigenous, or other artistic traditions that comprise the mosaic and the pluralism of Brazilian art. The periphery defines a more fluid, confused territory, in which identities are more mixed and border lines are blurred, a kind of quicksand in which the researcher — or better, the curator — can easily stumble and fall, especially in the choice and classification of works and authors to be included in this area of the system.

Within this dynamic, non-biologized, non-ethnicized, and non-politicized conception of Afro-Brazilian art, it is impossible to avoid some arbitrariness as one selects and classifies the works within the system. Nor is it possible to escape criticisms, constructive or not, especially those of a political and ideological nature. This is the price one must pay when assuming the responsibility for curating a section that represents the artistic production of one of the ethnic groups most excluded from national Brazilian life.

These considerations are motivated not by any desire to gloss over our limitations, which are all too real, but rather to elicit constructive criticism capable of enriching the debate of ideas about the content and substance of Afro-Brazilian art and the importance of its contribution to the construction of the Brazilian national identity.

The commemoration of the 500 years of the discovery of Brazil offers a propitious historic moment not only for expressions of a symbolic nature, but also for critical reflections about the future of Brazilian society. If, as individuals, the people who are politically labeled “blacks” and historically seen as “Afro-Brazilians” have created and create works that ennoble Brazil, and if collectively they have contributed to the shaping of Brazilian identity, their collective position on the social scale, in the distribution of the social product, in the participation of ruling the country, in the educational system, and other sectors of Brazilian life leave something to be desired, and this should also be on the agenda of this remembrance.

#### Notas

- 1 MOURRAL, Isabelle. *Nature et Culture*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996. p.31.
- 2 BASTIDE, Roger. *As religiões africanas*. In *Brasil. Vol.II*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1971. p. 95.
- 3 MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Banto na Música Popular Brasileira*. São Paulo, Global Editora, sem data. p. 203.
- 4 BASTIDE, Roger. *Les Amériques Noires*. Paris, Payot, 1967. pp.113-114.
- 5 MAQUET, Jacques. *Les Civilisations Noires*. Paris, Marabout Université, 1981. p. 117.
- 6 THOMPSON, Robert Farris. The sign of the divine king. In *African Arts*, 3(3), 1970. pp. 8-17.
- 7 RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil* (5th edition). São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977. p 32.
- 8 VERGER, Pierre. *Syncretismo*. In *Recherche, Pédagogie et Culture*, 64, Paris, out.-nov.-dez. 1983. p. 41.
- 9 BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil: Vol. II*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1971. p. 361.
- 10 *Ibid.*
- 11 VALENTE, Waldemar. *Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro*. São Paulo, Editora Nacional, 3rd ed., 1977. p. 76.
- 12 VERGER, 1983. p. 42.
- 13 *Ibid.*
- 14 AUGRAS, Monique. *O Duplo e a Metamorfose: A Identidade Mítica em Comunidade Nagô*. Petrópolis, Vozes, 1983. p. 102.
- 15 AUGRAS, 1983. pp. 102-103.
- 16 CUNHA, Marianno Carneiro da. *Arte afro-brasileira*. In WALTER ZANINI(ed.), *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles - Fundação Djalmá Guimarães, 1983. pp. 999-1001.
- 17 CUNHA, 1983. pp. 1004-1006, 1009-1011.
- 18 CUNHA, 1983. p. 1002.
- 19 SANTOS, Juanita Elbein dos. *Os Nagôs e a Morte*. Petrópolis, Vozes, 1975. p. 240.
- 20 TRINDADE, Liana Silva. *Exu: Símbolo e Função*. São Paulo, FFLCH/USP, 1985. p. 83.
- 21 MUNANGA, Kabengele. *Art africain et syncretisme religieux au Brésil*. In *Dédalo*, 27, São Paulo, USP, 1989. pp. 125-126.
- 22 CUNHA, 1983. p. 996.
- 23 CUNHA, 1983. p. 1023.
- 24 *Ibid.*
- 25 *Ibid.*
- 26 CUNHA, 1983. p. 1025.
- 27 *Ibid.*
- 28 ARAÚJO, Emanuel (ed.). *A Mão Afro-Brasileira. Significado da Contribuição Artística e Histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988. p. 294.
- 29 DA SILVA, Maria Helena Ramos. *A Presença da África na Produção Plástica de Emanuel Araújo, Afro-Brasileiro, e Wilfredo Lam, Afro-Cubano*. Master's thesis presented at the PROLAM/USP, 1997. p. 70.
- 30 DA SILVA, Maria Helena Ramos, 1997. p. 73.
- 31 CALAÇA, Maria Cecília Felix. *O Fenômeno da Arte Afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos*. Tese de mestrado apresentada na Universidade Estadual de São Paulo - UNESP, São Paulo, 1999. p. 49.
- 32 *Ibid.*
- 33 CALAÇA, 1999. p. 68.
- 34 CALAÇA, 1999. p. 92.
- 35 CUNHA, 1983. p.1026.

#### Notes

- 1 MOURRAL, Isabelle. *Nature et Culture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. p.31.
- 2 BASTIDE, Roger. "As religiões africanas", in *Brasil. Vol.II*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1971. p. 95.
- 3 MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Banto na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global Editora, undated. p. 203.
- 4 BASTIDE, Roger. *Les Amériques Noires*. Paris: Payot, 1967. pp.113-114.
- 5 MAQUET, Jacques. *Les Civilisations Noires*. Paris: Marabout Université, 1981. p. 117.
- 6 THOMPSON, Robert Farris. "The sign of the divine king". In *African Arts*, 3(3): 1970. pp. 8-17.
- 7 RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil* (5th edition). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. p. 32.
- 8 VERGER, Pierre. "Syncretisme." In *Recherche, Pédagogie et Culture*, 64, Paris, Oct.-Nov.-Dec. 1983, p. 41.
- 9 BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil: Vol. II*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1971. pp. 361.
- 10 *Ibid.*
- 11 VALENTE, Waldemar. *Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro*. São Paulo: Editora Nacional, 3rd ed., 1977. p. 76.
- 12 VERGER, 1983. p. 42.
- 13 *Ibid.*
- 14 AUGRAS, Monique. *O Duplo e a Metamorfose: a identidade mítica em comunidade nagô*. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 102.
- 15 AUGRAS, 1983. pp. 102-103.
- 16 CUNHA, Marianno Carneiro da. "Arte afro-brasileira." In Walter Zanini(ed.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles - Fundação Djalmá Guimarães, 1983. pp. 999-1001.
- 17 CUNHA, 1983. pp. 1004-1006, 1009-1011.
- 18 CUNHA, 1983. p. 1002.
- 19 SANTOS, Juanita Elbein dos. *Os Nagôs e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 240.
- 20 TRINDADE, Liana Silva. *Exu: Símbolo e Função*. São Paulo: FFLCH/USP, 1985. p. 83.
- 21 MUNANGA, Kabengele. "Art africain et syncretisme religieux au Brésil." In *Dédalo*, 27, São Paulo, USP, 1989. pp. 125-126.
- 22 CUNHA, 1983. p. 996.
- 23 CUNHA, 1983. p. 1023.
- 24 *Ibid.*
- 25 *Ibid.*
- 26 CUNHA, 1983. p. 1025.
- 27 *Ibid.*
- 28 ARAÚJO, Emanuel (ed.). *A Mão Afro-Brasileira. Significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 294.
- 29 DA SILVA, Maria Helena Ramos. *A Presença da África na Produção Plástica de Emanuel Araújo, Afro-Brasileiro, e Wilfredo Lam, Afro-Cubano*. Master's thesis presented at the PROLAM/USP, 1997. p. 70.
- 30 DA SILVA, Maria Helena Ramos, 1997. p. 73.
- 31 CALAÇA, Maria Cecília Felix. *O Fenômeno da Arte Afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos*. Master's thesis presented at the Universidade Estadual de São Paulo - UNESP, São Paulo, 1999. p. 49.
- 32 *Ibid.*
- 33 CALAÇA, 1999. p. 68.
- 34 CALAÇA, 1999. p. 92.
- 35 CUNHA, 1983. p.1026.

- ARAÚJO, 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, vol.II*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1971.
- 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, Marianno 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 Ramos. *A Presença da África na Produção Plástica de Emanuel Araújo, Afro-Brasileiro, e Wilfredo Lam, Afro-Cubano*. Dissertação de Mestrado, PROLAM/USP, 1997.
- MAQUET, 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*, 27: 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. pp.7-9.
- MUNANGA, Kabengele; MANZOCHI, Helmy Mansur. *Símbolos, poder e autoridade nas sociedades negro-africanas*. In *Dédalo*, 25: 7-39, 1987.
- NEYT, François & VANDERHAEGHE, Catherine. *As artes das cortes da África Negra no Brasil*. Neste catálogo.
- RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo, Companhia Editoria Nacional, 5ª edição, 1977.
- SALUM, Marta Heloisa Leuba. *Cem anos de arte afro-brasileira*. Neste catálogo.
- SANTOS, Juanita Elbein dos. *Os Nagôs e a Morte*. Petrópolis, Vozes, 1975.
- THOMPSON, Robert Farris. *The sign of the divine king*. *African Arts*, 3(3): 8-17.
- TRINDADE, Liana Silva. *Exu: Símbolo e Função*. São Paulo, FFLCH/USP, 1985.
- VALENTE, Waldemar. *Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro*. São Paulo, Editora Nacional, 3ª edição, 1977.
- VERGER, Pierre. *Syncrétisme*. *Recherche, Pédagogie et Culture*, n° 64, Paris, octobre, novembre, décembre, 1983.
- ARAÚJO, Emanuel (ed.). *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, Vol. II*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1971.
- CALAÇA, Maria Cecília Felix. *O Fenômeno da Arte Afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos*. Master's thesis, Universidade Estadual de São Paulo - UNESP, São Paulo, 1999.
- CUNHA, Marianno Carneiro da. "Arte afro-brasileira." In Walter Zanini (ed.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles - Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- DA SILVA, Maria Helena Ramos. *A Presença da África na Produção Plástica de Emanuel Araújo, Afro-Brasileiro, e Wilfredo Lam, Afro-Cubano*. Master's thesis, PROLAM/USP (Universidade de São Paulo), 1997.
- MAQUET, 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, undated.
- MUNANGA, Kabengele. "An african et syncrétisme religieux au Brésil." In *Dédalo*, 27: 99-128. São Paulo: USP (Universidade de São Paulo), 1989.
- . "A criação artística negro-africana - uma arte situada na fronteira entre a contemplação e a utilidade prática." In *África Negra*, catalogue of exhibition organized by Pierre Verger at MASP, São Paulo, Editora Corrupio, 1988, pp.7-9.
- MUNANGA, Kabengele and MANZOCHI, Helmy Mansur. "Símbolos, poder e autoridade nas sociedades negro-africanas." In *Dédalo*, 25. São Paulo: USP (Universidade de São Paulo), 1987, pp. 7-39.
- NEYT, François and VANDERHAEGHE, Catherine. "As artes das cortes da África negra no Brasil". In this catalogue.
- RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil* (5th edition). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- SALUM, Marta Heloisa Leuba. "Cem anos de arte afro-brasileira". In this catalogue.
- SANTOS, Juanita Elbein dos. *Os Nagôs e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- THOMPSON, Robert Farris. "The sign of the divine king". In *African Arts*, 3(3), pp. 8-17.
- TRINDADE, Liana Silva. *Exu: Símbolo e Função*. São Paulo: FFLCH/USP (University of São Paulo), 1985.
- VALENTE, Waldemar. *Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro*. São Paulo: Editora Nacional, 3rd ed., 1977.
- VERGER, Pierre. "Syncrétisme". In *Recherche, Pédagogie et Culture*, 64, Paris, Oct.-Nov.-Dec. 1983.

# CEM ANOS DE ARTE AFRO-BRASILEIRA

MARTA HELOÍSA LEUBA SALUM  
CURADORA

**Num território abstrato, unem-se pelo imaginário África e Brasil, de tal forma que aqui se pode viver a África em toda sua intensidade e se crê reconhecer o Brasil na África. Quais os espíritos africanos que nos resta encontrar no Brasil, além de orixás, voduns, inquices e caboclos? Qual é a alma brasileira que buscamos na África?**

**Nesse território, que deve ser considerado em vários momentos do tempo, como vem se colocando a chamada "arte afro-brasileira"?**

**Da década de 70 para cá, intensifica-se a valorização da identidade negra, seja na tradição religiosa ou na artística. Nas artes plásticas isso fica claro na exposição *A Mão Afro-brasileira*, de 1988, realizada no MAM de São Paulo com curadoria de Emanuel Araújo. Ela deu margem a uma publicação inédita sobre as artes brasileiras de herança negra, por ocasião das comemorações do centenário da Abolição<sup>1</sup>.**

**Na década de 60, quando a independência dos países africanos começava a se fazer repercutir no mundo, três brasileiros – Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim e Agnaldo dos Santos – projetaram no exterior as chamadas artes negras do Brasil. Eles representaram o país no 1º Festival Mundial de Artes Negras de Dakar, no Senegal, em 1966, selecionados entre artistas "de raça negra ou ascendência africana", conforme regulamento oficial<sup>2</sup>.**

# ONE HUNDRED YEARS OF AFRO-BRAZILIAN ART

MARTA HELOÍSA LEUBA SALUM  
CURATOR

Africa and Brazil are united in an imaginary abstract territory, and this makes it possible both to experience Africa in all its intensity and possibly to recognize Brazil in Africa. Along with the *orixás*, *voduns*, *inquices* and *caboclos*, what African spirits can we discover in Brazil? And what is the Brazilian soul that we seek in Africa?

In this territory, which we need to consider at different points in time, how do we go about placing so-called "Afro-Brazilian art"?

Since the 1970's, the appreciation of black identity has intensified, both in religious and artistic traditions. In the art field, this became evident during the 1988 exhibit entitled "The Afro-Brazilian Hand" ("A Mão Afro-Brasileira") at the São Paulo Museum of Modern Art, curated by Emanuel Araújo. This led to an unprecedented publication about Brazilian art with black roots, during the commemoration of the centennial of the abolition of slavery in Brazil.<sup>1</sup>

When the independence of African countries began to have worldwide repercussions in the 1960's, three Brazilians – Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim and Agnaldo dos Santos – launched so-called Brazilian "Negro arts" abroad. They were chosen from artists "of the Negro race or African descent" (according to the official regulations) and represented Brazil at the First World Festival of Negro Arts held in Dakar, Senegal in 1966.<sup>2</sup>



**Na década de 50, quando as preocupações sociais nas artes davam lugar ao desenvolvimento da abstração, algumas produções artísticas de origem africana já eram valorizadas entre nós no campo das artes plásticas, ainda que discriminadas como “populares”, “primitivas” ou “negras”. Pouco antes, no final da década de 40, Arthur Ramos tratava como “arte negra” a produção estética religiosa no campo da etnologia<sup>3</sup>.**

**No Brasil dos anos 30, os desdobramentos da arte moderna se deram na presença de um nacionalismo que, apesar de culturalista, desconsiderava as especificidades culturais. Em 1934, realizou-se o 1º Congresso Afro-Brasileiro em Recife, sem que a arte afro-brasileira tenha merecido destaque na ocasião<sup>4</sup>. Vem dessa década o interesse pelos estudos no campo do folclore, em que se destacam, entre outros, as pesquisas do Departamento de Cultura de Mário de Andrade. Ganham interesse, nessa perspectiva, objetos como os apreendidos desde 1910, em Alagoas, pela polícia da época, em repressão aos cultos afro-brasileiros de Recife, Salvador e do Rio de Janeiro, muitos dos quais são hoje considerados arte.**

**Até então, apesar da importância da arte africana no modernismo europeu<sup>5</sup>, esses objetos não passavam de fetiches na perspectiva evolucionista de Nina Rodrigues sobre a “arte dos colonos pretos” do final do século XIX<sup>6</sup>, ou seja, a arte dos africanos e seus descendentes brasileiros, que durante a escravidão ficou relegada à clandestinidade.**

**É preciso considerar ainda que muitos desses africanos que foram trazidos para o Brasil por força da escravidão poderiam ter sido produtores das peças de arte tradicional africana que hoje estão nos museus do mundo todo. Mais do que isso, todos os africanos que vieram firmar raízes estéticas no Brasil trouxeram consigo uma memória coletiva, presente na arte brasileira, de que faz parte a arte afro-brasileira.**

**Diante desse breve panorama, escrito em 1999, vemos que a “arte afro-brasileira” é antes de mais nada contemporânea: ganhou nome neste século XX e passou a ser reconhecida como qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil. Trata-se da cultura material dos segmentos negros no Brasil, das obras representativas da cultura popular de origem africana, das releituras da arte africana tradicional.**

**O mais importante é que aquilo que se convencionou chamar “arte afro-brasileira” faz parte do circuito das artes internacionais e, como tal, está livre dos grilhões que tentaram impor a ela num passado não muito distante.**

In the 1950's, when social concerns in the arts made space for the development of abstraction, some artistic works with African origins were already valued in Brazil, although they were categorized as “popular,” “primitive,” or “Negro.” Somewhat earlier, at the end of the 1940's, Arthur Ramos had used the label “Negro art” to refer to aesthetic religious production in the field of ethnology.<sup>3</sup>

Brazilian modern art in the 1930's developed in the context of a nationalism that was culturalist but nevertheless neglected cultural specifics. The First Afro-Brazilian Congress was held in Recife in 1934, but Afro-Brazilian art was not given any emphasis.<sup>4</sup> During this decade interest in folklore field studies began, including the noteworthy research done by the Department of Culture headed by Mário de Andrade. From this perspective, there is increased interest in objects such as those seized since 1910 by the Alagoas police, as part of an effort to repress Afro-Brazilian religious worship in Recife, Salvador, and Rio de Janeiro. Many of these objects are currently considered works of art.

