

Mostra do  redescobrimento

ARTE AFRO-BRASILEIRA

AFRO-BRAZILIAN ART



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

A 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 Bienal 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 sequência 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 semiesférica, 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 inerência no solo pátrio tornam sensível a noção de cidadania pela incorporação do legado artístico, criando um novo momento na autoestima 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

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 Redescobrimento.

Para dar conta do desafio, o historiador de arte e professor no Instituto Superior de Arqueologia e História da Arte da Universidade de Louvain-la-Neuve, 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 Rosário, durante a Bienal de Veneza que ocorre em 1995, quando esse artista representou o país junto com Nuno Ramos. Bispo do Rosário, nome maior do módulo Imagens do Inconsciente, impõe 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, ficaria 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 revolteiam 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 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 percorrido 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 desapropriação dessa lembrança 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.

A ARTE DAS CORTES DA ÁFRICA NEGRA

FRANCOS NEYT, CATHÉRINE 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 africana¹

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 1498.²

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".³

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.

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.

Um exemplo disso nos é dado por Fu-Kiau Kia Bunseki.⁴ 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 europeia 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 Pwoom 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

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 ambiguidades 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 Laje (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 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 angolana⁵

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 constitui 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). 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.

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 frequentemente 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.⁷

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 ajudar 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).

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 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 estatuetas 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 Nkangu⁵

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 conclama sempre a superar uma primeira visão do real para entrarmos no universo da iniciação e dos conhecimentos mais profundos.

As máscaras, feições dos espíritos

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. Maçãs do rosto salientes, boca sensual deixando aparecer dentes limados, queixo pronunciado e testa larga caracterizam essas máscaras femininas (fig.14) ou masculinas que, frequentemente, 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.

A instituição do lemba, garantia da prosperidade

A partir do século XVII, a associação do lemba 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 lemba 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 lemba, 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.⁹ 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.¹⁰

Inteira e esculpidos em madeira (fig.20) ou associando a madeira e o marfim, os cetros são ornados na parte superior com figuras emblemáticas, mais frequentemente com ancestrais fundadores portando insígnias de poder, tais como aparecem no barrete mpu, nas escarificações e nas joias 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 ImWci ideográficas sobre a lâmina, enquanto que o cabo apresenta um leão ameaçador.

Os instrumentos de música - uma trombeta finamente (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.

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.¹³ 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 à ubiquidade 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 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 ráfia 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.

HÉROIS-CIVILIZADORES E ANCESTRAIS

Dos Cokwe aos Luba

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 do 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 atravessado¹³

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.¹⁴ 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 fronteira 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.

Mascaras 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).

Figuras

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 linguetas, 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).

Insígnias 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 Cokwe¹⁵, culmina nos instrumentos de música, ferramentas privilegiadas de comunicação com o outro lado do real, tais como a bela sanza com dupla lingueta, 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 tamboretas 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 retrazando 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.

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.¹⁶

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.

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." Com os olhos semicerrados voltados para um outro mundo e as mãos pousadas de cada lado da área umbilical, a 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.

ORIXÁS E SOCIEDADES MASCARADAS Os reinos dos lorubá 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 cidade-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.

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.¹⁸ 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 mulher cujo poder mágico faz dela uma intermediária ideal entre céu e terra. A erosão atesta a antiguidade da pilastra de varanda (fig.4g), 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 belíssimo 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 a 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.¹⁹ Além disso, fala-se cada vez mais sobre o envolvimento de artistas de Owo na produção dos famosos marfins afro- 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".²⁰ 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: Ogum, 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.²¹

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 TVinidade 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.

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. Eiegba 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 Ifá, 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 Ifá), assim como nesta belíssima peça, (fig.54) na qual é cercado por 13 pássaros associados ao poder feminino.

Ifá e a adivinhação

Ifá, Fa22 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.

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. Eiegba 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, Fa22 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.

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 faces²³ 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.

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.

Osanyin, divindade da medicina

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 Brasil²⁴ 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 Ogboni²⁵ 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-Ilê e seu soberano, o Alafin, irradiaram uma autoridade que subjugou todos os povos vizinhos. A autoridade da cidade de Ilê-lfe 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.²⁸

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.²⁷ Rei, transforma-se em uma divindade de Oyo, deus do trovão, tendo como parceira a deusa Oiá (Iansã), divindade do rio Niger 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.

Ibeji, divindade dos gêmeos

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.²⁸

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 frequentemente secretas, tendo sua história, suas cerimônias e seus próprios festivais. À sua maneira, cada uma cultiva uma relação sutil com o conjunto do grupo, contribuindo para um determinado equilíbrio das forças e do poder graças a uma autoridade parcial, visível ou não.

As máscaras egum ou egungun, 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.²⁹ 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.

