

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**PATUÁS: ELEMENTOS SINCRÉTICOS E CONTEXTUALIZAÇÃO POÉTICA**

ROGERIO VANDERLEI DE LIMA TRINDADE

CAMPINAS – 2002

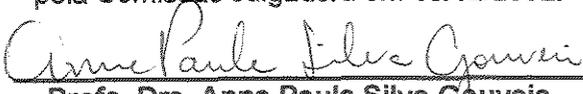
**UNICAMP**  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Artes

**PATUÁS: ELEMENTOS SINCRÉTICOS E CONTEXTUALIZAÇÃO POÉTICA**

ROGERIO VANDERLEI DE LIMA TRINDADE

Este exemplar é a redação final da  
Dissertação defendida pelo Sr. Rogério  
Vanderlei de Lima Trindade e aprovado  
pela Comissão Julgadora em 10/12/2002.

  
Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia  
-orientadora -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado  
em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP  
como requisito parcial para a obtenção do grau  
de Mestre em Artes sob a orientação da Prof<sup>a</sup>  
Dr<sup>a</sup> Anna Paula Silva Gouveia.

CAMPINAS – 2002

UNIDADE	BIC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	T736P
V	EX
TOMBO BC	58785
PROC.	10-117-01
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	01-07/04
Nº CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00198431-2

BIB ID 317677

**Trindade, Rogerio Vanderlei de Lima**

T736p

Patuás : elementos sincréticos e contextualização poética / Rogerio Vanderlei de Lima Trindade. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador : Anna Paula Silva Gouveia.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1.Cultura afro-brasileira. 2. Cultura popular. 3 Sincretismo. 4. Arte brasileira. 5. Pintura. I. Gouveia, Anna Paula Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Ao meu irmão Luiz Cláudio  
*in memoriam*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos aqueles que acreditaram na possibilidade deste sonho e contribuíram para a concretização deste trabalho, e a tantos outros que margeiam nossa sociedade, vislumbrando conquistar sua cidadania.

Em especial agradeço:

à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Anna Paula Silva Gouveia, minha orientadora, que aceitou o desafio de trabalhar com uma temática um tanto quanto distante de sua prática cotidiana, mas apesar disso seus conselhos, críticas e encaminhamentos indicaram o desenvolvimento da pesquisa e fortaleceram a direção que segui;

aos professores e funcionários do Programa de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP;

ao Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara pela dedicação, empenho e principalmente pela sua forma de envolver o aluno, clarificando magistralmente assuntos complexos;

à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Inaicyra Falcão dos Santos que me acolheu no Instituto de Artes e muito me ensinou, agradeço por ter conquistado sua simpatia e atenção;

ao Prof. Dr. Edemur Casanova, cujos ensinamentos me possibilitaram chegar até aqui, pelo prazer estimulante de nossas discussões e pela figura admirável que é; suas indicações bibliográficas foram de vital importância para este trabalho;

ao Cesar De David, que me acompanha por esse percurso de mais de 10 anos, pelo seu carinho, incentivo, dedicação e fé;

a Vanderlei e a Acelina, meus pais, exemplos de dignidade e perseverança, dos quais recebi o verdadeiro sentido das palavras *honra* e *bem*; cuja presença, mesmo na distância, faz com que jamais me sinta só;

aos meus irmãos Luís (*in memoriam*), Mara, Horto e Vilson, e a seus filhos;

à Taís Sangói Freitas, por tudo o que já vivemos juntos e pelo muito mais que nossa amizade ainda reserva.

ao Tarcísio Brum da Silva, meu grande amigo desde o atelier (RS), pelo convívio, pelas divergências de opiniões e por nossas incursões pela megalópole (SP); pela hospedagem, garimpo e fornecimento de referencial bibliográfico;

à Deisi Sangói Freitas, pela maneira afetuosa como abriu sua residência em Campinas; que me incentivou, acalmou e me conduziu pela UNICAMP, naquele momento de adaptação;

os amigos Fábio Peteffi, Léo Farias e Ricardo Pont, pela constante presença e preocupação comigo;

a Eduardo Maciel, Eli Alves dos Santos e Fábio Catelan pela amizade e por estarem comigo na Ilha de Santa Catarina;

à Lusa Aquistapasse por estar sempre ao meu lado;

à Lunice “Preta” Baggiotto que me acompanha desde o projeto;

à Maria de Lurdes Barros da Paixão, “baiana retada” que dividiu todas as angústias e alegrias naquele ano 2000, pelo amparo com que impedia o desalento ante as dificuldades; depois disso nem os 6000 Km de distância nos separam;

à Sr<sup>a</sup> Maria Inês da Silva Freitas, “Bibi”, anjo bom que surgiu em minha vida e redimensionou minha forma de perceber as relações humanas;

a comunidade-terreiro de Água Santa/RJ, que me possibilitou vivenciar experiências cotidianas que antecedem dois grandes eventos: a festa ao orixá *Oxum* e a apresentação de suas noviças, bem como o registro fotográfico;

ao Renato Seerig pela qualidade do trabalho fotográfico realizado com o conjunto de obras pictóricas desta pesquisa;

à professora Lia Rosa Leal pela dedicação e empenho no trabalho de revisão de língua portuguesa;

a todos os artistas e teóricos, cujas obras, idéias e pontos de vista permitiram-me refletir e aprofundar esta temática.

## RESUMO

A união de elementos da cultura afro-brasileira, a simbologia dos deuses-orixás e seus correspondentes sincréticos na religião católica foram o fio condutor desta pesquisa, visando à contextualização e à valorização de uma identidade plástica mestiça. É nesse contexto que se inserem os elementos geradores que motivaram a criação de obras pictóricas. Esses elementos significam os objetos e o fazer artístico, as crenças religiosas, cosmogonias, rituais, os pares sincréticos orixás-santos católicos. Entre eles pode ser encontrado o que se denomina sincretismo, o qual apresenta possibilidades de um enlace harmonioso e uma conjunção entre aqueles elementos. Esta pesquisa orientou-se através de um levantamento bibliográfico e imagético referente aos cultos afro-brasileiros e as relações sincréticas existentes entre os santos católicos e os orixás nagô-iorubás, tendo como objeto principal a análise desses elementos nos altares criados nas comunidades-terreiro. Além disso, foram pesquisados os diversos tipos de suporte, optando-se pelo formato dos amuletos-patuás. O universo pesquisado possui uma iconografia original, constituída por um alfabeto visual capaz de produzir uma incomensurável quantidade de imagens, repletas de formas, volumes, massas, movimentos, luzes, cores – fundamentais para a criação de uma pesquisa e de uma linguagem plástica. O trabalho permitiu compreender a formação das relações sincréticas existentes, tanto no universo da arte quanto no aspecto religioso da cultura afro-brasileira, pois essas manifestações caracterizam-se pela presença do caráter híbrido.

**Palavras-chave:** Cultura afro-brasileira, sincretismo, arte, pintura.

## ABSTRACT

Union of afro-brazilian culture elements, orixás sacred symbology and its syncretic similars on catholic religion have conducted following research in order to give context and valorize a mestizo plastic identity. Raw material which had motivated present painture creations emerges from that context. Elements consider arthistic matter and production, religious beliefs, cosmogonies, rituals and orixás-catholic saints syncretic pairs. Among them it may be found what is called syncretism, expression that represents harmony union possibilities and an effective conjunction among that elements. The following research is guided by an imagetic and bibliographic survey relating to afro-brazilian cults and syncretic relations between catholic saints and nagoiorubá-orixás, considering analysis of the altars created in outdoor community places. Moreover this research includes the several kinds of holders opting, specifically, for the amuleto-patuás format. Researched universe owns an original description of images represented by a visual alphabet, able to produce an enormous amount of scenes full of forms, sizes, movements, lights and colours - basic source for the creation of a research itself and for a plastic language. This work has permitted to understand the constitution of existing syncretic relations as in the universe of art as in the religious aspect of afro-brazilian culture, since that manifestations are determined by the peculiar presence of hybrid character.

**KEYWORDS:** Afro-brazilian culture, syncretism, art, painture

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	15
<b>CAPÍTULO I – A DIVERSIDADE CULTURAL BRASILEIRA</b>	25
1.1 A formação cultural brasileira	25
1.2 Dependência cultural	37
1.3 Cultura popular	49
<b>CAPÍTULO II – SINCRETISMOS RELIGIOSOS</b>	67
2.1. Abordagem sobre a formação do sincretismo religioso no Brasil	67
<b>CAPITULO III - FESTA NEGRA AOS ANCESTRAIS MORTOS</b>	79
3.1 Origem do termo	79
3.2 O local de culto	81
3.3 A liturgia	83
<b>CAPÍTULO IV - A MEMÓRIA, A IDENTIDADE E O CITACIONISMO: REFERÊNCIAS PARA PESQUISA POÉTICA CONTEMPORÂNEA-ATUAL</b>	87
4.1 A Memória	106
4.2 A Identidade	110
4.3 O Citacionismo ou imagens de segunda geração	114
<b>CAPÍTULO V – PROCESSO CRIATIVO</b>	119
5.1 Patuá I “Sou mandingueiro sei fazer feitiçaria e bruxaria de todo lugar”	133
5.2 Patuá II “Nunca fui Santa ( ! )”	139
5.3 Patuá III “Patota de Cosme ou Eu nasci no morro do reino da fidalguia”	148
5.4 Patuá IV “Corpo fechado ou demanda vencida”	153
5.5 Patuá V “S/T”	159
5.6 Patuá VI “ Da padiola aos céus”	163
5.7 Patuá VII “Todo o passarinho quer fazer seu ninho, eu também vou fazer o meu ”	167
<b>6. Á GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	171
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b>	173

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Iracema”	42
Figura 2 – “Os vendedores de tabaco”	43
Figura 3 – “Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África”	47
Figura 4 – “Batismo de um homem negro”	68
Figura 5 – “Templo de oxalá”	78
Figura 6 – “Círculo formado pelos filhos-de-santo”	84
Figura 7 – “Equedes conduzindo os orixás paramentados à grande dança”	86
Figura 8 – “Le Déjeneur sur l’Herbe”	89
Figura 9 – “Olympia”	91
Figura 10 – “Fonte”	93
Figura 11 – “Marilyn”	100
Figura 12 – “Names (Museums)”	106
Figura 13 – Arthur Bispo do Rosário usando o Manto de ascensão aos céus	110
Figura 14 – “Sasara ibiri ati ejo meji”	113
Figura 15 – “Quebra-cabeça”	117
Figura 16 – “Sou mandingueiro sei fazer feitiçaria e bruxaria de todo o lugar”	137
Figura 17 – “Nunca fui santa ( ! )”	147
Figura 18 – “Patota de Cosme ou nasci no morro no reino da fidalguia”	152
Figura 19 – “Corpo fechado ou demanda vencida”	158
Figura 20 – Patuá V – S/T	162
Figura 21 – “Da padiola aos céus”	166
Figura 22 – Todo o passarinho quer fazer seu ninho, eu também vou fazer o meu”	170

## 1 . INTRODUÇÃO

A cultura brasileira é formada por grande número de etnias e povos das mais diversas origens, que imigraram para conquistar e colonizar o território. O quadro de manifestações culturais aqui existentes apresenta uma diversidade original. Algumas dessas manifestações adaptaram-se, transformaram-se, incorporaram-se ou desapareceram com o contato mútuo.

As religiões afro-brasileiras constituem uma das manifestações de maior importância, pois estão relacionadas com cultura popular e apresentam características estéticas genuínas. O candomblé com os seus sincretismos religiosos e nacionalizações diversas, é exemplo desse processo de aculturação, que resultou na criação de cultos com características próprias.

Ao serem trazidos a força para cá, os africanos trouxeram consigo suas divindades – os deuses-orixás – cuja significação mais própria é a representação e das forças da natureza.

Identificadas por suas cores específicas, essas entidades espirituais são louvadas por oferendas, e, com seus fetiches, apresentam uma característica original que os associam, por algumas semelhanças, aos santos católicos, sendo suas lendas transmitidas de geração em geração. Esses elementos apresentam grande valor simbólico e são ricos em formas, cores e texturas, fundamentais para a realização de uma pesquisa em artes visuais.

A união de elementos da cultura afro-brasileira, a simbologia dos deuses-orixás e seus correspondentes sincréticos na religião católica serão o fio condutor desta pesquisa, visando à contextualização e à valorização de uma identidade mestiça. É nesse contexto que se inserem os elementos geradores que motivarão

a criação de obras pictóricas. Esses elementos significam os objetos e o fazer artístico, as crenças religiosas, cosmogonias, rituais, os pares sincréticos orixás-santos católicos e mesmo as atividades cotidianas. Entre eles pode ser encontrado o que denominamos sincretismo, o qual apresenta possibilidades de um enlace harmonioso e uma conjunção entre aqueles elementos.

O intercâmbio de valores culturais, espirituais e artísticos entre os vários países que se utilizaram do regime escravocrata deixou influências que perduraram em áreas diversas e mantêm-se presentes até hoje. O apelo estético da arte africana, do candomblé e de algumas manifestações afro-brasileiras despertaram o interesse em músicos, poetas, antropólogos, etnólogos e artistas plásticos.

Uma dessas manifestações ocorreu quando o Ocidente entrou em contato com a arte africana através dos primeiros quadros cubistas de Picasso e Braque. Segundo Chipp (1993) entre os anos de 1907 e 1914 ocorreu uma grande transformação nas artes visuais, que não teria ocorrido desde o Renascimento: o Movimento Cubista, no qual a liberdade formal é a expressão máxima.

No quadro *Les Demoiselles D'Avignon*, Picasso geometriza e intensifica os elementos formais, cria um espaço iconográfico, em que as figuras se compõem em formas essenciais para sua estruturação. Para Argan (1992) em *Les Demoiselles D'Avignon* a composição se sustenta numa sucessão de figuras eretas, que acentuam um certo ritmo rígido; já à direita, as duas últimas figuras se transformam em objetos-fetiches. O apelo da arte ocidental por culturas orientais já teria sido feito quando os fauves e os expressionistas descobrem a escultura negra, seguidos pelo exotismo e pelo primitivismo de Paul Gauguin.

Artistas contemporâneos também se fascinaram pelo forte valor estético que os cultos afro-brasileiros – candomblé – instigam. Não se contentaram somente em ter como tema e representar plasticamente o universo do candomblé afro-brasileiro, mas também se dedicaram à prática do próprio culto, como, por exemplo, o argentino Hector Júlio Paride Bernabó (1911-1997). Artista de renome da arte brasileira, Carybé, como era conhecido, foi o maior cronista visual da Bahia. Era praticante e devoto do candomblé, do qual tinha o mais alto título: *Obá de Xangô*. Outros artistas como Djanira, Ivan de Moraes, Mestre Didi e Rubem Valentim também se inspiraram no culto para desenvolver várias obras.

Mestre Didi<sup>1</sup>, o Sacerdote-artista, executa objetos rituais desde sua infância, onde foi iniciado aos 8 anos de idade. De linhagem *kêtu*, foi iniciado no culto pelo orixá *Obaluaiyê*, que juntamente com o orixá *Nanã* e *Oxumaré*, constituem o panteão que forma a terra, inspiração de toda a sua produção estética. Como

---

<sup>1</sup>Deoscóredes Maximiliano dos Santos – Mestre Didi – (1917) Nasce em 1917- Salvador/ BA. Realiza exposições individuais em 1964, Salvador e no Rio de Janeiro; 1965 Buenos Aires e São Paulo; 1966 no Rio de Janeiro; 1967 Ibadan, Nigéria; 1986 nos Estados Unidos da América; 1987 em Salvador; 1992 no Rio de Janeiro; 1993, 1994, 1996 em Salvador. Participou de exposições coletivas em diversos países: Nigéria, Gana, Senegal, França, Inglaterra, Argentina e Alemanha. Em 1996 participou da edição da XXIII Bienal Internacional de São Paulo – Salas Especiais. Recebeu os seguintes prêmios: 1967 Prêmio do Estado da Bahia, Bienal Nacional do Brasil. Salvador/BA. 1996 I Prêmio Copne de Artes Plásticas com exposição individual na Galeria Prova do Artista. Salvador/BA. Tem diversos livros editados: 1946 *Yorubá tal qual se fala*, Dicionário Yorubá/português. Ed. Moderna, Salvador/BA; 1961 *Contos Negros da Bahia*. GED Editora, Rio de Janeiro/RJ; 1962 *Axé Opó Afonjá*. Editado pelo Instituto Brasileiro de Estudos afro-asiáticos, Rio de Janeiro/RJ; 1963 *Contos Nagô*. GDR Editora, Rio de Janeiro/RJ; 1966 *Por que Oxalá usa Ekúdidé*. Livro-objeto. Edições Cavalheiros da Lua. Salvador, Bahia; 1967 *West African Rituals and Sacred Art in Brazil*. Em co-autoria com Juana Elbein dos Santos. Editado Pelo Institute of African Studies da Universidade de Ibadan, Nigéria; 1971 *Eshu Bara Laroyé, a comparative Study*. Editado Pelo Institute Of African Studies da Universidade de Ibadan, Nigéria; 1981 *Contos de Mestre Didi*, Editora Coderia, Salvador/BA; 1987 *Xangô, el Guerrero Conquistador y Otros Contos da Bahia*. Editores SD, Buenos Aires; *Contes Noires de Bahia* Editions Karthala, Paris, França; 1988 *Mito da Criação do Mundo*, Editora Massangana. Recife/PE; 1989 *História de um Terreiro Nagô*, Max Limonand Editora. São Paulo/SP.

sacerdote ficou incumbido de executar e sacralizar todos os emblemas e objetos rituais de seu culto. Cria objetos-rituais que remetem a toda uma tradição africana. Mais que obras de arte, esses objetos representam seus antepassados. Na construção de sua poética, o mágico-religioso é evocado sob forma de materiais utilizados para a construção emblemática do imaginário simbólico das divindades do Candomblé<sup>2</sup>.

Rubem Valentim<sup>3</sup> resgata a Bahia e todo o seu folclore. Em suas obras une o afro-religioso com a arte ocidental; as formas da civilização africana mesclam-se à geometria do construtivismo. Ao transferir-se para o Rio de Janeiro em 1957, entra em contato com a imagística do Ponto Riscado (sinal mágico-cabalístico) da umbanda, que influencia sua produção. Mantém contato com artistas do Movimento Concreto e do Neo-Concreto cariocas, onde conhece a geometria e adquire uma linguagem construtiva.

Em citação de Valentim pode-se perceber como se construiu seu processo criativo até se aproximar de uma síntese, distanciando-se de apropriações de caráter mais típico ou pitoresco:

*Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas*

---

<sup>2</sup> Santos, Juana Elbien dos. Mestre Didi- Catálogo de Exposição. Galeria de Arte São Paulo, 2000.

<sup>3</sup> Rubem Valentim (1922/1992), pintor, escultor, gravador, 1922, nasce em Salvador, BA. 1948 Forma-se em Odontologia. 1953 Gradua-se em Jornalismo. 1957 Transfere-se para o Rio de Janeiro. 1962 recebe o Prêmio de Viagem ao Exterior no IX Salão Nacional de Arte Moderna. Muda-se para Roma. Participa da Bienal de Veneza. Estuda arte negra e visita museus de Antropologia, fundamentais para seu trabalho. 1966 viaja à África. Participa do I Festival de Arte Negra em Dacar, Senegal. Passa a residir em Brasília. Participa da I Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador. 1977 participa do II Festival Internacional de Arte Negra em Lagos, Nigéria. 1992 morre em Brasília. Exposição póstuma no Memorial da América Latina, SP. Participou da III, V, VI, VII, IX, X, XII E XIV Bienal Internacional de São Paulo.

*ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxés, um tipo de fala, uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um design (que chamo Riscadura Brasileira), uma estrutura apta a revelar nossa realidade.*

*(Rubem Valentim, São Paulo, SP, 1977, in Catálogo da XXIII Bienal Internacional de São Paulo )*

No mesmo espaço museológico da edição da XXIII Bienal Internacional de São Paulo (1996), uma obra de Valentim, guardião da arte afro-brasileira, simbolizava um altar, recepcionava os expectadores e guardava as Salas Especiais de Munch, Bourgeois, Basquiat, entre outros participantes.

Na Bahia, existem bandas e blocos de carnaval de forte inspiração afro, que realizam um trabalho social surpreendente, voltado para a busca da auto-estima e a valorização da cidadania, tentando suprir a desigualdade social e garantir às classes populares a equidade no acesso aos bens sócio-culturais. Grupos como o *Olodum Maré*, o *Ara Ketu* e o *Ilê Ayiê* divulgam a cultura de seus ancestrais através do teatro, música, artes plásticas e dança. A pintura corpórea dos músicos e suas vestes apresentam a mesma liberdade formal que encantou Picasso no início deste século.

Esse elo entre arte erudita, arte popular e temáticas religiosas favoreceu a difusão da cultura africana entre as classes mais abastadas da sociedade. No decorrer desse século, a arte e a pintura utilizaram-se desses referenciais em suas temáticas, pois são fontes inesgotáveis de pesquisa e possibilidades estéticas.

Originária de um regime escravocrata, a sociedade brasileira alicerçou-se sobre o tráfico, trabalhos forçados e o comércio de pessoas. Esses povos eram

de diferentes origens, línguas e culturas, com graus de desenvolvimento e preocupações ocupacionais variados.

A escravidão procurava destruir a identidade, as funções e os papéis sociais, reduzindo cada indivíduo à simples condição de mão-de-obra, com sua política deliberada de misturar escravos das mais variadas procedências, grupos étnicos, línguas e religiões diferenciadas, no intuito de evitar a coesão grupal e, assim, aumentar a força de uma possível revolta.

Com o distanciamento de suas origens, ao africano restou apenas reproduzir parcialmente a tradição fundamental de sua terra: o culto a seus ancestrais – o candomblé. A parte ritual da religião original, mais importante para a vida cotidiana, é reconstituída no culto aos seus antepassados, familiares e da aldeia, pois a família se desfez e a tribo não existe mais. Se não bastasse o desequilíbrio psicológico que sofriam quando se tornavam cativos, suas crenças pouco a pouco eram destruídas. Sua religiosidade estava subordinada às imagens de santos europeus.

Uma relação sincrético-religiosa era a maneira criada pelo africano para manter vivos seus deuses, manifestados através das forças da natureza (animismo). Para o africano era difícil aceitar a adoração de imagens feitas de madeira que imitavam homens brancos.

A assimilação de elementos das mais diversificadas culturas e, principalmente, da européia, aqui existentes, levou o africano a criar uma síntese: o “imaginário popular”, que iria favorecer a representação de seus deuses (relacionados com as forças da natureza: o relâmpago, as águas, o arco-íris, etc.) na presença sistemática de imagens de santos ocidentais.

Todavia, a complexidade dessa temática, a diversidade estética e a relação sincrético-religiosa contribuíram para que pessoas das mais diversas áreas do conhecimento, como antropologia, etnologia, sociologia, música, artes visuais, se interessassem e voltassem suas pesquisas para o universo afro-brasileiro .

Nesse sentido, a presente pesquisa contribui para o debate desse tema através da análise dessa realidade, ou seja, a importância da contribuição cultural do homem negro para a formação do imaginário popular brasileiro, sobretudo das religiões afro-brasileiras. Tal contribuição é explicada pelas suas características particulares dentro do contexto nacional, no qual as contradições do meio cultural são sentidas de forma clara e profunda.

Assim sendo, este trabalho discute a possibilidade de criar um universo iconográfico com base da união de elementos sincréticos que associam os orixás-nagô aos santos católicos. Sua relevância reside no resgate do imaginário sincrético popular dos cultos afro-brasileiros através de uma linguagem subjetiva, como é o caso das artes visuais e pela necessidade de identificar os “elementos geradores” (objetos e o fazer artístico, as crenças religiosas, cosmogonias, rituais, simbologia dos orixás e seus possíveis correspondentes na religião católica) a partir da criação de uma iconografia expressa na representação simbólica<sup>4</sup>, figuração<sup>5</sup> e/ou fragmentação<sup>6</sup>, computação gráfica etc.

---

<sup>4</sup> A representação simbólica requer simplicidade formal e não aceita grande quantidade de informação. Ela está no lugar de uma idéia ou conceito. Segundo DONDIS (1973. p. 89.90), o símbolo, como meio de comunicação visual e significado universal de uma informação, não existe somente na linguagem. Seu uso é mais amplo. O símbolo deve ser sensível e refere-se a um grupo, uma idéia, um negócio, uma instituição ou um partido político. Às vezes se abstrai da natureza. Resulta mais efetivamente para transmissão de informação quando a figura é totalmente abstrata. Desta forma, converte-se em código que serve para auxiliar a linguagem escrita (números) . Há muitos tipos de informações codificadas e específicas que são usadas por engenheiros, arquitetos, construtores e outros. O sistema de

A ênfase desta pesquisa recai sobre a discussão de uma identidade mestiça orientada a partir da união de elementos que representam os pares sincréticos existentes entre os orixás nagô e os santos católicos, embora nesta abordagem guardem apenas uma conotação artística.

Posteriormente serão criadas obras pictóricas em que a união de elementos oriundos da cultura afro-brasileira (simbologia dos orixás) podem criar um enlace com a cultura oficial (elementos representativos da iconografia e vida dos santos católicos). Essa ambigüidade entre descontextualização (de elementos sagrados<sup>7</sup>)

---

símbolos musicais é utilizado e apreendido por grande número de pessoas. Todos esses sistemas têm sido desenvolvidos para sintetizar a informação, de modo que é possível registrar e comunicar-se com grande número de pessoas.

<sup>5</sup> A figuração é o desenho de observação, e está ligada ao naturalismo e ao realismo, por ser este um meio de expressão que prima por conservar a aparência externa de determinados objetos ou coisas. Contudo, a observação sempre se depara com o conceito de representação da natureza. Quando ARNHEIM (1989. p.126) questiona sobre 'O que é que tem aparência de realidade', esclarece: Percorremos um longo caminho desde a restrita crença de que apenas a réplica mecanicamente fiel de fato reproduz a natureza. Compreendemos que toda a série de estilos de representação infinitamente diferentes é aceitável, não apenas para aqueles que compartilham da atitude particular de que os criou, mas também para aqueles, entre nós, que podem se adaptar a eles. Contudo, a mera tolerância por abordagens diferentes com o mesmo objetivo não é o suficiente. Devemos ir além e entender que, assim como pessoas de nossa própria civilização e século podem perceber uma maneira de representação específica como natural, mesmo que aos adeptos de uma outra abordagem ela não pareça natural em absoluto, assim tratam os adeptos daquelas outras abordagens de encontrar sua maneira preferida de representação, não apenas aceitável, mas inteiramente natural.

Porém, tanto na pintura, na escultura e no desenho, a observação nos impõe a observar e captar as qualidades formais e colorísticas de um determinado objeto.

Não se deve porém, achar que a observação seja um método puramente mecânico, pois um desenho de observação ou figuração deve ter qualidades estéticas para ser considerado objeto de arte.

<sup>6</sup> Nesse caso o termo *Fragmentação* está relacionado a uma fração (parte) da forma.

<sup>7</sup> Pode-se exemplificar esses elementos sagrados da seguinte forma: O orixá *Xapanã* ou *Omolu* - o orixá curandeiro. É o filho mais velho de *Naná Burucu* e *Oxalá*. É um dos orixás mais temidos e respeitados, pois guarda consigo o segredo das ervas e das sementes, tanto para fins iniciáticos como para fins profiláticos. É personificado de duas maneiras: como um jovem *Obaluayê*, como o começo de um ciclo vital, ou como um ancião, velho e doente, *Abaluayê*, o final do ciclo da vida e seu renascimento. Como *Obaluayê* é sincretizado com São Sebastião, e como *Abaluayê*, com São Lázaro. É homenageado no dia 16 de agosto e seu dia consagrado é segunda-feira. Para *Obaluayê*, seus adeptos usam guias nas cores preto e branco, para *Abaluayê*, preto, branco e vermelho. É saudado com gritos de *atôtô*. Suas vestes rituais são das mesmas cores das guias, cobertas por palha-da-costa, cobrindo o corpo todo. Na cabeça, uma faixa de palha trançada

e contextualização (desses próprios elementos sagrados transformados em elementos artísticos) conduzirá o fazer artístico, formando o espaço pictórico.

O presente trabalho está dividido em cinco capítulos. O capítulo I trata em primeiro lugar de uma caracterização da cultura brasileira enfocando seu processo de formação, e em segundo, as transformações pelas quais passou no decorrer do tempo, enfatizando as contribuições da cultura popular. O capítulo II analisa a problemática da formação do sincretismo religioso brasileiro a partir da influência do colonizador e do homem africano. O capítulo III aborda as práticas animistas realizadas nos cultos afro-brasileiros, descrevendo em linhas gerais alguns aspectos como o cerimonial litúrgico que fundamentou o fazer artístico. O capítulo IV desenvolve uma reconstituição dos pontos mais importantes da teoria da arte visando a fundamentar os elementos pesquisados que compõem o conjunto de obras desta dissertação. Por fim, o capítulo V descreve o processo de criação artística que teve como resultado a série de obras pictóricas intitulada *PATUÁS*.

---

enfeitada com guizos, búzios ou miçangas; segura na mão um cetro *xaxará*, ornamentado com búzios e pequeno choçaiho feito de guizos. Como *Obaluayê*, come bife de porco, azeite de dendê, pipoca, cebola e mel. Como *Abaluayê*, come pipoca, azeite de dendê e farinha de milho. Os animais sacrificais de *Obaluayê* são porco, bode, galo e galinha de angola. Para *Abaluayê* são bode, cabra, galo e galinha de angola, nas cores preto e branco. Como oferenda *Obaluayê* recebe pipoca branca; e *Abaluayê*, pipoca no azeite de dendê. Sua insígnia é o *xaxará*. Seu metal é o estanho



## CAPÍTULO I – A DIVERSIDADE CULTURAL BRASILEIRA

### 1.1 A formação cultural brasileira

As grandes expedições cruzaram os oceanos a fim de conquistar novas terras e expandir o domínio das sociedades européias. Suas cartas de navegação eram minuciosamente estudadas, pois sabia-se que além das fronteiras já conquistadas existiam ilhas afrodisíacas e paraísos tropicais formados por grandes extensões de terra, diversidade vegetal e mineral e, se não bastasse, povos primitivos aguardavam para receber a *mão de deus*, contribuindo de forma significativa para a implantação do extrativismo daqueles produtos.

A população índia no Brasil, abundante na época, foi logo catequizada e transformada em mão-de-obra, o que veio a acelerar a extração de produtos naturais e contribuir para o fortalecimento do poderio econômico da corte portuguesa.

Segundo Bagu *apud* Ribeiro<sup>8</sup> (1978: 134):

*Nesta forma de conscrição, os índios eram entregues em usufruto à exploração mais desumana. Justificava-se e disfarçava-se o sistema, porém, em nome do zelo pela salvação eterna do gentio, pela atribuição da função de catequistas aos encomenderos. Mais tarde, a *ecomienda* progride para uma forma de tributo pagável em dinheiro que os indígenas só podiam obter trabalhando nas minas e nas terras, sob as mais penosas condições. Para que este regime de escravidão, ainda mais opressivo e insidioso, pudesse funcionar, os caciques foram transformados em aliciadores da força de trabalho válida das comunidades indígenas para entregá-las à exploração dos encomenderos, como condição para que os velhos sobreviventes e as crianças pudessem continuar nas aldeias.*

---

<sup>8</sup> RIBEIRO, Darcy. *O Processo Civilizatório: estudos de antropologia da civilização; etapas da evolução sociocultural*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978. (p. 134).

Esse processo causou diversas transformações e desestruturou profundamente o contexto sociocultural daquelas sociedades, pois não estavam suficientemente estruturadas e organizadas para defender seu território e suas comunidades da opressão incisiva do autoritarismo português.

Posteriormente, outras expedições cruzaram os mares em direção ao continente africano, onde desterritorializaram, dessocializaram, despersonalizaram e reduziram as populações negras à condição de escravismo.

Darcy Ribeiro<sup>9</sup>(1978: 135) analisa assim o processo de escravismo implantado no Brasil e a destruição das populações autóctones e africanas:

*Este foi o maior movimento de atualização histórica de povos jamais levado a efeito mediante a destribalização e deculturação de milhões de índios e negros e seu engajamento em novos sistemas econômicos, na qualidade de camadas subalternas. Atuando através da colonização escravista e do despotismo salvacionista, criaram-se condições superopressivas de compulsão aculturativa que, com a destruição de milhares de etnias, o desgaste de milhões de trabalhadores e a desqualificação dos setores técnicos e profissionais especializados dos povos conquistados, incorporaram os neo-americanos “as macro-etnias hispânica e lusitana, como um vasto “proletariado externo” de simples trabalhadores braçais, para sobre esta massa indiferenciada e degradada infundir as características essenciais dos seus futuros perfis étnicos-nacionais. O poder deculturador e aculturador desse processo de atualização histórica foi ainda maior que o dos processos equivalentes de romanização e de islamização, como se constata pela uniformidade lingüística e cultural dos povos americanos, muito mais homogêneos, embora numérica e espacialmente maiores, do que as populações da própria península ibérica e de qualquer outra área do mundo.*

---

<sup>9</sup> *Idem.*(p.135).