Until then, despite the major impact of African art on European modernism,<sup>5</sup> these objects were seen as mere fetishes, along the lines of Nina Rodrigues's evolutionist view of the “art of black settlers” in the late nineteenth century.<sup>6</sup> The art of Africans and their Brazilian descendants was relegated to secrecy during the era of slavery.

Furthermore, we must consider the idea that the works of traditional African art that are now on display in museums around the world may have been produced by the many Africans brought to Brazil to work as slaves. In addition, all the Africans who established their aesthetic roots in Brazil brought along a collective memory that is a presence in Brazilian art, of which Afro-Brazilian art is a part.

From this brief overview written in 1999, we can see that “Afro-Brazilian art” is, above all, a contemporary phenomenon. It became known in the twentieth century, when it began to be recognized as encompassing any expression in the visual arts that recaptures, on one hand, traditional African aesthetics and religiosity, and, on the other, the socio-cultural context of blacks in Brazil. The term thus refers to the material culture of the black sector of the Brazilian population, the works that are representative of Africa-derived popular culture, and the re-readings of traditional African art.

The most important change is that so-called “Afro-Brazilian art” is now a part of the international art circuit, free of the shackles that some people attempted to impose on it a short time ago.

## **500 YEARS OF AFRICAN ART IN THE AMERICAS**

The terms Afro-American, Afro-Cuban, and Afro-Brazilian art are used today by anthropologists and historians of contemporary art as a way of relocating African art beyond the boundaries of a dated ethnology.

### **NOS 500 ANOS DE ARTE AFRICANA NAS AMÉRICAS**

**Hoje, falar em arte afro-americana, arte afro-cubana e arte afro-brasileira é uma forma que antropólogos e historiadores da arte contemporâneos encontraram de recolocar a arte africana para além dos limites de uma etnologia ultrapassada.**

**Ainda assim, raça negra e cultura africana continuam sobrepostas no imaginário de boa parte da crítica, da maioria do público e dos artistas. É essa mesma idéia de fusão que está por trás da "arte da diáspora" de que falam os especialistas americanos<sup>7</sup>.**

**Até a primeira metade do século XX, as coleções de arte africana eram signo do poder do colonizador, e através delas se tinha, na Europa, a primazia da inovação do discurso sobre as artes plásticas.**

**Esse discurso, em voga desde o início do século, está necessitando de revitalização diante da descontinuidade das formas tradicionais provocada pelas mudanças por que vêm passando os países africanos da modernidade. E parece que o caminho para essa revitalização tem sido a apologia da existência de uma estética surgida no Ocidente com características comuns às manifestações artísticas tradicionais da África.**

**Assim, a força da linguagem emblemática e o cromatismo vigoroso, bem como o caráter monumental ou cênico, temático e discursivo das artes africanas são vistos como sinais dos mais contundentes de africanidade, revelando supostamente "permanências" africanas nas Américas. São essas características estéticas que permitem aos críticos aproximarem artistas plásticos brasileiros como Lygia Clark e Hélio Oiticica dos chamados afro-americanos Wilfredo Lam ou Jean-Michel Basquiat.**

**Talvez o que haja em comum na obra desses artistas - e também na arte africana tradicional - é um caráter mais conceitual do que "objetual", e o uso da multimídia ou de suportes não convencionais, que surgem internacionalmente com a "desmaterialização" da arte nos anos 60. Não devendo ser confundidas com contribuição africana no universo da criação artística, essas idéias mudaram, contudo, os rumos da produção crítica e da história da arte, tornando-as capazes de apontar nos dias de hoje outras esquecidas ou escondidas dimensões em comum entre as artes tradicionais da África e a arte contemporânea, além das já introduzidas pela arte moderna, de natureza formal<sup>8</sup>.**

**Sobre a "arte da diáspora", cabe observar ainda que ela não poderia ter sido pensada sem que se colocassem em pauta seja as "Américas Negras", de Roger Bastide<sup>9</sup>, seja a "civilização luso-hispano-tropical", de Gilberto Freyre, no seu apreço pelas "artes ligadas aos trópicos"<sup>10</sup>. Isto é, a formulação internacional de hoje sobre a arte de origem africana nas Américas é devida, em parte, a uma contribuição das sociologias da arte e do negro fundadas na América Latina e enraizadas no Brasil do passado.**

**Assim mesmo, há um folclorismo encoberto nessas estéticas estrangeiras que não é nem latino-americano, nem brasileiro. O da Bahia, a que Paulo Herkenhoff se refere como "doença crônica"<sup>11</sup>, talvez não seja baiano de verdade, mas cosmopolitano, sendo o reflexo da realidade ambígua deixada pela colonização e pela escravidão.**

**E diante dessa realidade é preciso considerar que a arte "afro-ibero-luso-americana" nunca deixará de ser exótica enquanto não for assumida como arte em sua própria atualidade e dentro de seu próprio território.**

Nevertheless, in the minds of many critics, most artists, and much of the general public, black race and African culture remain overlapped. This idea of fusion also underlies the "Diaspora art" discussed by experts in the United States.<sup>7</sup>

Until the first half of the twentieth century, the collections of African art were signs of the power of the colonizer. Through these collections, Europe was at the forefront of the innovations in the discourse about art.

We need to revitalize this discourse, which has been in vogue since the beginning of the twentieth century. The changes taking place in African countries in modern times have caused traditional forms of art to come to an end. Furthermore, it seems that the way to this revitalization has been the acknowledgement of the existence of an aesthetic that arose in the West with characteristics common to those of traditional African artistic expressions.

In this way, the power of symbolic language and strong chromatics, as well as the monumental or scenic, thematic, and discursive character of African art, are seen as unmistakable signs of "Africanness" that point to a supposed African imprint on the Americas. These are the aesthetic characteristics that allow critics to find commonality between such Brazilian artists as Lygia Clark and Hélio Oiticica and so-called Afro-American artists such as Wilfredo Lam or Jean-Michel Basquiat.

Perhaps the commonality in the works of these artists, as well as in traditional African art, is an approach to art that is more conceptual than based on objects, and the use of multimedia or unconventional material that emerged internationally along with the "dematerialization" of art in the 1960's. These ideas, which should not be confused with Africa's contribution to the world of artistic creation, have nevertheless changed the course of critical production and of art history. Today these fields are able to point out other forgotten or hidden dimensions that traditional African art has in common with contemporary art, beyond those that were formally introduced into modern art at an earlier time.<sup>8</sup>

Regarding "Diaspora art," it is also necessary to observe that the concept could not have been formulated without Roger Bastide's "Black Americas"<sup>9</sup> or the "Luso-Hispanic tropical civilization" described by Gilberto Freyre, in connection with his admiration of "the arts associated with the tropics."<sup>10</sup> In other words, the current international view of African-originated art in the Americas is partly due to sociological studies of art and of black culture with foundations in Latin America and rooted in Brazil's past.

Nevertheless, these foreign aesthetics have a hidden "folklorism" that is neither Latin American nor Brazilian. For example, Bahian exoticism, which Paulo Herkenhoff calls a "chronic disease,"<sup>11</sup> may not really be from Bahia. It may instead be cosmopolitan, a reflection of the ambiguous reality left by colonization and slavery.

Given this reality, it should be kept in mind that "Afro-ibero-Luso-American art" will continue to be exotic until it is finally considered art in its own time and within its own territory.

**Trazendo à luz limitações da estética formulada no Ocidente, Roger Somé<sup>12</sup> já observou que a noção de estética africana vem de uma visão europeia de "arte pela arte", e que essa visão desconsidera sentidos primordiais das artes africanas tradicionais.**

**O texto de François Neyt e Catherine Vanderhaeghe, nesta exposição, reforça a idéia de que para compreender um objeto da arte africana tradicional é preciso ultrapassar as barreiras do visível. Esse texto – apoiado por uma seleção de obras-primas conservadas em coleções tradicionais de arte africana da Europa – servirá também de referência para um possível estabelecimento de fronteiras, ou sobreposições, entre o que é africano e o que é brasileiro na chamada arte afro-brasileira.**

**Na impossibilidade de criar um espaço para a arte africana – que seria o centro físico daquilo que Kabengele Munanga chamou "zona nuclear" da arte afro-brasileira num dos primeiros textos de conceituação do módulo –, procuramos nesta montagem chamar a atenção para a importância e eficácia que o discurso sobre a arte afro-brasileira tem na definição da arte brasileira em geral.**

**Nem fusão de arte brasileira e africana, nem uma reinterpretação formal da arte africana – a arte afro-brasileira não deve ser vista, nesta exposição, apenas como uma modalidade conceitual. Que na *Mostra do Redescobrimto* desponte, em todos os seus módulos expositivos, a África de todas as artes: do Brasil colonial, monárquico, republicano; do Estado Novo e da ditadura militar; do Brasil inconsciente, virgem, popular, primitivo, ingênuo; do Brasil antes dele mesmo e de todas as outras invenções de Brasil, do onírico ao militante.**

**Sabemos que uma mostra como esta nunca será o bastante para contemplar a variedade de tendências e enfoques que a conceituação de "arte afro-brasileira" adquiriu<sup>13</sup>. Por mais que se fundamente na etnicidade, na historicidade e na religiosidade, ela não é uma modalidade autônoma que se define por localizadores de tempo-espaço abstratos, nem tampouco expressão de uma monolítica ancestralidade submersa num mundo tropical arcaico.**

**Nas obras que representam a arte afro-brasileira desta mostra, mais do que uma memória coletiva ou um imaginário vigora uma proposta estética brasileira de tendências pós-modernistas e contemporâneas da arte do século XX, independentemente da linguagem, se figurativa ou abstrata, ou da origem, se popular ou erudita.**

**A ausência de outras formas das artes visuais, como a fotografia, a arquitetura, o design, deve-se ao recorte de conceituação do assim chamado módulo *Arte Afro-brasileira* no contexto da exposição *Mostra do Redescobrimto*.**

## **AFRO-BRAZILIAN ART IN 500 YEARS OF VISUAL ARTS IN BRAZIL**

Bringing to light limitations of Western aesthetics, Roger Somé observed that the notion of African aesthetics comes from a European vision of "art for art's sake," and that this vision neglects fundamental meanings of traditional African arts.<sup>12</sup>

The text by François Neyt and Catherine Vanderhaeghe included in this catalogue reinforces the idea that one must surpass the boundaries of the visible in order to understand an object of traditional African art. Their text — supported by a selection of masterpieces from traditional collections of African art in Europe — also serves as a reference for the possible establishment of boundaries or overlapping between what is African and what is Brazilian in so-called Afro-Brazilian art.

As for the impossibility of creating a space for African art — which would be the physical center of what Kabengele Munanga called the "nuclear zone" of Afro-Brazilian art in one of the earliest texts that conceptualized the section — in this exhibit we have attempted to underscore the importance and effectiveness of the discourse on Afro-Brazilian art with regard to the definition of Brazilian art in general.

Neither a fusion of Brazilian and African art nor a formal reinterpretation of African art, Afro-Brazilian art should be seen in this exhibit as more than a conceptual approach. It is our intention that the Africa of all the arts emerges throughout the *Rediscovery Exhibition*: of the colonial, monarchical, republican Brazil; of the New State and the years of military dictatorship; of the unconscious, virginal, popular, primitive, naïve Brazil; of Brazil before there was a country, and all other inventions of Brazil, from the most dreamlike to the most militant.

We are aware that an exhibit like this can never fully cover the variety of trends and approaches that the concept of "Afro-Brazilian art" has come to encompass.<sup>13</sup> However rooted it may be in ethnicity, historicity, and religiousness, it is not an autonomous mode that can be defined on the basis of abstract space-time locators, nor is it the expression of monolithic "ancestralness" submerged in an archaic tropical world.

In the works representing Afro-Brazilian art included in this exhibit, what predominates is not just a collective memory or strong imagination, but rather a Brazilian aesthetic proposal of post-modernist and contemporary trends of twentieth-century art — independent of abstract or figurative language, and of popular or cultured origins.

The absence of other forms of visual art, such as photography, architecture, and design, is the result of the conceptual choices made in the definition of the Afro-Brazilian Art Section in the context of *Rediscovery Exhibition*.

Há três décadas, Clarival do Prado Valadares elegeu três artistas para compor a delegação que revelou à África a existência de uma arte afro-brasileira. Hoje Valentim, Agnaldo e Heitor ainda norteiam, como mestres criativos, a seleção desta mostra. Precursores no campo das artes, foram também portadores de uma tradição que ficou muitas vezes no anonimato daqueles que produziram uma obra funcional mágico-religiosa, que viria a ser reconhecida como estética somente no século XX.

**Ao lado deles, destacam-se artistas cuja preocupação central tem sido expressar estéticas capazes de propiciar uma reflexão sobre a visão de mundo africana no Brasil.**

Heitor dos Prazeres e Pedro Paulo Leal

**A tônica dominante na pintura de Heitor está na vida e no samba carioca da Praça Onze e dos Arcos da Lapa. Para Rubem Braga, “se há homem que não precisava ser pintor era esse, cujos vida e amores já conta de maneira tão boa em outra arte, mas sua imensa riqueza interna veio ganhar na pintura uma expressão irmã do samba”<sup>14</sup>. Será que esse pintor, igualmente conhecido no cenário musical, teria sido mais compositor do que artista plástico?**

**Não há dúvida da importância que tem a música para esse artista: na sua pintura, o samba carioca faz ecoar os sons da África. Mas não se pode negar a força plástica desses personagens do povo, que cantam e dançam com o corpo virado para a frente e a cabeça para o lado. Essas figuras humanas bipolares de Heitor, bem como as cores contrastantes, particularmente na série das rodas de samba, fazem lembrar Di Cavalcanti. Sua declaração de que “eu sou um ovo e o povo é a chocadeira” ilustra o espírito modernista de Heitor dos Prazeres.**

**Não é sua origem nem um duplo caráter artístico que fizeram unir Pedro Paulo Leal a Heitor dos Prazeres. Seu pai queria que ele fosse violonista, mas quem se revelou foi o artista plástico que, como em Heitor, elegeu o cenário popular e suburbano das cenas e costumes do Rio antigo.**

**Pedro Paulo não representou a população negra em rodas de samba, mas no seu cotidiano sagrado e profano da mesma época de Heitor. Lélia Coelho Frota observa que “o tema dos navios e sua versão trágica dos naufrágios é uma das constantes da obra de Pedro Paulo, ao lado das cenas de terreiro (umbanda), das naturezas-mortas, das batalhas, das composições de caráter orgiástico e muitas vezes criminal do bas-fond carioca”<sup>15</sup>. Do ponto de vista formal, muitas de suas pinturas parecem surgir de uma perspectiva pensada em dois ou mais pontos de fuga, formando espaços contrastados por iluminação fantástica, revelando o caráter religioso desse pintor, que, quando expunha no Passeio Público do Rio de Janeiro, fazia-se identificar por uma tabuleta com a inscrição “Pintor Espiritual”.**

Mestre Didi, Agnaldo dos Santos e Emanuel Araújo

**A obra de Mestre Didi tem sido vista como arte sacra afro-brasileira, e até pouco tempo ele era mais conhecido no campo da religião do que no das artes. Nascido na Ilha de Itaparica, Bahia, o sacerdote do culto de ancestrais, confirmado por Mãe Aninha, e que faz objetos rituais desde a infância e adolescência, conforme escreve Juana**

## THE ARTISTS AND THEIR WORKS

Three decades ago, Clarival do Prado Valadares chose three artists as a delegation to present Afro-Brazilian art in Africa. These three, Rubem Valentim, Agnaldo dos Santos and Heitor dos Prazeres, continue today as the creative masters that orient the selections for this exhibit. They were not only precursors in the field of art, but also bearers of a largely anonymous tradition of creators of magic-religious functional work that only became recognized as aesthetic in the twentieth century.

In addition to these three artists, the exhibit features others whose central concern has been the expression of aesthetics that bring about a contemplation of a vision of the African world in Brazil.

### Heitor dos Prazeres and Pedro Paulo Leal

The dominant tone in Prazeres's work is the life and samba in the Praça Onze and Arcos da Lapa neighborhoods of Rio de Janeiro. According to Rubem Braga, “if there ever was a man who had no need to become a painter, it was certainly Heitor, who tells of his life and loves so well in another art. But in painting his immense inner richness found a form of expression parallel to the samba.”<sup>14</sup> Could it be that this painter, who is just as well known as a musician, was more of a composer than a visual artist?

There is no doubt about the importance of music for him. In his paintings, the Rio de Janeiro samba makes the sounds of Africa echo. However, no one can deny the visual impact of these simple people, who sing and dance with their bodies shown frontally and their heads in profile. Prazeres's bipolar human figures and contrasting colors, especially in his samba paintings, are reminiscent of Di Cavalcanti. Heitor dos Prazeres's statement, “I'm an egg, and the people are my incubator,” illustrates his modernist spirit.

It was neither his origin nor his two kinds of artistic talent that caused him to associate with Pedro Paulo Leal. Leal's father wanted him to be a guitarist, but he instead became a painter, and like Prazeres, he chose as his theme the common people, scenes, and customs of the lower-class suburbs of old Rio.