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 escarificadas 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 escarificações 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 píton celeste. A máscara gueledé 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 Ogum, é utilizada durante a mascarada noturna.

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 Oni/e, quando são utilizados pela conjunção 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.

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.¹ 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 arpoes. 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").

As insígnias dos reis

Provérbios e símbolos reais, frequentemente 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.³⁰ 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.

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 vodu e a presença dos espíritos dos falecidos reis e das divindades.

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.³¹ 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.³²

Aspectos do vodu

A estátua enfeitada (fig.74), ligada ao vodu, 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 vodu. Ela nos introduz num sistema religioso que manifesta a passagem dos espíritos, nos limites do 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).³³ O vodu 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 estátuas bocio apresentada (fig.75) participa do vodu. 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 estatuetas 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 estátua³⁴

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.³⁵ As máscaras Eket (fig.76 e 77), assim como a magnífica máscara de rosto duplo Ejagham, localizada perto do Cross River e de Camarões³⁶, 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 sequências 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.

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 artesanato. 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 astronomia¹. Nos tempos atuais, o termo "arte" mudou de sentido e evoca preferencialmente tudo aquilo que concerne o domínio da estética, da criatividade livre e desinteressada. Trata-se de uma atividade tipicamente cultural. A arte é múltipla em suas formas: arquitetura, pintura, escultura, poesia, música, dança, cinema, fotografia etc., todas consideradas como produtoras de profundas emoções e de beleza.

O belo parece constituir um dos universais do espírito humano em todas as sociedades. Entre os gregos, o belo se aparentava ao verdadeiro e ao bem, sentido encontrado também na maioria das sociedades negro-africanas, onde o belo associa-se ao bom, ao verdadeiro e ao útil. Mas a dificuldade é definir o belo 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 ². Para que os elementos culturais africanos pudessem sobreviver à condição de despersonalização de seus portadores pela escravidão, eles deveriam ter, a priori, valores mais profundos. A esses valores primários vistos como continuidade foram acrescentados novos valores que emergiram do novo ambiente. Ora, no contexto tradicional africano, as artes eram praticadas funcionalmente por membros especiais da comunidade, que, acreditava-se, teriam aprendido o ofício dos espíritos, e não dos mortais. Por essa razão a prática da arte era reservada à linhagem de certas famílias em particular. Em certos grupos étnicos, os escultores usavam um distintivo de classe e tinham uma posição de destaque na corte real.

Para que os elementos culturais ou artísticos possam ser retidos na memória de um indivíduo cortado de suas raízes é preciso que eles pertençam ao núcleo de sua existência, pois é este último que sobrevive à ruptura. É ele que alimenta a cristalização de elementos na memória individual e se torna mais eficaz quando combinado com o conjunto de fatores sociais cujo efeito é também de suma importância na preservação e especialmente na continuidade de elementos culturais na nova sociedade³.

Fora da totalidade definida na qual o objeto de arte é uma parte integrante esse objeto perde o valor a ele atribuído pela tradição em relação a uma dada cerimônia e assume um significado modificado, ou totalmente novo, em seu novo uso. Bastide assume essa ideia para explicar por que a religião banto, baseada nos "cultos dos ancestrais", não poderia sobreviver no Novo Mundo como a sua contrapartida sudanesa: "A base era o seu culto dos ancestrais: (...) a escravidão quebrava e dispersava as linhagens, tornando impossível este culto da linhagem. Ainda falta 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"

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 povo⁵. 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 é 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 Benin⁶.

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

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. ¹⁰ A ideia de anjo guardião existe em ambas as religiões, com a diferença que no panteão

religioso nagô cada pessoa conhece a natureza do seu anjo guardião (orixá de cabeça), contrariamente à religião católica, onde se tem apenas a ideia de sua existência. Os santos católicos, como os orixás, eram homens que viveram na Terra antes de pertencerem ao mundo celeste. A correspondência entre os santos e os orixás se baseia em geral nas semelhanças funcionais. Mas também são aproveitadas as semelhanças temperamentais do tempo em que os santos viviam uma vida puramente humana ou certas características de sua vida de santos,¹¹.

Nessa correspondência nem sempre nítida, mas hesitante e flutuante segundo as regiões do Brasil e os terreiros de candomblé, Xangô, divindade do relâmpago, violento e viril, é comparado (na Bahia) com' São Jerônimo, representado por um monge velho, calvo, barbudo e em companhia de um leão, obedientemente deitado a seus pés. Como o leão é o símbolo da realeza entre os yorubá, compreende-se porque São Jerônimo foi comparado a Xangô, que foi o terceiro soberano daquela nação ,2. Assim por diante, Oya-Yansã com Santa Bárbara (Bahia); Yemanjá com Nossa Senhora Imaculada Conceição; Oxóssi 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.¹³

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 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 transformadora¹⁵.