Com a criação das primeiras colônias extrativistas no Brasil, utilizando a massa das populações índias e africanas, foram fundadas as bases econômicas e socioculturais do país, firmadas sobre a exploração e o trabalho escravo.

Os países que formam a América Latina originaram-se da expansão e da consolidação do capitalismo europeu. O desenvolvimento dos países latino-americanos e o crescimento de suas sociedades conduziram a uma dependência socioeconômica, que daria origem aos países pobres, também chamados países do sul, em decorrência de sua subordinação aos países do norte, centrais ou países ricos.

Os países pobres apresentam uma característica dual: a coexistência de um setor moderno, avançado tecnológica e culturalmente; e por outro bloco tradicional ou arcaico fundado sobre tecnologia e organização social tradicionais, nas quais os métodos e técnicas de cultivo e desenvolvimento aliam-se ao empirismo e ao saber do povo que habita essa área.

A discrepância existente nesse contexto vem a reforçar uma situação de sujeição, garantindo, dessa forma, a dominância e o monopólio pelos países do norte.

No primeiro caso ocorre uma forma de desenvolvimento capitalista autônomo, permitindo criar e expandir o mercado interno, possibilitando, assim, um possível crescimento da indústria nacional. No segundo, a economia é de subsistência e se caracteriza por traços de subdesenvolvimento: baixa produtividade, miséria, subemprego, altos índices de natalidade, violência e analfabetismo.

No Brasil duas regiões exemplificam essa diferença: no primeiro caso o desenvolvimento da economia açucareira da Região Nordeste, para atender a demanda do mercado mundial. Após ter enfraquecido seus laços com a metrópole, essa região empobreceu, caracterizando-se até hoje como região arcaica e miserável. No extremo oposto, a Região Sudeste, mais especificamente o Estado de São Paulo, com as plantações de café e a demanda no mercado mundial, tornou-se um pólo de desenvolvimento e relativo grau de industrialização, culminando como estado mais desenvolvido do país.

Após o descobrimento do Brasil, com a sua integração ao sistema mercantil internacional como produtor de gêneros tropicais, criou-se a base econômica e social. Embora sem nenhuma organização econômica local estruturada, favoreceu a exploração desses produtos, criando um aparente sistema de desenvolvimento.

A força de trabalho para a manutenção dessa agricultura era fornecida inicialmente pelas populações indígenas e posteriormente pelo trabalho escravo do homem africano. A organização econômica caracterizava-se pela extração do pau-brasil e, posteriormente, com as grandes propriedades – os latifúndios – onde coexistiam os senhores feudais, o trabalho escravo e a monocultura da cana-de-açúcar.

No plano cultural, as sociedades indígenas não apresentavam estrutura suficientemente desenvolvida capaz de resistir durante o período de dominação, afirmando-se como sociedade que se diferenciava da imposta pelos europeus. Em algumas regiões, todavia, puderam manter e manifestar algumas formas de cultura nativa.

Fator considerável para a preservação de algumas dessas manifestações foi o isolamento que veio a favorecer sua integridade, criando uma unidade cultural aparente. Comumente ouve-se dizer que uma nação<sup>10</sup> apresenta hegemonia cultural pela unidade racial do povo, como por exemplo: a raça ariana, a raça japonesa, etc. Para alguns é através dessa unidade racial que uma nação apresenta uma forma de cultura compreendida como nacional.

De acordo com Juan Comas<sup>11</sup> (1970:18), o termo "*raça implicará na existência de grupos com certas semelhanças em suas características somáticas que se mantêm de acordo com leis da hereditariedade, embora haja uma margem individual de diferenciação*".

Com base nessa afirmação, há uma redução significativa nas possibilidades de serem encontradas sociedades de raças homogêneas. Por essa razão, quando existem, não apresentam um nível sociocultural mais desenvolvido que outras, levando-se em consideração apenas esse fator.

A multiplicidade de valores culturais de uma sociedade desvincula-se de uma unidade racial e aproxima-se dos valores que ela tem em comum com seus membros: a religião, a língua, os usos e costumes.

---

<sup>10</sup> (...) O conceito de nação começou a formar-se a partir do conceito de povo, que havia dominado a filosofia política do séc. XVIII, quando se acentuou, nesse conceito, a importância dos fatores naturais e tradicionais em detrimento dos voluntários. O povo é constituído essencialmente pela vontade comum, que é a base do pacto originário; a nação é constituída essencialmente por vínculos independentes da vontade dos indivíduos: raça, religião, língua e todos os outros elementos que podem ser compreendidos sob o nome de "tradição". Diferentemente do "povo", que existe senão em virtude da vontade deliberada de seus membros e como efeito dessa vontade, a nação nada tem a ver com a vontade dos indivíduos, ao qual estes não podem subtrair-se sem tradição. Nesses termos, a nação só começou a ser concebida claramente no início do séc. XIX; o nascimento desse conceito coincide com o nascimento da fé nos gênios nacionais e nos destinos de uma nação particular, que se chama nacionalismo (...). ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (p. 694).

<sup>11</sup> COMAS, Juan. et al. *Raça e Ciência I*. São Paulo: Perspectiva, 1970, (p.18).

Exemplo dessa variação racial pode representar e desmitificar nações européias consideradas desenvolvidas e civilizadas culturalmente, onde a mistura de raças contribui para formar esse mosaico cultural:

*A Inglaterra, nos tempos mais antigos, foi ocupada por grupos do tipo Cro-Magnon, nórdico, mediterrâneo, alpino e, mais tarde, foi invadida pelos saxões, noruegueses, dinamarqueses e normandos. Como pois, se pode falar de uma raça inglesa pura? Ao contrário, a Inglaterra é um belo exemplo de mosaico racial.*

*Na idade Paleolítica, a França foi invadida por diferentes raças: Neanderthal, Cro-Magnon, Grimaldi, Chancelade. Na idade Neolítica, várias tribos pertencentes às raças mediterrâneas e certos alpinos primitivos vieram do leste e no século XVII a.C. invasores celtas conquistaram as primeiras colônias. E ainda no primeiro século de nossa era a França pôde antever uma invasão bárbara que foi, então, contida momentaneamente pelo poderio romano; dois séculos mais tarde os vândalos conquistaram a Gália e os visigodos fundaram um reino ao sul da França que se manteve até o século XII.*<sup>12</sup>

No decorrer da história pode-se observar que o desenvolvimento de determinada cultura deu-se em consequência do domínio de sociedades rudimentares por grupos cuja estrutura sociocultural caracterizava-se por um grau mais avançado, cultural ou tecnologicamente; esse avanço provocava a fragmentação dessas sociedades, originando a diversidade e o surgimento de novas raças, e conseqüentemente novos tipos de expressões culturais.

Comas<sup>13</sup> (1970: 25) diz que o processo de miscigenação acompanha o homem desde o momento em que ele começou a viver em grupos, contribuiu para

---

<sup>12</sup> *Idem.* (p.24).

<sup>13</sup> *Ibidem.* (p.25).

o surgimento de novas sociedades e ampliou o desenvolvimento sociocultural.

Pondera ainda:

*a) a miscigenação existiu desde os primórdios da vida humana; b) a miscigenação resulta em uma maior variedade somática e física e possibilita o surgimento de uma variedade de novas combinações dos genes, desenvolvendo assim o número de características hereditárias no novo núcleo de população; c) biologicamente, a miscigenação não é nem boa nem má, dependendo de seus efeitos, em cada caso, das características dos indivíduos entre os quais se verifica o cruzamento. Uma vez que, de maneira entre indivíduos das classes sociais inferiores e sob condições econômicas e sociais precárias, é nesse fato que devemos procurar as causas de certas anomalias observadas e não a miscigenação em si; d) exemplos de “raças puras” ou agrupamentos humanos isolados, que tenham alcançado por si um nível cultural, são exceções; e) pelo contrário, a grande maioria das áreas de civilização avançada são habitadas por grupos surgidos do cruzamento de raças.*

O processo de miscigenação existente no Brasil é formado por três etnias fundamentais: o indígena ou mongolóide, o branco ou caucasóide, e o africano ou negróide. É importante salientar que cada uma dessas etnias contribuiu de forma significativa, com seu modo de viver, seja incorporando, adaptando e/ou aculturando-se ao contato mútuo. Romero e Ribeiro *apud* Diegues<sup>14</sup> (1980: 68,69), explicam assim a influência do índio na formação cultural do Brasil:

*“Aos índios deve a nossa gente atual, especialmente nas paragens em que mais cruzaram, como é o caso no Centro, Norte, Oeste e Leste e mesmo no Sul do país, muitos dos conhecimentos e instrumentos de pesca, várias plantas alimentares e medicinais, muitas palavras da linguagem corrente, muitos costumes locais, alguns fenômenos da mítica popular, várias danças plebéias e*

---

<sup>14</sup> DIEGUES Jr., Manuel . *Etnias e culturas no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980.( p.68-69).

*certo influxo na poesia anônima, especialmente no ciclo de romances de vaqueiros, muito corrente na região sertaneja do Norte, na famosa zona das secas, entre o Paraguassu e o Parnaíba, a velha pátria dos Cariris”.*

Ao mencionar as influências das comunidades indígenas na formação do imaginário popular brasileiro, faz-se necessário salientar que o contato do colonizador não ocorreu apenas com uma das muitas tribos aqui existentes, mas com diversas comunidades cujos modos de viver diferenciavam-se de outras, apresentavam línguas e costumes díspares, cosmogonias próprias etc.

Do colonizador português o processo de aculturação assimilou a língua oficial falada no Brasil, o português, com algumas adaptações e neologismos decorrentes do contato com a língua índia e africana; as instituições administrativas, sociais e morais; a arquitetura e o urbanismo das primeiras comunidades são totalmente influenciados pela arquitetura portuguesa. A religiosidade, tendo o catolicismo como religião oficial do país. Os modos e costumes sejam no vestir, na organização das residências, nas práticas sociais, nas manifestações de arte e de folclore.

A transposição do modo de viver português se efetivou em terras brasileiras; portanto, é inegável que no Brasil colonial existiu uma forte tendência à europeização.

Vannucchi<sup>15</sup> (1999: 14) diz que:

*A classe dominante branca ou branca-por-autodefinição desta população majoritariamente mestiça, tendo como preocupação maior, no plano racial, salientar sua branqueidade, no plano cultural, sua europeidade, só aspirava ser lusitana, depois inglesa e francesa, como*

---

<sup>15</sup> VANNUCCHI, Aldo. *Cultura brasileira – o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.(p.14).

*agora só quer ser norte-americana. E conseguia simular, razoavelmente, estas identificações nos modos de morar, de vestir, de comer, de educar-se, de rezar, de casar, de morrer etc. Só a ação diferenciadora dos fatores ecológicos e do contexto humano em que vivia é que, a seu pesar, a tornavam irremediavelmente brasileira nestas mesmas coisas.*

O fator diferencial apontado por Vannucchi indica a dificuldade da população luso-brasileira em aceitar a nova realidade em terras conquistadas, exploradas e devastadas. O sentimento de criar uma pequena Europa no Brasil expandiu-se por todas as regiões do país, embora no Rio de Janeiro e na Bahia essa característica fosse mais evidente.

Ao ser desterritorializado e reduzido a mão-de-obra escrava no Brasil, o homem africano pôde manifestar em parte o seu modo de viver, pois na condição de escravo teve de adaptar-se a uma outra realidade, tanto no que se refere ao convívio social, como ao tipo climático, alimentação etc.

De modo geral, a maioria dos escravos era de origem Banto (Angola-Congolês e Contra-Costa) provenientes das áreas de Angola e Congo, e em menor número da parte leste do continente africano: Moçambique e Madagascar. Os sudaneses formados pelos povos iorubanos, da Nigéria (*nagôs, ijexá, eubá* ou *egbá*); daometanos (*jejes, ewe, fon* ou *efan*), *fanti- achanti*, da costa do ouro (*mina, fanti e achanti*) e de cultura islamizada negro-maometanas: *peuhl (fulah, fula)*; *mangiga (solinke, bambara)*; *haussá; tapa, borem, gurunsi*; vieram especificamente de algumas áreas da Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Camarões,

Guiné Equatorial, Gabão e da Guiné Bissau. (Ramos *apud* Diégues <sup>16</sup> )

Esses povos eram de diferentes origens, de língua e cultura próprias, com grau de desenvolvimento e preocupações ocupacionais diversas, contribuindo para a formação dos bens culturais brasileiros, como por exemplo os diversos tipos de línguas, costumes, credences, culinária, música, danças, vestimentas e principalmente na religiosidade, um dos aspectos de maior importância. Os africanos trouxeram consigo suas divindades, os deuses orixás (forças imateriais), representação das forças da natureza.

Dessa forma, a gênese da cultura brasileira traz a heterogeneidade em sua essência: de um lado, a cultura européia dominante; de outro, a cultura indígena e africana subordinadas. Esses três grandes grupos étnicos deram início ao processo da formação cultural no Brasil, originando os mais diversos e heterodoxos aspectos da vida brasileira.

Segundo Schelling<sup>17</sup> (1990: 51), em contrapartida, nas primeiras comunidades de engenho, o uso do português falado pelas classes latifundiárias isolou o país do contato com outras nações, criando um certo grau de unidade cultural, fortalecido pelas missões jesuíticas catequizadoras. Com o intuito de salvar almas pagãs, os jesuítas criaram um sistema de ensino homogêneo, implantado em todo o país; tinha em seu currículo um sistema autoritário e dogmático, sem qualquer referência ao meio social e geográfico brasileiro.

---

<sup>16</sup> DIEGUES Jr., Manuel. *Etnias e culturas no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980. (p.103).

<sup>17</sup> SCHELLING. Vivien. *A presença do povo na cultura brasileira – Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. São Paulo: UNICAMP, 1990. (p.51).

Com a descoberta do ouro e de pedras preciosas em Minas Gerais (séc. XVIII), houve alteração na estrutura social existente na região Nordeste. A mão-de-obra utilizada no setor mineiro era formada por assalariados, originando, assim, uma forma rudimentar comércio e infra-estrutura urbana, culminando com o surgimento da classe média.

Com a chegada de Dom João VI ao Rio de Janeiro (1808), foi criada uma infra-estrutura para atividades culturais. Nesse período houve a implantação de gráficas, publicação de livros e jornais, inauguração de museus, jardim botânico, bibliotecas, teatros e a fundação da Academia Nacional de Belas Artes. Inauguram-se, também, instituições de ensino superior, escolas de medicina e academias militares.

Com a implantação de um sistema sociocultural de origem européia, inadequado ao contexto e à realidade brasileira da época, firmaram-se as bases da dependência cultural, transposição contextual européia que pode ser percebida nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda:

*A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.*<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> HOLANDA. Sérgio Buarque de. Apud Schelling. Vivien. *A presença do povo na cultura brasileira – Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. São Paulo: UNICAMP, 1990.(p.54).

O processo de miscigenação, a formação de uma nova sociedade burguesa de forte influência portuguesa, no Brasil, e a instauração de um aparato cultural de origem européia favoreceram o processo de dependência cultural.

## 1.2 Dependência cultural

Desde o princípio do processo de expansão do capitalismo comercial português e da colonização no Brasil, a linguagem, a técnica, os métodos, os hábitos, os costumes e as manifestações de cultura tiveram forte influência do modo de viver europeu.

Nesse processo é natural que prevaleçam as características do colonizador perante o colonizado, uma vez que ao dominarem o novo território, teriam de explorá-lo e para isso seria necessário criar condições de sobrevivência no novo lugar, construindo e preservando o modo de viver português.

De maneira geral, as populações imigrantes constituíam-se basicamente por portugueses. É importante salientar que parte significativa desses imigrantes vindos para o Brasil representavam uma parcela excluída daquela sociedade, embora outra parte fosse constituída por aristocratas, religiosos e militares, mas em número reduzido.

Esses grupos apresentavam uma certa diversidade étnica, como por exemplo o tipo mediterrâneo, o sulista e o das regiões centrais de Portugal.

Segundo Diegues<sup>19</sup>, os elementos trazidos para o Brasil podem ser divididos em cinco grandes grupos:

1. *Fidalgos e militares, os que tiveram preferência nas concessões de terras, e que constituíram os elementos de classe mais elevada da época. Não só por sua origem, senão ainda por sua participação nas conquistas e navegações portuguesas;*

---

<sup>19</sup> DIEGUES Jr, Manuel . *Etnias e culturas no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980. (p.87).

2. *Sacerdotes, que representavam a parte espiritual da colonização, influenciando na organização moral da sociedade que se erigia, sobretudo os pertencentes a ordens religiosas, destacadamente os jesuítas;*
3. *Degredados, aqueles que vieram para o Brasil em virtude do degredo a que eram condenados, às vezes por crimes ou pecados assim considerados na época: em sua maioria, pecados de amor;*
4. *Criminosos, os que fugiram para o Brasil por verdadeiros crimes cometidos, aqui procurando couto e homizio, ou incorporando-se à vida desregrada verificada em algumas capitâneas, contra o que, aliás, já falava Duarte Coelho;*
5. *Homens bons, lavradores, artífices, artesãos, que foram os verdadeiros colonizadores, capazes de uma atividade sedentária, permanente, de rotina.*

No processo de imigração ocorrido no Brasil, todas as condições de vida foram estruturadas a fim de implementar uma sociedade que reproduzisse e imitasse o modo de viver europeu. Foram desconsideradas questões fundamentais para essa implementação, tais como os fatores climáticos, geográficos e étnicos, uma vez que as populações autóctones aqui existentes não participaram desse processo, sendo desrespeitadas todas as suas experiências e conhecimentos do território, bem como seus valores socioculturais.

De maneira geral, todo o decurso de conquista e dominação pode ser compreendido como processo autoritário, pragmático e arbitrário, pois visou unicamente à exploração e à total soberania sobre o território conquistado; desconsiderou, primeiramente, conhecer mais profundamente o território adquirido, as populações que nele habitavam, suas organizações e elementos culturais, o que pode ser, atualmente, considerado ato de barbárie.

Em seu livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* Renato Ortiz<sup>20</sup>, analisa as conseqüências desse processo:

*(...) na medida em que o colonizado é educado pelo colonizador, tem-se que aquele procura imitá-lo. As mazelas do "animal" parasita se transmitem, assim, hereditariamente para o parasitado. Das qualidades transmitidas que definiriam o caráter brasileiro, duas delas Manuel Bonfim considera as mais funestas: o conservadorismo e a falta de espírito de observação. O conservadorismo decorre da posição do colonizador, que procura, custe o que custar, manter a tradição que lhe assegura o poder. Explica-se dessa forma o horror com que os brasileiros encaram todo o projeto de mudança social; o apego às tradições conservadoras traduz na verdade uma dificuldade em se colocar diante do progresso social. A crítica de Manuel Bonfim se dirige principalmente aos políticos e intelectuais, que ele considera essencialmente conservadores. A falta de espírito de observação corresponderia a uma incapacidade de se analisar e compreender a própria realidade brasileira. O abuso dos "chavões e aforismos consagrados" (o bacharel), a imitação do estrangeiro seriam fatores que contribuiriam para o fortalecimento dessa miopia nacional.*

A chegada da família real e a corte de D. João VI, em 1808, ao Rio de Janeiro, é entendida por alguns historiadores com um marco decisivo para o desenvolvimento do Brasil, mas segundo Schwarcz<sup>21</sup> :

*(...) é no mínimo inusitado pensar numa colônia sediando a capital de um império. (...) a instalação no Brasil da corte portuguesa, que fugia das tropas napoleônicas, significou não apenas um acidente fortuito, mas antes um momento angular da história nacional e de um processo singular de emancipação. Fuga ou golpe político, o fato é que com D. João e sua família, e contando com a ajuda inglesa, transferiram-se*

---

<sup>20</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (p.25-26).

<sup>21</sup> SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. (p.35-36).

*para o país a própria corte portuguesa – cujo número estimado de pessoas chegava a 20 mil, sendo que a cidade do Rio possuía apenas 60 mil almas – e várias instituições metropolitanas. Mas não era só: comerciantes ingleses e franceses, artistas italianos e naturalistas austríacos vinham junto com os baús. Difícil imaginar choque cultural maior.*

Por um longo período na historiografia do Brasil pode-se perceber o descompromisso e o distanciamento dos estudiosos e intelectuais quanto ao conhecimento da realidade social brasileira e o contexto mundial da época.

Na maioria dos casos, ao interpretarem fatos históricos aqui ocorridos, alguns historiadores buscam europeizar situações, criar mártires e falsos ídolos, como, por exemplo, a construção da imagem do monarca de D. Pedro II.

No que se refere à construção simbólica da figura de D. Pedro II, Schwarcz<sup>22</sup> pondera:

*(...) Também no Brasil a monarquia investiu em sua afirmação ritual e teatral. Títulos, cortejos, procissões, manuais de civilidade, pinturas, história e poesia fizeram parte da construção desse processo que por meio de memória e de monumentalidade procurava ganhar espaços na representação nacional. Além disso, o Império brasileiro produziu muitas imagens, que parecem constituir parte fundamental de sua efetivação. Em diferentes momentos da vida de D. Pedro II, a ampla iconografia encontrada é quase um trunfo, e as imagens parecem dirigir a reflexão.*

Essa vontade de construir uma realeza tropical no Brasil é formada por uma série de equívocos e devaneios, como se percebe na citação acima. Muitas vezes os títulos de nobreza eram adquiridos por outras relações que não as de sucessão, próprias da nobreza; como, por exemplo: poderiam ser por aquisição ou

---

<sup>22</sup> *Idem.* (p.31-32).

permutas de terras e/ou escravos; por posição social privilegiada; por relação amorosa ou ainda por acordo de cavalheiros firmado sob o dote de casamento de seus filhos. Outra forma de tornar-se nobre, independente da origem, consistia no simples fato de aceitar trocar a corte portuguesa em decadência por se aventurar em grandes lotes de terra situados abaixo da linha do Equador, e elevadas quantias em dinheiro doados pela própria corte.

A formação das primeiras sociedades no Brasil e a influência das nações européias parecem ter mantido as mesmas relações obscuras e envoltas em misteriosos acordos, bem conhecidos na própria Europa e aqui reproduzidos.

Na historiografia brasileira são infundáveis as tentativas de forjar uma realidade totalmente adversa ao meio e ao tipo humanos aqui existentes. Por exemplo: o movimento Romântico (séc. XIX), que buscava a valorização do indígena como elemento principal da formação étnico-cultural brasileira. Essa idealização parte de um princípio preconceituoso, exótico e selvagem; autores com Gonçalves Dias e José de Alencar abordam a temática sob esse prisma.<sup>23</sup>

Na obra "Iracema"<sup>24</sup>, pintada por José Maria de Medeiros (1881), uma interpretação da protagonista do romance homônimo escrito por José de Alencar, percebe-se uma idealização distante do sistema de representação da figura humana brasileira, embora esse tipo de solução visual estivesse relacionada com os cânones vigentes do séc. XIX, orientados pela mimética, segundo o discurso de

---

<sup>23</sup> SHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira – ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*/ Vivian Schelling. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (p.58).

<sup>24</sup> SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. prancheta ilustrativa I.

Vasari. É evidente o grau de desconhecimento de ambos os artistas sobre a realidade das tribos indígenas brasileiras. (Figura 1)

O personagem principal, imortalizada como a “*virgem dos lábios de mel*”, na obra de José Maria de Medeiros está anacronicamente interpretado sob uma iconografia grega de representação da mulher; pois sabe-se que as tribos indígenas existentes no Brasil são de estatura corporal pequena, com membros superiores e inferiores curtos, o que não se constata na obra.

Outro fator muito significativo nessa representação é o apelo à sexualidade, caráter acentuado pelo colar e pela mão libidinosa que está sobre o colo do personagem.

Paradoxalmente, como uma heroína, em atitude de total contemplação, observa a flecha fixada a sua frente; uma alusão, talvez, aos povos dizimados pelo europeu.

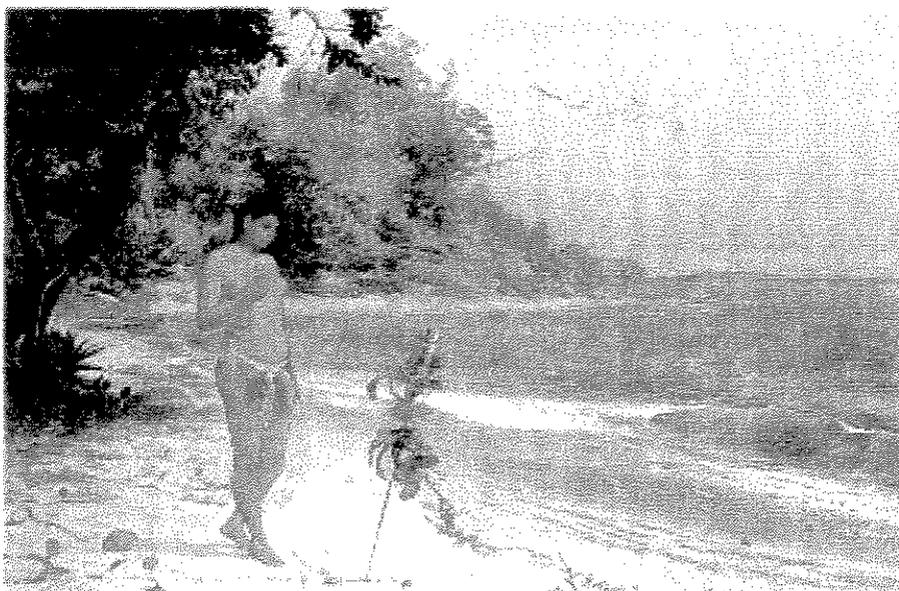


FIGURA 1 – “Iracema” (1881) – Óleo sobre tela – José Maria de Medeiros – MNBA

No que se refere à representação da cena como um todo, o paisagismo que a compõe parece ter sido mimeticamente transposto de uma bela marina européia;

sem a presença do personagem, poder-se-ia dizer que era uma bela paisagem de Rouen ou de Provence.

Num período que compreende três séculos, o elemento negro, parte mais representativa no desenvolvimento do país, parece não fazer parte da historiografia e das artes no Brasil.

Por volta de 1816, com a missão francesa chega ao Brasil Jean Baptiste Debret (1768-1848), aqui permanecendo por mais de dez anos.<sup>25</sup>

As gravuras de Debret (séc. XIX) retratam o escravo já domesticado, como se já estivesse inserido na sociedade brasileira e já realizasse de bom grado os mais diversificados afazeres: tarefas domésticas na casa grande, o auxílio aos brancos nas mais diversas atividades, o árduo e penoso trabalho braçal nas plantações. (Figura 2)

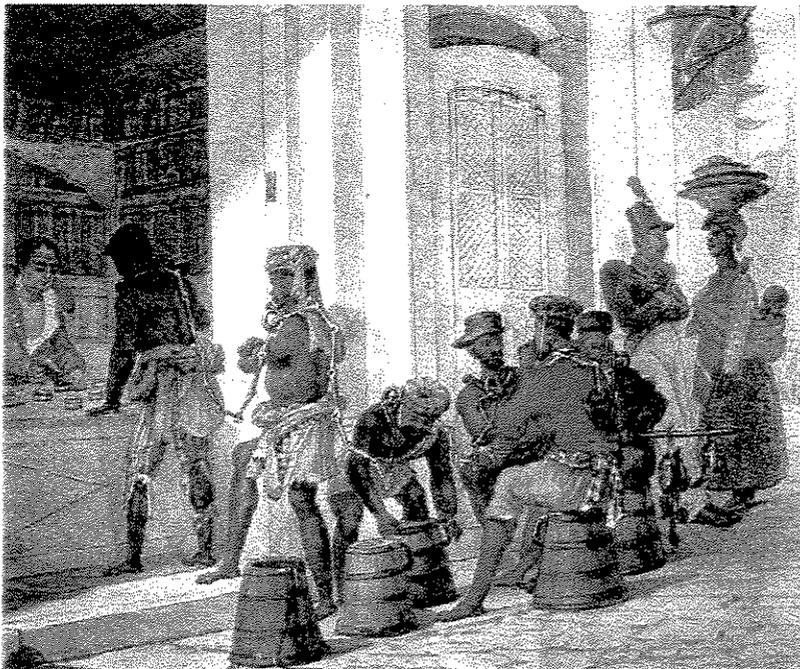


FIGURA 2 – “Os vendedores de tabaco” – Aquarela – (séc.XIX) – Debret

<sup>25</sup> MORAES, Maria Lygia Quartim de. Identidade e alteridade: registros iconográficos e sociológicos do Brasil do século XIX. *Primeira Versão*. Campinas: IFCH/UNICAMP, nº75, junho/1998. (p.2).

Na sua obra “*Os vendedores de tabaco*” percebe-se como tema central o comércio. Atravessando toda a cena há um grupo de homens negros acorrentados aguardando sua vez de prestar contas ao mercador sobre o seu labor diário; eles estão sendo observados por outro homem negro que parece comandá-los; alheio à cena, representando a autoridade e a ordem, um alferes flerta com uma escrava.

Discípulo de Jacques Louis David, Debret sofreu influência do Neoclássico, não encontrando paralelo no Brasil<sup>26</sup>. A realidade era de uma sociedade em formação com regime escravocrata, onde seria impossível encontrar valores éticos e morais. Debret opta por representar o país fielmente, porém isso não aconteceu. Suas aquarelas não são fruto de uma observação direta, mas sim de uma idealização da vida cotidiana brasileira que deveria ter uma leitura fácil aos olhos europeus.

Uma obra de arte ou texto artístico não podem, necessariamente, ser considerados como documentos históricos, mas um discurso histórico poderá tomar uma obra de arte como um indício de uma época, lugar, situação ou até mesmo como o caráter de uma nação.

Embora toda obra de arte parta de uma interpretação ou de uma forma de perceber determinadas situações, ela sempre sofre algum tipo de análise e fragmentação. No processo criativo, o artista necessita filtrar a informação para recriá-la a partir da sua percepção e compreensão do assunto, o que poderá ser encarado como uma visão particularizada, pois no momento em que opta por um enfoque, descarta outros.

---

<sup>26</sup> MORAES, Maria Lygia Quartim de. Identidade e alteridade: registros iconográficos e sociológicos do Brasil do século XIX. *Primeira Versão*. Campinas: IFCH/UNICAMP, nº75, junho/1998. (p.12).

De maneira geral, tomar uma obra de arte, ou discurso, como documento histórico poderá conduzir a uma série de erros, pois esses registros iconográficos ou textuais poderão profetizar fatos que o sucederão. As obras de arte que presumivelmente guardam um caráter documental (histórico), geralmente podem ser alteradas e/ou convencionadas até o ponto em que seus conteúdos se aproximem de um caráter idealizado, alterado ou fraudado, tornando as obras representativas de determinada época.

Os relatos de viajantes sobre suas incursões nos quatro cantos do mundo estão envoltos em mistérios, fantasias e misticismo. Esses relatos eram elaborados após a viagem, e em alguns casos muitos anos depois. Nessa construção narrativa teriam de levar em conta o caráter agradável e didático, pois suas cartas, registros iconográficos, a natureza e a diversidade geográfica por eles descritas encurtavam distâncias e suscitavam a vontade de viajar.

Durante o século XIX aportaram no Brasil diversas missões, como a francesa, a inglesa, a espanhola e a holandesa. Os viajantes tinham como interesse maior registrar e documentar a fauna, a flora, os habitantes, a paisagem etc.

Integraram essas comitivas um grande número de repórteres-artistas, como por exemplo o naturalista Von Martius (1794-1868), Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858); que desembarcaram em missões oficiais de seus países de origem com o fito de documentar a terra e o povo brasileiro. Obstinação em seguir seus objetivos, os registros desses viajantes revelam ao europeu um país habitado por

povos chamados selvagens, enaltecendo um caráter exótico, na maioria das vezes pitoresco em sua diversidade de fauna e flora<sup>27</sup>.

Até o momento esses registros são tomados como fonte de estudo para o entendimento da realidade brasileira da época. É importante salientar que toda essa iconografia registrada por esses artistas-viajantes parte de uma visão de como o europeu percebeu o passado colonial, a maneira como essas imagens foram trabalhadas garante o *metier* desses cronistas – registrar e transformar o novo mundo para o europeu ver; através de cartões postais.

Toda a iconografia criada no período das Grandes Expedições projeta um Brasil fragmentado, articulado e interpretado pelo europeu. Afirma em sua essência a necessidade de uma revisão de seus conteúdos, agora feita por pesquisadores brasileiros e não mais por outros olhos.

No período atual contemporâneo a redescoberta e abordagem dessas imagens, daquele provável Brasil em formação que povoa a memória nacional, requer um outro olhar que se distancie do fantasioso ou do exótico para, então, compreender-se o quanto do diferença e semelhança de seus significados poderão ser incorporados na construção de uma identidade brasileira já revisitada e não mais forjada ou idealizada por outros

Paradoxalmente, nesse mesmo período, uma abordagem diferenciada da iconografia e da historiografia do Brasil, ainda pouco conhecida e estudada, constitui-se das aquarelas criadas pelo pintor dinamarquês Paul Harro-Harring

---

<sup>27</sup> MORAES, Maria Lygia Quartim de. Identidade e alteridade: registros iconográficos e sociológicos do Brasil do século XIX. *Primeira Versão*. Campinas: IFCH/UNICAMP, nº75, junho/1998.