Rather than black people dancing the samba, Leal painted their sacred and secular everyday lives, during the same time that Prazeres painted. Lélia Coelho Frota observes that “the motif of ships and his tragic interpretation of shipwrecks is one of the constants in Leal's work, along with scenes of Umbanda, still life, battles, and Rio's orgiastic and often criminal underground life.”<sup>15</sup> From the formal point of view, many of Leal's paintings seem to emerge from a perspective conceived with two or more vanishing points, forming spaces contrasted by means of fantastic light. This reveals the religious character of this artist, who identified his painting in Rio's Passeio Público with the label, “Spiritual Painter.”

### Mestre Didi, Agnaldo dos Santos and Emanuel Araújo

Mestre Didi's work has been viewed as religious Afro-Brazilian art, and until recently he was better known in the field of religion than in that of the arts. Born on Itaparica Island, Bahia, he was a priest in a cult of ancestors, as confirmed by Mãe Aninha. Beginning in his childhood and adolescence, he made ritual objects, according to Juana Elbein dos Santos.<sup>16</sup> In the 1980's he became well known as a sculptor, and was honored with a special room at the 1996 São Paulo Bienal.

**Elbein dos Santos<sup>16</sup>, tornou-se escultor reconhecido na década de 80, tendo recebido uma sala especial na Bienal de 1996.**

**Os emblemas de orixás telúricos foram sendo transformados pelas suas mãos de artesão e artista em grandes esculturas que reproduzem formas sagradas do mundo ancestral africano presentes nos candomblés do Brasil. Feitas com fibras vegetais, couro, búzios e outros materiais orgânicos com valor simbólico para as culturas brasileira e iorubá, suas esculturas são marcadas pelas cores puras e pela presença do material natural. Nelas entrelaçam-se figuras de animais e vegetais, tendo cada uma um nome em iorubá. Reportando-se ao mito de origem e a contos relativos à criação do universo, a arte de Mestre Didi tem uma dimensão ecológica, além da religiosa<sup>17</sup>.**

**Se Mestre Didi estendeu suas atividades religiosas e entrou no domínio das artes, o também nascido na Ilha de Itaparica Agnaldo dos Santos encontrou como aprendiz no ateliê de Mário Cravo Júnior a oportunidade de tirar do domínio das artes a sua espiritualidade africana.**

**Como observa Francisco de Castro Ramos Neto<sup>18</sup>, sua "habilidade em cortar" vem do tempo em que trabalhava em caieiras, cortando lenha e blocos de arenito. Seu trabalho como escultor ganhou força no início da década de 50, inspirado, como sugere Clarival do Prado Valladares<sup>19</sup>, em fotos sobre arte africana e nos ex-votos a que teve acesso através de Pierre Verger e do próprio Mário Cravo Jr. Sua obra é uma releitura estrutural da arte de seus antepassados negros, reunindo harmoniosamente em cada uma das suas esculturas em madeira os múltiplos estilos das artes tradicionais africanas.**

**Foi também pela madeira que Emanuel Araújo, vindo da Bahia de Santo Amaro da Purificação, começou sua obra, fazendo inicialmente xilogravura. São bem conhecidos seus relevos e esculturas em cores puras apresentados em espaços públicos, alguns de enormes dimensões. O preto e vermelho, que marcaram uma fase de sua escultura constituída de peças com a temática de Exu, aparecem também nos traços da sua gravura de movimentos abruptos e secos. Essa amplitude de movimento e o contraste cromático e tonal de suas cores denunciam a impetuosidade do artista, fazendo de seus planos geométricos construções concretas que parecem agarrar o solo e marcar o espaço, apropriando-se do ambiente em redor.**

**Henry Drewal<sup>20</sup> interpreta algumas das características formais da escultura de Emanuel Araújo como essência dos "deuses africanos que sobrevivem e prosperam no Brasil contemporâneo". Tomando como exemplo suas estruturas em ferro azul, observa que "a força, o poder, a rapidez e a retidão", atribuídos a Ogum, "reverberam em esculturas dedicadas aos seus poderes e presença". Nesta exposição, o artista vem representar-se com sua versão de *Templo de Oxalá*, de 1991, constituída de nove peças em madeira pintada de branco.**

Rubem Valentim e Niobe Xandó

**Foi pelo branco de Oxalá e de seu painel do Itamaraty, de 1977, que Rubem Valentim figurou na 14<sup>a</sup> e na 23<sup>a</sup> Bienais Internacionais de São Paulo. Desta vez, as formas geométricas das pinturas, esculturas e gravuras do artista baiano serão apresentadas em outras cores também, sendo sempre uma mistura dos emblemas dos orixás, adaptados, reorganizados e interligados numa nova linguagem plástica, e de formas simbólicas universais.**

With his craftsmanship and his art, Mestre Didi transformed emblems of telluric orixás into great sculptures. They reproduce the sacred forms of the African ancestral world as they appear in Brazilian Candomblés. Made of vegetable fiber, leather, shells, and other organic materials with symbolic meanings in Brazilian and Yoruba cultures, his sculptures are characterized by pure colors and the presence of natural materials. They depict interlocked figures of plants and animals, each with its name in Yoruba. With allusions to the myth of origin and to stories about the creation of the universe, Mestre Didi's art has both ecological and religious dimensions.<sup>17</sup>

While Mestre Didi extended his religious activities into the sphere of art, another native of Itaparica, Agnaldo dos Santos, discovered as an apprentice in the studio of Mário Cravo, Jr. the opportunity to develop his African spirituality from the domain of the arts.

As Francisco de Castro Ramos Neto has observed, his "cutting skill" was acquired working at limekilns, chopping wood and blocks of sandstone.<sup>18</sup> He came into his own as a sculptor in the early 1950's, inspired by photographs of African art and "ex-votos" shown to him by Pierre Verger and Cravo, Jr., according to Clarival do Prado Valladares.<sup>19</sup> His work is a structural rereading of the art of his black ancestors, harmoniously combining in each of his wood sculptures the various styles of traditional African art.

Emanuel Araújo, a Bahian from Santo Amaro da Purificação, also used wood to at the beginning of his career, with woodcuts as his first creations. His well-known and sometimes enormous reliefs and sculptures in pure colors are displayed in public spaces. Black and red — the colors that marked a phase of his sculptures with the theme of *Exu* — also appear in the lines of his engravings, with their abrupt, dry movements. The amplitude of movement and the chromatic and tonal contrast of his colors reveal the artist's impetuous nature, giving his geometric planes the quality of concrete constructions that seem to hold onto the soil and mark the space, appropriating the surrounding area.

Henry Drewal interprets some of the formal characteristics of Emanuel Araújo's sculpture as the essence of the "African gods who survive and flourish in contemporary Brazil."<sup>20</sup> Taking his blue iron structures as an example, he notes that "the strength, the power, the swiftness and rectitude" that are *Ogum's* attributes "reverberate in sculptures dedicated to his powers and his presence." In this exhibition the artist is represented by his 1991 version of "Temple of Oxalá," which consists of nine pieces of wood that are painted white.

## Rubem Valentim and Niobe Xandó

With his 1977 panel for the Ministry of Foreign Affairs and his work painted white for the goddess *Oxalá*, Rubem Valentim took part in the fourteenth and twenty-third São Paulo International Biennials. During this *Bienal*, the geometric forms in the Bahian artist's paintings, sculptures, and prints are presented in other colors as well, and as usual his work is a combination of the symbols of the *orixás* — adapted, reorganized, and interconnected in a new visual language — with universal symbolic forms.

**Valentim foi um construtivista por excelência nos anos 60 e 70 e nega ser concreto com sua memorável frase: "Meu problema sempre foi conteudístico (a impregnação mística, a tomada da consciência de nossos valores culturais, de nosso povo, do sentir brasileiro)"<sup>19</sup>. Sua proposta foi desenvolver o que ele chamou de "iconologia afro-ameríndio-nordestino-brasileira", em que se destaca a "riscadura brasileira", que é como ele chama o conjunto dos elementos gráficos que expressam o resultado da mestiçagem na cultura brasileira. Além de religiosidade e negritude<sup>20</sup>, sua obra combina nacionalidade e modernidade, racionalidade e intuição<sup>21</sup>.**

**Assim como Valentim, a paulista Niobe Xandó criou uma linguagem baseada em símbolos gráficos. Seu trabalho já era evidenciado dentro e fora do Brasil quando, em 1968, foi um dos centros de atenção nos debates sobre a 1ª Bienal Latino-Americana realizada em torno do tema *Mitos e Magia*.**

**A artista, considerada por Mário Schenberg como uma das figuras pioneiras da arte mágica no Brasil<sup>22</sup>, notou que "máscaras foram surgindo". Por volta de 1964, "pintava plantas selvagens, imaginárias, quando formas estranhas passaram a surgir entre elas", impulsionando-a a fazer "pequenos tracinhos", num trabalho intercalado com a pintura<sup>23</sup>.**

**Niobe, então, passou a criar figuras cujos elementos parecem hieróglifos e símbolos matemáticos. Nas suas telas, há uma textura gráfica, que lembra códigos desconhecidos. A chave para decifrar esses códigos muitas vezes está no verso da tela, onde a artista decodifica, com letras, sílabas ou palavras inteiras, a sua linguagem plástica.**

**E, assim, como na tradição estética da África, a arte de Niobe Xandó quer efetivamente dizer algo, pronunciar-se e criar um discurso com um "letrismo", que é como ela chama o conjunto formado por seus "tracinhos", ultrapassando os limites do desenho e da pintura, da escrita e da tecelagem.**

Rosana Paulino e Ronaldo Rêgo

**A temática da paulistana Rosana Paulino oscila entre a busca da individualização e o combate ao autoritarismo, ao preconceito diante da condição feminina. Abriga a negritude e uma africanidade de mulher negra, mas principalmente de mulher. Sua instalação com amostras de diferentes tipos de cabelos, expostas como objetos dos gabinetes de curiosidades europeus, traz à tona o cientificismo, que por muito tempo reiterou a discriminação e opressão das culturas diferentes da européia.**

**Assim como Rosana Paulino, que monta suas instalações e confecciona artesanalmente os objetos que delas fazem parte, Ronaldo Rêgo também revela uma habilidade artesanal em suas esculturas, que combinam metal cinzelado ou resina com marchetaria em madeira.**

**A obra do artista carioca evoca o sincretismo religioso no Brasil, representando em diversas cores e formas a pluralidade cultural de nosso país. Múltiplo e completo, é pintor, escultor e ferreiro de talhe, molde, forja e fundição. Espiritualista, começou sua vida artística centrado na expressão pictórica da linguagem alquímica. Seu trabalho com símbolos universais evoluiu para a construção de**

Valentim was a constructivist par excellence in the 1960's and 1970's, but he refused to be classified as a Concretist with the memorable statement, "To me the issue has always been the content — the pervading mysticism, the dawning awareness of our cultural values, of our people, our Brazilian way of feeling."<sup>19</sup> His proposal was to develop what he called "Afro-Amerindian-Northeastern-Brazilian iconology," with emphasis on the "Brazilian line." By this he meant the combination of graphic elements that express the result of racial mixing in Brazilian culture. In addition to religiousness and negritude,<sup>20</sup> his work combines nationality and modernity, rationality, and intuition.<sup>21</sup>

Like Valentim, São Paulo artist Niobe Xandó created an idiom based on graphic symbols. Her work was already known in Brazil and abroad when in 1968 it was a center of attention during the debates on *Myths and Magic* at the First Latin American Biennial.

Xandó, whom the critic Mário Schenberg sees as one of the pioneers of Brazilian magic art,<sup>22</sup> felt that "masks were emerging." In about 1964 she "was painting imaginary wild plants when strange forms began to appear among them." This encouraged her to make "small lines" as a work inserted into the painting.<sup>23</sup>

Xandó then began to create figures with elements that appear to be hieroglyphics and mathematical symbols. Her canvasses have a graphic texture that suggests unknown codes. The key to deciphering these codes is often on the back of the canvas, where the artist decodes her visual language using letters, syllables, or whole words.

As in the African aesthetic tradition, Niobe Xandó's work intends to say something, to spell out and create a discourse with "letterism." This is her term for the combination formed by her "small lines," going beyond the boundaries between drawing and painting, writing and weaving.

## **Rosana Paulino and Ronaldo Rêgo**

In the work of São Paulo artist Rosana Paulino, the themes vary between the search for individualization and the struggle against authoritarianism and prejudice against women. They also include negritude and an Africanness of the black woman, but mainly of the woman in general. Her installation with samples of different kinds of hair, displayed like objects in European curio cabinets, brings to the surface the long-term scientism that reaffirmed discrimination against and oppression of all non-European cultures.

Like Paulino, who mounts her own installations and painstakingly crafts all the objects contained in them, Rio artist Ronaldo Rêgo displays a craftsman's skill in his sculptures, which combine chiseled metal or resin with marquetry.

Rêgo's work evokes Brazilian religious syncretism, representing the country's cultural plurality in a variety of colors and forms. A multi-talented and diverse artist, he is a painter and sculptor, as well as a blacksmith who works with the chisel, the mould, the forge, and the foundry. A spiritualist, he began his artistic career concentrating on the pictorial expression of the language of alchemy. His work with universal symbols led to the construction of altars and emblems inspired by Umbanda,<sup>24</sup> and later to sculptures of tools belonging to Candomblé deities, as well as installations.

Rêgo currently uses the colors attributed to the *orixás* and, like Mestre Didi, gives Yoruba names to many of his sculptures. The materials used in any given work, which may range from the natural to the synthetic, from

**altares e emblemas inspirados nos da umbanda<sup>20</sup> e, depois, para as esculturas de ferramentas pertencentes a divindades do candomblé e para as instalações.**

**Hoje, no seu trabalho, Ronaldo usa cores atribuídas aos orixás e, como Mestre Didi, dá a grande parte de suas esculturas nomes iorubás. A gama de materiais empregados, que vai dentro de uma mesma obra do natural ao sintético, do concreto ao tule, é uma manifestação estética brasileira herdada dos povos africanos. E é isso que emana de sua instalação referente a Exu, apresentada no início dos anos 90 em Frankfurt e com remontagem especial para esta exposição.**

AO FINAL DO PROCESSO DE CONCEITUAÇÃO DO MÓDULO ARTE AFRO-BRASILEIRA

**Muitas pessoas foram envolvidas nesse processo: pesquisadores e curadores, colecionadores e artistas, que, se não foram citados nominalmente neste texto, tiveram suas idéias e sua expressão artística consideradas e incorporadas na montagem deste módulo.**

**No princípio, estava a Bahia. Porque não se pode esquecer que, se para muitos estrangeiros Rio e Bahia se confundem com o Brasil, para alguns brasileiros Bahia pode se confundir com África, apesar do mito de que a Bahia é que é "brasileira". Importa que os baianos têm, de um modo geral, uma nítida noção de descendência africana, nem sempre pela consangüinidade, mas pelas raízes de sua religiosidade e de sua cultura popular.**

**Entre os nomes baianos freqüentemente associados à cultura afro-brasileira está o de Caribé. Radicado em Salvador desde a década de 50, o artista argentino – "filho bem-amado de Salvador" e "o predileto de Mãe Senhora", conforme disse Jorge Amado<sup>21</sup> – foi levado do barracão do Axé Opô Afonjá dançando com os orixás, desaparecendo nas vésperas do nosso primeiro encontro de curadores, no final de 1997. Embora não seja considerado um artista afro-brasileiro, não se pode negar sua incomparável capacidade de expressão gráfica, que fez de Caribé um exímio ilustrador da religiosidade da Bahia, com as formas antropomórficas que ele muitas vezes usou para dar relevo a uma temática afro-baiana.**

**As epopéias sobre Cristo e Exu, bem como seus ex-votos formalmente associados a esculturas de origem africana, não são suficientes para fazer do eloqüente e polêmico Mário Cravo Jr. um artista afro-brasileiro. Mas não há dúvida de que seu nome está fortemente ligado à cultura afro-baiana, desde que na década de 40 fez de seu ateliê ponto de encontro para artistas e intelectuais preocupados com as raízes da arte brasileira.**

**Ao lado desses vem o nome do etnólogo e fotógrafo francês Pierre Verger, que retratou aproximações entre as culturas do Golfo da Guiné e da Bahia de Todos os Santos<sup>22</sup>. Foi ele também um ativo colaborador na constituição de núcleos de coleções etnográficas da África, como a do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, em São Paulo, e a do Museu Afro-Brasileiro da UFBA, em Salvador<sup>23</sup>, que se constituem, na passagem para o terceiro milênio, em preciosa referência para a atualização das reflexões sobre as artes africanas, a arte contemporânea e outras artes entre nós.**

concrete to tule, are a Brazilian aesthetic expression inherited from the African peoples. This is what emanates from his installation on Exu, presented in the early 1990's in Frankfurt and specially recreated for the present exhibition.

## **CONCLUDING THE PROCESS OF CONCEPTUALIZING THE AFRO-BRAZILIAN ART SECTION**

Many people were involved in this process — researchers and curators, collectors and artists. Even if their names are not mentioned here, they contributed with ideas and artistic expressions that were taken into account and incorporated into the preparation of this section.

In the beginning there was Bahia. We should not forget that many foreigners think Rio and Bahia stand for all of Brazil, but some Brazilians see Bahia as Africa, in spite of the myth that Bahia is what is "Brazilian." Bahians in general are conscious of their African past, not always on ethnic grounds, but because of the roots of their religious beliefs and their popular culture.

