

Parte 4
Dossiê Literaturas Africanas
de Língua Portuguesa





Figura 1. "Geledê".
Foto: Henning Christoph.

A arte que anda

Antônio Sérgio Moreira*

Resumo

O deslocamento de objetos sagrados da cultura africana para o novo mundo serve como início de uma reflexão sobre o mercado de arte africana. O texto faz uma análise da influência desses objetos na arte. E ainda nos questiona sobre a arte produzida por artistas afro-brasileiros (arte afro-brasileira ou negra brasileira? Ou apenas arte brasileira?).

Palavras-chave: Cultura africana; Objetos sagrados; Arte afro-brasileira; Mercado de arte.

Trevas cobrem seus olhos
O não-iniciado não pode conhecer
O mistério do Mariwò.
(Provérbio yoruba)

As figuras zoomorfas, antropomórficas ou antagônicas são apresentadas em diferentes materiais. O segredo e o sagrado andam juntos e os valores são enormes. Os sentimentos são muitas vezes parecidos, mas cada gesto ali colocado tem sua representação. Pode ser referência a um clã, a uma sociedade ou a um deus. As figuras representam o sagrado, criando um elo de ligação da pessoa com o ancestral e, de alguma forma, com o modo de vida da sociedade a que pertence.

Quando comparamos as máscaras africanas de algumas sociedades (Geledê, Egungun na Nigéria, Mapiko em Moçambique e Mukanda em Angola), vemos que fazem parte de diferentes tipos de sociedades secretas que ligam algum ancestral à comunidade, fazendo uma ponte entre os mundos. Mas, de alguma forma, esses ancestrais representam o equilíbrio individual ou coletivo, respondendo muitas vezes a diferentes perguntas, que podem se referir à saúde ou à transição política entre os dirigentes. Estamos falando, todavia, de um objeto de representação, guardado em um

* Artista plástico.

museu ou utilizado na decoração de um ambiente. Muitas vezes, conforme o objeto é exibido, fica difícil imaginá-lo no exercício das funções para as quais foi criado.

Quando observamos imagens de máscaras usadas em ritual, em filmes ou documentários etnográficos, podemos compreender melhor sua função, diferentemente de quando as observamos em uma vitrine ou uma exposição. O relevante é que nenhuma das máscaras foi criada com o propósito de ser arte, mas para desempenhar determinada função na sociedade a que pertence.

Só acredito em deuses que dançam. (NIETZSCHE)

Missionários e arqueólogos, ao impor um outro deus aos africanos, trouxeram os deuses pagãos para os museus europeus, nomearam-nos como objetos pertencentes à arte negra ou à arte primitiva. Esses objetos passaram a ser cobiçados, mas mudaram de território. Colocados em casas européias e americanas, ao lado de obras concebidas com função decorativa, passaram a ser vistos como objetos exóticos, esvaziados de sua função religiosa. Ainda assim, motivaram um conjunto de conceitos capazes de valorizar essas obras no mercado de arte.

Em decorrência dessa valorização, um paramento de orixá confeccionado e usado em função do sagrado, por exemplo, poderá ser visto daqui a alguns anos em um museu, esvaziado de sua função primeira, ainda que o olhar de algum iniciado recupere o axé que permanece nele, assim como em todas as peças africanas guardadas em museus em todo o mundo. No mercado de arte, valem mais os objetos africanos que foram usados em rituais (que dançaram) e esse é um dos impulsos que leva muitos a se aventurarem pela África atrás desses objetos considerados exóticos.

No período da escravidão, o tráfico separou homens. Como se não bastasse, o tráfico de arte africana tira dos homens as imagens de seus deuses.

Um mercado negro clandestino foi criado e com ele o tráfico de objetos africanos começou a existir, sem poupar os templos dos deuses, levando o que foi deixado para trás pelos padres, missionários e antropólogos. Se no período da escravidão o tráfico separou homens, atualmente o tráfico de arte africana tira dos homens as imagens de seus deuses e, novamente, o povo africano vê-se corrompido pelo tráfico, quando é levado a entregar aos mercadores os objetos tão desejados.



Figura 2. Crianças.
Fonte: Henning Christoph.

A arte chamada de pagã, primitiva, que está nos museus do Louvre, British Museum, Für Völkerkund, de Berlim, e em outros museus da Europa e dos Estados Unidos ou em coleções particulares em todo o mundo, com certeza guarda traços da identidade cultural de muitas culturas africanas. Porém, mesmo em África, uma criança ou um estudante africanos afastados de muitos objetos ritualísticos de suas culturas podem não encontrar mais referências para determinados valores ou signos. Algumas vezes, tais referências são possíveis apenas por uma representação fotográfica do objeto levado para ser exibido em museus. Outras vezes, tais referências só existem na memória dos mais antigos e, fatalmente, morrem com eles quando deixam de existir.