(1798-1870), um correspondente do jornal *The African Colonizer*<sup>28</sup>. Seu enfoque se dirige para a crueldade e o tratamento dos escravos no Brasil do séc. XIX.

O conjunto de 24 aquarelas integrou a Exposição *Esboços Tropicais do Brasil*, realizada no Rio de Janeiro no mês de agosto de 1996.

Sobre a obra “*Inspeção de Negras Recentemente Desembarcadas da África*” (Figura 3), Angela Pimenta<sup>29</sup> (1996) analisa:

*Nela, um grupo de três negras escravas amarradas forma um bloco sólido no meio da cena. De seios desnudos e olhar esgazeado, as negras são retrato da vítima indefesa, humilhada e ofendida. À volta delas, dois brancos e duas brancas, com cara e pose de vilões, checam a qualidade da ‘mercadoria’ humana. Para fazer sua denúncia, Harro-Harring utiliza a cor com talento e parcimônia. Azuladas como anjos, as negras acabam beatificadas em sua dor. Já os brancos, os vilões, são desbotados. Dessa maneira, Harro-Harring induz o espectador a identificar a cor negra com a virtude, e o branco com a ausência de caráter.*



FIGURA 3 – “Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África”  
de Paul Harro-Harring (Séc. XIX).  
A travessia da Calunga Grande (p.486).

<sup>28</sup> PIMENTA, Angela. Tintas Carregadas. *Revista Veja*, 07/08/1996. (p.138.).

<sup>29</sup> *Idem.* (p.138-139).

Desse modo, a citada aquarela apresenta um outro enfoque, mais próximo da realidade vivenciada pelos homens africanos, tratados e comercializados como mercadoria nas ruas das principais cidades brasileiras da época.

Pesquisar, analisar e resgatar outras abordagens enriquecem de forma significativa o entendimento de uma realidade que desde o início da historiografia brasileira é tomada como legítima.

Esses poucos exemplos possibilitam redimensionar o enfoque no que se refere às influências dos colonizadores na construção e no entendimento da história desse país tão heterodoxo e controverso.

Atualmente, de maneira geral, estudiosos, pensadores, pesquisadores e formadores de opinião tendem a apresentar um posicionamento conservador, preconceituoso e redutor no que se refere à formação cultural do Brasil e às influências das nações européias colonizadoras. Na maioria dos casos, esses estudiosos, de formação essencialmente européia, repetem o trajeto que faziam os filhos da alta burguesia do século XIX, os quais estudavam na corte para retornar à colônia com o título de bacharel.

Esse posicionamento comprova, de um lado, certa insegurança intelectual e dessa maneira afirma certa incapacidade dos intelectuais brasileiros em formar opiniões que realmente estejam contextualizadas com a realidade aqui existente. De outro, reforça a tese de que, na sua grande maioria, os pensadores brasileiros tentam, ainda, implementar no Brasil uma percepção de cunho europeu, menosprezando a realidade cultural brasileira e a cultura popular.

## 1.2 Cultura popular

As sociedades estão organizadas com base em leis e códigos preestabelecidos pelos homens que visam intermediar o convívio entre as suas manifestações socioculturais e o meio que os cerca. Essas normas coordenam a sociedade e transformam-se através do contato entre os indivíduos, e inter-relacionando-se com outras sociedades. Essas ações sociais estão associadas ao conceito de cultura.

Segundo Raymond Williams (1990)<sup>30</sup>, o termo *cultura* como conceito surgiu em resposta ao industrialismo e à democracia política na Europa durante os séculos XVIII e XIX. Antes da dissolução da ordem feudal na Inglaterra e na França, o termo *cultura* estava associado à civilização. Os dois conceitos denotavam um ideal do desenvolvimento humano possibilitado pela razão, que se realizava através da criação de uma ordem natural e social de um mundo civilizado. Posteriormente começou a ser considerado um termo contraposto a civilização. Esse afastamento foi um sintoma do declínio do ideal iluminista.

Em seu livro *Cultura um conceito antropológico*<sup>31</sup>, Roque de Barros Laraia (1996) diz que nessa época o vocábulo alemão *kultur* era usado para representar todas as formas de manifestação espiritual de um povo, enquanto o termo *Civilization*, de origem francesa, estava associado às transformações materiais daquele povo.

---

<sup>30</sup> WILLIAMS, Raymond. *Apud Schelling, Vivien. A presença do povo na cultura brasileira – Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire.* São Paulo: UNICAMP, 1990. (p. 02).

<sup>31</sup> LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. (p. 25).

Dessa forma, o termo *civilização* passou a ser entendido como uma forma material, sem relação alguma com o progresso da vida interior e espiritual do homem. Tal oposição acentuou-se ainda mais com a industrialização, a racionalização do trabalho e o desenvolvimento do capitalismo.

Edward Tylor (1832-1917) une ambos os vocábulos no termo inglês *culture*<sup>32</sup> que abrange um sistema complexo de valores humanistas: artes, ciências humanas e a religião, onde seriam desenvolvidas faculdades e qualidades que caracterizavam a humanidade. Nesse caso, poderiam ser estimulados valores que primavam pela expressão e pela subjetividade.

Diversos autores sustentam suas teorias com base em abordagens diferenciadas de cultura. De forma geral, o conceito de cultura *como todo um modo de vida*<sup>33</sup> postula a compreensão genética da realidade social como uma totalidade abrangente onde se expressa o espírito de determinado povo. Segundo J.G. Herder<sup>34</sup>, a cultura enfatiza o crescimento orgânico das culturas nacionais e a complexidade de sua expressão individual em suas crenças e costumes e em todo um modo de viver.

Diz ainda o autor que essa corrente deu origem ao que se conhece como conceito diferencial ou antropológico de cultura. Nesse conceito, o termo *cultura* está associado à coletividade, para regras de comportamento adquiridos através de gerações, como, por exemplo: linguagem, costumes, crenças e instituições.

---

<sup>32</sup> *Idem, ibidem.* (p. 25).

<sup>33</sup> HERDER.J.G. von *Apud* Schelling. Vivien. *A presença do povo na cultura brasileira – Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire.* São Paulo: UNICAMP, 1990. (p.27).

<sup>34</sup> *Idem, ibidem.* (p. 27).

Torna-se um processo social modelando diferentes modos de vida, constituindo uma totalidade complexa.

Strinati (1999)<sup>35</sup> diz que escritores e filósofos como os irmãos Grimm e Herder interessavam-se por formas empíricas de manifestação popular, e através de suas pesquisas voltadas para esse tema, fundaram na Inglaterra, em 1878, a primeira Sociedade de Folclore. Posteriormente, na França e na Itália, o termo abrange a disciplina especializada em entender as manifestações das classes subalternas.

Partilhar da opinião desses autores auxilia a realizar incursões e interpretações variadas no dinâmico contexto cultural. Esse caráter latente, por vezes, dificulta estabelecer algum tipo de parâmetro para compreender essa questão, pois a dinamicidade, sua principal característica, está intimamente ligada à ação humana.

Essa mesma ação humana cria arquétipos e delimita padrões que quer instituir no campo cultural. A cultura erudita e a popular estão representadas por realidades antagônicas e complementares. São antagônicas porque uma está associada ao saber adquirido nas escolas e universidades (erudita), oficializada, institucional; e a outra, ao saber empírico, do povo (popular), marginalizada, a descobrir. Complementam-se porque uma (erudita) domina e condiciona a outra em objeto de estudo, enquanto a outra (popular) por ser estudada, interpenetra e dinamiza.

---

<sup>35</sup> STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999. (p. 209).

Strinati (1999)<sup>36</sup> elucida bem essa questão a respeito da forma de dominação elitista sobre a cultura popular:

*(...) A cultura popular ou de massa só pode ser interpretada a partir de critérios fornecidos pela cultura erudita, derivados da estética das elites culturais e intelectuais. Isso é um problema, porque os princípios ou valores que fundamentam essa posição freqüentemente permanecem inexplorados e não são teorizados. Os valores e as estéticas da elite são considerados válidos e oficiais e, portanto, capazes de avaliar outros tipos de cultura, sem questionar essas hipóteses e sua competência de proferir juízos culturais.(...) É característico das elites tentar impingir seu próprio gosto como o melhor, ou como o único padrão de análise da cultura popular.*

Ao aproximar-se e tentar absorver os significados da cultura popular, a elite dogmática inibe e cristaliza seus elementos formadores – linguagem, religião, instituições, festas – que estão em constante reelaboração, criando obstáculos epistemológicos.

Ao pesquisar a temática popular na América Latina, incluindo países como o Brasil, Canclini (2000)<sup>37</sup> identificou dois fatores que evidenciam essas barreiras:

*Um primeiro obstáculo para o conhecimento folclórico precede do recorte do objeto de estudo. O folk é visto de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação.*

---

<sup>36</sup> *Idem.* (p. 50-51).

<sup>37</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. (Ensaio Latino-americanos, 1). (p. 211).

*Em segundo lugar, grande parte dos estudos folclóricos nasceu na América Latina graças aos impulsos que os originaram na Europa. De um lado a necessidade de arraigar a formação de novas nações na identidade de seu passado; de outro, a inclinação romântica de resgatar os sentimentos populares frente ao iluminismo e ao cosmopolitismo liberal.*

Sob esse prisma preconceituoso, alguns estudiosos confirmam abordagens muito conhecidas, cujas teorias associam a cultura popular a adjetivos como *pitoresco, exótico e diferente*. Orientam suas pesquisas com base no conceito afirmativo<sup>38</sup> de cultura no qual os objetos suplantam seus agentes criadores.

Gramsci (1990)<sup>39</sup> critica essa postura:

*Precisamos nos livrar do hábito de ver a cultura como conhecimento enciclopédico, e os homens como simples receptáculos a serem preenchidos com fatos empíricos e um amontoado de fatos brutos isolados,(...). Essa forma de cultura é realmente perigosa,(...). Serve apenas para criar pessoas mal-ajustadas, pessoas que acreditam ser superiores ao resto da humanidade por terem memorizado um certo número de fatos e datas, e que o desfiam em todas as oportunidades, assim quase que os convertendo numa barreira entre eles e os outros. Serve para criar o tipo de intelectual fraco e inexpressivo... (...). Mas isso não é cultura, e sim pedantismo, não é inteligência, e sim intelecto, e é absolutamente correto reagir contra isso.*

---

<sup>38</sup> Marcuse diz que por cultura afirmativa entende-se a época burguesa que, no curso de desenvolvimento, levou à segregação do mundo mental e espiritual em relação à civilização, como um âmbito independente de valor também considerado superior. Sua característica decisiva é a postulação de um mundo universalmente obrigatório, eternamente melhor e valioso, que deve ser afirmado incondicionalmente: um mundo essencialmente diferente do mundo fático da luta cotidiana pela existência, mas realizável por cada indivíduo por si mesmo, a partir de dentro, sem nenhuma transformação do estado de fato. É somente nesta cultura que as atividades e objetos culturais ganham aquele valor que os eleva acima da esfera cotidiana. A acolhida deles se torna um ato de celebração e exaltação. SHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira – ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire* Vivian Schelling. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (p 24).

<sup>39</sup> *Idem.* (p.35).

Antônio Gramsci partilhava a idéia de que o desenvolvimento de um país estava intimamente relacionado ao contexto social e à necessidade de resgatar, conhecer e difundir as manifestações da cultura do povo, pois é através do conhecimento dessas especificidades e potencialidades que se desenvolvem a consciência e a cultura nacional.

Gramsci <sup>40</sup> acrescenta :

*(...) ao lado da chamada cultura erudita, transmitida na escola e sancionada pelas instituições, existe uma cultura criada pelo povo, que articula uma concepção de mundo e de vida em contraposição aos esquemas oficiais. Há nesta última, é verdade, estratos fossilizados, conservadores, e até mesmo retrógrados, que refletem condições de vida passadas, mas também há formas criadoras, progressistas, que contradizem a moral dos estratos dirigentes.*

No livro *Cultura popular uma introdução*, Strinati (1999)<sup>41</sup> diz que o interesse pelo estudo da cultura popular não é recente. Cita o exemplo de Lowerthal (1957), que teria identificado a ênfase pelo popular em estudos de Pascal e Montagne (séc. XVI e XVII). O mesmo autor diz que outros pensadores já argumentavam a existência do tema e recordavam a expressão *pão e circo* das manifestações populares romanas. O interesse de estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento humano favoreceu o desenvolvimento de assuntos ligados à formação das sociedades e culturas manifestas.

---

<sup>40</sup> Gramsci *apud* BOSI, Ecléia. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986. (p. 63-64).

<sup>41</sup> STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999. (p. 20-21).

Raymond Williams<sup>42</sup> enumera algumas conotações sobre a dificuldade em conceituar a cultura popular:

*Popular era o que poderia ser tomado do ponto de vista do povo, e nada tinha a ver com aqueles que aspiram cair em suas graças ou obter o poder. Entretanto, permaneceu um sentido mais antigo, com duas conotações. Podia ser tanto um “tipo de trabalho inferior” (cf. literatura e imprensa popular em oposição a imprensa de qualidade), quanto “uma obra deliberadamente agradável” (jornalismo popular em oposição ao jornalismo democrático ou de entretenimento). Mais tarde vigorou outro significado de “coisa apreciada por muitos”, que prevaleceu. A acepção mais recente, que equivale a “cultura feita pelo próprio povo”, difere das demais. Frequentemente é deslocada para o passado, ao ser equiparada com a cultura folk. Mas trata-se de uma importante ênfase moderna.*

A complexidade do tema em questão aponta para um traçado específico e metodológico no qual os agentes deveriam ser estudados no contexto em que estão inseridos para posteriormente serem estudados seus produtos e bens culturais, pois neste momento, para o início da compreensão do assunto, é necessário citar alguns itens que foram fundamentais para a criação da teoria da cultura popular do séc. XX, fornecendo subsídios suficientes para melhor entendimento do tema. Nesse viés, vale citar Strinati (1999)<sup>43</sup>:

*1) Quem ou o quê determina a cultura popular e qual a sua origem? Ela surge do próprio povo como expressão autônoma de seus interesses e de suas experiências, ou é imposta por aqueles que detêm o poder, como forma de controle social? E ainda: emerge das “classes inferiores” ou vem “de cima” – das elites –, ou será mais*

---

<sup>42</sup> *Idem.* (p. 20).

<sup>43</sup> *Idem. ibidem.* (p.21).

*propriamente uma questão de interação entre as duas? A segunda questão é abordada por Burke e Williams e refere-se à influência da comercialização da industrialização sobre a cultura popular. 2) Será que o surgimento da cultura na forma de mercadoria prioriza os critérios de rentabilidade e de negociação em detrimento da qualidade, do talento artístico, da integridade e do desafio intelectual? Ou será que a expansão do mercado assegura seu caráter genuinamente popular porque tornou acessível mercadorias que o povo realmente deseja? Ou ainda: o que prevalece quando a cultura popular é manufaturada industrialmente e comercializada de acordo com os critérios de mercado? A terceira questão concerne ao papel ideológico da cultura popular. 3) A cultura popular serve para doutrinar o povo? Para induzi-lo a aceitar e a aderir a idéias e valores que assegurem a continuidade da dominação daqueles que exercem o poder? Ou representa revolta e oposição à ordem social predominante? Será que expressa, de alguma maneira, uma imperceptível, sutil e incipiente resistência ao poder e à subversão das formas dominantes de pensamento e ação?*

Esses questionamentos apontam numa direção fundamental para o entendimento da cultura popular - a coesão grupal e a experiência do sujeito como agente criador de cultura.

É importante ressaltar que nas massas populares não existe uma divisão entre uma cultura entendida como alta e uma outra, como cultura inferior. O popular não articula essa forma de pensamento, pois ele vive sua ação e não teoriza sobre seus hábitos e costumes, o que vem a fortalecer sua forma de viver intensificando a unidade de grupo.

Strinati (1999) diz que durante as décadas de 1920 e 1930 ocorreu grande avanço operacional e tecnológico com o advento do cinema e do rádio, favorecendo o desenvolvimento e a difusão de uma *cultura de massa*<sup>44</sup>.

Nesse mesmo período, no Brasil, acontece um momento de crise, de ruptura, ápice dessas mudanças paradigmáticas: a Semana de Arte Moderna de 1922 – movimento cujo foco central voltava-se ao resgate e à valorização de uma realidade brasileira, a partir da identificação e da divulgação de elementos oriundos de manifestações populares.

Propunha a superação de um Brasil arcaico, ancorado na negação de reproduzir os modelos estético-culturais europeus; liberação do academicismo; criação de modelos culturais que significassem e se remetessem à realidade brasileira, à integralização e à legitimidade do nacional.

Um de seus idealizadores e mentor intelectual foi Mário de Andrade. Segundo Antônio Cândido <sup>45</sup>, sua obra reflete o pensamento modernista:

*Um estágio fundamental na superação da dependência (gerando) a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isso significa o estabelecimento de uma causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas.*

---

<sup>44</sup> Bosi diz que a cultura das massas, diferentemente do folclore, não tem raízes na vivência cotidiana do homem da rua. Ela produziu modas (rock and roll, twist), mas não foi capaz de criar nada que se assemelhasse ao jazz do negro norte-americano: jazz que a cultura erudita admira enquanto rejeita aquelas modas massivas. Nem tudo, porém, é “masscult” na sociedade de massas. Esta articula-se em vários estratos: operariado (especializado, não-especializado), classe média inferior, classe média média, classe média alta, burguesia. Dessas classes a maior parte é atingida pela instrução mínima e média (o<sup>a</sup> fala da situação norte-americana), a menor parte pela instrução superior. BOSI, Ecléia. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986. (p. 77).

<sup>45</sup> SHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira – ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire* Vivian Schelling. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (p.84).

O pensamento de Mário de Andrade caracterizava-se pela sua necessidade de buscar uma identidade, não só como intelectual, mas como pensador inserido na realidade brasileira. Dessa forma, em sua obra coexistem relações antagônicas: o ser e o vir-a-ser, realidade e subjetivismo, tradição e modernidade, o nacional e a cultura européia, o popular e o erudito.

Na visão de Mário de Andrade a instauração de uma cultura nacional estava relacionada com apropriação e resgate dos elementos criados a partir do inconsciente do povo, relembra as cantigas e a música popular como forma capaz de representar a cultura popular, sob uma visão preconceituosa e contraditória. Andrade<sup>46</sup> sustentava:

*Uma arte nacional não se faz com escolha discriminatória e diletante de elementos: uma arte nacional já estava feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça a música popular, música artística isto é: imediatamente desinteressada.*

O pensamento de Mário de Andrade buscava instituir uma arte nacional intimamente ligada à vivência e à percepção do povo. Acreditava que, dessa forma, estaria apropriando-se de características genuínas, pois o popular organiza seu meio de acordo com as necessidades de seu cotidiano, adquire a consciência e possui dimensão da realidade que o cerca, embora a percepção e incorporação de valores brasileiros estejam condicionadas a questões mais abrangentes.

Segundo a visão de Mário de Andrade, o resgate da cultura popular contribuiria significativamente para a constituição de uma possível identidade cultural brasileira e esta só poderia firmar-se caso estivesse ligada,

---

<sup>46</sup> *Idem.* (p.115).

intrinsecamente, à necessidade do resgate dos valores que representassem o povo brasileiro.

Mário de Andrade propunha a discussão sobre a formação da cultura brasileira com base no resgate de elementos da cultura popular, pois no seu entendimento a cultura brasileira só teria uma projeção maior se conhecesse e resgatasse aqueles elementos que representassem determinadas regiões dos país.

As noções que pretendia estabelecer para a cultura popular estavam vinculadas a conceitos regionalistas, como, por exemplo: o modo de viver do homem baiano; os banquetes e danças de uma determinada tribo amazônica etc. Seu projeto consistia em conferir uma identidade brasileira através de um conjunto sistematizado de expressões vividas por um determinado grupo social.

Em alguns momentos percebeu-se o choque de pensamentos e realidades paradoxais em que vivia, como por exemplo: era filho de um guarda-livros e durante a maior parte de sua vida passou dificuldades financeiras, embora estivesse cercado pela elite cafeeira paulistana, – patrocinadora da Semana de Arte Moderna de 1922. Ao tentar resgatar elementos genuínos de cultura popular, partia de uma metodologia questionável e preconceituosa<sup>47</sup>, porque acreditava que poderia apossar-se daqueles elementos populares e transpô-los com uma roupagem erudita, transformando-os em arte.

---

<sup>47</sup> O termo *preconceito* aqui quer dizer opinião formada antes do conhecimento de fatos ou experiências que influenciam na conclusão de determinado assunto. Atitude emocionalmente condicionada, com base em crenças, suposições, opinião particular ou generalização a respeito de determinado tema.

Percebe-se nesses exemplos o despreparo e a falta de métodos para realizar um projeto que tinha como principal objetivo resgatar e propor uma identidade brasileira a partir da escolha de conteúdos culturais típicos de algumas regiões brasileiras e projetá-los nacionalmente.

É nesse mesmo período, também, que se pode citar outro exemplo associado à coesão grupal e à transformação constante da cultura popular em objeto de estudo pela elite intelectual: a criação das primeiras Escolas de Samba (1920/30). Originárias dos morros e favelas do Rio de Janeiro, as agremiações de samba representavam uma forma de identificação de uma comunidade negra excluída. Através da união desses grupos populares e da mistura de elementos de outras culturas (o curso, instrumentos de percussão, máscaras e fantasias), as primeiras escolas de samba tinham como manifesto a possibilidade real da união de uma parcela da população marginalizada, ainda com capacidade de organizar-se e projetar uma festa em sua própria homenagem, cujos temas aludiam ao homem negro, ao Rio de Janeiro, a outras festas populares, à crítica social, enfim, temáticas exclusivamente brasileiras.

Depois de quase um século de sua criação, essas entidades originárias de comunidades carentes obtêm o *status* de grande espetáculo brasileiro, sob o aval daquela mesma elite intelectual.

Embora o folguedo tenha tomado proporções espetaculares, outros fatores como o turismo, as novas mídias e o custo de vida contribuíram para essa situação.

O estudo da cultura popular parece estar fadado a permanecer numa linha tênue entre uma forma de alta cultura e o território delimitado pela classe dominante para os setores determinadamente classificados como populares.

O antagonismo existente entre esses dois pólos culturais, o erudito e o popular, a cada momento aproxima-se de uma questão histórica – a ideologia de dominação das classes burguesas sobre as camadas populares.

Convém lembrar Carlos Nestor Coutinho<sup>48</sup> :

*Antes de mais nada, há uma batalha a travar dentro do próprio plano da cultura. E a tarefa primordial dessa batalha ideológica (...) é precisamente a de contribuir para a supressão do elitismo cultural e para uma transformação em sentido nacional-popular da cultura e da intelectualidade brasileiras. Estimulando as obras que se encaminhem no sentido do nacional-popular e revelando ao mesmo tempo o beco sem saída (ideológico e estético) da visão do mundo elitista ou intimista, a crítica – se feita no quadro do respeito ao pluralismo e à diversidade, que são traços inelimináveis de toda cultura autêntica – poderá contribuir para a expansão hegemônica de uma nova cultura brasileira efetivamente democrática, efetivamente nacional-popular (...)*

Segundo Vannucchi (1999)<sup>49</sup> com o fim da Era Vargas, num período que compreende os anos de 1946 até 1964, ocorreu uma redemocratização no Brasil e um grande incentivo na área da cultura. Em determinadas regiões do país alguns fatos influenciaram e projetaram o Brasil internacionalmente, como a inauguração do Museu de Arte de São Paulo (1947), a I Bienal Internacional de São Paulo (1951), o I Congresso de Folclore (1951), o surgimento da Bossa Nova (1958) sob

---

<sup>48</sup> COUTINHO, Carlos Nestor *apud* VANNUCCHI, Aldo. *Cultura brasileira – o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 1999. (p. 74).

<sup>49</sup> *Idem*. (p. 84.85).

influência do jazz americano, a construção de Brasília (1961), o reconhecimento da arte cerâmica de Mestre Vitalino, a pintura de Cândido Portinari e o Cinema Novo (1961).

O Brasil parece ressurgir com um projeto de construções e desenvolvimento aparente. Algumas cidades crescem e se modernizam. A busca pelo avanço tecnológico impulsiona a burguesia nacional a superar a condição de viver em um país denominado como mero exportador de matérias primas.

Na primeira metade dos anos 60 a liberdade de expressão é banida com o Golpe Militar (1964) sob o qual os bens culturais e as formas de despertar a conscientização do povo foram literalmente abolidas.

Uma das poucas formas de manifestação contrárias à força da ditadura militar centrava-se na resistência dos estudantes através da União Nacional dos Estudantes e no Centro Popular de Cultura (1962/64), que funciona anexo à UNE.

Ferreira Gullar<sup>50</sup>, partidário do CPC, distinguiria, nesse período, folclore e cultura popular:

*(...) a expressão “cultura popular” designa um fenômeno novo na vida brasileira, de um certo modo o autor afirma que a noção se desvincula do caráter conservador que lhe era atribuído anteriormente. Rompe-se, dessa forma, a identidade forjada entre folclore e cultura popular. Enquanto o folclore é interpretado como sendo as manifestações culturais de cunho tradicional, a noção de “cultura popular” é definida em termos exclusivos de transformação.*

No Brasil o regime ditatorial, se estendeu por 21 anos, obrigando intelectuais, artistas, cientistas e políticos a pedir asilo em outros países. Foi proibida toda e

---

<sup>50</sup> GULLAR, Ferreira *apud* ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (p. 71).

qualquer forma de manifestação pública que visasse à conscientização das massas. Havia uma política estatal opressora que censurava a produção cultural da época. Ortiz (1994)<sup>51</sup> analisa da seguinte forma:

*Durante o período de 64 – 80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro lado ele se define por uma repressão ideológica e política intensa.*

Ao ressaltar a existência de uma produção cultural no Brasil nesse período, Ortiz (1994) argumentava que havia, entretanto, uma repressão ideológica. Nesse sentido, ao assumir tal postura, confirma que num período histórico no qual a liberdade de expressão é condicionada ou parcial, a produção artístico-cultural é datada, está circunscrita a determinada época, não transcende ao seu aspecto formal, tornando-se prisioneira do tempo. Pois a principal característica da arte é a liberdade de expressão e a maneira como o artista irá abordar o contexto em que está inserido. A arte não se constrói a partir de uma leitura cartesiana, arbitrária ou unívoca, pois esse tipo de leitura leva ao código, a sistematização e a racionalidade; contrários a arte.

---

<sup>51</sup> *Idem.* (p.89.).

O fazer artístico caracteriza-se por indicar uma dimensão abissal, metafórica ou ambígua, procura sempre como resultado as mais diversas formas de interpretação.

Para que essas relações venham a permear o ato de criação, o artista projeta-se como agente perceptivo que busca o conhecimento da realidade para redimensionar seus posicionamentos e o meio em que vive, partindo da necessidade de compreender o seu contexto, que subsidiará toda a sua capacidade de propor um esquema intelectual. É pouco provável que alguma manifestação artística venha a descartar o comprometimento com o ser humano, pois é nele que estão a origem e a proposição da arte.

Caracterizar um momento como produtivo cultural e intelectualmente significa dizer que os agentes criadores de cultura participam da construção de consciência do seu povo.

Nesse período ditatorial, a conscientização e as transformações sociais estiveram condicionadas ou subjugadas pela opressão militar. Uma das características mais marcantes desse momento histórico foi o descaso com as classes populares, que associado a valores morais e intelectuais comprometidos com a situação política, ocasionou um avanço cultural lento. Embora tenha ocorrido, concomitantemente, uma força de resistência criada por alguns artistas e intelectuais, estes buscaram formas criativas de propor a discussão, através de seus trabalhos, mesmo que o acesso fosse restrito.

Na segunda metade dos anos 80, aqueles mesmos artistas e intelectuais que saíram do país durante o regime ditatorial tomavam as ruas das principais cidades

brasileiras e clamavam pela reconquista da cidadania, pedindo as eleições diretas para presidente da República (1985).

Ocorre nesse período a busca de um regime participativo no qual o cidadão adquire uma liberdade de escolha e, conseqüentemente, a produção cultural brasileira reflete esse momento de maior participação política.

Os anos 90 são marcados por inúmeras tentativas de valorização da cultura popular brasileira. Em algumas universidades, por exemplo, há grande incentivo a projetos que tenham o Brasil como foco de pesquisa e grandiosas exposições de arte tentam vislumbrar os caminhos percorridos pela produção cultural brasileira. É nesse período que se percebe uma tentativa de resgate engajado sobre a formação cultural brasileira e suas heterodoxas formas de expressão.

Paradoxalmente, os meios de comunicação de massa projetam ritmos musicais originários do nordeste brasileiro, os quais visam apenas ao entretenimento da população através de suas letras maliciosas e de suas coreografias libidinosas, sem contribuir para a conscientização política.

Sob esse universo antagônico e movediço, o entendimento da cultura popular é descaracterizado e reduzido a estereótipos preestabelecidos pela mídia, cuja mensagem subliminar é um fator determinante para interpretações preconceituosas e desajustadas.

Assim, percebe-se que no decorrer da formação cultural brasileira, em determinadas épocas, o apelo à cultura popular foi fundamental para o entendimento e a construção de sistemas capazes de solidificar e proporcionar unidade a demandas sociais, embora o comprometimento com a conscientização

do povo, com seus agentes produtores e com a própria cultura popular nem sempre seja considerado, e, às vezes, nem mesmo respeitado.

Do exposto, pode-se constatar que a complexidade em abordar temas relacionados à cultura popular deriva do fato de ser esta uma manifestação essencialmente dinâmica, pois é dinâmico o seu agente produtor. Diferentemente de outras manifestações artísticas, a essência da arte popular não está no objeto artístico e sim no seu próprio processo de criação, no imaginário de quem ou daqueles que o produzem.

O objeto da cultura popular desvinculado do agente é uma forma sem sentido, descontextualizada, que não representa mais o povo que a criou, pois a cultura popular pressupõe movimento. O seu fator diferencial reside na vivência, no conjunto de experiências daqueles que a produzem, ela está em constante criação, continuamente recriando-se. No universo da cultura popular estão presentes as manifestações afro-brasileiras, sobretudo sua religiosidade marcada pela presença sistemática dos deuses-orixás Iorubá com os santos católicos europeus.

## **CAPÍTULO II – SINCRETISMOS RELIGIOSOS**

### **2.1. Abordagem sobre a formação do sincretismo religioso no Brasil**

Quando chegaram à África Negra, os europeus encontraram rituais e divindades negras os quais chamaram de feitiço, originado de uma palavra portuguesa, que só a seguir, por influência da língua francesa, foi trocada por fetiche. Os deuses africanos ficaram conhecidos pelo europeu como deuses fetichistas.

Era incompreensível para o homem branco imaginar toda aquela ritualística feita pelos africanos: como o sacrifício de animais poderia satisfazer seus deuses? que deuses eram esses? por que eram tão exigentes com seus devotos?

Com o tráfico de escravos um trabalho de “exorcismo-catequização”(Figura 4) era feito a bordo de grandes navios negreiros por religiosos católicos, que apoiavam a sociedade escravocrata. O homem africano já não estava mais em seu habitat natural, não poderia realizar seus rituais, não encontraria as ervas usadas para seus banhos de purificação. Se não bastasse o desequilíbrio psicológico que sofriam quando se tornavam escravos, suas crenças eram destruídas.

As ações catequizadoras dentro dos navios negreiros podem ser consideradas como uma espécie de sincretismo religioso, talvez a primeira ação-sincrética a que o homem africano tenha sido submetido.



FIGURA 4 – “Batismo de um homem negro”, 1878  
F.J. Stober. O.S.T. Coleção CEAB.  
Catálogo de Exposição – “Arte e Religiosidade afro-brasileira – Heranças Africanas”.  
Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997.

Nesta citação de Bastide (1975, p.88) pode-se observar a tensão do escravo, por viver dois mundos totalmente adversos:

*Quando o candomblé se organizou no Nordeste, no século XIX, ele permitia ao iniciado a reconstrução simbólica, através do terreiro, da sua comunidade tribal africana perdida. Primeiro ele é o elo com o mundo original. Ele representava, assim, o mecanismo por meio do qual o negro americano e brasileiro podia distanciar-se culturalmente do mundo dominado pelo opressor branco. O negro podia contar com um mundo negro, fonte de uma África simbólica, mantido vivo pela vida religiosa dos terreiros, como meio de resistência ao mundo branco, que era o mundo do trabalho, do sofrimento, da escravidão, da miséria.*

Para Bastide (1973, p. 161) *sincretismo não é rígido e cristalizado. É um fato em formação, fluente e móvel, apresentando assimilações diversas conforme as épocas. Essa assimilação era uma forma de o africano cultuar seus deuses-orixás,*

personificação das forças da natureza, que bem pode ser traduzida por santo, na religião católica. Com a criação do imaginário popular que reconstruiu simbolicamente a África e, também, com a necessidade de ser brasileiro, o africano deveria ser católico, mesmo que adorasse suas divindades.