Caribé's name is among those of Bahians who are frequently associated with Afro-Brazilian culture. Although he lived in Salvador since the 1950's, Caribé was born in Argentina. A "beloved child of Salvador" and "a favorite of Mãe Senhora," to quote Jorge Amado,<sup>21</sup> Caribé was taken from us in late 1997 at the Axé Opô Afonjá shack as he danced with the orixás, just before our first meeting of curators. While he is not considered an Afro-Brazilian artist, he was gifted with an extraordinary capacity for graphic expression, which made him an expert illustrator of Bahian religious expression, often using anthropomorphic forms in order to highlight an Afro-Bahian theme.

The epic works about Christ and Exu, as well as his "ex-votos," which are formally close to African-origin sculptures, are not enough to make the eloquent and controversial Mário Cravo, Jr. an Afro-Brazilian artist. However, there is no doubt that his name has been strongly associated with Afro-Bahian culture since the 1940's, when his studio became a meeting place for artists and intellectuals concerned with the roots of Brazilian art.

Another important name in this context is Pierre Verger, the French ethnologist and photographer who documented the points of contact between the cultures of the Gulf of Guinea and the Bahia of Todos os Santos.<sup>22</sup> He was also an active collaborator in the creation of centers of African ethnographic collections, such as the one in the Museum of Archeology and Ethnology at the University of São Paulo (USP) and the Afro-Brazilian Museum at the Federal University of Bahia (UFBA), Salvador.<sup>23</sup> At the beginning of the twenty-first century, these are invaluable reference centers for carrying out studies of African, contemporary, and Brazilian art in general.

- 1 ARAÚJO, E. (coord.). *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988.
- 2 VALLADARES, C. *Artistes Brésiliens à l'Exposition d'Art Contemporain*. Dakar 1er. Festival Mondial des Arts Nègres, 1966.
- 3 RAMOS, A. Arte negra no Brasil. *Cultura*, n. 1, n.º 2, 1949: 189-212.
- 4 Esse I Congresso foi organizado pelo sociólogo Gilberto Freyre, e, apesar de seu interesse pelas "artes regionais", o único trabalho sobre arte registrado nos anais desse encontro é sobre arte africana, apresentado pelo antropólogo funcionalista Melville Herskovitz. Comentando os originais deste meu texto, Nelson Aguiar chamou-me a atenção para o papel que o artista plástico Cícero Dias teria desempenhado na revelação antecipada de uma arte afro-brasileira em virtude de sua aproximação intelectual e artística com Gilberto Freyre. Tentei reunir dados específicos, relevantes ao texto, mas até o prazo final de sua entrega para publicação encontrei apenas uma breve menção de que Cícero teria idealizado, como evento paralelo ao Congresso, uma exposição de arte popular ou folclórica ao lado da de artistas modernos, entre eles, Di Cavalcanti, Lasar Segall e ele próprio. Na última hora, localizei a referência de artigos do *Diário de Pernambuco* sobre o assunto a que não tive ainda acesso. Fico devendo ao leitor e a Nelson minhas reflexões sobre o tema, pois não é possível que os artistas europeus, ou os cientistas sociais brasileiros, fossem mais sensíveis às artes de origem africana do que os nossos artistas no Brasil.
- 5 Cf., entre outros, RUBIN, W. (coord.). *"Primitivism" in 20th. Century Art*. 2 v. Nova York, Museum of Modern Art, 1988.
- 6 RODRIGUES, N. As línguas e as belas artes nos colonos pretos. *Pintura e escultura*. In *Os Africanos no Brasil*. São Paulo, Nacional, 1932 (1904) 160-171. (Biblioteca Pedagógica Brasileira, 9).
- 7 Cf., entre outros, THOMPSON, R. *Face of Gods: art and altars of Africa and African America*. Nova York, The Museum for African Art, 1993.
- 8 Cf. AGUILAR, N. As vozes da desmaterialização. In: AGUILAR, N. (org.; coord.). *Catálogo das Salas Especiais da 23ª Bienal Internacional São Paulo*. São Paulo, Bienal, 1996: 24-37.
- 9 BASTIDE, R. *As Américas Negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo, Difel, 1974(1967).
- 10 Cf., entre outras obras de sua autoria, FREYRE, G. *Arte, Ciência e Trópico*. São Paulo, Difel, 1980 (1962).
- 11 HERKENHOFF, P. A pedra de raio de Rubem Valentim, Obá-pintor da casa de Mãe Senhora. In: AGUILAR, N., 1996: 414-24, *op. cit.*
- 12 SOMÉ, R. (1994). Le concept d'esthétique africaine: essai d'une généalogie critique. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n.º 4, 1994: 117-39.
- 13 Cf., entre os não citados, BASTIDE, R. The function and significance of negro art in the life of the Brazilian people. In *Colloquium on Negro Art: function and significance of African Negro art in the life of the people and for the people* (30 Março - 8 Abril, 1966). Paris, Présence Africaine, 1968: 397-413; VALLADARES, C. Aspectos da iconografia afro-brasileira. *Cultura*, ano 6, n.º 23, 1976: 64-77; NASCIMENTO, A. African presence in Brazilian art. In *Journal of African Civilizations*, vol. 3, n.º 1, 1981: 49-68; CUNHA, M. Arte afro-brasileira. In ZANINI, W. (coord.) *História Geral da Arte no Brasil*. vol. 2. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983: 975-1033; BARATA, M. A escultura de origem negra no Brasil. In: ARAÚJO, E., 1988: 183-191, *op. cit.*; ARAÚJO, E.; MOURA, C. E. M. *Arte e Religiosidade Afro-Brasileira*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994. (Brasiliense de Frankfurt); PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário negro*. São Paulo, 1995; JOLLY, A.-J. (dir.) *Brasil Brasil Afro-Brasileiro Revue Noire*, n.º 22, 1996; PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Arte e Religiosidade no Brasil: heranças africanas*. São Paulo, Associação dos Amigos da Pinacoteca, 1997.
- 14 BRAGA, R. Heitor dos Prazeres. *A Cidade e a Roça e Três Primitivos: crônicas*. Rio de Janeiro, Editora do autor, 1956 (1953): 100-105.
- 15 FROTA, L. Pedro Paulo Leal: P.P.L.: Pintor espiritual e a paisagem viajante de Manoel Faria Leal. In: *Mitopoiética de Nove Artistas Brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978: 41-55.
- 16 SANTOS, J. (org.). *Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos*. Salvador, SECNEB, 1997.
- 17 Cf. também MARTIN, J.-H. A religião, herética para a arte moderna. In *FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, v. 1. São Paulo, A Fundação, 1998: 518-523.
- 18 RAMOS NETO, F. Agnaldo Manoel dos Santos: afro-brasileiro autêntico (1926-1962). In: NÚCLEO das Artes do Desembanco. *Agnaldo dos Santos: esculturas*. Salvador, Desembanco, 1988, v p. Cf. também VALLADARES, C. Agnaldo Manoel dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo. *Afro-Ásia*, n.º 14, 1983: 22-39. Originalmente publicado em 1963.
- 19 VALLADARES, C., 1966, *op.cit.*
- 20 DREWAL, H. Formas externas e verdades interiores: Emanuel Araújo. In: PINACOTECA do Estado de São Paulo, 1995: II p., *op. cit.*
- 21 VALENTIM, R. Manifesto ainda que tardio. In: ARAÚJO, E., 1988: 294-295, *op. cit.* Escrito em janeiro de 1976.
- 22 Cf. HERKENHOFF, P., 1996, *op.cit.*
- 23 Cf. também ARAÚJO, O. Homenagem a Rubem Valentim. *Arte e Cultura*, vol. 4, n.º 3, 1993: 121-135.
- 24 SCHENBERG, M. Niobe volta à cor: Eros sobre o Thanatos. In: *Pensando a Arte*. São Paulo, Nova Stella, 1988 (1975).
- 25 Fragmentos extraídos do original datilografado escrito pela artista para a Bienal Latino-Americana, não datado.
- 26 Cf. OLIVEIRA, P. *Rego e o Imaginário da Umbanda*. São Paulo, DBA, 1995.
- 27 AMADO, J.; REGO, W. *Mural dos Orixás*. Salvador, Banco da Bahia, 1979.
- 28 Cf. VERGER, P. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador, Currupio, 1981.
- 29 Cf. SALUM, M. H. Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro de Salvador. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n.º 7, 1997: 71-86; SALUM, M.H.; CERAVOLO, S. Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP. *idem*, n.º 3, 1993: 167-85.

- 1 ARAÚJO, E. (ed.). *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.
- 2 VALLADARES, C. *Artistes Brésiliens à l'Exposition d'Art Contemporain*. Dakar: 1er. Festival Mondial des Arts Nègres, 1966.
- 3 RAMOS, A. "Arte negra no Brasil," in *Cultura*, vol. 1, no. 2, 1949, pp. 189-212.
- 4 This first Congress was organized by sociologist Gilberto Freyre, and despite his interest in "regional arts," the only paper on art registered in the proceedings of this event was about African art. See HERSKOVITZ, M. "A arte do bronze e do pario em Danomê," in *Estudos Afro-Brasileiros: trabalhos apresentados ao Congresso Afro-Brasileiro reunido no Recife em 1934*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Ariel, 1935: pp. 227-235, with an introduction by the functionalist anthropologist Melville Herskovitz. Discussing the draft of this article, Nelson Aguiar called my attention to the role played by the artist Cícero Dias in anticipating the discovery of Afro-Brazilian art, because of his intellectual and artistic contacts with Gilberto Freyre. I tried to collect more specific information on this. However, by the deadline for this text, all I had found was a brief allusion to the fact that Dias had proposed an exhibition of popular or folk art to be held as a parallel event to the Congress, along with the work of such modern artists as Di Cavalcanti, Lasar Segall and Dias himself. Just before handing in my text I found a reference to articles on the subject published in the daily *Diário de Pernambuco*, to which I have not yet had access. I promise Aguiar and my readers further reflections on this topic, because it is not possible that European artists or Brazilian social scientists were more sensitive to African-rooted art than were Brazilian artists.
- 5 See, e.g., RUBIN, W. (ed.), *"Primitivism" in 20th Century Art*, Vols. 1 and 2. New York: Museum of Modern Art, 1988.
- 6 RODRIGUES, N. "As línguas e as belas artes nos colonos pretos. Pintura e escultura," in *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1932, pp. 160-171. (Biblioteca Pedagógica Brasileira, 9). Originally published in 1904.
- 7 See, e.g., THOMPSON, R. *Face of Gods: Art and altars of Africa and African America*. New York: The Museum for African Art, 1993.
- 8 See AGUILAR, N. "As vozes da desmaterialização," in AGUILAR, N. (ed.), *Catálogo das Salas Especiais da 23ª Bienal Internacional São Paulo*. São Paulo: Bienal, 1996, pp. 24-37.
- 9 BASTIDE, R. *As Américas Negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: Difel, 1974. Originally published in 1967.
- 10 See, among his other works, FREYRE, G., *Arte, Ciência e Trópico*. São Paulo: Difel, 1980. Originally published in 1962.
- 11 HERKENHOFF, P. "A pedra de raio de Rubem Valentim, Obá-pintor da casa de Mãe Senhora," in AGUILAR, N., *op. cit.*, 1996, pp. 414-24.
- 12 SOMÉ, R. "Le Concept d'esthétique africaine: essai d'une généalogie critique," in *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, no. 4, 1994, pp. 117-39.
- 13 See, among the texts not cited: BASTIDE, R. "The function and significance of Negro art in the life of the Brazilian people," in *Colloquium on Negro Art: function and significance of African Negro art in the life of the people and for the people* (March 30 - April 8, 1966). Paris: Présence Africaine, 1968, pp. 397-413; VALLADARES, C. "Aspectos da iconografia afro-brasileira," in *Cultura*, vol. 6, no. 23, 1976, pp. 64-77; NASCIMENTO, A. "African Presence in Brazilian Art," in *Journal of African Civilizations*, vol. 3, no. 1, 1981, pp. 49-68; CUNHA, M. "Arte afro-brasileira," in ZANINI, W. (ed.), *História Geral da Arte no Brasil*, vol. 2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983: pp. 975-1033; BARATA, M. "A escultura de origem negra no Brasil," in ARAÚJO, E., 1988, pp. 183-191, *op. cit.*; ARAÚJO, E. and MOURA, C. E. M. *Arte e Religiosidade Afro-Brasileira*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994 (Brasiliense de Frankfurt); Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário negro*. São Paulo, 1995; JOLLY, A.-J. (ed.), *Brasil Brasil Afro-Brasileiro Revue Noire*, no. 22, 1996; Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Arte e Religiosidade no Brasil: heranças africanas*. São Paulo: Associação dos Amigos da Pinacoteca, 1997.
- 14 BRAGA, R. "Heitor dos Prazeres," in *A Cidade e a Roça e Três Primitivos: crônicas*. Rio de Janeiro: Published by the author, 1956, pp. 100-105. Originally published in 1953.
- 15 FROTA, L. "Pedro Paulo Leal: P.P.L.: Pintor espiritual e a paisagem viajante de Manoel Faria Leal," in *Mitopoiética de Nove Artistas Brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, pp. 41-55.
- 16 SANTOS, J. (ed.), *Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos*. Salvador: SECNEB, 1997.
- 17 See also MARTIN, J.-H. "A religião, herética para a arte moderna," in *Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, vol. 1. São Paulo: A Fundação, 1998, pp. 518-523.
- 18 RAMOS NETO, F. "Agnaldo Manoel dos Santos: afro-brasileiro autêntico (1926-1962)," in *Núcleo das Artes do Desembanco: Agnaldo dos Santos: esculturas*. Salvador: Desembanco, 1988. See also VALLADARES, C. "Agnaldo Manoel dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo," in *Afro-Ásia*, no. 14, 1983: pp. 22-39. Originally published in 1963.
- 19 VALLADARES, C., *op. cit.*
- 20 DREWAL, H. "Formas externas e verdades interiores: Emanuel Araújo," in *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, 1995, II p., *op. cit.*
- 21 VALENTIM, R. "Manifesto ainda que tardio," in Araújo, E., 1988, pp. 294-295, *op. cit.* Written in January 1976.
- 22 Cf. HERKENHOFF, P., 1996, *op.cit.*
- 23 See also ARAÚJO, O. "Homenagem a Rubem Valentim," in *Arte e Cultura*, vol. 4, no. 3, 1993, pp. 121-135.
- 24 SCHENBERG, M. "Niobe volta à cor: Eros sobre o Thanatos," in *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988. Originally published in 1975.
- 25 Fragments from the typescript written by the artist for the Latin-American Biennial, undated.
- 26 See OLIVEIRA, P. *Rego e o Imaginário da Umbanda*. São Paulo: DBA, 1995.
- 27 AMADO, J.; REGO, W. *Mural dos Orixás*. Salvador: Banco da Bahia, 1979.
- 28 See VERGER, P. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Currupio, 1981.
- 29 See SALUM, M. H. "Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro de Salvador," in *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, no. 7, 1997, pp. 71-86; SALUM, M.H.; CERAVOLO, S. "Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP," *idem*, no. 3, 1993, pp. 167-85.

AGUILAR, N. As vozes da desmaterialização. In AGUILAR, N. (org.; coord.). *Catálogo das Salas Especiais da 23ª Bienal Internacional São Paulo*. São Paulo, Bienal, 1996. pp. 24-37.

AMADO, J.; REGO, W. *Mural dos Orixás*. Salvador, Banco da Bahia, 1979.

ARAÚJO, E. (coord.). *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988.

———. MOURA, C. E. M. *Arte e Religiosidade Afro-Brasileira*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994.

ARAÚJO, O. Homenagem a Rubem Valentim. In *Arte e Cultura*, vol. 4, nº 3, 1993. pp. 121-135.

BARATA, M. A escultura de origem negra no Brasil. In ARAÚJO, E. *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988. pp. 183-191.

BASTIDE, R. *As Américas Negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo, Difel, 1974 (1967).

———. The function and significance of negro art in the life of the Brazilian people. In *Colloquium on Negro Art: function and significance of African Negro art in the life of the people and for the people* (30 Março - 8 Abril, 1966). Paris, Présence Africaine, 1968. pp. 397-413.

BRAGA, R. Heitor dos Prazeres. In *A Cidade e a Roça e Três Primitivos: crônicas*. Rio de Janeiro, Editora do autor, 1956. pp. 100-105.

CUNHA, M. Arte afro-brasileira. In ZANINI, W. *História Geral da Arte no Brasil*, vol. 2. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983. pp. 975-1033.

DREWAL, H. Formas externas e verdades interiores: Emanuel Araújo. In PINACOTECA do Estado de São Paulo, 1995: II p., op. cit.

FREYRE, G. *Arte, Ciência e Trópico*. São Paulo, Difel, 1980 (1962).

FROTA, L. Pedro Paulo Leal: P. P. L.: Pintor espiritual e a paisagem viajante de Manoel Faria Leal. In *Mitopoética de Nove Artistas Brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978. pp. 41-55.

HERKENHOFF, P. A Pedra de raio de Rubem Valentim, Obá-pintor da casa de Mãe Senhora. In AGUILAR, N. (org.). *Catálogo das Salas Especiais da 23ª Bienal Internacional São Paulo*. São Paulo, Bienal, 1996. pp. 414-24.

JOLLY, A.-J. (dir.) *Brasil Brasil Afro-Brasileiro Revue Noire*, nº 22, 1996.

MARTIN, J. A religião, herética para a arte moderna. In FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: antropologia e histórias de canibalismos*, v. 1. São Paulo, A Fundação, 1998. pp. 518-523.

MUNANGA, Kabengele. 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*, pp.7-9.

NASCIMENTO, A. African presence in Brazilian art. In *Journal of African Civilizations*, vol. 3, nº 1, 1981. pp. 49-68.

