

Especialização em Política de promoção da
igualdade racial na escola

Módulo 3 - Educação e relações
étnico-raciais: ações e intervenções

Autores: Ms. Renata Aparecida Felinto
Dr. Salomão Jovino da Silva

PRESIDENTA DA REPÚBLICA

Dilma Vana Rousseff

VICE-PRESIDENTE

Michel Miguel Elias Temer Lulia

MINISTRO DA EDUCAÇÃO

Renato Janine Ribeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO (UNIFESP)

Reitora: **Soraya Shoubi Smaili**

Vice Reitora: **Valeria Petri**

Pró-Reitora de Graduação: **Maria Angélica Pedra Minhoto**

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa: **Maria Lucia Oliveira de Souza Formigoni**

Pró-Reitora de Extensão: **Florianita Coelho Braga Campos**

Secretário de Educação a Distância: **Alberto Cebukin**

COMITÊ GESTOR DA POLÍTICA NACIONAL DE
FORMAÇÃO INICIAL E CONTINUADA DE PROFISSIONAIS
DA EDUCAÇÃO BÁSICA - CONAFOR

Presidente: **Luiz Cláudio Costa**

COORDENAÇÃO GERAL DO COMITÊ GESTOR
INSTITUCIONAL DE FORMAÇÃO INICIAL E CONTINUADA
DE PROFISSIONAIS DA EDUCAÇÃO BÁSICA - COMFOR

Coordenadora: **Celia Maria Benedicto Giglio**

Vice-Coordenadora: **Romilda Fernández Felisbino**

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA DO CURSO

Coordenador: **José Carlos Gomes da Silva**

Vice-Coordenadora: **Melvina Afra Mendes de Araújo**

COORDENAÇÃO DE EaD

Izabel Patrícia Meister

Paula Carolei

Rita Maria Lino Tárzia

Valéria Sperduti Lima

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO E DESENHO
INSTRUCIONAL

Felipe Vieira Pacheco

COORDENAÇÃO DE TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO

Daniel Lico dos Anjos Afonso

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO BÁSICA - SEB

Secretário: **Manuel Palacios da Cunha e Melo**

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO CONTINUADA,
ALFABETIZAÇÃO, DIVERSIDADE E INCLUSÃO -
SECADI

Secretário: **Paulo Gabriel Soledade Nacif**

FUNDO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO DA
EDUCAÇÃO - FNDE

Presidente: **Antonio Idilvan de Lima Alencar**

FUNDAÇÃO DE APOIO À UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SÃO PAULO - FAP-UNIFESP

Diretora Presidente: **Anita Hilda Straus Takahashi**

PRODUÇÃO

Daniel Gongora

Eduardo Eiji Ono

Fabrizio Sawczyn

João Luiz Gaspar

Marcelo da Silva Franco

Margeci Leal de Freitas Alves

Mayra Bezerra de Sousa Volpato

Sandro Takeshi Munakata da Silva

Tiago Paes de Lira

Valéria Gomes Bastos

Vanessa Itacaramby Pardim

SECRETARIA

Adriana Pereira Vicente

Bruna Franklin Calixto da Silva

Clelma Aparecida Jacyntho Bittar

Janaina Gomes Reis Bezerra

Tatiana Nunes Maldonado

SUPORTE TÉCNICO

Enzo Delorenco Di Santo

João Alfredo Pacheco de Lima

Rafael Camara Bifulco Ferrer

TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO

André Alberto do Prado

Marlene Sakumoto Akiyama

Nilton Gomes Furtado

Rodrigo Santin

Rogério Alves Lourenço

Sidnei de Cerqueira

Vicente Medeiros da Silva Costa



EDIÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E INFORMAÇÕES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO - PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO
RUA SENA MADUREIRA, 1500 - VILA MARIANA - CEP 04021-001 - SP
[HTTP://COMFOR.UNIFESP.BR](http://COMFOR.UNIFESP.BR)

COPYRIGHT 2015

TODOS OS DIREITOS DE REPRODUÇÃO SÃO RESERVADOS À UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO.
É PERMITIDA A REPRODUÇÃO PARCIAL OU TOTAL DESTA PUBLICAÇÃO, DESDE QUE CITADA A FONTE

Introdução

Artes Negras ou somente Arte? Qual seria a melhor maneira de categorizarmos esse labor sensível produzido por mulheres e homens negros do Brasil ao longo dos séculos, em contextos opressores e desfavoráveis? Chamar de Artes Negras restringiria a compreensão dessa produção, que constitui um corpo expressivo e de relevância inegável? Por exemplo, nas Artes Visuais, as características do Barroco brasileiro o distinguem do movimento desenvolvido na Europa, pois aqui adquiriu outras cores, formas e conteúdos. Se considerarmos somente uma visão de História Universal da Arte, na qual a origem social e étnica dos criadores são omitidas, tenderíamos a eclipsar o protagonismo desses artistas não brancos e hiper valorizar as concepções estéticas de matrizes ocidentais e europeias.

Com finalidade didática, mas afinada com uma perspectiva política, podemos definir por Artes Negras as produções estéticas realizadas no Brasil por descendentes de africanos que podem ou não colocar em evidência elementos de matrizes culturais africanas. Essa definição visa delimitar o nosso campo de reflexão, por entender que uma parte significativa dessas produções tem sido colocada à margem do que chamamos História da Arte.

Há ainda uma forma de tornar irrelevante o protagonismo negro nas Artes, por meio da assimilação desqualificadora, ou na sua categorização em adjetivos negativos ou rebaixadores, como Arte Primitiva ou Arte Naïf.

A reflexão sobre a forma mais adequada para se nomear a Arte feita por negras e negros ainda é atual e necessária. Especialmente porque a Arte dita erudita, a que se encontra fundamentada e representada pela chamada História Universal e Oficial da Arte, foi sistematizada de forma que, por vezes, estabelece um conflito diante da produção a qual chamamos de negra ou de afro-brasileira. Essa Arte erudita, que lamentavelmente tem sido a única considerada nos currículos escolares, muitas vezes, exclui ou desvaloriza a Arte Negra e a Arte Popular, na qual estão inseridas afro-brasileiras e afro-brasileiros.

Dessa forma, as unidades que compõem esse módulo apresentarão a Arte Negra pelo viés da convergência de categorizações. Mesclando o erudito e o popular, simbolizando a vida por meio das potencialidades estéticas de nossas mentes e corpos.

Assim, apresentamos um panorama com datas, mas não seguindo um padrão cronológico e evolutivo, como se a Arte se aprimorasse com o passar dos anos trazendo a noção de Arte maior ou menor, de mais ou de menos desenvolvida. Passaremos por artistas que consideramos os mais expressivos dos séculos XVIII, XIX, XX e XXI, apresentando suas produções, biografias, concepções e contextos, a partir de uma divisão pautada na Visualidade e na Musicalidade. Entremeios estará uma breve nota acerca das produções das Artes Cênicas e de Abdias do Nascimento, homem que atuou em muitas frentes das Artes.

Desejamos que você se aprofunde no conhecimento da Cultura Negra e de seu legado artístico a partir das leituras dos textos aqui na íntegra e dos que estão indicados, bem como os filmes a assistir, os lugares a visitar, as imagens a observar, as músicas a ouvir e outras formas de expansão desse saber que estamos lhe indicando.

Tenha um excelente estudo!



DISCIPLINA 8

Cultura Afro-Brasileira II:
Artes negras, artistas
e performances

Unidade 1. Sons e ruídos, música e identidades

Objetivo

- Desenvolver reflexões e relações sobre a música e a identidade negra.

Não foi através de livros e atividades escolares que as informações sobre as civilizações africanas começaram a circular no Brasil, mas por meio de canções urbanas e batuques de rua, desde o final do século XIX. Fragmentos de histórias, memórias e episódios épicos foram convertidos em enredos, células rítmicas, poesia, melodias e canções entoadas em desfiles públicos, espetáculos teatrais e gravados em disco. Dessa forma as musicalidades urbanas atuaram como disseminadoras de conteúdos e temáticas que, em outras circunstâncias, ficariam restritas a círculos de pessoas altamente escolarizadas, ou as elites acadêmicas.

A Rainha Nzinga, Chico Rei, Anastácia, Chica da Silva e Zumbi, desfilaram nas avenidas como personagens em reconstruções alegóricas das escolas de samba e blocos carnavalescos. Segundo Manuel Querino, no final do século XIX era habitual entre foliões negros soteropolitanos encenarem episódios e encarnar figuras africanas consideradas heroicas. O Rei etíope Menelik fez carreira em Salvador (Bahia) como personagem de desfile público e foi incorporado como título de jornal por intelectuais negros. As musicalidades negras são históricas e também contam e cantam histórias da África, da diáspora negra e da presença negra na formação do Brasil. A história desse processo é, em si, relativamente desconhecida, mas muito interessante.

Tanto as populações negras urbanas, como comunidades das pequenas cidades e quilombos contemporâneos demonstraram ter na musicalidade repositório e ponto de conexão com as memórias da África e suporte simbólico de redefinição de identidade. Os Congados, Batuques, Ticumbis e Jongos fixados nos calendários das festas-cerimônias e dos rituais públicos tornaram-se pontos culminantes de percepções e imaginários socialmente constituídos e partilhados. Isso não se deu sem tensões e conflitos com a sociedade dominante e os novos potentados, filhos da casa grande.

Entretanto, em uma sociedade industrial urbana como a brasileira atualmente, quase toda relação com a música é marcada pelo consumo. Baixamos conteúdos musicais de diversas partes do mundo pela rede mundial de internet, via computadores, tablets e celulares. Na maioria das vezes a música se apresenta na forma de produto a ser consumido em casa, no carro, no trabalho, nos transportes, festas, shows em lugares públicos ou privados. Entre nós há reprodutores portáteis de arquivos virtuais, digitais e analógicos, televisões, pick-ups para discos de vinil e compacto discos digitais. Nossa percepção e sensibilidade são inundadas cotidianamente por sons naturais e áudios processados em diferentes tipos de máquinas em diversos pontos do mundo. Muitas dessas máquinas resultam de invenções recentes e foram incorporadas ao nosso cotidiano, de tal forma, que parecem ter sempre estado entre nós. Será?



Contudo, os primeiros equipamentos de captura e reprodução sonora foram criados no ocidente industrializado, no final do século XIX e o estadunidense Thomas Edson recebeu sozinho toda glória pelo feito. Em geral, nenhuma dessas invenções nasce de um único cérebro genial, mas de inúmeras pesquisas e disputas intelectuais e comerciais, cujas autorias são obliteradas pela propaganda. Os equipamentos captadores e emissores mecânicos de sons foram inicialmente denominados **fonógrafos**.

As transformações tecnológicas nas formas de captura e disseminação de sons mecânicos foram estonteantes desde a industrialização dos fonógrafos até os pequenos aparelhos de MP3. Até então, a relação das sociedades humanas com os sons era de simultaneidade (só podíamos ouvir o som ou música no momento em que acontecesse), algo que o etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna (Wa Mukuna, 2000) definiu como evento/música. Isso mudou definitivamente quando o fato ou acontecimento sonoro pôde ser gravado, reproduzido e difundido em escala industrial.

IMPORTANTE

Uma ressalva sobre a grafia musical: Sistemas de notação musical surgiram remotamente no continente africano e no oriente médio. Todavia, uma história parcial sobre essa tecnologia a coloca como tendo sido sistematizada primeiramente na Grécia antiga. Mas a representação gráfica dos sons ou da música, não é a música ou som em si. É necessário que o executante tenha pleno domínio da leitura dessa escrita e algum objeto sônico para transformá-la em algo perceptível ao ouvido e decodificável a mente.

Retter o som e disseminá-lo de forma mecânica e artificial causou também alteração na relação sensorial com fenômenos acústicos, parece que, sobretudo, nos tornando menos capazes de percebê-lo nas suas múltiplas dimensões. A saturação sonora decorreu da exposição excessiva aos ruídos mecânicos e também aos imperceptíveis sons da vida urbana. O senso comum não reteve a memória desse rápido processo de mudança na sensibilidade, atualizações tecnológicas e das maneiras de pensar, ouvir, fazer e propagar música, mas ele inevitavelmente nos impactou. Entretanto e felizmente ainda reverberam em nossas almas e corpos as vozes humanas, percussão, cordas e sopros. Os primeiros equipamentos de captura de sons e gravações musicais ingressaram no Brasil por volta de 1902.

Podemos fazer um som, como outros animais ou mesmo a natureza, sem com isso fazer música. Para transformar sons em música é necessário ter intenção e cultura, cultura musical. É também necessário dominar maneiras específicas de fazer e combinar sons e silêncios. Isto é, transformar os sons em linguagem, códigos sonoros compreensíveis para quem faz e quem ouve. Isso sim é música: Sons com forma, conteúdo e sentido. Música com sentido religioso e ou festivo, para saúde e entretenimento, lazer ou comércio, educação ou simples contemplação. Mesmo com toda tecnologia disponível para fazer sons simulados, ainda vamos combinando ruídos e sons, simulacros e timbres naturais pelos caminhos que guiam os nossos sentidos e sensibilidades.

As primeiras fábricas de instrumentos musicais foram verificadas no primeiro quartel do século XX e as de equipamentos portáteis de radiofonia somente na década de 1950, embora um sistema de rádio amador tenha surgido nos anos 1920. Apesar disso, ainda hoje, os instrumentos musicais industrializados continuam custando caro e o artesanato musical permanece como espaço de criatividade, geração de renda e resistência cultural. Artesãos pernambucanos exportam alfaías (tambores) pelo mundo todo, ao passo que em São Paulo, o artista Luis Poeira, do Instituto Tambor, não consegue vencer a demanda por instrumentos percussivos personalizados. Artesania que alimenta saberes e resistências e cria uma rede complexa, fornecedores de madeira, couro, ferragens, tecido e toda uma gama de insumos.

O disco, o rádio, a escolarização musical e os espetáculos estimularam a criação de maneiras novas de fazer e comunicar música, mas como o país é extenso, uma diversidade de gêneros e estilos musicais foi preservada da crescente e avassaladora padronização, também desencadeada por esse processo. Tal multiplicidade musical constatada na década de 1930 pelos modernistas reformadores da cultura nacional, ainda pode ser percebida em sociabilidades musicais, algo bem diferente do que aconteceu em sociedades mais industrializadas, onde as musicalidades sofreram uma standardização irreversível. Nivelamento por baixo das sensibilidades.

As sociabilidades musicais ou musicalidades negras têm sido parte do nosso legado, reserva estética e manancial das identidades negras. Elas passaram a narrar em cânticos, textos orais e células rítmicas a memória de uma África perdida no tempo, experiências do tráfico, escravidão e mais recentemente do terror racial. Tais musicalidades recompõem em nível simbólico, no formato de mosaicos expressivos, dados culturais específicos do processo de formação da sociedade contemporânea. Pode-se também sustentar que mais remotamente comprovam a existências de princípios civilizatórios africanos que escapam aos padrões do ocidente cristão. O que chamamos de **musicalidades negras**, são as expressões que comunicam, sob a forma de performance, parte dessa conflituosa história cultural de negações e silenciamentos, mas também de construção e inventividade.

Ainda mais, contestando a hegemonia cultural vigente, pesquisadores afirmativos têm mostrado que as práticas artísticas, literárias e religiosas, tal como as musicalidades negras emergiram como estratégias de construção e reconstrução de identidades negras no Atlântico, cujos fluxos são alimentados e refeitos como projetos de sujeitos históricos coletivos. São vivências atravessadas tanto pelos impedimentos, como também pelas possibilidades técnicas da modernidade (Gilroy, 2000). Aliás, algo que vem sendo proposto em diferentes tempos e abordagens por pesquisadores justamente engajados como Edson Carneiro, Stuart Hall, Beatriz Nascimento, Abdias do Nascimento, Nei Lopes, Muniz Sodré e Paul Gilroy. Trata-se de uma reversão do colonialismo cognitivo, no qual a África e os descendentes de africanos dispersos são vistos como desprovidos de passado, ou como uma parcela da humanidade, cujas histórias e culturas seriam irrelevantes.

Os textos alocados aqui não têm um sentido cronológico, nem pressupõem um processo evolutivo das culturas musicais negras no Brasil. Ensejam reflexões em torno das musicalidades negras, como uma forma de acesso à história e culturas africanas e afro-brasileiras, tal qual preconizavam ativistas antirracistas ao longo do século XX e como determina a Lei Federal 10.639/2003, que instituiu a obrigatória disseminação de tais conteúdos nos sistemas de ensino do país, ensinando uma outra educação.



SAIBA MAIS

História de Angola. Editora Porto: Afrontamento: MLPA, 1965.

ROSA, Allan da. *Pedagogia, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Culturas musicais e identidades negras

Nós, descendentes de africanos estamos bem ligados às formas e tecnologias musicais contemporâneas, mas não esquecemos totalmente a nossa longa e rica história em termos de culturas musicais. Mas como foi essa história?

Resumidamente podemos argumentar que no Brasil, num passado longínquo haviam vários instrumentos de sopros indígenas, como também chocalhos, tambores, cordas, flautas e trompas de madeira e cabaça. Em meio à colonização e genocídio, os jesuítas introduziram outros de origem europeia na catequese e ainda no século XVI africanos capturados por traficantes e trazidos para o domínio português, trouxeram consigo saberes fônicos e culturas musicais.

Ricas sabedorias sonoro-musicais com base na voz e no canto, como também trouxeram técnicas de confecção de instrumentos, principalmente tambores ou membranofones (instrumentos onde a membrana vegetal ou animal é friccionada ou batida com mão ou pedaço de madeira), flautas e trompas ou aerofones (instrumentos musicais cujos sons são produzidos com ar ou vento), xilofones (instrumentos nos quais o som advém da madeira). Trouxeram ainda conhecimentos para confeccionar e tanger diferentes tipos de chocalhos; kalimbas, pequenos instrumentos feitos de lâmina de metal e madeira, designados lamelofones; cordas ou cordofones (berimbaus, tihumbas, orucungos); e marimbas (xilofones).

As culturas artísticas e entre elas as musicalidades são socialmente produzidas e veiculadas. No caso da população negra escravizada tiveram função fundamental, qual seja: preservar conhecimentos sonoros e acústicos como os instrumentos, por exemplo, além de elementos linguísticos e preceitos religiosos.

Há quem interprete as sociabilidades negras, como as Congadas, por exemplo, como uma forma de controle social exercida pelas elites senhoriais. Essa perspectiva nega aos negros a capacidade de compreender o mundo que os cercava, no fundo revela a permanência de uma dificuldade cognitiva dos estudiosos. Barreira interpretativa criada pelo racismo antinegro, que torna alguns estudiosos da cultura, incapazes de nos ver como protagonistas, tanto no passado como no presente.

As sociabilidades musicais foram e são fatores basilares às identidades negras. Música no corpo e na alma, lições de difícil apreensão para racionalismo ocidental. Música de natureza religiosa e simultaneamente de festa, são constituídas como forma de visibilidade e contraste étnico. Estar juntos em torno da música configura sentido ao “nós”, em relação àqueles que distinguimos como os “outros”. Alimentamos assim matrizes culturais que perpetuam, com mudanças e novos significados, formas africanas de estar no mundo.

Não foi possível na diáspora manter as identidades étnicas africanas originais. Por isso escravizados e forros, inteligentemente constituíram sobre aquelas novas identidades que lhes permitiram manter um senso grupal a alimentar uma memória das Áfricas estatais, cada vez mais remotas. As mudanças e adaptações ocorreram em todos os extratos das culturas africanas na dispersão.

Também no âmbito das culturas musicais, no seio da música litúrgica de origem africana dispersa em repertórios de práticas culturais conhecidas como Kimbandas, Congadas, Mocambiques, Candomblés, Umbandas, Quicumbis, Candombes, Encantados, Batuques, Voduns. Trata-se de cosmogonias e seus termos são automeados ou atribuídos, mas certamente também podem ser capturadas como religiosidades afro-brasileiras.

Culturas musicais populares negras mostraram-se diversas aos olhos dos folcloristas da primeira metade de 1900 e ainda hoje demonstram uma vitalidade sem precedentes, diante da imposição da indústria cultural. O múltiplo pesquisador e músico Mario de Andrade intentou fazer um mapa das musicalidades brasileiras nos anos 1930 em um projeto folclorista. Situa-se seu projeto em uma tendência intelectual e mundial vinda da Europa, que se pode chamar de nacionalismo romântico.

O resultado, ainda que parcial, resultou em materiais impressos, fílmicos e fotográficos que nos fornecem um panorama muito interessante sobre a diversidade de culturas musicais populares e étnicas no Brasil daquela época. Embora os pesquisadores modernistas buscassem algo que definiam como o caráter nacional, ou a identidade cultural da nação, foram eles que revelaram nossa diversidade.

Durante a ditadura militar o Ministério da Educação e Cultura coordenou nova pesquisa e catalogou musicalidades em todo país. A Campanha Nacional do Folclore coligiu e divulgou na forma de publicações impressas e pouco mais de meia centena de compactos discos de vinil, com encarte e textos de especialistas, mostrando que apesar das grandes mudanças culturais, as culturas musicais continuam diversas e vigoras. Cocos, Maracatus, Sambas e Batuques, continuam a ser fator fundamental de identidade para comunidades negras semi-urbanas em todo país.

Nos anos 1990 o antropólogo Hermano Viana, herdeiro da antropologia de viés ufanista, consignou ampla pesquisa seguindo o mesmo raciocínio e passos dos folcloristas e produziu CDs de áudio, filmes e acervos fotográficos de uma gama impressionista de musicalidades dispersas nos territórios. Muitas delas reiteravam as geografias sonoras identificadas pela equipe de Mario de Andrade, cinquenta anos antes. Se as surpresas dos modernistas do folclore foi à diversidade, a dos neofolcloristas foi sua continuidade e permanência. Só que agora já não podem mais ser pensadas como arcaísmos.



SAIBA MAIS

SILVA, Salloma Salomão Jovino da Silva. **Memórias sonoras da noite**. Tese de doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

XAVIER, Rubens. **Feiticeiros da palavra**. Tv Cultura: Cachuera, São Paulo, Sd.

ANDRADE, Mario. **Missão de pesquisas folclóricas**. SESC: Centro Cultural São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo: São Paulo, Sem data.

Bibliografia

GILROY, P. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**; tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**, São Paulo: Terceira Margem, 2000.

Unidade 2

TEXTO 1. O negro e a arte produzida no Brasil nos primeiros séculos: do barroco às musicalidades africanas

Objetivo

Refletir sobre o negro e a arte produzida no período colonial e imperial.

1. Mãos negras e conceitos brancos: do Barroco ao Neoclassicismo

Por Renata Aparecida Felinto dos Santos

O conceito de Arte que utilizamos é europeu. A forma de se estudar a Arte também. O que não quer dizer que não exista em outros lugares do mundo, ao contrário, há uma infinidade de expressões e manifestações estéticas que podem ser classificadas enquanto objetos ou obras de Arte. Contudo, são os europeus que classificaram o que produziram em estilos ou escolas artísticas conforme as características que agrupavam essas produções, seus contextos criativos, os materiais empregados, os temas abordados. No Brasil, o Barroco foi introduzido por missionários católicos no final do século XVI, é o primeiro movimento artístico europeu a ser propagado, seguido do estilo Neoclássico ou Neoclassicismo. Observemos adiante como artífices e artistas negros criaram a partir destas bases estéticas, com ênfase nas produções de dois artistas mineiros: Antônio Francisco Lisboa e de Mestre Valentim da Fonseca e Silva.

1.1. Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) e a importância das Corporações de Ofícios

No Brasil, o estilo Barroco encontrou artistas e artífices que lhe imprimiram características e adaptações aclimatando-o à nossa realidade. “O nome Barroco vem da palavra italiana barocco, que significa bizarro ou extravagante. A arte barroca em geral se caracteriza por sua exuberância dramática e pelo apelo às emoções do espectador” (O LIVRO, 1994, p. 506). Essa mesma palavra italiana também era utilizada para se referir às pérolas imperfeitas, que não possuem forma esférica apresentando pequenas deformações. Comparada ao racional e organizado estilo renascentista a arte barroca apresentava “pequenas deformações”.



Podemos apontar diferenças entre as características desses dois Barrocos, o europeu e o brasileiro, como você pode observar ao final deste texto (tabela “O Barroco – breves comparações entre Europa e Brasil”). Uma dessas diferenças se dá inicialmente, pelo fato de, na Europa, a Arte ser produzida pelo artista livre e, no Brasil, pelo artífice escravizado, muitas vezes, sob a supervisão de um mestre português. No Barroco brasileiro, são as mãos africanas, portuguesas, indígenas e mestiças que materializam a fé católica como forma de propagação dessa religião e de catequização de homens e mulheres. Igrejas, esculturas e pinturas de painéis laterais e de tetos de igrejas são erigidas com o intuito de atingir esse objetivo.

Dois espaços importantes na produção de obras de arte, neste momento, são as corporações de ofícios e as manumissões, essas últimas exclusivas de homens pardos, como eram denominados os mestiços, até então. Nestes espaços de trabalho e de criação artística, cada etapa do trabalho de confecção de obras de arte sacra era dividida por ofícios. E dentre os ofícios podem ser destacados os ourives, pedreiros, carpinteiros, entalhadores, rebocadores dentre outros. Sobre esse papel de negros e mestiços, Jaelson Britain Trindade diz que:

“

“O fato é que o negro e o mulato – sobretudo este – participaram em grande escala nas artes e ofícios coloniais, isto é, dentro de determinada divisão social e técnica do trabalho. As análises sobre as corporações que deslocam o eixo de investigação desse núcleo – a produção social corporativa – acabam por afirmar que ‘muitos negros e crioulos tornaram-se mestres de ofícios’” (TRINDADE em ARAUJO, 2010, p. 167).

”

Segundo Trindade, “o único grupo de oficiais ‘de cor’ livres, constituindo a ‘camaradagem’ do mestre e em obra de igreja ‘branca’ cujos nomes são conhecidos até o momento, são (...) do mestre Antônio Francisco Lisboa” (TRINDADE em ARAUJO, 2010, p. 166).

IMPORTANTE

Antônio Francisco Lisboa, apelidado de Aleijadinho à sua revelia, é considerado o maior artista das Américas por muitos críticos de Arte.

Filho de uma escravizada angolana e de um arquiteto português que o libertou na pia batismal e o criou como filho legítimo, teve a rara oportunidade de aprender acerca do ofício de escultor e de arquiteto com seu pai, tio e frequentando corporações de ofício da região de Vila Rica, local de seu nascimento e atual Ouro Preto.

A partir da observação dos trabalhos desses profissionais e do estudo de gravuras europeias que chegavam à suas mãos aliadas a uma grande criatividade, desenvolveu as obras mais significativas do Barroco brasileiro. Segundo Fábio Magalhães, a vida cultural de Vila Rica neste momento era intensa e a corrida aurífera teve enquanto consequência um cotidiano repleto

de opulência, que se refletia na competição entre as irmandades religiosas por terem as igrejas e estatuarias mais ornamentadas e opulentas (MAGALHÃES em ARAUJO, 2010). É nesse contexto que Lisboa inicia sua carreira auxiliando seu pai e tio e, posteriormente, recebendo as suas próprias encomendas.

A quantidade de trabalho que executou durante sua vida demonstra o quão admirado tornou-se Antônio Francisco Lisboa diante dos que encomendavam suas obras e mesmo de seus contemporâneos e concorrentes. A doença que o acomete em 1770, quando tinha por volta de 40 anos, não o impediu de continuar a trabalhar, ao contrário, é nessa fase que ele recebe o pedido mais importante de sua carreira: o conjunto do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, localizado na cidade mineira de Congonhas do Campo e tombado pela UNESCO em 1985.

O estilo de Lisboa é único e inconfundível, pois dentre as suas características marcantes estão as figuras humanas que possuem olhos amendoados, ou seja, levemente puxados; narizes afilados e barbas e cabelos que terminam em cachos. As vestimentas, não encontradas no Brasil colonial atestam, bem como as fisionomias de suas esculturas, uma influência externa, como, por exemplo, no caso das botas com bicos finos e pontudos à maneira de botas árabes. O planejamento, isto é, a maneira como os tecidos são esculpidos, é anguloso e geometrizar, observam-se cortes retos que demarcam o seu estilo. Não encontramos nenhuma característica estética que ateste a sua ascendência africana, até porque, por ser uma produção de arte sacra e este o seu maior expoente, não havia espaço para tanto e, infelizmente, nem mesmo essa preocupação. Notemos que pouco se fala de Lisboa enquanto artista negro que era.

Além de Ouro Preto e de Congonhas do Campo, podemos encontrar trabalhos de Antônio Francisco Lisboa também nas cidades de Mariana, Sabará, Tiradentes dentre outras.



Um dos doze conjuntos escultóricos do Santuário de Bom Jesus de Matosinho executado por Antônio Francisco Lisboa, na cidade de Congonhas do Campo, Minas Gerais.

Fonte: Wikimedia



O Barroco – breves comparações entre Europa e Brasil

Barroco	Europeu	Brasileiro
Período	Século XVII	Século XVIII
Temas	Mitologia Greco-romana, passagens bíblicas e santos católicos	Passagens bíblicas e santos católicos
Características	Centrava-se na pintura em tela a base de tinta óleo, nas esculturas em mármore e na arquitetura de igrejas, sempre dramatizando as imagens e cenas representadas a fim de se educar e iludir os fiéis. Por exemplo, o claro e escuro das pinturas em tela eram bem acentuados dando um tom teatral, assim como os tecidos das vestimentas pintadas ou esculpidas	O foco era a arquitetura de igrejas e as esculturas em madeira pintada ou policromada como é o termo técnico, e em pedra sabão. A pintura restringia-se a tetos de igrejas. Santos e outras figuras sacras, por vezes, traziam já traços faciais miscigenados, como é o caso da Nossa Senhora da Porciúncula do teto da Igreja de São Francisco de Assis.
Artistas	Na pintura: Caravaggio (1571-1610) Na escultura: Bernini (1598-1680)	Na pintura: Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) Na escultura: Antônio Francisco Lisboa (1730/8 ?-1814)

1.2. Mestre Valentim da Fonseca e Silva e os artistas negros da Academia Imperial de Belas Artes

A produção de Mestre Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), demarcam uma transição do que foi o Barroco brasileiro para o advindo estilo Neoclássico. Juntamente com Antônio Francisco Lisboa, compõem uma dupla de grande importância na arte colonial brasileira. Para a pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, ambos os artistas são de importância irrefutável tanto no Rio de Janeiro quanto em Minas Gerais devido à alta qualidade de suas obras artísticas desenvolvidas ao longo de quase cinquenta anos de carreira de cada um deles, influenciando outros artistas e formando discípulos por meio das atividades em suas oficinas e ateliê e, ainda que tenham introduzido novidades estéticas amparados em modelos europeus, especialmente os de estilo Rococó, é inegável a genialidade de ambos (OLIVEIRA em ARAUJO, 2010).

Valentim da Fonseca e Silva era filho de uma negra africana escravizada e de um fidalgo português. Entretanto, a fim de uma formação mais completa é sabido que por volta de 1748, ainda muito criança, foi com sua família para Portugal, para estudar em Lisboa, retornando ao Brasil somente em 1770. Na época era comum que intelectuais e artistas se formassem em Portugal. Ao retornar ao Brasil, estabelece uma oficina no Rio de Janeiro, e durante o governo do vice-rei D. Luís de Vasconcelos e Sousa (1779-1790), realiza diversos trabalhos de urbanização, arte urbana e para irmandades católicas. Podemos considerar que são as obras públicas urbanas que diferem tematicamente a sua produção da de Antônio Francisco Lisboa.

Mestre Valentim, como passa a ser conhecido na historiografia das Artes Visuais, é um pioneiro em alguns aspectos, como, por exemplo, sendo o primeiro artista a fundir esculturas em metal a partir de uma temática profana, uma vez que até então os temas das obras de arte de forma geral, se voltavam aos cristãos e bíblicos. Essas emblemáticas esculturas são “A ninfa Eco” e “O caçador Narciso”, concebidas originalmente para o Chafariz das Marrecas, e que hoje possuem um exemplar do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e outro na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A técnica da fundição foi uma das que aprendeu em sua longa estada em Lisboa. Sobre a vasta obra de Valentim, Oliveira faz a seguinte análise:

A integração desses temas da flora e fauna tropicais, que aparecem também nos chafarizes das Marrecas e Saracuras, substituindo tritões e golfinhos tradicionais, constitui, sem dúvida, um dos aspectos mais originais da personalidade artística de Mestre Valentim, podendo-se detectar sua influência em outros artistas da época, como o anônimo autor do chafariz do Lagarto, na rua Frei Caneca (idem, p. 85).