Pode-se dizer que nessa profissão de fé o homem africano estaria criando um jogo de construção de uma identidade genuína. Assim, podemos dizer que o Candomblé, *por* sua origem, nasce católico, aliado à necessidade do africano de tornar-se brasileiro. Estudos de Prandi<sup>52</sup> confirmam essa consideração:

*A religião dos orixás, dos voduns e dos inquices reconstituiu simbolicamente no Brasil do século passado a África que os negros africanos perderam com a escravidão, conforme já nos mostrou Bastide (1975), mas, embora fosse na origem uma religião de negros, a sociedade já era a brasileira, com instituições totalmente outras, sobretudo a família, uma sociedade que contava com o catolicismo como fonte decisiva de identidade e sociabilidade. Não era então possível ser brasileiro sem ser católico, mesmo que se fosse negro e mesmo que ser brasileiro fosse uma imposição (Prandi, 1999). Assim, a religião africana no Brasil constitui-se como religião de negros católicos, que já haviam perdido a família africana, com seus clãs, genealogias e antepassados. Embora os candomblés tenham reconstituído nas estruturas religiosas brasileiras e seus postos sacerdotais as hierarquias de poder e as regras de administração características da família e dos reinos africanos, uma parte decisiva da religião foi deixada para trás: a presença dos antepassados e de muitas entidades sobrenaturais que na África respondiam pelo controle moral dos homens e das mulheres.*

---

<sup>52</sup> PRANDI, Reginaldo. *Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras*. In <http://sociologia-usp.br/prandi>. 19/09/2001, 22:30 PM.(p.2-3).

Os cultos afro-brasileiros com seus deuses orixás e seus animismos religiosos criaram aqui no Brasil uma diversidade de manifestações religiosas que segundo Cacciatore (1977, 96) podem variar desde o:

*Candomblé (Bahia; atualmente também no Rio de Janeiro e Estado do Rio de Janeiro – nações nagô, jeje, angola, congo e compostos; candomblé de caboclo. Macumba(E. do Rio de Janeiro e São Paulo) – nome dado pelos leigos às sessões de Quimbanda. Xangô – culto nagô mesclado (Pernambuco, Paraíba, Alagoas e Sergipe). Tambor de Mina – culto jeje e Tambor de nagô – culto nagô (Maranhão). Batuque e Babaçuê (Pará) – várias influências. Pará – chamado Batuque pelos leigos(Rio Grande do Sul). Catimbó (todo o nordeste). Pajelança atual (Amazônia, Maranhão, norte do Piauí). Toré atual, também Caboco (nordeste, especialmente Sergipe). Umbanda (quase todo o Brasil, espalhando-se já para o exterior).*

De certa maneira, ao se reestruturarem aqui no Brasil esses cultos de origem africana sofreram infinitas modificações, alguns adaptaram-se, transformaram-se e outros desapareceram, embora a sua grande maioria guarde em comum o culto aos orixás nagôs, como por exemplo: no culto conhecido como tambor de mina no Maranhão, entidades nagô-iorubá manifestam-se e dividem o mesmo espaço mágico-religioso com os espíritos de caboclos – entidades espirituais que apresentam aspectos sincréticos.

Uma das características desses cultos afro-brasileiros é o sincretismo religioso que associa os orixás africanos aos santos europeus, como lembra Ortiz (1994, 132-133):

*(...) Um exemplo disso é o sincretismo dos deuses africanos com os santos católicos. A associação de Iansã e Santa Bárbara, Iemanjá e Nossa Senhora, Oxalá e Jesus, e várias outras, não são arbitrarias. A memória coletiva africana retém da hagiografia católica aqueles elementos que têm alguma analogia com os*

*orixás sincretizados. Exu, quando é sincretizado com o demônio, aproxima as qualidades de Lúcifer às de trikster do deus africano. Seu sincretismo com São Pedro retém no entanto um outro traço, o da passagem, o de rei das encruzilhadas, que se associa a Pedro, porteiro do céu. Tem-se assim que a memória coletiva se preserva inclusive no momento em que dinamicamente o sincretismo se estabelece.*

A religiosidade do homem afro-brasileiro estava subordinada às imagens de santos europeus. Uma relação sincrética era a maneira criada pelo africano para manter vivos seus deuses, que se manifestavam como forças da natureza. Por exemplo, quando um relâmpago cruzava o céu, acreditavam os devotos que era a manifestação do orixá *lansã* (deusa das tempestades) que reinava, conduzindo-os e anunciando as chuvas. Para o africano era difícil aceitar a condição de ter de adorar imagens feitas de madeira que imitavam homens brancos.

A assimilação de elementos das mais diversificadas culturas e, principalmente, da européia, aqui existentes, levou o africano a criar uma síntese: o imaginário popular, que veio a favorecer a representação de seus deuses (relacionados com as forças da natureza: o relâmpago, as águas, o arco-íris etc.) na presença sistemática de imagens de santos ocidentais. Por exemplo: ao visitar uma casa de religião, percebe-se que o *peji* (altar) compõe-se de imagens de santos europeus, imagens de índios e de outras figuras negras em gesso. Atrás dessas imagens existe uma parede, geralmente coberta por cortinas coloridas – os santos africanos e seus assentamentos estão localizados exatamente atrás dessa cortina.

Um outro exemplo de assimilação e criação sincrética é quando a cultura africana absorveu elementos da cultura européia. Bastante conhecido e divulgado,

o ritual, da lavagem das escadarias da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim; que acontece na Bahia, é assim analisado por Bastide ( 1973-173):

*A cerimônia não é de origem africana, pois já existia em Portugal, foi introduzida na Bahia por um português que teria combatido na guerra Paraguai, tendo feito o voto, se saísse ileso, de lavar o átrio de Nosso Senhor do Bonfim. Ao subir em peregrinação foi explicando aqueles que encontrava o que ia fazer e, pouco a pouco, foi-se formando a sua volta um pequeno grupo que se ampliava: nasceu uma cerimônia. Mas os pretos, que tinham o costume, nas suas religiões, de lavar os objetos sacrificiais, com óleo-de-dendê, sangue ou água da fonte sagrada, confundiram e naturalmente as duas cerimônias e transformaram a lavagem numa festa sincrética católico-fetichista.*

Através desse exemplo pode-se perceber o quanto a formação cultural dos povos se interpenetram e incorporam outras características. Esse processo é entendido por Vannucchi (1999-46) como aculturação (...) *Significa a dinâmica das transformações – em geral, nada pacífica! – sofrida por alguém ou por um grupo, pelo contato estável com outras culturas. Exemplos históricos desse processo multiplicam-se, particularmente, na América Latina e na África.*

A incorporação de elementos oriundos de outros imaginários religiosos foi adaptada e absorvida por vários cultos afro-brasileiros através do contato mútuo, como é enfatizado por Carneiro (s/d - 46):

*Hoje muitos candomblés não mais se dedicam a uma só nação<sup>53</sup>, como antigamente, seja porque o chefe*

---

<sup>53</sup> Nação denominação de origem tribal ou racial (nação nagô, nação africana) atribuída aos grupos de negros africanos vindos como escravos para o Brasil. Denominação do conjunto de rituais trazidos por cada um desses povos e que determinaram os diversos tipos de candomblé. As nações mais conhecidas: Nagô (negros sudaneses, da Nigéria e parte do Daomei) e suas subdivisões ketu, ijexá, oyó; jeje (negros do Daomei); mina (fanti-achanti, da Costa do Ouro); muçurumin (males), mais encontrada na Bahia, Pernambuco e Maranhão. Angola, Congo, Cabinda, Cassanje, Moçambique etc; sobretudo no Rio de Janeiro, antigo estado do Rio, São Paulo, Minas gerais. F.- port.- país, pátria, povo que habita um país, origem, grupo de indivíduos

*atual tem nação diferente da do seu antecessor, e naturalmente se dedica às duas, seja pela grande camaradagem (...) existente entre as pessoas mais conhecidas de todos os candomblés, o que faz com que se homenageiem tais pessoas, tocando e dançando à maneira das suas respectivas nações. Já não é raro tocar-se para qualquer nação em qualquer candomblé. Assim, no Engenho Velho e no Gantois, duas casas onde a tradição Ketu exerce uma verdadeira tirania, pode ver cantar e dançar para encantados<sup>54</sup> caboclos. É verdade que nos candomblés nagôs isto raramente acontece, mas é uma deferência a que não podem fugir nem mesmo esses candomblés.*

Segundo Prandi<sup>55</sup>(1999), outro fator que acentua a criação de ações-sincréticas é o fato de que a religião católica, oficial do Brasil, de origem judaico-cristã está fundada em relações contrárias: o amor e o ódio, o bem e o mal, deus e o diabo. Nas religiões de origem africana essa questão “pares opostos” não existia.

O mesmo autor<sup>56</sup> pondera:

*O sincretismo representa a captura da religião dos orixás dentro de um modelo que pressupõe, antes de mais nada, a existência de dois pólos antagônicos que presidem todas as ações humanas: o bem e o mal; de um lado a virtude, do outro o pecado. Essa concepção, que é judaico-cristã, não existia na África. As relações entre os seres humanos e os deuses, como ocorre em*

---

com características semelhantes. CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. ( p.178).

<sup>54</sup> *Encantados* designação dos orixás, representados por caboclos, espíritos ancestrais indígenas, nos candomblés de caboclos. É nome tirado da pajelança amazônica, onde assim se designam seres animados por forças sobrenaturais, com formas humanas ou animais que vivem sob as águas dos rios, nas selvas, campos etc; segundo a crença de índios e caboclos. F.- port.- encantado, enfeitado, tornado visível. Nome genérico dado às entidades que incorporam nas dançantes em alguns terreiros de São Luís, MA, com influência da pajelança. *Idem*. (p.111).

<sup>55</sup> PRANDI, Reginaldo. *Exu, de mensageiro a diabo – sincretismo católico e demonização do orixá Exu*. In <http://sociologia-usp.br/prandi>. 17/09/2001, 16:30 PM.( p.7).

<sup>56</sup> *Idem*. (p.7).

*outras antigas religiões politeístas, eram orientadas pelos preceitos sacrificiais e pelo tabu, e cada orixá tinha suas normas prescritivas e restritivas próprias aplicáveis aos seus devotos particulares, como ainda se observa no candomblé, não havendo um código de comportamento e valores único aplicável a toda a sociedade indistintamente, como no cristianismo, uma lei única que é a chave para o estabelecimento universal de um sistema que tudo classifica como sendo do bem ou do mal, em categorias mutuamente exclusivas.*

A relação sincrética, tanto religiosa quanto cultural e/ou comportamental, serve de fonte de estudo e criação para as mais diversas áreas do conhecimento humano, pois apresenta características fundamentais para a compreensão de determinado grupo social. O universo mágico dos cultos afro-brasileiros e seus sincretismos religiosos serviram de fonte de pesquisa para antropólogos, etnólogos, músicos, poetas e artistas plásticos; esses trabalhos apresentam um elo de ligação com a forma mais primitiva de cultura sincrética existente no Brasil e a sua divulgação a outras classes da sociedade brasileira.

Um exemplo de como o sincretismo religioso existente no Brasil instigou a criação artística pode ser constatado na ontológica produção cinematográfica *O Pagador de promessas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte. Nesse filme pode-se perceber o contraste existente entre realidades paradoxais, com suas crenças, hábitos e maledicências. O Personagem *Zé-do-burro* desloca-se do povoado onde mora para pagar uma promessa que havia feito a Santa Bárbara, pela graça alcançada, de salvar seu burro da morte. Como prova de sua devoção e agradecimento, ele caminha muitos quilômetros carregando uma cruz, revelando-se puro em fé. Nessa peregrinação *Zé-do-burro* é acompanhado por sua mulher. Ao chegar a Salvador não esperava encontrar tantas dificuldades para cumprir a

promessa, pois o padre da Igreja de Santa Bárbara, ponto final de sua jornada, ao saber que ela havia sido feita em um terreiro de Candomblé, não permite que ele entre com a cruz, alegando que tal fetiche teria sido oferecido ao diabo. Enquanto a opinião pública se divide, a mulher do protagonista é seduzida por um gigolô, uma vez que se sente trocada pela cruz.

O sincretismo religioso, as diferenças socioculturais, o preconceito e a falta de informação sobre determinados assuntos evidenciam nessa produção a disparidade existente entre o catolicismo e o candomblé, afirmando a condição de subserviência e de inferioridade de uma fé pagã.

No Brasil, o candomblé é a religião que sustentou as populações escravas cujo trabalho serviu como base para o crescimento e o desenvolvimento da sociedade brasileira. Todavia, a fé que professavam estava subordinada a uma religião adversa.

Para alguns devotos de orientação mais ortodoxa, a aceitação de que o candomblé nasce brasileiro, mas com origem africana, é questionável. Eles tentam realizar uma transposição dessa religião tal como existia na África, desconsiderando que a fauna e a flora aqui existentes sejam totalmente diferentes da africana. Além disso, devem levar em conta que no momento em que realizam algum tipo de substituição de animais sacrificiais e ervas, para fins iniciáticos e/ou profiláticos, estão firmando uma ação sincrética.

Prandi(2001)<sup>57</sup> lembra que:

---

<sup>57</sup> PRANDI, Reginaldo. *Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras*. In <http://sociologia-usp.br/prandi>. 20/09/2001, 22:30 PM. (p.7).

*Embora atendendo a uma comunidade de culto, os candomblés formaram-se como empreendimentos individuais, dirigidos segundo a vontade de seus chefes fundadores e fazendo parte de seu patrimônio particular. A mãe-de-santo, ou o pai, sempre foi a autoridade máxima do terreiro e todas as decisões, que, segundo a crença do candomblé expressam a vontade do orixá dono do terreiro, que é o mesmo da mãe ou pai-de-santo, são incontestáveis. A mãe-de-santo é a mãe da família espiritual, a família-de-santo, e proprietária de fato da casa de culto e embora todo o grupo se estruture em hierarquias e cargos que dependem do tempo de iniciação, relações de parentesco e obrigações iniciáticas já cumpridas, a designação de filhos para postos de prestígio e a nomeação para funções rituais que implicam compartilhar do poder da mãe dependem única e exclusivamente da vontade da mãe-de-santo, que pode quebrar regras e expectativas e nomear pessoa de sua relação mais íntima, passando por cima de outros que supostamente já estavam ritualmente preparados para o cargo em questão. Tudo é muito pessoal, tudo deve atender aos interesses de quem manda e facilmente se observa a facilidade com que relações afetivas suplantam direitos formais. Desde a origem, o candomblé é uma religião personalista e individualista.*

Quando Prandi (2001) refere-se a ser a questão hierárquica suplantada pela afetiva, reporta-se, de alguma forma, à questão da particularidade aliada à interpretação dos dirigentes das comunidades-terreiros que criam e reinterpretam situações com base em seu próprio conhecimento e percepção em relação ao culto. Essa fração interpretativa reforça e afirma o nascimento sistemático de ações sincréticas, característica principal dos cultos afro-brasileiros. Os terreiros são templos onde os deuses africanos se manifestam para dançar, comer e ajudar seus devotos. Nesses espaços predomina a festa, cujo ápice acontece quando os orixás dançam no grande salão embalados por cânticos e batuques

característicos; prossegue após a dança com o grande banquete, quando todos se reúnem para a confraternização.

Outro exemplo de assimilação sincrética pode ser constatado nas obras de Rubem Valentim<sup>58</sup>, iniciado no culto nagô, que realizou um trabalho orientado sobre as crenças dos orixás afro-brasileiros utilizando-se dos fetiches que representam esses deuses.

Valentim viveu em Salvador/BA até 1957, quando se mudou definitivamente para o Rio de Janeiro, onde dois anos mais tarde entrou em contato com o movimento neoconcreto<sup>59</sup> (1959-1961), que influenciaria definitivamente seu

---

<sup>58</sup> *Rubem Valentim* (1922/1992), pintor, escultor, gravador; 1922, nasce em Salvador, BA. 1948 forma-se em Odontologia. 1953 Gradua-se em Jornalismo. 1957 transfere-se para o Rio de Janeiro. 1962 recebe o Prêmio de Viagem ao Exterior no IX Salão Nacional de Arte Moderna. Muda-se para Roma. Participa da Bienal de Veneza. Estuda arte negra e visita museus de Antropologia, fundamentais para seu trabalho. 1966 viaja à África. Participa do I Festival de Arte Negra em Dacar, Senegal. Passa a residir em Brasília. Participa da I Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador. 1977 participa do II Festival Internacional de Arte Negra em Lagos, Nigéria. 1992 morre em Brasília. Exposição póstuma no Memorial da América Latina, SP. Participou da III, V, VI, VII, IX, X, XII E XIV Bienal Internacional de São Paulo.

<sup>59</sup> O movimento neoconcretista, dentro das limitações históricas e estéticas em que se realizou, tinha relativa coerência prática e teórica, uma vez que, ao contrário do que freqüentemente sucede com os movimentos vanguardistas, neste caso teoria e prática se alimentavam dialeticamente uma da outra, disso resultando que mesmo as elaborações teóricas mais audaciosas nasceram da permanente indagação sobre o que, potencialmente, estava contido nas obras e, portanto, dialeticamente, na própria teoria. O fato de ter dado prevalência ao trabalho, à criação sobre a especulação teórica, possibilitou à arte neoconcreta trazer algumas contribuições então originais: 1 rompeu com a relação passiva do espectador em face da obra, fazendo-o participar de sua exploração; 2 criou um novo tipo de obra aberta, que se caracterizou precisamente por essa participação direta do ex-espectador, ao contrário do outro tipo de obra cuja 'abertura' se refere não ao espectador mas apenas à estrutura da própria obra; 3 introduziu na obra um movimento não-mecânico mas, ele mesmo aberto, dependente da opção e da vontade do espectador; 4 criou a obra espacial *sem avesso*, isto é, sem o "lado de trás", e sem a posição privilegiada que se define pela existência de uma base: a obra neoconcreta — o não-objeto — não tem forma permanente, imutável, e pode ser visto de qualquer dos lados, como também pode ser posto em qualquer posição; 5 rompeu com os limites tradicionais que separavam a pintura, a escultura, o livro e a palavra, antecipando-se à arte conceitual; 6 utilizou a arquitetura, a luz, a cor, a palavra e a participação do "leitor" para criar a obra penetrável, antecipando-se também à vanguarda internacional. MORAIS, Frederico et al. *Neoconcretismo* (1959-1961) – Ciclo de Exposição sobre Arte no Rio de Janeiro – Catálogo de Exposição. Galeria de Arte BANERJ, 1984.

trabalho. Valentim resgatou o universo mágico dos candomblés afro-brasileiros através de uma linguagem reiterada que venceu as fronteiras particulares das casas-de-santo e figura entre as grandes produções artísticas do século XX. (FIGURA 5).

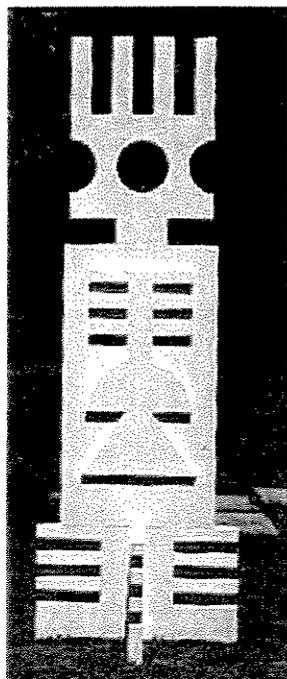


FIGURA 5 – "Templo de oxalá", Brasília/1977 – 2 peças de encaixe com pino – madeira pintada  
XIV Bienal Internacional de São Paulo/7 – Acervo MAM – Salvador/BA  
Catálogo de Exposição. *Rubem Valentim – Artista da Luz*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001. p.130.

Os elementos que constituem o sincretismo religioso afro-brasileiro podem ser analisados e estudados quando tem-se a oportunidade de participar das grandes festas públicas que são oferecidas pelas comunidades-terreiro nos dias de louvor à seus deuses e aos ancestrais mortos.

## CAPITULO III - FESTA NEGRA AOS ANCESTRAIS MORTOS

### 3.1 Origem do termo

As religiões afro-brasileiras apresentam uma diversidade de cultos com características próprias, cujas diferenças e criações cosmogônicas enriquecem, dinamizam e fortificam o imaginário popular brasileiro através de suas nacionalizações e seus regionalismos sincrético-religiosos.

Essa liberdade de interpretação e interação que caracteriza os cultos afro-brasileiros contribui para construir uma unidade cultural significativa, em cada região onde se manifesta. Assim, através da religião é possível conhecer uma sociedade ou um grupo étnico, pois é dela ou a partir dela que o homem realiza suas reflexões e cria as ações simbólicas fundamentais para sua orientação e seu modo de viver. Com o distanciamento de suas origens, o africano pôde reproduzir parcialmente a tradição fundamental de sua terra: o culto a seus ancestrais – o candomblé.

Segundo Verger (1957), a palavra candomblé estava associada a uma revolta de escravos da Cabula, em Salvador (1828), instigados por *negros feiticeiros* de uma casa de culto nas proximidades.

Cacciatore (1977) diz que candomblé é o local onde se realizam as cerimônias de certos cultos afro-brasileiros mais ligados às tradições africanas.

Atualmente, Candomblé está relacionado com um sentido mais amplo: abrangendo o local de culto, a própria seita e sua liturgia. O mesmo autor diz que:

*O candomblé nagô é, no Brasil, o conjunto das tradições trazidas pelos iorubás. Predominou sobre as demais nações,*

*impondo seus rituais (ketu, ijexá, oyó – e outros que se perderam). Os Orixás são representação das forças da natureza, das atividades econômicas e guerreiras e, alguns, ao mesmo tempo, antepassados míticos – praticamente absorveram os deuses das outras tradições, tanto sudanesas como de povos Bantos. Mantiveram, na medida do possível, mais puras as crenças e rituais africanos trazidos por seus antepassados. Dos 400 a 600 deuses da África Negra, vieram para o Brasil talvez meia centena, da qual só restaram muito poucos à época atual. No Candomblé Nagô firmaram-se e permaneceram os seguintes Orixás, alguns com outros nomes e ‘qualidades’, além do nome principal: Oxalá (que representa seu pai Olórun, o deus supremo, sem símbolos nem culto. Nanã, Yemanjá, Xangô, Ogun, Iansã, Oxum, Obá, Oxóssi, Oxumaré, Omolu-Obaluaiê, Euá, Iroko, Logunedé, Ossaim, Ibeji, Ifá, Baiani (pouco), Exu (mensageiro). O chefe do terreiro Nagô (a princípio quase exclusivamente mulheres, ao contrário da África) é chamado de Ialorixá (feminino) ou Babalorixá (masculino). O iniciado, de qualquer sexo, é o Ialô. (1977, p. 79-80).*

Esse culto aos mortos é composto de três partes: jejum e rezas, os sacrifícios, os banquetes e danças; representando a purificação do corpo e da mente, a renovação do ciclo da vida e por fim a grande festa onde todos participam, sejam devotos do culto ou visitantes de um modo geral. A parte ritual da religião original, mais importante para a vida cotidiana, é reconstituída no culto aos seus antepassados familiares e da aldeia, pois a família se desfez e a tribo não existe mais.

O termo *candomblé* designa vários ritos com diferentes ênfases culturais, aos quais os seguidores dão o nome de *Nação* (Lima apud PRANDI, 1996). As principais culturas africanas para a formação das nações de candomblé existentes no Brasil são provenientes de cultura banto (Gabão, Angola, Congo, Zaire e Moçambique) e da região sudanesa do golfo da Guiné – iorubás e os ewê-fons (Nigéria e Benin).

### 3.2 O local de culto

Segundo Santos<sup>60</sup>, o terreiro é composto por dois ambientes com funções diferenciadas: um espaço *urbano* destinado ao uso *público e privado*, composto pelas *casas-templos* onde são cultuados os orixás; uma outra construção denominada *Ilé-asé*, parte reservada à reclusão dos iniciados – iaôs; uma cozinha para preparação dos alimentos rituais que serão ofertados aos orixás, uma sala e ante-sala; o outro *espaço virgem*, ao ar livre formado por árvores e fonte natural; o *mato*, onde estão as ervas e plantas litúrgicas, tanto para fins iniciáticos como profiláticos, essenciais nas religiões afro-brasileiras.

Para se construir uma casa de candomblé – o barracão – é necessário que se realize uma cerimônia de fixação dos *alicerces mágicos*, no qual o chefe da casa deposita o axé – forças sagradas da natureza.

Santos<sup>61</sup> pondera que o axé está contido em elementos dos reinos animal, vegetal e mineral, e que estão agrupados em três categorias: O “sangue” “vermelho”, o “sangue” “branco” e o “sangue” “preto”.

1. O “sangue” “vermelho” compreende:

- a) o do reino animal: corrimento menstrual, sangue humano ou animal;
- b) o “sangue” “vermelho” do reino vegetal: o epo, azeite de dendê, o osun, pó vermelho extraído do *Pterocarpus Erinacesses* (Abraham, 1958:490), o mel, sangue das flores;
- c) o “sangue” “vermelho” proveniente do reino mineral: cobre, bronze etc.(...)

2. O “sangue” “branco” compreende:

- a) o “sangue” “branco” do reino animal: o sêmen, a saliva, o hálito, as secreções, o plasma

---

<sup>60</sup> SANTOS, Juana Elbien dos. *Os nagô e a morte: Pádê, Àsésé e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1986.

<sup>61</sup> *Idem.* (p. 41-42).

- (particularmente o do *igbin*, caracol) etc;
- b) o “sangue” “branco” do reino vegetal: a seiva, o sumo, o álcool e as bebidas extraídas das palmeiras e de alguns vegetais, o *iyèrosùn*, pó esbranquiçado extraído do *iròsùn* (*Eucleptes Franciscana F.*) (*Abraham:316*), o *òri*, manteiga vegetal (*shea-butter*) etc;
  - c) o “sangue” “branco” proveniente do reino mineral: sais, giz, prata, chumbo etc.
3. O “sangue” “preto” compreende:
- a) o do reino animal: as cinzas animais;
  - b) o do reino vegetal: sumo escuro de certos vegetais; o *ilu*, índigo, extraído de diferentes tipos de árvores (*Abraham: 187*), é uma preparação à base de *ilu*, pó azul escuro chamado *wáji*;
  - c) o que provém do reino mineral: carvão, ferro etc.

Nessa grande construção desenvolvem-se cultos privados e um outro destinado ao público em geral. Esse barracão possui um grande salão retangular, destinado a festas públicas, sendo decorado com bandeirinhas de cores correspondentes ao orixá que dá nome à casa; ou, então, em dias de festividades, a uma determinada entidade que ocasionalmente será homenageada. O local recebe enfeites que podem variar desde imagens das entidades sincretizadas com os santos de origem européia, até objetos votivos, flores, velas etc. Existe um local, ao fundo, reservado aos músicos que tocam e entoam cânticos ao som de seus atabaques (*rum*, *rumpi* e *lê*).

Geralmente o *peji* (santuário com altares dos orixás), possui elementos ligados à natureza (pedras, água, óleos), que realmente representam a personalidade e forças divinas de cada orixá, vasilhas com alimentos, moringas contendo água, tecidos com estampas florais e com motivos populares reverenciando os orixás. Na parte externa, à frente do barracão se encontra uma casa destinada a *Exu* (mensageiro), o protetor da casa.

### 3.3 A liturgia

Para que uma festa de candomblé aconteça, é necessário que anteriormente ocorram duas outras cerimônias: uma secreta, a *matança*, e outra denominada *padê*. A renovação das forças dos orixás é feita através do sacrifício de animais (*matança*) como bodes, galos, galinhas de angola. Influenciados por cânticos e danças, os religiosos derramam o sangue desses animais sobre os *axés* (forças imateriais) no *peji* (altar). Dessa cerimônia secreta, apenas poderão participar o *axogum* (imolador), o *babalorixá* (pai-de-santo), a *ialorixá* (mãe-de-santo) e uma ou duas filhas-de-santo das mais antigas da casa.

Ao findar essa cerimônia secreta, geralmente ao entardecer, é dado o início ao *padê* ou despacho para *Exu*, para que este, como mensageiro, realize a comunicação com os orixás. Ao se encerrar o *padê*, uma obrigação necessária para que o “homem da rua” se satisfaça, é que se dá o início da cerimônia dos orixás.

Para começar a cerimônia as filhas-de-santo se posicionam em formato circular (FIGURA 6) e começam a entoar cantos litúrgicos, iniciando a dançar. Reverenciam os chefes do culto – *ialorixá* ou *babalorixá* – e reverenciam os músicos, prostrando-se ao chão. Para cada orixá são entoados de três a sete cânticos, acompanhados de danças próprias de cada entidade espiritual. Os orixás são saudados em uma determinada ordem, que jamais poderá ser alterada.



FIGURA 6 – “Círculo formado pelos filhos-de-santo”  
Foto - Rogerio Lima – RJ/2001

A possessão de um orixá (forças imateriais) é caracterizada pelo transe em que o *cavalo-de-santo* (filhos de santo) sofre contorções e perturbações nos movimentos corporais, anda descompassadamente, há uma deformação em seus traços fisionômicos. Suas ações correspondem aos toques e ao ritmo notas musicais e dos cânticos, sempre em tom crescente.

Durante o transe, o filho-de-santo adquire a identidade e o arquétipo do *orixá* recebido, por exemplo: o orixá Xapanã ou Omolu, cuja personificação é expressa sob duas formas: Obaluaê (jovem) e Abaluê (ancião). Na grande dança quando se manifesta como Obaluaê, usa de passadas rápidas, de um lado para o outro, com o

braço estendido para a esquerda ou para a direita; como Abaluê, dança com as mãos voltadas para o chão, corpo dobrado, como se sentisse fortes dores, convulsões, vômitos ou calafrios de febre.

Bastide (1971) vê no transe místico uma manifestação da *prática da participação* entre os povos africanos. Já em civilizações ocidentais, essa manifestação é omitida ou reprimida. O homem africano a cultiva, porque é através do transe que é estabelecido contato com as forças divinas, com os seus antepassados, com os mortos, com seus deuses.

A cada incorporação, os orixás se multiplicam, podendo manifestar-se, dessa forma, em vários *aparelhos* (filhos-de-santo). Numa mesma festa de santo, verificam-se diversas personificações de um mesmo orixá. Quando a primeira entidade se manifesta, *Exú*, o mensageiro, que faz a comunicação do mundo terreno com o espaço divino, é saudado em ritual que antecede a grande dança. Depois, Ogun, Oxossy, Omolu, Nanã Burucu, Oxumaré, Xangô, Iansã, Oxun, Iemanjá e Oxalá, e, se nenhuma entidade responder aos chamamentos ou se muitas das *filhas-de-santo* não forem possuídas, a mãe-de-santo faz vibrar os instrumentos com grande intensidade, que leva as *iaôs* (filhas-de-santo) a *bolarem* (entrar em transe) instantaneamente. Depois de possuídos, os filhos-de-santo são levados pelas assistentes a um quarto onde são guardadas as vestimentas, armas e fetiches dos orixás. Paramentados, os orixás são conduzidos ao grande salão para dançar (FIGURA 7). Os convidados são saudados pelos orixás. Reverenciam a mãe-de-santo, estendendo-se no chão e cumprimentam a orquestra. Emanam bênçãos aos presentes, dançam e praticam passes de cura.



FIGURA 7 – "Equedes conduzindo os orixás paramentados à grande dança".  
Foto – Rogerio Lima/RJ 2001

O ritual do candomblé cumpre sua razão principal: a interação de espírito e matéria, o contato do mundo dos homens com o espaço divino, é esse o momento mais aguardado desse culto. Posteriormente, a mãe-de-santo, autoridade principal da casa, ordena o momento em que deverá terminar a dança aos ancestrais mortos. Com o auxílio das *equedes* (assistentes), os orixás vão sendo conduzidos a um quarto e acabam voltando ao seu panteão de origem.

A contextualização de todos os aspectos até aqui abordados permitiram compreender, situar e focalizar o objeto de estudo. Entretanto, como este trabalho está inserido dentro do universo das artes visuais, objetivando a produção artística, cumpre aqui resgatar a reflexão em torno da teoria da arte, enfocando o momento atual da produção em artes visuais, na qual se destacam três linhas ou processos de criação que fazem parte das obras as quais complementam este trabalho: a memória, a identidade e o citacionismo em arte.

## **CAPÍTULO IV - A MEMÓRIA, A IDENTIDADE E O CITACIONISMO: REFERÊNCIAS PARA PESQUISA POÉTICA CONTEMPORÂNEA-ATUAL**

Para compreender a produção da arte contemporânea-atual, neste início do terceiro milênio, torna-se necessário elucidar questões anteriores que condicionaram esse turbulento e fascinante momento de crise de percepção. É tarefa um tanto quanto árdua e imprecisa, por se tratar de processo em desenvolvimento, no qual o distanciamento histórico inexistente e a reflexão sobre essa mesma produção estética começa, lentamente a questionar seus próprios meios. Fala-se do imediato, do momento atual; do agora.