NEYT, François & WANDERHAEGHE, Catherine. As artes das cortes da África negra no Brasil. Neste catálogo.

OLIVEIRA, P. *Rego e o Imaginário da Umbanda*. São Paulo, DBA, 1995.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário negro*. São Paulo, 1995.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Arte e Religiosidade no Brasil: heranças africanas*. São Paulo, Associação dos Amigos da Pinacoteca, 1997.

RAMOS, A. Arte negra no Brasil. In *Cultura*, a. 1, nº 2, 1949. pp. 189-212.

RAMOS NETO, F. Agnaldo Manoel dos Santos: afro-brasileiro autêntico (1926-1962). In *NÚCLEO das Artes do Desembanco. Agnaldo dos Santos: esculturas*. Salvador, Desembanco, 1988.

RODRIGUES, N. As línguas e as belas artes nos colonos pretos. Pintura e escultura. In *Os Africanos no Brasil*. São Paulo, Nacional, 1932. pp. 160-171. Primeira edição em 1904.

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

RUBIN, W. (coord.). *Primitivism in 20th Century Art*. 2ª vol. Nova York, Museum of Modern Art, 1988.

SALLUM, M. H. Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro de Salvador. In *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, nº 7, 1997. pp. 71-86.

———. CERAVOLO, S. Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP. In *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, nº 3, 1993. pp. 167-85., nº 7, 1997. pp. 71-86.

SANTOS, J. (org.). *Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didí 80 anos*. Salvador, SECNEB, 1997.

SCHENBERG, M. Niobe volta à cor: Eros sobre o Thanatos. In *Pensando a Arte*. São Paulo, Nova Stella, 1988 (1975).

SOME, R. Le concept d'esthétique africaine: essai d'une généalogie critique. In *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, nº 4, 1994. pp. 117-39.

THOMPSON, R. *Face of Gods: art and altars of Africa and African America*. Nova York, The Museum for African Art, 1993.

VALENTIM, R. Manifesto ainda que tardio. In ARAÚJO, E. *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988. pp. 294-295. Escrito em janeiro de 1976.

VALLADARES, C. *Artistes Brésiliens à l'Exposition d'Art Contemporain*. Dakar 1er. Festival Mondial des Arts Nègres, 1966.

———. Aspectos da iconografia afro-brasileira. In *Cultura*. Ano 6, nº 23, 1976. pp. 64-77.

———. Agnaldo Manoel dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo. In *Afro-Ásia*, nº 14, 1983. pp. 22-39. Originalmente publicado em 1963.

VERGER, P. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador, Corrupio, 1981.

AGUILAR, N. As vozes da desmaterialização. In AGUILAR, N. (org.; coord.). *Catálogo das Salas Especiais da 23ª Bienal Internacional São Paulo*. São Paulo, Bienal, 1996. pp. 24-37.

AMADO, J.; REGO, W. *Mural dos Orixás*. Salvador, Banco da Bahia, 1979.

ARAÚJO, E. (coord.). *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988.

———. MOURA, C. E. M. *Arte e Religiosidade Afro-Brasileira*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994.

ARAÚJO, O. Homenagem a Rubem Valentim. In *Arte e Cultura*, vol. 4, nº 3, 1993. pp. 121-135.

BARATA, M. A escultura de origem negra no Brasil. In ARAÚJO, E. *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988. pp. 183-191.

BASTIDE, R. *As Américas Negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo, Difel, 1974 (1967).

———. The function and significance of negro art in the life of the Brazilian people. In *Colloquium on Negro Art: function and significance of African Negro art in the life of the people and for the people* (30 Março - 8 Abril, 1966). Paris, Présence Africaine, 1968. pp. 397-413.

BRAGA, R. Heitor dos Prazeres. In *A Cidade e a Roça e Três Primitivos: crônicas*. Rio de Janeiro, Author's publisher, 1956. pp. 100-105.

CUNHA, M. Arte afro-brasileira. In ZANINI, W. *História Geral da Arte no Brasil*, vol. 2. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983. pp. 975-1033.

DREWAL, H. Formas externas e verdades interiores: Emanuel Araújo. In PINACOTECA do Estado de São Paulo, 1995: II p., op. cit.

FREYRE, G. *Arte, Ciência e Trópico*. São Paulo, Difel, 1980 (1962).

FROTA, L. Pedro Paulo Leal: P. P. L.: Pintor espiritual e a paisagem viajante de Manoel Faria Leal. In *Mitopoética de Nove Artistas Brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978. pp. 41-55.

HERKENHOFF, P. A Pedra de raio de Rubem Valentim, Obá-pintor da casa de Mãe Senhora. In AGUILAR, N. (org.). *Catálogo das Salas Especiais da 23ª Bienal Internacional São Paulo*. São Paulo, Bienal, 1996. pp. 414-24.

JOLLY, A.-J. (dir.) *Brasil Brasil Afro-Brasileiro Revue Noire*, nº 22, 1996.

MARTIN, J. A religião, herética para a arte moderna. In FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: antropologia e histórias de canibalismos*, v. 1. São Paulo, A Fundação, 1998. pp. 518-523.

MUNANGA, Kabengele. A criação artística negro-africana - uma arte situada na fronteira entre a contemplação e a utilidade prática. In *África Negra, catalogue of the exhibition organized by Pierre Verger at MASP, São Paulo, Editora Corrupio, 1988*, pp.7-9.

NASCIMENTO, A. African presence in Brazilian art. In *Journal of African Civilizations*, vol. 3, nº 1, 1981. pp. 49-68.

NEYT, François & WANDERHAEGHE, Catherine. Black's Africa royal arts in Brazil. In this catalogue.

OLIVEIRA, P. *Rego e o Imaginário da Umbanda*. São Paulo, DBA, 1995.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Os Herdeiros da Noite: fragmentos do imaginário negro*. São Paulo, 1995.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Arte e Religiosidade no Brasil: heranças africanas*. São Paulo, Associação dos Amigos da Pinacoteca, 1997.

RAMOS, A. Arte negra no Brasil. In *Cultura*, a. 1, nº 2, 1949. pp. 189-212.

RAMOS NETO, F. Agnaldo Manoel dos Santos: afro-brasileiro autêntico (1926-1962). In *NÚCLEO das Artes do Desembanco. Agnaldo dos Santos: esculturas*. Salvador, Desembanco, 1988.

RODRIGUES, N. As línguas e as belas artes nos colonos pretos. Pintura e escultura. In *Os Africanos no Brasil*. São Paulo, Nacional, 1932. pp. 160-171 (1904).

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 5th edition, 1977.

RUBIN, W. (coord.). *Primitivism in 20th Century Art*. 2 vol. New York, Museum of Modern Art, 1988.

SALLUM, M. H. Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro de Salvador. In *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, nº 7, 1997. pp. 71-86.

———. CERAVOLO, S. Considerações sobre o perfil da coleção africana e afro-brasileira no MAE-USP. In *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, nº 3, 1993. pp. 167-86., nº 7, 1997. pp. 71-86.

SANTOS, J. (org.). *Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didí 80 anos*. Salvador, SECNEB, 1997.

SCHENBERG, M. Niobe volta à cor: Eros sobre o Thanatos. In *Pensando a Arte*. São Paulo, Nova Stella, 1988 (1975).

SOME, R. Le concept d'esthétique africaine: essai d'une généalogie critique. In *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, nº 4, 1994. pp. 117-39.

THOMPSON, R. *Face of Gods: art and altars of Africa and African America*. Nova York, The Museum for African Art, 1993.

VALENTIM, R. Manifesto ainda que tardio. In ARAÚJO, E. *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988. pp. 294-295. Escrito em janeiro de 1976.

VALLADARES, C. *Artistes Brésiliens à l'Exposition d'Art Contemporain*. Dakar 1er. Festival Mondial des Arts Nègres, 1966.

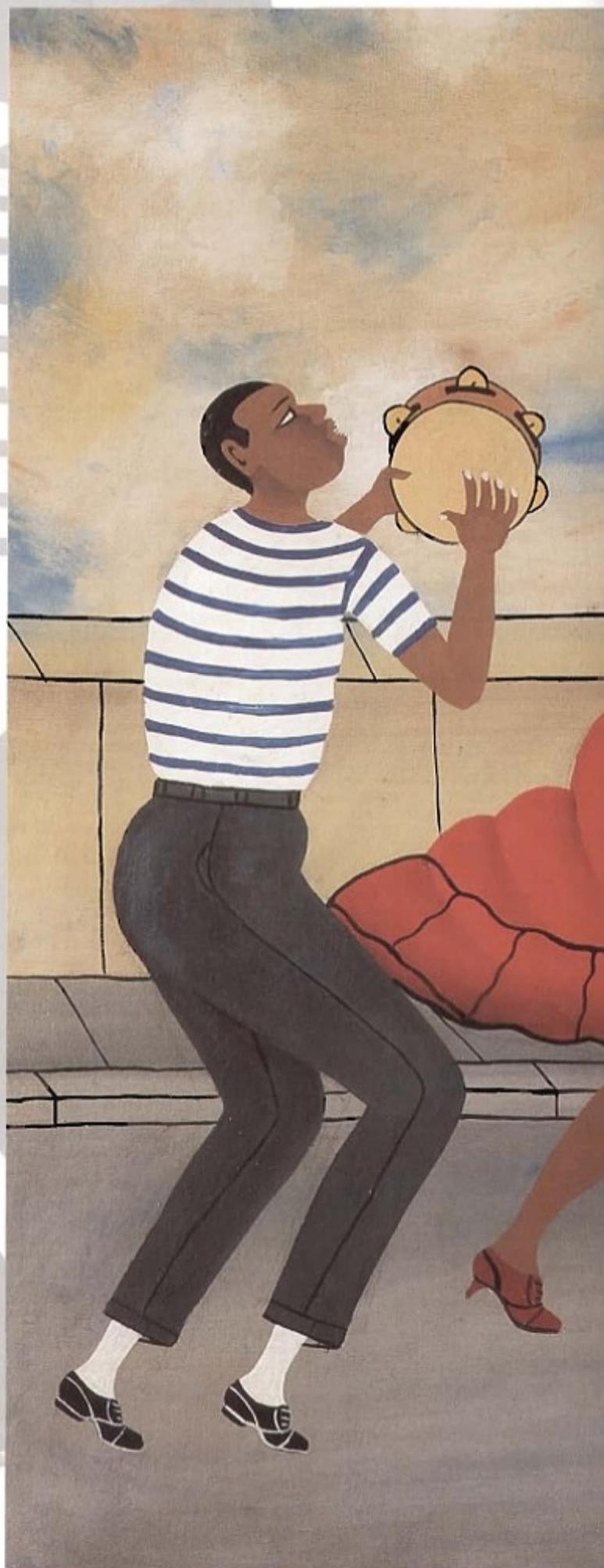
———. Aspectos da iconografia afro-brasileira. In *Cultura*. Ano 6, nº 23, 1976. pp. 64-77.

———. Agnaldo Manoel dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo. In *Afro-Ásia*, nº 14, 1983. pp. 22-39. (1963)

VERGER, P. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador, Corrupio, 1981.

# HEITOR DOS PRAZERES

1898-1966



*Roda de Samba* Samba Circle  
1968

Óleo sobre duratex Oil on "duratex"  
80,5 x 101 cm

Coleção Collection Plínio e Sandra de Oliveira Ribeiro



Rio 7-7-68

Setor das Prazeres



**Terreiro de Umbanda** Umbanda Consecrating Ground 1959 Óleo sobre duratex Oil on "duratex" 38 x 27 cm Coleção da família Prazeres Prazeres' family collection



**Terreiro de Preto Velho** Old Black Papa Consecrating Ground 1959 Óleo sobre duratex Oil on "duratex" 47 x 63 cm Coleção da família Prazeres Prazeres' family collection





**Frevo** *Frevo*  
*(Brazilian fast dance performed with a raised open umbrella)*

**Sem data**

Undated

**Óleo sobre tela colada em eucatex**

Oil on canvas glued to a piece of wood

**59,4 x 67,2 cm**

**Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli**



**Dança** *Dance*  
1965  
Óleo sobre tela *Oil on canvas*  
50,2 x 61,3 cm  
Museu de Arte Moderna de São Paulo

**Dança** Dance  
1965

Óleo sobre tela Oil on canvas  
50,2 x 61,3 cm  
Museu de Arte Moderna de São Paulo





**Lavadeiras** *Laundresses*  
1964

**Óleo sobre tela** *Oil on canvas*  
45 x 60 cm

**Coleção da família Prazeres**  
*Prazeres' family collection*



# PEDRO PAULO LEAL

1894-1968





**O Idílio** *The Idyl*  
**1965**  
**Óleo sobre tela** Oil on canvas  
**80 x 100 cm**  
**Coleção Geneviève e Jean Boghici**  
Geneviève and Jean Boghici collection

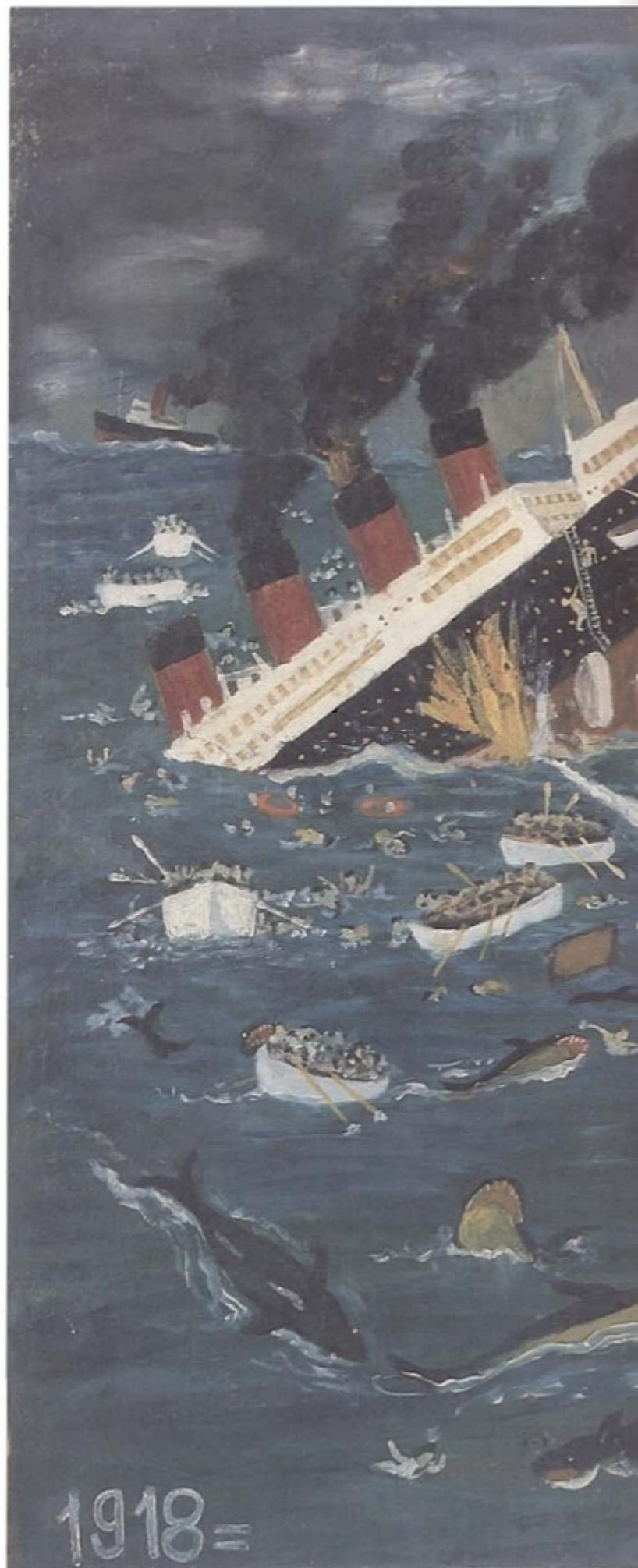
**Afundamento de Navios** *Sinking of Ships* 1963 Óleo sobre tela Oil on canvas 70 x 90 cm  
Coleção Geneviève e Jean Boghici Geneviève and Jean Boghici collection



**Batalha de Verdun** *Battle of Verdun* 1954 Óleo sobre madeira Oil on wood 110 x 130 cm  
Coleção Geneviève e Jean Boghici Geneviève and Jean Boghici collection



**Afundamento de Navios**  
*Sinking of Ships*  
1963  
Óleo sobre tela  
Oil on canvas  
73 x 85 cm  
Coleção Geneviève e Jean Boghici  
Geneviève and Jean Boghici collection







**A Casa do Capitão** *The Captain's House* 1953 Óleo sobre madeira Oil on wood 60 x 120 cm Coleção Geneviève e Jean Boghici Geneviève and Jean Boghici collection



# MESTRE DIDI

1917







**Ôpe ati Ofá Odé**  
**(Palma do caçador mítico com setas)**  
*Ôpe ati Ofá Odé*  
*(The mythic hunter's palm with arrows)*  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**107 x 18 x 18 cm**  
**Coleção do artista** Artist's collection



**Ope Awo II (Palma misteriosa)**  
*Ope Awo II (Mysterious palm)*  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**68 x 34 x 12 cm**  
**Coleção do artista** Artist's collection



**Opá Esin Nla ati Èyè Mejì**  
**(Grande cetro de lança com**  
**dois pássaros)**  
*Opá Esin Nla ati Èyè Mejì*  
*(Big spear scepter with two birds)*  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**300 x 70 x 20 cm**  
**Coleção do artista** Artist's collection