Valentim falece antes da instalação dos artistas da Missão Artística Francesa no Brasil, que chegam aqui no ano de sua morte, em 1816. Muitos pesquisadores especulam acerca do que seria a História da Arte Brasileira sem a chegada da Missão Artística, entretanto, são somente ideias.

IMPORTANTE

O que podemos aferir indubitavelmente é que a Missão Artística tornou-se uma divisora de águas entre a produção artística do Brasil Colônia e a do Brasil Império, ofuscando, nesse período, as produções de Aleijadinho e de Valentim em prol da valorização da estética neoclássica.

Até pouco tempo atrás estudávamos que esses artistas chefiados pelo arquiteto Joachim Lebreton (1760-1819), tinham sido convidados a vir para o Brasil por D. João VI (1767-1826), a fim de retirar o Brasil do atraso que envolvia a sua produção de Artes Visuais. Contudo, hoje, novos e mais profundos estudos apontam que a presença desses artistas aqui se deve a uma conjunção de interesses.

Com a chegada desses artistas, observa-se uma drástica mudança nos padrões vigentes. O mais impactante foi o decreto que criou a Academia Imperial de Belas Artes, que aberta em 1826, passou a ditar como fazer Arte de acordo com os cânones europeus. Esse novo artista deveria dedicar-se a temas gerais como os históricos, paisagens ou retratos e não a temas sacros católicos; a partir de agora sua formação passava pelos paradigmas acadêmicos e não mais pelas corporações ou manumissões; o seu intelecto passa a ser mais importante que seu talento manual; ele deixa de ser negro ou mestiço e torna-se branco.

IMPORTANTE

Os artistas negros e mestiços demoram a aparecer na AIBA, como passa a ser chamada a Academia.

Isso ocorre ao final do século XIX, quase junto com a Abolição da Escravidão, apesar de termos informações de alunos afrodescendentes que ingressaram antes de 1888, como é o caso do pintor de naturezas mortas Estevão Roberto da Silva (1845-1891), nascido e falecido no Rio de Janeiro e muito elogiado pela crítica de Arte da época. Ainda é importante mencionarmos os pintores Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), que se dedicou aos temas históricos e às paisagens; Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), também do Rio de Janeiro, tendo se dedicado à pintura de gênero, ao retrato e à paisagem; e, não poderíamos deixar de mencionarmos os irmãos pintores João Timótheo da Costa (1879-1932) e Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), este último considerado um precursor do movimento modernista ao dedicar-se às pesquisas pictóricas pautadas nos movimentos europeus do fim do século XIX e em temáticas que valorizavam o trabalho. Também é Arthur um dos raros pintores negros a pintar negros em suas telas a óleo.



“A ninfa Eco” que forma par com “o caçador Narciso”, ambas de autoria de Mestre Valentim, são as primeiras esculturas em metal fundido das Américas. Fotografia: Acerco Digital da Biblioteca do IA – UNESP, autoria de Percival Tirapeli e Vanessa Raquel Lambert Souza.

Observamos que a forma de se produzir e pensar Arte durante o período estudado estava fortemente ancoradas nos paradigmas europeus. Primeiro os que foram ditados pela Igreja Católica durante o período Barroco. Em seguida, os que foram introduzidos pela Missão Artística Francesa referendados nas academias de Arte francesas.

Os artistas negros que se sobressaíram como Antônio Francisco Lisboa e Mestre Valentim, o conseguiram devido às condições muito específicas ligadas às suas origens, bem como a um talento e inventividade não encontrados entre seus pares contemporâneos. Tanto esses dois gênios, quanto os artistas que surgem vindos da AIBA, dominaram as técnicas e conceitos europeus, entretanto não arriscaram temáticas que falassem de si e de suas origens africanas. Sobretudo, porque não havia abertura para tanto e muito menos uma consciência étnico-racial que floresceria somente no século XXI.

SAIBA MAIS

Aleijadinho: homem barroco, artista brasileiro. Autor: Maria Alzira Brum Lemos. Editora Garamond, 2008.

Mestre Valentim. Autor: Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho. Editora CosacNaify, 1999.

IPHAN. Congonhas do Campo, disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/251>

Heróis de todo o mundo – Aleijadinho, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LJqjF8cuD9Q>

Heróis de todo o mundo – Mestre Valentim, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=t91p90N2iic> >

Museu de Arte Sacra de São Paulo - < www.museuartesacra.org.br >

2. Gravuras de viajantes e musicalidades africanas no Brasil colonial

Por Salomão Jovino da Silva



Fonte: MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. A travessia da Calunga Grande-Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil.

Uma das mais impressionantes imagens do período colonial brasileiro é uma obra pintada a óleo sobre tela, atribuída ao artista holandês Franz Post e denominada: Vue panoramique d'Olinda (Vista panorâmica de Olinda). Nela a imagem de um grupo de homens e mulheres, sugere estar cantando, dançando e alguns indivíduos parecem portar diferentes instrumentos musicais, sendo os tambores aqueles mais nítidos.

Ao centro do quadro um homem está sentado sobre um grande tronco, que pode ser um tambor, ao passo que outro mais nitidamente sustenta um tambor menor ao pescoço. Outras pessoas da cena parecem portar objetos musicais, cordas e chocalhos, mas isso é apenas inferência não se pode ser taxativo nesse sentido.

Depositada no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, trata-se de um dos mais antigos documentos visuais da presença de musicalidades africanas no Brasil. Datado de 1650-1655, coincide com a ocupação holandesa de Pernambuco e do período áureo do Quilombo de Palmares, combatido tanto por portugueses, como por holandeses.

Naquela época os Holandeses controlam a produção açucareira em Pernambuco e simultaneamente a captura e o tráfico de pessoas a partir do Forte de São Jorge da Mina, ponto de fluxo comercial da vasta região oeste africana, conhecida como Costa da Mina.

Como eles também dominaram o porto de Luanda, em Angola, na África Central é difícil precisar a origem dos africanos retratados na gravura, contudo é possível dizer que desde meados do século XVII, este território que viria a ser o Brasil, presenciou o surgimento de musicalidades de origem africana, na medida em que o suporte material das culturas musicais africanas foi retratado por tal pintor.

Nos séculos XVIII e XIX Pernambuco forneceu inúmeros elementos históricos que confirmam tradições culturais africanas, nas quais as musicalidades têm papel fundamental. Lá, Coroações de rainhas e reis Congos foram registradas por viajantes desde o início dos oitocentos. Religiosidades dos Orixás, onde toda liturgia é acompanhada de textos musicais e acompanhamentos de cantores e instrumentistas chamaram a atenção dos folcloristas desde o início do século XX. Festividades como Quilombos, Caboclinhos e Maracatus, cujas origens contêm elementos africanos, europeus e indígenas, hoje são práticas culturais que nos informam sobre intercâmbios culturais próprios de uma sociedade multicultural, embora tratada como se fora o contrário.

SAIBA MAIS

MOURA, Glória. A força dos tambores: A festa nos quilombos contemporâneos. In: REIS, Leticia dos Reis Vidor e SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência, 1996.

<http://www.antropologiavisual.cl>

BARBIERI, Renato. Na rota dos Orixás. 1997

Museu do Folclore Edson Carneiro. Rio de Janeiro

2.1. Eruditos negros e músicos barbeiros

As menções esparsas na literatura histórico-musical à vida e obra do músico negro mineiro José Mauricio Nunes Garcia (1787-1830), fazem cortina de fumaça, que obscurece com uma história épica de genialidade, a imagem desse que parece ter sido um dos mais proeminentes compositores eruditos brasileiros da passagem do século XVIII e primeiras décadas do período imperial. Os silêncios e aportes vagos dos apontamentos bibliográficos, também mesclam e fundem a história cultural com episódios políticos, por vezes dando mais importância. Dessa forma pouco revela sobre a cultura musical e em meio ao racismo antinegro e hierarquias sociais fundados na raça e segue salpicando tais fatos com intrigas da vida cortesã na capital do império, na primeira metade do século XIX.

Parece não haver polêmica sobre o fato de que foram os padres jesuítas a introduzirem desde cedo os padrões musicais escolares europeus no Brasil, com o franco propósito de difusão da fé e dogmas católicos. Os índios Guarani do sudeste, ainda hoje conservaram algumas peças cantadas e acompanhadas à base de rabecas, cujas sonoridades nos remetem a cantigas mencionadas nos escritos do Padre Anchieta e outras fontes do século XIX.

A literatura de musicologia histórica sobre os séculos XVIII e XIX, na medida em que se avoluma, nos permite entrever melhor a brecha no muro racial dos estudos acadêmicos sobre música erudita, aberta pelo pesquisador alemão Francisco Curt Lange, que precocemente tratou da proeminência de músicos e compositores negros na Capitania de Minas Gerais. Paradoxalmente negros e mestiços também foram mantenedores e criadores da cultura musical erudita no Brasil, sobretudo até início do século XX, eram copistas, arranjadores, músicos e compositores.

O músico e pesquisador Antonio Carlos dos Santos (2009) nos indica que as primeiras informações que detemos sobre músicos negros escravizados versados em leitura musical e portadores de instrumentos europeus datada de 1615. Trata-se do viajante Francês chamado Fraçoise Pyard de Laval, que se deteve na Bahia nessa mesma década onde assistiu um concerto executado por um grupo de 30 escravizados em uma fazenda.

O pesquisador Paulo Castanha (2010) nos surpreende com a informação de que, uma mulher negra, escravizada e nascida em uma fazenda do interior fluminense, foi a primeira musicista erudita brasileira a empreender uma turnê pela Europa nos anos finais do século XVIII. Pouco se sabe ainda sobre Maria Joaquina da Conceição Lapa, mas é possível afirmar que apresentou obras de José Mauricio Nunes Garcia em Lisboa, Porto e Coimbra.

Em tese os negros não podiam assumir a atividade musical como profissão, era reservada aos brancos, entretanto, muitas vezes de maneira informal assumia o papel de compositores e regentes de orquestras e coro, copistas de partituras, organistas e instrumentistas em várias regiões da colônia portuguesa.

Aqui nessa terra de senhores brancos e escravizados negros, índios e mestiços, que passamos chamar Brasil, foi tudo juntado e separado, hierarquizado e dividido, por credo, raça, cor, condição social ou etnia. Foi na cultura musical das classes populares, especialmente em Minas Gerais, desde o século XVIII, que os sopros europeus foram verificados entre músicos livres e libertos eruditos, autodidatas e semi-eruditos. Consta nessa mesma época a presença ainda que rarefeita de corporações musicais no Rio de Janeiro, Ouro Preto, São Luis, Recife e Salvador.



No início dos oitocentos, as bandas de barbeiros reuniam excelentes músicos autodidatas, quase sempre negros e, no final do século XIX bandas populares, basicamente com percussão e sopro surgiram em todo país e eram muito prestigiadas nas praças e coretos dos arraiais, comarcas e vilas. Essas bandas foram chamadas inicialmente de charamelas (tal como em Portugal) e tocavam nas festas e eventos cívicos e religiosos nas ruas das cidades.

Não por acaso, o próprio imperador Pedro II mantinha em sua Real Fazenda Santa Cruz, no Rio de Janeiro, uma escola e banda de músicos formados apenas por escravizados africanos e crioulos (negros nascidos no Brasil). Esse exemplo de “civilidade” foi seguido por outros fazendeiros, sobretudo os mais abastados sediados nas zonas de plantio de café em Minas, São Paulo e Rio de Janeiro.

SAIBA MAIS

NOGUEIRA, L. W. M. *Música em Campinas nos últimos anos do império*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, CMU, 2001.

DVD. *O Jongo do Tamandaré*. Guaratimquetá. Edições Acervo Cachuera.

<http://www.palmares.gov.br>

TEXTO 2 . Manifestações culturais e artísticas na diáspora negra a partir dos registros iconográficos: instrumentos e musicalidade

Objetivo

Conhecer e refletir sobre algumas manifestações culturais e artísticas na diáspora negra a partir dos registros iconográficos.

Congados: Fé, festa e memória de um império africano

Por Salomão Jovino da Silva

Sentimento religioso, filosofia religiosa, concepção cosmogônica do mundo não são exclusivas dessa ou daquela cultura. Entretanto a sociedade ocidental passou a atribuir diferentes pesos e graus de importâncias àquilo que conhecemos como religião. A hegemonia europeia e cristã do mundo, queiramos ou não, nos fez herdeiros de uma percepção das forças invisíveis como tendo origem em Javé, o deus dos antigos hebreus. Essa visão por força, por guerra e interesses vários se espalhou pelo mundo. Cosmvisão “universal”? Somos desafiados o tempo inteiro por resquícios religiosos não cristãos, depositados no nosso imaginário e nos valores mais ordinários.

IMPORTANTE

Podemos chamar de religião um conjunto de valores, ideias e atitudes em relação à vida, criação, morte e transcendência ou imaterialidade. Tais conceitos podem ser contidos em objetos (livros, por exemplo) ou fórmulas orais, elaboradas, transmitidas e reconfiguradas pelas sociedades no transcorrer do tempo. O ritual é uma das formas de transmissão dos valores religiosos de uma geração a outra.

Durante a expansão colonial, os europeus herdeiros do cristianismo desenvolveram um argumento simples, mas que pareceu eficaz, de cunho puramente ideológico, que colocava as crenças cristãs no suposto topo de um processo evolutivo. Dessa forma todas as outras filosofias religiosas não cristãs eram tidas como não plenamente evoluídas ou primitivas, sobretudo as religiões entendidas como politeístas, negativamente estigmatizadas como pagãs, idólatras ou animistas.

Ainda na idade média europeia as ritualísticas não cristãs foram tachadas como feitiçaria. A partir do século XVIII e do iluminismo passaram a ser considerados superstição ou fetichismo, sobretudo quando a ritualística envolvia o transe.

A combinação entre estado monárquico e igreja na formação do mundo colonial português foi crucial para imposição dos valores cristãos, tanto no Brasil como na África. As práticas, expressões e formas religiosas de origem africanas e indígenas foram proscritas, proibidas e oficialmente perseguidas por autoridades coloniais, imperiais e republicanas até início do século XXI.

O efeito das discriminações religiosas de tradição africana tem impacto negativo profundo sobre a sociedade brasileira contemporânea.

Ainda assim o cristianismo católico foi crivado de brechas antidogmáticas, atravessado por compreensões analógicas e ambivalências, de forma que deidades e concepções religiosas muitas vezes conflitantes se amalgamaram tão fortemente, que as instituições religiosas oficiais se viram obrigadas a suportá-las, quando não assumi-las como suas. Há quem veja nas Congadas reminiscências das estratégias senhoriais de cooptação e domesticação dos escravizados. Estudos recentes, contudo, mostram que o cristianismo ibérico foi incorporado de diferentes formas pelas sociedades centro africanas, mas quase nunca da maneira que alguns antropólogos se apressaram em designar aculturação.

Um exemplo remoto diz respeito à incorporação do crucifixo como símbolo religioso centro africano. Engano de quem considerou este sinal como genuinamente europeu e exclusivo da cristandade. Efetivamente ele já estava presente em objetos de ferro e outras indumentárias religiosas, antes da chegada dos europeus em vastas regiões da África ocidental. Aparece na simbologia Adinkra como também no grafismo das cestarias e utilitários.

Outro exemplo mais contundente é a forma como sacerdotes africanos submeteram as interpretações ritualísticas católicas, como no caso daquela líder política e religiosa (Kimbanda) designada Beatriz Kimpa Vita. Outro exemplo interessante é aquele do Quilombo de Palmares, no qual sacerdotes e chefes centro africanos chamados Ngangas emergiram como inimigos do escravismo canavieiro.

IMPORTANTE

Na literatura setecentista, sobretudo as figuras dos líderes Ganga Zumba e Ganga Zona, nos dão a entender que, tal como nas regiões do Império do Congo, o termo Nganga, combinava sentido político e religioso.

Hoje, devido à disseminação de uma cognição colonial, temos dificuldade em imaginar sociedades estatais e urbanas na África Central, antes da chegada dos europeus. Entretanto, com base em uma historiografia africana consolidada, podemos vislumbrar não somente sociedades estatais pluriétnicas, como acessar conteúdos sobre a configuração de civilizações africanas constituídas, como Impérios e Reinos. Este é o caso do Congo.

Aqueles que no Brasil passaram a ser denominados linguística e genericamente de “povo ou nação bantu”, mas que na nomenclatura oitocentista podiam surgir com angolas, anjicos ou congos, por exemplo, podiam pertencer a uma miríade de grupos étnicos, em sua maioria, aparentadas. Isso é o que sabemos hoje devido aos avanços das pesquisas dos Etno-linguistas.

O ser divino conhecido como Nzambi, na África Central, ingressou no Brasil pelo pragmatismo religioso dos Congo-Angolas e manteve significado quase intacto, nos fragmentos linguísticos dos cânticos sagrados do Candombe de Minas Gerais. Zambi também está presente nos Festejos e Religiosidades do Jongu, localizados nas comunidades negras, mantidas nos entroncamentos e zonas semiurbanas fronteiriças dos estados de Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Zambi é igualmente evocado nas Umbandas e Congadas.

A musicalidade, sociabilidade onde a música se faz preponderante tem sido o reduto cultural das afro-brasilidades, quer dizer, a música tem funcionado como elemento mantenedor de valores civilizatórios africanos no Brasil. Os repertórios musicais, os instrumentos, a ambiência ou atmosfera criadas pela cultura musical, tem sido uma das formas as quais a África remota e ancestral é reavivada nas culturas negras diaspóricas.

Nas orquestras de terreiros e tendas, associações e roças, emergem sonoridades próprias do calendário religioso para cumprir um papel, que antes eram reservados aos músicos de corte africanos. Resquíios orquestrais iorubas, daomeanos, angolanos e congolesas ainda podem ser observados nas dinâmicas religiosidades afro-brasileiras.

SAIBA MAIS

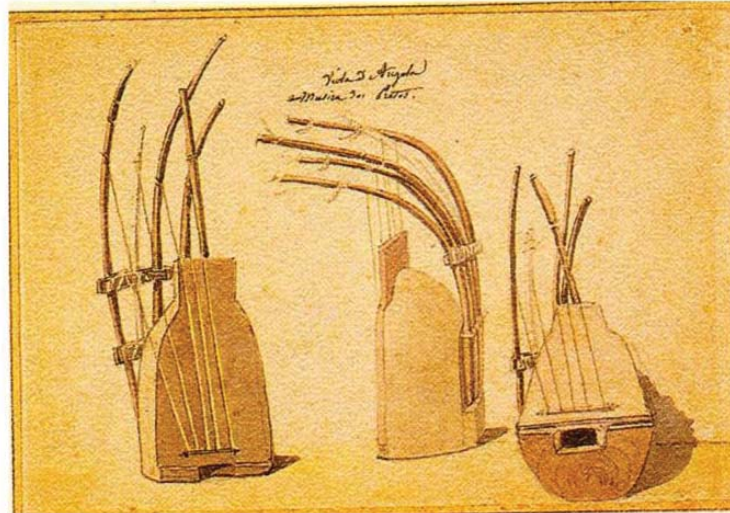
*SOUZA, Marina Mello. **Reis Negros no Brasil Escravista: História da festa da coroação de rei Congo.** Belo Horizonte: UFMG, 2002.*

Filme Documentário. GERBER, Raquel (dir) e NASCIMENTO, Beatriz (texto). Ori. São Paulo: Angra, 1989. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=qexH85cYfK4>

CD. Os negros do Rosário. Belo Horizonte: Lapa Discos, 1987.

Tocadores de Violas D'Angola no “tempo do cativoiro”

Por Salomão Jovino da Silva



Viola D'Angola, Música de pretos. Página 159. MEA 0298. Debret. Museu Castro Maia.
Exposição Museu da Chácara do Céu, 29-04-03/15-07-03. Rio de Janeiro.

Desde o século XVII temos imagens de africanos transpostas às telas por artistas europeus, com os mais variados interesses e abordagens. Jean Baptist Debret um pintor acadêmico francês que morou por 15 anos no Brasil na primeira metade do século XIX, fixado a maior parte desse tempo no Rio de Janeiro. Flagrou e plasmou em suas aquarelas as plantas e frutos, animais e prédios, quintais, praças e ruas, palacetes e casebres, mas foi primoroso nos registros das figuras humanas e nas práticas cotidianas.

Não raras são as atitudes racistas próprias a visão civilizatória eurocêntrica e hierarquizante, aqui fundamentadas na escravidão racial. Muito pouco da nossa existência como sociedade escapou ao foco da lente plástica Debret. Por isso temos algumas imagens de instrumentos musicais africanos entre os quais uma que ele identificou como Viola D'Angola. Viola era um nome genérico para qualquer instrumento musical de cordas dedilhas, percutidas ou friccionadas, neste caso trata-se de um artefato feito de madeira escavada em formato de gamela, com tampo fixo e cinco semi-arcos onde se fixam as cordas.

Pode parecer um pouco estranho imaginar que os africanos trazidos como escravos pudessem encontrar algum tempo no meio das tarefas do dia-a-dia e do sofrimento imposto pelas regras rígidas dos senhores, capatazes e feitores para tocar algum instrumento e cantar, mas de fato isso ocorria e não era raro. Desde a passagem de um padre chamado André João Antonil, no século XVIII, e dos registros que ele deixou que somos informados da importância e necessidade dos senhores permitirem algumas horas de alegria e folgança a seus escravos como estratégia de mantê-los produtivos e calmos. Por outro lado, pensar que aqueles seres humanos não perderam sua humanidade somente por viver em uma situação de submissão foi algo de difícil compreensão para os historiadores mais conservadores, que viam os escravos como

produto, como máquina ou modo de produção, ou mesmo coisa ou como massa. Atualmente os conhecimentos trazidos pelos africanos no exílio são estudados justamente de forma a mostrar que tal sentimento de humanidade jamais deixou de existir, nem nas condições mais cruéis do cativo. Tocar, dançar e cantar, além de parte da cultura africana na diáspora era também maneiras imprescindíveis para manter tal humanidade.

Instrumentos similares foram registrados por viajantes europeus desde o século XVII nas regiões que correspondiam aos antigos Reinos do Congo e Angola. Hoje ainda, podem ser encontrados com diferentes nomes e número de cordas na região da República Democrática do Zaire e no Sudoeste de Angola onde recebe o nome de Chihumba. Jocelyn Murray aponta as relações entre a Chihumba e a Viola D'Angola de Debret: “A Chihumba de vários arcos ou ‘alaúde de arcos’ é um instrumento muito popular entre os povos do sudoeste da Angola. Toca-se muitas vezes enquanto se vai caminhando, durante uma longa viagem muitas das canções fazem referência à longa marcha, com cargas de mercadoria das zonas rurais até ao porto de Benguela, que foi também um importante centro de deportação de angolanos cujo destino era o trabalho como escravos no novo mundo, especialmente no Brasil. O pluriarco é um dos instrumentos que já tinham chegado ao Brasil com o comércio de escravos no século XVIII.

IMPORTANTE

Cultura musical é um conjunto de conhecimentos conceituais e práticos desenvolvidos e transmitidos, são saberes advindos principalmente das experiências adquiridas durante séculos, ou mesmo milênios. São maneiras adequadas de se juntar determinados sons, que objetos se podem usar para fazê-los, e como obter sentido para quem faz e para quem ouve estes sons. Trata-se de uma produção humana de ondas acústicas que não poderiam existir simplesmente na natureza, daí serem culturas. Descontando os tempos muito remotos da história da humanidade não se tem conhecimento da existência de alguma sociedade sem música, isso se aplica aos povos de todos os continentes.

Africanos, indo-europeus, asiáticos, americanos, australianos, etc, desenvolveram de forma autônoma, tanto sons vocais, como também artefatos sonoros em madeira, ossos, pedra, metais e cerâmica.

Para estes vários tipos de instrumentos musicais os pesquisadores criaram classificações e uma nova ciência denominada **Organologia**, que os designa pelos tipos de materiais empregados e pela maneira de produzir o som como: cordofones (cordas), xilofones (madeiras), aerofones (sopros), membranofones (membranas vegetais, animais ou sintéticas), usadas para confecção de tambores), metalofones, lamelofones ou laminofones e idiofones: possuem características de material (madeira, ferro, pedra, cabaça e muitos outros materiais), diferentes técnicas de execução podem produzir os sons mais diversos. Aliás, tais nomes são estranhos para as pessoas que querem apenas se divertir criando e ouvindo sons.

Diferentes imagens de pluriarcos africanos foram realizadas no Brasil entre aproximadamente 1790 e 1860, uma das instigantes é uma fotografia da segunda metade do século XIX, de autoria não registrada, onde um homem negro traz um objeto até então tido como “não identificado”. Embora a postura corporal original para se tocar tal instrumento, pode ser este um momento de passagem de uma técnica africana à outra usada para executar a violas ibérica, que foram adotadas pelos africanos desde os primeiros contatos com os cordofones lusitanos. Hoje podemos sustentar, sem sobra dúvida, que se trata também de uma Chihumba de quatro cordas, o instrumento fotografado nas mãos daquele africano ou descendente, provavelmente no Rio de Janeiro, por volta de 1870.



George Ermakoff. O negro na Fotografia brasileira do século XIX. página 60.

Título: fotógrafo não identificado, Negro segurando objeto não identificado. Ermakoff: Rio de Janeiro, 2001.

Rugendas, Debret e o fotógrafo Cristiano Junior nos mostram situações em que africanos tocam instrumentos musicais, dançam, se divertem e mantêm uma existência que vai além do castigo nos pelourinhos, na lida nas minas úmidas, no trabalho no campo ou nas atividades realizadas dos escravos de ganho como venda de gêneros alimentícios, transporte de cargas e serviços domésticos. Somos lançados pelas imagens nas ruas do Rio de Janeiro onde podíamos assistir um velho cantor negro cego, provavelmente africano de nascença, falando um português cheio de sotaque kikongo tocando seu oricongo, ulukungulo ou chihumba e cantando para uma multidão composta de negros livres e escravos ganhadores, provavelmente, vindos da mesma região.

Sem exceção todos os países europeus que participaram da corrida colonial, adquiriram acervos de artefatos africanos que guardam como relíquias nas reservas técnicas dos seus museus. No Museu Etnológico Luigi Pignorini de Roma se encontram os mais antigos exemplares cordofones africanos, recolhido no século XIX. Nos museus portugueses estes datam predominantemente do século XX e entre tantos, um exemplar repousa no Museu Etnológico de Lisboa. As violas de Arcos que certos pesquisadores consideraram parente das “liras” têm as cordas

paralelas ao corpo de ressonância, fundo abaulado, nas partes laterais apresenta uma decoração geométrica entalhada, o tampo é preso com pregos de madeira selado um tipo de resina natural. No acervo da reserva técnica do Museu de Etnologia de Lisboa tivemos a oportunidade de observar as características mais gerais de uma razoável coleção de instrumentos desse tipo. Registro de entrada datado de junho 1965, adquirido por Margot Dias, considerada a mais importante pesquisadora de música africana no contexto colonial português. São suas, provavelmente, as anotações transcritas aqui:

“

“Consiste de um corpo de ressonância de madeira castanha de forma de uma meia canoa escavada de um troço de madeira. A extremidade mais larga não abaulada, fechada à direita, apresenta cinco orifícios nos quais estão metidas cinco varas toscas e curvadas que servem como cravelhas. Cada uma tem enrolada a volta a extremidade de uma corda de fibra torcida.” Imagem 4. Museu Etnológico de Lisboa. Violas de Arco, nº do tombo: AA349 – nº coleção Ang.3 – Aquisição 18/08/1965

”

Jose Redinha (1984), outro pesquisador português em Angola, designa dois tipos de “liras” identificadas por ele no sul daquela antiga colônia: “Têm se distinguido dois modelos de lira no Sul da província: a lira dos viajantes e dos pastores. A primeira apresenta sete ou oito cordas de metal e as dimensões são mais constantes, aproximadamente 50 centímetros de comprimento de caixa. Este instrumento é, geralmente, guarnecido de vibradores, colocados quase na extremidade dos arcos. Os Handas cultivam o exercício duma lira idêntica que designam também Otxiumba, neste caso, com nove cordas”.

Viola é por vezes termo genérico para instrumentos de cordas, tantoque, nas gravuras do mesmo período, instrumentos semelhantes àqueles são também denominados com termos semelhantes a estes empregados em Angola. Havendo outros registros desse tipo de instrumentos africanos de cordas nas imagens de Jean Baptiste Debret, Henry Chamberlain, Paul Harro Haring e um número restrito de gravuristas estrangeiros. Instrumentos de corda friccionada, tocado com arco como os violinos e rabecas, cujas caixas de ressonância são feitas de cabaça, casca de coco ou madeira. As “violas”, “violetas” e pluriarcos, no entanto, quebram o estereótipo da música africana como “essencialmente rítmica”. Henry Chamberlain: pagina 348, figura 95, pág 352-353 figura 99. Travessia da Kalunga.

Gerard Kubik, pesquisador austríaco que se dedicou intensamente às culturas musicais africanas, estabeleceu vários vínculos das musicalidades afro-brasileiras com suas matrizes africanas no Zimbawe, Angola, Namíbia, Zâmbia e, também pioneiro em informar sobre técnicas de construção e manuseio de instrumentos semelhantes entre os Handa de Angola, grafado como Chihumba. Embora tenha recebido apoio financeiro e logístico do governo colonial português, já nos anos 70, havia percebido a importância desses registros iconográficos para se compreender os caminhos percorridos pelos africanos e suas culturas no Atlântico. Suas análises aproximaram África e Brasil por meio de uma fantástica imagem grafada por Codina e Freyre no final do século XVIII, quando da viagem de pesquisa do cientista luso-brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira pela região norte do país, documentos que ficaram registrados como: Memória da Amazônia, a viagem philosophica de Alexandre Rodrigues Ferreira pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Matogrosso e Cuyabá, 1883-1792 (Museu Laboratório de

Antropologia da Universidade de Coimbra, 1991). Trata-se de desenho aquarelado de uma Chihumba de sete cordas em uma das mais primorosas imagens de um instrumento de cordas africano feito no Brasil, sob o título de “Violla q. tocão os pretos”.

As iconografias, sejam pinturas, desenhos, gravuras, fotografias, etc. são documentos que dão indícios de intercâmbios e conflitos sócio-culturais envolvendo escravizados e libertos negro-mestiços e a sociedade mais abrangente durante o período em que predominou a escravidão. As musicalidades que eram fundamentais no contexto africano, certamente não deixaram de sê-lo quando milhões de homens, mulheres e crianças de pele escura passaram a ser capturadas e enviadas como mercadorias ao novo mundo, na condição de escravizados. Na diáspora dos africanos estas musicalidades converteram-se em formas diferenciadas de sociabilidade. Gravuras como as de Carlos Julião do final do século XVII, onde instrumentos musicais africanos como as marimbas aparecem sendo utilizados ao lado de violas portuguesas, por homens e mulheres de origem africanas.

São, portanto, narrativas e imagens que permitem entrever a presença não desprezível de instrumentos africanos modelando outra cultura musical que já não era lusitana, nem africana. A predominância crescente de instrumentos cordofônicos ibéricos utilizados por afro-descendentes, possibilita pensar sobre as apropriações por parte destes, das técnicas de fabricação e manuseio das violas. Talvez o que caracterize as culturas africanas na diáspora seja o fato dos seus agentes conseguirem o equilíbrio entre se manter pragmaticamente abertos e receptivos e sistematicamente seletivos e resistentes.



SAIBA MAIS

SILVA, Salloma Salomão Jovino da. **Viola D'Angola, som de raiz.** IN: *Historia Viva, Temas brasileiros, Edição Especial temática número 3*, São Paulo: Duetto, 2006.

Museu da Etnologia e Antropologia da USP

Marimbas ou Kalimbas: Instrumentos musicais africanos reinventados no Brasil

Por Salomão Jovino da Silva

“Segurando os dedos por baixo e colocado os polegares nas chaves, o tocador de marimba puxando-as para baixo numa ponta e me seguia deixando-as voltar, produz um suave som sussurrante, parecido com de uma arpa hebraica. A cidade é um teatro etíope e esse é o instrumento favorito da orquestra. Diariamente se encontra escravos tirando deles árias africanas e os grupos que voltam ao campo, geralmente levam consigo uma ou duas marimbas.”