A história da humanidade e a história da arte se caracterizam por momentos de crise, os quais acarretam profundas transformações socioculturais; que são sentidos de forma clara e precisa. Essas transformações constroem-se de forma brusca e às vezes experimental, nunca de uma forma linear, resultando nas mudanças de idéias ou conceitos aceitos – os paradigmas.

Essa possibilidade de abertura, inserção e entendimento dos novos paradigmas caracterizam e diferenciam a história da arte das demais áreas do conhecimento humano; e é essa capacidade libertária de transcender ao físico, ao real em direção à subjetividade que a arte permeia, atravessa os séculos, acompanhando, desestruturando e refletindo o próprio fazer artístico, homem em suas relações interpessoais e com o meio.

Em vários momentos desde que redimensionou seus pontos de interesse, como, por exemplo, o advento da fotografia (séc. XIX), a arte passou a considerar assuntos específicos da construção de sua linguagem própria, não mais apresentando como função principal representar o mundo real. Essa fragmentação

apresentando como função principal representar o mundo real. Essa fragmentação causou certa repulsão e instituiu a discussão sobre os valores e funções os quais estariam associados ao campo da arte.

Nesse mesmo período, por volta de 1865, surge a figura de Édouard Manet, pintor francês, que, ao apresentar no Salão de Outono desse mesmo ano, dois quadros *Olympia* (1865) e “*Le Déjeuner sur l’Herbe*”(1863) gera uma série de críticas e escândalos ao retratar uma prostituta com forte referência ao real já liberta dos cânones alegóricos.

Referindo-se a *Olympia* (1865) e a “*Le Déjeuner sur l’Herbe*” (1863), Compagnon<sup>62</sup> diz:

*Olympia, datada do mesmo ano, provocou um furor maior do que quando foi exposta no Salão de 1865. Por que esses quadros provocaram tanta hostilidade? Seus assuntos foram sentidos como provocações. Em cada um deles, vive-se a glorificação de uma prostituta ou de uma modelo de ateliê, tipo feminino ao qual está associada uma reputação de frivolidade, como se a pintura risse da pintura, expondo suas convenções! “Le Déjeuner sur l’Herbe” parecia uma piada: duas mulheres nuas e dois homens de terno, num piquenique em um parque. Mesmo que não fosse intenção de Manet, o quadro, como muitas obras modernas, foi recebido assim. Um nu, num cenário de vida moderna, uma cena realista, sem nenhum pretexto alegórico, sem nenhum sentido prévio: foi isso que desconcertou e chocou o público.(...).*

Sobre o aspecto formal do quadro – *Le Déjeuner sur l’Herbe* – (FIGURA 8) o mesmo autor<sup>63</sup> argumenta:

*No plano formal, os três componentes do quadro – a paisagem de fundo, o grupo central e a natureza-morta, em primeiro plano – não se acham integrados. A*

---

<sup>62</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996. (p. 32).

<sup>63</sup> *Idem*. (p.32-33).

*paisagem é apenas um esboço grosseiro ou um cenário. Os modelos posam claramente no ateliê, num contraste incômodo com o fundo. A influência do japonismo é evidente: os personagens estão cercados e recortados sobre um fundo chapado como numa tapeçaria. Em todo caso, falta unidade entre as figuras e a paisagem. Da mesma maneira que em relação ao assunto, é impossível decidir se a provocação é intencional. Quanto a natureza morta, ela fura a tela como um detalhe insolente pela precisão e pelo brilho, o resto sendo simplificado e colorido. Pelo seu academicismo, ela acentua a nudez das mulheres, mais desnudadas do que nuas. Indica, enfim, uma profundidade e uma perspectiva, enquanto as figuras e o fundo são tratados sem relevo, achatados, no plano do quadro. A natureza morta, como um piscar de olhos, ou uma nova piada, parece o único elemento do quadro em conformidade como verossímil acadêmico. Já se mostrou, porém, que, na realidade, ela era irrealista, pois o cesto de frutas justapõe na tela cerejas e figos, que na natureza não coexistem. Quanto aos personagens, parecem isolados atrás de um vidro, que só o olhar negro de Victorine atravessa - modelo no centro do quadro -, ao passo que os espectadores se encontram em frente, como cesto de frutas.*



FIGURA 8 – Édouard Manet<sup>64</sup> – “Le Déjeuner sur l'Herbe” (1862-3) – 215cm x 271 cm  
O.S.T. Musée d'Orsay, Paris

<sup>64</sup> O LIVRO DA ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (p. 296).

No exemplo citado percebe-se que a história da arte fundamenta-se por momentos de ruptura com as convenções de certa época, em que significativas transformações superam o estabelecido, indicando outra direção, desestabilizando as estruturas, tornando-se um canal de reflexão do contexto que caracteriza determinada época e a superação de idéias e arquétipos aceitos.

Sobre o paradoxo existente entre tradição e modernidade, presente na obra *Olympia*, Compagnon<sup>65</sup> ressalta:

*Em Olympia, o jogo da tradição e da modernidade é da mesma ordem, mas, com melhor domínio, Manet produz uma obra ao mesmo tempo efêmera e eterna. Baudelaire escrevia: “Infeliz daquele que estuda no antigo outra coisa que não seja a arte pura, a lógica, o método geral! Por mergulhar demais no antigo, ele perde a memória do presente.” Mas a maneira que Manet tem de trabalhar com um passado extrai justamente a “beleza misteriosa” que torna a modernidade digna de tornar-se modernidade. Olympia é o último dos grandes nus da história da pintura e, ao mesmo tempo, um quadro moderno, pelo assunto, pela técnica e também pela polêmica que provocou: o gato preto aí está presente como uma rubrica de modernidade.*

Parafrazeando o autor pode-se dizer que *Olympia* é o resultado de uma sucessão de citações e talvez resida em tal característica um dos fatores associados à modernidade: da obra *Maja Desnuda*, de Goya, e da obra *Vênus de Urbino*, de Ticiano. Na composição que provém de Ticiano, uma figura feminina apóia o cotovelo direito sobre um divã, com a mão esquerda escondendo o sexo, em atitude pudica.

---

<sup>65</sup> *Idem. Ibidem.* (p.34).

Toda a conotação de inocência e fidelidade é colocada em xeque por Manet, pois subverte as intenções: *Olympia* tem os olhos fixos no espectador, como se o convidasse para uma noite de prazer; sua mão que esconde-provoca apresenta um apelo ao erotismo e à sua sexualidade carnal. Essa sexualidade é acentuada pela fita-fetico no pescoço e pelo acréscimo do detalhe das sandálias metalizadas.(FIGURA 9).

O personagem ama, que em Ticiano organiza e preza pelo baú do enxoval, ao fundo, é substituído pela presença de uma mulher negra que lhe entrega um bouquet de flores, provavelmente de um cliente.

De origem e originalidade duvidosas, essa obra suscitou uma série de outras cópias e citações, pois Picasso, Cézanne e Matisse também a revisitaram para criar algumas de suas obras, preservando os mesmos elementos e a composição – mulher, animal e ama.



FIGURA 9 – Édouard Manet<sup>66</sup> –“Olympia” – (1865) – 130, 5 cm x 190 cm  
O.S.T. Musée d’Orsay, Paris

<sup>66</sup> WILSON, Michael. *The impressionists*. Phaidon: London, 1993. (p. 45).

Outro exemplo de superação de idéias ou conceitos estabelecidos é encontrado na obra de Marcel Duchamp, que transforma objetos seriados e os eleva à categoria de arte, descontextualizando-os de seus locais de origem e recontextualizando-os no universo da percepção da arte. Assim procedendo, Duchamp propõe o elemento conceitual e não o objeto-arte puro e simples.

Octávio Paz<sup>67</sup> diz que:

*Os readymade são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo que esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a idéia de valor. Os readymade não são antiarte, como são tantas criações do expressionismo, mas a-Rtísticos. A abundância de comentários sobre o seu sentido – alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp – revela que seu interesse não é plástico, mas crítico ou filosófico. Seria estúpido discutir sobre a sua beleza ou feiúra, tanto porque não são obras, mas signos de interrogação ou de negação diante das obras. O readymade não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É a crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o readymade é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte. Para Duchamp o bom gosto não é menos nocivo que o mau.(...)*

Entre outras qualidades existentes em suas obras, Duchamp coloca em questão o julgamento estético firmado sobre o objeto e a função da própria obra, e

---

<sup>67</sup> PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (p. 23)

propõe que qualquer objeto pode ser elevado à categoria de arte, pela seleção acidental do indivíduo, privilegia o conceito, a idéia em detrimento da criação.

Essa idéia de conceito em relação à criação de obras de arte vai ao encontro do que Plaza chama *de transformação de idéias complexas em processo de trabalho*<sup>68</sup>; com essa idéia de estabelecer outras relações com objetos, sejam eles seriados ou não, Duchamp deu início ao processo do conceitualismo em arte, uma vez que descontextualiza os objetos de sua função primária e recontextualiza-os, a partir de uma seleção, atribuindo-lhes outros significados. (FIGURA 10).

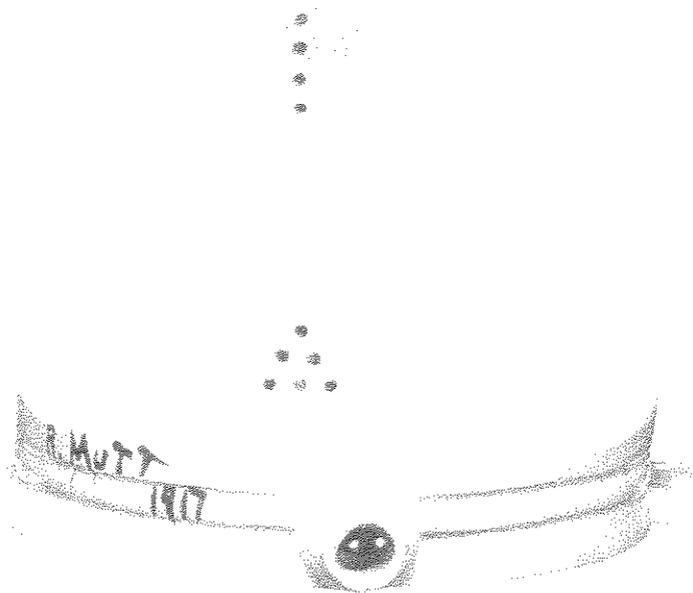


FIGURA 10 — Marcel Duchamp<sup>69</sup> – “Fonte” – (1917) – 33, 5 cm. Porcelana.  
Indiana University Art Museum, Bloomington

Plaza<sup>70</sup> afirma:

<sup>68</sup> PLAZA, Julio. Arte, Ciência, Pesquisa: Relações. *Revista Trilhas*. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, N° VI, 22, Semestral. 1997. (p. 23)

<sup>69</sup> O *LIVRO DA ARTE*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (p. 142).

*Produzir conhecimentos não é uma leitura direta da existência, diz Srour, isto porque o real não é transparente e dele não se faz uma leitura imediata. Produzir conhecimento é transformar informações complexas (científicas, ou tecnológicas, sensíveis e técnicas), em resultados de um processo de trabalho. Trata-se, pois, de uma intervenção intelectual sobre os aspectos simbólicos (instituições, observações, representações) e não de uma transformação da própria realidade observada, já que o real somente é acessível pelo signo, pois o máximo grau de realidade só é atingido pelos signos, como disse Pierce.*

Quando Plaza chama a atenção para uma *intervenção intelectual*<sup>71</sup>, está dizendo que a produção do conhecimento acontece a partir da compreensão do objeto, está afirmando a necessidade de fazer uma aproximação daquele objeto, dissecando-o para obter a dimensão de suas proporções, inserindo-as de forma a contribuir para o ser entendido e, posteriormente, inseri-lo no processo criativo.

Essa questão complexa requer a criação de uma metodologia, ou seja, como determinado objeto deve ser analisado; o que para a comunidade artística é incompreensível, pois elegem o fazer em detrimento da análise, da compreensão e da estruturação, provenientes daquela descoberta. A resistência de compreensão às manifestações de arte atual reside nesse ponto.

Outro fator a ser considerado, no que se refere à resistência em desenvolver um trabalho aliando a teoria e a prática, é o que diz respeito a uma conotação romantizada, em que o indivíduo-artista é aquele que constrói suas obras através da mediação divina, do dom, do fruto de uma inspiração.

---

<sup>70</sup> PLAZA, Julio. Arte, Ciência, Pesquisa: Relações. *Revista Trilhas*. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, N° VI, 22, Semestral. 1997. (p. 23)

<sup>71</sup> *Idem. Ibid.*

Simão<sup>72</sup> pondera:

*Ocultou-se, pelo menos do século XV até o limiar do século XX, com o véu da genialidade do artista, o jogo da arte. Segundo o senso comum, fazer arte era e ainda é em certa medida revelar o sopro divino contido na idéia do Belo por intermédio da habilidade genial do artista, então sujeito privilegiado que servia de canal para a revelação, por meio do artifício, desse Belo.*

O que fica claro nessa análise de Simão é que aquela visão de artista estava relacionada a uma necessidade de promover e mitificar um trabalho artístico, pois apenas poucas pessoas dotadas de virtuosismo estavam aptas para fazê-lo.

Pode-se perceber, também, que a mesma noção de artista permaneceu institucionalizada durante 500 anos de história da arte, e perdura até hoje, causando infinitos tipos de equívocos.

Baseando-se naquele artista divinal, que criava suas obras, aprisionado em uma torre de marfim, atualmente algumas pessoas revivificam esse estereótipo e norteiam suas incursões na arte, construindo pastiches, nos quais o apreço técnico tem como resultado uma pintura de efeito, desconsiderando os atuais comprometimentos aliados à contextualização. A arte como reflexo de todo um aparato sociocultural não é levado em conta. E essas manifestações estão sendo colocadas ao público como legitimadas pela própria instituição arte. Confundindo-o, pois nesse momento, ele, o expectador, volta a apreciar um tipo de arte nostálgica, ancorada na representação do real, deflagrando um obstáculo epistemológico.

---

<sup>72</sup> SIMÃO, Luciano Vinhosa. Da arte: sua condição contemporânea. *Revista de Mestrado em História da Arte*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes – UFRJ, N°V, Semestral. 1998. (p. 36).

Por isso a necessidade de se estabelecer uma relação entre teoria do conhecimento em artes e atividade prática, utilizando-se de conceitos, que contribuirão de forma significativa para clarear e informar os próprios artistas e o senso comum, de que se esta vivenciando outra época, a da tecnologia, da comunicação instantânea, da necessidade da participação desse mesmo público, para apreciar os meios de expressão da arte contemporânea-atual.

Com relação a conhecimento e fazer artístico, Simão (1998: 37-38) salienta:

*É pela consciência dessa dura realidade que paira sobre a arte certo desencanto, que hoje constitui, aliás, a própria matéria-prima de seu fazer. A ferida aberta por Duchamp – uma rosa fétida plantada no seio da instituição – ri, irônica, de si mesma. É necessário minar constantemente as regras do jogo sem se eximir de dele participar. Talvez caiba ao artista se infiltrar na raiz institucional e corrompê-la. Só assim sua arte atuará como vírus, provocando anomalias funcionais no corpo institucional. Sua arte, portanto, em um golpe de mestre, deverá todo o tempo pôr em xeque a instituição, e, assim, contribuir para redimensionar seu significado e transformar em conhecimento esse fazer.*

Quando Simão resgata a gênese da obra de Duchamp, a qual acaba desestruturando toda uma tradição institucional que permaneceu imutável durante séculos, está alertando sobre a necessidade de um trabalho orientado através da busca do conhecimento aliado ao fazer artístico. Essa preocupação criteriosa e reflexiva confirma-se hoje, pois até o momento pouco se sabe da emblemática obra de Marcel Duchamp.

Com esses dois exemplos pode-se perceber a extensão do problema que se está tratando. Portanto para um melhor entendimento da estruturação deste

pensamento serão abordados assuntos pertinentes as temáticas a serem apresentadas. Esses assuntos serviram como introdução, localizaram esta pesquisa no espaço-tempo e servirão como ponto de partida para as referências que serão feitas sobre memória, citacionismo e identidade nas pesquisas em arte-atual.

A apropriação de idéias e conceitos já trabalhados por artistas de várias épocas caracteriza uma situação de citacionismo na arte, muito difundida no contexto-atual da produção artística. A obra de Manet analisada neste capítulo serviu como exemplo para demonstrar essa linha de pesquisa seguida por inúmeros artistas.

Sobre esse assunto é necessário voltar o olhar para os anos 60 do século XX, quando nos Estados Unidos da América eclode a Pop Art. Essa manifestação se caracteriza por apelo e apropriação de ícones da cultura de massa<sup>73</sup> que regimentam toda uma produção artística. Sob forma de protesto ao elitismo existente na produção da arte dos anos sessenta, os artistas transferem para a arte estrelas de Hollywood, embalagens de gêneros de limpeza e alimentação, personagens de história em quadrinhos, criando uma estética original.

---

<sup>73</sup> Termo aqui empregado no sentido de dominação arquetípica, pois a cultura de massa americana está associada a todo um processo de dominação tanto no que se refere a questões sociais, quanto políticas e culturais. A cultura de massa americana representa a grande parcela de exclusão e dominação sócio-econômica que os países do sul estão submetidos. Subtende-se que os valores culturais - cuja característica é fortalecer uma coesão grupal e uma conscientização popular - organizam-se também em função do poder econômico e político de um país, o que se observa nesses países é uma certa alienação forçada pelos meios de comunicação sob intervenção americana, o que vem a ocasionar um estado de inércia sócio-cultural.

Esses elementos, aparentemente banais, resgatados da cultura popular e da *mass media*, guardam em sua concepção uma expressividade que visava abolir o distanciamento existente entre arte e vida.

*Osterwold*<sup>74</sup> salienta que:

*A palavra pop torna-se um slogan sorridente de uma ironia crítica relativamente às palavras divulgadas pelos meios de comunicação cujas histórias fazem a história, cuja estética define a imagem de uma época e os exemplos estereotipados influenciam o comportamento do homem.*

Vale lembrar a apropriação e a exploração da imagem dos grandes astros da música e do cinema, utilizados por Andy Warhol, que influenciaram toda uma geração, embora na poética construída por Warhol essas personalidades apareçam desprovidas de glamour e da publicidade. Em seus quadros percebe-se todo o universo das crises e perturbações psicológicas que essas celebridades sofreram, pois geralmente aparecem isoladas e transfiguradas em poses detidas pelo próprio tempo.

O mesmo autor<sup>75</sup> critica:

*O pop é uma manifestação cultural essencialmente ocidental, nascido no contexto de uma sociedade industrial capitalista e tecnológica. Os Estados Unidos estão no centro desse programa. Para o resto do mundo ocidental, em particular para a Europa, estes contributos terão por consequência a americanização crescente da cultura.*

---

<sup>74</sup> OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Lisboa: Taschen, 1994. (p. 61).

<sup>75</sup> *Idem. Ibidem*. (p. 6).

Strinati<sup>76</sup> salienta que o processo de americanização, mediado pela cultura de massa americana e projetado para os quatro cantos do mundo representa o sistema capitalista:

*A teoria da cultura de massa também se preocupou com o processo de americanização. Os receios e as angústias manifestados por seus críticos foram estimulados do mesmo modo pela ameaça de americanização. Isso porque a cultura popular norte-americana é considerada representante de todos os males da cultura de massa. Por ser concebida como resultado da produção industrial e do consumo de bens culturais, é relativamente fácil identificar os Estados Unidos como a terra natal da cultura de massa, uma vez que é a sociedade capitalista mais associada a tais processos. Uma grande quantidade de produtos culturais vem dos Estados Unidos, portanto a americanização torna-se também uma ameaça, um perigo não só para os padrões estéticos e os valores culturais, mas para a própria cultura nacional.*

Nessa perspectiva, artistas como Andy Warhol (1928/1987) e Roy Lichtenstein (1923) já deflagravam em suas obras o domínio e o poderio americano sobre os demais continentes, a implantação de uma cultura americana enlatada, forçando outros povos a decodificá-la.

Ao Elegerem ícones aparentemente comuns, como uma lata de sopa e garrafas de coca-cola, estavam num primeiro momento identificando uma situação na qual a preservação de um sistema capitalista era direcionado para o campo da cultura convenientemente constituída; e, num segundo, internacionalizavam suas obras, como se estivessem vendendo seus bens culturais, mas poderiam estar tratando a questão de forma oposta, expondo-a, condenando-a.

---

<sup>76</sup> STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999. (p.36).

Tome-se como exemplo a obra Marilyn (1967), de Warhol: nela uma das personalidades de Hollywood mundialmente famosa é apresentada como se estivesse desprovida de todo o fascínio e encantamento que produziu nas telas do cinema; percebe-se nessa obra uma acentuada crítica em relação ao processo de americanização tão bem traduzida pela linguagem cinematográfica (FIGURA 11).

Nessa obra Marilyn Monroe percebe-se apática e congelada, indiferente a sua própria crise, sua solidão e sua tragédia.



FIGURA 11 – Andy Warhol<sup>77</sup> – “Marilyn” (1967) – Silk-screen sobre papel – 91,5x91,5cm. Museum of Modern Art, Nova York

Para um melhor entendimento sobre outras questões pertinentes ao tema, faz-se necessário abordar termos que comumente são empregados como se suas significações apresentassem o mesmo sentido. Em seu livro, Danto<sup>78</sup> perfaz uma distinção entre os termos *moderno* e *contemporâneo*:

---

<sup>77</sup> O LIVRO DA ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (p. 485).

<sup>78</sup> DANTO, Arthur. *L'Art Contemporain et la Clôture de L'Histoire*. Paris. Editions DU, 2000. (p. 11).

*(...) O termo “moderno” não é um simples conceito temporal, digamos “o mais recente”, o termo “contemporâneo” não é somente uma noção temporal designando tudo o que acontece no presente momento. A mudança de orientação que conduz da era “pré-moderna” à era moderna se opera de maneira também imperceptível em relação à passagem da imagem antes da era da arte para a era da imagem, retomando a terminologia de Belting. Os artistas começaram a fazer arte moderna sem se darem por conta de que eles produziam algo de um gênero diferente, até que eles se conscientizaram retrospectivamente do fato que uma mudança importante aconteceu. A reviravolta da arte moderna para arte contemporânea se operou de maneira similar. Durante muito tempo a expressão “arte contemporânea” era, sem dúvida, simplesmente um sinônimo de “arte moderna produzida atualmente”.*

O mesmo autor continua:

*Acima de tudo, o termo “moderno” pressupõe a idéia de uma diferença entre o agora e o “antigo”: não teria nenhuma utilidade se as coisas fossem estáveis ficando parecidas, isto é, fossem iguais a elas mesmas. Isto implica a existência de uma estrutura histórica e neste sentido é muito mais forte que, por exemplo, a expressão “o mais recente”. Quanto ao termo “contemporâneo” tomado no sentido mais corrente, ele significa “o que acontece agora”: a arte contemporânea é a arte criada por nossos contemporâneos. É, portanto uma arte que não passou pela prova do tempo. Ela tem, para nós, uma significação que a arte moderna, inclusive aquela que passou pela prova do tempo, não poderá ter: é de uma maneira particularmente íntima “a nossa arte a nós”, mas pelo fato da evolução interna da história da arte o termo “contemporâneo” acabou mudando de sentido: ele designa a arte criada no quadro de uma estrutura de produção, que, a meu ver, é diferente de todas que a história da arte conheceu até agora. O mesmo para o termo “moderno”; ele serve para denotar um estilo, um período, e não somente a arte “recente”. O termo “contemporâneo” nos chegou para designar alguma coisa a mais que simplesmente a arte do presente momento. De outra maneira, me parece que ele designa menos um período já que não há mais períodos susceptíveis de compor um grande discurso*

*da arte. E menos um estilo de criação artística, mas, sobretudo um certo estilo de uso dos estilos.*

As construções poéticas do momento contemporâneo-atual, segundo Danto, no que se refere à criação das obras, são também um revisitar a todos os períodos antecedentes da arte, pois os artistas voltam seu olhar para outros artistas e momentos cujas produções redimensionaram os pontos de interesse e transformaram os meios e conceitos da expressão artística, embora ressalve que atualmente a incorporação de elementos das novas mídias e da computação caracterizem esse contexto adicionando esse caráter como diferencial de seus predecessores.

Farias<sup>79</sup> complementa, dizendo:

*Finalmente, estão os artistas da década de 90, encerrada há pouco, cujas obras em construção confirmam a sensação de uma crise aguda ou mesmo o fim da arte moderna. Obras que se opõem ao projeto de uma linguagem universal e da busca metódica da novidade pela ruptura, que irrompem numa miríade de poéticas originárias das mais diversas matrizes: das que mergulham em referências históricas e pessoais àquelas que parodiam a própria arte e o círculo na qual ela está enredada; das que criticam a idéia de autonomia da arte, preferindo abandonar os suportes convencionais – pintura, escultura, etc. – em favor de manifestações híbridas, àquelas que descartam as respeitáveis heranças do neoconcretismo, buscando outras fontes, do barroco mineiro à arte popular, do debate sobre o problema da imagem na vida atual à especulação sobre o corpo e suas pulsões etc.*

As manifestações do período *pós-histórico* ou *o fim da arte*<sup>80</sup> (termos utilizados por Danto) apresentam outras características que identificam a produção

---

<sup>79</sup> FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. (p.18-19).

atual em arte, como por exemplo: o ecletismo, reunião de elementos conceituais e formais das mais diversas áreas, épocas e maneiras de expressão poéticas; o narcisismo, elemento norteador da pesquisa poética, na qual a valorização e a percepção do "eu" podem incidir na construção de todo um fazer artístico; o caráter efêmero, tanto no que se refere à durabilidade dos materiais como à apresentação das obras; e a pré-disposição intelectual, em que os artistas estabelecem relações com outras áreas do conhecimento humano para contribuir na conceitualização e na criação de suas obras.

Outro fator diferencial que vem a acrescentar novo elemento à produção contemporânea-atual está associado à utilização do caráter virtual de interface<sup>81</sup> humana, mediatizado pelas novas mídias e pela cibercultura.

O período pós-histórico apresenta uma total liberdade, quando tudo é permitido; mas, para melhor compreender deste momento de crise de percepção é necessário voltar pelo menos a três décadas atrás.

Danto<sup>82</sup> ressalva:

*Os paroxismos perduraram durante os anos 70 como se a história da arte tivesse tido a intenção interna de chegar a uma concepção histórica dela mesmo e como se – as últimas etapas eram as mais difíceis de passar – a arte ela mesma se tornará mais paroxista na medida em que tentava ultrapassar as barreiras exteriores, as mais rígidas. Mas o momento em que*

---

<sup>80</sup> Para Danto o momento atual está relacionado ao fim de todo um discurso tradicional que acompanhou a história da arte e que neste momento (início do séc.XXI) chega ao fim, libertando a arte de conflitos próprios do período moderno, como, por exemplo: a busca pelo novo, a ruptura e a emancipação da arte.

<sup>81</sup> Aqui o termo se refere à linguagem da multimídia baseada nas relações de interatividade homem-máquina.

<sup>82</sup> DANTO, Arthur. *L'Art Contemporain et la Clôture de L'Histoire*. Paris. Editions DU, 2000. (p. 14).

*esse invólucro fora rasgado, no momento em que houve um primeiro toque de consciência de si, essa história estava terminada. Ela se livrou de um fardo o qual ela podia deixar a cargo dos filósofos. E uma vez livre do peso da história, os artistas estavam livres para produzir o tipo de arte a sua escolha, dando-lhes o objetivo que quisessem ou mesmo sem dar nenhum objetivo. É isto que caracteriza a arte contemporânea e não podemos nos espantar do fato que, como no caso do modernismo, não existia um estilo contemporâneo.*

Os anos setenta do século XX aparentemente não registraram grandes transformações artísticas (embora surgisse a *Pattern Art* e a *Decoration Art*), se comparados com a década anterior. Segundo Danto, a partir de 1962 inúmeros estilos eclodiram em diversas partes do mundo, após o fim do expressionismo abstrato, como por exemplo: surgem a *Color-field*, a Abstração *hard edge*; na França o Novo Realismo; a Pop Art, a Optical-Art e o Minimalismo nos Estados Unidos; na Itália a Arte Povera, finalizando com a Arte Conceitual<sup>83</sup>.

Na visão de Danto a produção artística dos anos setenta guardava uma forte ligação política e sua maior contribuição foi a apropriação de imagens: os artistas revisitam as imagens que já guardavam uma significação e identidade e as recontextualizam com outros significados e com nova identidade.

Esse revisitar da arte pela própria arte, e sua metalinguagem como tema e meio de expressão contemporânea-atual faz com que os artistas de agora se

---

<sup>83</sup> Danto diz que a arte conceitual demonstra que não era mesmo indispensável que uma coisa fosse um objeto visual palpável para ser arte visual. Isto implica que, infelizmente, o significado da arte não podia ser ensinado através de exemplos. E isto significa que, do ponto de vista das aparências exteriores, tudo poderia ser uma obra de arte. Assim, se quisermos colocar às claras a essência da arte será necessário abandonar o campo de experiência sensível pelo do pensamento. Enfim, será necessário voltar-se à filosofia. *Idem.*(p.14).

voltem para rever e analisar mais precisamente a obra de Marcel Duchamp, nesse vai-e-vem da arte reinventando arte, ela própria tentando ir a fonte<sup>84</sup>.

Canton<sup>85</sup> diz :

*Uma das grandes heranças da arte moderna do século 20 para a contemporânea é a incorporação do readymade. Processo iniciado pela apropriação cubista de jornais, afirmado com o uso de uma gama de objetos nas performances futuristas e de fato propagado e estabelecido na arte de Marcel Duchamp, o readymade assumiu então aspectos ligados à mídia, ao nonsense recoberto de ironia, e à questão autoral. Marchel Duchamp dizia que o artista estava predestinado a achar objetos ao acaso e que sua incorporação artística era o bastante: não era necessário criar nada. O artista contemporâneo utiliza-se do readymade mas não como uma argumentação, um statement sobre a autoria e muitas vezes não de maneira ironica. Ele utiliza objetos e materiais já prontos para encurtar a via de acesso a suas mensagens.*

Nesse contexto, vale ressaltar a obra de Jac Leirner (1961) que vai ao encontro dos princípios Dada<sup>86</sup>, em que se apropria de objetos do cotidiano resignificando-os, como, por exemplo: em suas instalações apresenta sacolas de lojas de museus do mundo todo, cartões de visita, guarnições de mesa (objetos de furto de companhias aéreas) e cédulas de dinheiro, entre outros.(FIGURA 12).

---

<sup>84</sup> Termo que nesse contexto adquire um sentido ambíguo, usado tanto para se referir ao elemento gerador – Marcel Duchamp quanto sua obra– de todo esse turbilhão artístico-conceitual existente hoje.

<sup>85</sup> CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira – um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001. (p.55).

<sup>86</sup> O *Dada* foi fundado em Zurique na primavera de 1916 por Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco e Richard Huelsenbeck no Cabaré Voltarie (...). A palavra Dada foi descoberta acidentalmente por Hugo Ball e por mim num dicionário alemão-francês, ao procurarmos um nome para Madame Le Roy, a cantora do nosso Cabaré. Dada é uma palavra francesa que significa cavalo de pau. É notável por sua brevidade e por tudo o que sugere. Dada transformou-se logo na marca de toda a arte lançada no Cabaré Voltaire. Por “novíssima arte” entendíamos então, de modo geral, a arte abstrata. Richard Huelsenbeck, de “Em Avant Dada: História do dadaísmo, 1920. CHIPP, Herschel Brawning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993 (Coleção A). (p.381-382).

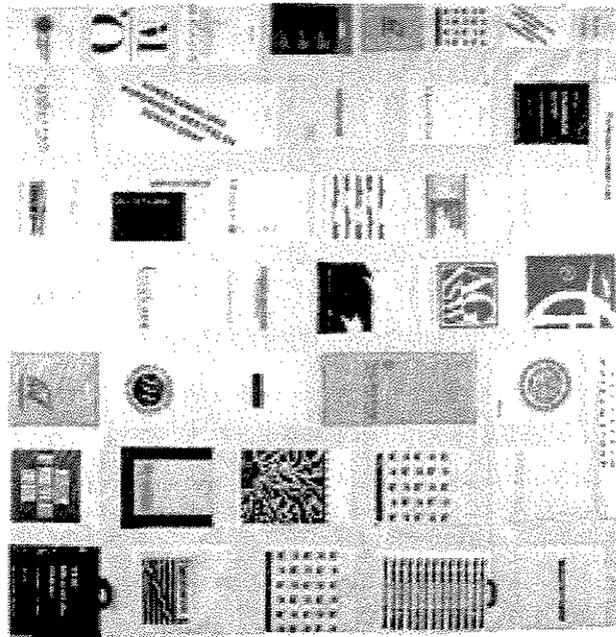


FIGURA 12 – Jac Leimer<sup>87</sup> – “Names (Museums)” – 1989/92 – sacolas plásticas, poliéster e espuma – (292x 94 cm). Coleção Fundação Bohen

O interesse dos artistas de buscar, colecionar, apropriar-se, descontextualizar e recontextualizar objetos, imagens e referenciais permeia o elemento da memória.