**Opá Esin Metá**  
**(Cetro das três lanças)**  
*Opá Esin Metá*  
*(The three spears scepter)*  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**102 x 26 x 11 cm**  
**Coleção do artista** Artist's collection



**Opá Esin ati Ibirí Merin**  
**(Cetro de lança e Ibiris)**

Opá Esin ati Ibirí Merin  
(Spear and Ibiris scepter)

**Sem data** Undated

**Técnica mista** Mixed media

**110 x 34 x 16 cm**

**Coleção do artista** Artist's collection



**Opá Ibiri ati Ado Meji (Cetro de Nanã)**  
*Opá Ibiri ati Ado Meji (Naná's scepter)*  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**69 x 12 x 24 cm**  
**Coleção do artista** Artist's collection



**Ôbá Obadana (Rei dos sentinelas)**  
Ôbá Obadana (King of the sentinels)  
Sem data Undated  
Técnica mista Mixed media  
68 x 20 cm  
Coleção do artista Artist's collection



**Eyin Olorun**  
**(Louva-deus inseto mítico)**  
*Eyin Olorun*  
*(Praying mantis mythic insect)*  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**187 x 65 x 45 cm**  
**Coleção do artista** Artist's collection



**Oná Mètá**  
**(Os três caminhos)**  
*Oná Mètá*  
*(The tree ways)*  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**130 x 40 x 16 cm**  
**Coleção do artista** Artist's collection



**Igi Agbá, Ite ati Èyè Meji**  
**(A velha árvore com ninho**  
**e seus dois pássaros)**  
*Igi agbá, Ite ati Èyè Meji*  
*(The old tree with nest and its*  
*two birds)*  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**127 x 50 x 14 cm**  
**Coleção do artista**  
 Artist's collection



**Ópá Èyè ati Ejo Meji**  
**(Cetro de pássaro com duas serpentes)**

*Ópá Èyè ati Ejo Meji*

*(Bird scepter with two serpents)*

**Sem data** Undated

**Técnica mista** Mixed media

**168 x 47 x 17 cm**

**Coleção do artista** Artist's collection



**Ópá Igi Ejo Meji ati -Eyé Kan lóri**  
(Cetro da árvore com serpentes e pássaro na copa)

Ópá Igi Ejo Meji ati -Eyé Kan lóri  
(Tree scepter with serpents and bird on the crown)

**Sem data** Undated

**Técnica mista** Mixed media

**105 x 50 x 20 cm**

**Coleção do artista** Artist's collection





**Èsù Amuniwá**  
**(Orixá Exu com sua cabeça da expansão)**  
*Èsù Amuriwá*  
*(Orixá Eshu with his calabash of the expansion)*  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**67 x 20 x 18 cm**  
**Coleção do artista** Artist's collection



**Opá Omo Nana ati Ibiri Orisirisi**  
**Èyè lóri (Sacerdotisa com**  
**emblemas do orixá da Terra**  
**com múltiplos ibiris e pássaro)**  
*Opá omo Nana ati Ibiri Orisirisi Èyè lóri*  
*(Priestess with the Earth's orixá emblems*  
*with multiple ibiris and bird)*  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**136 x 32 x 20 cm**  
**Coleção do artista** Artist's collection



**Agemon Ifá (Camaleão mítico)**

*Agemon Ifá (Mythic chameleon)*

**Sem data** Undated

**Técnica mista** Mixed media

**153 x 70 x 57 cm**

**Coleção do artista** Artist's collection

**Dan (A serpente do além)**

*Dan (The beyond serpent)*

**Sem data** Undated

**Técnica mista** Mixed media

**116 x 84 x 30 cm**

**Coleção do artista** Artist's collection





# AGNALDO MANOEL DOS SANTOS

1926-1962





**Oxossi Caçador** *Oxossi as a Hunter*  
**Sem data** *Undated*  
**Madeira** *Wood*  
**196 x 33 x 25 cm**  
**Museu de Arte Moderna da Bahia**



**Figura com Criança** *Figure with Child*  
Sem data *Undated*  
Madeira *Wood*  
58,5 x 22 x 15,5 cm  
Coleção *Collection: Ladi Biezus*



**N. S. Conceição** *Our Lady of Conception*  
**Sem data** *Undated*  
**Madeira** *Wood*  
**Bahia**  
**46 x 20 x 19 cm**  
**Coleção** *Collection* **Cora Pabst**



**Santo Sarit**  
**Década de 1950** 1950's  
**Madeira** Wood  
**72 x 24 x 22 cm**  
**Coleção** Collection **Vilma Haidar Eid**



**Figura Sentada** Seated Figure  
Década de 1950 1950's  
Madeira Wood  
68 x 19 cm  
Coleção Collection Vilma Haidar Eid





**Rei Sentado** Seated King  
**Sem data** Undated  
**Madeira** Wood  
**52 x 29 x 23 cm**  
**Coleção** Collection **Ladi Biezus**

# EMANOEL ARAÚJO

1940



**Templo de Oxalá** Oxalá Temple  
1991  
**Madeira pintada** Painted wood  
220 cm  
**Coleção particular** Private collection



# RUBEM VALENTIM

1922 - 1991



**Templo de Oxalá** Oxalá Temple

1977

**Madeira e tinta acrílica** Wood and acrylic paint

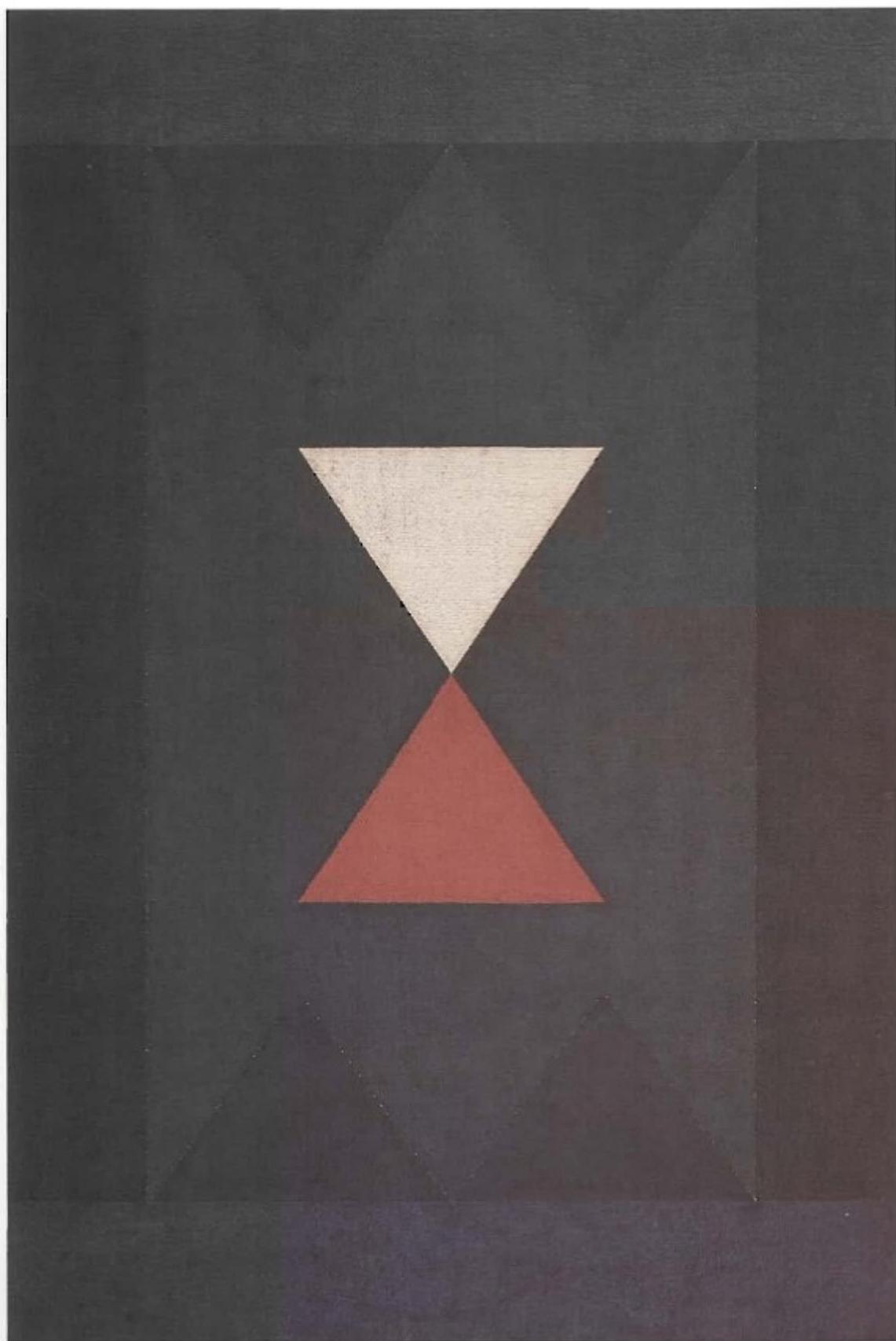
224 x 74 x 74 cm

244 x 70 x 70 cm

233 x 70 x 70 cm

Museu de Arte Moderna da Bahia





**Composição 1960** Composição 1960 1960 Óleo sobre tela Oil on canvas 45 x 29,5 cm Coleção Collection Adolpho Leirner

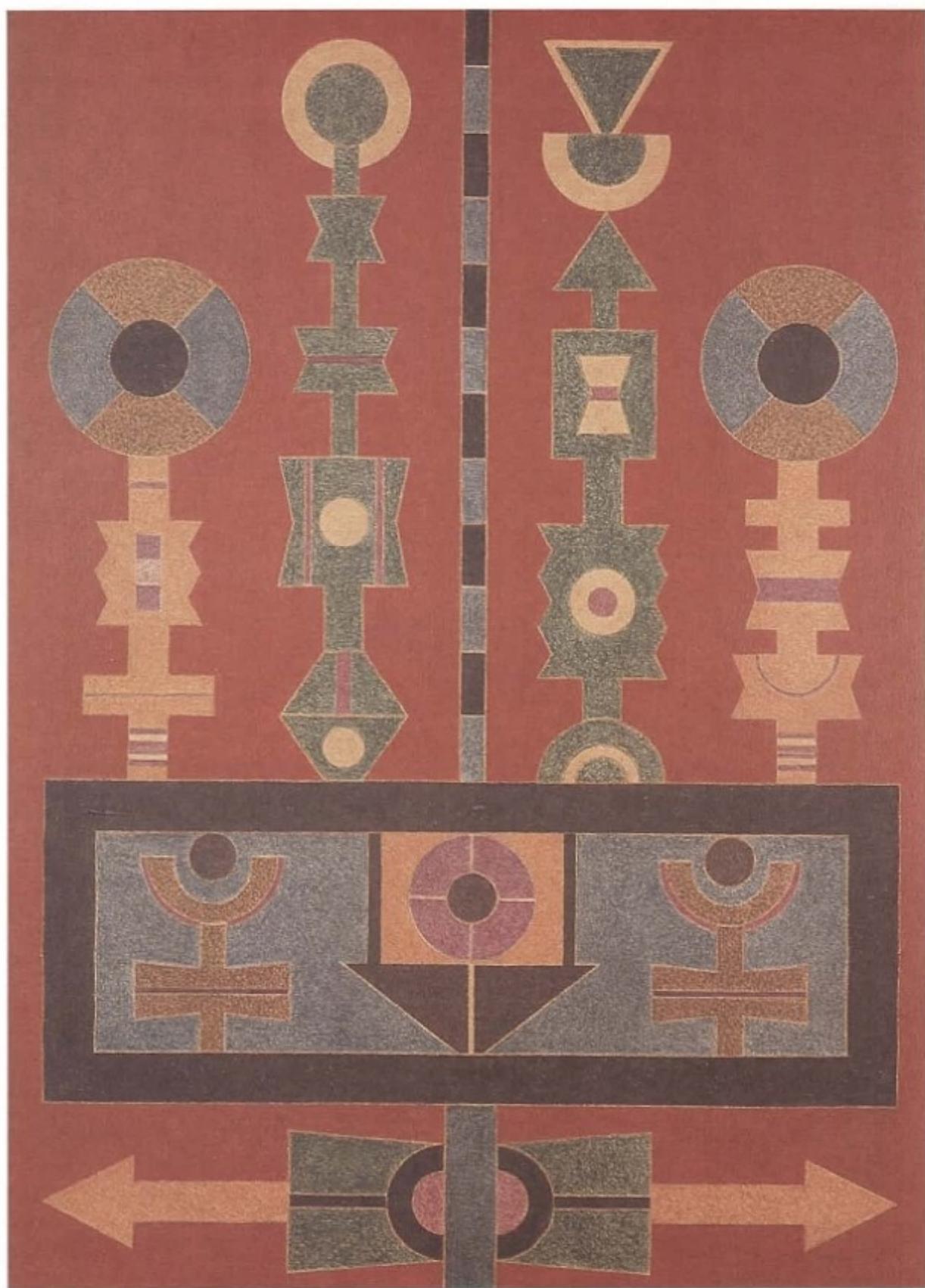


**Emblema 4**  
*Emblem 4*  
1969

Acrílico sobre duratex  
Acrylic on duratex  
120 x 73,2 cm  
Museu de Arte Moderna  
de São Paulo

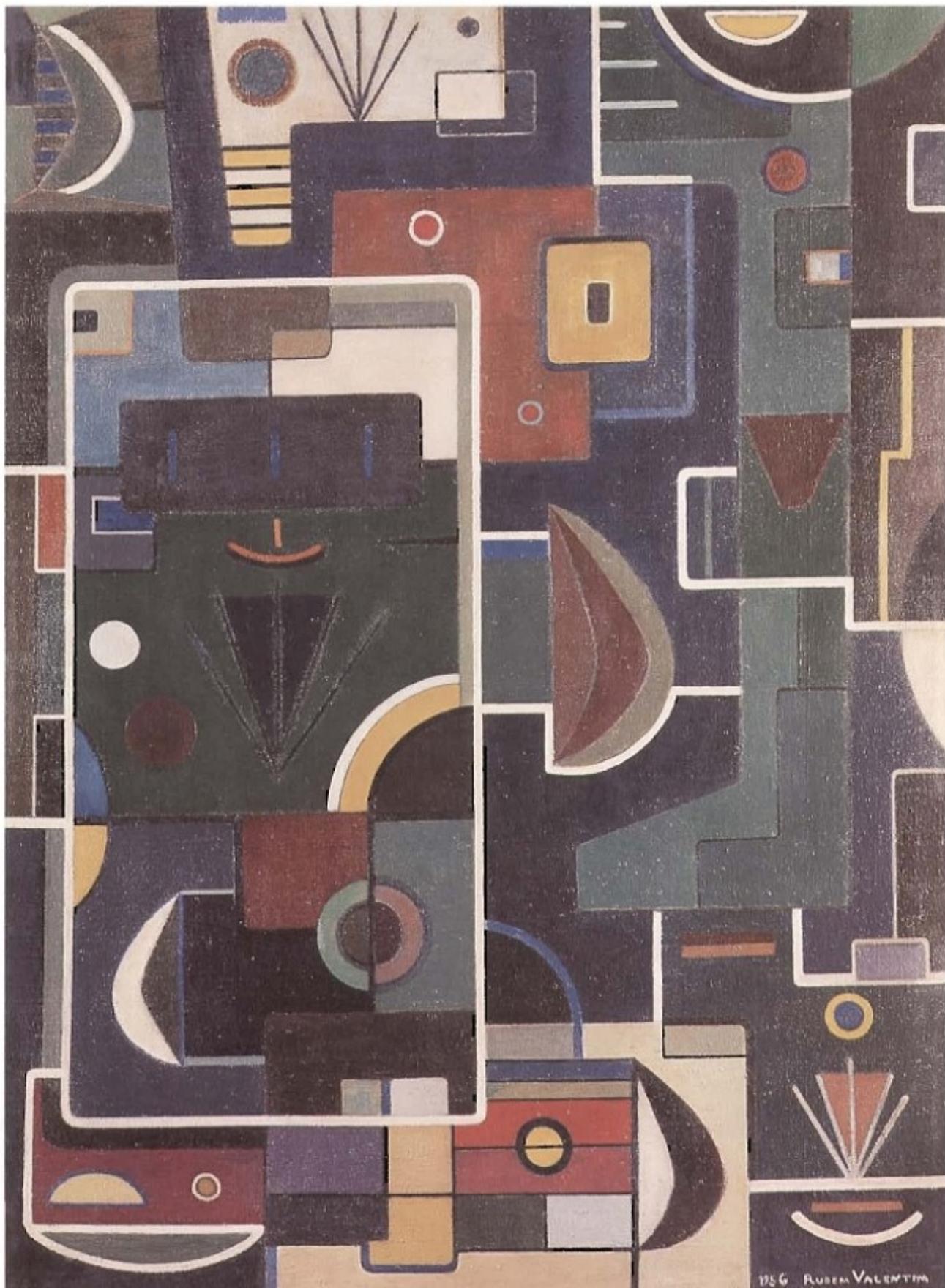


**Pintura n. 11-Roma 1965** *Painting n. 11-Roma 1965* **1965** Têmpera ovo sobre tela Egg tempera on canvas 100 x 73 cm  
Coleção Collection Ricard Akagawa