Thomas Ewbank

Um viajante estrangeiro desavisado que ao passar pelo Brasil do início do século XXI, se detivesse em alguma cidade com atrativos turísticos, como Salvador, São Paulo ou Rio de Janeiro, poderia deparar-se numa feira de artesanato, com um músico/artesão tangendo uma kalimba.

Este instrumento de origem africana é pequeno e confeccionado em vários formatos, sendo mais difundido aquele composto com metade de uma cabaça. Uma prancha pequena de madeira, onde são dispostas várias lâminas de metal, seja ferro, aço inoxidável, cobre ou latão. Com e sem caixa de ressonância, também pode ser construída escavando-se um bloco maciço de madeira. O instrumentista pode obter o som, utilizando os polegares das duas mãos para beliscar as laminas, sustentando a cabaça amarrada aos braços. Em algumas situações usa-se uma cabaça de tamanho avantajado, a qual apoia sobre as pernas. Dessa forma há a ampliação do volume de som.

Tal instrumento leve e comodamente transportado, se bem tangido pode produzir um som individual melodioso, muito delicado e de pouco volume. Entre povos da etnia tsokwe de Angola é usado por crianças, mulheres, homens, sem restrições. Pode ser executado em solo ou para acompanhamento da voz humana ou qualquer outro timbre. Mesmo quando tocado por alguém que não tenha conhecimento prévio ou a técnica mais adequada produz uma sonoridade muito agradável, que nos remete aos ruídos aquáticos.

Se a mesma personagem curiosa acessasse imagens produzidas por viajantes europeus do final do século XVIII e início do XIX, poderia também observar um razoável número de gravuras onde instrumentos muito similares, portados por homens prioritariamente negros de diferentes traços, vestimentas, adornos e em diversas situações cotidianas. Especialmente nas gravuras de Jose Codina, Johann Moritz Rugendas, Joaquim Cândido Guillobel, Jean Baptiste Debret, Henry Chamberlain, Edward Hildebrandt e Paul Harro Haring podem ser flagrados em inúmeras circunstâncias comunidades de africanos e afro-brasileiros, cantando, dançando e tocando diferentes instrumentos de cordas, tambores e principalmente Kalimbas.

Contudo, se o viajante tiver acesso à imagem ou descrição de uma marimba em autores estrangeiros da primeira metade do século XIX como Jean Batiste Debret ou Thomas Ewbank, tal como a citada acima, ficaria um pouco confuso. Trata-se de uma marimba ou kalimba? São instrumentos bem diferentes, no formato, no tamanho e no uso. Tecnicamente a Marimba é um xilofone, o som é produzido com a percussão de pequenas tábuas de madeiras, devidamente afinadas e dispostas sobre um suporte de madeira ou bambu. É também um instrumento africano por excelência, não havendo dúvida entre os pesquisadores sobre sua origem, geografia e usos na África negra. Talvez uma dificuldade linguística tenha levado autores diferentes a tomar a kalimba por marimba.

As kalimbas também pertencem a uma família de instrumentos específicos africanos, cuja origem remota se deu na parte central do continente, na zona linguística bantu e, seu uso foi disseminado por quase continente. A variedade de nomes, tamanhos, materiais e formatos, maneiras de confecções é tão vastas que os especialistas criaram uma categoria especial para este tipo de instrumento, designado lamelofones (nome científico das Sanzas, Deza, Tssanje, Kalimba, Mbira). Tal como são classificados pela Organologia. Se na África estes instrumentos recebem várias denominações, atualmente no Brasil é conhecido como kalimba, onde há também hábeis construtores e praticantes, contudo, não sendo tão popular.

Ao ligar o rádio ou entrar em uma loja muito especializada em música, nosso viajante poderia se deparar com algumas canções de compositores, interpretes ou instrumentistas brasileiros como Dona Ivone Lara, Luís Tati, Décio Goeldi, nas quais este instrumento é também utilizado. A conclusão óbvia que poderia chegar nosso hipotético viajante sonoro é que, tal instrumento musical faz parte de um conjunto de inúmeros outros de origem africana, incorporados à cultura musical brasileira desde sempre e que sempre estivera em uso. Tais circunstâncias fariam nosso viajante supor que a utilização kalimba, nunca cessou no Brasil.

Ao inferir sobre tal continuidade cultural nosso hipotético viajante estaria caindo em uma armadilha interpretativa, da qual foram vítimas alguns pesquisadores afoitos que enxergaram continuidade onde havia ruptura e ou que o fizeram o sentido contrário. O universo dos estudos culturais brasileiros que têm as populações de origem africana como foco, não raras vezes, tem cometido tais equívocos.

O caso da cosmovisão religiosa ioruba tem sido o mais delicado, é alvo de uma exploração sistemática de pesquisadores que somente tem olhos para a continuidade e profundo desprezo para a mudança. A busca de uma cultura negra ideal e em estado de pureza gerou um falso antagonismo entre culturas nagô e bantu, além de invisibilidade, consignou algo que tem sido chamado criticamente de nagocentrismo (LODY,1987). Pode ser definido como a crença acadêmica de que as culturas negras no Brasil somente têm conexões históricas e culturais efetivas com povos advindos do Golfo do Benin.

Tais imagens reproduzidas e difundidas de forma tão repetitiva criaram uma cultura imagética que no nível do senso comum, constituem um dado retrato dos negros, da escravidão, do passado colonial e imperial brasileiro. Um tempo social vencido e obscurecido pela distância temporal, mas que por vezes nos parece demasiadamente assimilado e familiar, revelado e conhecido. Devemos isso a estes mesmos fragmentos visuais. Independente de fazerem parte dos livros didáticos e do senso comum, se tratados como documentos, estes materiais podem representar um manancial para estudos e reflexões sobre as relações sociais, religiosidade, produção artística, sociabilidades. Isso na medida em que possam ser confrontados com outras fontes e registros históricos e submetidos a indagações sobre suas origens, intenções, formas de difusão, etc.

Instrumentos fônicos são tecnologias, cultura material cuja finalidade última é criar discursos melódicos, rítmicos e harmônicos, que expressam ideias, conceitos, valores e subjetividades. Tais discursos não são universais, embora não haja notícia de que tenha existido sociedade humana sem música ou anacústica. Africanos geraram tecnologias e culturas musicais que penetraram definitivamente no fazer-se da sociedade brasileira contemporânea. Tais culturas musicais igualmente podem nos ensinar muito sobre as sociedades africanas e diaspóricas.



SAIBA MAIS

SILVA, Salloma Salomão Jovino da. **Viola D'Angola, som de raiz**. IN: *Historia Viva, Temas brasileiros, Edição Especial temática número 3*, São Paulo: Duetto, 2006

Racismo: uma historia. BBC de Londres, 2009

The blues. Feel lik going home. Martin Scorsese, Volume I, GNT: Focus Music, 2003

Referências Bibliográficas

ARAUJO, Emanuel (Org.). **“Negros Pintores”**. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Afro Brasil, 2008.

_____. **“João e Arthur Timótheo da Costa: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros”**. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

_____. **“A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica”**. 2. Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

ARAUJO, Emanuel. LAUDANNA, Mayra. (Org.) **“De Valentim a Valentim: a escultura brasileira – século XVIII ao XX”**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010.

CASTAGNA, Paulo. **Música na América Portuguesa**. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

CURTI, Ana Helena. MAGALHÃES, Fábio. (Org.). **“Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte”**. (Catálogo de Exposição). 2. Ed. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

LODY, Raul. **Candomblé: Religião e resistência cultural**. São Paulo: Ática, 1987. p. 15

NAVES, Rodrigo. **“A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira”**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

O LIVRO da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **“O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João”**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TIRAPELI, Percival (Org.). **“Arte sacra: barroco e memória viva”**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: editora UNESP, 2005.

SANTOS, Antônio Carlos dos. **Músicos negros (os): escravos da fazenda de santa cruz no rio de janeiro (1808-1832)**. São Paulo: Annablume, 2009.

WIKIMEDIA. **A subida do Calvário – Aleijadinho**. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Seis_Capelas_dos_Setepassos_da_Paix%C3%A3o,_Santu%C3%A1rio_do_Bom_Jesus_de_Matosinhos,_Congonhas_do_Campo,_Brasil>. Acesso em 1 fev. 2016.



Unidade 3.

Manifestações culturais e artísticas na diáspora negra a partir dos registros iconográficos: instrumentos e musicalidade

Texto 1 Início do século 20: o artista negro entre o popular e o erudito

Por Renata Aparecida Felinto dos Santos

Objetivo

Apresentar artistas negros e a produção em Artes Visuais no início do século XX, bem como algumas tensões para conquistar espaço, visibilidade e reconhecimento.

A introdução do sistema de ensino de Artes Visuais de acordo com os cânones das academias europeias trouxe grandes transformações para a produção visual brasileira. No caso dos artistas negros, destacamos que eles foram paulatinamente excluídos enquanto criadores e incorporados enquanto temática durante o período modernista. Do início até meados do século XX, infelizmente, são poucos os nomes que podem ser mencionados. Contudo, o acontecimento mais importante desse período foi a incorporação de temáticas voltadas à cultura negra por parte dos artistas afrodescendentes. Indubitavelmente, foi uma vitória o artista negro ou negra falando de si e dos seus.

Os artistas da transição: Irmãos Timótheo e Wilson Tibério

Os desafios enfrentados pelos artistas negros e mestiços mencionados no capítulo anterior eram diversos. Manter-se na AIBA enquanto estudantes de Artes Visuais equivale aos estudantes negros e mestiços e mesmo brancos sem recursos que, nos dias atuais, tentam manter-se numa universidade pública ou em cursos de graduação custeados pelo Governo. Há questões relacionadas à distância, moradia, alimentação, dentre outros, somados aos altos custos dos materiais empregados nos estudos artísticos. Alguns dos artistas citados, como é o caso de Estevão Roberto da Silva, abandonou seus estudos por mais de uma vez devido à necessidade de trabalhar para contribuir com o sustento de sua família, esse é um dos casos dos quais temos conhecimento.

Segundo Arthur Vale, a maioria dos pintores negros contemporâneos aos irmãos Timótheo da Costa, não faltaram obstáculos e adversidades em seus caminhos (VALE em ARAUJO, 2013). Alguns poucos artistas negros foram apadrinhados, como ocorreu com os irmãos Timótheo da Costa que, desde a pré-adolescência já aprendiam gravura e desenho na Casa da Moeda do Rio

de Janeiro devido à proteção de Ennes de Souza, então diretor da instituição. Posteriormente ingressaram na AIBA, cujo nome foi alterado para Escola Nacional de Belas Artes, a ENBA, na ocasião da Proclamação da República. A carreira dos irmãos despontou entre o final do século XIX e início do XX, ou seja, entre o processo de libertação dos escravizados e a sua incorporação mal sucedida à sociedade. Nas Artes Visuais, o foco estava na pesquisa de novas formas de pintar e de representar desenvolvidas na Europa e trazidas para o Brasil por diversos artistas. Dentre essas inovações destacamos o Pontilhismo, o Fauvismo, o Expressionismo e os chamados movimentos artísticos surgidos no início do século XX.

João o irmão mais velho e Arthur o irmão mais jovem. Na aurora do século XX, foram eles os artistas negros de maior destaque devido aos trabalhos que executaram principalmente no Rio de Janeiro. Painéis e murais realizados sob encomenda para locais frequentados pela elite branca carioca como o Salão do Copacabana Palace. Foram artistas negros formados a partir do gosto das elites pelo Neoclássico, ainda que ambos tenham experimentado novas formas de pintar, como João que realizou diversos trabalhos influenciados pelo Pontilhismo. Já Arthur, foi um dos raros artistas negros a ganhar o prêmio de viagem à Europa na Exposição Geral de Belas Artes. Prêmio muito ambicionado pelos artistas participantes da exposição. Tinha como finalidade o aperfeiçoamento das técnicas artísticas dos seus vencedores no contato com o meio europeu. A tela vencedora se chama “Antes do Aleluia” (1907), e encontra-se no acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 1911, os irmãos viajam juntos para Itália acompanhando outros artistas, todos convidados a realizar a decoração do Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Turim.

Ainda que os irmãos tenham tido uma carreira com algum reconhecimento por parte de críticos respeitados na época, como Luis Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), os percalços que acompanharam as suas carreiras os marcaram profundamente, tanto que ambos passaram os seus últimos dias no Hospício dos Alienados no Rio de Janeiro. Morreram muitos jovens. Arthur faleceu em 1923 e João em 1932. Encaixar-se nas convenções da Arte e do ambiente erudito e elitista não deveria ser simples, inclusive, porque se observarmos as produções desses artistas, salvo alguns poucos retratos de negros e negras, a identidade afrodescendente deveria praticamente ser suprimida para que houvesse uma aceitação social.

Na contramão dessa lógica está Wilson Tibério (1923-2005), pintor nascido no Rio Grande do Sul, de formação autodidata. Há escassas informações acerca de sua produção, mas em princípios do século XX ele foi talvez o único pintor negro a se voltar aos temas relacionados à cultura afro-brasileira. Tanto que o antropólogo Artur Ramos (1903-1949) afirmou que Tibério era o restaurador da tradição africana na arte negra (ARAUJO, 2008, p. 58). Entre os temas mais comuns encontrados em suas obras estão as cenas de culto do Candomblé, como a aquarela “Cena de Candomblé”, feita em grafite e aquarela.

Para os artistas brancos modernistas a cultura afro-brasileira e a própria figura do negro, tornaram-se assuntos primordiais no sentido de se resgatar ou de se forjar uma identidade brasileira. Essa escolha estava alinhada com as estratégias empregadas pelo Governo Vargas, de se utilizar de manifestações e símbolos populares como forma de se aproximar da população mais simples. Coincidentemente muitos desses símbolos eram de origem africana como o samba, por exemplo.

Já para os artistas negros e mestiços, esses símbolos, apesar de comporem uma herança africana, não faziam parte de seus repertórios temáticos. Isso ocorreu porque historicamente a par-

ticipação de africanos e de afrodescendentes na formação da sociedade e da cultura brasileira foi desvalorizada, marginalizada ou subestimada.

Por isso, em vez de se mostrarem orgulhosos desse passado e de sua cultura, negros e mestiços negavam suas origens numa tentativa de aceitação, de encaixe num sistema estruturado a partir dos privilégios obtidos por famílias durante o período da escravidão, pela eficácia do racismo e pela submissão às elites. Se observarmos esse contexto com um olhar mais crítico, notaremos que ele permanece pouco alterado até a atualidade.

Poucos foram os que, como Tibério, se voltaram à cultura afro-brasileira enquanto assunto. Curiosamente, como ocorre até os dias atuais com muitos artistas negros que se debruçam sobre essa temática, o êxito artístico e profissional de Tibério deu-se no exterior. Em 1943, recebeu uma bolsa de estudos da ENBA para aprimorar seus conhecimentos na França. Não há informações suficientes se assim o artista decidiu previamente ou se foram as circunstâncias momentâneas que o incentivaram a não retornar mais ao país, viajando por países como Rússia, China, Itália, Senegal e vindo a falecer na França em 2005.



Cena de Candomblé, século XX, de Wilson Tibério. Acervo do Museu Afro Brasil.

Modernismo brasileiro: negro enquanto símbolo da identidade nacional

Os estudos em História da Arte Brasileira consideram que o modernismo possui três fases. A primeira, de 1922 a 1930, iniciada a partir do advento da Semana de Arte Moderna, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, na qual as inovações estéticas ocorridas na Europa são incorporadas às criações de artistas brasileiros. A segunda, de 1930 a 1945, tanto no campo da visualidade, da musicalidade quanto da literatura é marcada pelos temas nacionalistas. A terceira, de 1945 a 1960, é conhecida pela maior liberdade dos artistas e escritores para expe-

rimentarem novas formas e ritmos. Na literatura, em especial, essa experimentação passa por regionalismos e a busca por raízes mais autênticas e profundas de uma brasilidade.

A primeira fase do modernismo é a mais intelectualizada e elitizada, tanto que a Semana de Arte Moderna ocorre num dos endereços mais privilegiados de São Paulo. Para compreender e se identificar com o que defendiam os artistas que participaram desse evento, era fundamental o conhecimento das vanguardas europeias, ou seja, dos principais movimentos artísticos que estavam em voga naquele momento, como o Futurismo, o Cubismo, o Surrealismo, o Dadaísmo, o Expressionismo dentre outros de menor abrangência. Nesse sentido observemos obras como “O Abaporu”, de 1923, de Tarsila do Amaral (1886-1973), palavra de origem tupi que significa “homem que come gente”. A pintura possui elementos cubista como a simplificação, geometrização das formas e cores chapadas.

Já na segunda fase, muitos artistas viam na figura, na história e cultura do negro, a materialização de nossa essência brasileira que era almejada pelo Governo Vargas, isso como estratégia de unificação nacional. Muitos profissionais como antropólogos, sociólogos, historiadores, escritores, músicos e artistas visuais, também demonstraram esse interesse. Dessa maneira, artistas não negros desenvolveram obras tendo o negro e sua cultura enquanto tema. Além da, já mencionada, Tarsila do Amaral, podemos incluir nesta lista Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, Djanira da Motta e Silva, José Pancetti, Santa Rosa, Alfredo Volpi, Emiliano Di Cavalcanti, Mário Cravo júnior, dentre muitos outros.

Os artistas negros e mestiços passam a ter alguma visibilidade na terceira fase do modernismo, na qual podemos mencionar os trabalhos de Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962) e de Heitor dos Prazeres (1898-1966).

Estes artistas não tiveram uma formação acadêmica em Artes Visuais e podem ser considerados artistas autodidatas. No caso de Agnaldo, começou como vigia no ateliê do artista baiano Mario Cravo Júnior, passou a esculpir em 1953, recebendo orientações desse artista e do Mestre Biquiba Dy Lafuente Guarany (1884-1985), com quem teve contato a partir de uma viagem percorrendo o Rio São Francisco. Essa informação é fundamental porque há algo de carranca de navegações em alguns trabalhos de Agnaldo, e muito possivelmente tal característica se deve a esse contato, já que Biquiba é considerado o mestre dessa arte. A partir de então passa a criar seus próprios trabalhos desenvolvendo um estilo que dialoga diretamente com esculturas africanas de tradição iorubana. Representações de cunho sacro, com variações entre o universo católico e candomblecista permeiam os temas escolhidos por esse escultor falecido precocemente e cuja arte foi reconhecida em vida.

Já Heitor dos Prazeres, dentre seus múltiplos talentos, como o de compositor e musicista, expressou a sua facilidade pela pintura como funcionário do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), restaurando pinturas. Em 1937, estimulado pelo jornalista e desenhista Carlos Cavalcanti, passou a realizar as suas próprias pinturas tendo como tema central as festas e danças afro-brasileiras como o samba, o carnaval, o frevo, o choro. Também registrou a vida nos morros cariocas por meio de um olhar no qual sobressaia os aspectos positivos desse cotidiano, como as feiras de rua, as brincadeiras infantis, as lavadeiras, a vizinhança amistosa, etc.

Neste mesmo período despontam talentos como os de Rubem Valentim (1922-1991), Emanuel Araujo e Yêdamaria. Os dois primeiros trazendo a temática dos orixás em diálogo com o movimento Concretista, enquanto que Yêdamaria enveredou pelas paisagens e naturezas mortas.

Dessa forma, protagonismo negro nas Artes Visuais vai ganhando terreno. Falar sobre suas próprias histórias, apesar do sistema das Artes compostos por críticos, galeristas e marchands, dentre outros, realizarem uma leitura exótica e folclorizante acerca dessas escolhas, passa, em verdade, a ser uma das tônicas que movem as produções desses artistas. Os modos de ser e de viver dos afrodescendentes, suas crenças, tradições, estéticas, necessidades são temas de obras de arte elegidas pelos próprios, e neste ponto reside uma grande importância transformadora, pois são negros e negras que por meio da arte dão voz à parte significativa da população brasileira.



Uma das pinturas de Heitor dos Prazeres que retrata o cotidiano nas comunidades negras do Rio de Janeiro.
Acervo desconhecido.

Considerações Finais

Os poucos artistas afrodescendentes conhecidos que produziram dentro desse recorte cronológico, tinham grandes dilemas em relação às suas produções artísticas. Um deles era atender aos cânones implantados pela antiga AIBA, transformada em ENBA com a chegada da República, ou seja, incorporar modos de pensar e produzir Arte que estivessem alinhados ao que se fazia nas academias europeias. Outro muito significativo era o distanciamento de uma temática que apresentasse estéticas ou temáticas que se voltassem às suas culturas ancestrais africanas.

Dessa forma, recuperar e abordar a identidade negra nas Artes Visuais significava o risco da não aceitação e do não recebimento de encomendas. No entanto, como aponta a produção de Wilson Tibério, alguns artistas se dispuseram a enfrentar esse sistema com suas obras. Ele abre caminho aos demais como Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim, Emanuel Araujo, Agnaldo

Manoel dos Santos e Yêdamaria que são artistas bem sucedidos em termos de reconhecimento e de comercialização de duas obras, todos eles com produções pertencentes a grandes museus nacionais e internacionais.

SAIBA MAIS

Representações do Negro no Modernismo Brasileiro. Autor: Renato de Souza Porto Gilioli, Noovha America, 2010.

Site DezenoveVinte especializado em Arte do século XIX e início do XX no Brasil, disponível em < <http://www.dezenovevinte.net/> >

O Negro na História da Arte Nacional, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=rLWg5Ns6f0> >

Museu Afro Brasil - < www.museuafrobrasil.org.br >

Referências Bibliográficas

ARAUJO, Emanuel (Org.). **João e Arthur Timótheo da Costa:** os dois irmãos pré-modernistas brasileiros. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

_____. **A mão afro-brasileira:** significado da contribuição artística e histórica. 2. Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010.

_____. **Yêdamaria.** (Catálogo de Exposição). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CUNHA, Mariano Carneiro da. **Arte Afro-Brasileira.** Em ZANINI, Walter (Org.). História Geral da Arte no Brasil. 2 v. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

NINA RODRIGUES, Raymundo. **Os africanos no Brasil.** São Paulo: Madras, 2008.

Texto 2. Artes Visuais e os temas da religiosidade afro-brasileira, raça, gênero e política

Por Renata Aparecida Felinto dos Santos

Objetivos

- Conhecer e refletir sobre as manifestações da religiosidade afro-brasileira nas Artes Visuais;
- Refletir sobre a Arte Visual e as relações com os temas de raça, gênero e política, destacando nessa reflexão a participação da mulher negra enquanto artista.

A Religiosidade afro-brasileira e as Artes Visuais

Wilson Tibério, apesar de pouco reconhecido, foi o pioneiro ao abordar a temática afro-religiosa em suas aquarelas e óleos. Por volta da década de 1950, o culto aos orixás passa a ser foco de interesse de pesquisadores e artistas estrangeiros, como o antropólogo francês Pierre Fatumbi Verger, e o artista argentino Bernabó Paride Carybé. A relação da sociedade brasileira com essa herança africana se transforma positivamente e os orixás passam a ser tema em letras de canções da MPB, como os afro-sambas de Baden Powell e temas centrais de pinturas e esculturas de Emanuel Araujo e de Rubem Valentim.

Os rituais e a religiosidade afro-brasileira enquanto temática

Durante algumas décadas o interesse pela arte produzida por afrodescendentes ou de temática negra, restringiu-se aos objetos estéticos empregados nos cultos afro-brasileiros, como o Candomblé, compreendidos enquanto fetiches e não enquanto obras. A denominação artes negras se fortaleceu, em parte, devido ao pioneiro estudo do médico e pesquisador Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906). Contudo, essa produção estética feita nas casas de Candomblé era vista com exotismo e mesmo crendice ou superstição. O texto de Rodrigues “As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil” (1906), publicado na Revista Kosmos, do Rio de Janeiro, já trazia essa menção. Até por volta dos anos de 1970, as religiões de matriz africana tinham suas casas invadidas pela Polícia e seus objetos de culto recolhidos e expostos nos chamados Museus de Polícia, ao lado de outros objetos realmente empregados em crimes como armas brancas ou de fogo. Essa prática hostil estava amparada nas noções de religiosidade africana forjadas pelo senso comum: coisa ruim, coisa do mal.

Na década de 1950, estudos como os dos franceses Roger Bastide (1898-1974), “As religiões africanas no Brasil” e “O Candomblé da Bahia”, ambos de 1958, e de Pierre Verger (1902-1996), com diversos livros e artigos acerca do tema, como o livro “Orixás”(1951), revelaram aspectos poucos estudados acerca das mesmas, despertando o interesse e o respeito por uma

parte da intelectualidade brasileira. Desde então, tal interesse só tem se ampliado e, atualmente, brasileiros como o pesquisador Vagner Gonçalves da Silva têm popularizado informações sobre essas religiões por meio de uma linguagem menos acadêmica e mais acessível ao leigo interessado, facilitando a compreensão das mesmas.

Nas Artes Visuais, depois de Wilson Tibério, Agnaldo Manoel dos Santos e Heitor dos Prazeres, outros artistas aprofundaram-se nos estudos e nas representações possíveis baseadas na temática afro-religiosa. Podem ser mencionados nomes como os de Rubem Valentim (1922-1991), Emanuel Araujo, José Adário, Mestre Didi (1917-2013), Jorge dos Anjos e Sérgio Soarez, estes dois últimos mais jovens e ainda produzindo. Nesse grupo há desde artistas que são simpatizantes dessas religiões até sacerdotes reconhecidos. Traremos a luz um artista iniciado e um sacerdote: Valentim e Didi.

Rubem Valentim, baiano, foi jornalista, pintor, escultor e gravurista. Iniciou seus estudos em Artes Visuais na década de 1940, como autodidata. Participou de movimentos artísticos na Bahia, juntamente com artistas como o também escultor Mário Cravo Júnior. Teve uma profícua carreira artística, com reconhecimentos como prêmios, convites para lecionar, oportunidades de exposições no Brasil e no exterior. Um raro artista que além de produzir muito também refletia e escrevia acerca de sua produção. O texto “Manifesto ainda que tardio” (1976), é referencial para os que objetivam aprofundar os estudos acerca de seu trabalho para além da opinião da crítica de arte:

“

“Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista) (...) A Arte é tanto uma arma poética para lutar contra a violência como um exercício de liberdade contra as forças repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente entre a repressão e a liberdade. (...) A iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira está viva. É uma imensa fonte – tão grande quanto o Brasil – e devemos nela beber com lucidez e grande amor” (VALENTIM em ARAUJO, 2001, PP. 28-9).

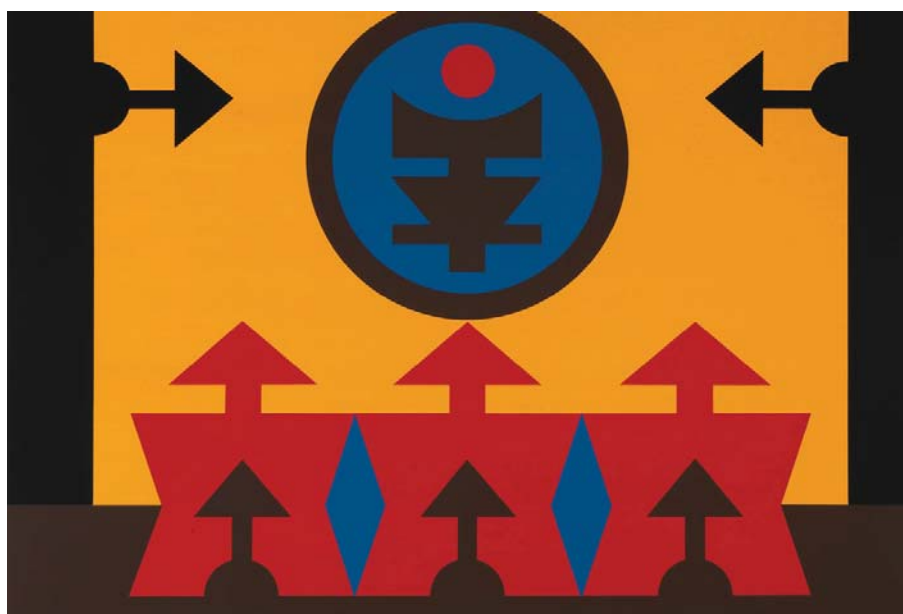
”

Sendo afrodescendente, mestiço, é essa compreensão de uma identidade não fixa que Valentim deseja transpor em suas obras, tal qual nos fala Stuart Hall (1992). Há uma África que ecoa por meio da simbologia dos orixás empregada de forma geometrizar em suas esculturas, gravuras e pinturas, mas também há o elemento europeu na forma de arte adotada, que é a erudita e o ameríndio, gravada na ancestralidade do artista. A partir da sofisticação das formas de Valentim, a leitura acerca das insígnias dos orixás ganham novos espaços de observação, como as salas de museus e de aulas.

No caso de Deoscóredes Maximiliano dos Santos, também baiano, a tradição do culto aos orixás estava circunscrita em seu destino por ser filho de Mãe Senhora, Maria Bibiana do Espírito Santo (1890-1967) ou Iyá Nassô Oxum Muiwá, uma das mais importantes e respeitadas ialorixás do país. Assim, é de criança que ele possui responsabilidades no terreiro e é preparado para ser ogan, função estritamente masculina nas casas de Candomblé e que envolve diversas atividades. Também aprendeu a construir ferramentas rituais voltadas aos orixás do panteão da terra que formam a base do seu trabalho artístico, sendo eles Nana, Omolu e Oxumarê.

Mestre Didi, artista e sacerdote, foi preparado para ser um Alapini, um sacerdote do culto aos ancestrais, do culto ao Babá Egun, que é uma força que concentra os ancestrais masculinos mais significativos. Empregando tiras coloridas de couro, búzios, contas e talisca de dendezeira, desenvolveu sua arte e a partir dela esteve em diversas exposições, dentro e fora do Brasil. Também foi reconhecido como Doutor Honoris Causa por importantes universidades e realizou trabalho de pesquisa em cultura africana para a UNESCO durante a década de 1960.

Valentim e Didi apresentam, portanto, duas formas distintas de se trabalhar com a simbologia dos orixás. Uma ancorada nas raízes brasileiras a partir da miscigenação e do encontro com si e outra por meio de ancestralidades e continuidades, mesclando tradição e contemporaneidade.



Fonte: Obra de Rubem Valentim | Acervo: Museu de Arte Moderna da Bahia

Obra de Rubem Valentim onde encontramos setas e machados, que podem simbolizar Oxossi, o orixá caçador de flecha certa, e Xangô, orixá da justiça. Entretanto, as relações que podem ser estabelecidas com a simbologia dos orixás nem sempre é tão literal assim em suas obras.

Os artistas chamados populares e o fio da memória visual que remete à África

Convenientemente e muito possivelmente para a manutenção de uma supremacia dos valores culturais, artísticos e estéticos eurocêntricos em nossa sociedade, cultura e arte estão divididas em suas categorias: erudita e popular. É dessa forma que importantes acervos, livros, produções estão organizadas para serem conhecidas, estudadas e apreciadas. O erudito passa pelo ensino de arte formal desde a nossa tenra idade: Ensino Infantil, Fundamental 1 e 2, Médio e Superior, com a possibilidade de pós-graduação dividida em mestrado, doutorado e pós-doutorado. O legado da arte e cultura populares foi e é construído por meio do que lhe foi legado e ensinado por nossos antepassados aos seus bisavós, avós, pais e por sua comunidade. O erudito é racional. O popular é emocional. O erudito é organizado. O popular é orgânico. O erudito é branco. O popular é negro, é indígena, é mestiço. Pode parecer uma radicalização, mas é apenas uma forma mais direta de compreensão do que ocorre em nossa sociedade que é colonizada e que nos coloniza nas formas de pensamento e de compreensão de nós mesmos.

Já mencionado em outros capítulos, por falta de oportunidades pós 1888, data da Abolição da Escravidão no Brasil, o acesso aos serviços básicos de moradia, saúde, educação, transporte e trabalho, foram o grande desafio para a sobrevivência de famílias negras. Pensando nas Artes Visuais, apreciar, consumir ou ser um profissional dessa área era um luxo. Este cenário não desanimou afrodescendentes que buscaram as Artes Visuais como forma de expressão, seja de si e de seu imaginário como também de seu entorno e contexto social, econômico, cultural, religioso e mesmo onírico. Lembremos que mesmo antes da Abolição, por uma demanda religiosa, negros e mestiços, já esculpam em madeira no período Barroco, e essa forma de esculpir segundo Marianno Carneiro da Cunha, se assemelhava a um fazer africano (1983).

