

Roberto Conduru

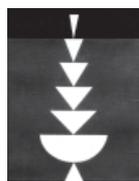
Professor de História e Teoria da Arte na Uerj, presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte, pró-cientista Uerj/Faperj, e pesquisador do CNPq.

Negrume Multicolor

Arte, África e Brasil para além de raça e etnia

O texto analisa o desdobramento contemporâneo da vertente delineada por ideias, ações e obras de arte que relacionam África e Brasil. A análise incide em realizações de artistas que podem ser relacionadas à problemática sociocultural afro-descendente no Brasil, e examina as designações dessa vertente artística, que refletem, respaldam e reorientam o processo artístico. O propósito é observar como agentes e instituições atualizam e ampliam as frentes de ação abertas nos diálogos entre artes plásticas e afro-descendência no Brasil.

Palavras-chave: afro-brasilidade; arte contemporânea; arte no Brasil.



The text analyzes the contemporary unfolding of the artistic tendency delineated by ideas, actions and art works which connect Africa and Brazil. The analysis focus in the practice of artists whose works may be linked to the African-Brazilian social and cultural problematic. It is also analyzed the nomination of this artistic tendency, which reflect, support and give directions to the artistic production. The purpose is to observe how the agents and institutions bring up to date and amplify the enterprises open in previous dialogues with these questions.

Keywords: African Brazilian; Brazilian art; contemporary art.

O preto é o tom mais escuro no espectro de cores. Cor geralmente entendida como sombria, aquela na qual a luz está ausente. Entretanto, assim como o branco, o preto admite gradações, tonalidades. Tam-

bém é cor múltipla. E possui uma luminosidade toda própria. Prova disto, em arte, é a série de telas nas quais Pierre Soulages explora a luz em negro, a *lumièrè du noir*. Luz do negrume que pode emergir seca, contida, nas gravu-

ras de Oswaldo Goeldi, ou carnal, como nas pinturas de Iberê Camargo.

Outro exemplo, problematicamente metafórico da multiplicidade do negro é a dita *arte afro-brasileira*, tanto na contemporaneidade quanto anteriormente. Basta pensar as diferentes ações e ideias em arte vinculadas às questões socioculturais que unem África e Brasil. Apesar dos problemas a ela inerentes, a designação *arte afro-brasileira* vem sendo utilizada em referência a um conjunto heterogêneo de ideias, práticas e obras, seguindo a abrangência ampla com a qual se configurou desde meados do século XX.

Assim, para rever o processo por meio do qual se configurou a caracterização inclusiva da dita *arte afro-brasileira*, pretendo rever a diversidade da produção artística relacionada à afro-brasilidade, bem como examinar suas nomeações ao longo do tempo, emitidas a partir de diferentes campos: arte, medicina, antropologia, crítica, história da arte. A meu ver, o variar na designação atribuída a essa vertente artística ao mesmo tempo orienta, reflete e respalda os seus desdobramentos. Fatos importantes, pois esses processos artístico, crítico e historiográfico, ao serem inclusivos, abrangentes, também são manifestações, ecos, respostas, no campo artístico, aos modos de marcação étnica característicos da sociedade brasileira: relativos, difusos, mais ou menos velados.

Portanto, as realizações em arte e crítica vinculadas às questões da problemática sociocultural afro-descendente no Brasil sugerem rever suas denominações, quiçá obrigam adotar outra designação. E uma à altura da arte que ela pretende circunscrever e coerente com os problemas artísticos, críticos e sociais que a constituem. O que não é fácil. Por um lado, porque já é uma infeliz tradição disciplinar da história da arte a preferência por caracterizar estilos e denominá-los com chistes, equívocos, preconceitos, como, por exemplo, as designações *arte barroca* e *arte primitiva*, entre outras. Por outro lado, a dificuldade advém da própria mutabilidade da produção artística relacionada ao universo afro no Brasil e a partir do país.

A vertente artística nomeada como afro-brasileira não tem sido caracterizada como aquela produzida unicamente por afro-descendentes. O que pode ser demonstrado com a menção de dois casos especiais, mas não únicos: as trajetórias e obras de Hector Julio Páride Bernabó, argentino de nascença e depois naturalizado brasileiro, conhecido como Carybé, e Karl Heinz Hansen, nascido na Alemanha, que se naturalizou brasileiro e radicou-se na Bahia, cujo nome adotou como seu. Com personalidades artísticas distintas, Carybé e Hansen Bahia dedicaram-se aos temas afro no Brasil. Tendo-os, entre outros, como alguns de seus precedentes, os diálogos mantidos com a problemática sociocultural afro-brasilei-

ra por artistas afro-descendentes ou não, brasileiros e estrangeiros, são usualmente incluídos no âmbito dessa vertente artística.