A Nigéria ainda está esperando que os ingleses devolvam a cabeça do rei, uma importante escultura para a história daquele país, que está no British Museum. Poderíamos indagar se, guardadas em museus europeus, essas obras estarão mais protegidas e mais bem conservadas do que em seus países de origem. O museu do Dundo, em Angola, teve seu acervo saqueado nos anos de 1970 e 1980 por causa da guerra civil. Terminada a guerra, o roubo de peças africanas continua a acontecer. Desse tipo de comércio nasceu a venda das cópias e do artesanato tribal, maquiadas como originais para serem vendidas aos turistas.

A cópia e a maquiagem dos objetos sagrados representam um valor para a economia local que os produz, criando um comércio paralelo para a arte africana. Nesse tipo de comércio, a dicotomia entre o verdadeiro e o falso muitas vezes não importa para o comprador que busca o objeto como representação das culturas africanas. Então, se, por exemplo, um adepto do sagrado africano adquire um objeto falso, mas lhe atribui um lugar e uma função específica no ritual, torna-o um signo verdadeiro.

O interesse essencial da arte africana, mesmo que seja da forma plástica, é uma matéria preciosa. Essa forma é sempre poderosa, muito sonhada nas concepções, e portanto apta a nascer nas inspirações dos artistas. Não se trata da rivalidade com os modelos da Antigüidade Clássica, trata-se de renovar os espíritos e formas que levam à observação artística aos mesmos princípios da grande arte. (APOLLINAIRE, 1918)

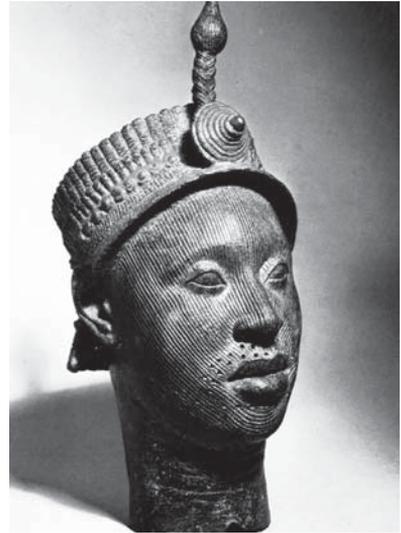


Figura 3. "Cabeça de Olokun" – Benin. **Caras**, Enciclopédia Multimídia da Arte Universal.

Uma imagem sígnica, rostos talhados que lembram mulheres, corpos nus, um erotismo velado numa ruptura criada pelo desejo de extravasar a criatividade e pelo desafio do artista de superar e quebrar regras estabelecidas. Os seios cortados, formando ângulos e raios ao mesmo tempo, vulvas que não aparecem, nádegas que descansam no espaço vazio preenchido pela tinta. O elemento cor sustenta as formas sugeridas pelo artista e é permitido aos olhos do espectador transformar-se em uma só mão para acomodar tamanha bun-



Figura 4. “As donzelas de Avignon”, 1970. **Caras**, Enciclopédia Multimídia da Arte Universal.

da, concebida com a mistura de ilusão e realidade. Talvez as figuras sejam andróginas, porque as mãos e o porte das mulheres lembram homens. Também não importa que todas se pareçam: as mesmas caras, mesmas máscaras de uma África descoberta por artistas de uma época, que saciaram suas necessidades de buscar, nas referências tribais, a renovação para a arte de cada um. As referências africanas influenciaram dessa forma outros artistas, que até hoje fazem releituras da arte africana. A pintura “As donzelas de Avignon” (1970), de Pablo Picasso, foi o início de um retorno à África com olhos menos preconceituosos.

ARTE AFRO-BRASILEIRA OU NEGRA BRASILEIRA? OU APENAS ARTE BRASILEIRA?

Separados mas iguais.

Destacando o erotismo em “As donzelas de Avignon”, pretendo chamar a atenção para o que devemos ver mais, sentir a mais, porque o visível e o invisível caminham juntos, possibilitando diversas leituras de uma obra.

Os signos de identidade que encontramos em elementos da arte africana e em sua riqueza de informação aparecem, muitas vezes, no momento de criação do artista. Vêm de algum lugar do cérebro, um signo ou algo que nos liga diretamente à África. Alguns artistas afrodescendentes deixam de aproveitar esses *insights*, para que

as pessoas não vejam em suas obras referências negras (tribais). Negam, portanto, uma identidade antropológica.