O que diríamos então de uma forma atávica de produzir arte? Especialmente na arte do esculpir, ou seja, quando uma característica de nossos antepassados se manifesta espontaneamente em nós. Observamos que na arte chamada popular, onde se concentram um grande número de artistas afrodescendentes, esse fenômeno ocorre na produção de alguns artistas. Artistas que passaram a incorporar em seus trabalhos uma estética que dialoga com as estéticas africanas, sem que para tanto fosse realizada uma pesquisa de referência acerca da arte de povos tradicionais.

São muitos os nomes que merecem reconhecimento, e alguns já foram mencionados como os de Biquiba Dy Lafuente Guarany, Heitor dos Prazeres e Agnaldo Manoel dos Santos. Citamos ainda Chico Tabibuia (1936-2007), e suas esculturas que remetem a Exu; Nhô Caboclo (1910-1976), e seu simbolismo onírico; Artur Pereira (1920-2003), Lafaete Rocha (1934-), e as figuras antropozomorfas, que mesclam elementos humanos e animais; Maurino Araujo (1943-), que é um herdeiro da temática e da estética barroca; a Família Julião, que é a família de Zezinho Julião, dentre outros. Esses são os que atuam com escultura, exceto por Prazeres que era pintor, mas que, entretanto, mantinha algo de egípcio em suas figuras representadas sempre como na Lei da Frontalidade empregada pelos artistas dessa civilização (lembramos que Egito se localiza em África).

Outros nomes que não compartilham desse atavismo estético podem ser lembrados, como os de Isabel Mendes da Cunha (1924-), ceramista mundialmente reconhecida por suas figuras femininas e casais de noivos; Waldomiro de Deus (1944-), pintor de cenas bíblicas e de comentários acerca do caos da contemporaneidade; Maria Auxiliadora Silva (1938-1974), e suas pinturas extremamente coloridas com texturas de cabelos; Raquel Trindade de Souza (1936-), e as pinturas que representam festas populares do povo negro; e, por fim, Sérgio Vidal (1945-), que é um herdeiro de Prazeres ao adotar enquanto tema o cotidiano de famílias negras no Rio de Janeiro. Muitos desses artistas expressam uma africanidade ancestral de forma inegável por meio de esculturas, especialmente as que têm na madeira sua matéria prima.



Fonte: esculturas de Artur Pereira

Uma das esculturas de Artur Pereira realizada em madeira na década de 1970. Construída em forma de torre, possui relações estéticas com algumas esculturas tradicionais africanas como a apresentada abaixo. Esse seria o atavismo artístico de que nos fala o texto.



Escultura Makonde, etnia do Norte do Moçambique e Sul da Tanzânia.
Há semelhanças entre as esculturas dessa tradição e algumas esculturas de arte popular.

Considerações

A religiosidade afro-brasileira focada no culto aos orixás é, ainda que timidamente, o primeiro tema que artistas afrodescendentes trataram objetivando a abordagem de uma origem comum, de uma reconexão com o passado africano e afirmadora de uma identidade até então negada ou negligenciada.

Se para os artistas ditos eruditos apontar a herança cultural, social, religiosa e artística da qual são herdeiros demonstrou-se, em alguns momentos, ser um assunto tabu, para os artistas chamados populares esse assunto aflorou de forma mais espontânea. É importante frisarmos que para os mesmos, por não estarem diretamente em contato com o sistema da arte composto por críticos, historiadores, galeristas, curadores, dentre outros, havia uma maior liberdade na escolha dos temas. Muito do que foi e é produzido por artistas negras e negros, pode ser relacionado a uma estética presente nas esculturas de povos tradicionais africanos.

SAIBA MAIS

FROTA, Coelho Lélia *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro – Século 20*. Editora Aeroplano, 2005.

Galeria Estação, disponível em < <http://www.galeriaestacao.com.br/> >

Lélia Coelho Frota – Criações Populares, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=1lzpznQQARc> >

Pavilhão das Culturas Brasileiras - < <http://www.parqueibirapuera.org/equipamentos-parque-ibirapuera/pavilhao-das-culturas-brasileiras/> >

Raça, Gênero e Política: artistas afrodescendentes em primeira pessoa

Temos visto, ao longo das unidades anteriores, que raça, cor ou segmento étnico-racial tem sido uma característica fenotípica ou condição de existência posta à margem das discussões que envolvem o sistema de arte. Artistas visuais afrodescendentes e temáticas que contemplem suas histórias, culturas e vivências foram obliteradas por muito tempo por motivos diversos, alguns deles já mencionados como a inexistência ou a fragilidade da consciência de cor e de grupo, ou seja, de pertencimento.

Assim, apresentamos algumas transformações fundamentais para se pensar nas Artes Visuais como linguagem que visa à produção do belo a ser contemplado, mas também do discurso a ser ponderado. As artistas e os artistas aqui apresentados com potentes produções a partir de 1970 questionam o mundo a partir de suas compreensões como afrodescendentes, frutos de um processo histórico violento e agressivo.

Yêdamaria e suas discípulas

Se a inserção do homem negro artista foi e é árdua, nos perguntemos como se dá a questão da mulher negra artista. Recordemos que historicamente, além de serem a base da pirâmide social brasileira, sendo as que menos recebem e as que mais trabalham, elas também possuem, em sua maioria, papel de “chefes” de família em muitas regiões do país, visto a desestruturação familiar secular que acomete as famílias negras. Atualmente, vislumbramos transformações, pois não são mais raras as mulheres negras nas universidades em número maior do que os de homens negros. Nas Artes Visuais, citamos o pioneirismo de Yêdamaria.

Filha única de uma família de professores baianos, Yêdamaria demonstrou ainda muito criança o interesse pela visualidade. Criada pela mãe viúva, por um tempo segue o mesmo ofício de seus antecessores familiares, o de professora. Mais tarde ingressa na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Na década de 1970, chega aos Estados Unidos, como a primeira aluna negra da UFBA a sair do país para realizar estudos de mestrado. Foi essa oportunidade muito bem aproveitada, que lhe possibilitou difundir seus trabalhos. Se antes pintava barcos de formas geometrizada neste momento redescobre a cultura negra baiana após o contato com os movimentos negros estadunidenses de luta pelos direitos civis. Iemanjá se torna um de seus temas prediletos.

Entretanto, tal qual uma herdeira temática do já mencionado Estevão Roberto da Silva, ao retornar ao Brasil, Yêdamaria se dedica às naturezas mortas. Atualmente a pintora e gravadora vive e trabalha em Salvador, Bahia.

Como discípulas da artista, outras mulheres negras artistas vêm escrevendo para si outros caminhos que não mais de chefes de família, funcionárias domésticas e “mulatas exportação”. Podemos mencionar Rosana Paulino (1967-) que tem como mote central fotografias antigas e desenhos, sejam de suas familiares, sejam de anônimas todas negras; e Renata Felinto (1978-), que se pauta na questão da identidade negra feminina e suas conexões com a globalização e a ancestralidade. Ou ainda, Michelle Mattiuzzi, que opera de um modo muito particular, por exemplo, é desconhecida a sua data de nascimento e morte como estratégia artística, bem como seu nome não é verdadeiro. Mattiuzzi explora seu próprio corpo negro fora dos padrões hegemônicos de beleza enquanto *performer*. Já Janaina Barros (1979-), trata tanto das questões de padronização do corpo feminino quanto da afetividade invisível das mulheres negras, num mundo onde são, constantemente, preteridas pelos próprios homens negros. E, finalmente, Priscila Rezende (1985-), que também atua como *performer*, traz à discussão a padronização da beleza por meio de imposições estéticas, como o “problema” do cabelo crespo que é associado de forma racista ao produto de limpeza de painéis esponja de aço. Todas essas artistas, apesar das adversidades socioeconômicas e culturais, são mulheres graduadas, pós-graduadas e, à força incluem-se, paulatinamente, no mercado de arte, ainda que meios formais como as galerias, institutos e centros de cultura e museus ainda demonstrem muita resistência à apresentação de propostas de arte que escancaram as questões étnico-raciais.

Aprofundaremos na produção de Rosana Paulino e de Janaina Barros. Paulino, após o pioneirismo de Yêdamaria, é a artista que possui maior circulação no mercado de arte nacional e internacional, com positiva aceitação de sua produção por galerias, curadores e museus brasileiros. Graduada pela Escola de Comunicação e Artes da USP, especializada em gravura pelo London Print Studio, na Inglaterra, com bolsa concedida pela CAPES, e Doutora em Artes

Plásticas também pela ECA/USP, a partir da bolsa concedida pela Fundação Ford, Rosana se considera, primeiramente, uma desenhista. Seus primeiros trabalhos despertaram a atenção de críticos de arte já durante a graduação. A condição da mulher negra na sociedade brasileira tem sido a sua tônica dominante.

Barros, traz reflexões importantes acerca da mulher negra nos espaços domésticos, no seu próprio lar e a falta de afeto vivida pela negras. Ela compõe a geração de artistas que percorre diversas linguagens para se expressar, do desenho à performance. Bacharel e Mestre em Artes Plásticas e Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP, desenvolveu estudos teóricos e técnicos com artistas e críticos de renome no meio das Artes Visuais. A afetividade da mulher negra aparece na série “Sou todo Seu”, na qual objetos de uso doméstico são utilizados para serem vestidos, são confeccionados com tecidos brilhantes, rendas e bordados e contêm pedidos como “Toca-me” ou “Bulina-me”, sugerindo a falta de acolhimento e proximidade que o ambiente doméstico pode gerar.

As artistas mulheres negras do século XXI estão compartilhando com os demais, por meio das Artes Visuais, suas histórias, suas dores, seus desejos, suas faltas e é a partir desses trabalhos que essas poucas se tornam porta-vozes de muitas outras.



Coleção Particular. Fotografia: Janaina Barros/ Wagner Viana.

Invólucros da série “Sou Todo Seu”, 2010, da artista plástica Janaina Barros, que nos fala da afetividade, dos desejos e anseios das mulheres negras nos espaços domésticos.

Século 21: artistas afrodescendentes em primeira pessoa

A história da população negra em nosso país está sendo pesquisada com profundidade e considerando o protagonismo negro, ou seja, os seus papéis de destaque na historiografia nacional. Isso se deve, em parte, à Lei 10.639/03, que obriga o ensino de história afro-brasileira nas instituições de ensino. Antes, salvo poucos pesquisadores, em sua maioria, brancos, generalizações, estigmas e preconceitos sobre os africanos e seus descendentes no Brasil eram reproduzidos enquanto verdades, porém sem fundamentos. Por exemplo: “os negros são mais fortes”, ou “os negros são mais preguiçosos”, ou ainda, “os negros são sexualmente vorazes”. Há uma infinidade de afirmações estereotipadas transmitidas por séculos até os dias atuais e que ainda são reproduzidas e ouvidas Brasil afora. Entretanto, verdade é que as mesmas não possuem nenhum amparo científico, ainda que no século XIX tenham surgido e se propagado pseudo-cientistas que “comprovariam” a inferioridade biológica dos negros, como o Darwinismo Social, transposição das descobertas de Charles Darwin (1809-1882) publicadas em seu livro “A Origem das Espécies” (1859), para o ambiente humano.

Uma nova geração de pesquisadores de Humanidades e Artes tem demonstrado grande interesse por aprofundar informações acerca de seus antepassados, das relações étnico-raciais em nossa sociedade que vão do campo da inclusão social e profissional até às questões psíquicas e afetivo-sexuais. Busca-se uma compreensão de si por meio do todo, do indivíduo ao coletivo. Esse é um momento único e histórico no qual se delinea a primeira real oportunidade de afrodescendentes terem acesso ao estudo superior e ele tem um grande reflexo nas Artes Visuais. Não são poucos os artistas negros e mestiços que hoje falam sobre a história de seu povo em suas obras de forma inteligente e crítica, sem cair na armadilha do panfletarismo, ou seja, não permitindo que suas obras assumam o discurso de reivindicação ou de militância mais do que as qualidades estéticas e conceituais dos seus trabalhos.

Assim sendo, nessa geração do século XXI, há homens e mulheres que têm se imbuído desse papel de narradores visuais, além das artistas visuais já mencionadas no capítulo anterior como Rosana Paulino, Renata Felinto, Michelle Mattiuzzi, Janaina Barros e Priscila Rezende, podemos apontar outros nomes.

Sidney Amaral (1973-) realiza autorretratos que dialogam com a história e a cultura popular brasileira; Tiago Gualberto (1983-) trata mais diretamente da história do Brasil e das questões de identidade que dizem respeito a ser mestiço nesse país; Moisés Patrício (1984-) transita da abstração em gravura até as fotografias, nas quais oferece objetos diversos aos observadores de seus trabalhos, dentre outros. Ressaltamos um caráter que é comum a todos os artistas citados. As religiões de matriz africana não são mais o mote criativo principal desses artistas visuais, o que demonstra que os processos de criação dos mesmos não são mais ancorados pelos ditames do mercado de arte, por quem escreve sobre, por quem expõe ou adquire as obras.

O antigo fascínio de colecionadores, curadores e críticos por obras de arte que ao falar acerca do negro, falavam a partir do aspecto religioso, reduzindo um povo inteiro a esse símbolo de resistência, não é o que mais importa a esses artistas. Importa-lhes sim compartilhar indagações, posicionamentos e descobertas que estão em suas visualidades por uma necessidade de propor um novo olhar sobre os temas que lhes importam enquanto artistas e afrodescendentes. Concomitantemente a essa nova postura, destacamos que isso não significa que tenha havido uma adesão por parte do sistema de arte no que diz respeito a esse posicionamento. Alguns já estão inseridos nesses espaços de reconhecimento, de divulgação e de prestígio, todavia, apesar de importar (e muito) essa representação, não é ela que norteia as trajetórias desses artistas. Apresentaremos brevemente as produções dos jovens mineiros Tiago Gualberto e Priscila Rezende.

Gualberto é formado em Engenharia Têxtil pela USP Leste e tem desenvolvido extensa produção por meio de linguagens como a gravura (com a qual já foi premiado fora do país) instalação e performance. O tema do navio negreiro aparece algumas vezes em seus trabalhos seja em fotos 3x4 de diversos indivíduos, homens e mulheres, transferidas para caixas de fósforos e compostas conjuntamente em uma parede; seja via composição elaborada por palitos de fósforos formando uma silhueta de um navio negreiro em vista aérea (planta baixa), e, posteriormente, queimada, quase um happening (nome dado a trabalhos de Artes Visuais provenientes de um conjunto de ações, palavra inglesa que traduzida significa “acontecendo”, “acontecimento”). Nesses trabalhos os questionamentos acerca do aprisionamento de pessoas e a travessia do Atlântico onde distintos povos africanos se misturam são a atualização da condição de indivíduos em cárcere, mas hoje, num sistema que não os reconhece inteiramente como cidadãos.

Rezende é graduada em Artes pela Escola Guignard, da UFMG, e tem como material de seus trabalhos seu próprio corpo a partir da arte da performance. Em uma de suas performances mais conhecidas ela questiona os modelos de beleza adotados pela sociedade brasileira, amparado nos valores estéticos norte-americano e europeu e divergente do fenótipo, ou seja, da aparência física da maioria esmagadora dos brasileiros, ou melhor, brasileiras. Faz isso usando seus cabelos crespos para lavar panelas de alumínio numa explícita alusão à relação ofensiva entre os mesmos e a palha de aço utilizada para polir panelas.

Essa geração pode até ter alguma dificuldade para derrubar as barreiras que separam artistas negros e brancos e, conseqüentemente, temáticas negras e brancas, no competitivo e hermético circuito das Artes Visuais. Mas, certamente, com o público fruidor dessas obras, as barreiras já foram derrubadas, pois é inegável o interesse e a identificação ao se deparar com esses trabalhos.



A artista visual Priscila Rezende realizando a performance “Bombril”, de 2010 na qual critica o padrão feminino de beleza que traz como norma os cabelos lisos ou alisados, a partir da retomada da ofensa que compara os cabelos crespos a esponjas de aço.

Coleção da artista. Fotografia: Priscila Rezende.

SAIBA MAIS

Arte Afro-Brasileira Para Quê?. Autor: Alexandre Araujo Bispo e Renata Aparecida Felinto dos Santos. Revista O Menelick 2º Ato, 2014. Disponível em: < <http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/ARTE-AFRO-BRASILEIRA-PARA-QUE?/>>

Rosana Paulino, disponível em < <http://www.rosanapaulino.com.br/>>

Entrevista Janaina Barros. Autor: Nabor Júnior. Revista O Menelick 2º Ato. Disponível em < <http://vimeo.com/80947194>>

Biblioteca Carolina Maria de Jesus – Museu Afro Brasil - < www.museuafrobrasil.org.br>

Referências Bibliográficas

ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações Performáticas Brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. 2. Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010.

_____. (Org.). **Negros Pintores**. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Afro Brasil, 2008.

_____. **João e Arthur Timótheo da Costa**: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

_____. **Mestre Didi**: Homenagem aos 90 anos. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2009.

_____. **Yêdamaria**. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BARJA, Wagner. FONTELES, Bené. **Rubem Valentim**: artista da Luz. (Catálogo de Exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

CLEVELAND, Kimberly. **Black Art in Brazil**: Expressions of Identify. Florida: University Press of Florida, 2013.

CUNHA, Mariano Carneiro da. **Arte Afro-Brasileira**. Em ZANINI, Walter (Org.). História Geral da Arte no Brasil. 2 v. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Tradução: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores (1979).

Unidade 4. Manifestações culturais na diáspora: tocadores, história do samba e polifonia dos protestos negro

Texto 1. Trocas, conflitos e mudanças culturais na diáspora: Tocadores no bairro do Braz

Autor: Salomão Jovino da Silva

Objetivos

Refletir sobre trocas, conflitos e mudanças culturais a partir do bairro do Braz; e compreender a origem do samba e sua relação com a história da cultura negra.

Jacob Penteado no seu livro de memórias, “Belenzinho 1910”, narra a presença de músicos negros no bairro do Braz, em São Paulo no início do século XX, em uma festa de comemoração da abolição da escravatura. O Braz, que não fica longe da área central da cidade, é antiga zona de chácaras e granjas produtoras de hortaliças e alimentos para subsistência. Ao longo do processo de industrialização foi convertido em bairro operário.



“No dia 12 de maio, à véspera, portanto, daquela data, à boca da noite, começavam a chegar negros que nem formiga. Vinham sozinhos ou em magotes, todos empunhando os mais variados instrumentos: bombos, chocalhos, pandeiros, atabaques, triângulos, maracas, tamborins, reque-reques, puítas, urucungos, marimbas, adufes e outros herdados, quiçá, dos seus ancestrais africanos”.



Não é possível saber se o autor grafou tais instrumentos segundo os nomes empregados por seus usuários ou se recorreu aos estudos folclóricos para identifica-los. Mas parece surpreendente que a cidade, que nos anos 1970 passou a ser identificada em uma canção como “túmulo do samba”, 60 anos antes tivesse uma presença musical negra tão rica em instrumentos musicais, inclusive a Marimba.

Há tantos outros registros desse tipo de instrumento no Brasil, mas raramente no estado de São Paulo, exceção nas congadas de Caraguatatuba e São Sebastião, a segunda já mencionada por Kazadi Wa Mukuna, registrada no cd Cristãos e Mouros, documentos sonoros brasileiros (Cachuera:Itaú,1998) e pesquisada por Rossini Tavares de Lima (LIMA,1969) nos anos 1960 e Iracema França Lopes Correa (CORREA,1981), publicada sob o título: A congada de Ilhabela na festa de São Benedito.



Em Ilhabela a Congada manteve, até bem recentemente, uma estrutura narrativa com base na ressignificação da memória da guerra entre os reinos que compunham o antigo império do Congo. Os grupos se configuram em embaixadas e os confrontos são simulados com bailados, coreografias extremamente elaboradas, cuja mimese escapa aos assistentes e não iniciados na prática dos congadeiros, músicos. Além de marimbas, eram utilizados dois atabaques, para acompanhamento dos textos orais e do canto.

Xilofones em Moçambique recebem o nome de Timbila, Balafon no Senegal, Bala e Balandji na Guiné Bissau. Por comparação, levando-se em conta as distancias temporais e possíveis intercâmbios mais recentes, será possível inferir a origem da marimba da Congada de Ilhabela. De qualquer forma se os primeiros registros imagéticos de xilofones demonstram sua incidência na região norte do país, os últimos apontamentos da sua utilização incidem sobre a região sudoeste, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

A Marimba foi assimilada a música ocidental na Europa, no final do século XX. Stravinsk e Jean Cocteau escreveram as primeiras peças para o “exótico” instrumento africano. Não temos conhecimento se modernistas brasileiros no processo de “nacionalização” da música erudita atentaram para as possibilidades criativas da marimba.

Domingos Morais (1986) cita, por exemplo, o navegante português Luis Cadamostro que visitou a desembocadura do Rio Senegal em 1455 e registrou a presença de balafons entre tambores “mouriscos” e instrumentos de cordas, “violetas de duas cordas”.

Descreve um encontro musical em que os africanos “também se maravilharam com o som de nossa gaita de fole, que eu fiz tocar um marinho meu”. E talvez o primeiro registro europeu de um encontro entre musicalidades africanas a ibéricas ainda no século XV.

A iconografia: pinturas, desenhos, gravuras, fotografias, etc. são documentos que dão indícios de intercâmbios e conflitos socioculturais envolvendo escravizados e libertos negro-mestiços e a sociedade mais abrangente durante o período em que predominou a escravidão. As musicalidades que eram fundamentais no contexto africano, certamente não deixaram de sê-lo quando milhões de homens, mulheres e crianças de pele escura passaram a serem capturadas e enviadas como mercadorias ao novo mundo, na condição de escravizados.

Na diáspora dos africanos estas musicalidades converteram-se na em formas diferenciadas de sociabilidade. Gravuras como as de Carlos Julião do final do século XVII, também indicam que instrumentos musicais africanos como as marimbas passaram a ser usadas ao lado de violas portuguesas, por homens e mulheres de origem africanas.

São, portanto, narrativas e imagens que permitem entrever a presença não desprezível de instrumentos africanos modelando uma outra cultura musical que já não era lusitana, nem africana. A predominância crescente de instrumentos cordofônicos ibéricos utilizados por afro-descendentes, possibilita pensar sobre as apropriações por parte destes, das técnicas de fabricação e manuseio das violas, mas também podemos inferir sobre técnicas, conceitos africanos empregados em instrumentos ibéricos. Talvez o que caracterize as culturas africanas na diáspora, seja justamente o fato dos seus agentes conseguirem certo equilíbrio entre se manter em termos culturais, pragmaticamente abertos e receptivos e sistematicamente seletivos e resilientes.

SAIBA MAIS

SILVA, Salloma Salomão Jovino da. **Viola D'Angola, som de raiz**. IN: *Historia Viva, Temas brasileiros, Edição Especial temática número 3*, São Paulo: Duetto, 2006.

Para visitar: *Museu da Etnologia e Antropologia da USP*.

História secreta dos Sambas

Os sambas podem ser interpretados como diferentes tipos, formatos e padrões de sociabilidades negras, onde a musicalidade se fez essencial. Com a configuração de um gênero musical urbano inserido no sistema de entretenimento e difundido pelos sistemas Rádio, Espetáculo e Fonografia a partir do Rio de Janeiro ofuscou-se toda uma diversidade de práticas culturais negras brasileiras, antes também denominadas Sambahas. Mais recentemente ou após os anos 1970 foi construída uma memória espetacular desse gênero, agora transformado em símbolo da mestiçagem e identidade nacional. Estudar e repertoriar tais sociabilidades/musicalidades e os gêneros musicais designados Sambahas, pode nos dar uma boa dimensão da História Cultural do Brasil Negro e da sociedade brasileira nos séculos XIX e XX.

Não há dúvida que a palavra “samba” tem origem africana. É utilizada como nome próprio para ambos os gêneros masculino e feminino, em diferentes partes do nosso continente de origem. Ao que sabemos, no Brasil, esta palavra começou a aparecer como sinônimo de música e dança de negros por volta da década de 1840 em algum ponto impreciso do Nordeste.

PARA REFLETIR

Mas afinal qual é a história do Samba? É a história do gênero musical registrado pela primeira vez em disco em 1917 no Rio de Janeiro? É história da musicalidade e da dança perseguidas pelas autoridades imperiais em várias cidades do país na segunda metade do século XIX, quando escravidão ainda atingia a maioria das pessoas de origens africanas?

Uma dada interpretação antropológica de inspiração francamente freyriana e nacionalista, viu o mistério do samba ser desvelado em um evento realizado na capital da república nos anos 1920, quando se fez um encontro entre intelectuais brancos modernistas e músicos populares negros. Mas essa visão dourada dos encontros simbólicos entre extremos sociais é capaz de dar conta de um complexo processo de criação cultural, opressão racial e políticas identitárias?

Ou a História do Samba é ainda o entrelace das biografias dos compositores e cantores negros que vendiam suas obras para cantores brancos ou quase brancos que obtinham poder, dinheiro e prestígio, enquanto seus autores morriam pobres e no anonimato?

Viajantes estrangeiros que fizeram registros visuais, gravuras e desenhos sobre a população negra no Brasil na primeira metade do século XIX, não utilizam sequer uma única vez essa palavra. Rugendas, Debret e Spix e Martius escreveram e desenharam e descreveram música e danças de roda feitas por negros no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia e as designaram pelo nome de Batuque.

Assim batuque, era um nome genérico para qualquer atividade social festiva ou não de dançarinos e dançarinas negras. Alguns desses registros mostram presença da umbigada, como parte fundamental da coreografia. O termo batuque com variações é utilizado nas rotas do Atlântico desde o século XVIII, ainda é reconhecido em Portugal, Cabo Verde, Guiné Bissau e Angola como sinônimo de dança e música.

Monografias, teses, dissertações acadêmicas e livros de pesquisadores de diferentes formações dedicados às culturas regionais, nos permitem ter uma percepção de longa duração temporal e de larga espacialidade das culturas de matrizes africanas de língua banto de onde também advém a palavra Semba, como identificadora de uma musicalidade tradicional, especificamente da região do Congo-Angola.

Contudo o acesso a etnografias sobre música da região oeste confrontadas com música sacra afro-brasileira nos permite conectar referências de cultura material, sobretudo instrumentos musicais com diferentes origens africanas. Bancos de gravações de música tradicional africana e afro-brasileiras possibilitam a comparação de células rítmicas recorrentes em contextos africanos, diaspóricos a afro-brasileiros. As hipóteses advindas das análises comparativas desses padrões podem apontar para técnicas e sínteses musicais que ampliariam as descobertas de Kazadi Wa Mukuna, sobre os time line banto.

Foi apenas no século XX que o termo Samba passou a ser utilizado em diferentes regiões do país para se referir a qualquer encontro social onde se apresentem a música e dança em formato de roda sob acompanhamento de executores de instrumentos e dançarinos.

Também no século XX que o gênero musical do Samba Urbano carioca foi produzido, gravado e difundido pelo rádio e espetáculo a partir da antiga capital do país. Este gênero fixou padrões de canto, melodia, harmonia e arranjo, tal como conhecemos hoje. Todavia até por volta de 1950 em diferentes cidades do país as músicas e danças negras realizadas em quintais, praças e ruas podiam ser denominadas tanto de Samba, como Batuque e os cidadãos mais abastados mobilizavam as autoridades para coibi-los.

Nos anos setenta o maestro pesquisador Júlio Medaglia e outros críticos do mesmo quilate se voltaram para a elaboração de uma crítica impiedosa do que chamava de Sambão Joia, onde via com degeneração do samba genuíno. Rer ler essa crítica hoje e trazer elementos daquele contexto será importante para compreender as forças que atuaram sobre as culturas musicais negras no século XX, como também as estratégias criadas pelos artistas negros para burlar as barreiras culturais e raciais do período?

PARA REFLETIR

Quais são os desafios, barreiras e dificuldades daqueles que se autodenominam portadores da tradição do Samba Brasileiro na contemporaneidade? Que técnicas, saberes, identidades e memórias portam e difundem na sociedade brasileira atual? Qual o impacto da indústria do turismo sobre a cultura do samba? Qual o lugar do Samba nas estruturas de entretenimento e lazer do Brasil? Qual lugar das culturas dos Sambas na sociedade da informação e na globalização anti-hegemônica?

SAIBA MAIS

Dicionário Cravo Albin de Música popular Brasileira: <http://www.dicionariompb.com.br>

Roda de Samba - Conjunto Voz do Morro. Alpha Records, 1979.

Texto 2. Clementina e Sellasié: Duas Áfricas se encontram no Festival de arte cultura negra em Dakar, 1966

Autor: Salomão Jovino da Silva

Objetivo

Compreender as relações entre música e representações identitárias nas manifestações contemporâneas.

Em 1966 a cantora negra brasileira Clementina de Jesus encontrava-se em Dacar, capital do Senegal, com a comitiva brasileira enviada pelo Itamaraty e coordenada por Edson Carneiro, antropólogo também negro e baiano. Seu objetivo, como dos demais, era a participação do Brasil no “Festival de Artes e Cultura Negra”, evento que reunia discussões de projetos políticos comuns, atividades artísticas e culturais de africanos e seus descendentes espalhados pelo mundo. Conta-se que uma vez abordada, durante um almoço, pelo Imperador da Etiópia Hailé Sellasié e sem saber falar outra língua que não fosse o português, Clementina tratou de envolver o monarca em uma contradança, que o deixou encantado. Mas o chefe da comitiva diplomática brasileira a repreendeu publicamente pelo feito.

Após o Senegal ter conquistado a independência no início da década de 1960, Dacar havia

se tornado um centro de atração para a intelectualidade africana, afro-americana de vários países. Era reconhecida naqueles anos a influência e liderança mundial exercida pelo poeta, ativista e político Leopold Sedar Senghor, um dos fundadores do movimento estético e político da Negritude e, eleito o primeiro presidente da República daquele país, após a desocupação colonial francesa. Olhando retroativamente sabemos que Clementina era simbolicamente uma africana em diáspora, estava no olho do furacão africano, no meio da luta anticolonial e dos debates sobre as identidades negra e africana.

Clementina tornou-se figura emblemática no meio musical brasileiro, cujo foco normalmente recaía em figuras brancas e masculinas. Seguiu até os noventa anos atuando no mercado do disco e do show, embora tenha se perpetuado em torno da sua figura pública a imagem recorrente da mãe preta, Tia Anastácia, ama de leite e eterna doméstica, satisfeita com sua condição. No entanto, se olharmos na perspectiva da cultura musical de matrizes africanas no Brasil, sua forma de canto e interpretação musical formam efetivamente, uma espécie de ponte entre a indústria do disco e os cantos negros seculares, transmitidos pela tradição oral (congos, inselencas, jongos, sambas de roda, cantigas de lavadeiras, pontos de terreiro). Sua voz grafada em disco nos traz amostra de um universo de canto feminino aberto e grave, com interpretação livre, balanceada e sincopada, diferente daquele liso, agudo e cheio de vibrato, vindo do bel canto italiano e destinado ao entretenimento da classe média branca.

Durante o processo de industrialização grandes dificuldades foram criadas para os descendentes de africanos no mercado de trabalho. Essa política racial era combinada com a entrada massiva de estrangeiros. Os negros urbanos, diante disso, criaram um espaço novo na cultura urbana, o lazer e entretenimento. Conquanto ainda hoje os descendentes de africanos não tenham controle sobre o capital econômico empregado na indústria cultural, não há dúvidas nem polêmicas sobre o fato, que seus aportes intelectuais e criativos foram e são largamente empregados nesse importante mercado.

Na década de 1960 havia chegado a hora e vez de uma mulher negra idosa acessar o centro do palco, vestida de “velha baiana”. Há muito conhecimento sobre a sociedade brasileira que pode ser deduzido da história da indústria do entretenimento, representado pelo mundo do disco, da difusão radiofônica, do circuito dos teatros e casas de espetáculo. Contudo é necessário entrar nesses lugares pelas portas dos fundos, há de se vasculhar os terreiros, os quintais e subúrbios, lugares longe das luzes. Será preciso ir além da casa da Tia Ciata e da gravação da canção “pelo telefone”.