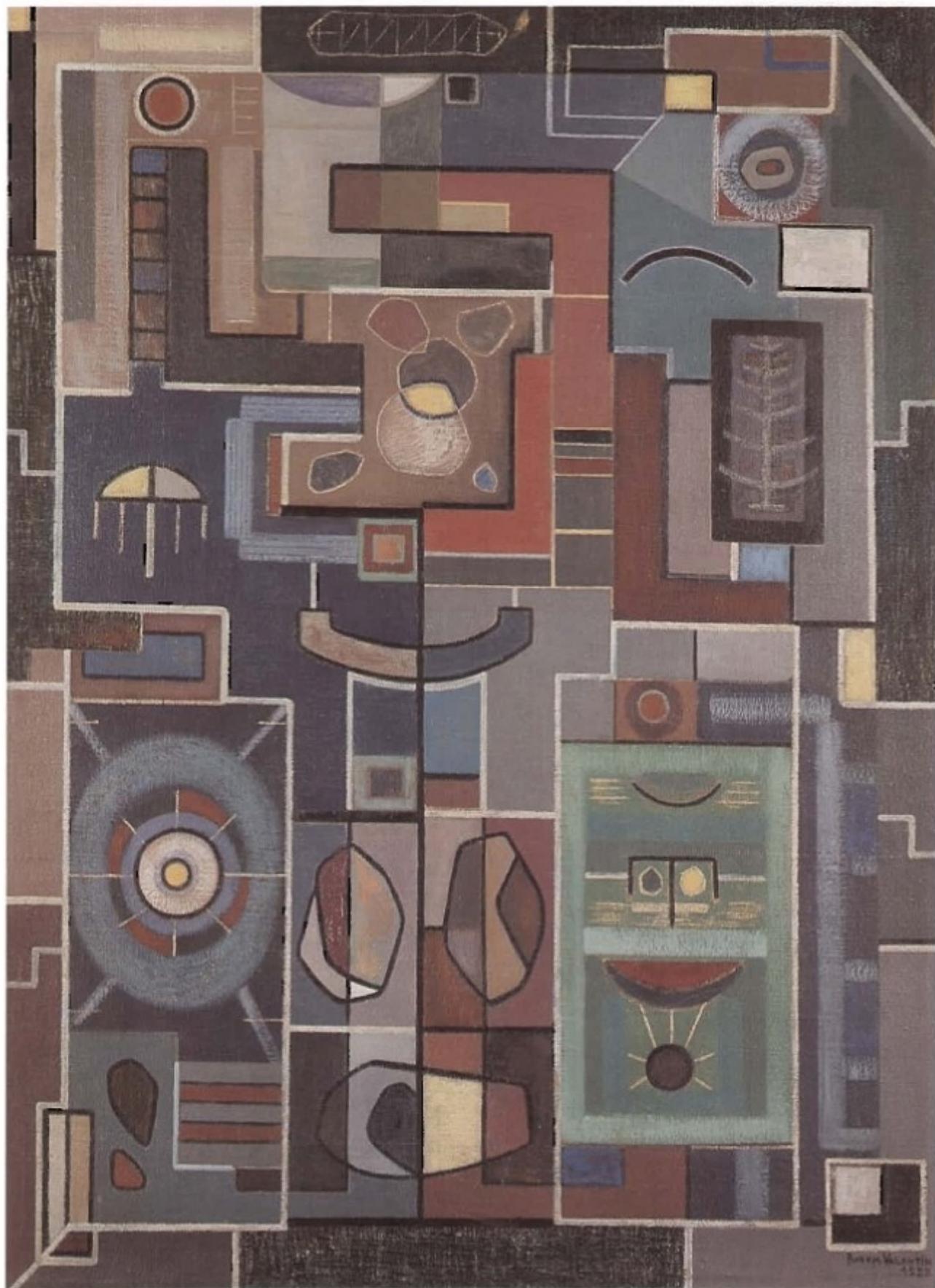


**Pintura n.12-Roma 1965** *Painting n.12-Rome 1965* 1965 **Têmpera ovo sobre tela** *Egg tempera on canvas* 100 x 73 cm  
**Coleção** *Collection* **Ricard Akagawa**

**Sem título** *Untitled* 1956 Óleo e têmpera ovo sobre tela Oil and egg tempera on canvas 100 x 73 cm Coleção Collector Ricard Akagawa



*Pintura I* / *Painting I* / 1956 Óleo sobre tela / Oil on canvas 100 x 71,5 cm Coleção / Collection Ricard Akagawa

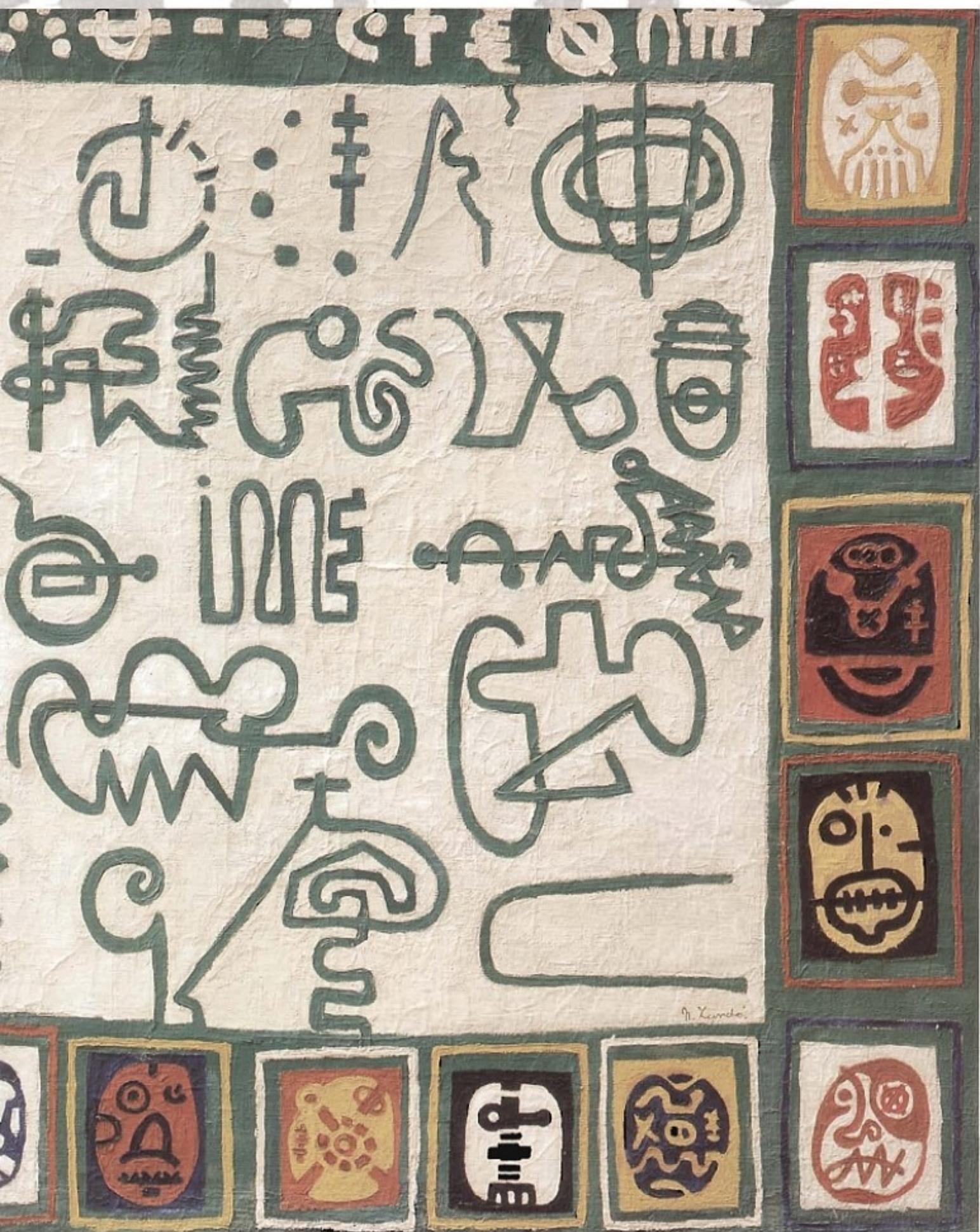


# NIOBE XANDÓ

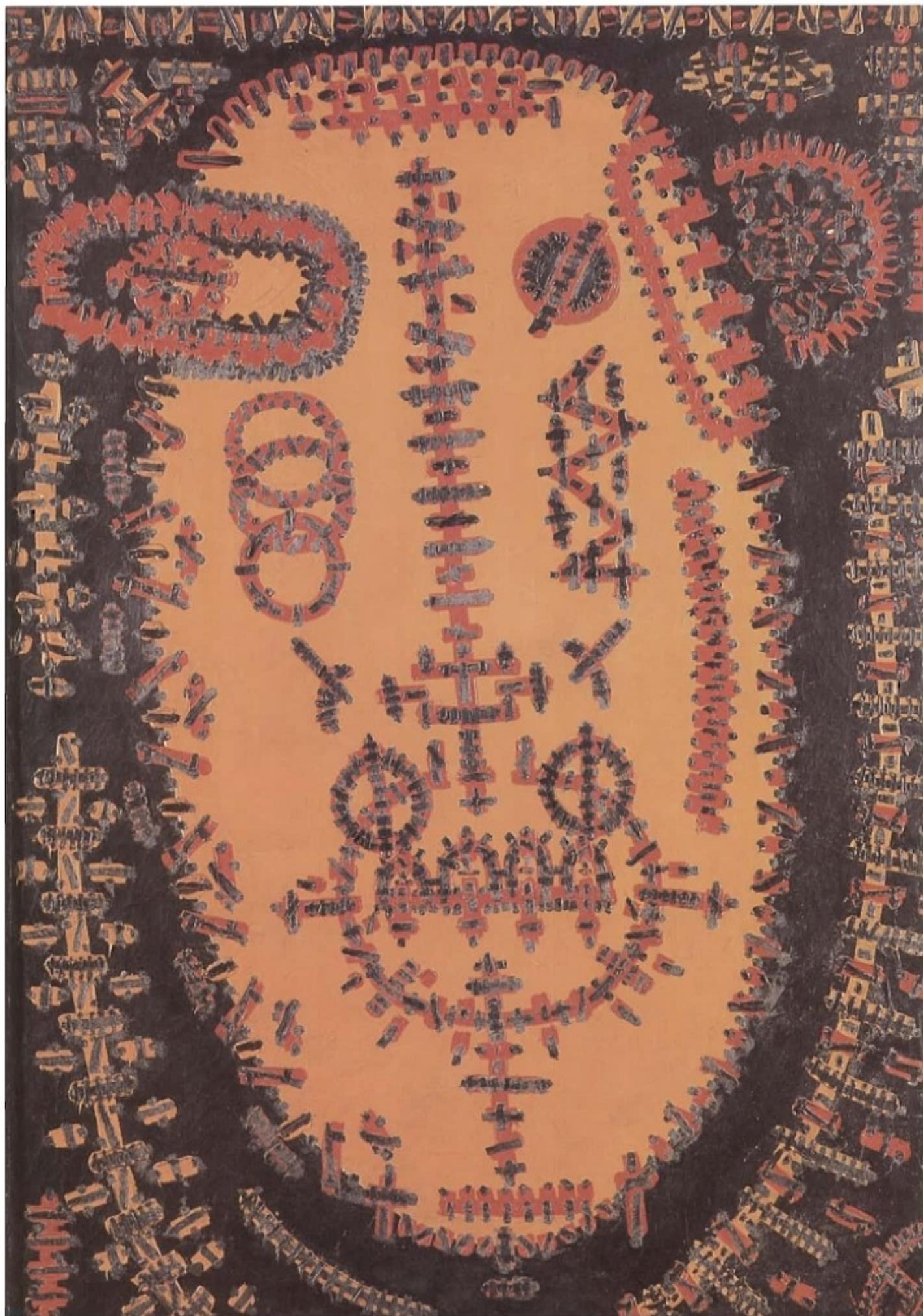
1915



**Signos e Símbolos** Signs and Symbols  
**Sem data** Undated  
**Acrílico sobre tela** Acrylic on canvas  
95 x 127 cm  
**Coleção** Collection Bárbara Spanoudis



*N. Kuvshin*



*Máscara I / Mask I* 1968 Óleo sobre tela Oil on canvas 91 x 64 cm Coleção Collection Eduardo Azevedo



**Máscara XVI** Mask XVI 1970 Tinta acrílica sobre papel Acrylic paint on paper 49 x 63,5 cm Coleção Collection Eduardo Azevedo



**As Seis Máscaras**  
*The Six Masks*  
**1972**

**Tinta acrílica sobre tela**  
Acrylic paint on canvas  
**54 x 59 cm**

**Coleção** *Collection* **Eduardo Azevedo**



**As Três Figuras**

*The Three Figures*

1969 Óleo sobre tela

Oil on canvas

46 x 56 cm

Coleção Collection Lourdes Xandó





**As Oito Máscaras**

*The Eight Masks*

Década de 1970 1970's

Óleo sobre duratex Oil on duratex

38 x 56 cm

Coleção Collection Lourdes Xandó



**Síntese** Synthesis  
1980 - 1999  
Técnica mista Mixed media  
77,5 x 102 cm  
Coleção da artista Artist's collection



# RONALDO RÊGO

1935



**Altar (Peji) de Ialô** Altar (Peji) of Ialô  
**Sem data** Undated  
**Técnica mista** Mixed media  
**350 x 380 cm**  
**Coleção do artista** Artist's collection







# ROSANA PAULINO

1967





**Sem título** Untitled

1997

Xerox transferida e costura s/ tecido montada em bastidor

Transferred xerox and stitching on fabric on frame

31,3 x 31,3 x 1,1 cm cada peça

31,3 x 31,3 x 1,1 cm each piece

Museu de Arte Moderna de São Paulo



**Parede de Memória** Wall of Memory  
1994  
Técnica mista Mixed media  
275 x 360 cm  
Coleção da artista Artist's collection



**EQUIPES**  
STAFF

CURADORES  
CURATORS

**Nelson Aguilar**  
Curador-Geral  
Chief Curator

**Paulo Archias Mendes da Rocha**  
Arquiteto  
Architect

**Suzanna Sassoun**  
Coordenadora do Projeto  
Project Coordinator

**Helena Severo**  
Coordenadora da Itinerância Nacional  
Coordinator for National Itinerary

**Fausto Godoy**  
Coordenador da Itinerância Internacional  
Coordinator for International Itinerary

**Emilio Kalil**  
Coordenador de Eventos Paralelos Internacionais  
Coordinator for International Events

**Franklin Espath Pedrosa**  
Curador Assistente  
Assistant Curator

**Marifé Hernández**  
Representante nos Estados Unidos  
USA Representative

**Claudine Collin**  
Representante na França  
France Representative

**ARQUEOLOGIA**  
ARCHAEOLOGY

**Maria Cristina Mineiro Scatamacchia**  
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

**Cristiana Barreto**  
Curadora Associada  
Associate Curator

**A PRIMEIRA DESCOBERTA DA AMÉRICA**  
THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA  
**ARTE: EVOLUÇÃO OU REVOLUÇÃO ?**  
ART: EVOLUTION OR REVOLUTION ?

**Walter Neves**  
Instituto de Biociência da Universidade de São Paulo

**André Prous**  
Curador Associado  
Associate Curator  
Universidade Federal de Minas Gerais

**ARTES INDÍGENAS**  
NATIVE ARTS

**Lúcia Hussak van Velthem**  
Museu Paraense Emílio Goeldi/Museu de Arte de Belém, Pará

**José António Braga Fernandes Dias**  
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal

**Luís Donisete Benzi Grupioni**  
Curador Associado  
Associate Curator  
Universidade de São Paulo

**Regina Polo Miller**  
Curadora Associada  
Associate Curator  
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo

**CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA**  
LETTER FROM PERÓ VAZ DE CAMINHA

**Emanoel Araújo**  
Pinacoteca do Estado de São Paulo  
**Paulo Roberto Pereira**  
Curador Associado  
Associate Curator  
Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro

**ARTE BARROCA**  
BAROQUE ART

**Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira**  
IPHAN-RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro

**ARTE AFRO-BRASILEIRA**  
AFRO-BRAZILIAN ART

**François Neyt**  
Université de Louvain-la-Neuve, Bélgica

**Catherine Vanderhaeghe**

**Kabengele Munanga**  
Centro de Estudos Africanos da USP, São Paulo

**Marta Heloísa Leuba Salum**  
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

**NEGRO DE CORPO E ALMA**  
BLACK IN BODY AND SOUL

**Emanoel Araújo**  
Pinacoteca do Estado de São Paulo

**Maria Lúcia Montes**  
Curadora Associada  
Associate Curator  
Departamento de Antropologia da FFLCH- USP, São Paulo

**Carlos Eugênio Marcondes de Moura**  
Curador Associado  
Associate Curator

**ARTE POPULAR**  
POPULAR ARTS

**Emanoel Araújo**  
Pinacoteca do Estado de São Paulo

**Frederico Pernambucano de Mello**  
Fundação Joaquim Nabuco, Recife

**ARTE DO SÉCULO XIX**  
19TH-CENTURY ART

**Luciano Migliaccio**  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

**ARTE MODERNA**  
MODERN ART

**Nelson Aguilar**  
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo

**Franklin Espath Pedrosa**  
**Maria Alice Milliet**  
Curadora Associada  
Associate Curator

**IMAGENS DO INCONSCIENTE**  
IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

**Nise da Silveira (1906-1999)**  
**Luiz Carlos Mello**  
Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro

**ARTE CONTEMPORÂNEA**  
CONTEMPORARY ART

**Nelson Aguilar**  
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo

**Franklin Espath Pedrosa**

**O OLHAR DISTANTE**  
THE DISTANT VIEW

**Jean Galard**  
Musée du Louvre, Paris, França

**Pedro Corrêa do Lago**

ARQUITETURA  
ARCHITECTURE

Arquiteto Responsável  
Chief Architect

**Paulo Archias Mendes da Rocha**

Arquitetos  
Architects

**Guilherme Wisnik  
Martín Corullón  
Joana Elito  
Eduardo Chalabi**

Programação Visual  
Visual Programming

**Homem de Mello & Troia  
Design**

Iluminação  
Lighting

**Guilherme Bonfanti**

CENOGRAFIA  
DESIGN

Coordenação  
Coordination

**Emilio Kalil**

Gerenciamento  
Management

**Robson Outeiro**

Supervisor Cenotécnico  
Scenery Manager

**Fernando Guimarães**

Assistentes  
Assistants

**Rinaldo Quinaglia  
Antônio Magnoler**

ARQUEOLOGIA  
ARCHAEOLOGY

**A PRIMEIRA DESCOBERTA  
DA AMÉRICA**

THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA

**ARTE: EVOLUÇÃO OU  
REVOLUÇÃO ?**

ART: EVOLUTION OR REVOLUTION ?