Talvez não haja, atualmente, algum estrangeiro radicado no Brasil, naturalizado brasileiro, dedicado a fazer arte relacionada à problemática africana no Brasil, como foram os casos de Hansen Bahia e de Carybé. Obras esporádicas, entretanto, continuam sendo produzidas. Do passado, de muito antes ou nem tanto, há os precedentes isolados de artistas estrangeiros, como Modesto Brocos, com suas telas *Redenção de Cã* e *Macumbeira*, e Maria Helena Vieira da Silva, com sua *Cena de la macumba*. De agora, podem ser lembradas duas realizações recentes. Uma é *De lama lâmina*, a intervenção de Matthew Barney e Arto Lindsay, artistas multimídias norte-americanos, no carnaval de Salvador, em 2004, articulando trator florestal, ficus, polietileno de alta densidade, polivinil e tela de nylon em performance que relaciona sexo, ecologia, religião dos orixás. Outra recente conexão estrangeira ao mundo afro-brasileiro é a exposição de obras com imagens fotográficas de ex-votos e lojas de ervas no Brasil, apresentada pela portuguesa Cristina Lamas na galeria Lisboa 20, em 2008.

Além de alguns estrangeiros, artistas das mais diferentes regiões brasileiras, afro-descendentes ou não, atualizam e ampliam as frentes de ação abertas anteriormente nos diálogos entre arte visuais e

afro-brasilidade, respondendo a questões artísticas e culturais contemporâneas. É grande a lista de nomes que podem ser citados: Adenor Gondim, Alexandre Vogler, Anna Bella Geiger, Antônio Sérgio Moreira, Artur Leandro, Ayrson Heráclito, Bauer Sá, Brígida Baltar, Caio Reiszewitz, Ciza Fittipaldi, Cildo Meireles, Cláudio Kfê, David Cury, Denise Milan, Emanuel Araújo, Eustáquio Neves, Frente 3 de Fevereiro, Guga Ferraz, Januário Garcia, Jorge dos Anjos, José Adário, Juarez Paraíso, Junior de Odé, Lena Martins e Associação Abayomi, Marcos Chaves, Marepe, Mário Cravo Neto, Maurício Dias e Walter Riedwig, Maurino Araújo, Martinho Patrício, Mestre Didi, Mônica Nador, Nêgo, Nelson Leirner, Regina Vater, Rodrigo Cardoso, Ronald Duarte, Ronaldo Rego, Rosana Paulino, Tônico Lemos Auad, Viga Gordilho, Walter Firmo e Wuelyton Ferreiro, entre outros.

Esses artistas se vinculam com maior ou menor frequência ao mundo afro, atuando em meios variados, de acordo com a relativização das mídias na arte na contemporaneidade, focando em questões variadas. A questão religiosa persiste, em obras feitas “de dentro” e “de fora”, “para dentro” e “para fora”: sejam peças litúrgicas que passam a circular em outros universos, sejam obras que abordam a temática religiosa externamente a esse âmbito. A política é um tópico que tem crescido recentemente nas conexões ao universo afro no Brasil, seja em ações antirracistas e contrá-

rias à marginalização dos afro-descendentes, seja na abordagem da história, na reelaboração de memórias individuais e coletivas, ou em expressões étnicas diferenciadas.

Em vez da origem étnica do autor da obra, seria, portanto, a arte afro-brasileira caracterizada a partir da temática da negritude, da africanidade? Por um lado, sim. É o caso do pan-africanismo defendido por Abdias do Nascimento, a partir de 1968, quando ele foi obrigado a se exilar, em função da ditadura militar no país, e viver nos Estados Unidos e na África. Na ocasião, ele afirmou: “futuros passos sobre estradas pragmáticas deverão procurar os meios de enfatizar a cultura pan-africana, e nunca de meramente promover, por exemplo, a cultura ioruba, a haitiana ou qualquer outra cultura pan-africana singular”.¹

Por outro lado, a arte afro-brasileira não tem sido identificada exclusivamente pela temática afro-descendente. Pois também há quem a caracterize sem circunscrevê-la a temas africanos e afro-descendentes no Brasil, embora os tenha como os núcleos principais de sua definição. É o que se pode ver na obra de Rubem Valentim, o qual, em seu “Manifesto ainda que tardio”, de 1976, explicita a amplitude de seu projeto artístico:

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre

mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando seus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea, universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil – para suas raízes – mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação de que já dispomos, é o caminho, a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-sensorial: *o sentir brasileiro*.²

Variados no pintar, Valentim e Nascimento são próximos em suas crenças na atualidade da potência artística das culturas africanas e afro-descendentes, no uso de linguagens artísticas modernistas, no modo livre como lidam com essas referências. Diferenciam-se, contudo, pois Nascimento concentra sua proposta na unidade africa-