Faz-se necessário também pensar em que momentos e circunstâncias os afro-brasileiros assumiram seus postos na construção do Atlântico negro. Senegal tornou-se o centro de atração para toda África Negra. Cheick Anta Diop e Abdoulaye Li foram intelectuais de grande expressão na formulação de ideologias anticoloniais, que fomentaram insurgências cognitivas e científicas. Senghor intentou inscrever seu país como o eixo de organização das estratégias de libertação e redefinição das referências do que significava ser negro (a) ou africano (a), tanto na modernidade, como no passado mais remoto. O Festival de Artes e Culturas Negras de Dacar tinha então objetivos ambiciosos.

Clementina simbolizava uma “África Nova” cuja idade seria o quase meio milênio de tráfico negreiro e escravidão racial. Como descendente de africanos ainda teve contato com ex-escravizados, sua geração era a segunda nascida após a abolição. Trazia na alma, na voz, senão no

corpo as marcas de uma realidade moldada pela dispersão forçada de centenas de milhares de africanos, para aquele que foi chamado “novo mundo”, ou melhor, Américas Negras, como escreveu Roger Bastide. Selassié, por sua vez, encarnava o espírito de uma África historicamente remota. África com larga experiência de formação estatal e enfrentamento com os poderes e políticas coloniais na era moderna. África antiga e tradicional buscando a autodeterminação e de olho no futuro e nas possibilidades de cooperação mútua (com o Brasil inclusive. Alguns anos antes Selassié havia sido recebido como estadista em Brasília pelo presidente Juscelino Kubistchek, com vistas a acordos comerciais e de cooperação tecnológicas). Embora a historiografia africana ensaiasse seus segundos passos no início dos anos 1960, a Etiópia tinha uma história tão espetacular quanto imemorial, seus monarcas reivindicavam a prerrogativa de ser ela uma das mais antigas nações mundo.

SAIBA MAIS

Spirito Santo. Do samba ao funk do jorjão. Petrópolis: KBR, 2001.

COELHO, H (org.). *Rainha Quelé: Clementina de Jesus, Valença: Editora Valença. 2002.*

<http://spiritosanto.files.wordpress.com>

Polifonia dos protestos negros: Musicalidades negras nas disputas em torno das representações e identidades

“É o ser humano que deve ser investigado como produtor das manifestações que foram observadas e, portanto, é necessário examinar suas modalidades expressivas.”

Angela Ales Bello

Em 1968 o evento “Nem Todo Crioulo é Doido” foi organizado em pequeno teatro na cidade do Rio de Janeiro, pelos compositores fluminenses, liderados por Martinho da Vila. Um ato de protesto, resposta político-artística à imagem negativa do compositor negro (crioulo) veiculado por uma canção de Estanislau Ponte Preta. A música foi gravada naquele mesmo ano por Wilson Simonal, intitulada “O Samba do Crioulo doido”, fez um “grande sucesso” em termos de execução radiofônica, num período em que este veículo era o mais difundido em todo país.

O evento durou duas semanas e artistas se revezavam no palco, entre discursos e canções na denúncia do racismo antinegro, nem um pouco sutil, contido na imagem estereotipada do sambista que a música de Sergio Porto (Stanislaw) projetava sobre os “crioulos compositores”. Talvez tenha sido o primeiro ato político-artístico contra um conteúdo simbólico de caráter racial antinegro no Brasil. Contudo, tal estigma, do crioulo doido, mostrou-se tão forte, que ainda hoje é utilizado nas situações em que alguém, sem consciência negra, queira se referir a algo mal feito ou qualquer situação considerada confusa.

Martinho da Vila Isabel, que naquela época ainda não gozava de grande prestígio no mercado de espetáculos e na indústria fonográfica, patrocinou a gravação de um disco independente, com parte do repertório do show. Também assinou texto de duas laudas impresso na contracapa do disco, onde define sua musicalidade como “Samba de Crioulo”. Recuperando o termo crioulo como positividade argumenta que o carnaval é uma “guerra, só que a luta é de cores, de beleza, de arte e de cultura”. Segundo sua perspectiva, cada sambista é um “soldado”, numa guerra cultural.

Formado por jovens estudantes negros, em 1971, surgia em Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul o grupo Palmares, efetivamente o primeiro a conceber a data de 20 de novembro como símbolo fundamental para a luta negra no Brasil. Um fragmento das memórias dessa organização negra figura no texto do poeta Oliveira Silveira, publicada em 2003, sob organização de Valter Silvério e Petronilha Gonçalves. Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas educacionais Anísio Teixeira, 2003. Páginas 21,42).

Silveira nos informa sobre as estratégias de ações e temas das reflexões do Grupo Palmares: A busca de símbolos negros capazes de condensar e expressar uma identidade negra unificadora. Leituras e escrituras, interpretações e anseios mesclados à tentativa de fortalecimento grupal por meio de incorporação de expressões artísticas, sobretudo a literatura, o teatro e a música. Essa parece ter sido uma tônica comum, que atravessa as práticas estético-políticas negras urbanas desde finais do século XIX.

Em Salvador nos anos 80, grupos culturais emergentes selaram a confirmação de um fenômeno cultural urbano de caráter étnico, que vinha num processo de crescimento desde o aparecimento do grupo Ilê Aiyê em 1974. Surgiram ainda na Bahia, os grupos Badauí em 1978, Olodum em 1979, Malê-Debalê em 1979, Ara-Kêto em 1980, Muzenza em 1981, Oju-Obá em 1985 e vários outros vieram com diferentes propósitos. Em texto publicado na contracapa do Lp Muzenza de 1988, Ericivaldo Veiga colocava o contexto de surgimento dos blocos afros, nos seguintes termos:

São grupos musicais que transformaram radicalmente as feições do carnaval de rua da cidade de Salvador, inserindo a capital baiana no itinerário turístico do país e depois exportando um modelo de carnaval, cada vez menos popular e cada dia mais segregado.

Quando ainda não existia uma política de “terceiro setor”, as bandeiras de uma luta cultural eram utilizadas como parte da tensão social mais ampla, mas de alguma maneira afinadas em torno de um projeto nacional de combate ao racismo antinegro no Brasil.

Essas experiências vivenciais negras e urbanas, consubstanciadas em ações públicas politizaram a arte, tingindo de negras as práticas que, embora tivessem origem africana, estavam sendo produzidas em uma zona de fronteira. Entre a assimilação condicionada e o quase completo desenraizamento cultural, resultado do trauma da desterritorialização, da incomunicabilidade, da interdição cultural e violências simbólicas e físicas do regime de grande fazenda.

Dez anos depois de “Nem todo crioulo é doido”, em São Paulo surgiu o M.N.U., Movimento Negro Unificado, grupo político de orientação trotiskista ligado a um partido políticos de esquerda, ainda em condição clandestina, pois a chamada “distensão política” do regime militar ainda estava sendo ensaiada. Paralelamente aos encontros anuais de formação política

organizou o Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU), um evento de artes e cultura, com atividades pelas cidades do interior do estado de São Paulo, como parte do intento de mobilização da população negra para uma cruzada unificada de luta contra a discriminação racial. João Batista Felix informa que a escolha do dia 20 de novembro como Dia Nacional da Consciência Negra desencadeou a criação de outro evento anual:

“ (...) surgiu o Festival Comunitário Negro Zumbi, em 1978, em cidades do interior do estado. Podemos dizer que esse é o evento “Oficial”, em novembro, do Movimento Negro paulista”. (FELIX, 1996)

Ao que indicam os discursos no meio negro havia certo conflito sobre a importância ou não das práticas e linguagens artísticas na luta política contra o racismo e a hegemonia branca. Entretanto os textos que tratam dessa memória parecem escamotear a tensão de forma proposital. O grupo Literário Quilombohoje desde 1978 publica anualmente os “Cadernos Negros”, produção coletiva de contos e poesias, ora cotizando os custos, outra buscando fomento em fundos públicos, em edição de 1998 rememorava:

“Os Cadernos Negros surgiram em 1978, em meio a um clima social efervescente, onde pontificavam greves e protestos estudantis. A criação do MNUCDR (Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, depois somente MNU) dava-se ao lado do campo de batalha dos setores progressistas, os quais contestavam o governo militar e exigiam liberdades democráticas. Com a criação do MNU, a luta contra o preconceito racial iria ser reequacionada. O FECONEZU (Festival Comunitário Negro Zumbi) também foi criado em 78, e reunia negros preocupados em preservar a herança cultural e organizar-se politicamente. Havia também um movimento incipiente de imprensa negra. Uma das mais contundentes manifestações dessa imprensa era o jornal Arvore das Palavras. Subversivo no seu conteúdo falava de revoluções e consciência, Um dos seus organizadores, Jamu Minka, costumava distribuir os jornais no viaduto do Chá, ponto de encontro de jovens afro-paulistanos, muitos dos quais eram atraídos até aquele local por conta do movimento soul” (RIBEIRO et al., 1998:9-10).

O jornalista paulista Hamilton Cardoso, que fora ator nos anos 1970 e um dos ideólogos da negritude brasileira, em 1987 publicou um texto emblemático, “Limites do confronto racial e aspectos da experiência negra no Brasil”. Hamilton preconiza a expansão dos movimentos negros, elenca alguns ícones negros que, apesar de bem inseridos no meio artístico empresarial, na década anterior haviam teimado em deslocar imaginários atribuídos aos negros:

“

“(…) A velha imagem traçada para o negro(…) cedendo espaço a outras imagens negras, estas forjadas pelos próprios negros: a imagem do negro rebelde.(…) Em 1986, depois de Gilberto Gil e suas tranças; de Toni Tornado e seu black power; do guerrilheiro do PC do B, Osvaldão, e mesmo das aspirações políticas de Pelé a presidência da República do Brasil, era impossível que Zezé Mota, com sua sensualidade “negra” e sua consciência política radical, juntamente com os cabelos de caju de Paulo Cesar, o jogador mais punido e mascarado do Brasil da ditadura militar, não destruísse parte daquela realidade. Começa-se , no Brasil, a dizer adeus a velha Maria de lata d’água na cabeça” (CARDOSO, Hamilton, 1987).

”

Efetivamente a rebeldia cultural negra teria de fato ameaçado a hegemonia branca? Hoje mais do que nunca as desigualdades podem ser registradas e sentidas em todas as esferas da sociedade, qual seja, no trabalho, na renda, na escolarização, na ocupação do espaço urbano, na distribuição dos serviços públicos. Ademais há também a violência policial e diferenciados acessos aos bens materiais e bens simbólicos.

A criação dos carnavais espetaculares se coaduna com outras inovações nas quais há incomparável inserção de negros e negras como protagonistas. Ativos produtores de modernidade que se fez sentir, sobretudo nas atividades de cultura artística, lazer e entretenimento. Mas, no início do século XXI é necessário levar em conta, as novas dinâmicas de acirramento do racismo antinegro. Ter ou não ameaçado a hegemonia branca, torna a produção cultural negra mais ou menos importante do ponto de vista histórico e político?

Entretanto, uma história ainda sussurrada nos informa que na segunda metade do século XIX literatos negros se engajaram em inusitados usos da tecnologia de comunicação para combater a escravidão racial. Não estiveram alheios aos sons ancestrais dos tambores (ou marimbas, como cantou Luiz Gama), nem as possíveis mudanças culturais e políticas que se vizinhavam do horizonte. Construíram na ação direta contra a escravidão e na literatura, ação indireta, novas sensibilidades. Um século depois o cenário da realidade havia se tornado muito mais complexa, mas também estavam lá o som dos tambores dos grupos Gran Quilombo, Ilê Aiyê, Ori Axé, Olodum, Muzenza e as vozes negras de Lumumba, Marku Ribas, Nei Lopes, Martinho da Vila e quem mais tenham entoado, “A polifonia dos protestos negros”.

No Rio e em São Paulo, inclusive nas cidades do interior, formaram-se inúmeros grupos, onde se discutia e praticava simultaneamente política, cultura e artes articuladas com novas percepções e discursos de identidades negras. Em São Paulo na primeira metade da década de 70 surgiram ainda o periódico Arvores das Palavras e somente no ano de 1975 o Centro de Estudo da Cultura e da Arte Negra(CECAN) e Federação das Entidades Afro-brasileiras do Estado de São Paulo (Feabesp), os grupos Evolução e o Teatro Cultural Negro de Campinas, o periódico Jornegro em 1977, o Instituto Brasileiro de Estudos Africanistas (IBEA), Associação Casa de Arte Cultura Afro-Brasileira (ACACAB), os grupos Quilombhoje de Literatura Negra, Banda Lá de Música e Afro-Dança e Povo Negro em 1978, Kilôa em 1980, Raçasarte em 1982, Coletivo da Mulheres Negras em 1983, Movimento Negra Música,1987. Muito além das capitais emergiram vozes, recriando, elaborando e reelaborando a interpretação do significado de “ser negro”. Marcio Damazio na apresentação de “Teclas de Ébano” (1986) de Jamu Minka, nos ajuda a compreender o contexto:



“Eram tempos em que estávamos impregnados de romantismo, acreditávamos ser a geração redentora das agruras do nosso povo. Nosso trunfo era a consciência. Acreditávamos ter consciência plena de nossa realidade, da realidade de nossa gente. (...) Muita coisa nos tocava: as lutas norte-americanas dos direitos civis (Black is Beautiful, Black Panthers, Luther King, Malcolm X, Muhammad Ali, Angela Davis, Eldrige Cleaver), Fanon, as guerras de libertação em Angola, Guiné, Cabo Verde, Moçambique (Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Samora Machel, etc), a luta contra o regime racista sul africano. Esse volume enorme de referências, combinado com a marginalização absoluta do negro na sociedade brasileira, vinha de encontro as nossas inquietações, acabando por cristalizar-se em ações concretas” (DAMAZIO, 1985:05).



No Rio de Janeiro surgiu em 1975, a Escola de samba Gran-Quilombo, o Grupo Latinoamé-rica, o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África e o Jornal Abertura. Em 1977, surgiu o Jornal Sinba; em 1982, o Grupo Afro-cultural Agbara Dudu e o grupo Negrícia de Poesia e Arte de Crioulo. Ainda no Rio em 1983, surgiram o grupo Nzinga (Coletivo de Mulheres Negras) e, em 1987, o grupo Alafin Aiyê e o Bloco Afro-Carnavalesco Dudu Odara.

E do mesmo período o aparecimento dos primeiros cursos e estudos de línguas africanas. Coreógrafos negros como Ismael Ivo e Pitanga, apropriam-se também de outras estéticas técnicas de coreografias, trazidas pelas companhias nacionais africanas de dança (Balés folclóricos) que por aqui excursionavam, passando a incorporá-los aos programas de dança contemporânea.

Caracterizado aqui, como um fenômeno histórico de politização das práticas artísticas negras urbanas, esse processo ficou registrado também nas sonoridades que se remetiam à África, na revalorização dos tambores, na valorização das sociabilidades e sonoridades afro-brasileiras como Maracatus, Congos, Umbigadas e Congadas. Os arranjos dos discos de vários artistas de origem africana enunciaram na música um “eu negro”, ou reivindicaram para si através da canção, a condição de afrodescendente. Parte dessa criação e recriação entrou no mercado fonográfico e fomentou a disseminação de uma percepção positiva do que podia ser entendido como negritude brasileira.

Esses movimentos negros que começaram no meio urbano, em setores mais escolarizados da população negra, aos poucos ganharam contornos geográficos e sociais mais amplos e conteúdos mais complexos, até que na década de 1990, fosse ressignificado por setores da juventude urbana pobre e comunidades negras semi-rurais e quilombolas.

Lançando mão de táticas variadas, os grupos e artistas negros engajados, buscavam um ponto de convergência entre as culturas residuais de origem africana e práticas culturais e artísticas contemporâneas, visando reconhecimento artístico, visibilidade social e legitimidade política. Em função disso engendraram formas complexas de manipulação de símbolos, imagens, alegorias, representações, ressignificações do passado que ficaram grafados nas letras, arranjos e instrumentações, icnografias, fotografias, matérias impressas em inúmeras canções daquele período.



Podemos interpretar as letras, melodias e arranjos, tanto quanto os sinais espalhados pelas capas dos discos na forma de desenhos, fotografias, ilustrações como formas de textualidade, discursos e narrativas. Este trabalho fez isso, contudo, sem proceder uma exaustiva catalogação formal ou estilística desta produção.

Os movimentos de libertação dos africanos contra o domínio colonial europeu, assim como o impacto das ações do movimento Black-Power Norte Americano penetraram no Brasil de inúmeras maneiras. Através da militância, pela mídia televisiva e escrita, chegaram notícias da outra margem do Atlântico. O espelhamento tem sido uma parte importante das trocas do que podemos chamar de Atlântico negro no eixo sul. Embora a intensidade dos trânsitos seja quase sempre desiguais, uma vez resignificados os símbolos negros mundializados, na medida da sua similitude e das analogias críticas, são incorporadas, surgindo novos símbolos e outros sinais de identificação.

As ideias, ideais e ações de Malcom X, Luther King, Patrice Lumumba, Stive Biko, Samora Machel, Leopold Senghor e Frantz Fanon contribuíram para o estabelecimento de novos parâmetros na análise da situação das populações negras no Brasil. Mas também é certo pensar que houve nesse tempo alguma ressonância, ecos reverberantes do trabalho árduo e intermitente de soerguimento cultural, já empenhado antes por Covis Moura, Edson Carneiro, Maria e Abdias do Nascimento, Raimundo Souza Dantas, Paulo da Portela, Haroldo Costa, Guerreiro Ramos, Candeia e outros tantos ativistas anônimos, no transcurso do delicado e tortuoso século XX.

Após os anos 70 estes grupos passaram a reivindicar a memória constituída pelas experiências políticas da Frente Negra Brasileira, do Teatro Experimental do Negro, em alguns episódios das revoltas de escravizados do século XIX, dos quilombolas palmarinos e história da África negra em qualquer tempo. Os pesquisadores, artistas e literatos negros e negras, Hamilton Cardoso, Eduardo de Oliveira e Oliveira, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzales, Joel Rufino dos Santos, Nei Lopes, Muniz Sodré, Dulce Pereira, Alzira Rufino eram, naquele contexto de início dos anos 1980, novas lideranças que se somavam àquelas que puderam regressar do exílio. Uma zona tênue distinguia a produção intelectual acadêmica negra da produção artística, embora a primeira possa por vezes se pensar superior na apreensão da realidade. Beatriz Nascimento a eminente e inquieta intelectual negra sergipana, criada no Rio de Janeiro lançou em 1975, um projétil de sua bazuca reflexiva:

“

“O escravo negro, assim como o negro atual, não só participou da formação social do Brasil com seu trabalho, com seu sofrimento, participou também da mesa, da cama, do pensamento e das lutas políticas do colonizador e seus descendentes. Para todo o lado que o branco olhar, depara-se à com o espectro daquele que escravizou e que corrompeu. É justamente o fato de nos ter corrompido que maltrata as consciências salvadoras de muitos dos nossos “defensores”, daqueles que atualmente nos querem redimir estudando-nos através de aspectos sócio-econômicos e apressando-se em se sentir negros, como se séculos de sofrimento e marginalização pudessem ser redimidos por uma sensação “ser negro”. Ser negro é enfrentar um história de quase quinhentos não de resistência à dor, ao sofrimento físico e moral, à sensação de não existir, a prática de ainda não pertencer a uma sociedade na qual consagrou tudo o que possuía, oferecendo ainda hoje o resto de si mesmo” (NASCIMENTO, 2007:102).

”

Beatriz Nascimento foi efetivamente a primeira intelectual diaspórica a esboçar uma teoria compreensiva da dimensão atlântica das culturas negras brasileiras. Esteve atenta aos conteúdos mais refinados das relações inter-raciais e aventou hipóteses ainda pouco exploradas no campo psicanalítico. Segundo seus escritos de meados da década de 1970, somente o conhecimento pleno da história poderia emancipar “o homem negro” da dominação racial. É difícil apurar quais os níveis de circulação desse tipo de produção teórica negra, que oferecia outras perspectivas de leitura da história oficial do país e da cultura negra. Seus indícios estão dispersos em memórias orais, textuais, teatrais e musicais do período. É necessário continuar juntando os cacos de argila.

O trinômio arte/política/negritude, como prática política, consciência social e valorização cultural nos remete aos anos 1940. Antes, porém, no período compreendido entre as décadas de 1890 e 1920 em Salvador e Recife, depois nos anos 20 e 40 no Rio de Janeiro e São Paulo, já se esboçava uma ação militante negra que combinasse as atividades artística, práticas culturais e atividade política. As artes cumpriram o papel de delimitar os “nós e eles”, não só pela cor da pele ou pelas diferenças fenotípicas e biológicas, mas pela via da evocação constante e sistemática dos contrastes sociais e culturais.

Instrumentos classificados pelos estudos de etnomusicologia, como pertencentes à família dos lamelofones e xilofones, haviam sido introduzidos no Brasil no período colonial, mas caído em desuso desde o início do século. Kalimbas e Marimbas ou Mbiras e balafons, reapareceram nos discos de Gil (Refavela/77) e Ben Jor (África Brasil/75) e Airton Moreira (Batucada Nº 3).

História da África antiga foi tema de pesquisa transformada em música por compositores do Rio, como Nei Lopes e Wilson Moreira e na Bahia por Rey Zulu, Ytamar Tropicália, Ademário, Lazzo Matumbi e Valmir Brito. Em São Paulo foram expoentes desta tendência compositores como Carlos Malungu, Lumumba, Beto Santos e Diná Nascimento.

As lutas de emancipação política dos povos ainda sob dominação colonial e o regime racista da África do Sul, aparecem em canções de Gerson King Combo, Lumumba, Banda Derepen-te, Luis Vagner, Gilberto Gil, em discos produzidos num período que se estende do início da década de 70 até os anos recentes.



A África passou a ser evocada enquanto ponto de imbricação de temporalidades múltiplas. As imagens que se veicularam nas canções, eram flagrantes de um movimento sutil de reconstrução das memórias sobrevividas de uma origem comum.

Os espaços urbanos são os territórios onde se manifestam estas apropriações, em forma de sociabilidades musicais, seja nos blocos-afro de Salvador ou São Paulo, Escolas de Samba de São Paulo e Rio de Janeiro, grupos de literatura e teatro negro em Porto Alegre, seja em forma de festas e festivais dos grupos negros organizados ou mesmo dos bailes blacks. Uma história social carregada de conteúdos, de luta, símbolos e contradições. Uma história negra que embora passe à margem da historiografia oficial, não se pode negar que suas influências são fundamentais para compreensão do Brasil contemporâneo.



SAIBA MAIS

SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Polifonia do protesto negro. Dissertação de mestrado em História Social. PUC.SP, 2000.

Para visitar: Biblioteca Mario de Andrade, São Paulo.

Referências Bibliográficas

CARDOSO, Hamilton. **Limites do confronto racial e aspectos da experiência negra no Brasil.** In: SADER, Organizador. Movimentos sociais na transição democrática. São Paulo: Cortez, 1987. P82,104.

DAMAZIO, Marcio. IN: MINKA, Jamu. **Teclas de Ébano: Poemas.** São Paulo: Quilombhoje, 1986. P.5

FELIX, João Batista. **Pequeno histórico do movimento negro contemporâneo,** In: SCHWARCZ, lília Moritz; REIS, Letícia Vidor de Souza. **Negras Imagens: Ensaio sobre Cultura e Escravidão no Brasil/**, S.P, Edusp, Estação Ciência, 1996. P211-216.

NASCIMENTO, Beatriz. Negro e Racismo. In: RATS, Alex. **Eu sou atlântica: Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Instituto Kuanza, 2007. P98-102.

RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio e FÁTIMA, Sonia (org.). **Cadernos Negros: os melhores contos.** São Paulo: Quilombhoje, 1998. pp.9,10.

Unidade 5. A revolução pela Arte de Abdias do Nascimento: manifesto estético

Autora: Renata Aparecida Felinto dos Santos

Objetivo

Conhecer e refletir sobre o manifesto estético de Abdias do Nascimento.

Em 2014 comemoramos o centenário de nascimento de Abdias do Nascimento, um grande interessado pela vida e pelo combate às injustiças sociais e raciais. Para minimizá-las, ele foi de diretor de Artes Cênicas a deputado e senador da República. Teve uma profícua atuação nas Artes, podendo ser considerado um “artista”: artista e ativista.

Nas Artes da Cena, em 1944, fundou o TEN, o Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro, que serve até hoje de referência aos coletivos formados por atores negros que surgiram em muitos lugares do país. Nas Visualidades, desenvolveu uma interessante produção durante o período em que esteve exilado nos Estados Unidos, no fim da década de 1960 e parte da de 1970. Essa unidade tratará de Abdias artista visual, teatral e dos herdeiros desse legado teatral. Ao mesmo tempo, a temos como entremeios aos textos que abordam a Visualidade e aos que tratam da Musicalidade, além de apresentar e prestar uma homenagem a essa grande figura.

Abdias do Nascimento e as visualidades: da militância à pintura.

Abdias do Nascimento demonstrou seu interesse por diversas áreas das Artes e atuou efetivamente em muitas delas. No que tange às visualidades, organizou um museu voltado às produções de artistas negros ou obras que contemplassem essa temática, o Museu de Arte Negra. Essa ideia surgiu durante o 1º Congresso do Negro Brasileiro, organizado pelo Teatro Experimental do Negro, em 1950. Segundo o próprio Abdias o objetivo era a integração entre as questões de etnicidade e de estética em um único lugar, que contemplasse a especificidade de ser negro e como a mesma era transposta ou expressa em obras de arte pelos artistas desse segmento étnico-racial e mesmo por não negros sensibilizados por essa cultura. A partir desse Congresso, Abdias passou a reunir um acervo voltado a tal intencionalidade, entretanto, o MAN nunca chegou a tornar-se uma realidade, apesar de ter as obras de sua coleção expostas no Museu da Imagem e do Som, o MIS do Rio de Janeiro, em 1968.

Mesmo com esse envolvimento de Abdias com as Artes Visuais, raramente pensamos em sua atuação como artista visual, ou melhor, pintor. Entretanto, essa foi uma das linguagens que despertou o seu interesse enquanto encontrava-se exilado nos Estados Unidos, no período de 1968 a 1979. Diz um de seus relatos que descobriu a pintura nos Estados Unidos por uma necessidade de comunicação, ou seja, não dominando o idioma inglês, encontrou nessa linguagem e na potente simbologia de povos africanos ou da diáspora africana um caminho para se comunicar e expressar a sua afro-brasilidade. Ele inicia esse trabalho em Artes Visuais, primeiramente com materiais bem simples e posteriormente passa para a tinta acrílica sobre a tela. O seu trabalho é absolutamente despretensioso e, ainda assim, desperta o interesse dos estadunidenses desconhecedores do fenômeno da religiosidade afro-brasileira.



Entre os temas de sua pesquisa em Artes Visuais estão vários universos simbólicos, do Egito antigo aos adinkras de Gana, pensando em África, e do Vodou do Haiti às Insígnias dos orixás do Candomblé, focando a diáspora africana e as suas reinvenções ou adaptações. Sobre suas pinturas:

Ao invocar e homenagear as entidades e os valores da cultura religiosa afro-brasileira, sua pintura nos traz uma reflexão atual e profunda sobre princípios como a justiça, a paz, o poder e a guerra. Numa cosmologia que reúne os ancestrais, os vivos, os não nascidos e as forças da natureza, esses valores voltam-se sempre para o futuro. O ambientalismo, por exemplo, é parte viva e integral dessa religiosidade. Os seres da natureza povoam as telas de Abdias numa troca constante: peixes nadando no céu, criaturas aladas em terra e mar, folhas brotando de pernas e asas. Essa convivência em espaços diversos é metáfora da unicidade essencial entre as formas de vida, consignada no princípio de oferenda. Os elementos da natureza estão sempre presentes. (Em IPEAFRO, s.d.).

Ele participou de inúmeras exposições fora do Brasil, pode-se afirmar que seu trabalho enquanto pintor é, inclusive, mais reconhecido fora do país. Capas de livros e cartazes também tiveram criações suas enquanto ilustrações. Como características de seus trabalhos podem ser destacadas o uso absoluto das cores, isto é, numa grande variedade; a pintura chapada sem degradê, ou seja, com a suave transição entre as cores mais claras e as mais escuras; as formas simples flertando com uma ingenuidade em relação às noções mais formais de representação, aquelas ensinadas via academias ou cursos de Arte (vide a AIBA/ ENBA e o ensino sistematizado da Arte).

Abdias é citado enquanto artista popular no fundamental livro “A Mão Afro-Brasileira” (FROTA em ARAUJO, 2010), mas acolhido junto aos artistas eruditos em livros recentes como “Black Art in Brazil” (CLEVELAND, 2013), reafirmando a sua personalidade camaleônica preocupada com as questões que envolvem a história e atuação dos negros em sua globalidade, daí a dificuldade de “rotular” o seu protagonismo.



“A Dupla Personalidade de Oxumaré”, obra sem data de Abdias Nascimento, resume as características da pintura que começa a desenvolver nos Estados Unidos: cores chapadas, ou seja, lisas sem transição de uma cor para outra; formas simples; e simetria, ou seja, se for passada uma linha vertical ao meio da tela, um lado será idêntico ou muito parecido ao outro. Acervo: particular. Fotografia: autor desconhecido.

O Teatro Experimental do Negro e seus herdeiros: a cena negra

O Teatro Experimental do Negro, existiu entre os anos de 1944 e 1968, fundado pelo ator, diretor, dramaturgo, artista visual e ativista Abdias do Nascimento (1914 – 2011). Na ocasião, o elenco do TEN, sigla pela qual ficou historicamente conhecido, era formado por operários, empregadas domésticas, pessoas sem profissão definida, moradoras de comunidades e funcionários públicos. Entre os seus objetivos estavam a formação e a encenação de peças teatrais que colocassem o negro e a sua história no centro das narrativas; a alfabetização e a conscientização de seus membros acerca da situação política, social e racial.

A estreia do TEN ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, local até então reservado à frequência da elite branca. Entre as peças encenadas pelo TEN, podemos dar destaque a “O Imperador Jones”, (1945), a peça de estreia, “O Filho Pródigo” (1947), “Aruanda” (1950) e “Sortilégio” (1957).

IMPORTANTE

O Teatro Experimental do Negro nunca atingiu a importância social que pretendia em seu tempo. Mas, em termos de história do teatro, significou uma iniciativa pioneira, que mobilizou a produção de novos textos, propiciou o surgimento de novos atores e grupos e semeou uma discussão que permaneceria em aberto: a questão da ausência do negro na dramaturgia e nos palcos de um país mestiço, de maioria negra. (Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural).

As Artes Cênicas produzidas por atrizes e atores negros têm cavado seus espaços no cenário brasileiro com unhas, dentes e muito talento, a partir do trabalho dos coletivos que se dedicam a essa linguagem e que estão recebendo prêmios e sendo contemplados por editais públicos voltados às Artes nos grandes centros urbanos. O mais curioso é que o público interessado nos mesmos é composto por pessoas de todas as cores ansiosas em saber mais sobre essa Arte e compreender melhor as questões étnico-raciais, uma vez que a mesma diz respeito a todos nós brasileiros, não somente aos afrodescendentes.

As bases das pesquisas desses coletivos é a vivência das negras e negros em seus múltiplos aspectos: afetivos, estéticos, sociais, culturais, religiosos, dentre outros. Ou seja, os fazedores de Artes Cênicas da atualidade, herdeiros de Abdias, aproximam o outro, o espectador, da experiência de ser negro, ainda que essa vivência seja insubstituível por quaisquer outras sensações e intransferível. Muitas vezes, para o próprio negro ou negra, essa experiência pode ser conflituosa ou de difícil compreensão na medida em que alguns ainda não se conscientizaram de fatores históricos que influenciam as suas vidas e trajetórias de forma determinante.

Se no primeiro momento do teatro feito por afrodescendentes a partir das bases eruditas, o TEN tinha seu elenco constituído por pessoas sem formação na área cênica, até mesmo pela impossibilidade dessa realidade, nesse segundo momento, os elencos desses coletivos negros de teatro são em sua totalidade formados por profissionais que passaram por cursos superiores. Ou seja, dominam a história e a linguagem teatrais impostas a partir de uma perspectiva eurocêntrica e ocidental do que vem a ser esta Arte e, incorporam conceitos e elementos de matriz africana que consideram relevantes.