Busco sempre na arte africana elementos que possam me ajudar a realizar os meus projetos gráficos, propondo um resgate visual daquilo que identifico como elemento sígnico de representação. Não descarto tampouco a possibilidade de ir à literatura para buscar motivação.

Picasso buscou e outros artistas ainda buscam formas e linhas da arte africana e sempre serão válidas as releituras e a maneira de ver de cada um.

Mesmo quando não sabemos bem para onde vamos, sempre nos lembramos de onde viemos. (Provérbio yoruba)

Ao analisar a obra “As donzelas de Avignon”, poucos sentirão necessidade de resgatar a nacionalidade do pintor, pois o nome do artista e sua obra ultrapassam essas referências.

O que pretendo discutir é se precisaríamos classificar como arte afro-brasileira a arte que recupera as marcas africanas, produzida no Brasil, ou se deveríamos considerar a arte produzida por um artista independentemente de sua origem étnica ou da motivação étnica de sua arte. Não é comum particularizar pela referência à origem do artista a arte produzida por um luso-brasileiro, nipo-brasileiro, franco-brasileiro e a de outros descendentes de imigrantes. Somente o fazem em exposições temáticas, pois no contexto normal estes não recebem tal rótulo. Por que, pergunto, a arte produzida por descendentes de africanos precisa ter uma classificação específica: arte negra ou arte afro-brasileira? Por que não chamá-la apenas arte de um artista brasileiro?

As esculturas de Mestre Didi são contemporâneas, tanto quanto as de Walmécio Caldas, mas os materiais são diferentes, assim como a forma de conceituá-las. Quando nos referimos à arte de Mestre Didi, sua obra requer do crítico ou da curadoria um pouco mais de conhecimento de cultura africana. “As obras de Mestre Didi não são utilizadas nem têm inserção ritual, mesmo assim continuam expressando um mundo espiritual, recriando cosmogonia e teofanias do mundo nagô” (SANTOS, 2001).

Nas fotografias de Mário Cravo Neto, o curador não necessita tanto de

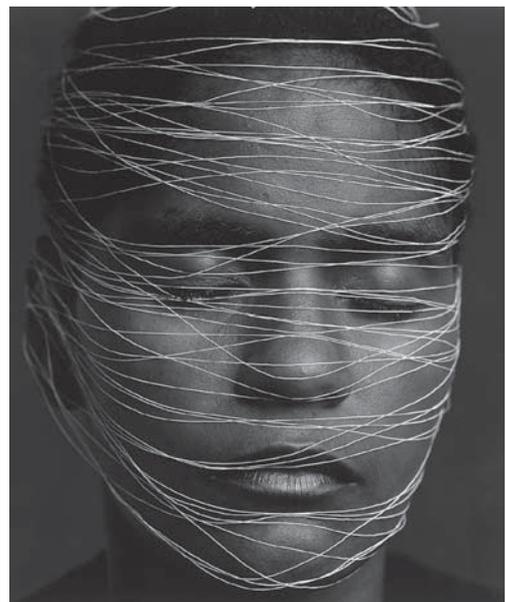


Figura 5. “Luciana”, Mário Cravo Neto (Coleção Kim Esteve, SP).

saber sobre a diáspora negra, pois esses elementos estão condensados na própria obra. A figura de um corpo masculino, tendo em suas mãos uma galinha de Angola, é, para leigos, simplesmente linda, mas ali estão colocados vários elementos signos de representação da cultura nagô. Mário Cravo sempre usa figuras (homem e mulher) negras em suas composições fotográficas e, de alguma forma, esse elo leva a uma influência do universo do negro na Bahia.

A obra de Emanuel Araújo traz como referência uma leitura da arte africana: “Mesmo que, nos últimos vinte anos, ele tenha, também, consciência do caráter de integração e síntese de sua arte, ela não é um projeto obsessivo e ortodoxo” (ARAÚJO, 1996). Acredito que ele tenha uma visão mais universal, que o faz transitar entre o sagrado e o artístico. Por isso, diferencia-se entre outros escultores de origem negra. As esculturas concretistas de Araújo têm movimento, cor e força de expressão. O ferro cortado e soldado faz lembrar, muitas vezes, as ferramentas de Ogum.