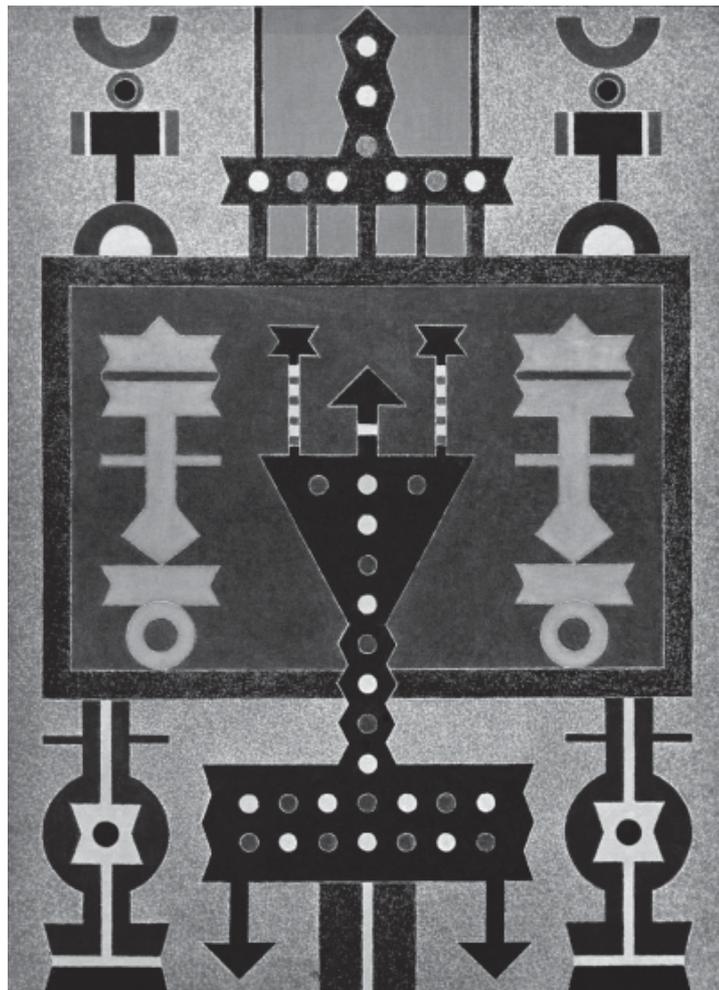
na (sua pintura, ao contrário, dedica-se a figurar, em linguagem modernista, universos culturais afro-brasileiros), enquanto Valentim apostou nas misturas processadas no e a partir do Brasil.

A equação montada por Valentim, que articula construtivismo e religiões com matrizes africanas no Brasil, propõe, portanto, uma prática artística inclusiva. Ideia e fazer que persistem nas trajetórias e obras de artistas iniciadas ainda na vigência e sob a influência da "riscadura afro-brasileira"⁵ de Valentim: Emanuel Araújo,

Ronaldo Rêgo e o "construtivismo crioulo"⁴ de Jorge dos Anjos.

Ou seja, de acordo com essas práticas e concepções, *arte afro-brasileira* não se refere a obras produzidas apenas por sujeitos afro-descendentes ou exclusivamente com temas africanos e afro-descendentes no Brasil. Além de não derivar de questões raciais, é étnica e culturalmente aberta.

Entretanto, ainda que exista há algum tempo e seja de algum modo dominante



Pintura em têmpera de Rubem Valentim

atualmente, essa visão não é a única, uma vez que podem ser facilmente citados textos e classificações pautados pela marcação étnica exclusiva e até pela questão da raça, embora deixem entrever ou produzam análises para além dela. De acordo com essas visões, ainda hoje se caracteriza o território circunscrito pela conjugação de arte, África e Brasil com artistas negros vinculados às religiões de matrizes africanas no país, como fizeram, antes, Raimundo Nina Rodrigues e Arthur Ramos. Seria um critério para enquadrar como afro-brasileira realizações de Mestre Didi, Jorge Rodrigues, José Adário, Junior de Odé, Lena Martins, Wuelyton Ferreiro.

Embora seu uso seja raro atualmente, pode-se ler a designação *arte negra* como feita por africanos e afro-descendentes, implícita, latente, em títulos como *O negro na pintura, escultura e arquitetura*; *A escultura de origem negra no Brasil* e *O negro brasileiro nas artes plásticas*, de Arthur Ramos, Mário Barata e Clarival do Prado Valladares, respectivamente. Designação e títulos que se referem à produção dos africanos e seus descendentes, conquanto não só a eles, circunscrivendo uma produção artística a partir de uma origem específica, que articula raça e etnia.

A escultura de origem negra no Brasil é um texto publicado por Mário Barata, em 1957, no qual ele analisa, sobretudo, a produção escultórica vinculada às religiões de matrizes africanas no Brasil. Con-

tudo, ele também inclui ex-votos e arte católica feita por africanos e afro-descendentes, influenciado, provavelmente, por *Escultura popular brasileira*, texto de 1944, no qual Luiz Saia analisa a persistência de referências africanas em ex-votos e na imaginária católica.⁵ Cerâmica popular e arte carnavalesca ajudam Barata a compor um *corpus* artístico múltiplo e miscigenado. O que permite entender como o título se refere à “origem africana” não apenas de seus autores, mas também de ideias, formas, práticas e obras. As quais, segundo o autor, raramente se apresentam de modo puro, livre de diálogos, contágios, apropriações, misturas.⁶

Com efeito, a afro-descendência do autor ainda é um critério, e dificilmente deixará de sê-lo. Artistas como Rosalina Paulino, Juarez Paraíso, Nêgo, Artur Bispo do Rosário e Jorge dos Anjos, tão díspares em suas poéticas, são geralmente incluídos nessa vertente por serem afro-descendentes. Embora não só por esse fator.