Para além da atuação, muitos desses coletivos também estão engajados em formas de registros de suas pesquisas e apresentações. Também se empenham no aprofundamento de temáticas existentes em suas montagens que se dão via a promoção de conversas públicas com outros coletivos, com o público e com a crítica, ou mesmo, de maneira textual, por meio de registros escritos.

Entre esses coletivos podem ser mencionados a Cia de Arte Negra Cabeça Feita (DF), dirigida pela atriz e diretora Cristiane Sobral; o Grupo Caixa Preta de Teatro (RS), dirigido pelo ator e diretor Jessé Oliveira; a Cia Teatral Abdias do Nascimento (BA), criada pelo ator, diretor e dramaturgo Ângelo Flávio Zuhale; o Bando de Teatro Olodum (BA), sem um diretor fixo; a Cia dos Comuns (RJ) criada pelo ator e diretor Hilton Cobra; o Coletivo Negro (SP), sob direção do ator Jê Oliveira; as Capulanas Cia de Arte Negra (SP) e Os Crespos (SP), cujas as direções também se alteram conforme cada espetáculo.

As existências dos coletivos mencionados constitui um marco ao se tratar da população negra ocupando palcos das Artes Cênicas com reconhecimento do público. Igualmente, demonstram a superação de barreiras históricas, por exemplo, a atriz e diretora Cristiane Sobral, da Cia de Arte Negra Cabeça Feita, foi a primeira negra a concluir o Bacharelado em Interpretação Teatral na UnB, em 1998. Segundo a atriz e diretora, dedicar-se às Artes Cênicas considerando o contexto histórico, social e cultural brasileiro, significa:



“Negros em cena – discurso com o ponto de vista da negritude – sujeitos e não objetos da história – pesquisa de linguagem, dramaturgia e signos teatrais representativos da estética negra – do jeito de ser e de viver dos negros – resistência negra e suas memórias. Ser sujeito, ter nome, sobrenome, passado e perspectiva, enfrentar e desafiar o racismo e o mito da democracia racial” (SOBRAL em entrevista concedida a SANTOS, não publicada, 2014).



Em relação às várias montagens desses coletivos, destacamos dois deles: Os Crespos e As Capulanas Cia de Arte Negras.

Na trilogia “Dos Desmanches aos Sonhos: Poética em Legítima Defesa” de Os Crespos, o coletivo se baseou em pesquisas, entrevistas, rodas de conversas que trouxeram a sexualidade e afetividade de homens e mulheres afrodescendentes aos palcos. Podemos dizer até sobre a ausência de afetividade e a agressividade e o desrespeito contidos num expressivo número das relações endogâmicas, isto é, quando de pessoas de um mesmo segmento étnico-racial que se relacionam com fins sexuais e afetivos, neste caso, negros e negras, ou, negros e negros e/ou negras e negras. O descompasso nesses modelos de relacionamentos podem ser observados

nas montagens “Além do Ponto” (2011), direção de José Fernando de Azevedo, “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas” (2013), e “Cartas a Madame Satã ou Me Desespero sem Notícias suas” (2014), ambos dirigidos por Lucélia Sérgio.

A pesquisadora estadunidense Bell Hooks (1952), foi uma das referências de pesquisa de Os Crespos, especialmente a partir de seu célebre texto “Vivendo de Amor” (2010). Nele, a partir da experiência da escravização vivida por afro-americanos, ela reflete sobre os desafios de amar e de se sentir amado para a população afro-diaspórica:

Num contexto onde os negros nunca podiam prever quanto tempo estariam juntos, que forma o amor tomaria? Praticar o amor nesse contexto poderia tornar uma pessoa vulnerável a um sofrimento insuportável. De forma geral, era mais fácil para os escravos se envolverem emocionalmente, sabendo que essas relações seriam transitórias. A escravidão criou no povo negro uma noção de intimidade ligada ao sentido prático de sua realidade. Um escravo que não fosse capaz de reprimir ou conter suas emoções, talvez não conseguisse sobreviver. (HOOKS, 2010).



O ator Sidney Santiago e a atriz Lucélia Sérgio, de “Os Crespos” em cena na peça “Além do Ponto”. Foto: Divulgação.

Já “As Capulanas Cia de Arte Negra”, iniciaram sua trajetória retomando a poesia de Solano Trindade (1908-1974), em “Solano Trindade e suas Negras Poesias” (2009), cuja direção é assinada pelas próprias, para, posteriormente, debruçarem-se sobre o universo negro feminino com “Sangoma” (2013), dirigido pelo ator e diretor Kleber Lourenço. Na segunda montagem somente as mulheres-atrizes atuam, Débora Marçal, Priscilla Obaci, Flávia Rosa, Adriana Paixão, Rose de Oyá e Carol Yewaci Rocha. Essa montagem se desenvolve de forma intimista, através dos cômodos de uma casa na periferia de São Paulo, as vidas das personagens negras são contadas considerando também entrevistas e vivências de mulheres conhecidas das atrizes que compõem o coletivo, no sentido de se mapear a realidade para se produzir arte crítica ancorada nos percalços que acometem as vidas dessas mulheres em vários âmbitos, do psicológico ao sexual.

Os coletivos mencionados são a continuidade de um projeto-sonho de Abdias que cada vez mais se materializa em nossas realidades culturais e também são referências de muitos outros grupos nascentes no Brasil que nos palcos vem mostrando a sua cara negra.

SAIBA MAIS

Coletivos de Artes Cênicas: alternativas para afrobrasilidades em cena. Autora: Renata Ap. Felinto dos Santos. Revista O Menelick 2º Ato, Maior de 2011. Disponível em: <http://omenelick2ato.com/teatro/novos-coletivos/>, acesso, 15 jan 2015.

IPEAFRO: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros centrado na figura versátil de Abdias Nascimento e que contempla outros nomes: <http://www.ipeafro.org.br/home/br>

Série de pequenos vídeos do coletivo “Os Crespos” intitulada “Comercial” (I, II, III e IV), criados em 2010 e disponíveis nos seguintes endereços:

Comercial I: <https://www.youtube.com/watch?v=4etbM43TUeY>

Comercial II: <https://www.youtube.com/watch?v=W-ULZ4z5CW8>

Comercial IV: <https://www.youtube.com/watch?v=e3LwZCQ5Oqo>

Referências Bibliográficas

IPEAFRO. Disponível em: < ipeafro.org.br >. Acesso em 10 mai 2015.

TEATRO Experimental do Negro (TEN). Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>, acesso em 10 mai 2015.

ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ARAUJO, Emanuel (Org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. 2. Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

CLEVELAND, Kimberly. **Black Art in Brazil: Expressions of Identify**. Florida: University Press of Florida, 2013.

HOOKS, Bell. **Vivendo de Amor**. Tradução Maísa Mendonça. Géledes. 2006. Disponível em: < <http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/180-artigos-de-genero/4799-vivendo-de-amor> >, acesso em 10 jan 2015.

LIMA, Mariângela Alves de. **O Teatro do Negro no Brasil e nos Estados Unidos**. Em: Revista USP, nº 28, dezembro/ fevereiro. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995-1996, PP. 257-260.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro** (1889 e 1892). São Paulo: Hucitec, 1993.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro negro no Brasil: uma experiência sócio-racial**. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, n. 2, 1968. Caderno Especial.

NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento fala do Museu de Arte Negra**. Reproduzido do livro O Quilombismo. 2ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares: OR Editor, 2002, pp. 146-9. Disponível em: http://www.abdias.com.br/museu_arte_negra/museu_arte_negra.htm, acesso em 10 dez. 2014.

Observação: A Disciplina 9 não possui material textual. Foram desenvolvidas atividades extra-sala.





DISCIPLINA 10

Religiosidade afro-brasileira:
tolerância e intolerância no
Espaço Escolar.

Autores: Melvina Afra Mendes de Araújo

Patrício Carneiro Araújo

Unidade 1. Conceito de religião aplicado às manifestações dos negros no Brasil

Objetivos

Apresentar, de forma panorâmica e sistemática, o campo religioso afro-brasileiro, considerando seu processo histórico de constituição, algumas das suas modalidades e seu universo simbólico e de crença. Discutir a relação entre a educação formal e os adeptos dessas religiões no ambiente escolar, considerando valores como a diversidade cultural, o pluralismo religioso que caracteriza o campo religioso brasileiro e as implicações pedagógicas no que se refere à tolerância e intolerância religiosa.

Introdução

Prezad@ cursista,

Como indica o título da disciplina, discutiremos aqui temas relativos à religiosidade afro-brasileira. No entanto, antes de entrarmos no que concerne, especificamente, às religiões afro-brasileiras faremos uma discussão sobre a noção de religião que empregamos hodiernamente e sobre o contexto no qual as religiões que conhecemos como afro-brasileiras passaram a ser definidas enquanto tal. Feito isso, nos voltaremos a temas concernentes às religiosidades afro-brasileiras propriamente ditas.

Quando nos deparamos com discussões tais como as incitadas pela declaração do juiz Eugênio Rosa de Araújo, que, ao julgar um pedido de retirada de vídeos considerados ofensivos às religiões afro-brasileiras do Youtube, de que estas não seriam religiões, temos em mente uma determinada noção do que seja religião. No entanto, uma pergunta que precisa ser feita é: a categoria religião tal qual a conhecemos sempre existiu? Ou ainda: em que contexto histórico-social esta categoria foi formulada? É sobre esta pergunta que nos debruçaremos a seguir.

O historiador das religiões Angelo Brelich (1982) afirma que nenhuma língua primitiva ou arcaica, nem o grego ou o latim têm o termo religião. Era corrente no mundo romano o termo Religio, ainda conforme este autor, que, neste contexto, relacionava-se à submissão dos homens a um poder que ordenava os comportamentos corretos diante da coisa pública e ao qual eles estavam obrigados, sem, no entanto, se referir a qualquer noção de transcendência. Será, segundo Stanley Tambiah (1990), apenas com o cristianismo primitivo que vão começar a ser desenvolvidas as noções de fé, igreja e “religião verdadeira” que tornarão possível a constituição da ideia de religião tal qual a conhecemos. Isso significa que o processo de cristianização do mundo romano transformou a ideia de pacto civil contida na noção de Religio numa relação entre os homens e Deus. As consequências dessa transformação são bastante complexas e seu desenvolvimento até a ideia que agora temos sobre o que é religião foi longo e pautado por intensos debates teológicos e filosóficos. No entanto, abordaremos aqui apenas o que interessa para a compreensão do processo que levou à classificação de certas práticas culturais como religiosas.

Assim, interessa ressaltar que os fundadores da antropologia tiveram, de acordo com Tambiah, um importante papel. Estes teriam impingido a outras civilizações ou culturas categorias da sua própria sociedade, visto que as culturas observadas por eles não dispunham de nenhuma categoria ou instituição cujo sentido fosse idêntico àquele de religião, tal qual existente na Inglaterra do século XIX. Teria sido nessa tentativa de espelhamento de si no outro que pensadores como James Frazer e Edward Tylor empreenderam o esforço de buscar nos outros algo que se assemelhasse a uma das instituições mais importantes de seu tempo, a religião.

Nesse sentido, é preciso lembrar que a grande questão que ocupava corações e mentes daqueles que constituíram o que nós, antropólogos, conhecemos como escola evolucionista era saber como a sociedade humana chegou a ser como era a moderna sociedade da Europa ocidental. Tendo em mente esta pergunta, esses senhores passaram a buscar noutros povos conhecidos resquícios de estágios pelos quais sua própria sociedade - e as instituições nela existentes - teria passado. Nesse movimento, categorias como magia, ciência e religião passaram a compor o quadro evolutivo, sendo que a categoria magia ora era relacionada ao desenvolvimento da ciência, ora ao desenvolvimento da religião. Tanto num como noutro caso, o que ficou instituído é que a magia seria algo a ser observado nas pesquisas antropológicas que, naquele momento eram voltadas exclusivamente ao estudo de sociedades de pequena escala, ditas primitivas, já que constituíam parte dos fundamentos culturais das sociedades humanas. E foi assim, como veremos na próxima unidade, que manifestações culturais afro-brasileiras foram aos poucos sendo designadas como compondo o quadro de uma religião.

Manifestações de negros, no Brasil, em pauta

Partindo de uma concepção de religião que seria, a grosso modo, algo que congregava ritos e mitos, os primeiros que se aventuraram na tarefa de compreender as diferenças existentes entre as sociedades em que viviam, na Europa ocidental, e as outras sociedades, tomaram também como objeto de estudo manifestações que consideravam religiosas ou protorreligiosas. Ao fazer isso, traçaram uma linha evolutiva para classificar estas manifestações, colocando-as em determinados estágios de evolução, assim como o fizeram em relação às sociedades conhecidas até então.

A questão que estava em pauta nesse esforço classificatório referia-se à compreensão das formas de pensamento humano e a hipótese sustentada pela escola evolucionista, que seguia o espírito de sua época, o século XIX, era a de que as outras sociedades seriam menos desenvolvidas que as sociedades europeias e, por consequência, seus membros teriam capacidades intelectuais menos desenvolvidas que os europeus.

Foi dentro dessa maneira de interpretar a diferença que tiveram lugar as primeiras tentativas de se tomar como objeto de estudo o negro e suas manifestações, no Brasil. O primeiro autor a se dedicar a esse tipo de estudo foi Raimundo Nina Rodrigues, um médico maranhense radicado na Bahia. Ao se debruçar sobre o negro, que acabara de ser libertado do regime de escravidão, Nina Rodrigues pretendia deduzir leis gerais sobre a evolução mental e cultural dos povos e a religião seria, juntamente com a língua, uma medida segura da situação mental de cada povo. Assim sendo, se interessou, sobretudo, pelo transe estático observado nos cultos que tinham lugar entre a população negra, classificando-o como “crise de possessão”¹.

1 Ao classificar o transe estático como “crise de possessão”, Nina Rodrigues o enquadra no seio das doenças mentais, que eram, a princípio, uma de suas principais preocupações enquanto médico.

Estes cultos, que o autor chamava de “fetichistas”, representariam uma das formas primitivas da religião, já que ainda não apresentavam características abstratas tal como o cristianismo, judaísmo ou islamismo, por exemplo. No entanto, apesar de não serem ainda completamente desenvolvidos, esses cultos também não estariam nos níveis mais baixos de desenvolvimento, visto que, segundo o autor, os negros que vieram para a Bahia seriam, em sua maioria, nagôs, raça superior à dos demais africanos.

Ainda influenciado pelos esquemas evolutivos, Nina Rodrigues argumenta que, dentre os cultos africanos, os nagôs estariam no topo da evolução em relação aos bantos e a outros africanos radicados em solo brasileiro, estando os jejes num nível intermediário entre estes e os nagôs. Inicia-se aqui uma campanha de valorização da religião nagô em detrimento de outras manifestações religiosas de negros de outras etnias.

É preciso ressaltar que ao afirmar a superioridade da religião nagô, Nina Rodrigues a relacionava à superioridade racial deste povo, que além de apresentar características físicas e biológicas que os destacavam dos outros, os tornava menos permeáveis a influências externas. Ou seja, essa pretensa superioridade nagô em relação aos demais africanos radicados no Brasil poderia ser justificada pelo fato de que os nagôs tinham conseguido manter suas práticas “fetichistas” praticamente inalteradas, apenas justapondo o catolicismo a elas, sem que este lhes fizesse degenerar como havia ocorrido com outros africanos ou mesmo com indivíduos nagôs apartados de suas famílias e educados em meio a outros africanos, caboclos ou mestiços.

Ao fazer isso, Nina Rodrigues dá início a uma campanha de valorização da tradição nagô, considerando como degenerações as práticas religiosas que se desenvolveram em decorrência da convivência entre africanos – mesmo os de origem nagô – e as demais populações do território, sobretudo as mestiças².

2 Nesse sentido, há que se observar que Nina Rodrigues foi um opositor ferrenho de qualquer tipo de mestiçagem, defendendo medidas de manutenção da pureza tanto da raça quanto das manifestações religiosas.

Referências Bibliográficas

BRELICH, Angelo. In: PUECH, H. C. (org.). **Histoire des religions** – Encyclopédie de la Pléiade. Paris: Galimard, 1982.

CORRÊA, Mariza. **As ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.

MONTERO, Paula. **Religião, modernidade e cultura: novas questões** In: TEIXEIRA, Faustino, MENEZES, Renata (org.). **As religiões no Brasil: continuidades e rupturas**. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 249 – 263.

NINA RODRIGUES, Raymundo. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010 [1900]. <http://static.scielo.org/scielobooks/mmtct/pdf/rodrigues-9788579820106.pdf>

TAMBIAH, Stanley. **Magic, science, religion, and the scope of rationality**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Unidade 2. Candomblé, uma religião da diáspora africana

Texto 1. Tornar-se religião

Objetivos

Apresentar, de forma panorâmica, o processo de constituição das religiões afro-brasileiras – com ênfase no candomblé – considerando-as como religiões resultantes da diáspora africana provocada pelo regime de escravidão.

Como afirmamos na unidade anterior, Nina Rodrigues inaugurou um tipo de reflexão que colocava os nagôs no topo de uma cadeia evolutiva racial e religiosa dentre os africanos. A qualificação dos nagôs como só os mais evoluídos e os que apresentavam cultos mais puros, portanto mais próximos das práticas tradicionalmente executadas na África, teve algumas consequências, dentre as quais o desenvolvimento de pesquisas e de organizações de proteção desses cultos, por intelectuais.

Antes de entrarmos nas consequências específicas relativas à conformação e aceitação, por parte da sociedade mais ampla, dos cultos africanos como religião, é preciso lembrar o contexto em que isso se tornou possível. Com o fim da escravidão um enorme contingente de ex-escravos deixou as áreas nas quais viviam e se dirigiu às cidades, o que terminou por gerar uma massa de marginalizados, despossuídos das mínimas condições de sobrevivência. Esta massa, inserida na categoria das “classes perigosas”, foi objeto de uma série de controles relacionados à criminalidade, ao que então se denominava “higiene mental” e às práticas de cura, consideradas como curandeirismo, exercício ilegal da medicina ou charlatanismo, já que o Código Penal republicano, promulgado em 1890, definiu a cura e os cuidados dos corpos como campo de atuação exclusivo dos médicos.

A disputa pela consolidação da exclusividade do domínio sobre o corpo e a cura pelos médicos colocou sob suspeição de charlatanismo uma série de outros atores que exerciam atividades relacionadas à cura, incluindo, além dos praticantes de cultos de origem africana, kardecistas e homeopatas, entre outros. Os dois últimos, que não se pensavam enquanto religião, mas como desenvolvedores de um tipo de ciência, tentaram conquistar o reconhecimento de suas práticas a partir de estratégias que foram mudando conforme o contexto: a homeopatia seguiu tentando se afirmar como uma prática científica, enquanto o espiritismo kardecista foi, aos poucos, sendo definido como religião, à medida que a aceitação de suas práticas curativas ganhava espaço a partir de sua vinculação a um princípio bastante caro ao ideário cristão, particularmente ao católico, o da caridade¹.

1 Nesse sentido, vale observar que, apesar dos protestos dos médicos, nos processos em que kardecistas eram suspeitos de charlatanismo, curandeirismo ou exercício ilegal da medicina os juízes tendiam a não considera-los

Assim como no caso do espiritismo, as práticas de cura inseridas nos cultos africanos, bem como daqueles praticados pela população mestiça, foram objeto de perseguição policial e judicial. No entanto, houve nestes casos tratamentos diferentes entre si: por um lado, as práticas inseridas nos cultos nagôs, assim como os cultos como um todo, tiveram o apoio e proteção de parte da intelectualidade brasileira; por outro lado, as práticas curativas inseridas no interior das demais manifestações não tiveram a mesma sorte. Isso porque os trabalhos inicialmente feitos por Nina Rodrigues e continuados por seus discípulos, já os vinham tratando como manifestações religiosas.

Desse modo temos, no mesmo contexto, a inserção na categoria religião tanto dos cultos nagôs quanto do espiritismo kardecista. Os primeiros porque considerados, a partir de um ideário evolucionista, como uma manifestação primitiva da religião. Já o segundo por adotar um dos princípios mais caros à religião hegemônica do período. As demais manifestações não tiveram a mesma sorte e foram submetidas ao controle policial e marginalização durante algumas décadas. Voltaremos a esta questão mais adiante.

Texto 2. Religiões africanas: a supremacia nagô

Objetivos

Compreender melhor algumas dinâmicas internas às religiões afro-brasileiras, dinâmicas essas que são ao mesmo tempo fontes de tensões internas e fronteiras de legitimação *intra* e *extra* religiosa.

O movimento iniciado por Nina Rodrigues no sentido de afirmar os cultos dos nagôs como religiosos e como apresentando os traços mais puros de uma religiosidade africana foi continuado por alguns de seus seguidores, dentre os quais se destacam Arthur Ramos e Édison Carneiro, bem como por intelectuais não filiados à chamada escola Nina Rodrigues, como Gilberto Freyre e Roger Bastide, por exemplo. Esse movimento teve por consequência, segundo autores como Mariza Corrêa e Beatriz Góis Dantas, legitimar o candomblé baiano, por um lado, e, por outro, deslegitimar outras manifestações religiosas não hegemônicas.

Nesse sentido, Arthur Ramos, um dos principais discípulos de Nina Rodrigues, apesar de ter-se afastado de seu mestre ao deslocar o foco da raça para a cultura, relacionando as formas de culto a elementos culturais e não biológicos, continuou a conceder aos nagôs os mesmos títulos que lhes eram atribuídos por Nina Rodrigues. Apesar de ter afirmado que na África religião e magia estavam unidas e sua separação, no Brasil, teria ocorrido em virtude das pressões dos brancos, Arthur Ramos insiste na tese de que o candomblé mantém apenas as atividades religiosas de culto aos orixás, tendo abandonado as atividades relativas à feitiçaria. Em suma, a despeito de algumas variações, ambos autores sustentam a tese de que o Xangô africano mais puro seria uma verdadeira religião e as formas de culto misturadas seriam degenerescências e feitiçarias que deveriam ser combatidas pela polícia e por instituições que trabalhavam pela “elevação moral do negro”.

enquanto tal dada a argumentação de que seus praticantes não demandavam daqueles a quem atendiam nenhum pagamento, ou seja, suas práticas se pautavam pelo objetivo de ajudar o outro.

O argumento levantado por Arthur Ramos sobre a separação entre feitiçaria e religião, originalmente juntas na África, tornou-se comum entre os intelectuais que se ocuparam de questões relativas aos negros, nos anos 1930, que usavam as categorias magia e religião para separar a religião pura dos nagôs da magia. Nesse sentido, a categoria feitiçaria fundiu-se à categoria magia por oposição à categoria religião. Aqui a distinção feita por Durkheim entre magia e religião, na qual a magia relacionar-se-ia a atos individuais e egoístas, enquanto a religião estaria ligada a atos públicos e de interesse comum, parece ancorar as interpretações desses intelectuais e, ao mesmo tempo, orientar suas práticas de defesa dos cultos que entendiam ser dignos de ser classificados como religião. Ou seja, ao classificar os cultos a partir de critérios de pureza africana, que seria responsável por garantir o uso legítimo do sagrado, esses intelectuais acabaram definindo o que seria a religião pura e, portanto, verdadeira.

Esses autores não apenas se dedicaram ao estudo das manifestações religiosas africanas, mas se inseriram em movimentos de valorização do africano e de sua herança cultural, participando ativamente de terreiros, nos quais atuavam como ogãs – o que os colocava também na posição de contribuidores financeiros das casas – e intermediavam as relações com a polícia. Desse modo, esses intelectuais tiveram um importante papel na valorização do africano e na definição do que poderia ser considerado religião.

É interessante observar que até mesmo um intelectual como Gilberto Freyre, que se firmou na cena brasileira a partir do suposto de que a originalidade da cultura brasileira residia na mestiçagem e na mistura das influências europeia, africana e indígena, ou seja, um suposto absolutamente oposto ao da pureza racial e cultural tal qual defendido por Nina Rodrigues, tenha comungado da interpretação que via nesses cultos os elementos africanos mais puros e exaltava essa pureza. Embora pareça mais relacionada à ideia de que no candomblé, por ser mais puro, seria possível observar mais nitidamente os elementos africanos que entraram na composição do que considerava ser a “cultura brasileira”, este autor acabou por engrossar o caldo daqueles que valorizavam o candomblé em detrimento de outras manifestações tais como a macumba e o catimbó, entre outros.

Referências Bibliográficas

CORRÊA, Mariza. **As ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovô nagô e papai branco**. Usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graaal, 1988.

GIUMBELLI, Emerson. **Três observações finais sobre espiritismo, religião e sociedade**. In: O cuidado dos mortos: uma história da condenação e legitimação do espiritismo. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997. p. 269 -284.

SCHRITZMEYER, Ana Lúcia Pastore. **Sortilégios – charlatanismo e curandeirismo no Brasil**. In: Sortilégio de saberes: curandeiros e juízes nos tribunais brasileiros (1900 – 1990). São Paulo: IBCCRIM, 2004. p. 55 -81.

Unidade 3. O candomblé em busca de legitimação: religiosos e pesquisadores como mediadores

Texto 1. Em busca da pureza

Objetivos

Compreender melhor os processos internos de busca de legitimação por parte de alguns dos setores das religiões afro-brasileiras.

Veremos, nesta aula, expedientes adotados por alguns autores, bem como por dirigentes de casas de culto no sentido de garantir a pureza ou equivalência de suas práticas em relação àquelas que tinham lugar no continente africano. O grande desafio aqui parece ter sido o de distinguir entre práticas trazidas diretamente da África e aquelas que foram sendo criadas no decorrer do tempo em que estiveram no Brasil. Para tanto, seria necessário, por um lado, a realização de pesquisas sobre os rituais existentes na África – o que, por si só não seria tarefa fácil, dado que a África é um continente com inúmeros grupos étnicos e uma enorme variedade cultural – e, por outro, a ida à África dos sacerdotes que dirigiam terreiros, na Bahia, para que adequassem suas práticas ao modo africano.

Bastide foi um dos autores que mais se empenhou na busca pela definição dos traços que deveriam servir como atestado de pureza africana nos cultos. Para tanto, se dedicou à realização de pesquisas que permitissem a comparação entre rituais realizados na Bahia e na Nigéria, na região do Baixo Daomé, local de origem dos nagôs que vieram para o Brasil. Ao observar a cerimônia de iniciação dos filhos de Xangô, o autor afirma que existem pouquíssimas diferenças entre as cerimônias do Baixo Daomé e dos terreiros da Bahia, que seriam: o traje litúrgico do novo Xangô no Daomé é mais rico que aquele usado nos terreiros baianos; enquanto na África a cerimônia de dar o nome vem depois da cerimônia do panan, na Bahia ocorre o contrário; além disso, na África o nome é dado por uma sacerdotisa e não é revelado pela Iyawo em transe, ao contrário do que acontece nos terreiros nagô da Bahia¹.

Essa busca pelas raízes africanas também se estendeu, sobretudo a partir dos anos 1930, aos terreiros, que envidaram esforços para enviar seus filhos para a África. De acordo com Beatriz Góis Dantas, esse movimento de retorno à África foi liderado pelo terreiro baiano, de tradi-

¹ As observações e descrições feitas por Bastide da cerimônia de iniciação dos filhos de Xangô foram ilustradas com fotos de Pierre Verger, outro africanista francês, radicado na Bahia, que também realizou pesquisas tanto na África quanto na Bahia. Ambos trocaram cartas sobre suas impressões das cerimônias observadas, que estão registradas Verger – Bastide: dimensões de uma amizade.

ção nagô, Axé Opô Afonjá, que teria ganho, por este motivo, muito prestígio e se tornou um exemplo para outros terreiros. No entanto, nem todos os pais e mães de santo podiam fazer a viagem à África e, nestes casos, restava-lhes a possibilidade de reencontrá-la nos livros dos intelectuais que, guiados pela ideia de preservação de uma África original, tinham descrito rituais e cerimônias dos candomblés considerados os mais puros.

Nesse sentido, vale ressaltar que visando o reconhecimento legal do candomblé como religião, Édison Carneiro alargou, em comparação com Nina Rodrigues, a noção de religião africana, estendendo essa classificação a outras formas de culto de origem africana além da nagô, mas, por outro lado, propôs a fiscalização dos terreiros para que fosse possível controlar a ortodoxia dos cultos, separando os verdadeiros daqueles que faziam uso da feitiçaria, charlatanismo e exploração.

Nesse contexto, para que pudessem ser classificados como de origem africana e poderem reivindicar seu reconhecimento legal, os membros dos terreiros tinham que, além de seguir os preceitos descritos pelos autores como sendo característicos da verdadeira religião africana, provar que em seus terreiros não se fazia feitiçaria, charlatanismo ou explorações de qualquer sorte. Isso se relaciona, certamente, à separação entre magia/feitiçaria e religião, classificadas como práticas indignas e dignas, respectivamente.

Texto 2. Alargando as noções de religiões afro-brasileiras

Objetivos

Ampliar a compreensão acerca do universo das religiões afro-brasileiras, para além do candomblé e para além das nações de candomblé

Enquanto no nordeste a construção do conceito de religião se baseou no princípio de pureza africana e teve nos intelectuais um elemento fundamental nessa construção, no sul do Brasil este conceito ganhou outros contornos. Estes estavam mais ligados às disputas em torno dos cuidados com os corpos, às negociações sobre como eram feitas as intervenções sobre esses corpos e se estas envolviam relações de crença ou exploração. Nesse sentido, é preciso ressaltar que, apesar de se tratar de uma disputa envolvendo os médicos, que pretendiam garantir sua exclusividade enquanto cuidadores dos corpos, excluindo da cena àqueles que eram classificados de charlatães ou curandeiros, a leitura feita pelos juízes nos julgamentos de processos desse tipo se prenderam, como bem demonstram os trabalhos de Emerson Giumbelli (1997) e Yvonne Maggie (1992), sobretudo aos relatos feitos pelos peritos da polícia. Estes é que descreviam as cenas nas quais se realizavam os rituais de cura e os elementos que faziam parte desses rituais, moldando, a partir de suas descrições, os critérios de julgamento e a serem utilizados pelo aparelho repressor.

Foi, portanto, a partir da construção, ao longo do tempo, de um quadro no qual a mediunidade foi sendo associada à caridade, bem como da mudança do quadro legal que passou a proteger rituais de cura inseridos em cultos que o espiritismo passou a integrar o quadro do que se concebia como religião. Ao ser incluído no quadro dos cultos considerados religiosos, o espiritismo acabou abrindo brechas para que outros cultos também demandassem sua inclusão nesse quadro. Este foi, por exemplo, o caso da umbanda.

De acordo com Diana Brown (1985), a umbanda teria surgido a partir da inclusão de elementos advindos de tradições afro-brasileiras em suas práticas religiosas, por parte de um grupo de kardecistas, nos anos 1920. Estes, após visitarem centros de macumba nas favelas e arredores do Rio de Janeiro, teriam considerado os espíritos de pretos-velhos e caboclos mais competentes que os espíritos altamente evoluídos do espiritismo kardecista para tratar algumas doenças e resolver uma série de problemas. No entanto, apesar de terem incluído entidades de tradições afro-brasileiras em seus cultos, houve, inicialmente, conforme atestam as atas do I Congresso do espiritismo de umbanda, realizado em 1941, um esforço por parte de seus fundadores de desafricanização da umbanda, purificando-a de elementos ligados à África, considerados primitivos. É importante ressaltar que isso se deu num contexto de intensa perseguição policial aos cultos populares, já que, dentre estes, apenas eram reconhecidos como religião o espiritismo, por sua associação ao princípio da caridade, e o candomblé, por sua caracterização enquanto religião africana pura. No entanto, apesar das tentativas de se desvincular dos elementos africanizados, a umbanda não conseguiu se livrar das perseguições de que eram objeto os negros e marginalizados de modo geral.