#### 4.1 A Memória

A memória como tema ou como forma de gerar motivação para a criação artística é uma das linhas ou tendências das manifestação da arte contemporânea-atual. Chauí<sup>88</sup> sustenta que *a memória é uma atualização do passado ou uma presentificação do passado e é também registro presente para que permaneça como lembrança.*

---

<sup>87</sup> [http://www.moma.org/exhibitions/muse/artist\\_pages/leimer\\_names.html](http://www.moma.org/exhibitions/muse/artist_pages/leimer_names.html), IN 18/10/2002, 01:20 AM.

<sup>88</sup> CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997. (p. 128).

Embora ressalve que a memória não está relacionada apenas com as funções biológicas do modo de funcionamento e armazenagem das células nervosas, onde são registradas e guardadas idéias, percepções, gestos etc, a autora lembra que a memória necessita de outros elementos que se associam a ela, dando-lhe significado. Os elementos da memória estão associados a lembrança, que quer dizer uma espécie de seleção das sensações armazenadas, as quais estão envolvidas com *aspectos afetivos, sentimentais e valorativos*<sup>89</sup>.

No processo de memória, diz Chauí, além dos componentes físicos e biológicos são adicionados outros *componentes objetivos e subjetivos*<sup>90</sup> para auxiliar na formação daquilo que se escolhe lembrar. Como componentes objetivos na formação da memória, a autora descreve as atividades físico-fisiológicas e químicas de gravação e registro cerebral das lembranças, assim como a estrutura de dado objeto. Para exemplificar essa função Marílina Chauí cita a psicologia da *Gestalt*<sup>91</sup>, dizendo que o ser humano tem mais facilidade de gravar uma melodia inteira do que sons isolados; que se memorizam com maior rapidez formas geométricas regulares do que apenas um conjunto de linhas.

---

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> *Idem. Ibidem.*

<sup>91</sup> Doutrina relativa a fenômenos psicológicos e biológicos, que veio a alcançar domínio filosófico, e que considera esses fenômenos não mais como soma de elementos por isolar, analisar e dissecar, mas como conjuntos que constituem unidades autônomas, possuindo leis próprias, donde resulta que o modo de ser de cada elemento depende da estrutura do conjunto e das leis que o regem, não podendo nenhum dos elementos preexistir ao conjunto. \*Teoria da forma\*. A psicologia da forma é a parte da psicologia que estuda a estrutura. Investiga os estímulos óticos no campo da percepção visual, tais como pontos, linhas, formas, cores, entre outros. Estuda o que os faz se distinguirem por contraste com o fundo, suas características de interesse e indiferença, sua relação com o espaço, simplicidade, pregnância e seu grau de inter-relacionamento. Isto é, uma *gestalt*, cuja tradução tem como significado o termo "forma", fazendo deste, por sua vez um sinônimo de estrutura. FONSECA, Joaquim da. *Comunicação visual: glossário*. Porto Alegre, 1990. (p. 50).

Como componentes subjetivos coloca a importância que um determinado acontecimento ou coisa guarda para a pessoa; o significado emocional ou afetivo do fato ou da coisa para outrem; a maneira como alguma coisa ou fato impressionou e ficou gravada; sua necessidade para a vida prática e para o desenvolvimento do conhecimento; o prazer ou dor que representem.

Embora todos os elementos que são armazenados no cérebro estejam gravados e registrados, eles só têm importância enquanto memória se tiverem ou apresentarem um sentido com um significado para cada pessoa.

No que tange à produção em arte do presente momento, o período pós-histórico, alguns artistas voltam-se para reencontrar elementos perdidos dentro da história e, principalmente, dentro de suas histórias e neuroses pessoais. Para a efetivação dessas pesquisas retomam o elemento memória como fio condutor para expressar suas poéticas.

Sobre esse tema Kátia Canton<sup>92</sup> analisa:

*(...) A atitude de vasculhar as memórias pessoais e configurar um atento olhar para dentro de nós torna-se um movimento de resistência contra a apatia e a amnésia geradas por um avassalador panorama externo de excessos, estabelecido pela cultura da mídia eletrônica e cibernética que produz um máximo de informação contido num mínimo de tempo, gerando um estado de constante ansiedade na tentativa de acompanhar o mutante estado dos fatos que nos são oferecidos a cada minuto.*

A busca por elos-perdidos pessoais que guardam um distanciamento entre alguma significação real e outra imaginária é percebida na produção de Arthur

---

<sup>92</sup> CANTON, Kátia. Novíssima arte brasileira – um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001. (p.43).

Bispo do Rosário (1909/11-1989). Marinheiro e pugilista, foi internado como esquizofrênico-paranóico na Colônia Juliano Moreira-RJ. Produziu cerca de mil obras, onde elementos de seu passado surgem como imagens que transbordam a tênue linha do ilusório para o real. Bispo desfiou seus lençóis, o uniforme do manicômio – desfiou para conseguir o fio azul, fração do espaço celestial – em sua delirante e isolada “ação-Penélope” nos pôs a descoberto um mundo onde coexistiam a dura realidade do hospital e suas fantásticas imagens estroboscópicas: flashes de memória, delírio, sonho, dor e exclusão.

Bordou faixas de misses, costurou países, acontecimentos, nomes de pessoas, uniu com linhas cartografias e cenas de batalhas que “vivenciou”; tudo materializado numa frenética afirmação reminiscente. Criou estandartes e pequenas vitrines, com sucata e pedaços de madeira, construiu maquetes e reconstruiu o universo – missão principal ordenada por Deus (...) e até um manto para se apresentar a Deus quando morresse (FIGURA 13).

Sua obra antes de ser arte é um diário de viagem, daquela viagem de gritos sem ecos nos corredores frios, naquelas infinitas noites e nas linhas dos carretéis de vida que desenredou. Sua obra é sua memória.



FIGURA 13 – Arthur Bispo do Rosário<sup>93</sup> usando o Manto de ascensão aos céus.

## 4.2 A Identidade

Outro percurso presente na produção atual em artes está relacionado com a questão da identidade. Hall<sup>94</sup> diz que o conceito de identidade está firmado sobre três definições enquanto sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

No Iluminismo o sujeito baseava-se na concepção do indivíduo totalmente centrado, com capacidade do uso da razão, consciência e ação, e essas faculdades nasciam e desenvolviam-se com o próprio sujeito durante sua vida.

Por sujeito sociológico entende-se aquele cuja capacidade de reflexão acerca da problemática do mundo moderno e a interação com o outro

---

<sup>93</sup> <http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/reinvencao.html>, IN 18/10/2002, 01:40 AM.

<sup>94</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. (p.10-11).

possibilitava ampliar seus valores, sua percepção e sua cultura, através de uma troca mútua entre sujeito e o meio onde vive.

A noção pós-moderna fragmenta o sujeito, tornando-o capaz de assumir diversas identidades conforme as situações apresentadas pelos meios socioculturais a cada instante.

E finaliza:

*Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, esta sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar em identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto de plenitude de identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros<sup>95</sup>.*

Com essa pequena introdução sobre o tema, num nível mais abrangente, tentou-se esclarecer de forma sintética a noção de identidade a qual serve como estratégia ou método de pesquisa e trabalho para diversos artistas deste início de século.

A sociedade contemporânea-atual apresenta-se como um mosaico pluricultural de meios de comunicação e expressão híbridos, em que o avanço e a

---

<sup>95</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. (p. 38-39).

ascensão do *mass media* funciona como um meio eficaz de alienação e despersonalização do indivíduo. Por outro lado, alguns artistas voltam-se para sua interiorização buscando suas origens, indo além da fugacidade instantânea, alheios a esse momento experimental de eclosão efusiva.

Canton<sup>96</sup> reitera a presença da relação de identidade e arte, no contexto-atual:

*A arte contemporânea do final do século 20 substitui a representação por uma noção de apresentação. Essa apresentação, processo que desvincula a arte da realidade externa e se inicia com as vanguardas modernas, é imbuída agora de tonalidades pessoais, íntimas. Desse embate entre relação íntima de identidade que o artista tenta estabelecer com seu espectador e o grau de anonimato em que as relações humanas passam gradativamente a operar nasce um confronto que toma corpo como temática de uma série de obras.*

É nesse contexto que Deoscóredes Maximiliano dos Santos – Mestre<sup>97</sup> Didi – elabora sua poética. Como sacerdote ficou incumbido de executar e sacralizar todos os emblemas e objetos litúrgicos de seu culto. Cria objetos que remetem a toda uma tradição africana que representam rituais de seus antepassados, num primeiro momento, e objetos de arte, em outro contexto, num segundo.

Na construção de sua poética o mágico-religioso é evocado sob forma de materiais utilizados para a construção emblemática do imaginário simbólico das

---

<sup>96</sup> CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira – um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001. (p.64).

<sup>97</sup> Na região Nordeste do Brasil, recebe o título de Mestre aquela pessoa que adquire conhecimento empírico, pela sua própria experiência de vida ou ainda pelos ensinamentos passados por seus ancestrais, saber esse, completamente diferenciado do adquirido no meio acadêmico, por exemplo de Mestre Vitalino (cerâmica), Mestre Bimba (capoeira), Mestre Didi (arte-sacra).

divindades do Candomblé. Mestre Didi é profundo conhecedor de suas origens africanas, tanto no que se refere à liturgia do candomblé como a cultura nagô. Seu interesse reside em preservar os valores culturais de seus antepassados, sua identidade. Tal preocupação se manifesta nos inúmeros livros que lançou e principalmente por sua produção de arte sacra. Cria seu trabalho através das insígnias de três orixás, o *ibiri* (espécie de cetro) de *Naná Burucu*, o *xaxará* (vassoura) de *Obaluiayê* e *Dan* (serpente sagrada) de *Oxumaré*. Para a confecção das peças utiliza-se de materiais que estão associados ao universo específico de cada uma dessas entidades, seja pela cor, textura ou forma; todavia, de maneira geral são compostos por búzios, couro, palha-da-costa, contas e folha de palmeira.(FIGURA 14).

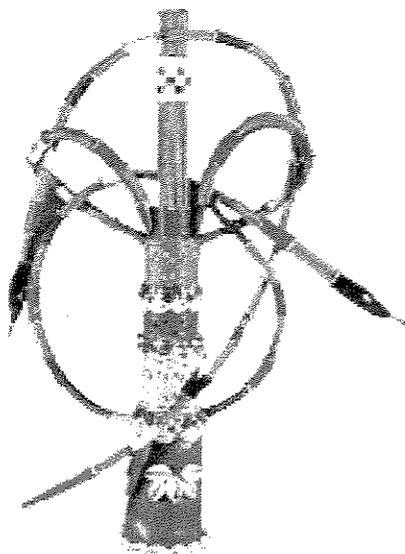


FIGURA 14 – Mestre Didi<sup>98</sup> – “Sasara ibiri ati ejo meji” – 57 cm – Materiais diversos – 1999.

---

<sup>98</sup> SANTOS, Juana Elbien dos. Mestre Didi – Catálogo de Exposição. Galeria de Arte São Paulo, 2000.

Mestre Didi é um sacerdote que transita entre esses dois mundos, o sagrado e o profano; luta pela ortodoxia da tradição *nagô-iorubá*, sua preservação e divulgação, visando a um melhor entendimento pela sociedade brasileira e internacional, pois acredita que os afro-descendentes devem evoluir sem perder a essência.

Dessa forma, ao analisar a produção estética de Mestre Didi, percebe-se uma coerência ideológica: sua arte-sacra não sofreu alterações no decorrer do tempo, mas a instituição arte redimensionou sua forma de ver um outro tipo de arte, encarado como popular, uma forma de adoção arquetípica ou até mesmo de dominação.

Por fim, retornando a uma questão introduzida neste capítulo anteriormente, volta-se a abordar outra vertente presente na produção do período atual, a apropriação e recuperação de imagens – o citacionismo em arte.

#### **4.3 O Citacionismo ou imagens de segunda geração**

No início do século XX Marcel Duchamp apresentou um objeto insólito – uma privada invertida – o qual chamou de *Fonte*, num ato cujos estridentes gritos apenas quase um século depois começam a ser ouvidos. Ele queria dizer que havia uma necessidade de incorporar elementos do cotidiano no mundo das artes visuais.

Esse retorno às idéias e conceitos propostos por Duchamp influenciou diversos movimentos na história da arte. A era dos movimentos acabou, a arte contemporânea-atual reinventa-se e se auto-analisa através do trabalho de

alguns artistas que revisitam a própria história da arte, e usam imagens de segunda geração.

Referindo-se à questão do citacionismo em arte, Basbum<sup>99</sup> esclarece:

*Uma das características mais marcantes na produção artística dos últimos dez anos é o “citacionismo”. Uma parcela considerável dos artistas atuais, além de recuperar sobretudo a pintura e escultura, empreende uma viagem pelo universo de imagens produzido pela humanidade através da história, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa.*

*Essa produção, portanto, não se adaptaria ao cunho evolucionista que caracterizou o período moderno, baseado na busca pelo novo e do original. Ao contrário, percebe-se nela a necessidade de manter um olhar retrospectivo, produzindo obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas – que caracterizou principalmente as vanguardas históricas – mas sim na elaboração de outros sistemas visuais significativos, criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos lingüísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes), todos eles recolhidos naquele universo de imagens já referido.*

Vulgarizadas e transformadas em objeto de consumo do *mass media*, ícones da cultura universal foram reproduzidos em grande escala e “democraticamente” reduzidos a produtos com apelo popular, como por exemplo: obras de Leonardo, Michelangelo, Klee, Picasso e outros circulam estampadas em copos, camisetas e pôsteres.

Esse processo de manipulação e veiculação massiva de imagens acaba por deflagrar um fluxo corrosivo apontando para um sistema cultural fragmentado, por um lado; e permite, nesse viés, a condensação, a citação e a recontextualização, às vezes irônica, através da metalinguagem na arte, por outro.

---

<sup>99</sup> BASBUM, Ricardo. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. (p. 257).

Nesse contexto surge uma das personalidades mais controversas do meio artístico brasileiro: Nelson Leirner (1932). Sua trajetória reporta-se a participações sempre polemizadas, desde a fundação do Grupo Rex (1966) até quando enviou para um salão de arte em Brasília (1967) um porco empalhado.

Provocativa e questionadora, sua obra transita entre o hibridismo ideológico (valor) e formal (pretexto) da arte; realiza um trabalho orientado através do retrocruzamento de várias linguagens em que se apodera de seu aspecto formal e redimensiona seus meios visando ampliar as possibilidades de similitude relacional com o original, até esgotar as possíveis relações entre aquele contexto e a sua ressignificação atual.

Em entrevista a Daniel Piza, Leirner<sup>100</sup> afirma :

*Desde que Marcel Duchamp entrou com o urinol no museu e percebeu que o deslocamento do objeto de um lugar para o outro o transformou em arte, desencadeou uma onda neodadaísta que atingiu não somente o pop mas toda uma geração posterior. As palavras que ouvi do artista Ilya Kabakov, de que hoje em dia as pessoas vão aos lugares públicos para ficarem a sós e em casa para compartilhar pensamentos públicos, pois é ali que lemos os jornais e revistas e vemos televisão, nos comunicando virtualmente, mostram que esse ainda é um uso subvertido e, sim, perturbador.*

Discípulo fiel a Duchamp, Leirner reinventa a arte e a manipula a partir de inúmeras camadas simbólicas; da banalidade surgem ressignificadas, num vai-e-vem onde o deslocamento do cotidiano é reconfigurado semântica e conceitualmente para o universo da arte.

---

<sup>100</sup> PIZA, Daniel. A moda de Nelson Leirner. *Bravo!* Ano 5, novembro de 2001, (p. 42).

Sobre esse assunto Leirner<sup>101</sup> ressalta:

*Na arte a citação é absolutamente necessária. As artes plásticas são uma linguagem específica e somente por meio de sua leitura, tanto por parte dos teóricos como dos artistas, elas podem vir a ser decifradas. Meu trabalho somente adquire sentido pelo processo, pois faço da arte um jogo que precisa ser acompanhado. Dei vários xeques, pensei muitas vezes ter dado o xeque-mate, mas, como você vê, continuo jogando.*

Na obra *Quebra-cabeça* (2001) Leirner cria um sistema ambíguo e irônico sobre a tradição da arte e a sua reiteração no contexto atual volta-se a Duchamp, transformando-o num jogo cujo aspecto lúdico está impregnado de sarcasmo e crítica. (FIGURA 15).

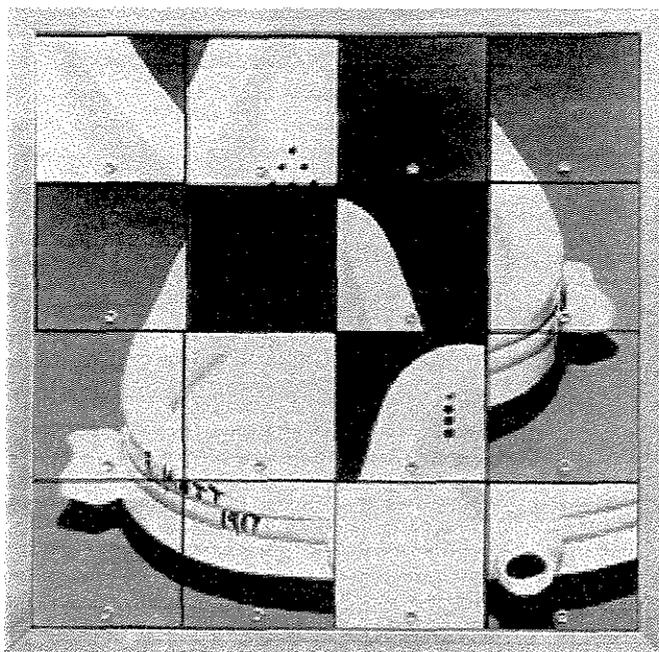


FIGURA 15 – Nelson Leirner<sup>102</sup> – “Quebra-cabeça” – madeira e fotografia – 131 x 131 cm.

<sup>101</sup> *Idem.*(p. 43).

<sup>102</sup> <http://www.britocimino.com.br/ing/artistas/leirner/i-leirner.htm>. IN 19/10/2002. 15:30 PM.

Neste capítulo, a abordagem sobre essas três linhas ou tendências de pesquisa em arte no atual momento serviram como introdução para o capítulo seguinte, pois nele será elucidado o processo criativo, no qual esses três percursos – a identidade, a memória e o citacionismo – foram o fio condutor e fazem parte da coleção de obras de arte que acompanham este trabalho.

## CAPÍTULO V – PROCESSO CRIATIVO

O desenvolvimento desta pesquisa orientou-se através de um levantamento bibliográfico e imagético referente aos cultos afro-brasileiros e suas relações sincréticas existentes entre os santos católicos e os orixás nagô-iorubás, tendo como objeto principal a análise desses elementos nos altares criados nas comunidades terreiros, num primeiro momento.

Num segundo momento houve uma aproximação, e a pesquisa voltou-se ao tipo de suporte no qual seria criada toda a construção poética, optando-se pelo formato dos amuletos<sup>103</sup>-patuás.

Nessa busca para identificar os componentes sincréticos o aspecto estético conduziu toda a análise, partindo sempre de observar o caráter puramente plástico, orientado através dos elementos fundamentais como a cor, a linha, as formas, texturas, voltados para o estudo e a criação de uma coleção de obras de arte.

No que se refere à temática da coleção, o interesse em aproximar-se do universo mágico afro-brasileiro, mais especificamente do culto animista, o candomblé, reporta-se ao resgate de reminiscências; as lembranças lúdico-fantásticas que embalam o imaginário popular e são cobertas por mensagens intertextuais (visuais, olfativas, sinestésicas, etc) e principalmente eidéticas<sup>104</sup> –

---

<sup>103</sup> Objeto com finalidade protetora (poder passivo, enquanto o talismã tem poder ativo) que se traz pendurado no pescoço, cosido na roupa, guardado no bolso, na bolsa ou em casa. Considera-se que tenha poder de afastar os maus fluídos que trazem doenças, má sorte, morte etc. Pode ser medalha, figura, inscrição ou objetos dentro de um saquinho, qualquer objeto “preparado” para a defesa, de qualquer material – pedra, madeira, marfim, metal, pano etc. CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. (p. 49)

<sup>104</sup> O termo aqui quer dizer a capacidade algumas pessoas de evocar imagens ou fatos passados com nitidez fotográfica.

uma espécie de atração – encantamento pelas histórias ouvidas na infância sobre negros feiticeiros.

Ouvia-se, às vezes, pelos cantos, sobre seus rituais fetichistas; sobre os batuques realizados nas cerimônias secretas inacessíveis às crianças; sobre os grandes banquetes ofertados aos participantes do culto e aos visitantes daquelas comunidades, em dias de festejos. Convém aqui, também, mencionar as festas organizadas para crianças no dia de São Cosme e São Damião.

Essas lembranças, embaladas por fantasias, mantiveram-se presentes até esse momento e uma aproximação tornou-se inadiável, uma vez que as comunidades-terreiro mantiveram seus segredos, suas particularidades. Resistiram ao processo de transformação social e sua iconografia original, existente apenas nesses locais de culto, constitui um alfabeto visual capaz de produzir uma incomensurável quantidade de imagens, repletas de formas, volumes, massas, movimentos, luzes, cores - fundamentais para a criação de uma pesquisa e linguagem plástica.

Para aproximar-se dessas manifestações mágico-religiosas e revisitá-las, foi necessário entender a organização sociocultural dessas comunidades-terreiro e seus aspectos litúrgicos, embora o enfoque principal se voltasse para a iconografia<sup>105</sup> dos altares, aqueles lugares sagrados envoltos em magia e misticismo, cobertos de indecifráveis segredos – o peji; segundo Cacciatore<sup>106</sup>:

---

<sup>105</sup> Panofsky diz que o “ sufixo ‘grafia’ vem do verbo grego *graphein*, ‘escrever’; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos.” PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, São Paulo: Perspectiva, 2002. (p. 53). O termo aqui é empregado no sentido da

*Altar dos orixás, onde ficam os santos, ofás (símbolos), fetiches, comidas etc. dos mesmos. Antigamente era uma espécie de mesa coberta, onde ficavam visíveis as imagens dos santos católicos, para disfarce ante as perseguições policiais e, na parte de baixo, escondidos, os otás (pedras), vasilhas etc. Esse tipo de peji ainda é encontrado em terreiros menos ricos, também no barracão de festas. Nos candomblés mais tradicionais o peji fica numa peça especial (ilê axé), no interior da casa do terreiro, só acessível ao chefe do mesmo e a auxiliares imediatos e filhos de santo com licença especial. Nos cultos mesclados, há um peji reservado e, no barracão de festas públicas, um altar do tipo católico, com 3 degraus, com imagens dos santos católicos sincretizados, velas, flores etc.(...)*

Foram coletadas algumas imagens sobre a forma de como eram organizados aqueles altares e como elementos tão heterodoxos encontravam-se em tão perfeita harmonia; como por exemplo, quase que global nessas comunidades, a presença constante de uma estética kitsch<sup>107</sup> – imagens de gesso e resina, geralmente adquiridas ou doadas por devotos sob forma de agradecimento a graças alcançadas; tecidos brilhantes compondo cortinas; flores sintéticas; vasos de cristal e quadros de imagens de santos católicos; luminárias e castiçais metálicos, velas de formatos diversos, entre outros.

---

imagem criada a partir da distribuição dos elementos que compõem os altares, possíveis relações com outros objetos e imagens, nesses espaços; guardando suas especificidades e características originais, embora aceite determinadas convenções e alterações por meio de fatores culturais, religiosos e regionais.

<sup>106</sup> CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. (p. 209)

<sup>107</sup> É a receita das invenções aplicada pela indústria cultural. É a arte abstrata impressa em arabescos de um pano para cortinas. É a estilização expressionista dando forma rígida e alongada a milhares de madonas de gesso. São caixotes pesados e uniformes das casas que aspiram ao funcional da arquitetura moderna. O “kitsch” é antitradicional, não porque inova, mas porque tem pressa de imitar o que lhe parece consagradamente moderno. O “kitsch” é uma técnica de solicitação ideológica e emotiva que procura adequar-se ao universo de aspirações do público médio e estimular nele a procura comercial. Eco define-o bem como “pré-fabricação e imposição do efeito”. BOSI, Ecléia. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986. (p. 79).

O processo criativo desenvolveu-se a partir do levantamento bibliográfico e coleta de material imagético (fotografias, documentários, filmes etc.) referentes ao sincretismo religioso existente entre os deuses-orixás africanos e os santos católicos, presentes nesses altares. Esse universo sincrético firma-se através de relações antagônicas e complementares. Se de um lado reforça a idéia de uma forma de resistência e coesão grupal paralela ao processo cultural, mediado pela religiosidade, de outro caracteriza-se por ser identificada exatamente pela presença sistemática da união iconográfica dos santos europeus com os orixás nagô-iorubás. A criação desta proposição plástica trabalha essa condição.

A idéia principal fundamenta-se em propor um conjunto de obras pictóricas, independente dos pontos de vista – sejam eles mais ortodoxos ou sincretizados – sobre o seu entendimento e os elementos iconográficos que compõem ambas as realidades, como fontes capazes de subsidiar uma pesquisa imagética voltada para a construção e proposição do fazer pictórico.

O aspecto formal do espaço pictórico faz alusão aos patuás, que segundo Cacciatore<sup>108</sup> corresponde ao:

*Amuleto que se leva pendurado ao pescoço ou pregado na roupa. Antigamente eram saquinhos de couro ou pano, com boca amarrada com cordão metálico, terminando em franja, junto a uma conta de vidro da cor da divindade protetora. Também em forma de um pequeno pacote amarrado em cruz, com cordão. Ambas as formas de 2 a 4 cm aproximadamente. Atualmente são de forma quadrada ou retangular, em couro natural ou sintético, nas cores rituais, achatados, caseados nas bordas com linha grossa e tendo presos, num dos lados, figa de guiné, búzios, estrela de*

---

<sup>108</sup> CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. (p. 208).

*Salomão bordada etc, e às vezes o nome do orixá ou entidade protetora. Dentro há pedacinhos de raízes ou ervas sagradas, às vezes orações escritas e outros objetos mágicos secretos. F.p.- ior: “pa” – erradicar doença, antídoto; “tu” – propiciar; “wá” – existir, viver.*

Entende-se como potencialidade do espaço pictórico uma fração de determinado tipo de suporte, nesse caso o algodão, onde será proposta uma determinada manifestação.

Partindo do formato desses objetos-fetiches – os patuás –, ampliou-se o seu formato original conservando as características que o identificam, ou seja, uma superfície plana cujas extremidades são costuradas com linhas, na qual a cor utilizada para esse fim está relacionada com a simbologia das cores do universo sincrético do orixá-santo representado, possíveis relações de identificação, similaridade e dualidade.

A compreensão da problemática abordada nesta pesquisa exigiu uma aproximação sobre a bipolaridade que constitui o imaginário popular brasileiro, no que se refere ao entendimento das inter-relações entre uma situação oficializada (o catolicismo como religião oficial do Brasil) e outra que coexiste sob forma de resistência ao complexo sociocultural estabelecido (religiões afro-brasileiras). Partindo da compreensão dos elementos significativos de cada uma delas, não se perderam de vista as especificidades originais. Conservando seus aspectos principais, independentemente da forma como são projetados e compreendidos pelo senso comum, a apropriação desses elementos conduziu essa incursão plástica.

Essa proposição visa criar um tenuous jogo entre os aspectos de similaridade, sistema de códigos, símbolos e convenções cuja identificação reporta-se a ambas as realidades, através da criação de situações ambíguas<sup>109</sup> no espaço pictórico.

Outros elementos composicionais serviram como forma de criar as proposições desta coleção – figuração, repetição-duplicidade, computação gráfica, reprodução de imagens e textos simbólicos, cópias eletrofotográficas transferidas e a plastificação, entre outros.

A figuração, neste caso, quer dizer uma superfície delimitada por linhas ou planos, ou seja, uma forma, cuja característica principal guarda impressões perceptíveis aos sentido humano relacionado a um dado objeto.

O uso da repetição-duplicidade de algumas imagens ou fragmentos de textos sacros reforça a condição dual que cerca a temática como um todo. Se por um lado expõe determinada situação, por outro indica outra direção, ponto de vista ou interpretação.

Para realizar intervenções em algumas imagens, trocas de cor, variações do tamanho e das formas foi utilizada a computação gráfica, neste caso os softwares gráficos *Corel Draw*, *Photo-Paint* e *Adobe PhotoShop*, visando trabalhar outras possibilidades plásticas e inseri-las dentro do contexto pictórico partindo da idéia de trabalhar seu caráter híbrido, aliando-as ao sentido subjetivo proposto pelo projeto.

---

<sup>109</sup> Uma mensagem totalmente ambígua manifesta-se como extremamente informativa porque dispõe a numerosas escolhas interpretativas, (...). Uma ambigüidade produtiva é a que me desperta a atenção e me solicita para um esforço interpretativo, mas permitindo-me, em seguida, encontrar direções de decodificação, ou melhor, encontrar, naquela aparente desordem como não-obviedade, uma ordem bem mais calibrada do que a que preside às mensagens redundantes. ECCO, Humberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos). (p. 53).

Em alguns casos, a colagem de reproduções de imagens e policromos<sup>110</sup> sacros, com algumas alterações em sua iconografia original, contribui para dinamizar a episodicidade<sup>111</sup> visual e fortalecer o espaço pictórico.

A utilização da técnica das cópias eletrofotográficas transferidas impressas diretamente na superfície do plano pictórico é outra possibilidade plástica que vai ao encontro de alguns aspectos simbólicos sugeridos pela temática, como, por exemplo, a fixação ou bordado de elementos simbólico-imagísticos na parte externa dos patuás.

A plastificação de algumas imagens ou partes de outros elementos faz alusão à sua preservação e proteção: ficam expostas, qualificadas, recondiçionadas, pois embora as cristalice e as impermeabilize ao contato humano, transforma-as em pequenos sacrários onde foram depositadas, tornando-as imagens-fetiches.

Os elementos subjetivos ou conotativos sob os quais foram traçadas as diretrizes da pesquisa plástica são o dualismo e a ambivalência. Uma situação caracterizada como dualista pode ser entendida através da verificação de pares e situações antagônicas coexistentes e que não se originam uma na outra. Como por exemplo: bem e mal; trevas e luz; sagrado e profano.

Abbagnano<sup>112</sup> diz que dualismo

---

<sup>110</sup> O termo aqui se refere aos impressos de imagens sacras, com mais de três cores, de formato diminuto (6x10cm aprox.), popularmente conhecidos como *santinhos*.

<sup>111</sup> Termo usado por Dondis para definir as técnicas episódicas, na expressão visual, como indicadores de desconexão, ou como formas que apresentam conexões frágeis. Diz que é uma técnica que reforça a qualidade individual das partes do todo, sem abandonar por completo o significado maior. DONDIS, Dondis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (p. 159).

*(...) admite dois princípios ou duas divindades, um do bem outro do mal, em luta constante entre si (...); Christian Wolff dá-lhe significado diferente, ao dizer que “dualistas são aqueles que admitem a existência de substâncias materiais e de substâncias espirituais”. Esse foi o significado que se tornou mais comum e difundido na tradição filosófica. Segundo ele, o fundador do dualismo seria Descartes, que reconheceu a existência de duas espécies de substâncias: a corpórea e a espiritual. Essa palavra, todavia, muitas vezes foi entendida para indicar outras oposições reais que os filósofos descobriram no universo: p. ex: a oposição aristotélica entre matéria e forma, a medieval entre existência e essência e uma oposição que ocorre em todos os tempos, entre aparência e realidade, (...).*

O sentido conotativo trabalhado na construção poética desta pesquisa está orientado na presença sistemática de pares contrários, pois de maneira geral o entendimento das religiões afro-brasileiras está condicionado, histórica e culturalmente pelo senso comum, a sentimentos e entendimentos envolvidos em situações nas quais coexistem a realidade e a fantasia, a atração e a repulsa, o certo e o errado etc.

Sobre o termo *ambivalência*, o mesmo autor<sup>113</sup> assim o explica:

*Estado caracterizado pela presença simultânea de valorizações ou atitudes contrastantes ou opostas. Esse termo é usado essencialmente em psicologia, para indicar certas situações emotivas que implicam amor e ódio, em geral atitudes opostas face ao mesmo objeto.*

Partindo de uma análise da imensa gama de símbolos, produtos e artefatos que ao longo do tempo foram associados ou sincretizados para representar determinada entidade espiritual e sua possível relação com os santos europeus,

---

<sup>112</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (p. 294).

<sup>113</sup> *Idem*. (p.36).

observou-se a evidente presença de relações ambivalentes entre santos católicos e orixás. A partir dessa observação, antes de tudo visual, sua transformação em elemento estético e não-verbal foi evidenciada através do uso de fragmentos de textos sacros católicos ou chamamentos rituais nagô, juntamente com policromos de santos católicos e/ou de orixás.