Essa conexão entre africanidade e arte popular no Brasil, presente nos textos de Saia e Barata, derivada do ideal modernista de caracterização do *nacional* com o *popular*, abre a arte afro-brasileira às miscigenações. Contemporaneamente, se apresenta de variados modos. Um exemplo é o de Maurino Araújo, com sua escultura conscientemente tributária das misturas processadas na imaginária católica brasileira. Caso singular é o de Lena

Martins e a Associação Abayomi com suas bonecas feitas com refugos de tecidos sem cola ou costura, dando forma a seres e coisas diversas, do universo afro ou não. Outro, ainda, é a obra de Martinho Patrício, um artista não visto como afro-descendente, na qual a afro-brasilidade ecoa entre dobras, velaturas, extensões.

Prosseguindo com a ideia da arte afro-descendente como característica determinada pela origem africana, Clarival do Prado Valladares, em *O negro brasileiro nas artes plásticas*, texto de 1968, procura entender a presença menor do negro brasileiro nas artes plásticas no século XX em função de valores africanos, da estrutura social brasileira e da lógica do sistema de arte contemporâneo; ou seja, em correlação tanto com a persistência de práticas culturais africanas a partir da diáspora e da escravidão, quanto com as discriminações praticadas no Brasil e com a situação social da arte no quadro contemporâneo. A seu ver, por um lado, “explica-se a modesta presença de artistas brasileiros negros na atual produção e promoção das chamadas artes plásticas desde que estas se tornaram um atributo de prestígio do estrato social de nível econômico mais elevado, no qual os negros numericamente pouco participam”. Além disso, “historicamente, a cultura negra tem se destinado a produzir valores emocionais para a comunidade”, o que explicaria o destaque dos afro-descendentes no “vasto mundo de estesia” formado por futebol, candomblé, macumba, escola de

samba e carnaval. A seu ver, “na presente data, os caminhos das chamadas artes plásticas, embora franqueados, pouco interessam à arte tribal, porque em muito pouco correspondem à emocionalidade coletiva”.⁷

A análise de Valladares entende o “negro brasileiro” como artista, produtor, e não como tema, questão, problema sociocultural e artístico, como se tornará frequente posteriormente. Sua interpretação da produção artística dos afro-descendentes no Brasil os mantém atados à estesia e à condição tribal. Os supõe, portanto, distantes da racionalidade e, assim, incongruentes com a sociedade burguesa industrial. Contudo, os vincula a uma arte direcionada ao coletivo que tem fortes vínculos com algumas experiências da arte contemporânea, como as intervenções feitas pela Frente 3 de Fevereiro em estádios durante a realização de partidas do campeonato de futebol paulista, em 2005, ou o *Fumacê do descarrego* feito no carnaval carioca desde 2006 pelo grupo Radial (Alexandre Vogler, Luís Andrade e Ronald Duarte).

No catálogo da Festac 77, exposição e eventos organizados para o II Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana, realizado em Lagos, na Nigéria, em 1977, Valladares mantém a marcação racial como elemento caracterizador dessa vertente artística, mas amplia sua visão sobre as relações entre africanidade e arte no Brasil. Explicita que, quando

se refere aos negros na arte, inclui “artistas de etnia negra” e “mestiços”. E não só como produtores. No texto *O negro como modelo na pintura brasileira*, ele é suficientemente claro: “Não é bastante se considerar o negro como artista criador, ou artesão, na história da arte brasileira. Devemos considerá-lo, sob outro ângulo, como modelo e tema interpretado por artistas de outras raças”.⁸ E, além de produtor e objeto de representação, negro também significa negritude, as culturas relacionadas com a África, um fator difuso nas artes no país, especialmente nas artes populares. Em consonância com Saia e Barata, afirma: “A origem africana é uma estrutura fundamental na obra de muitos artistas brasileiros assim como na expressividade mais ampla da criatividade popular”.⁹ Entretanto, apesar desse entendimento, ele selecionou apenas artistas descendentes de africanos para as exposições da delegação brasileira.¹⁰

Continuidade e mudança encontram-se no texto *Arte afro-brasileira*, de Mariano Carneiro da Cunha, inserido na *História geral da arte no Brasil*, organizada por Walter Zanini e publicada em 1983. Nesse trabalho, ele deixa claro seu ponto de vista: “a qualificação afro-brasileira permanece ambígua e provisória. Trata-se de um termo que, na realidade, já nasceu envelhecido pela própria dinâmica a que se têm submetido os elementos culturais africanos no Brasil”.¹¹ Para Cunha, “arte afro-brasileira é uma expressão

convencionada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto”.¹² Definição que parece restrita, mas logo se abre “à apropriação de símbolos novos por essas religiões”. Também a análise amplia seu foco para além do âmbito religioso ao se complementar com dois tópicos, além de breves abordagens das “artes corporais e decorativas”, como identifica adereços pessoais e vestimentas: “jóias”, “jóias crioulas”, “alfaias”, “cestaria, cerâmica e marroquinaria”. O primeiro tópico é “Continuidade provável de convenções formais africanas ligadas à representação naturalista na arte brasileira”, no qual são aplicados princípios, convenções e formas da arte África e da “arte popular” brasileira, para pensar a particularidade afro da obra de Aleijadinho. O segundo tópico é “A emergência de artistas e temas negros a partir das décadas de 1930 e 40”, no qual o autor propõe outro campo de abrangência para o termo afro-brasileiro, que é independente da afro-descendência:

Dos artistas cobertos em geral por essa definição muitos são brancos, outros mestiços e relativamente poucos são negros. Poderíamos subdividi-los portanto em quatro grupos, ou seja: aqueles que só utilizam temas negros incidentalmente; os que o fazem de modo sistemático e consciente; os artistas que se servem não apenas de temas como também de soluções plásticas negras espontâne-

as, e, não raro, inconscientemente; finalmente os artistas rituais. Os três primeiros grupos definiriam o termo afro-brasileiro em seu sentido lato e o último grupo em sentido estrito.¹³

Salvo engano, é com essa subdivisão proposta por Mariano Carneiro da Cunha que se explicita e cristaliza historiograficamente a concepção inclusiva da *arte afro-brasileira*, que já era praticada anteriormente, ultrapassando a ideia de raça como elemento determinante dessa vertente artística. Analisando parte da historiografia da vertente artística afro-brasileira, Eliene Nunes avalia e propõe: “foi com ele que esta especialidade adquiriu a maioria teórica no Brasil”.¹⁴

Com efeito, é possível arriscar e citar nomes de artistas atuantes atualmente para exemplificar os quatro grupos delineados por Carneiro da Cunha. Entre “aqueles que só utilizam temas negros incidentalmente”, podemos citar Brígida Baltar, Maurício Dias e Walter Riedwig, Rodrigo Cardoso. Alexandre Vogler, Leandro Machado e Rosana Paulino estão entre os que utilizam temas negros “de modo sistemático e consciente”. Com suas experimentações com imagens encarnadas, derivadas do processo iniciático na religião, Mário Cravo Neto pode ser posto como um dos “artistas que se servem não apenas de temas como também de soluções plásticas negras”, embora não “inconscientemente” e sem tomar as “soluções plásticas negras” como “espontâneas”. O já citado

Mestre Didi continua sendo o paradigma dos “artistas rituais”, a exceção que atesta como essa categoria é pouco valorizada atualmente.

Essa diversidade tem sido uma constante nas produções recentes que articulam arte e afro-descendência no Brasil. E foi sendo consolidada, sobretudo, por Emanuel Araújo com a edição de livros e catálogos, a curadoria de exposições e ações museológicas. Desde o centenário do fim da escravidão, em 1988, quando organizou o livro *A mão afro-brasileira*, e, sobretudo, a partir de 2004, quando criou e passou a dirigir, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, o Museu AfroBrasil, ele foi ampliando esse modo de conceber a afro-brasilidade.

A partir do primeiro livro citado de Emanuel Araújo – *A mão afro-brasileira* –, pode-se pensar que afro-brasileira é a arte feita por pessoas com mãos e corpos africanos e afro-descendentes no Brasil. A princípio, nessa interpretação, a origem racial seria determinante, mas questões étnicas e misturas culturais perpassam todo o livro.

Em 1994, Araújo e Carlos Eugênio Marcondes de Moura organizaram para a XLVI Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, a exposição *Arte e religiosidade afro-brasileira*, e seu respectivo catálogo, nos quais estão incluídos “relevantes exemplos da contribuição de negros e mestiços à criação da arte e da identidade da civilização brasileira”.¹⁵ Além de obras de alguns artistas já falecidos e atu-

antes no Brasil (Agnaldo Manoel dos Santos, Aurelino Santos, Genilson Soares da Silva, Mestre Didi, Ronaldo Rego, Rubem Valentim e Waldeloir Rego) e de peças usadas nas religiões com matrizes africanas no país, mais ex-votos e imagens católicas, estão presentes máscaras de bumba-meu-boi e representações de negros feitas entre os séculos XVIII e XX. Mantém-se, assim, o entendimento do negro como autor e tema.

Apesar do que possa sugerir seu título, o módulo *Negro de corpo e alma* da *Mostra do redescobrimento*, de 2000, do qual Emanuel Araújo foi o curador, apresentou mais do que representações de afro-descendentes por afro-descendentes. No catálogo, ele declara pretender considerar “o modo como se deu a construção da apresentação desse universo de convívio entre brancos e negros, procurando extrair daí um perfil que nos permita identificar um Negro de corpo e alma”, defendendo um negro que se assumia enquanto tal e atacando a ideia do “negro de alma branca”. Incluindo objetos artísticos ou não, feito por afro-descendentes ou não, com temática relativa à África e à africanidade no Brasil, a exposição trabalhava com as “*formas de representação do negro no Brasil*”, pretendendo “*desconstruir um imaginário que (...) atuou de maneira poderosa na criação dos estereótipos nos quais se alicerça o discurso do preconceito que até hoje marca a identificação do negro em nosso país.*”¹⁶

Esse entendimento de *arte afro-brasileira* como campo amplo e heterogêneo está presente em outros autores contemporâneos. Na apresentação do catálogo da mostra *Arte afro-brasileira*, outro dos módulos da *Mostra do redescobrimento*, em 2000, o curador-geral, Nelson Aguilar, dá pistas de como uniu “as peças do quebra-cabeça da arte brasileira” e indica como alguns artistas presentes nos módulos *Imagens do inconsciente* e *Arte popular* “se bandeariam facilmente aos afro-brasileiros”.¹⁷ Nesse mesmo volume, Kabengele Munanga, um dos curadores do módulo *Arte afro-brasileira*, defende a inclusão nessa vertente

de todos os artistas que, independentemente de sua origem étnica, participam dela, por opção político-ideológica, religiosa, ou simplesmente por emoção estética no sentido universal da palavra. É a partir desta noção mais ampla, não biologizada, não etnicizada e não politizada, que se pode operar para identificar a africanidade escondida numa obra.¹⁸