O caminho encontrado pela umbanda para ser incluída no rol das religiões foi o de se apresentar como religião genuinamente brasileira, já que, conforme os preceitos das teorias sobre a identidade nacional cunhadas a partir dos anos 1930, o que constituía a característica fundamental do Brasil e, por consequência, dos brasileiros, era a mistura. Sendo um culto que congregava elementos do espiritismo kardecista, indígenas e africanos, ela poderia ser apresentada como a religião brasileira por excelência. No entanto, mesmo se apresentando como uma religião genuinamente brasileira, restava à umbanda resolver um dilema que colocava em questão sua caracterização mesma como religião: como lidar com o exercício da caridade e a cobrança pelos serviços prestados, dado que os terreiros situam-se geralmente em áreas pobres e necessitam de ajuda financeira para existirem. Lísias Negrão (1993) afirma que a solução encontrada para este dilema repousa na adequação a um princípio básico da umbanda, o da justiça, ou seja, o de que cada um paga pelo que faz. Esse princípio, segundo o autor, coloca limites nas relações de cobrança, não permitindo que seja negada a realização de serviços para quem precisa e não pode pagar e a cobrança excessiva mesmo daqueles mais afortunados.

Referências Bibliográficas

BASTIDE, Roger e VERGER, Pierre. **O ritual de iniciação das filhas de Xangô na África e no Brasil**. In: LÜHNING, Angela (org.). Verger – Bastide: dimensões de uma amizade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 111 – 124.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. Contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1973 [1960].



BROWN, Diana. **Uma história da Umbanda no Rio**. In: Umbanda e política – Cadernos do ISER, n. 18. Rio de Janeiro: Marco Zero/ISER, 1985. p. 9 – 42.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovô nagô e papai branco**. Usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graaal, 1988.

GIUMBELLI, Emerson. **O cuidado dos mortos**: uma história da condenação e legitimação do espiritismo. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997. p. 269 -284.

MAGGIE, Yvonne. **Medo do feitiço**: relações entre poder e magia no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MEDEIROS, José. **Candomblé**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2009.

NEGRÃO, Lísias. **Umbanda**: entre a cruz e a encruzilhada. Tempo social, 5 (1 – 2), 1993, p. 113- 122.

Unidade 4. Macro e Micro Dinâmicas das religiões afro-brasileiras contemporâneas

Objetivos:

- Apresentar uma visão panorâmica e atualizada do campo afro-religioso brasileiro, considerando dinâmicas externas e internas às religiões afro-brasileiras;
- Compreender os diferentes processos que marcaram a transição da condição de religião étnica para religião universal, assim como fazer uma aproximação com algumas das questões enfrentadas por essas religiões no sentido de gerenciarem as tensões resultantes do desejo de manterem suas tradições, ao mesmo tempo que negociam com as dinâmicas sociais, políticas, culturais e religiosas da sociedade mais abrangente.

1. A transição da condição de Religião Étnica para Religião Universal e a transnacionalização de uma nova ética religiosa

O fato de constituírem religiões afro-brasileiras não impediu de, com o tempo, adquirirem o status de religiões universais. Como você pode perceber na primeira parte dessa disciplina, inicialmente as religiões afro-brasileiras (e mais precisamente o candomblé) se configuraram como religiões étnicas. Exemplo disso é o processo histórico que o historiador Renato da Silveira reconstituiu ao descrever o processo de constituição do primeiro terreiro ketu da Bahia. Ser uma religião étnica significa que, por cultuar divindades, ancestrais e seres espirituais ligados a um determinado grupo étnico específico, tal religião, em tese, só interessaria aos grupos diretamente relacionados àquela etnia. E, de fato, apesar dos múltiplos elementos, tanto simbólico-religiosos quanto socioculturais, presentes na gênese dessas religiões, por muito tempo elas se comportaram como se caracterizassem religiões étnicas. Tanto é que até hoje conhecemos as nomenclaturas legadas por essa fase vivida pelos candomblés.

IMPORTANTE

Atualmente, há quem ainda utilize a expressão “candomblé de nação” para se referir aos candomblés tidos como tradicionais ou “de raiz”. É nesse sentido que se fala ainda hoje de “candomblé angola”, “candomblé ketu”, “candomblé jeje”, etc. São as chamadas “nações de candomblé”, resquícios de um momento histórico no qual tais religiões de fato poderiam ser passíveis do qualificativo “étnicas”.

Contudo, ao passar pelos mais variados processos culturais já analisados, essas religiões foram, aos poucos, se desprendendo dos limites dos grupos étnicos que inicialmente as configuraram e assumindo características de religião universal. Isso fez com que tais religiões despertassem o interesse das mais variadas pessoas. Nessa fase em que as conhecemos, as religiões afro-brasileiras já podem ser plenamente consideradas religiões universais, já que

portadora de valores e princípios abertos à pessoas ligadas a quaisquer tipos de pertencimentos. E sendo assim, elas já não se limitam mais às fronteiras dos grupos étnicos que as deram origem. Da mesma forma, essas mesmas religiões já não se limitam mais às fronteiras do país. Dá-se então o fenômeno da transnacionalização das religiões afro-brasileiras. Mas, em que consiste esse fenômeno?

Veja bem, o fenômeno da **transnacionalização** das religiões afro-brasileiras, como o próprio nome já sugere, consiste em uma expansão dessas religiões para além do território nacional no qual elas se configuraram. Ou seja, o Brasil tem exportado religiões afro-brasileiras. Hoje já se tem notícias de terreiros em diversos países da Europa (Alemanha, França, Itália, Portugal, etc.), da América do Sul (Argentina, Paraguai, Uruguai, Peru, etc.), além dos EUA, Canadá e de outras regiões do mundo. Estudos e pesquisas famosas como as realizadas pelos pesquisadores Ari Pedro Oro (UFRS), Alejandro Frigerio (FLACSO), Ismael Pordeus (UFC), Clara Saraiva (UNL), entre outros, dão conta dessa expansão das religiões afro-brasileiras pelo mundo.



PARA REFLETIR

A esta altura você pode estar se perguntando: se essas religiões tem se espalhado tanto pelo mundo, o que garante esse sucesso?

Uma das respostas a essa pergunta está ligada à ética proposta por essas religiões. Como sabemos, essas religiões abrangem, tanto na sua teologia quanto na cosmovisão que a sustenta, uma proposta de convivência reverente, respeitosa e complementar, entre os seres humanos e a natureza. Essa ética encontra fundamentação na compreensão herdada do universo religioso africano para o qual tudo que compõe a natureza é sagrado e faz parte da mesma realidade que mantém o equilíbrio entre o *orum* (mundo dos ancestrais e dos deuses) e o *ayê* (mundo dos vivos e da natureza). A existência humana, por sua vez, é vista como uma complementação entre uma existência visível (vivas por aqueles que ainda estão vivos) e uma invisível (vida pelos que já morreram), conforme descreve Fabio Leite em seu famoso livro “A questão ancestral” (2008). As mediações entre esses dois níveis de existência são realizadas através dos ritos, geralmente executados pelos sacerdotes e sacerdotisas.

Considerando que, na compreensão ocidental de existência, as relações entre o ser humano e a natureza, vem sendo estremecida - chegando a um ponto crítico de destruição da natureza - essa ética apresentada pelas religiões afro-brasileiras se combina perfeitamente com as aspirações humanas contemporâneas de resgate da relação com a natureza e com a sua compreensão. É nesse sentido que podemos afirmar com segurança que se trata de religiões eminentemente ecológicas. E um dos motivos do sucesso tão evidente dessas religiões pelo mundo a fora é justamente essa ética ecológica que ela propõe, defende e promove. Isso explica, em parte, os motivos do seu sucesso como religião universal.



2. Dinâmicas internas do campo afro-religioso brasileiro: Reafricanização, Africanização, e novas configurações

No tópico anterior conversamos sobre o processo de expansão das religiões afro-brasileiras e sobre a existência de uma ética ecológica que garantiria, em parte, o sucesso dessas religiões dentro e fora do Brasil. Porém, a transnacionalização das religiões afro-brasileiras nos chama a atenção para outra questão que pode ser aqui levantada: se o Brasil está exportando religiões afro-brasileiras, que modalidades são essas que estão se expandindo para outros países? A questão é muito válida, até mesmo para que você possa entender melhor os processos internos pelos quais essas religiões tem passado. Mesmo sabendo que, como acontece nos países da bacia do Prata (Uruguai, Paraguai e Argentina), a religião que mais se expande é a Umbanda.

Na Europa, o candomblé tem obtido mais sucesso. No entanto, o candomblé que tem ido para a Europa já chega lá fortemente marcado pelos processos revisionistas ou ressemantizadores que tem caracterizado essas religiões aqui no Brasil. Por isso é importante conhecer também esses processos internos às religiões afro-brasileiras contemporâneas. É sobre esses fenômenos que veremos à seguir, sendo que privilegiaremos dois deles: o movimento de reafricanização e africanização nessas religiões.

2.1. A reafricanização das religiões afro-brasileiras

O fenômeno conhecido como “Reafricanização” já é bem conhecido tanto por parte dos adeptos das religiões afro-brasileiras quanto por parte da academia e dos pesquisadores que se ocupam dessas religiões..

Grosso modo, a reafricanização consiste em uma retomada de valores, rituais e elementos religiosos africanos, acomodando-os e inserindo-os (ou re-inserindo-os) no corpo das religiões afro-brasileiras. É nesse sentido, por exemplo, que o culto a algumas divindades e práticas divinatórias (como o jogo de *Opelê Ifá*), alguns preceitos religiosos (como as regras de pureza sexual, tabus alimentares e a utilização das cores sobre o corpo – roupas), e a própria organização do culto (substituição dos assentamentos pessoais – igbás – por um assentamento coletivo – ajubó) sofrerão mudanças em função de uma retomada dos fundamentos africanos da tradição que rege essas religiões.

Como vivência, a reafricanização já pode ser percebida nas religiões afro-brasileiras desde as décadas de 30 e 40, quando figuras de destaque do candomblé da Bahia (como Martiniano Eliseu do Bomfim e outras lideranças do candomblé baiano) começaram a fazer viagens para a África a fim de aprimorarem seus conhecimentos religiosos. Como objeto de estudos e pesquisas, esse fenômeno também já é bem conhecido, sendo que pesquisadores de renome, como Reginaldo Prandi e Vagner Gonçalves da Silva (ambos da Sociologia e Antropologia, respectivamente, da USP) já o estudaram desde a década de 90.

A esse ponto da discussão é suficiente saber que esse fenômeno continua em processo e que para muitos adeptos das religiões afro-brasileiras, eles fazem parte de uma retomada tanto da história quanto dos fundamentos da religião. Contudo, deve-se ressaltar que a aprovação e adesão a esse movimento não é unânime, assim como quase nada é unânime nesses universos religiosos.

Entenda, então, que não há consenso quanto à necessidade e legitimidade dessa reafricanização. E o dissenso em relação a ela explica-se justamente pelo fato de existirem muitas compreensões sobre a religião. Por outro lado, tanto a reafricanização quanto a africanização do culto implica em grandes gastos, já que, em muitos casos, esse processo exige o deslocamento dos religiosos à África, ou mesmo o deslocamento de sacerdotes africanos ao Brasil, coisa que a maioria dos sacerdotes e sacerdotisas brasileiras não teria condições de empreender. Porém, para que consigamos desenvolver uma discussão qualificada sobre religiões afro-brasileiras na escola não podemos desconhecer a existência desses fenômenos.

2.2. Africanização e novas configurações do campo afro-religioso brasileiro

Além do fenômeno que você acabou de compreender, outro movimento que tem chamado a atenção de quem está atento ao campo afro-religioso brasileiro é a chamada africanização do culto. Diferentemente do que acontece com a reafricanização, a africanização consiste em uma adesão a práticas religiosas declaradamente africanas transplantadas para o Brasil recentemente. Esse fenômeno ainda é relativamente recente mas, em função de seu sucesso, já possui grande visibilidade, não é à toa que se tem falado tanto em Ifaístas, quando o assunto é religiões africanas e afro-brasileiras por aqui. De início é preciso dizer que o epicentro desse movimento (assim como também aconteceu para a reafricanização) tem sido o sudeste do Brasil, mais precisamente o Estado de São Paulo (com destaque para a capital desse estado e a Baixada Santista). E aqui devemos atentar para o fato de São Paulo participar sempre diretamente desses processos. Isso faz com que nossa responsabilidade, como professores da rede pública de educação de São Paulo, em conhecer esses fenômenos, seja ainda maior. Mas, como tem se dado essa africanização das religiões afro-brasileiras?

Entre outras coisas, essa africanização tem acontecido através da promoção de valores, práticas culturais e rituais, liturgias e teologias africanas transplantadas para o Brasil. Algumas delas, como é o caso do culto a Orumilá-Ifá, Egbé, Kori, Igunukô e às Yá Mi Oxorogá, Okô, Erinlé, Exumarê, Ajê, Egbé, Geledé, Olojó, entre outras, tem se ambientado de tal forma no Brasil que a adesão a esses cultos tem se tornado cada vez mais visíveis e proeminentes, conquistando, inclusive, sacerdotes e sacerdotisas muito conhecidos no meio afro-religioso brasileiro. Sendo São Paulo o epicentro dessas dinâmicas religiosas (talvez pela facilidade do trânsito entre essa cidade e os países africanos envolvidos nesse processo) também foi nesse estado, mais precisamente na Baixada Santista (Mongaguá - SP), que foi instalado um dos maiores símbolos dessa africanização: o Odudwa, Templo dos Orixás.





Fig. 1: Oduduwa, Templo dos Orixás
Fonte: Centro Cultural Oduduwa

Oduduwa Templo dos Orixás, localizada na cidade de Moguaguá, no litoral do Estado de São Paulo. Em atividade desde a década de 1980 e inaugurado em 2003 pelo Babalorixá Sikiru Salami. A partir desse templo a africanização das religiões afro-brasileiras passou a se irradiar para todo o Brasil, desde o final da década de 1980, quando seu líder, o babalorixá Sikiru Salami, passou a trazer da Nigéria grandes personalidades ligadas ao culto dos orixás, como o Bábáláwo Fábùnmi Sówùnmí, responsável pelo resgate do culto a Ifá no Brasil e a Ìyálórìsà Obimonure Asabi Diyaolu que se encarregaria das iniciações em Iyami Oxorongá. Depois viriam também o Babalaô Awodiran, as Iyalorixás Mojisola Abebi Akibo (Iyalode) e Ayijutu Popoole (Iyasola) e o músico Morefu Ajani Ifadimu. Equipe que definiriam as próximas etapas da africanização do culto no Brasil. Informações adicionais sobre o templo e o centro cultural que ali funciona podem ser obtidas no site: www.centroculturaloduduwa.com.br.

Sendo um movimento ainda mais complexo do que o da reafrikanização, este se caracteriza por uma dependência direta de sacerdotes e sacerdotisas africanos (na maioria nigerianos ou cubanos) ligados aos novos processos afro-religiosos-diaspóricos, o que estreita ainda mais as relações entre o Brasil e o continente africano. Por isso que consideramos importante a análise desse fenômeno para este curso e para a nossa prática pedagógica, no que se refere à Lei 10.639/2003. Contudo, a africanização não se reduz ao culto de divindades tradicionalmente não cultuada nas religiões afro-brasileiras e ao trânsito de sacerdotes e sacerdotisas entre a África e o Brasil. Outro aspecto importante neste movimento é a academicização dos seus membros (ou a adesão religiosa de acadêmicos) e a valorização da língua nativa (no caso, o yorubá contemporâneo, diferentemente do yorubá ritual, tradicionalmente utilizado pela maioria dos candomblés) como língua litúrgica oficial. Vejamos, por exemplo, como isso aparece na configuração da cúpula sacerdotal do Odudwa Templo dos Orixás, na forma como estava definida a hierarquia sacerdotal desse templo no ano de 2014.

 SAIBA MAIS

Segundo o site Oduduwa: “Bàbálórìsà Adesíná Síkírù Sàlámì. O Babá King é o sacerdote principal do Oduduwa Templo dos Orixás, responsável por sua construção e manutenção e por boa parte dos rituais ali realizados; é ele quem traz ao Brasil, durante três meses por ano, os sacerdotes africanos. Bàbáláwo Fábùnmi Sówùnmi (in memoriam) pioneiro no resgate do culto a Ifá no Brasil pelo trabalho de iniciar brasileiros neste orixá. Iniciou também devotos de diversas outras nacionalidades. Hoje é cultuado entre os ancestrais de nossa casa. Ìyálórìsà Obimonure Asabi Diyaolu (in memoriam) pioneira no resgate do culto a Ìyámi Òsòròngà no Brasil pelo trabalho de iniciar brasileiros neste orixá. Iniciou também devotos de diversas outras nacionalidades. Hoje é cultuada entre os ancestrais de nossa casa. Bàbáláwo Awodiran Sówùnmi sucessor do Bàbáláwo Fábùnmi Sówùnmi. Ìyálórìsà Mojisola Abebi Akibo (Ìyálóde) sucessora da Ìyálórìsà Obimonure Asabi Diyaolu. Ìyálórìsà Ayijutu Popoole (Iyasola) sucessora da Ìyálórìsà Obimonure Asabi Diyaolu. Bàbálórìsà Morefu Ajani Ifadimu mestre-músico-historiador. Bàbálórìsà Akanji Adebisi artista responsável pela construção do templo de Òsun em Òsogbo. Bàbálórìsà Adesisa Nurudeen Adebisi artista responsável pela construção do templo de Òsun em Òsogbo.” (Disponível em: <http://centroculturaloduduwa.com.br/?cont=templo-sarcedotes#stop>).

Os principais aspectos dessa africanização (ou transplante de cultos africanos para o Brasil): (i) a proeminência dos sacerdotes e sacerdotisas africanos, (ii) o trânsito desses sacerdotes e sacerdotisas entre o Brasil e a África, (iii) a transnacionalização dessas religiões (no sentido inverso à transnacionalização que discutimos acima) e (iv) a utilização e valorização da língua litúrgica nativa, no caso o yorubá contemporâneo.

IMPORTANTE

Você deve ficar atento(a) para o fato de quê, no caso do movimento religioso representado pelo Templo Odudwa, não se trata de religião afro-brasileira. Contudo, há uma grande fricção entre esses dois universos. Segundo o principal representante desse movimento, e fundador do Templo, o babalorixá Sikiru Salamí, o culto ali realizado consiste em “culto tradicional iorubá”. Contudo, chamamos a atenção para esse movimento justamente por causa das repercussões que ele tem provocado no campo afro-religioso brasileiro. Afinal, tem se tornado cada vez mais comum sacerdotes e sacerdotisas de candomblé se iniciarem no culto a Ifá e às Iyá Mi Oxorongá (através do Templo Odudwa) e passarem a manter esse culto também nos seus terreiros. É essa geração de babalorixás e ialorixás que estão se iniciando no culto a essas divindades e na consulta a esses oráculos que se tem muitas vezes chamado de Ifaístas, como já havíamos dito anteriormente.

Nos dias de hoje, uma simples visita a um terreiro de candomblé pode ser suficiente para você perceber que tem se tornado cada vez mais comum pessoas iniciadas nesses cultos exibirem suas vestes, indumentárias, insígnias e traços iniciáticos nas festas dos terreiros de candomblé. Ou seja, outras paisagens religiosas, litúrgicas, rituais e estéticas têm surgido a partir do convívio dessas práticas religiosas africanas com as religiões afro-brasileiras, por isso esse fenômeno também deve ser conhecido por nós. Até por que, de acordo com a natureza do campo religioso brasileiro, é possível que futuramente essas relações se tornem ainda mais estreitas e proeminentes, provocando mudanças mais profundas e estruturais no campo religioso afro-brasileiro.

Diferentemente do que pode parecer a alguns religiosos mais ortodoxos, todos esses processos de negociações, renegociações, ressignificações e adaptações em nada empobrecem o campo religioso afro-brasileiro. Na verdade, como admitem muitos estudiosos do assunto, todos esses processos são comuns e legítimos em qualquer cultura, principalmente quando se trata de culturas diaspóricas, como é o caso desses universos religiosos. E, sendo as culturas tão dinâmicas, isso aumenta ainda mais a nossa responsabilidade de buscar compreendê-las melhor a fim de desenvolvermos um trabalho pedagógico capaz de reconhecer o valor dessas culturas e combater qualquer forma de intolerância ou discriminação dentro e fora da escola. É essa contribuição que pretendemos dar com esta disciplina.

Referências Bibliográficas

LEITE, Fábio. **A questão ancestral**. Palas Athena & Casa das Áfricas, São Paulo, 2008.

MELO, A. V. de. **A voz dos fiéis no candomblé “reafricanizado” de São Paulo**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2004.

SILVEIRA, Renato da. **O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu**. Salvador : Edições Maianga, 2006.

Unidade 5. Entre o terreiro e a escola: garantindo direitos e promovendo o respeito mútuo

Objetivos

Apresentar a situação atual de intolerância religiosa que se abate contra as manifestações religiosas afro-brasileiras – incluindo sua relação com o ambiente escolar – tornar conhecidas parte das iniciativas das populações ligadas a terreiros em defesa dos seus direitos, além de aprofundar o necessário diálogo entre a educação formal e as religiões afro-brasileiras, entre a escola e o terreiro. Compreender a importância da Lei 10.639/03, como dispositivo legal que assegura o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira na educação básica no Brasil (o que inclui a possibilidade de se trabalhar os valores civilizatórios afro-brasileiros presentes nessas religiões), além de dar visibilidade a ações pessoais e coletivas que têm promovido essas religiões como repositórios de diferentes formas de aprendizados e conteúdos que devem ser considerados significativos na construção de um currículo descolonizado, cidadão e antirracista.

1. Intolerância religiosa e reação do povo de axé

Veremos aqui como as religiões afro-brasileiras têm sido tratadas no Brasil quando o assunto é a sua relação com a sociedade mais abrangente e com as religiões evangélicas (pentecostais e neopentecostais).

Como você já sabe, a história das religiões afro-brasileiras sempre foi marcada por incompreensões, perseguições e busca de legitimação. Outro problema que as populações ligadas a essas religiões (às vezes denominadas de “povo de axé”) sempre tiveram que enfrentar é a intolerância religiosa. Isso porque, durante muito tempo essas manifestações religiosas não foram consideradas religiões. Durante toda a época em que vigorou no Brasil uma relação estreita entre o estado e a igreja católica (através de uma dependência mútua oficializada pelo Padroado), o trono e o altar atuaram de forma a imporem uma religião hegemônica em detrimento da rejeição e perseguição das demais. No caso das religiões afro-brasileiras, sempre foram as maiores vítimas da intolerância religiosa. Tal intolerância chegou a ser institucionalizada, já que na primeira constituição brasileira (Constituição Política do Império do Brasil, de 25 de março de 1824), a única religião autorizada e considerada legítima era a católica, sendo ela a religião oficial do estado. Já as outras (entre elas as afro-brasileiras) só podiam funcionar no espaço privado, e desde que não exibissem sinais exteriores de templo. Essa mesma intolerância também aparecia nos códigos criminais (como o de 1830 e posteriormente no de 1890) nos quais as manifestações religiosas africanas ou afro-brasileiras eram equiparadas a práticas criminais passíveis, inclusive, de punição.

Ora, o que vemos hoje é que, *mutatis mutandis*, a situação não mudou muito. Cenas que eram comuns até a década de 40 voltaram a acontecer nos últimos anos. A invasão de templos religiosos (terreiros), prisão de seus líderes, humilhação dos fiéis, imposição de horário de funcionamento, apreensão de objetos de culto, assim como destruição e execração pública de símbolos afro-religiosos voltaram a ser comuns no Brasil atual.

Constantemente a imprensa tem noticiado atos de vilipêndio e agressões das mais variadas naturezas contra pessoas, lugares e liturgias afro-religiosas. Isso constitui total desrespeito aos direitos assegurados pela Constituição Federal de 1988 e por uma vasta legislação infraconstitucional que garante e assegura a liberdade de crença e de culto, além da inviolabilidade dos espaços de cultos e suas liturgias. Naturalmente, como sempre aconteceu na nossa história, as principais vítimas de toda essa violência são as religiões afro-brasileiras. Quanto aos promotores dessa violência e intolerância, diferentemente do que aconteceu em períodos históricos anteriores, nos quais a igreja católica e a polícia eram seus principais alvos, hoje em dia os maiores perseguidores são as igrejas evangélicas, sendo que entre elas as mais beligerantes e intransigentes têm sido as pentecostais e neopentecostais, cujo exemplo máximo é a Igreja Universal do Reino de Deus – IURD.

Além dessas igrejas, há outros atores sociais e políticos legitimados por elas, como as chamadas bancadas evangélicas, que, no âmbito da política institucional, muitas vezes atuam pautados nas respectivas teologias das suas igrejas, endossando, ainda mais, a intolerância já existente na sociedade mais abrangente. Sempre que assume essa forma, a intolerância religiosa tem sido praticada de forma contínua e institucionalizada, já que promovida de forma estruturada por parte das casas legislativas, nas quais as ditas bancadas evangélicas instrumentalizam sua atuação parlamentar, no sentido de implementar as políticas intolerantes advogadas pelas denominações religiosas as quais seus membros pertencem. Nessas condições, a violência toma proporções de política de estado, o que é deveras preocupante. Até por que, se a violência é institucionalizada, como desenvolver uma política de estado que combata essa mesma violência? E a Lei 10.639/2003, ao propor como obrigatório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira (de cuja cultura as religiões afro-brasileiras também fazem parte) não seria justamente uma tentativa de política pública que visa combater o racismo institucionalizado que em muitos casos se revela como intolerância e rejeição a uma cultura tida como herança de negros? Como então desconstruir essa mentalidade racista e intolerante que vigora na nossa sociedade?

Naturalmente você deve estar se perguntando: e os afro-religiosos não reagem a essa intolerância? Decerto, as populações ligadas a essas religiões não tem se mantido apáticas, indiferentes e inertes diante das agressões sofridas. Algumas propostas de soluções para esse problema têm vindo justamente dessa população de terreiro. No próximo tópico veremos algumas das estratégias desenvolvidas pelo “povo de axé” e que devem ser consideradas por nós, na nossa prática pedagógica, quando da implementação da Lei.

2. Representatividade e luta por direitos

Anteriormente dissemos que o “povo de axé” não tem se mantido inerte diante da intolerância sofrida por ele. Pois bem, uma das formas de reação a essa realidade tem sido o empenho em campanhas de incentivo à autodeclaração nos censos demográficos. Exemplo disso é a campanha “Quem é de axé diz que é”. Esta campanha foi criada com o objetivo de mudar os quadros estatísticos divulgados pelos censos, já que os números revelados por eles nunca foram fiéis à realidade e, portanto, sempre foram contestados pelos grupos afro-religiosos que alegam sub-representação nas Pesquisas Nacionais por Amostra de Domicílios (PNADs). Com a autoafirmação da população “de axé” pretende-se adquirir mais visibilidade e com isso representatividade. O folder abaixo, na versão da campanha para São Paulo, divulgado entre essa população, contextualiza bem a situação que deu origem à campanha:

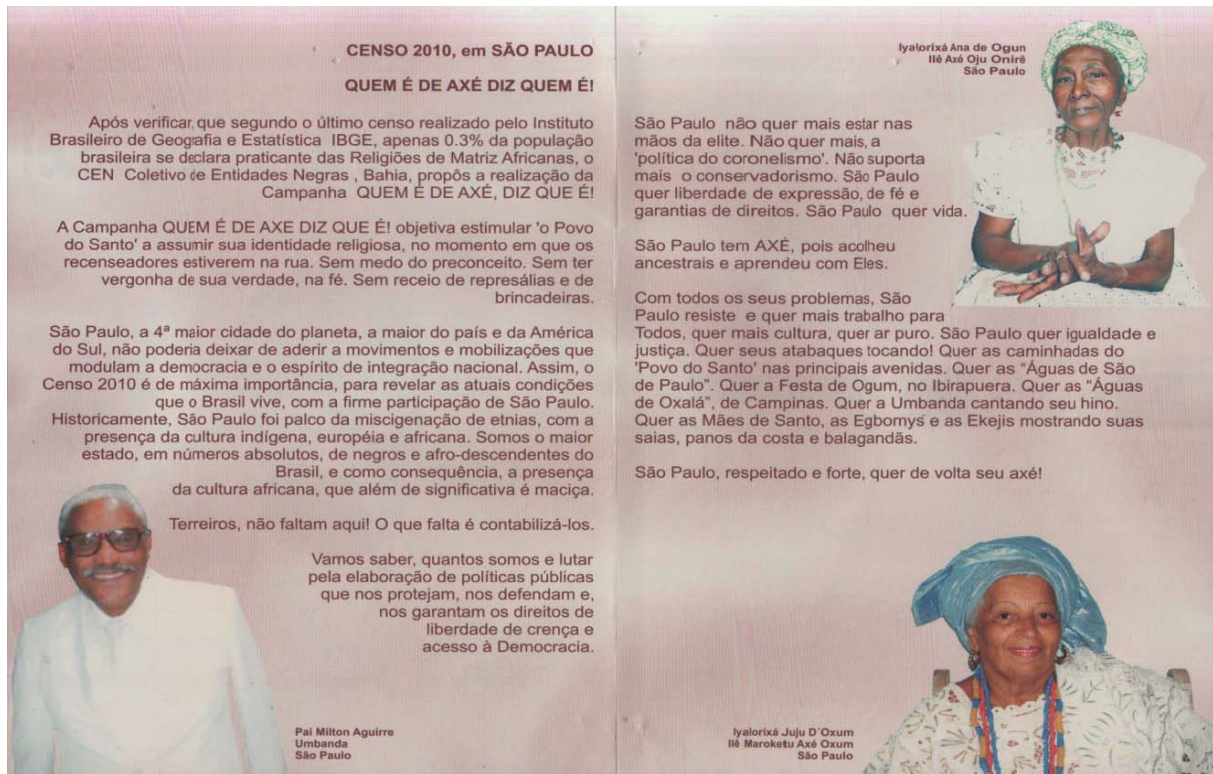
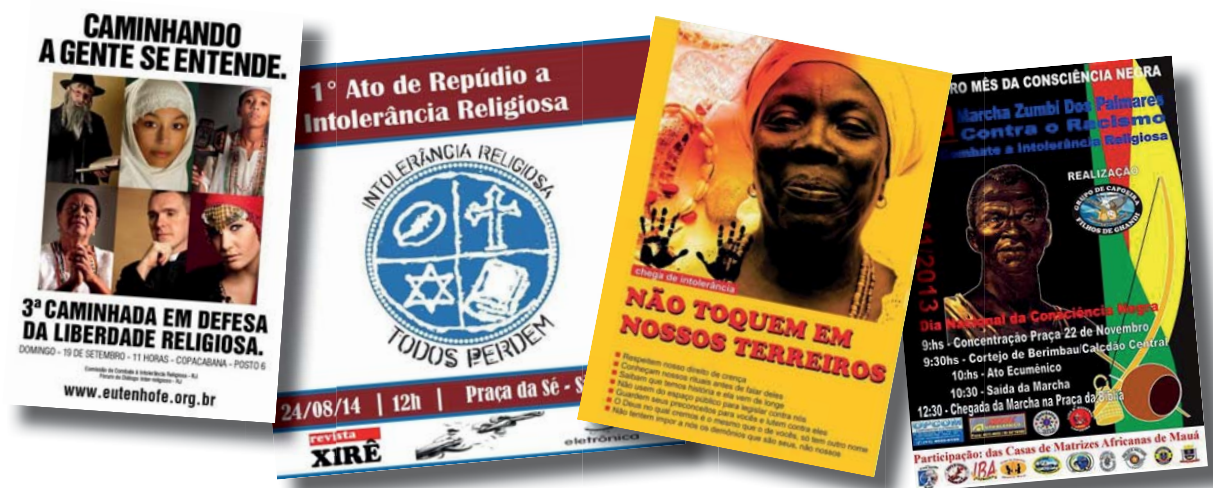


Fig. 1: Campanha "Quem é de axé diz quem é".

Outra estratégia tem sido incentivar membros dessas religiões a se candidatarem e assumirem cargos públicos. Com isso acredita-se que, ao obter representatividade política, haverá um contraponto àqueles que na política institucional tem criado leis restritivas a essas religiões. Porém, por diversos motivos, essa estratégia ainda não se mostrou eficaz e nem mesmo obteve resultados passíveis de análise.

Além dessas estratégias, o "povo de axé" também tem organizado eventos públicos de mobilização popular nas ruas, a fim de chamar a atenção para a violência que tem sofrido e sensibilizar a população para essa problemática. Sendo assim, na última década as chamadas "caminhadas pela paz e contra a intolerância religiosa" têm surgido em quase todos os estados da federação. Apesar de não conseguirem uma adesão muito significativa, esse tem sido um canal de resistência à intolerância religiosa que talvez produza frutos duradouros.