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 outras coisas as mesmas essências vegetais. O que teria facilitado a continuidade de uma religião cuja relação entre o homem, a sociedade e a natureza é primordial. Visto deste ângulo, uma parte de sua medicina e a produção dos objetos simbólicos ligados a suas práticas e seus cultos religiosos teriam encontrado um terreno fecundo e as mínimas condições de resistência, de continuidade e até de inovações, apesar da adversidade explícita no sistema colonial e escravista. É assim que nasce a primeira manifestação das artes plásticas afro-brasileiras. Uma arte sem dúvida religiosa, funcional e utilitária.

Mariano 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 ideia 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 africanas¹⁶. 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 ". Em outras palavras, o que persiste é o elemento incorporado do conceito, que, no caso dos Ibeji, é a "gemealidade", noção fundamental do pensamento africano que no Brasil se encontra transferida à iconografia dos santos Cosme e Damião.¹⁸

A análise da estatuária do Exu brasileiro mostra que este teve de assumir novas funções além daquelas assumidas originalmente no panteão nagô-yorubá. Examinando o conteúdo cultural da iconografia de Exu, percebe-se que o aspecto fálico não é em princípio ligado à ideia da fertilidade e da fecundidade - pelo contrário, Exu é o infrator dos tabus e subversor da ordem estabelecida. Ele acumula as funções de Hermes e de Prometeu, como demonstrado por Frobenius, que o qualificou de portador de elementos indispensáveis à realidade¹⁹. 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 sub-repticiamente os conceitos revitalizantes de sua continuidade e de sua identidade cultural. Essa ideia de contestação da estrutura desigualitária e da salvação é muito forte na pintura e no discurso de Abdias do Nascimento associados à imagem de Exu. Como escreve Bastide, essa tendência de identificar Exu com o demônio nas religiões africanas no Brasil se opera principalmente no plano da magia; "Em primeiro lugar, por causa da escravidão, Exu foi utilizado pelos negros em suas lutas contra os brancos, enquanto patrono da bruxaria. Assim, seu caráter sinistro se acentuou em detrimento do mensageiro. O deus fanfarrão tornou-se um deus cruel, que mata, envenena e enlouquece. Essa crueldade tinha razão de ser: Exu queria se apresentar a seus fiéis negros como um salvador e um amigo indulgente"²⁰.

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. Às funções originais (africanas) acrescentaram-se as novas (afro-brasileiras), como a contestação, a revolta e a libertação da condição de escravizados²¹.

Insistimos em dizer que a primeira forma de arte plástica afro-brasileira propriamente dita é uma arte ritual, religiosa. Seu nascimento seria difícil de datar por causa da clandestinidade na qual se desenvolveu. Essa clandestinidade acrescentada ao caráter coletivo dessa arte deixou no anonimato os artistas e artesãos que a produziram. Durante quase três séculos, essa arte, seguindo o passo da sua matriz africana, ficou totalmente ignorada, não apenas do grande público, mas também do mundo erudito historiador, crítico de arte, sociólogo ou antropólogo. Foi graças ao trabalho pioneiro de Nina Rodrigues que os primeiros exemplares da arte afro-brasileira foram publicados em 1904, na revista Kosmos. Em 1949, Arthur Ramos analisa alguns exemplares por ele coletados em 1927 nos candomblés da Bahia. Em 1968, Clarival do Prado Valladares publica dados sobre as peças mais antigas encontradas em Alagoas e que foram apreendidas pela polícia em 1910, peças essas utilizadas nos cultos afro-brasileiros nas últimas décadas do século XIX. Outros estudos foram realizados na segunda metade do século XX, nos chamados museus da polícia, onde foram encontradas peças apreendidas em alguns candomblés do país (Bahia, Alagoas, Rio de Janeiro etc.). Algumas dessas peças retiradas dos acervos das polícias foram conservadas nos Institutos Geográficos e Históricos de Alagoas, da Bahia e do Rio de Janeiro²².

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.²³

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 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 europeia ou outras que possam polarizar sua criatividade pessoal e alimentar seu universo mito poético. 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"²⁵.

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

No terceiro grupo dos artistas que utilizam espontaneamente e até inconscientemente as soluções plásticas africanas, Cunha inclui Guma, um branco gaúcho, e Louco, negro de Cachoeira, Bahia. Com efeito, certos detalhes da escultura de Guma exprimem convenções formais africanas de modo muito claro. A geometrização, entre outros elementos, o leva frequentemente a talhar os pés das figuras humanas em troncos de pirâmide ao modo de vários grupos étnicos africanos, sobretudo os bantos²⁶. "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, guelelés ou Ekpa."²⁷

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, Deoscórcos 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-signo gráfica 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"²⁵.