Ainda nesse catálogo, a outra curadora do módulo *Arte afro-brasileira*, Maria Heloisa Leuba Salum, analisa a complexa rede conceitual inerente à designação *arte afro-brasileira* e apresenta o heterogêneo conjunto de artistas reunidos: Agnaldo Manoel dos Santos, Emanuel Araújo, Heitor dos Prazeres, Mestre Didi, Niobe Xandó, Pedro Paulo Leal, Rosana Paulino, Ronaldo Rego e Rubem Valentim.¹⁹ Artistas com origens, procedências, campos de atuação, traje-

tórias e obras bastante diversas. O que só confirma o modo ampliado como a vertente artística afro-brasileira vem sendo entendida no Brasil.

Visão que, no *Museu Afro-Brasil*, se configurou como um marco expositivo e institucional, pois mostrou, museologicamente, a visão inclusiva proposta artisticamente por Rubem Valentim e sistematizada historiograficamente por Cunha.

Seguindo essa tendência, eu acatei a sugestão da editora C/Arte para usar a denominação dominante atualmente como título do livro escrito e publicado em 2007: *Arte afro-brasileira*. Na introdução do livro, eu afirmo que

talvez fosse melhor falar em arte afro-descendente no Brasil. Embora seja, a princípio, mais correta, a última designação não tem a força sintética de *arte afro-brasileira*, que já ganhou livros e museus, sendo a mais corrente no mundo da arte, na mídia. Contudo, usar essa designação implica relacionar ideias, práticas e instituições circunscritas pelos termos arte e afro-brasilidade, conectar esses campos e suas problemáticas, promover confrontos e diálogos entre as questões derivadas da escravidão de africanos e afro-descendentes no Brasil com as transformações no mundo da arte desde a Era Moderna.²⁰

Usar a expressão *arte afro-brasileira* é insistir nas ideias de África como origem

física discernível e de brasilidade como essência determinante de quem nasce e vive no Brasil e do que é ali produzido. É óbvio que o nome África se refere a um lugar físico. Contudo, como disse o poeta Abdelwahab Meddeb, o termo é mais do que uma designação geográfica: "Ele pode também ter a dignidade de um conceito cujo campo é a questão da relação entre história e antropologia".²¹ Portanto, África é mais do que um continente.

No livro *Arte africana & afro-brasileira*, de Dilma de Melo Silva e Maria Cecília Felix Calaça, há um capítulo intitulado *Arte afro-descendente*, no qual é feita uma revisão da historiografia e da terminologia dessa vertente artística, e se defende que "a existência de uma tradição artística secular africana, que influencia a expressão artística do brasileiro, independente de sua origem afro-descendente ou não".²²

Arte afro-descendente é um termo que remete a práticas artísticas em culturas resultantes da diáspora africana no mundo. Quando referida à produção brasileira, não quer abranger só a arte produzida por nativos em África e atuantes no Brasil ou nascidos no Brasil com antepassados africanos. Pretende incluir também, independentemente da origem do autor, a arte feita no Brasil com vínculos africanos. Entretanto, o termo *arte afro-descendente* mantém a questão da essencialidade e preserva a questão da origem, da origem africana, e, portanto, de África como um lugar físico e unívoco.

A

Embora seja denominado como *arte afro-brasileira*, o fascículo 13 da coleção *Os negros: história do negro no Brasil*, que foi publicado recentemente, apresenta em seu texto de abertura, de Bruna Buzzo, a terminologia variada e a abrangência ampla dessa vertente artística já a partir de seu título: “A arte afro das raízes do Brasil feita por afro-descendentes ou não, fruto da influência africana e dos povos que se encontraram no território brasileiro, é a arte que expressa a cultura da miscigenação”. Ou em seu término: “antes de mais nada, é brasileira, e soube mesclar e dosar os elementos de cada cultura para criar uma identidade própria”.²³

C

Parece defender, portanto, os vínculos dessa vertente artística com a ideia de miscigenação brasileira e não com o ideal de pureza africana. O que faz ver como a oscilação no uso de *arte afro-brasileira* ou *arte afro-descendente* é uma manifestação, no campo da história da arte, da ambiguidade entre enfatizar a africanidade, a pureza, e salientar a brasilidade, a mistura, presente em estudos sobre o candomblé feitos na antropologia e em outros campos, como observaram Yvonne Maggie e Peter Fry.²⁴

Talvez fosse melhor pensar outro termo, a partir da seguinte formulação de Lívio Sansone:

E

Desenho de Caribé

R

No Brasil, (...) a 'África' tem sido basicamente um produto do sistema de relações raciais, mais do que uma entidade essencial e imutável. Ao aceitarmos essa visão, portanto, não surpreende que essas forças sociais tenham resultado na criação de uma África singularmente brasileira, com a qual o conformismo e o protesto se identificam, criando sua própria 'África'.²⁵