Outros elementos – costura, cópias em *transparency film* etc – exercem a mediação sobre o tema proposto, gerando metáforas entre o entendimento que o senso comum guarda sobre o tema e a produção mental expressa através de todo um aparato cultural oficializado.

O tratamento da cor tem como referencial o aspecto simbólico existente na tradição afro-brasileira. Embora nesta abordagem as cores vinculem ao aspecto puramente estético, teve-se a preocupação em preservá-las como identificadoras de cada orixá, seja na forma dos colares-guias, das vestes rituais, animais sacrificiais, comidas litúrgicas etc. Como por exemplo as características do orixá Xapanã ou Omolu já descritas anteriormente (pág. 08).

Referindo-se ao aspecto simbólico das cores na cultura nagô, Juana Elbien dos Santos<sup>114</sup> diz:

*Princípio dos princípios que torna possível e rege toda a existência, detém e recicla os três princípios fundamentais que se expressam através do branco, do vermelho, do preto e de suas nuances ou combinações. As cores são portadoras dos princípios-poderes simbolizando as funções que lhes foram atribuídas. O iwá pertence ao domínio do branco; é o poder que permite a existência genérica; é veiculado por diversos elementos como giz (éfun), prata, chumbo e também pelo ar, hálito, pela respiração (êmi) que indica a*

---

<sup>114</sup> Juana Elbien dos Santos in <http://www.uol.com.br/23bienal/especial/pedi.htm> , 24/03/2001, 22:00 PM, (p. 2).

*presença da vida. O axé pertence ao domínio do vermelho; é o poder de realização que dinamiza a existência e permite que ela advenha; é veiculado pelo sangue humano ou animal, pelo azeite de dendê, pelo osun (pó vermelho vegetal), pelo cobre, pelo bronze. O abá, do domínio do preto, é o poder que outorga propósito, dá direção e finalidade; está associado à interioridade e aos mistérios que nela acontecem; é veiculado pelo ferro, índigo (waji) e está presente nas cavidades escuras no interior dos corpos. O amarelo é considerado simbolicamente como uma variedade do domínio do vermelho, assim como o azul e o verde, em determinados contextos, são variedades do preto. Por extensão, certos lugares, objetos ou partes do corpo impregnados de determinadas cores, como o coração, certas raízes, folhas, pedras e marfim, são portadores dos princípios mencionados. Não existe um único elemento, conforme a conceituação Nagô, que não seja categorizado através das cores-significados. Todos os membros do egbé (comunidade-terreiro), vestes e objetos rituais trazem, de alguma maneira, as marcas dessas cores, pintadas ou representadas por tiras ou pedaços de pano, couro, contas, sementes, búzios ou mesmo pelas substâncias com que vasilhas e emblemas são executados. Presença, transmissão e redistribuição das cores-poderes estão presentes em todo o vasto repertório material - assentamentos, altares, complexos emblemas, protótipos - e marcam todos os rituais, relacionando a situação do ser no seu contexto social, no seu relacionamento com o mundo espiritual e mítico e com os outros elementos que constituem o universo. As cores-signos tornam manifesto o significado de cada elemento que dá conotação específica a cada ritual. Assim, por exemplo, o luto significando transcurso de vida individual para a existência genérica, domínio do branco, marca seu significado nos ritos mortuários – axexê – nas vestes dos participantes e em todos os paramentos, que devem ser totalmente brancos.*

Essa descrição exemplifica algumas formas de associação e representação simbólica das cores no âmbito do universo religioso dos cultos afro-brasileiros, através de partes do corpo e elementos da natureza que guardam e transportam uma força-significado para os devotos.

Pesquisar e analisar esses aspectos simbólicos relacionados ao elemento *cor* subsidiou um entendimento sobre seus significados, no que tange à representação sagrada para os devotos desses cultos e reforçou, sem dúvida, a idéia inicial de tratá-lo apenas como elemento estético que compõe a especificidade da linguagem pictórica<sup>115</sup>.

Essa incursão plástica tem como referencial o elemento *cor* que representa uma determinada entidade espiritual, parte dele. Embora o uso e atribuição do caráter simbólico associado à *cor* nas casas de culto sejam conhecidos e respeitados, nesta abordagem não guardam a mesma característica. Para a criação do conjunto de obras que fazem parte desta pesquisa o foco principal incidu sobre as relações sincrético-religiosas mais populares existentes entre os santos católicos e os orixás nagô-iorubás, como, por exemplo, a associação que é realizada com o orixá Iemanjá e Nossa Senhora da Conceição, por ambas representarem a maternidade e apresentarem em sua iconografia o manto azul e a lua na fase crescente, cuja representação na cultura afro-brasileira foi alterada, deslocando-se esse elemento para o canto superior esquerdo do policromo, entre outras.

---

<sup>115</sup> Wölfflin diz que (...) o estilo pictórico libertou-se, de certa maneira, do objeto tal como ele é. Para este estilo, já não existe o contorno ininterrupto, e as superfícies tangíveis são dissolvidas. Manchas se justapõem sem qualquer relação. Em sentido geométrico, desenho e modelação já não coincidem com a forma plástica, mas reproduzem apenas a aparência óptica do objeto. Onde a natureza mostra uma curva talvez encontraremos agora um ângulo, e, em vez de redução e aumento de luz uniformemente progressivos, surgem agora o claro e o escuro em massas abruptas e sem gradação. Apenas a *aparência* da realidade é aprendida (...). Por esta razão, os traços de que o estilo pictórico se utiliza já não tem qualquer relação direta com a forma objetiva. (...). WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (p. 29).

Num primeiro momento foram levantados os materiais referentes aos orixás cultuados em diversas regiões do país: iconografia, lendas, relatos orais etc. Foram analisadas as formas como essas entidades eram representadas na cultura nagô africana, na cultura afro-brasileira e as relações sincréticas com os santos católicos. De imediato observou-se que algumas representações guardavam muita similaridade, independente de se manifestarem no nordeste ou no sul do país, como, por exemplo, os orixás gêmeos, os ibejis, na cultura nagô, e sua forma sincretizada como São Cosme e São Damião.

Outras representações apresentaram diferenças no aspecto formal, simbólico e contextual. Por exemplo: o orixá exu, cuja iconografia na cultura nagô é expressa através da imagem de um guerreiro negro que avista do alto de uma montanha o vale que guarda, porta na mão direita uma cabaça e na mão esquerda uma lança. Está associado à simbologia de um guardião, de um intermediário entre os dois mundos – o panteão dos deuses e o espaço terreno. Sua iconografia sincretizada na maioria dos cultos afro-brasileiros está associada à demonização, como diz Prandi *apud* Verger<sup>116</sup>:

*Exu "tem um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente", de modo que "os primeiros missionários, espantados com tal conjunto, assimilaram-no ao Diabo e fizeram dele o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza, elevação e amor de Deus".*

---

<sup>116</sup> PRANDI, Reginaldo. *Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras*. In <http://sociologia-usp.br/prandi>. 23/03/2001, 14:30 PM. (p. 2).

Essa característica de estabelecer relações, aculturar-se e projetar determinada síntese a partir da incorporação de elementos, fusão e diferenças simbólicas e/ou aglomerações de idéias é uma característica desse fenômeno sincrético que cerca as religiões afro-brasileiras.

Num primeiro momento, partiu-se desse entendimento e, associando-o ao fazer pictórico, percebeu-se que esse jogo de situações evidenciadas possibilita realizar incursões no plano icônico apoiado em ampla gama de elementos criados através da mimese, verdadeiros simulacros pictóricos, onde a noção norteadora apóia-se em expor esses pares opostos-complementares e confrontá-los em determinada situação, num mesmo contexto, ou seja, no espaço pictórico.

Num segundo momento foram selecionadas as relações sincréticas mais populares entre os orixás nagô e os santos católicos. Os pares sincréticos e personagens escolhidos são: Iemanjá e a Virgem; Ogun e São Jorge; os Ibeji e São Cosme e São Damião; Iansã e Santa Bárbara; a tríade Exu, São Pedro e o Diabo; Nosso Senhor do Bonfim e Oxalá; e Oxum.



## 5.1 Patuá I – “Sou mandingueiro sei fazer feitiçaria e bruxaria de todo lugar”

Para a criação deste estudo foi pesquisado o universo particular do orixá Exu e seus possíveis correspondentes no sincretismo afro-brasileiro. Eis o que diz Cacciatore<sup>117</sup>, sobre Exu:

*É a figura mais controvertida do panteão afro-brasileiro. No candomblé tradicional ele é o mensageiro entre os deuses e os homens. É o elemento dinâmico de tudo o que existe e o princípio da comunicação e expansão. É também o princípio de vida individual. Embora de categoria diferente dos orixás, é importantíssimo, essencial mesmo, pois sem ele nada se pode fazer. Suas funções são as mais diversas: leva pedidos, traz respostas dos deuses, faz com que sejam aceitas as oferendas, abrindo os caminhos ao bom relacionamento do mundo natural com o sobrenatural. No jogo do oráculo Ifá é ele quem traz as respostas. Tanto protege, como castiga quem não faz as oferendas devidas. Cada Orixá tem seu exu servidor particular que toma um nome especial. Cada ser também tem seu exu que impulsiona seu desenvolvimento. Na umbanda e cultos de influência Bantu, exu é cada vez mais confundido com o Diabo dos cristãos, com uso de chifres, garfos, tridentes, lanças e até capas vermelhas e pretas e cartolas, como o Diabo é visto no teatro. O simbolismo de exu no candomblé, é uma bola de barro branco (tabatinga) com ferros pontiagudos fincados; ogó (U. e outros). Indumentária: saia vermelha e preta, ojá vermelho, gorro vermelho com búzios (C.); calça preta, às vezes colete, e capa vermelho-preta. Cartola ou não (U.). Colares: contas vermelhas e pretas, alternadas. Exu é cultuado em casa separada e as oferendas lhe são feitas em primeiro lugar. Dia da semana – segunda-feira. Comidas: pipoca, farofa de dendê, carnes assadas, mel e cachaça. Sacrifício: galo e bode (pretos). Ossé anual: bode, galo, farofa, pipocas, feijão preto e fradinho, cachaça e vinho, cerveja, mel etc. Saudação: Laroíê! Os nomes de exu variam conforme a nação do culto. Assim há, no Ketú: Alaketu, Ajelu, Akessan, Vira, etc.; no Ijexá, Lalu, etc.; no Jeje, Legbá*

---

<sup>117</sup> CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. (p. 118).

*etc.; no Jeje-nagô, Elebará etc.; Angola, Pombonguera, Marambo, Sinza Muzila, etc.; no Congo, Lonã etc.*

Referindo-se ao sincretismo religioso do orixá Exu com os santos católicos, Ortiz<sup>118</sup> diz que:

*(...) A memória coletiva africana retém da hagiografia católica aqueles elementos que têm alguma analogia com os orixás sincretizados. Exu, quando é sincretizado com o demônio, aproxima as qualidades de Lúcifer às de trikster do deus africano, Seu sincretismo com São Pedro retém, no entanto, um outro traço, o da passagem, o de rei das encruzilhadas, que se associa a Pedro, porteiro do céu.(...)*

Para essa construção poética visual foram selecionadas as seguintes informações referentes ao universo particular do orixá Exu:

- a sua representação iconográfica, na mitologia ioruba – porta na mão direita uma cabaça, cujo significado está ligado a expansão e a sabedoria; na mão esquerda uma lança, cujo significado lhe reserva a simbologia de um sentinela. Figura ativa de um guerreiro africano, um guardião que do alto de uma montanha observa o vale em sua volta e mantém a comunicação entre o espaço terreno e o panteão dos deuses. A escolha desta figura partiu do princípio de que ela não apresenta traços do sincretismo afro-brasileiro, como, por exemplo, os chifres e o rabo;
- as cores de seus colares, o preto e vermelho;
- o sincretismo com o demônio na acepção católica (RJ) e com São Pedro (RS).

---

<sup>118</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1994. (p.132-133).

O início do trabalho deu-se através da costura das laterais externas do quadro com as cores de seus colares votivos do orixá Exu. O uso do elemento *cor* remete imediatamente aos domínios do orixá Exu, embora nesse contexto tenha apenas uma referência estética.

Posteriormente na lateral direita do espaço pictórico foi contornada a silhueta do próprio corpo do artista, preservando semelhanças de posição com a iconografia desse orixá, na concepção nagô.

Num segundo momento uma fotografia 3X4, do RG do artista; foi digitalizada, impressa nas cores preto e vermelho, e posteriormente plastificada. Essa referência analógica ao mundo real é composta por uma série de códigos que proporcionam uma leitura imediata, embora esta tenha sido transformada em um outro signo; faz referência ao tema central desta pesquisa: o sincretismo, pois o imaginário proposto pelo artista é criado a partir de uma série de informações, de mensagens heterogêneas, de códigos, conexões e relações com diversas áreas, e esse aparato intelecto-visual pode ser entendido como sincrético.

Para construção deste trabalho que faz referência ao orixá Exu partiu-se do entendimento de que ele é o mensageiro entre dois mundos. Com a função essencial de realizar o processo de comunicação entre pólos díspares – o espaço terreno e o panteão dos deuses.

Nesse contexto, o processo de ligação teria sido realizado pelo artista que propõe essa construção poética, uma vez que ele está re-contextualizando dois contextos diferenciados e tenta uni-los através de sua pesquisa plástica. Porém, após ter realizado uma digitalização de sua própria fotografia e colocá-la como um objeto-fetichê, a figura foi plastificada e costurada na construção poética,

apresentando um corte longitudinal que acaba dividindo-o em duas partes. As duas metades, duas realidades heterogêneas que unidas tentam reconstruir um todo.

Interpretando a figura de Exu ou usando de suas atribuições simbólicas, a figura do artista parece estar atenta a tudo que a cerca. Ao colocar sua imagem na obra, o artista parece auto-inventariar-se, resgata outras imagens representativas de sua própria vida, como se estivesse revendo e abrindo suas gavetas, seus baús de guardados, sua trajetória.

A escolha dessas imagens encontradas em seu acervo pessoal remete a um aparato de fatos reais vivenciados e experienciados que comprovam diversas fases de sua vida. O resgate desses elementos pode indicar o início ou o final de um ciclo. A sua incorporação ao contexto pictórico remete diretamente aos domínios do orixá Exu, pois ele, segundo a crença dos devotos do culto, coordena e conduz todos os recursos humanos e materiais, assim como a canalização de todos os esforços criadores, e comprova a nossa vida, no espaço terreno, uma certa coerência, um sentido.

A distribuição de pequenas figurinhas-fetiche na parte inferior do quadro, quase tangenciando suas extremidades, foi propositadamente estudada, pois no momento da exposição dessa coleção, essa tela será colocada num espaço anterior e diferenciado das demais peças, pois nos cultos afro-brasileiros as homenagens ao orixá Exu são realizadas separadamente.

A colocação de figuras-fetiches na parte inferior da tela força o espectador a curvar-se para observá-las, ato com o qual estará reverenciando (nas

comunidades-terreiros usa-se a expressão “bater cabeça<sup>119</sup>”) a figura exu-artista e pedindo-lhe a permissão para poder adentrar e observar o restante das peças. (FIGURA 16).

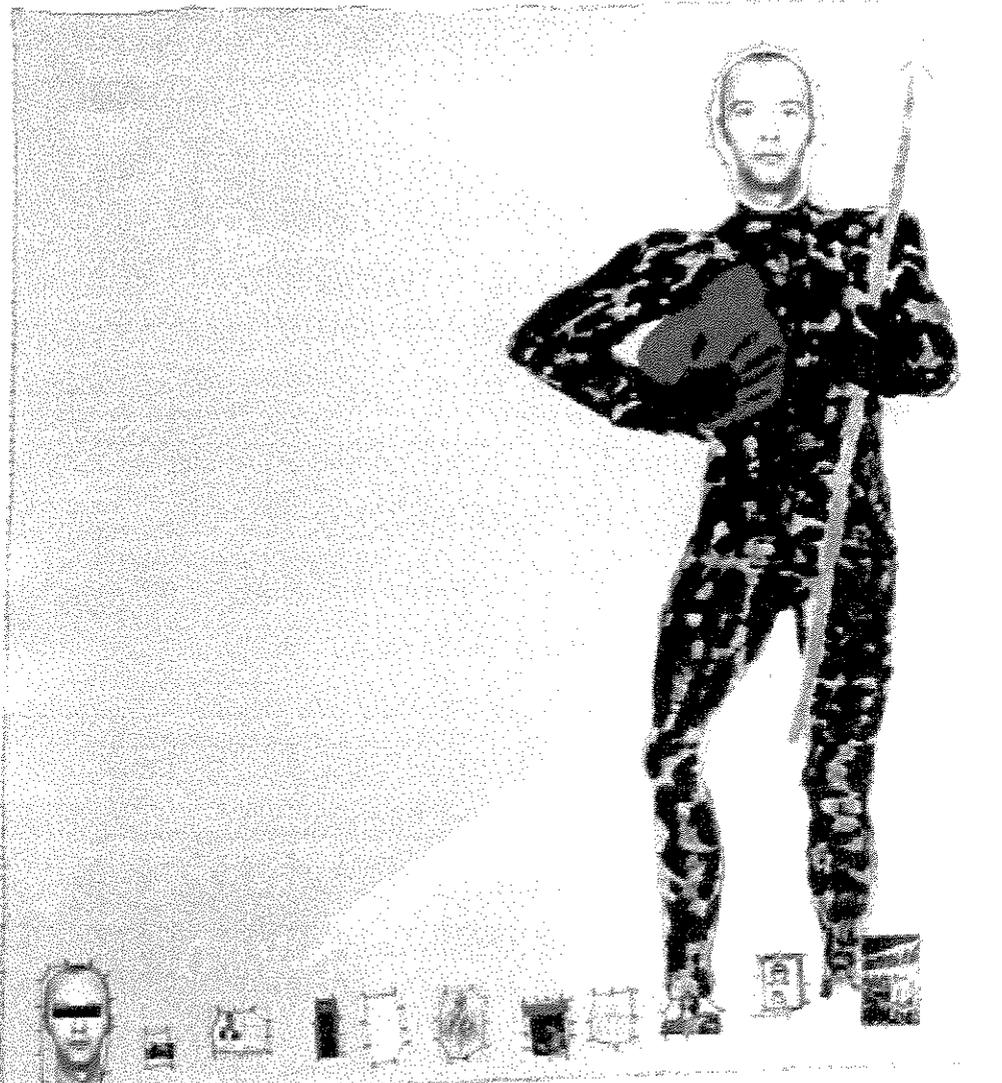


FIGURA 16 – Situação I – “Sou mandingueiro sei fazer feitiçaria e bruxaria de todo o lugar” – técnica mista sobre tela – 1,85 x 1,70 cm – 2001.

<sup>119</sup> Fazer o cumprimento ritual – Iká, do balé (V.) – ao peji, ao chefe do terreiro, aos atabaques, a um visitante ilustre ou a ogã de alta hierarquia, em sinal de respeito. Na umbanda, o médium deita-se no chão, frente ao altar, bate de leve à testa direita, à esquerda e de frente. Levanta-se e novamente bate com a testa, por três vezes, à borda do altar (em certos terreiros fazem apenas este último cumprimento). Deita-se, então, ante o pai-de-santo e repete as batidas de cabeça. Às vezes, ajoelha-se depois beija-lhe a mão. Os cumprimentos rituais de respeito são feitos no princípio e fim das sessões públicas (C.e U.). CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. (p. 65).



## 5.2 Patuá II – “Nunca fui Santa ( ! )”

O segundo estudo desenvolvido trabalha com o sincretismo existente entre o orixá Iemanjá e a Virgem.

Para a criação dessa peça partiu-se do policromo mais popularmente divulgado de Iemanjá. Emergindo das profundezas dos oceanos, surge à figura de uma bela mulher morena, de traços delicados, rosto arredondado, olhar sedutor e lábios grossos e bem definidos. É representada como se estivesse caminhando sobre as ondas do mar em noite enluarada. De suas mãos nascem estrelas cintilantes para iluminar os céus. É importante salientar que essa imagem afasta-se totalmente da original africana e não há registro católico também. Pode-se dizer que ela foi criada a partir do contexto sincrético brasileiro, pois apresenta características originais.

A escolha dessa figura associa-se, também, por ela representar um dos elementos étnicos existentes em maior número no Brasil, o mestiço.

Sobre Iemanjá, Cacciatore<sup>119</sup> explica:

*Orixá de rios e correntes especialmente do rio Ogun (ògun), na África (não confundir com o deus Ogun). Filha de Obatalá (Oxalá) e Odudua, sua esposa; casada com Oránhiá, fundador de Oyó, capital do reino Iorubá, tendo com ele 3 filhos, Dadá, Xangô e Xapanã. Algumas vezes é dada como esposa de Oxalá. Segundo outra versão, seria esposa de seu irmão Aganju e com ele teria tido um filho, Orungã que a violou. Dela são descendentes 15 deuses: Dadá, Xangô, Ogun, Olokun, Oloxá, Oyá, Oxum, Obá, Orixá-okô, Okê, Xapanã, Orun (sol), Oxupá (lua), Oxóssi e Aiê Xalugá. No Brasil é o orixá do mar e considerada mãe*

---

<sup>119</sup> CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.p. (253-254).

de todos os orixás. Representa a gestação, a procriação. Iemanjá assume as mais variadas características de acordo com relatos míticos: Lassobá, a que anda sobre as ondas; Lacunã, é a que vem trazendo uma bandeja para receber presentes que leva para o fundo do mar; Landalunda, a que canta e dança, aparecendo perto dos terreiros nagôs, descobre-se em Saba, a moça e Ogunte, a velha. Seus fetiches são a pedra marinha branca, abebé redondo (de metal prateado, com figura de sereia ou em forma de peixe), conchas e, atualmente, estrela e lua. Ficam no mel, em terrina de louça branca, ou prato najé branco. Cores – branco, rosa e azul claro (C.), branco e azul (U.). Colares – cristal branco ou miçangas brancas, translúcidas. Como rainha, usa coroa prateada com franjas (imbé) iguais às contas do colar. Alfange prateado na mão direita. Braceletes e punhos, dois peixes com correntes à cintura, colar de balangandãs; na mão esquerda abebé, tudo prateado. Indumentária – saia azul, blusa rendada branca e ojá rosa, ou apenas este, amarrado com grande laço na frente. Pano da costa, branco, na cintura, caindo sobre a saia. Na cabeça, ojá azul, com laço atrás. Sob a coroa. Sincretismo – com todas as Nossas Senhoras de capas brancas: N. S. da Piedade, N. S. do Rosário, N. S. da Conceição da Praia, N. S. das Candeias, N. S. das Dores. Festa – 8 de dezembro ou 2 de fevereiro (junto com Oxum), no RJ 15 de agosto ou conforme o sincretismo (...). Dia – Sábado. Comidas – ebó de milho branco com mel, arroz, angu e outras comidas brancas (C.), peixes brancos etc. (U.). Sacrifício – cabra, galinhas, pata, coquém, (brancos). Saudação – “Odôjá” (mãe do rio) “Odôfé-iabá” (amada senhora do rio) (...). No Brasil tem muitos nomes e títulos: Janaína, Princesa de Aiucá, Rainha do Mar, Sereia do Mar, Sereia Mukunã, Gunté, etc. F.- ior: “yéyé” – mãe; “omon” (diminutivo para animais); “eja” – peixe (Mãe dos peixinhos).=“Yemonja” (Yemanjá).

Com base nessa citação foram selecionadas as seguintes informações que serviram com subsídio para a criação do quadro que evidencia a relação sincrética entre Iemanjá e a Virgem:

- as cinco personificações que a entidade pode apresentar: *Lassobá*, quando anda sobre as ondas do mar; *Lacunã* é a que vem trazendo uma bandeja para receber os presentes que leva para as profundezas do mar; *Landalalunda*, a que canta e dança, aparecendo perto dos terreiros nagôs, descobre-se em *Saba*, a moça e *Ogunte*, a velha;
- as cores que a identificam na Umbanda: o branco e o azul;
- os presentes que recebe em dias de festividades;
- os animais marinhos que representam seus filhos.

Neste trabalho foi utilizado o fragmento da parte superior do policromo da figura de Iemanjá. Apenas a cabeça da figura foi fixada na tela, ocupando o mesmo espaço da imagem original, através da técnica do xerox transferido.

A utilização de partes de imagens cujo reconhecimento, no imaginário popular, se dá de forma imediata, fortalece o caráter ambíguo que orienta toda a coleção. O processo de re-contextualização dessa figura apresenta duas características fundamentais: se por um lado há uma identificação de seus conteúdos e de sua forma, por outro esses aspectos são postos em questão através da intervenção na figura original e a colocação do elemento *tarja* sobre os olhos. Esse elemento provocativo e questionador desafia o ponto de vista do senso comum, e utiliza-se dessas imagens já desgastadas e estereotipadas pela sua vinculação à cultura de massa e popular no contexto brasileiro, transformando-as em outros símbolos, recondicionando-as e pondo a descoberto outras características que também as cercam, como por exemplo: toda a carga preconceituosa herdada de um passado dogmático e autoritário.

Nesse contexto, a tarja preta faz alusão ao novo ambiente em que está sendo apresentado: esse elemento é usado com a intenção de libertar a imagem de toda uma carga de preconceitos e associações que sofre, e por outro lado gera uma certa inquietação sobre os seus conteúdos anteriores dentro desse novo invólucro. Denota, também, a presença de alguém que pode ser identificado, mas que necessita estar oculto para a preservação de sua integridade ou por alguma infração ou delito que venha a ter cometido.

O aspecto dual explicitado através do elemento tarja é reforçado pelo uso da colagem de um policromo com a imagem original de lemanjá, apresentando também uma tarja e a inscrição em iorubá “*Eru lá omi tó*”<sup>120</sup> saudação ao orixá lemanjá que quer dizer – “Salve, Senhora do cavalo-marinho”. Outro texto acompanha essa colagem, no canto inferior direito, onde os fetiches que são oferecidos a lemanjá são colocados sob forma de uma lista de compras ou como artigos de tocador que tenham sido, eventualmente, a ela presenteados.

Fica a dúvida: teriam sido, realmente, oferendas ou foram objetos de furto?

O elemento *tarja* inscrito na figura central proporciona outra leitura e contextualização a essa figura, pois logo abaixo dela, quatro outras figuras foram criadas com a técnica das cópias eletrofotográficas transferidas. Para a criação dessas figuras uma imagem tridimensional de lemanjá em gesso foi digitalizada em pose frontal, de lado direito, de lado esquerdo e de costas, como se a figura fosse fotografada em um distrito policial, após ter sido autuada em flagrante delito. Posteriormente essas quatro figuras digitalizadas sofreram uma alteração

---

<sup>120</sup> FONSECA Jr. Eduardo. *Dicionário antológico da cultura afro-brasileira: incluindo as ervas dos Orixás, doenças, usos e fitologia das ervas*. São Paulo: Maltese, 1995. (p. 122).

recebendo um código numérico com a data do seu dia festivo (02 de fevereiro) bem como o ano em que este quadro foi criado (2001), além das quatro personificações que esse orixá pode apresentar: *Landalalunda*, *Lassoba*, *Saba* e *Ogunté*, neste caso associadas à intenção de disfarçar<sup>121</sup>.

O uso dessas características de personalidade está vinculado ao gênero teatral conhecido como farsa<sup>122</sup>, pois no espaço pictórico foi criado um jogo de situações imaginárias cujas novas atribuições distanciam-se do conteúdo referencial, remetendo-o a certas características conotativas condicionantes a que estava submetida anteriormente.

Nesse processo de re-articulação as quatro novas figuras foram fixadas na tela através da técnica da cópia eletrofotográfica transferida. Num segundo momento, essas mesmas figuras foram impressas em *transparency film* e sobrepostas às já existentes. Sua fixação na tela deu-se através da costura, duplicando-as e transformando-as em imagens fetiches. Ao mesmo tempo essas fotografias podem indicar e identificar o personagem como infrator ou que algum tipo de culpa lhe tenha sido atribuída.

Num sentido metafórico, a figura central de lemanjá ri irônica dessa situação, como se tivesse consciência de que está fazendo parte de um pastiche.

---

<sup>121</sup> *Disfarçar* 1. Vestir(-se) de modo que não se veja ou se conheça; mascarar(-se)(...) 2. Encobrir, ocultar, tapar defeitos, imperfeições, deficiências (...) 3. Conservar oculto o conhecimento (...) 4. alterar, modificar, mudar, para fingir ou tornar desconhecido (...) 5. Conter a expressão ou manifestação de (algum sentimento) (...) 6. Ocultar suas percepções, seus sentimentos ou seus intentos; dissimular(...) 7. Usar de fingimento; fingir (...) MICHAELIS: *Moderno Dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1998. (p. 735).

<sup>122</sup> *Farsa* 1. Peça do gênero dramático em que predomina o baixo cômico, para um número reduzido de atores, podendo ser apenas dois, de ação trivial, com tendência para o burlesco. 2. Peça teatral burlesca. 3. Pantomima. 4. Coisa burlesca. 5. Ato ridículo, próprio das farsas. 6. Arremedo, simulacro: Esta cerimônia é uma farsa. *Idem*. (p. 940).

Aparentemente, o personagem principal e o cenário em sua volta podem ter uma leitura narrativa e semântica imediata, embora o jogo de mensagens intertextuais desassocie-nos dos elementos originais, remetendo-os a outras associações e mensagens metafóricas que contribuem para propor essa nova composição.

As laterais externas desse quadro apresentam um grafismo vigoroso delimitando o espaço central, formando dois medalhões cuja intenção é conferir à cena um aspecto de nobreza, exaltando as origens reais do orixá em questão; em seu interior dois pares de cavalos-marinhos transformam-se em guardiões da figura central.

Para intensificar as intenções propostas neste trabalho o elemento *cor* se torna fator fundamental para explicitar os limites de identificação habituais, porém o uso de cores cítricas, totalmente heterodoxas ao contexto, coexistem no mesmo espaço, reforçam e indicam um fator peculiar existente no universo pesquisado, a estética Kitsch. Se por um lado a construção poética proposta na intermediação do par sincrético Iemanjá-Virgem apresenta uma tensão conceitual nas suas unidades internas, por outro lado esses universos foram descontextualizados de sua forma original, flexibilizando e reestruturando algumas características a partir da análise e seleção das cores-significado nos cultos afro-brasileiros, transformando-as em elemento puramente estético.

Para complementar e caracterizar o aspecto sincrético desse quadro foi transposta literalmente uma prece de louvor à Virgem; cercando todo o espaço pictórico, o texto transforma-se, sutilmente, em uma textura. A escolha de tal oração partiu de algumas evidências que, nesta abordagem, associam-na ao

contexto da pesquisa e intensificam suas semelhanças com iemanjá, como, por exemplo: ambas representam a maternidade.

A prece<sup>123</sup> diz o seguinte:

*189 Salve, do mar estrela, Excelsa Mãe de Deus,\*  
Virgem intacta e bela,\* Porta feliz dos céus. 2. A  
saudação cedendo \* Que de Gabriel ouviu, \* A salvação  
trazendo \* De Eva o labéu remiu. 3. Aclara a nossa  
mente \* Com luz de eterna unção; \* Perdoa ao  
penitente, \* Do mal quebra o grilhão. 4. Por ti ouça,  
clemente, \* Jesus nossa oração, \* Guardando  
eternamente \* O nosso coração. 5. Oh! Sim, do mar  
estrela, \* Aceita, aceita o amor, \* O que para ti apela \* E  
ao lado do Senhor.\* 6. Por venerar-te anela \* Minha  
Alma com fervor; \* Dos puros a capela \* Lhe alcance o  
teu fervor.*

Nessa oração a Virgem é comparada a uma estrela-do-mar, uma luz na imensidão das águas. Na cultura afro-brasileira Iemanjá é considerada uma rainha, a genitora de todo o panteão dos orixás. Essa semelhança do caráter materno as aproxima, se a compararmos com a imagem de Iemanjá trabalhada nesse quadro, mesmo que guarde cada qual suas características originais.

Outro fator considerável para a escolha dessa prece é quando ela nos remete a um passado próximo na formação sociocultural brasileira, o período da escravidão – Do mal quebra o grilhão<sup>124</sup> – quando as populações de origem africana apóiam-se em suas crenças e ritos ancestrais para suportar o horror dos trabalhos forçados e a destruição de seus valores culturais.

Circundando o espaço pictórico, o texto da prece cria uma certa tensão entre a construção poética e a imagem. Demonstra a força com que determinadas

---

<sup>123</sup> SINZIG, Frei Pedro *et al.* *Texto do Manual de Cânticos Sacros "Cecília"*. Petrópolis: Editora Vozes, 1953.

<sup>124</sup> *Idem.*

regras e arquétipos podem condicionar e suplantar uma imagem ou um conjunto delas.

Embora o uso de elementos visuais crie uma atmosfera com seus conteúdos metafóricos e intertextuais, todo esse aparato subjetivo criado está aprisionado por palavras. Deste modo, o desenvolvimento da subjetividade referencia-se ao uso da racionalidade e da seleção, para a leitura e o entendimento de algumas mensagens, promovendo a impossibilidade de uma relação harmoniosa entre esses contextos aparentemente dispersos. (FIGURA 17).