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"²⁹. 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" ³⁰. 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" ³¹. Maria Cecília Felix Calaça, que estudou sua obra, conta que Ronaldo Rego passou uma parte de sua vida, desde a década de 70, na zona oeste do Rio de Janeiro, onde tinha como vizinhança os terreiros de candomblé e de umbanda. Pela convivência muito próxima com os membros dessas comunidades religiosas, ele começou a inteirar-se de sua cosmovisão, até se tornar adepto de uma delas, a umbanda, da qual é hoje um dos sacerdotes. Desde então, o mundo afro-brasileiro, com sua visão global do cosmos, expressa através do candomblé e a i 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 afrodescendentes ³². O simbolismo das cores que se articulam em suas esculturas e construções escultóricas remete eloquentemente ao poder de cada grupo de orixás afro-brasileiros. Assim, o preto representa 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 ³³. 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 ³⁴.

Paralelamente ao último artista, que combina a temática da cultura afro-brasileira, em especial a religião, com as soluções plásticas africanas, podemos apontar numa direção original cheia de autenticidade a obra de Descóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi), uma obra que, pela complexidade e riqueza de vida do próprio artista, está ainda a ser estudada exaustivamente. Parafraseando José Marianno Carneiro da Cunha, na arte de Mestre Didi "o ícone africano tem resistido a todas as transformações aculturativas no Brasil, e pode comunicar-se ainda com a força do idioma original (...) que extrapola o indivíduo e fala dos valores constantes de uma cultura, falando, nesta medida, também por todos" ³⁵.

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

Para que uma obra de arte possa ter uma identidade afro-brasileira, penso que não deveria reunir concomitantemente todos os postulados e características acima referidos. Basta que um ou outro entre os mais relevantes (forma e tema) seja integrado com regularidade no conjunto da obra e que lhe confira uma verdadeira autenticidade.

Na medida em que esta arte tornou-se uma das expressões da identidade brasileira, ou seja, uma das vertentes da arte brasileira, qualificá-la simplesmente de arte negra no Brasil seria cair num certo biologismo. Seria excluir dela todos os artistas que, independentemente de sua origem étnica, participam dela, por opção política- 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 ambiguidades da sociedade brasileira, sociedade na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada 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 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 ideias 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.

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 Abolição¹.

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 Dacar, no Senegal, em 1966, selecionados entre artistas "de raça negra ou ascendência africana", conforme regulamento oficial².

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 etnologia³.

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 ocasião⁴. 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 europeu⁵, esses objetos não passavam de fetiches na perspectiva evolucionista de Nina Rodrigues sobre a "arte dos colonos pretos" do final do século XIX⁶, 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.

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 ideia de fusão que está por trás da "arte da diáspora" de que falam os especialistas americanos⁷.

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 Wifredo 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 ideias 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 formal⁸.

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 Bastide⁹, seja a "civilização luso-hispano-tropical", de Gilberto Freyre, no seu apreço pelas "artes ligadas aos trópicos"¹⁰. 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", 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.

OS ARTISTAS E AS OBRAS

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. Precusores 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"¹⁵. 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 temário 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"¹⁶. 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

Elbein dos Santos¹⁶, 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 religiosa¹⁷.

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 Neto¹⁸, 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 Valladares¹⁹, 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 Drewal²⁰ 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, "revertem em esculturas dedicadas aos seus poderes e presença". Nesta exposição, o artista vem representasse com sua versão de Templo de Oxalá, de 1991, constituída de nove peças em madeira pintada de branco.

Rubem Valentim e Níobe Xandó

Foi pelo branco de Oxalá e de seu painel do Itamaraty, de 1977, que Rubem Valentim figurou na 14a e na 23a 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.

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. Precusores 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""5. 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 temário 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""5. 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

Elbein dos Santos¹⁶, 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 religiosa¹⁷.

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 Neto¹⁸, 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 Valladares¹⁹, 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 Drewal²⁰ 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 14a e na 23a 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.

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)". 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 negritude²², sua obra combina nacionalidade e modernidade, racionalidade e intuição²³.

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 la 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 Brasil²⁴, 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 pintura²⁵.

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, pronunciasse 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 individuação 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 europeia.

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 altares e emblemas inspirados nos da umbanda²⁶ 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 ideias 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 consanguinidade, mas pelas raízes de sua religiosidade e de sua cultura popular.

Entre os nomes baianos frequentemente 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 Amado²⁷- 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 epopeias sobre Cristo e Exu, bem como seus ex-votos formalmente associados a esculturas de origem africana, não são suficientes para fazer do eloquente 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 Santos²⁸. 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 Salvador²⁹, 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.

Copyright © 2000 by
ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS

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 Aguilar, 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