**ARTES INDÍGENAS**

NATIVE ARTS

Cenografia  
Design

**Naum Alves de Souza  
Paulo Pederneiras**

Colaboração  
Co-designer

**Vera Hamburger**

**CARTA DE PERO VAZ  
DE CAMINHA**

LETTER FROM PERO VAZ  
DE CAMINHA

Cenografia  
Design

**Emanoel Araújo  
Paulo Archias Mendes  
da Rocha**

**ARTE BARROCA**  
BAROQUE ART

Cenografia  
Design

**Bia Lessa**

EDITORIA  
EDITING

Projeto e Produção Gráfica  
Graphic Project and Production

**Ricardo Ohtake  
Ligia Pedra  
Monica Pasinato  
Cecília Sayad  
ESTÚDIO RO**

Coordenação do Banco de Imagens  
Image Bank Coordination

**José Roberto Freire**

Assistência de Produção  
Production Assistants

**Carolina Vendramini  
Denise Andrade  
Elisabeth Christina Szabo  
Jefferson Lafaiette Keese  
Laura Cánepa  
Marcília Ursini  
Nicole Fialdini  
Zilda Kessel**

AÇÃO EDUCATIVA  
EDUCATIONAL PROGRAM

Coordenação da Ação Educativa  
Educational Program Coordination

**Mirian Celeste Martins**

Coordenação do Projeto de  
Monitoria

Educational Visits Project Coordination  
**Renata Bittencourt**

Assistência de Coordenação  
Assistant Coordinator

**Mirca Izabel Bonano**

Coordenação de Educação Formal  
Education Services Coordination

**Gisa Picosque**

Assistência de Coordenação  
Assistant Coordinator

**Maria Silvia C. Mastrocolla  
de Almeida**

EXPOSIÇÕES  
EXHIBITIONS

Assistente-Geral da Coordenação  
Assistant to Project Coordination

**Marlise Corsato Capano**

Assistente-Geral de Curadoria  
Senior Assistant to Curators

**Cláudia Vendramini Reis**

Assistente-Geral  
Senior Assistant

**Anna Carboncini Masini**

Assistente de Transporte e  
Logística

Assistant to Transportation and Logistics  
**Sofia Huling Fan**

Assistentes de Itinerância Nacional  
Assistant to National Itinerary

**Gloria Motta**

**Georgia Lobacheff**

Assistente de Eventos Paralelos  
Internacionais

Assistant to International Events

**Robson Bento Outeiro**

Assistentes de Pesquisa  
Research Assistants

ARQUEOLOGIA  
ARCHAEOLOGY

**Ana Paula Nascimento**

**Paula Miraglia**

**A PRIMEIRA DESCOBERTA  
DA AMÉRICA**

THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA

**ARTE: EVOLUÇÃO OU  
REVOLUÇÃO ?**

ART: EVOLUTION OR REVOLUTION ?

**Max Blum**

**Rafael Bartolomucci  
Mark Hüble**

ARTES INDÍGENAS  
NATIVE ARTS

**Ana Paula Nascimento**

**Consuelo Montero  
Paula Miraglia**

**CARTA DE PERO VAZ  
DE CAMINHA**

LETTER FROM PERO VAZ  
DE CAMINHA

**Sônia Maria Leme**

ARTE BARROCA  
BAROQUE ART

**Amália Giacomini**

**Ana Cláudia Veiga de Castro**

ARTE AFRO-BRASILEIRA  
AFRO-BRAZILIAN ART

**Luiza Mello**

**Amália Giacomini**

**NEGRO DE CORPO E ALMA**  
BLACK IN BODY AND SOUL  
**ARTE POPULAR**  
POPULAR ARTS  
**Sônia Maria Leme**  
**Maria de Fátima Perrone**  
**Pinheiro**  
**Clara Perino**  
**Graziela Luiza Manzano**

**ARTE DO SÉCULO XIX**  
19TH-CENTURY ART  
**Dora Silveira Corrêa**  
**Cristiana Mazzucchelli**

**ARTE MODERNA**  
MODERN ART  
**Cláudia Vendramini Reis**  
**Maria Paula Armelin**

**IMAGENS DO INCONSCIENTE**  
IMAGES OF THE UNCONSCIOUS  
**Solange Lisboa**

**ARTE CONTEMPORÂNEA**  
CONTEMPORARY ART  
**Cláudia Vendramini Reis**  
**Maria Paula Armelin**

**O OLHAR DISTANTE**  
THE DISTANT VIEW  
**Dora Silveira Corrêa**  
**Cristiana Mazzucchelli**

## CONSERVAÇÃO CONSERVATION

**Coordenação de Restauro**  
Coordination on Conservation  
**Celso do Prado**  
**Angelina Miho Obata**

**Consultora para Assuntos**  
Museológicos  
Museology/Registry Consultant  
**Marion Kahan**  
**Kahan Art Management**

**Equipe Técnica de Restauro**  
Technical Conservation Staff

**ARQUEOLOGIA**  
ARCHAEOLOGY  
**Ângela de Menezes Freitas**  
Museu de Arqueologia e Etnologia  
da Universidade de São Paulo  
**Gedley Belchior Braga**

**ARTE BARROCA**  
BAROQUE ART  
**Beatriz Ramos de V. Coelho**  
Cecor

**IMAGENS DO INCONSCIENTE**  
IMAGES OF THE UNCONSCIOUS  
**Celso do Prado**

## CAVERNA DE ALTA DEFINIÇÃO HIGH DEFINITION CAVE

**Documentário em HD**  
...antes,  
**uma viagem pela**  
**pré-história brasileira**

HD Documentary  
...before,  
a journey through Brazilian  
prehistory

**Instalação mixed-media**  
**Túnel para a pré-história**  
Mixed-media installation  
Tunnel for prehistory

**Nelson Hoinoff**  
**Marcos Rezende**  
**Marcelo Dantas**  
**David Mendes**  
**David Tygel**  
**Pablo Benetti**  
**COMUNICAÇÃO ALTERNATIVA**

**Tecnologia**  
Technology  
**Rodrigo Cid Ferreira**

## COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO E MARKETING MARKETING AND PUBLIC RELATIONS COORDINATION

**Comunicação e Captação de**  
Recursos  
Public Relations and Fund-Raising  
**Yacoff Sarkovas**  
**Sharon Hess**  
**Daniella Giavina Bianchi**  
**Feital**  
**Lucimara Anselmo P. Santos**  
**ARTICULTURA**

**Captação de Incentivos**  
Fund-Raising Federal Incentives  
**Sharon Weissman**

## PUBLICIDADE ADVERTISING

**Nizan Guanaes**  
**Graziela Araújo**  
**Livia Pinna**  
**Luís Fábio Fonseca Freitas**  
**Marcelo Barcelos Felix**  
**Cybele Silveira**  
DM9DD8

**Imprensa**  
Press and information  
**Pedro Costa**  
**Lucila Lopes**  
**COMPANHIA DE INFORMAÇÃO**

## GERENCIAMENTO MANAGEMENT

**DUCTOR – Gerenciadora**

**Diretores**  
Directors  
**Antonio Benjamin Giosa**  
**Luiz Sérgio Marcondes**  
**Machado**  
**Marcos Mariotto**

**Engenharia – Coordenadora-Geral**  
Engineering Senior Coordinator  
**Patrícia Nahas**

## DEPARTAMENTOS DEPARTMENTS

**Financeiro**  
Finance  
**Fábio Matheus**  
**Mariuza Marques Leoterio**

**Contabilidade**  
Accounting  
**Brasiliano Ferreira de**  
**Mattos Neto**  
**Pedro Paulo de Souza**

**Pessoal**  
Human Resources  
**Sidney José de Carvalho**

**Administrativo**  
Administrative  
**Ana Cláudia de Oliveira R.**  
**C. Alves**  
**Neide Fogli**

**Suporte de Informática**  
Software and Computer Equipment  
**André Menezes Brandão**  
**Glauco de Oliveira Mourão**

**Secretárias da Diretoria**  
Secretaries to the Board  
**Iraci Marques Cavalcanti**  
**Luciana Lourdes de Melo**  
**Ligia Helena Oliveira Silva**

**Secretária de Coordenação**  
Secretary to Project Coordination  
**Maria José Trevizan**

**Secretária de Curadoria**  
Secretary to Curator  
**Maria Antonieta de Castro**  
**Rodrigues**

**Secretária de Itinerância**  
Internacional  
Secretary to International Itinerary  
**Miriam Lúcia de Almeida**

**Auxiliares de Administração**  
Administrative Assistants  
**Hélen de Andrade Aguiar**  
**Rachel Mauad de Souza**

**Transporte Interno**  
Mobile Support  
**Fabício Leandro de Souza**  
**Oliveira**  
**Alexandre Machado de**  
**Souza**

**Mensageiros**  
Messengers  
**Cristovão Gonçalves de**  
**Almeida Jr.**  
**Rodrigo Silverio Manzotti**  
**Marcelo Gomes dos Santos**

**Telefonistas**  
Telephone Operators  
**Flávia dos Santos Pinheiro**  
**Luciana Rodrigues Rocha**

**Curadores**

Curators

**François Neyt**

Université de Louvain-la-Neuve, Bélgica

**Catherine Vanderhaeghe**

**Kabengele Munanga**

Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo

**Marta Heloísa Leuba Salum**

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

**CENOGRAFIA**

DESIGN

**Marcelo Carvalho Ferraz**

**Francisco de Paiva Fanucci**

**Colaboradores**

Co-designers

**Anderson Fabiano Freitas**

**Carmem Lúcia Teixeira Ávila**

**Cícero Ferraz Cruz**

**Pedro Amando de Barros**

**Estagiários**

Trainees

**Albert M.S. Sugai**

**Bruno Levy**

**Juliana de Araújo Antunes**

**EXPOSIÇÃO**

EXHIBITION

**Assistente-Geral de Curadoria**

Senior Assistant to curator

**Cláudia Vendramini Reis**

**Assistente-Geral**

Senior Assistant

**Anna Carboncini Masini**

**Assistentes de Pesquisa**

Research Assistants

**Luiza Mello**

**Amália Giacomini**

**AGRADECIMENTOS**

SPECIAL THANKS

**Samir Borro**

**Mina Borro**

**Marc Léo Felix**

**Willem Vranken-Hoet**

**Edith Vranken-Hoet**

**Pierre Dartevelle**

**Christiane Falgayrettes-Leveau**

**Musée Dapper**

**Jos Gansemans**

**Musée Royal de l'Afrique Centrale**

**Serge Tornay**

**Musée de l'Homme**

**Hélène Joubert**

**Etienne Féau**

**Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie**

**Joaquim Pais de Brito**

**Paulo Ferreira da Costa**

**Museu Nacional de Etnologia**

**José de Queiroz**

**Museu Etnográfico - Sociedade Geográfica de Lisboa**

**Hughes Dubois**

**Dick Beaulieux**

**Organização**

Selection

**Nelson Aguiar**

**Coordenação Geral**

Coordination

**Suzana Sassoun**

**Coordenação Gráfica**

Graphic Coordination

**Ricardo Ohtake**

**Ligia Pedra**

**Monica Pasinato**

**Cecilia Sayad**

**ESTÚDIO RO**

**Fotografia**

Photography

**César Barreto**

P 186, 187, 188, 189

**Dick Beaulieux**

P 39, 40, 41, 42 (fig.10), 44, 46, 47, 48, 49 (fig.24, 25, 26),  
50 (fig.27), 56 (fig.37), 60 (fig.42), 62 (fig.44)

**D. Ponsard**

P 76 (fig.88), 94 (fig.73)

**Fernando Chaves**

P 123, 128, 129, 132/133, 134, 135, 136/137, 138/139,  
140/141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150,  
151, 153, 154, 155, 156/157, 158, 159, 160, 161, 162,  
163, 164/165, 168/169, 170, 171, 172, 174, 175,  
176/177, 178, 179, 180/181, 182, 183, 190/191

**Fernando Zago**

P 126/127

**Hughes Dubois**

P 38, 43, 49 (fig.23), 50 (fig.28), 51 (fig.30), 52 (fig.32), 53, 55  
(fig.36), 57, 60 (fig.41), 63 (fig.47), 64, 66, 67, 68, 69, 70/71,  
74, 75, 76 (fig.58), 77, 79, 80, 81 (fig.61), 82 (fig.66, 67),  
83 (fig.65), 84, 87, 88, 90/91, 92, 95 (fig.76)

**J.G. Berizzi**

P 72/73, 81 (fig.62), 82 (fig.64), 83 (fig.63)

**Lula Rodrigues**

P 124, 125, 130/131

**Michèle Bellot**

P 95 (fig.77)

**M. Delaplanche**

P 94 (fig.76)

**Musée Dapper**

P 92 (fig.31, 34)

**Musée de l'Homme**

P 89

**Musée Royal de l'Afrique Centrale -**

**PLUSJ**

P 42 (fig.9)

**Museu Etnográfico - Sociedade**

**Geográfica de Lisboa**

P 45, 56 (fig.38), 58, 59, 61

**Roger Asselberghs**

P 42 (fig.8), 51 (fig.29), 55 (fig.35), 62 (fig.45), 63 (fig.48)

**Ilustração**

Illustration

**Victor Nosek**

P 36/37

**Assistência de Produção**

Production Assistants

**Denise Andrade**

**Elisabeth Christina Szabo**

**Laura Cánepa**

**Marcília Ursini**

**Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica**

Graphic Design and Editing

**Ricardo Ohtake**

**Ligia Pedra**

**Monica Pasinato**

**Roberto Sakai**

**Tradução**

Translators

**Arnaldo Marques**

*A arte das Cortes da África Negra no Brasil (Português)*

*Black Africa's Royal Arts in Brazil (Portuguese)*

**Rachael McCorriston**

*A Arte das Cortes da África Negra no Brasil (Inglês)*

*Black Africa's Royal Arts in Brazil (English)*

**Paulo Henriques Britto**

*Mostra do Redescobrimto: Arte Afro-Brasileira (Inglês)*

*Arte Afro-Brasileira: O Que É, Afinal? (Inglês)*

*Cem anos de Arte Afro-Brasileira (Inglês)*

*The Rediscovery Exhibition: Afro-Brazilian Art (English)*

*Afro-Brazilian Art: What is it, After All? (English)*

*One Hundred Years of Afro-Brazilian Art (English)*

**John Norman**

*Apresentação (Inglês)*

*Foreword (English)*

**Padronização e Revisão**

Text Editing

**Luiz Eduardo Simões de Souza**

**Rochelle G. Saidel**

**Tereza Gouveia**

**Produção Gráfica**

Graphic Production

**Valéria Mendonça**

**Fotolito**

Transparencies

**Takano Editora Gráfica Ltda.**

**Impressão/Acabamento**

Printing

**Takano Editora Gráfica Ltda.**

**Edição**

Published by

**ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS**

Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega

Parque Ibirapuera Portão 10

Tel/fax Phone/fax (55 11) 573 6073

Fundação Bienal de São Paulo

Parque Ibirapuera Portão 3

04098 900 São Paulo SP Brasil

Telefone Phone (55 11) 535 2222

Imprensa Press (55 11) 3068 8450

E-mail bras500@aol.com

AOL www.americaonline.com.br

**Todos os direitos reservados.**

**Nenhuma parte desta edição pode ser reproduzida ou utilizada – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação, etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados sem expressa autorização da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.**

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the permission of Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

**Mostra do Redescobrimento**

**23 de abril a 7 de setembro de 2000**

**CATALOGAÇÃO NA FONTE DO  
DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO**

M916

Mostra do redescobrimento : arte afro-brasileira.  
Nelson Aguiar, organizador. / Fundação Bienal de  
São Paulo. - São Paulo : Associação Brasil 500 Anos  
Artes Visuais, 2000.  
200p. : il. col. ; cm.

ISBN 85-87742-03-5

Texto em português e inglês.

Livro da Exposição, realizada de 23 de abril a  
7 de setembro de 2000 no Parque Ibirapuera, São Paulo.

1. Arte negra - Brasil - Exposições. I. Fundação  
Bienal de São Paulo. II. Associação Brasil 500 Anos  
Artes Visuais.

CDD-709.81





500 ANOS **ARTES VISUAIS**  
**BRASIL**



Fundação Bienal de São Paulo

ISBN 85-87742-03-5



9 788587 742032