Além disso, questões artísticas estão em jogo, não só questões de África e Brasil, dos modos como esses termos são entendidos como construções culturais e não como continente e nação, respectivamente. Se já era difícil acomodar a produção pretérita sob a noção estilística, mais complexo será tentar incluir a produção recente em um estilo. Ambas não se acomodam facilmente a tempos e espaços homogêneos, nem a conjuntos. Rejeitam, portanto, as noções de espírito do povo (*volksgeist*) e espírito do tempo (*zeitgeist*) que sustentam a ideia de estilo, de acordo com o historicismo.²⁶

Assim, seria possível falar em *arte relacionada à África no Brasil*, ou *arte relacionada à África e Brasil*, ou *arte-África-Brasil*, indicando ideias, práticas e realizações artísticas no Brasil que têm componentes vinculados a elementos socioculturais africanos. Entretanto, todo esse esforço ainda permaneceria preso ao problema das designações classificatórias da história da arte.

Não seria melhor abandonar as designações? Como visto, são crescentemente

V

inclusivas as produções artística e historiográfica referentes aos diálogos com a problemática da África no Brasil. Com certeza, corre-se o risco da generalidade, que leva a pensar que muito, quase tudo, pode ser associado à problemática afro no Brasil. Recentemente, essa inclusividade tem se mantido, ampliando o elenco de artistas e obras delineadores dessa vertente de diálogos em arte. O que ajuda a problematizar suas designações, bem como a entrever algumas Áfricas singularmente brasileiras.

Uma das Áfricas particulares ao Brasil, insuspeita aparentemente, pode ser encontrada no trabalho de Ricardo Basbaum, que já foi vinculado por Maria Moreira ao tópico da repersonalização vinculada às culturas afro-descendentes durante e após a escravidão no Brasil, devido aos jogos intersubjetivos propostos pelo artista.²⁷ Recentemente, o próprio Basbaum aproximou-se de modo explícito do mundo afro ao dizer: "será preciso compreender que ao produzir a obra, articular os gestos de construção da poética, não é somente um trabalho que é produzido, mas, sobretudo, essa área que se estende do mais ínfimo (a pele como contato do corpo) ao mais expandido (as construções do corpo histórico e cultural) – *terreiro de encontros*".²⁸

Em nota complementar, ele esclarece que o termo *terreiro de encontros* é

utilizado sem qualquer sentido religioso ou místico, mas enquanto re-

O

ferência a um espaço múltiplo e aberto a trocas, transformações, conversas, celebrações, jogos narrativos, referências históricas etc., sendo atravessado por ritmos, pulsações e forte corporeidade. Além disso, parece interessante reivindicar a singularidade das confluências afro-brasileiras como portadoras de provocação ao pensamento.

Indicações que ressoam nas referências a batuques, sambas e funks, bem como ao orixá Nanã, em *Ritmo, ao vivo*, texto de Cecília Cotrim, publicado no catálogo da exposição *Membranosa entre (nbp)*, de Basbaum.²⁹ Conexões que falam da onipresença de culturas africanas em práticas cotidianas no Brasil e de sua ressurgência artística, onde, quando e com quem menos se espera.

Outra imagem de “África singularmente brasileira” pode ser vista em uma das obras de Milton Machado – *London snow Africa, London hole Brazil*, de 1998-1999, um *readymade* fotográfico no qual ecoam muitas questões. Constituída por um par de imagens elaboradas a partir de um mapa da África coberto de neve e de um buraco no asfalto, ambos encontrados nas ruas londrinas, a obra tem título a princípio literal cuja sonoridade – *London snow Africa* como “*London is no Africa*”, ou Londres não é África, e *London hole Brazil* como “*London whole Brazil*”, ou Londres todo Brasil – provoca sentidos outros: diferença, identificação, domínio. Faz pensar como as rela-

ções entre Brasil e África foram e são muitas vezes intermediadas pela Europa, em conjunturas e por meio de conexões externas. Lidando com formas supostamente icônicas das geografias do continente e do país, a obra convida a, em verdade provoca, uma discussão das presenças de África e Brasil no imaginário brasileiro como unidades simbolizadas por imagens cartográficas e, assim, orientadas por questões geopolíticas. Entre as imagens e questões que evoca, acende, traz à mente, a obra pode ser remetida a *Delirium ambulatorium*, obra de Hélio Oiticica de 1978, “um pedaço de asfalto na forma da ilha de Manhattan encontrado à noite pelo artista na av. Presidente Vargas, Rio de Janeiro”,³⁰ fazendo pensar na vertente de questionamento propriamente artístico das dimensões políticas da cartografia na qual também podem ser incluídas obras de Cildo Meireles e Anna Bella Geiger, entre outras. Portanto, nessa e em outras obras conectadas ao universo afro, há mais do que a tematização da problemática sociocultural afro-descendente, o que demanda aberturas para outros tópicos e campos, artísticos e socioculturais.