Rubem Valentim, que não é de origem negra, buscou no oxé de Xangô e em toda a iconografia da liturgia nagô formas que foram apropriadas e transformadas em obras concretas/construtivas com obsessiva referência à religião. Cada obra é um resgate preciso, uma carta iconográfica guardada na memória visual. Signos geométricos que representam a ancestralidade. O painel “Emblemático”, que está no Itamaraty em Brasília, é uma homenagem a Oxa-



Figura 6. “Oratório”, 1996 – Emanuel Araujo. Catálogo da exposição “Esculturas e relevos”, 1996. Galeria Nara Roesler. Foto: Rômulo Fialdini.



Figura 7. Sala do artista Ronaldo Rego; instalação “Árvore da memória” – FAN, 2º Festival de Arte Negra de Belo Horizonte – 2003. Foto: Guto Muniz.

lá. É uma obra grande, em madeira, na cor branca, que guarda o silêncio tão apreciado por esse orixá.

Os meus estímulos criativos vêm do expressionismo africano, dos signos de referência, da arte tribal africana e do expressionismo europeu. São universos ricos de informação. Não pretendo retratar os deuses, mas o núcleo que move todo esse conhecimento. Com a mesma busca de Emanuel Araújo, Gilberto Gil na música, Lêda Martins e Ricardo Aleixo na poesia e Ismael Ivo na dança, as criações executam o *arkhé*, possibilitando a forma de resgate e passagem desses fundamentos de cultura.

São poucos, no Brasil, os artistas de origem negra, para uma população de quase 170 milhões de pessoas. Evidentemente, cada um veio de lutas individuais, de muito trabalho e disciplina, dos quais não faz parte o elemento sorte. A classificação de sua arte como própria de um segmento marginalizado não reforçaria essa marginalização? Com certeza, faz-nos marginalizados e excluídos. E se devemos ter uma arte negra brasileira ou afro-brasileira, essa deverá ser talvez mais uma maneira de ultrapassar a cor da pele, o tipo do cabelo, o cheiro, a alegria, o humor e a religião. Nos eventos de arte, a principal referência seria diferenciarmo-nos de outros povos do mundo.

O que a história da arte brasileira espera de um artista branco, negro e de seus descendentes? Que possam produzir uma arte digna de sua identidade, rica em possibilidades de crescimento e contemporânea a cada momento, como a arte africana. Mas uma das vantagens para os descendentes desses filhos de imigrantes é que vivemos na grande senzala brasileira, que as dificuldades que encontramos hoje são diferentes das enfrentadas por nossos antepassados. Esses pressupostos valem para que possamos dar mais valor à nossa cultura e identidade, guardando em nossos museus a nossa memória e nosso patrimônio. Porém, aprendemos com os nossos ancestrais que vale a pena esperar pelo amanhã, porque vivemos no círculo do Ouroboros, que é também a renovação de um novo tempo.

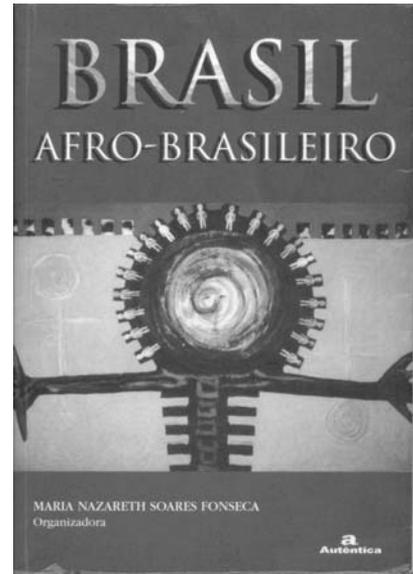


Figura 8. Capa do livro Brasil afro-brasileiro.

Résumé

Le déplacement des objets sacrés de la culture africaine vers le nouveau monde suscite une réflexion sur le marché de l'art africain. Ce texte analyse l'influence de ces objets dans l'art et interroge sur l'art produit par les artistes afro-brésiliens: serait-ce l'art afro-brésilien, noir brésilien ou à peine brésilien?

Mots-clé: Culture africaine; Art afro-brésilien; Objets sacrés; Marché de l'art.

Referências

- ALEIXO, Ricardo. Oriks. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. **A roda do mundo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996.
- ALEIXO, Ricardo. **Trívio**. Belo Horizonte: Scriptum, 2001.
- ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de; VIRGOLIM, Angela M. Rodrigues. **Criatividade: expressão e desenvolvimento**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- APOLLINAIRE, Guillaume. **Les arts à Paris**. 1918.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARAÚJO, Emanuel. Negro de corpo e alma. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do descobrimento, negro de corpo e alma/ Black in body and soul**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de Artes Visuais, 2000.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Emanuel Araújo: um vulcão rumo ao classicismo**. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BARALDI, Clemencia. **Aprender a aventura de suportar o equívoco**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BEATA DE IEMANJÁ, Mãe. **Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros: como Ialorixás e Babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos**. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.
- BEEREN, Wim. **Casimir Malévitch: na bienal de São Paulo**. São Paulo. Bienal de São Paulo e The State Russian Museum, 1994.
- BENISTE, José. **Orun Àiyé: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CHRISTOPH, Henning; OBERLÄNDER, Hans. **Voodoo: Geheime macht in Afrika**. Köln: Tashen, 1995.
- GALEMBO, Phyllis. **Divine inspiration**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.