Além dessas, outras estratégias têm sido levadas a cabo e obtido adesão de agentes e instituições, não necessariamente ligadas a essas religiões, a exemplo de artistas, intelectuais e acadêmicos. E aqui poderíamos questionar: e a escola, que postura ela tem assumido diante de tudo isso? A pergunta é legítima e a busca por respostas envolve todos nós, já que a existência da Lei Federal 10.639/2003 nos instiga a promover uma realidade bem diferente da que percebemos nas nossas escolas e na nossa sociedade.

3. Religiões afro-brasileiras e a educação - O terreiro e a escola

Se tratando da Lei 10.639/2003, há de se considerar a importância de discutir também as questões relacionadas às religiões afro-brasileiras, já que estas são parte constitutiva da cultura afro-brasileira, e, portanto, fazem parte do conteúdo da referida Lei. Nesse sentido, as ciências sociais (e de modo mais específico a Sociologia e a Antropologia) podem ser grandes aliadas nessa tarefa, já que apresentam uma abordagem da religião como aspecto fundamental da cultura. É nesse sentido que propomos incluir a discussão sobre essas religiões numa perspectiva culturalista. Porém, há que se ter o cuidado de não confundir essa discussão com catequese, proselitismo, doutrinação ou congêneres. É justamente para evitar condutas desse tipo que não propomos um “Ensino Religioso” e sim um estudo histórico e cultural dessas religiões e da sua importância como foco de resistência das populações negras ao longo da nossa história.

Contudo, sabemos o quanto o racismo tem sido uma constante no Brasil. Também sabemos que esse mesmo racismo muitas vezes se manifesta de diferentes formas, inclusive se deslocando da questão da cor e se estendendo a tudo aquilo que está relacionado ao negro¹. Assim como suas culturas mais abrangentes, suas religiões também têm sido, amiúde, vítimas desse racismo e preconceito. É por isso que, ao discutirmos religiões afro-brasileiras em sala de aula, também teremos que assumir essa tarefa em uma perspectiva antirracista. Isso implica, inclusive, a necessidade de conhecermos bem o tema a fim de desconstruirmos os estereótipos que se construiu historicamente em relação a essas religiões. Além disso, teremos que enfrentar, inclusive, nossos próprios preconceitos. Preconceitos resultantes de séculos de discriminação, racismo e incompreensões em relação a essas manifestações religiosas. Faz-se necessário então uma reaproximação entre o terreiro e a escola. Tal reaproximação não deve, porém, ser motivo para que um se sobreponha ao outro. O sentido dessa reaproximação é tão somente para que cada um possa ouvir o outro e perceber a contribuição que cada um pode dar no combate ao racismo e na promoção de uma educação inclusiva, equitativa e conscientizadora.

1 - Em seus vários estudos, o sociólogo francês Michel Wieviorka tem afirmado que o racismo possui uma grande capacidade de se adaptar a diferentes situações e realidades sociais e culturais, sendo assim, ele nem sempre está relacionado apenas com o pertencimento étnico-racial dos grupos que atinge. Ele fala, por exemplo, de algumas formas de racismo bem peculiares, percebidas na França (*Racisme Différencialiste*), na Inglaterra (*New Racism*) e nos Estados Unidos (*Symbolic Racism*). O que há de comum entre essas formas de racismo é que, despreendendo-se da condição racial, ele se estende à cultura dos grupos-alvo, como se pode perceber a perseguição aos símbolos da cultura e da religião mulçumana na França (o caso da abolição do uso do véu nas escolas francesas). Também aqui no Brasil, o racismo institucional percebido nas escolas, quando o assunto é os símbolos das religiões afro-brasileiras, enquadra-se nessa forma de racismo. Por esse motivo, a implementação da Lei 10.639/2003 também deve incluir o respeito a essas culturas religiosas historicamente discriminadas. Para se compreender melhor a discussão desenvolvida por Wieviorka, veja, por exemplo: WIEVIORKA, Michel. O Racismo, uma introdução. São Paulo : Perspectiva, 2007. E Mutação do racismo. In: Diásporas, redes e guetos: conceitos e configurações no contexto transnacional. BERNARDO, Teresinha & CLEMENTE, Claudelir Corrêa (orgs.). São Paulo : Logo : Educ, 2008. p. 27-40.

É nesse sentido que as Orientações Curriculares da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, ao tratar das Expectativas de Aprendizagem para a Educação Étnico-Racial na Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio, reforçam a importância da inclusão dessa temática no currículo e chama a atenção para a importância de se discutir o sentido e a importância dos terreiros. Segundo a Diretoria de Orientação Técnica da Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura do Município de São Paulo – DOT/SME-SP:



“Os projetos político-pedagógicos tem-se negado a aceitar, até mesmo por total desconhecimento de quem os elabora, a capacidade de resistência em que se transformaram os espaços religiosos de origem africana no Brasil. É preciso que a escola cidadã perceba os terreiros de Candomblé não apenas como espaços religiosos, mas também, e principalmente, como territórios de resistência cultural, de manutenção de mitos e de cosmovisão de mundo, de representação e de ressignificação do mundo africano – renegado pelos currículos escolares que, quando contemplavam a prática da educação religiosa, tinham conteúdo confessional e eram norteados pelos ideais da religião oficial brasileira, o Catolicismo, em vez de ensinar conteúdos de várias religiões. E pior: esses conteúdos eram elaborados para inferiorizar as demais religiões” (DOT/SME-SP, 2008, p. 21-22).



Como você pode ver, sendo a religião um aspecto fundamental da cultura, a implementação da Lei 10.639/2003 passa, necessariamente, pela discussão da questão da religião. Até porque, no Brasil, quando o assunto é a história do negro, as manifestações religiosas, assim como seus espaços sagrados de culto (os terreiros), sempre foram espaços de resistência, como deixa bem claro o documento do magistério paulista citado acima. Não é possível, portanto, negligenciar essa discussão. Seria uma omissão querer “pular” essa parte. Seria desonesto “mutilar” o currículo, deixando de lado esse tema simplesmente para evitar polêmica ou não criar indisposição com alunos, pais de alunos ou gestores de outras denominações religiosas e que acreditam que as religiões afro-brasileiras são religiões de adoradores do diabo, como tem acontecido muito.

3.1. A questão do conteúdo e do material: como e onde achar material para trabalhar esse tema?

Na sua vida de professor(a) você já deve ter ouvido falar ou mesmo vivenciado alguma situação na qual algum(a) colega, ao aderir à implementação da Lei 10.639/2003, se deparou com a situação em que um dos temas que mais despertou dificuldades e gerou polêmicas foi justamente a temática relacionada com as religiões afro-brasileiras. Não se preocupe, isso tem sido recorrente. Atente para o fato de que, considerando as mudanças do campo religioso brasileiro nas últimas décadas, podemos perceber um crescimento progressivo das religiões pentecostais e neopentecostais, expressões religiosas que aos poucos assumiram a posição de rivais declarados das religiões afro-brasileiras. Com isso, as dificuldades enfrentadas pelas religiões afro-brasileiras em termos de legitimação tem aumentado ainda mais e, se não houver mudanças, o que provavelmente não acontecerá, a tendência é que as dificuldades aumentem ainda mais. Somado a isso, também fica cada vez mais evidente que o magistério tem sido fortemente influenciado por esse crescimento pentecostal. Isso não representaria um problema para a implementação da Lei caso não houvesse um preconceito histórico por parte da população evangélica em relação a essas manifestações religiosas. Há de se admitir também

que professores e gestores, quando evangélicos, muitas vezes desenvolvem seu fazer pedagógico pautados nos pressupostos do seu pertencimento religioso evitando assim, sob alegação de objeção de consciência, trabalhar temas relacionados com isso.

Não deve ser surpresa para ninguém que, sem incorrer em generalizações simplistas, geralmente os pentecostais costumam apresentar dificuldades em se aproximar das religiões afro-brasileiras, mesmo que seja apenas para conhecê-las melhor. Por isso, respeitando as crenças de cada um e sem querer impor nada que vá contra suas convicções religiosas, acreditamos que uma das melhores formas de se conhecer aquele e aquilo que para nós representa o diferente, o outro, é aproximando-se dele. Tendo contato com ele. Contudo, sabemos a dificuldade que isso pode representar, nessa questão particular. E, mesmo acreditando que nada substitui o contato físico, admitimos que uma das possibilidades de conhecer as religiões afro-brasileiras é através do vasto material escrito, audiovisual e artístico que, felizmente, hoje já existe em quantidade e qualidade consideráveis e tem se tornado progressivamente acessível.

Mesmo assim, muitas vezes, quando não se quer assumir a tarefa de discutir a temática relacionada com as religiões afro-brasileiras, costuma-se alegar falta de material. Aqui queremos discordar dessa alegação. Naturalmente a situação ainda não é a ideal quando o assunto é material que aborde esse tema. Contudo, não dá mais para utilizar esse argumento como desculpa para não trabalhar a temática em sala de aula. Por isso, indicaremos um conjunto de material, de diferentes naturezas, que poderá ser útil nesse trabalho. Inicialmente cabe advertir que não se deve ficar preso apenas a livros. Além dos livros também existem filmes, músicas, artistas, museus, terreiros, revistas, obras de arte (muitas delas instaladas em espaço público), centros culturais, eventos e festas públicas, celebrações, pessoas, e uma série de outros espaços de história e de memória, através dos quais você pode ter um contato e uma aproximação com o universo das religiões afro-brasileiras. Esses mesmos espaços de história e de memória também podem ser utilizados como material didático, paradidático, pedagógico e extraclasse para se começar ou desenvolver um trabalho comprometido com essa temática.

Na impossibilidade de elencar aqui grande quantidade de material, apresentamos alguns que nos parecem fundamentais, tanto para a formação continuada dos professores e gestores quanto para o planejamento e elaboração de um trabalho que pretenda desenvolver esse tema em sala de aula com os alunos:

Livros

(Alguns dos livros indicados são mais adequados para sua formação sobre o tema, já outros são indicados para o trabalho direto com os alunos. A leitura lhe mostrará o que deve ser adaptado ou mesmo adotado como texto base para a sala de aula).

ACUBALIN (Associação de Cultura Bantu do Litoral Norte – SP); FIGUEIREDO, Janaína de.; ARAÚJO, Patrício C. Et al. **Nkisi na Diáspora: raízes religiosas bantu no Brasil**. Ed. ACUBALIN, São Paulo, 2013.

ANDRADE, Inaldete Pinheiro de. **Pai Adão era nagô**. Produção alternativa; Rio de Janeiro, 1989.

BERKENBROOK, Volney J. **A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé**. Petrópolis, Ed. Vozes / Centro de Investigação e Divulgação. 1998.



CAPUTO, Stela Guedes. Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé. 1ª Ed., - Rio de Janeiro : Pallas, 2012.

CUNHA, Luiz Antônio. **Educação e religiões: a descolonização da escola pública.** Belo Horizonte : Mazza Edições, 2013.

GUALBERTO, Márcio Alexandre M. **Mapa da Intolerância Religiosa – Violação do Direito de Culto no Brasil.** Associação Afro-Brasileira Movimento de Amor ao Próximo (Aamap) Ed. Rio de Janeiro, 2011. Este Mapa encontra-se disponível na Internet, devendo-se apenas pesquisar pelo seu nome na janela de busca do Google.com.

JÚNIOR, Henrique Cunha. **Tear africano: contos afro-descendentes.** Editora Selo Negro, São Paulo, 2004.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira.** 3ª Ed. – Salvador: EDUFBA – 2013.

MARTINS, Adilson. **Lendas de Exu.** Pallas Editora, Rio de Janeiro, 2005.

MUNANGA, Kabengele. & GOMES, Nilma Lino. **Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos.** (Livro do estudante). São Paulo: Global: Ação Educativa, 2006, 2ª Ed. Ver. E atualizada. – (Coleção Viver, Aprender).

Paulicéia Afro: lugares, histórias e pessoas. São Paulo, 2008. VAI – Programa de valorização das Iniciativas Culturais. Prefeitura do Município de São Paulo.

OLIVEIRA, Rafael Soares de. **Candomblé: diálogos fraternos contra a intolerância religiosa.** Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

PRANDI, Reginaldo. **Contos e lendas afro-brasileiros – a criação do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

____. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

____. **Terreiros de candomblé e umbanda do Estado de São Paulo.** Cadastro atualizado em 24 de julho de 2012. Homepage pessoal do pesquisador. www.fflch.usp.br/sociologia/prandi. Acesso em fevereiro de 2013.

Revista de História da Biblioteca Nacional. **Africanos Muito além da escravidão.** Ano 7, nº 78, Março de 2012.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto de Égun na Bahia.** 13. ed. – Petrópolis, Vozes, 2008.

SANTOS, Erisvaldo Pereira dos. **Formação de professores e religiões de matrizes africanas: um diálogo necessário.** Belo Horizonte: Nandyala, 2010. (Coleção Repensando a África, volume 4).

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Educação. Diretoria de Orientação Técnica (SME / DOT). **Orientações Curriculares. Expectativas de Aprendizagem para a Educação Étnico-Racial.** São Paulo: SME/DOT, 2008.

SILVA, Eduardo & REIS, João José. **Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista.**

SILVA, Vagner Gonçalves. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira.** Editora Ática. São Paulo, 1994.

SILVA, Vagner Gonçalves da. (Org.). **Intolerância Religiosa: Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro.** – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SILVA Jr. Hélio. **Discriminação racial nas escolas: entre a lei e as práticas sociais.** – Brasília: UNESCO, 2002a.

_____. **Notas sobre Sistema Jurídico e Intolerância religiosa no Brasil.** In: Intolerância Religiosa: Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007. P. 303-323.

_____. **Direito de igualdade racial: aspectos constitucionais, civis e penais: doutrina e jurisprudência.** – São Paulo: Editora Juarez de Oliveira, 2002b.

_____. **A liberdade de crença como limite à regulamentação do Ensino Religioso.** Tese de doutorado (Direito), PUC/S. São Paulo, 2003.

SILVEIRA, Marialda Jovita. **A Educação pelo silêncio: o feitiço da linguagem no candomblé.** Ilhéus, BA : Editus, 2004.

SILVEIRA, Renato da. **O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu.** Salvador: Edições Maianga, 2006.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil Africano.** São Paulo: Ática, 2008.

Trabalhos acadêmicos

BAKKE, Rachel Rua Batista. **Na escola com os orixás: o ensino das religiões afro-brasileiras na aplicação da Lei 10.639.** (Tese de doutorado). FFLCH/USP. São Paulo, 2011.

SANTANA, Marise de. **Formação e trabalho docente multicultural: “Velhos e novos desafios”.** Dissertação de mestrado (Antropologia), PUC/SP. São Paulo, 1999.

_____. **O Legado ancestral africano na diáspora e o trabalho docente: desaffricanizando para cristianizar.** Tese de doutorado (Antropologia), PUC/SP. São Paulo, 2004.

SOUZA, Kássia Mota de. **Entre a escola e a religião: desafios para crianças de candomblé em Juazeiro do Norte.** (Dissertação de Mestrado). FACED/UFC. Fortaleza, 2010.



Filmes

Feiticeiros da palavra. Direção: Rubens Xavier. Brasil, 2001.

Kiriku e a Feiticeira. Diretor: Michel Ocelot (França), 1998.

Besouro. Direção de Orlando Voador, 2009.

Jardim das folhas sagradas. Pola Ribeiro, 2011.

Minissérie “**Mãe de Santo**” (Exibido na extinta TV Manchete, na década de 1980, e encontrado hoje nas lojas de artigos religiosos de candomblé e umbanda): Volume 1 (Exú, Ogum e Omolu); Volume 2 (Oxósse, Oxum e Ossain); Volume 3 (Xangô, Oxalá e Ewá) e demais volumes que conseguir encontrar.

Cafundó. Direção: Clóvis Bueno e Paulo Betti. São Paulo, 2005.

Documentários

Atlântico negro – Na rota dos orixás. Direção: Renato Barbieri. Brasil, 1988.

O Povo Brasileiro. A matriz Afro. Isa Grinspum Ferraz. 2000.

Nkisi na Diáspora. Dir. Zoran Djordjevic, 2013.

Religião e cultura popular. Direção: Sérgio Ferretti. Brasil, 1995.

Abdias Nascimento. Memória negra. Direção e roteiro de Antônio Olavo. 2008.

Orí. Raquel Gerber. Brasil, 1988.

O Fio da memória. Eduardo Coutinho. 1991.

Yalodê: Damas da sociedade. José Pedro da Silva Neto (Inâ Toby), 2005.

Pierre Fatumbi Verger: Um mensageiro entre dois mundos. Lula Buarque de Holanda, 1999.

Yaô. Geraldo Sarno, 1976.

Orixá Ninu Ilê. Juana Elbein dos Santos, 1978.

Mito e metamorfoses das mães nagô (Iya-Mi-Agbá - Arte sacra negra II). Juana Elbein dos Santos, 1979.

Egungun. Carlos Blajsblat, 1982.

Santo Forte. Eduardo Coutinho, 1999.

Ilê Axé Bahia: A saga dos orixás. Mapeamento cultural e paisagístico da Bahia. A Cidade das mulheres. Lázaro Faria, 2005.

Raça. Joel Zito, 2012.

Ilê Axé Opô Afonjá.

Intolerância religiosa – Ameaça à paz. Direção: Ordep Serra. Salvador, 2004.

Devoção. Direção: Sérgio Sanz. Brasil, 2008.

Artistas

(Os artistas sugeridos são alguns entre os quais se percebe uma influência das religiões afro-brasileiras sobre sua produção artística, seja na temática ou na estética. Lembramos que, como essa influência está disseminada no conjunto da obra, não indicaremos as obras em específico, deixando ao professor e seus alunos o trabalho de pesquisa que localizará essa influência).

Mestre Didi, Maurício Tizumba, Margareth Meneses, Chico César, Gilberto Gil, Sheik Tosado, Edilson Dhio, Caetano Veloso, Edson Gomes, Quinteto em Branco e Preto, Grupo Záfrika Brasil, Sérgio Santos, Elza Soares. Inaicyra Falcão, Clementina de Jesus, Rita Benedito, Maria Betânia, Clara Nunes, Verequete, entre muitos outros e outras.

Museus, Centros Culturais e espaços de história e de memória

Museu da Pessoa. Rua Natingui, 1100, Alto de Pinheiros, São Paulo – SP.

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP). Avenida Professor Almeida Prado, 1.466 – Cidade Universitária, São Paulo – SP. Telefone: (11) 3091-4905.

Casa das Áfricas. Endereço: Rua Engenheiro Francisco de Azevedo, 524. Sumarezinho, Região Oeste (Próximo ao Metrô Vila Madalena). São Paulo – SP. Tel. 3801-1718.

Museu AfroBrasil. É um excelente lugar para uma primeira aproximação com a grande diversidade cultural ligada às diferentes civilizações africanas. O acesso ao museu e ao seu acervo é grátis e aberto de terças aos domingos. Endereço: Rua Pedro Álvares Cabral, s/n. Pavilhão Manoel da Nóbrega, Parque do Ibirapuera, São Paulo, SP. Portão 10.

Centro Cultural Africano. Rua Anhaguera, 551, Barra Funda, São Paulo, SP. Brasil.

Casa Popular de Cultura M’Boi Mirim. Av. Inácio Dias da Silva, s/nº. Piraporinha, São Paulo, CEP 55143-408. Telefone: (11) 5514-3408. <http://cpcmboi.blogspot.com.br/>

Goma Capulanas. Rua José Barros Magaldi, 1121. Jardim São Luis. São Paulo. CEP 05815-010. Fone: (11) 98452-2138. <http://capulanas.com.br/>



Terreiros

Ilê Obá Ketu Axé Omi Nlá. Travessa Luis Carlos Lisboa, 166. Saída 79 da Rodovia Fernão Dias. Altura do 15.300 da Av. Cel. Sezefredo Fagundes. Fone: (11) 2995-2410.

Axé Ilê Obá. Rua Azor Silva, 77. Vila Fachini, Jabaquara. São Paulo – SP. Fone: (11) 5588-2437 e 5588-0017. <http://www.axeileoba.com.br/>

Instituto Religioso Educacional dos Orixás - EGBÉ IRÊ-Ô. Estrada Pedreira-Alvarenga, 5.936. Eldorado/Diadema. CEP: 09972-005. (Esquina com a Rua Vinhedo e Buffet Bolando Festas).

Alakétu Ilé Asé Palepá Mariô Sessu. Rua das Baúnas, 102, Pedreira. São Paulo – SP.

Ilê Axé Oju Onirê. Rua Caviúna, 123 – Pq. Jacarandá – Taboão da Serra – SP.

Inzo Tumbansi Tua Nzambi Ngana Kavungu. Rodovia Armando Sales, 5205, Recrei Campestre, Itapeerica da Serra – SP. CEP: 06856-000. Fone: (11) 4165-4333. <http://ilabantu.inzotumbansi.org/>

Sites

www.mae.usp.br

museudaoralidade.org.br

www.museudapessoa.net

www.forumafrika.com.br

www.ileayie.com.br

www.axeileoba.com.br

www.afropress.com

www.geledes.org.br

ilabantu.inzotumbansi.org

centroculturaloduduwa.com.br

intecabsp.wordpress.com

intecabsp.wordpress.com/intecab-sp

www.fflch.usp.br/sociologia/prandi

www.terreiros.ceao.ufba.br

www.mapeamentodosterreirosjp.com.br

www.uesc.br/nucleos/kawe/candomble/index.php?item=conteudo_apresentacao.php

www.mapeandoaxe.org.br/oprojeto

<http://cchla.ufrn.br/mapeamentodosterreirosdenatal/terreiros.php?bairro>

3.2. Relações entre intolerância religiosa e racismo: uma abordagem possível da Lei Federal 10.639/2003

Para que não haja confusão com nosso propósito, não é demais repetir: ao propormos o estudo em sala de aula a respeito das religiões afro-brasileiras não estamos propondo aulas de Ensino Religioso. A intenção também não é converter ninguém a essas religiões. Não esqueça porém que a Lei 10.639/2003 é categórica ao afirmar que:



“Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira. “§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil” (Grifos nossos).



Ora, a religião é um elemento fundamental de qualquer cultura e sendo assim, não seria possível estudar a cultura afro-brasileira excluindo o estudo das religiões afro-brasileiras. Porém, como sabemos, o preconceito em relação a essas manifestações religiosas ainda é muito grande e na escola ele também está fortemente presente. O preconceito e intolerância revelam o racismo ainda existente na nossa sociedade, haja vista o tratamento que historicamente se tem dado à herança cultural africana, percebida nas culturas afro-brasileiras. Esse racismo que afirma que “coisa de negro” não presta, é feio, sujo, perigoso e diabólico, tem sido motivo para muitos tipos de violência, inclusive para esse que estamos aqui analisando. Por isso, lhe propomos uma abordagem acerca das religiões afro-brasileiras numa perspectiva antirracista, já que a intolerância religiosa, como Wieviorka nos ensinou (2008. p. 27-40.), pode ser vista como uma forma de racismo. A propósito, muitos pesquisadores e personalidades negras do Brasil admitem essa relação entre intolerância religiosa contra as religiões afro-brasileiras e o racismo à brasileira. Veja, por exemplo, o que afirmam o jurista Hédio Silva Júnior e o antropólogo Ordep Serra, nos depoimentos a seguir:



“

“A intolerância de natureza religiosa/racial configura uma das faces mais abjetas do racismo brasileiro, mantendo-se intacta ao longo de toda a história, e resistindo, inclusive, ao processo de democratização, cujo marco fundamental foi a promulgação da Constituição de 1988. (Silva Jr., 2007, p. 315).

Não há coisa mais terrível no mundo do que a intolerância, a dificuldade e a incapacidade de aceitar os outros. O racismo é uma forma de intolerância. Mas é terrível quando se combinam coisas como o racismo e intolerância religiosa. Eu considero tão perigoso para o Brasil a intolerância religiosa quanto o crime organizado. São coisas parecidas. Há uma destruição da teia social, dos laços democráticos, quando a intolerância progride. E ainda pior, no nosso caso aqui do Brasil, é que a gente está vendo que a intolerância se tornou o cavalo-de-batalha do racismo. Quem é que é agredido pela intolerância religiosa hoje? São justamente os cultos afro-brasileiros. É o negro assimilado ao demônio, ao diabo. É o candomblé, a umbanda, os cultos afros que estão sofrendo esse processo de demonização. Há uma caça às bruxas, há uma agressão continuada. E é um absurdo que se fale em nome de Deus, se fale em valores religiosos, agredindo os outros, insultando, condenando. Religião que condena, condena a si mesmo. Então, é preciso restaurar o respeito mútuo. É preciso reestabelecer o diálogo inter-religioso fraterno. Mas isso só pode acontecer se a intolerância for proscrita, banida” (Ordep Serra, 2004. Grifos nossos).

”

Essa realidade deve então fazer parte do currículo e ser trabalhada na escola, tarefa que deve ser assumida por toda a equipe escolar, incluindo professores, alunos, gestores e agentes escolares. Afinal, o combate ao racismo e a promoção de uma educação inclusiva e equitativa é dever de todos.

PARA REFLETIR

Outro exercício que pode lhe ajudar a aprofundar mais seu conhecimento sobre o que tem acontecido no Brasil, em termos de intolerância religiosa contra a população de terreiro, é o que propomos agora. Antes de prosseguir nos estudos desta unidade, veja como a dificuldade de conviver com o pluralismo religioso pode desencadear conflitos que na verdade revelam o quanto a intolerância religiosa expõe o racismo existente na nossa sociedade. Pesquise na Internet pelas seguintes notícias:

- “Alunos evangélicos se recusam a fazer trabalho sobre a cultura afro-brasileira”.
- “Livro sobre Exu causa guerra santa em escola municipal”.
- “Aluno é barrado em escola municipal do Rio por usar guias de candomblé”.
- “Professora evangélica é denunciada por racismo e preconceito religioso”.

Perceba que uma simples consulta à Internet é suficiente para tomarmos conhecimento a respeito da situação atual da tensa convivência entre as religiões no Brasil. Perceba como o racismo institucionalizado e a intolerância religiosa muitas vezes se manifestam juntos. Toda essa triste realidade exige intervenções na educação que levem em conta uma educação inclusiva e tolerante que valorize a diversidade e promova a paz.

Depois de ter lido e refletido sobre cada uma das situações descritas nas reportagens, procure refletir sobre alguma forma de intervenção. Procure pensar em uma proposta que leve em conta a relação entre intolerância religiosa e racismo as motivações e circunstâncias que desencadeiam esses conflitos. Pense também nas posturas mais eficazes que devem ser assumidas pela comunidade escolar (alunos, professores, funcionários e gestores) assim como pelos pais dos alunos envolvidos em situações desta natureza. Depois de pensar nessas questões, caso tenha interesse submeta suas reflexões aos seus colegas de curso.

Considerações finais

Ao chegarmos ao final desta disciplina esperamos que você tenha nos acompanhado em toda a trajetória e que esse caminho percorrido lhe tenha sido útil para uma compreensão mais abrangente das diferentes formas de racismo existentes no Brasil, presentes na escola e na

sociedade mais abrangente. Como foi dito anteriormente, o racismo é especialista em disfarces. Por isso, na condição de educadores que somos, temos que conhecê-lo profundamente para que possamos, com a ajuda da Lei 10.639/2003, combatê-lo de forma eficaz no universo escolar. Repetimos também que, muitas vezes o que se apresenta como intolerância ao outro - através da recusa ou da rejeição aos símbolos de uma cultura religiosa - também pode se tratar de uma forma de racismo. Nessa perspectiva, essa “mutação do racismo” não é “privilégio” nosso, já que o mesmo fenômeno também tem acontecido em outros países, como bem afirma Michel Wieviorka, ao tratar do *new racism, racisme différentialiste e do symbolic racism*.

De nossa parte, infelizmente temos que admitir que “lá e cá fadas há”. Ou seja, também sofremos desse mal e por aqui essa forma de racismo se manifesta exatamente através da intolerância religiosa contra pessoas associadas às religiões afro-brasileiras. O foco do racismo se desloca então do pertencimento racial para a ligação com a cultura ou as religiões afro-brasileiras. Assim como na França tem acontecido às populações de religião islâmica, no nosso caso as principais vítimas dessa forma de racismo têm sido os negros e afro-religiosos, situação que é confirmada pelo Mapa da Intolerância Religiosa no Brasil. (Gualberto, 2011).

Como podemos ver ao longo desta disciplina, mesmo existindo uma lei federal que torna obrigatório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira no ensino básico nacional, a real implementação desta lei tem sido dificultada em função do racismo e da intolerância existentes nas escolas. O que inspira ainda mais preocupação é perceber que, em muitos casos, essas condutas têm se manifestado através dos próprios professores e gestores escolares. E sendo assim, fica evidente que no Brasil o racismo é institucionalizado, como comprovou a ONU recentemente em um dos seus relatórios.

Contudo, o racismo existente nas escolas apenas evidencia o racismo existente na sociedade brasileira como um todo. E, apesar desse racismo não ser admitido, a relação de dependência e influência, existente entre a sociedade e a escola, tem feito com que as atitudes e condutas racistas atravanquem e até impeçam a aplicação da Lei 10.639/2003. Sobre esse particular, cabe-nos admitir que de todos os temas relacionados à cultura e história africana e afro-brasileira, a serem trabalhados na educação básica, os que têm encontrado mais resistência são justamente aqueles relacionados com as religiões afro-brasileiras e o legado cultural africano preservado por elas.

Considerando que o currículo oficial sempre trabalhou temas ligados a outras modalidades religiosas (até porque o Brasil é e sempre foi um país plurirreligioso) a resistência a trabalhar temas ligados às religiões afro-brasileiras não aceita outra explicação senão a força do racismo que se revela também através da rejeição, do medo, desaprovação e até demonização dessas religiões. Também chamamos sua atenção para o fato de as tensões religiosas existentes no Brasil revelarem o racismo existente e não admitido no Brasil. Racismo esse muitas vezes chamado de “à brasileira”, “cordial” ou “velado” e que tem se refinado e admitido diferentes faces, o que exige ainda mais de todos nós um esforço redobrado no nosso fazer pedagógico diário. Até porque, como costuma afirmar a famosa *ialorixá* do Rio de Janeiro, Mãe Beata de Iemojá: “Se a escola não é capaz de respeitar as crianças do candomblé, ela também não merece o nosso respeito”.

Referências Bibliográficas

- BOTÃO, Renato Ubirajara dos Santos. **Volta à África: (Re)Africanização e identidade religiosa no candomblé paulista de origem bantu.** Revista Aurora, Ano II, nº 3. Marília, 2008.
- LEITE, Fábio. **A questão ancestral.** Palas Athena & Casa das Áfricas, São Paulo, 2008.
- MELO, A. V. de. **A voz dos fiéis no candomblé “reafricanizado” de São Paulo.** Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2004.
- PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova.** São Paulo, Editora HUCITEC, 1991 [2001].
- _____. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SILVA, Vagner Gonçalves. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira.** Editora Ática. São Paulo, 1994.
- _____. **Orixás da metrópole.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- _____. (Org.). **Intolerância Religiosa: Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro.** – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- SILVA Jr. Hédio. **Discriminação racial nas escolas: entre a lei e as práticas sociais.** – Brasília: UNESCO, 2002a.
- _____. **Notas sobre Sistema Jurídico e Intolerância religiosa no Brasil.** In: Intolerância Religiosa: Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007. P. 303-323.
- _____. **Direito de igualdade racial: aspectos constitucionais, civis e penais: doutrina e jurisprudência.** – São Paulo: Editora Juarez de Oliveira, 2002b.
- _____. **A liberdade de crença como limite à regulamentação do Ensino Religioso.** Tese de doutorado (Direito), PUC/S. São Paulo, 2003.
- SILVEIRA, Renato da. **O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu.** Salvador : Edições Maianga, 2006.
- SERRA, Ordep. Filme-Documentário: **Intolerância religiosa – Ameaça à paz.** Salvador, 2004.
- WIEVIORKA, Michel. **O Racismo, uma introdução.** São Paulo : Perspectiva, 2007.
- _____. Mutações do racismo. In: **Diásporas, redes e guetos: conceitos e configurações no contexto transnacional.** BERNARDO, Teresinha & CLEMENTE, Claudelir Corrêa (orgs.). São Paulo : Logo : Educ, 2008. p. 27-40.