Pode parecer estranho concluir um texto sobre relações entre artes plásticas e afro-descendência no Brasil, escrito para o volume de uma revista com o tema *O negro no Brasil contemporâneo*, comentando trabalhos de artistas que não parecem ser e não se declaram afro-des-

cedentes, nem vinculam suas obras especificamente à dita *arte afro-brasileira*. A escolha não é casual, ou impensada. Obviamente, o texto poderia ter focado nas ricas e ainda, apesar de tudo, pouco exploradas trilhas que conectam as obras de Rubem Valentim, Agnaldo Manoel dos Santos, Abdias do Nascimento, Mestre Didi, Emanuel Araújo, Ronaldo Rêgo, Jorge dos Anjos, Lena Martins, Jorge Rodrigues, Junior de Odé, José Adário e Wueyton Ferreiro, entre outros artistas afro-descendentes.

No entanto, o propósito aqui é explicitar como, recentemente, tem-se ampliado a configuração inclusiva dessa vertente ar-

tística, evitando-se a ideia de raça, pautando-se menos em marcações étnicas e mais por valores culturais africanos misturados aos demais nas complexas dinâmicas sociais brasileiras. Ou seja, em conjunções de arte, Brasil e África para além de raça e etnia. Assim, retoma-se a imagem inicialmente apresentada, da multiplicidade da cor preta como metáfora da *arte afro-brasileira*, não para insistir em sua dimensão problemática, uma vez que pode remeter à cor da pele de africanos e afro-descendentes, e, portanto, a fenótipos, mas para ressaltar como, com sua heterogeneidade inclusiva, essa vertente permite ver um rico negrume multicolor.

N O T A S

1. NASCIMENTO, Abdias apud SIQUEIRA, José Jorge. *Entre Orfeu e Xangô: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil, 1944/1968*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006, p. 224.
2. VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio. In: FONTELES, Bené e BARJA, Wagner (orgs.). *Rubem Valentim: artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 28.
3. Idem, *ibidem*, p. 29.
4. DOS ANJOS, Jorge apud SAMPAIO, Márcio. Risco, recorte, percurso. In: DOS ANJOS, Jorge. *Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p. 45.
5. SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.
6. BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. *Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 9, 1957.
7. VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 426-429.
8. VALLADARES, Clarival do Prado. O negro como modelo na pintura brasileira. In: VALLADARES, Clarival do Prado (org.). *The Impact of African Culture in Brazil*. Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura, 1977, p. 229.
9. Idem, *ibidem*, p. 224.

10. Em 1966: Agnaldo Manoel dos Santos, Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim. Em 1977: Boaventura Silva Filho, o Louco, Emanuel Araújo, Francisco Guarany, Geraldo Telles de Araújo, Hélio de Souza Oliveira, José de Dome, Juarez Paraíso, Maurino de Araújo, Miguel dos Santos, Octávio Araújo, Rubem Valentim e Waldeloir Rego.
11. CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 1.026.
12. Idem, *ibidem*, p. 994.
13. Idem, *ibidem*, p. 1.023.
14. NUNES, Eliene. Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira. *Cadernos do Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, EDUFBA, ano 4, n. 4, 2007, p. 120.
15. ARAÚJO, Emanuel. Arte afro-brasilidade. In: ARAÚJO, Emanuel e MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Afro-Brasilianische Kultur und Zeitgenössische Kunst*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994, p. 43.
16. ARAÚJO, Emanuel. Negro de corpo e alma. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*, op. cit., p. 44.
17. AGUILAR, Nelson. Arte afro-brasileira: Mostra do redescobrimento. In: AGUILAR, Nelson (org.), op. cit., p. 30-31.
18. MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é, afinal? In: AGUILAR, Nelson (org.), op. cit., p. 108.
19. SALUM, Maria Heloisa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (org.), op. cit., p. 112-121.
20. CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 10.
21. MEDDEB, Abdelwahab. L'Afrique commence au Nord... In: NJAMI et alii (eds.). *Africa Remix: L'art contemporaine d'un continent*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 45.
22. SILVA, Dilma de Melo e CALAÇA, Maria Cecília Felix. *Arte africana & afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
23. BUZZO, Bruna. A arte afro das raízes do Brasil. In: SOUZA, Hamilton Octavio de (ed.). *Os negros: história do negro no Brasil*. Fascículo 13 – *Arte afro-brasileira*. São Paulo: Caros Amigos, 2009, p. 387-389.
24. MAGGIE, Yvonne e FRY, Peter. Apresentação. In: RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Biblioteca Nacional, 2006, p. 20-21.
25. SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade*. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2003, p. 91.
26. Sobre o historicismo na história da arte, ver GOMBRICH, E. H. *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.
27. MOREIRA, Maria. Repersonalização, enfrentamento e reversibilidade. In: BASBAUM, Ricardo e COIMBRA, Eduardo (orgs.). *Afro Américas* (revista de arte). Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, n. 5, 2002, p. 74-84.
28. BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos? In: FERREIRA, Glória e PESSOA, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Seminários Internacionais Museu Vale 4. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009, p. 202.
29. COTRIM, Cecília. Ritmo, ao vivo. In: BASBAUM, Ricardo. *Membranosa entre (nbp)*. São Paulo: Galeria Luciana Brito, 2009.
30. BRETT, Guy et alii (orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, p. 237.

Recebido em 12/8/2009
Aprovado em 30/8/2009