- CARNEIRO, Edison. **Religiões negras**: notas de etnografia religiosa. Negros Bantos: notas de etnografia religiosas e de folclore. Rio de Janeiro, 1991.
- FAGG, William. **Merveilles de l'art nigérien**. Paris: Société Nouvelle des Editions du Chêne, 1963.
- FERRETTI, Sérgio F. **Querebentã de Zomadônu**: etnografia da casa das Minas do Maranhão. São Luís: Edufítia.
- FONSECA, Eduardo Jr. **Dicionário Yorubá** (Nagô/Português). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FORD, W. Clyde. **O herói com rosto africano**: mitos da África. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Selo Negro, 1999.
- GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Negras raízes mineiras**: os Arturos. Juiz de Fora: Eduf JF/MinC, 1988.
- GOLDSCHIEDER, Ludwig. **Miguelangelo**: paintings, sculptures, architecture. New York: Phaidon, 1962.
- GRÖNING, Karl. **Geschmückte haut**: Eine Kulturgeschichte der Körperkunst. München: Frederking und Thaler, 1997.
- HEROLD, Erich. **African art**. Prague: Hamlyn Publishing Group, 1989.
- HILL, Marcos. **A talha barroca em Évora**. Évora: Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 1998.
- HOOG, Michel. **Musée de L'Orangerie**: catalogue de la collection Jean Walter et Paul Guillaume. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- KALIL, Mariana. Bijoux made in favela: pulseiras feitas em subúrbio do Rio chegam às vitrines dos EUA e da Europa. In: **Revista Época**. Rio de Janeiro, 20/12/1999.
- MASSI, Augusto. Terra. **Folha de S. Paulo** (caderno especial sobre "A obra de Sebastião Salgado"), São Paulo, 6/4/1997, p. 1-8.
- MESQUITA, Ivo; TEJADA, Roberto. **Daniel Senise**: la mirada iluminante. The nelighting gaze. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, AC, 1990.
- MOREIRA, Antônio Sérgio. **Lendas dos orixás**: cartões postais. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MUNANGA, Kabengele. **Estratégias e políticas de combate à discriminação racial**. São Paulo: Edusp, 1996.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.
- PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PARRINDER, Geoffrey. **África**. Trad. Raul de Sousa Machado. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1987.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida Gomes; MAGALHÃES, Núbia Pereira de. **Ardis da imagem**: exclusão e violência nos discursos da cultura brasileira. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2001.

- PORTUGAL, Fernandes. **Yorubá: a língua dos orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OGBEBARA, Awofa. **Igbadu: a cabaça da existência: mitos nagôs revelados**. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.
- RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma africana no Brasil**. Os iorubás. São Paulo: Oduduwa, 1996.
- RISÉRIO, Antônio. **Oriki orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RODRIGUES, Eustáquio. **A criança e seus direitos: declaração dos direitos da criança**. Belo Horizonte: Compor, 1998, 20 nov. 1959.
- ROSE, Barbara. **American painting: twentieth century**. Geneva: Rizzoli, 1986.
- RUBIN, William. **Louise Borgeois**. New York: The Museum of Modern Art, 1982.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SANTOS, Juana Elblein. **Os nagôs e a morte: padê, asésé e o culto de Egun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANTOS, Deoscóredes M. dos (Mestre Didi). **Porque Oxalá usa ekodidé**. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Questão racial no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; SOUZA REIS, Leticia Vidor de (Org.). **Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996. p. 11-29.
- SCHWABACHER, Ethel K. **Arshile Gorky**. New York: Whitney Museum of American Art, 1957.
- SHNEIDEIR, Pierre. **Matisse**. New York: Pizzoli, 1984.
- STEMPEL, Karin. **No limite da forma (über die grenze von form)**. Düsseldorf: Herausgeber, 1997.
- VERGER, Pierre Fatumbi. Dieux d'Afrique. Paris: **Revue Noire** [1954], 1995.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. São Paulo: Corrupio, 1987.
- ZANINI, Walter; LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho: 17ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.