FIGURA 17 – Patuá II – "Nunca fui santa (!)" – Técnica mista sobre tela – 1,35 x 1,72 cm – 2001

### 5.3 Patuá III – “Patota de Cosme ou Eu nasci no morro do reino da fidalguia”

O terceiro quadro evidencia a relação sincrética entre os Ibeji – orixás gêmeos – e São Cosme e São Damião. Nessa construção pictórica a iconografia utilizada foi a criada pelo catolicismo, uma vez que a imagem africana dos orixás gêmeos – os Ibeji – é meio desconhecida e divulgada.

Segundo Cacciatore<sup>125</sup> Ibeji quer dizer:

*Princípio da dualidade, representado pelos gêmeos na África, sendo estes sagrados. No Brasil são considerados orixás em alguns terreiros, protetores dos gêmeos e dos partos múltiplos. São assimilados a Cosme e Damião, santos gêmeos católicos e muitas vezes confundidos com erês (transe suave, infantil). Símbolos: cetro duplo, com duas cabacinhas e palma (do martírio, confundida com pena), em metal prateado. Também qualquer brinquedo. Não tem otá (pedra-fetichê). Dia da semana – Domingo. Festa – 27/09. Cores: indumentária – varia entre verde, rosa e vermelho com capa bordada com linha dourada, capacete de metal, inspirada nas vestes de Cosme e Damião. Colares – vermelho e verde ou cores diversas (rosa, branco e azul). Comida – caruru, vatapá, bolinhos, doces, balas etc. Quartinhas pequenas com mel, vinho e água. Guaraná. Sacrifício: frango e franga. Saudação: Bejé o-ró, ou Lá-ô! Também O-ni-beijada (U). Na Bahia os Ibeji não “baixam”. São muito cultuados nos lares, onde é realizado o “Caruru dos Meninos”. Em Porto Alegre (RS) “baixam” e têm cânticos no xirê, como os outros orixás, F.- ior.: “ibéji” – gêmeos (“ibi” – parto; “èji” – dois).*

Os elementos selecionados para a criação desse quadro são os seguintes:

- as cores que remetem ao universo infantil e estão associadas as entidades representadas;

---

<sup>125</sup> *idem.* (p. 141).

- um cântico entoado na umbanda a São Cosme e São Damião;
- um policromo de São Cosme e São Damião;
- os doces e guloseimas ofertados às entidades em dias de festejos e posteriormente consumidos pelas crianças.

Num primeiro momento as extremidades do espaço pictórico foram costuradas com linhas nas cores azul, rosa e branco, remetendo ao universo particular dos orixás-santo e ao infantil.

Na parte superior esquerda da tela foi criada uma representação semelhante a altar, cujas características arquitetônicas reportam à construção das grandes catedrais medievais e a todo um aparato cultural ocidental; tão comuns nas manifestações populares, remetem também às capelinhas – lugares sagrados onde são colocadas as imagens louvadas nos dias de cortejos ou em locais especiais, nas residências dos devotos.

No interior dessa capela, sobre uma escadaria que indica o infinito, foram coladas as figuras de São Cosme e São Damião. Como guardiões das portas dos céus essas figuras parecem estar vigiando um objeto-fetichado colocado sobre uma coluna jônica na extremidade oposta do quadro. Por um instante parecem perder o equilíbrio, e sua inquietante posição no espaço pictórico cria uma certa tensão entre o espaço que ocupam e a figura-bala.

O aspecto subjetivo desse trabalho preserva o caráter lúdico próprio do imaginário infantil – as imagens dos santos-gêmeos espreitam a figura-bala, colocada nessa composição como chamariz para atrair a atenção do espectador, logrando-o para um engodo.

Impresso em *transparency film*, a figura-bala preserva suas características composicionais originais e seu sedutor apelo de consumo: *Love candy – você está uma tentação!* – instiga o consumidor, agora espectador, a observá-la, a aproximar-se, enfim desejá-la. É nesse momento de aproximação e troca íntima que o quadro cumpre a sua função, induz o espectador a sentir-se seduzido pela imagem-bala e aprisionado pela figura de um círculo criada com um cântico da Umbanda, que circunda o fetiche-bala, uma saudação a São Cosme e São Damião reforça a teia que está sendo armada. Do alto de seu sacrário, com os olhos vendados, a figura dos santos-gêmeos isenta-se do jogo que criou:

*São Cosme e São Damião, Damião*<sup>126</sup>  
**cadê Doum**  
*está colhendo rosas*  
*na roseira da Oxum*  
*Se eu pedir, você me dá*  
*Se eu pedir, você me dá*  
**uma oferenda meu pai**  
*Pai Oxalá.*

O cântico foi transformado em elemento estético, embora não tenha perdido seu conteúdo literário. Compõe uma textura, na qual as palavras-chave – *cadê* e *oferenda* – foram escritas em negrito para reforçar a relação ambígua: o que está sendo colocado como oferenda é a figura-bala ou o próprio espectador que acabou caindo numa cilada?

Um grafismo diagonal vigoroso evidencia a relação de cumplicidade existente entre os personagens criadores de toda a trama e o objeto-isca, que se

---

<sup>126</sup> São Cosme e São Damião IN <http://www.vetorialnet.com.br/~maicon/pontos2.htm#cosmes>. 26/04/2002, 20:30 PM (p.1).

por um lado os distancia pelo desequilíbrio proposital criado pelo grafismo, por outro os aproxima em suas intenções.

A cor rosa predominante, relacionada aos doces e guloseimas, principais iguarias apreciadas pelas crianças e ofertadas aos orixás-santos em questão, faz alusão à goma de mascar sabor tutti-fruti.

Em síntese, a composição evidencia, em suas formas, figuras e cores, o universo sincrético existente entre os orixás e os santos-gêmeos, através da aproximação de elementos de caráter lúdico e infantil, tão presente nos seus festejos e manifestações populares. (FIGURA 18).

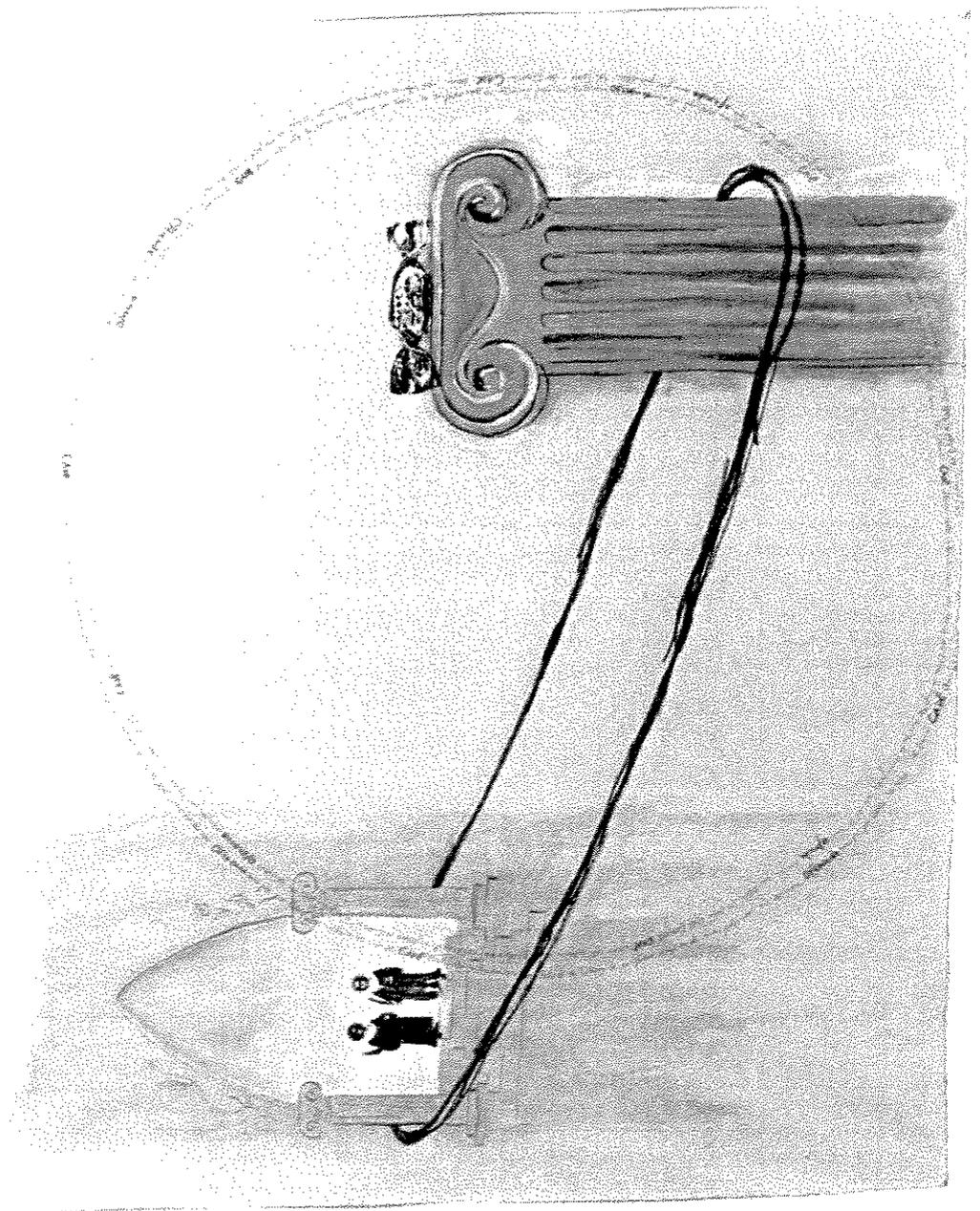


FIGURA 18 – Patuá III – “Patota de Cosme ou nasci no morro no reino da fidalguia” –  
Técnica mista sobre tela – 1,43 x 1,70 cm – 2001

#### 5.4 Patuá IV – “Corpo fechado ou demanda vencida”

A quarta composição plástica desta coleção de peças pictóricas alude ao imaginário sincrético existente entre o orixá Ogun e São Jorge.

Sobre Ogun, Cacciatore<sup>127</sup> diz que:

*Orixá nacional Iorubá, filho de Iemanjá e Oranhiã, ou, em certos mitos, de Odudua (masc). Na África é o deus do ferro, da agricultura, da guerra, da caça, protetor de todos os que trabalham em artes manuais e em instrumentos de ferro. No Brasil é um dos orixás mais cultuados, mas foi ressaltado seu aspecto de deus guerreiro. Na Umbanda, domina também as demandas (batalhas judiciais). Seu símbolo é uma espada de metal prateado e seu fetiche uma penca de instrumentos de lavoura, guerra e caça, de ferro, em número de 7, 14 ou 21, presos a um arco de ferro. É a chamada “ferramenta de Ogun”. Fica em prato najé, junto ao otá (pedra ferruginosa), em azeite de dendê. Indumentária: (C.) calça e saia azul escuro, às vezes com branco, dois ojás azul escuro, contas idem, translúcidas; usa couraça, capacete, capangas, pulseiras (braceletes e punhos) e espada de metal branco. No Angola, em vez de capacete, usa gorro alto, vermelho, com bordados. Nos Xangôs, usa só vermelho. (U.) – vermelho e branco, colares idem. Às vezes usa uma capa vermelha, capacetes com plumas. Sincretismo – Santo Antônio (BA), São Jorge (RJ, PE e RS). Festa – 13/06 (BA), 23/04 nos demais. Dia terça-feira (em alguns, quinta-feira). Saudação: Ogunhé! Comidas – inhame assado, feijão fradinho, feijão preto, acarajé, feijoada em algumas nações. Sacrifício: bode, galo, coquém (na África, o cão). Na umbanda Ogun é representado por Caboclos chefes de legião: O. de Lei (Delé), O. Iara, O. Mejé, O. Rompe-Mato, O. de Malé, O. Beíramar e O. Matinata. (U.e.). Na Umbanda popular há ainda O. Naruê, e O. de Nagô, chefes de falange (V.). F. – ior.: “Ogún” – deus do ferro e da guerra etc. (“Ogun” – guerra).*

---

<sup>127</sup> CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. (p.188).

Os elementos selecionados para esta composição plástica são os seguintes:

- o fragmento da parte superior do policromo de São Jorge matando o dragão;
- a planta espada-de-são-jorge<sup>128</sup>;
- um fragmento de uma prece a São Jorge;
- a simbologia que reserva ao orixá o poder de abrir e conhecer os caminhos indicando vitórias e conquistas;
- o animal cavalo, aqui com a conotação de cavalo-de-santo<sup>129</sup>;
- as cores simbólicas que identificam o par sincrético Ogun-São Jorge.

A criação desse quadro cuja temática agrupa elementos sincréticos que aproximam São Jorge de Capadócia com o orixá africano Ogun; se apóia no entendimento de que as relações sincréticas estabelecidas apresentam uma série de coincidências e características comuns aos dois personagens: ambos possuem um caráter guerreiro, usam armaduras, são soldados, portam lanças e as cores que os identificam são as mesmas - o vermelho e o verde.

Esse exemplo é capaz de elucidar e bem representar a síntese de como o sincretismo se estabeleceu no Brasil.

Num primeiro momento as extremidades da tela foram costuradas com as cores que representam o par sincrético em questão. Posteriormente preservou-se

---

<sup>128</sup> (*Sansevieria ceylanica* Willd) também “espada-de-Ogun”. Planta de folhas longas, duras e fibrosas, verde-amarelo, terminando em ponta fina. Na Bahia é também chamada de língua-de-sogra. Pertence a Ogun, por sua forma. Tem grandes propriedades protetoras, sendo usada em banhos de descarga, amuletos e defumações contra magia negra. *Idem. Ibidem.* (p.115).

<sup>129</sup> Pessoa que serve de suporte para a “descida” dos orixás e entidades. Médiun. Também chamado de cavalo-de-santo. Nos candomblés de caboclo e na Umbanda é chamado também de “aparelho” e na Quimbanda, “burro”(…). *Idem. Ibidem.* (p.87).

a característica tonal e formal do policromo original de São Jorge com o propósito de reforçar a identificação imediata que essa imagem guarda no imaginário popular e, só a partir de então, começou-se a distribuir os outros elementos que indicam situações de similitude com o orixá Ogun, como por exemplo: utilizou-se um fragmento de uma prece a São Jorge cujas palavras dizem: (...) *do céu rogai por nós que lutamos neste vale de lágrimas* <sup>130</sup>(...), com este texto foi criada toda uma organização espacial construída na tela, cuja característica principal está relacionada com uma planta urbana onde figuram os traçados de uma cidade fictícia.

Essa citação gráfica vai ao encontro aos domínios do orixá-santo em questão, pois ambos conhecem todas as direções e quaisquer faixas de terreno, estrada e destino. A escolha desse elemento do traçado urbano de um lugar habitado, focalizado através de uma vista aérea indica uma condição organizacional, uma necessidade do ser humano de distribuir e apoderar-se de determinadas áreas conferindo-lhe o poder e a dominação.

Paralelos a essa questão, nesse traçado texturado foram destacadas as palavras *lutamos* e *lágrimas* as quais indicam uma certa tensão existente na questão do poder e da dominação; alerta que as conquistas estão sempre envoltas por situações de conflito, perda e destruição. Esse talvez seja o eixo subjetivo principal que sustenta toda essa construção plástica: a questão da luta e da conquista pela liberdade que acompanha os afro-descendentes.

---

<sup>130</sup> Fragmento de prece retirado de um policromo distribuído por devotos como forma de agradecimento por graças alcançadas. Domínio público.

A digitalização de parte da figura central do policromo, a cabeça de São Jorge e a sua transformação monocromática estão relacionadas com a necessidade de incorporar na figura original outros elementos díspares, oriundos de universos totalmente diferenciados da poética como um todo. Essa intenção diverge da necessidade presente nas leituras iconográficas de que todos os elementos formadores de um dado contexto devem obrigatoriamente estar em harmonia.

Essa imagem digital foi impressa em *transparency film*, sendo posteriormente foi fixada na tela através da técnica da cópia eletrofotográfica transferida. A adição desse elemento criado a partir do uso de tecnologia de ponta e a sua colocação como um dos principais componentes de tal composição incide no fato de que assim como Ogun, São Jorge também é guardião de todas as ciências e tecnologias conhecidas pelo homem. Essa referência os une numa composição de elementos aparentemente heterodoxos, mas uma forte ligação semântico-contextual fortalece as coincidências; os objetos não se encontram isolados unem-se nessas intenções.

Nesse contexto cada um dos elementos da tela adquire certa autonomia formal em relação ao todo, podendo articular-se em pequenos grupos, embora sempre subordinados à totalidade do conjunto; dinamizam e fortalecem a episodicidade<sup>131</sup> específica de cada elemento.

Como a temática principal dessa composição está intimamente ligada ao caráter de batalha, essa característica foi mantida e a criação de outro tipo de luta

---

<sup>131</sup> DONDIS, Dondis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (p.159).

se estabeleceu: do alto de seu cavalo branco, São Jorge empunha uma carteira de identidade ameaçando o elemento planta – a espada-de-são-jorge – nesse caso representando o orixá Ogun. A idéia principal na construção desse diálogo consiste no fato de que um deles é considerado e aceito pelos padrões da cultural oficial e o outro permeia a marginalidade, o delito e a contravenção.

Na parte inferior do espaço pictórico foram distribuídas figuras de pequenos cavalos ordenados em fileira como se estivessem dirigindo-se a determinado lugar, indicando uma direção, ou ainda como se, executando uma estratégia, circundariam o elemento ameaçador; porém, na lateral inferior-direita foi criada uma representação desse mesmo animal que parte em direção oposta, como se estivesse hipnotizado pelos limites do espaço pictórico e indiferente à cena de barbárie, prestes a começar. (FIGURA 19).

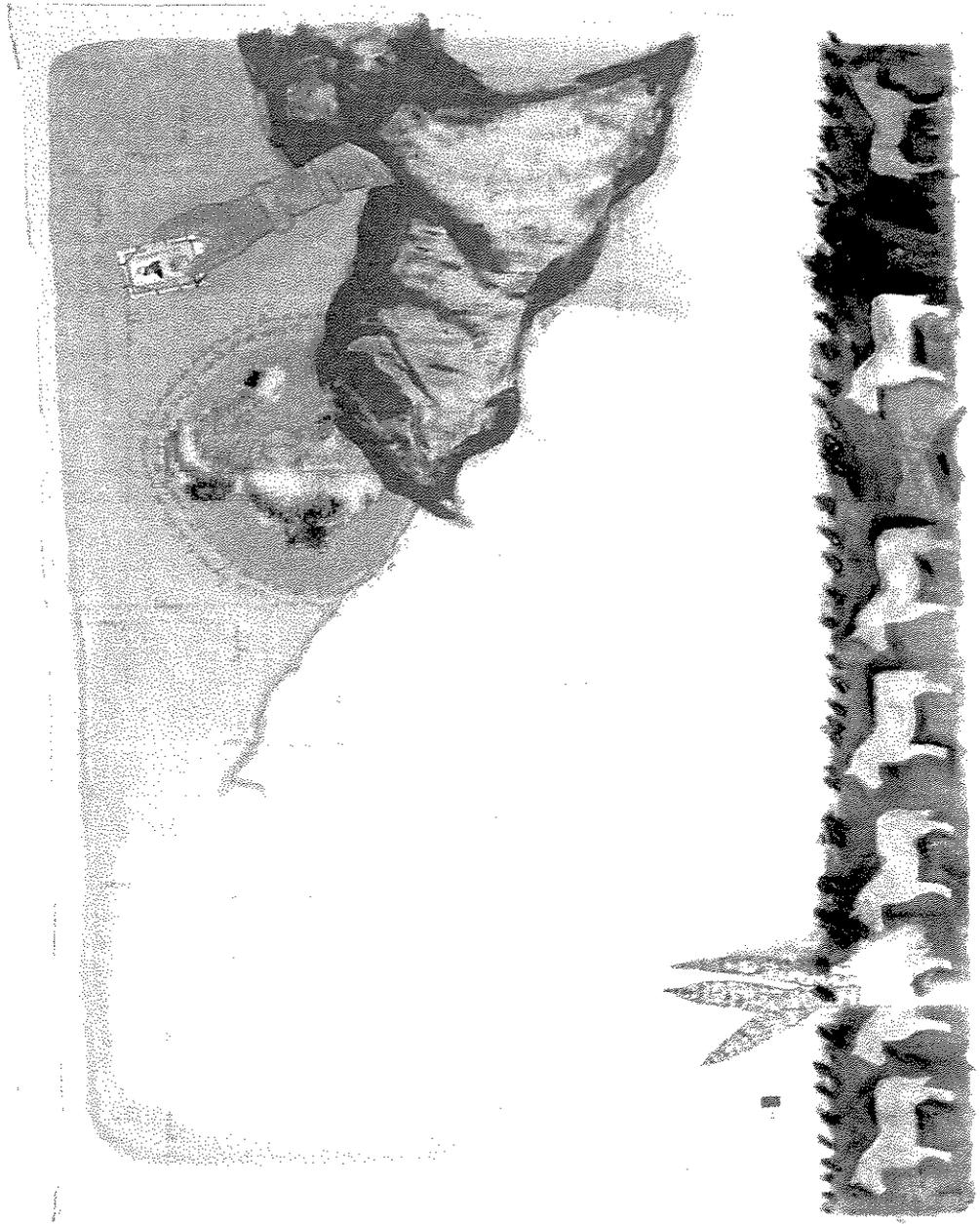


FIGURA 19 – Patuá IV– "Corpo fechado ou demanda vencida" –Técnica mista sobre tela – 1,33 x 1,71 cm – 2001

## 5.5. Patuá V – S/T

O quinto quadro desta coleção tem como temática principal os pares sincréticos Nosso Senhor do Bonfim e Oxalá.

Cacciatore<sup>132</sup> diz que:

*Oxalá é o nome brasileiro de Obatalá, orixá iorubá da criação da humanidade, filho de Olórun, Deus supremo, o qual lhe delegou poderes para governar o mundo. É sincretizado com Senhor do Bonfim (Filho de Deus Católico). Tem duas formas: a mocidade, guerreiro cheio de vigor e nobreza, Oxaguiã (V.) e a da velhice, cheia de bondade, figura nobre e curvada ao peso dos anos, apoiada em seu cajado (paxorô), Oxalufã (V.). Tem, na África vários nomes, conforme o lugar em que é cultuado: Obatolá (em toda a Nigéria). Orixá Oguinhã (em Ejigbo), Orixaaakô (em Oko) etc. Orixalá (o grande orixá) é um dos seus títulos. É o rei dos orixás e dos homens, o mais queridos e respeitado dos deuses afro-brasileiros. Na Umbanda é chefe da Linha de Santo. F.-ior.: “Òòsàálá” – contr. de “ Òrisàálá (de Òrisà-n-lá) – o Grande Orixá.*

Para a criação deste quadro foram selecionados os seguintes elementos:

- uma prece a Nosso Senhor Jesus Cristo;
- o Igbín ou caracol, animal sacrificial ofertado à Oxalá;
- o Sagrado Coração de Jesus.
- o branco, cor de Oxalá.

A idéia principal na momento de criar este quadro versou sobre o poder e a capacidade que as palavras adquirem como referência cultural dentro de uma engrenagem do sistema e sua dominação ideológica.

---

<sup>132</sup> CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. (p. 200-201).

No centro da composição percebe-se a impressão de uma silhueta anônima sem vestígios de identificação, ela apenas guarda a forma de similitude com uma figura humana, propondo um jogo entre a relação retórica (texto) e a linguagem simbólica (entendimento) existente no universo pesquisado, e proposto no quadro, como peças de um quebra-cabeças.

Envolta numa textura, a silhueta destaca-se do fundo, cujo universo onde está inserida é preenchido com a seguinte prece<sup>133</sup> :

*283 Queremos Deus, **homens ingratos**,\* Ao Pai eterno, ao Redentor,\* **Zombam** da fé **os insensatos**,\* Erguem-se em vão contra o Senhor. Da nossa fé, ó Virgem, \* **o brado** abençoai,\* \: Queremos Deus, que é nosso Rei, \* Queremos Deus, que é nosso Pai:\. 2. Queremos Deus! Um **povo aflito**, \* Ó doce Mãe, vem repetir \* Aos vossos pés d'alma este **grito**, \* Que aos pés de Deus fareis subir. 3. Queremos Deus e a sã Doutrina, \* Que nos legou na sua **cruz!** \* Leva à escola e à oficina \* A lei de Cristo, amor e **luz**. 4. Queremos Deus! \* **Na pátria amada**\* Amar-nos a **todos como irmãos**, **Ver a igreja respeitada**; São nossos votos de cristãos. 5. Queremos Deus por bom exemplo \* Hemos da Igreja **as leis** guardar, \* E nos ministros do seu templo \* **Caráter santo respeitar**. 6. Queremos Deus! **não contradigam** \* A lei divina as nossas leis \* Todos adorem, todos sigam \* A Jesus Cristo, Rei dos reis. 7. Queremos Deus! **A liberdade** \* É ele só quem no-la dá; \* Faz-nos **escravos** a impiedade; \* Descrentes, **não, não nos fará**. 8. Queremos Deus! Sempre, sem **míngua**, \* Em cada templo, em cada lar, \* De cada peito e cada língua \* **Culto e louvor** devemos dar.\* Queremos Deus! e pronto vamos \* Sua lei santa defender; \* Sempre servi-lo aqui juramos \* **Queremos Deus, até morrer!***

A escolha desta oração vai ao encontro com as relações de exclusão e discriminação que as populações afro-descendentes são submetidas dentro de um

---

<sup>133</sup> SINZIG, Frei Pedro et al. *Texto do Manual de Cânticos Sacros "Cecília"*. Petrópolis: Editora Vozes, 1953.

processo de liberdade-escravidão seja física, ideológica ou no aspecto do indivíduo enquanto cidadão; deflagrando essa situação foram destacadas (negrito) algumas palavras que indicam e alertam para esse preconceito, criando dentro do texto original um outro texto com outras intenções e finalidades.

Nas laterais opostas foram pintados o Sagrado Coração de Jesus e o Igbín (caracol) animal sacrificial de Oxalá. Da forma como estão distribuídos no espaço pictórico percebe-se a existência de uma equação com iguais valores para cada uma dessas quatro figuras. (FIGURA 20).

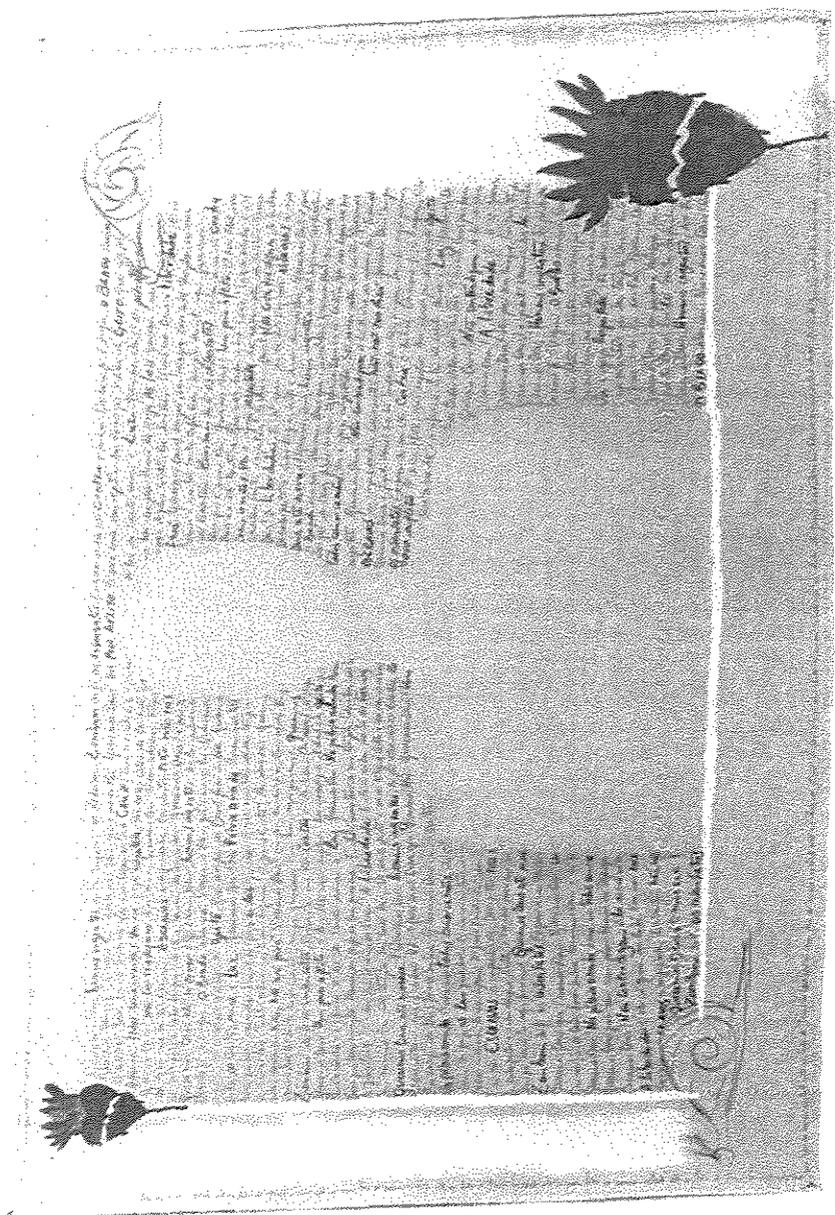


FIGURA 20 – Patuá V – S/T – Técnica mista sobre tela – 1,15 x 1,73 cm – 2002

## 5.6 Patuá VI – “ Da padiola aos céus”

O sexto quadro que compõe a coleção *Patuás* tem como temática a relação sincrética existente entre Santa Bárbara e o orixá Iansã.

Segundo Cacciatore<sup>134</sup> Iansã ou:

*Oyá, orixá feminino, divindade africana do Rio Niger, uma das esposas de Xangô, rainha guerreira, dona dos ventos, raios e tempestades. Temperamento dominador e apaixonado. É o único orixá que não tem medo de eguns, dominando-os com o seu iruexim (chibata cerimonial). É sincretizada com Santa Bárbara em todo o Brasil, onde parece que ganhou o nome de Iansã, embora o de Oyá seja conservado nos candomblés nagô. Símbolos: espada de alfanje de cobre e iruexim com cabo de cobre. Cores: indumentária (C.)-saia vermelho e branco ou vermelho, ojú vermelho ou vermelho-branco, com laço na frente, coroa de cobre, com franjas de contas da cor do colar: “vermelho-caboclo”. (U.) Roupas rosa coral, colares amarelos. Dia - quarta-feira. Comidas – acarajé, amalá de 14 quiabos; no ossé anual, também feijão fradinho com dendê, milho branco etc. Sacrifício - cabra, galinha, coquem; ossé anual, também pomba. Assentamento: dentro de gamela, um prato de barro com o otá (pedra avermelhada de rio ou meteorito) e espadinha de cobre, no azeite de dendê. Saudação: Epaheil!(com h aspirado). Festa 4/12. Iansã usa também pulseiras largas e colar de balangandãs, em cobre, seu metal. Atualmente dança, na Umbanda, equilibrando um cálice na palma da mão. F.p.- ior.: “Iya” – mãe; “sân” – trovejar, retumbar. Ou de “Iya” – mésàn-orún - mãe dos nove “ara-orun” (habitantes dos nove espaços do além).*

A criação deste quadro girou em torno dos seguintes elementos:

- o coquem ou galinha-de-angola, animal sacrificial de Iansã;
- o policromo com a imagem de Santa Bárbara;
- o elemento raio símbolo pertencente ao orixá Iansã e a Santa Bárbara,

<sup>134</sup> CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. (p. 140).

- a espada pertencente a iconografia de Santa Bárbara;
- o vermelho cor votiva do orixá Iansã;
- um prece a Santa Bárbara.

A idéia principal no momento da criação desse quadro reside em estabelecer relação evidenciado o universo de poder, força e autoridade pertencentes a este par sincrético.

O espaço pictórico recebeu um fundo aquarelado vermelho para reforçar a natureza guerreira e bravia de Iansã, segundo os devotos do culto seria apenas através deste orixá que os Eguns<sup>135</sup> podem ser comandados. Na religião católica é Santa Bárbara que é evocada para acalmar e desviar as tempestades e as tormentas; essa característica as aproxima.

A concepção da obra teve como intenção, também, mostrar o jogo estabelecido entre o animal sacrificial oferecido a Iansã e o elemento raio, cuja origem provem do céu. Nesse caso a figura do raio tangencia as extremidades do espaço pictórico anunciando com seu conteúdo texturizado a seguinte prece<sup>136</sup>:

*Santa Bárbara, que sois mais forte que as torres das fortalezas e a violência dos furacões, fazei que os raios não me atinjam, os trovões não me assustem e o troar dos canhões não me abalem a coragem e a bravura. Ficai sempre ao meu lado para que possa enfrentar de frente erguidas e rosto sereno todas as tempestades e batalhas de minha vida, para que, vencedor de todas as lutas, com a consciência do dever cumprido, possa agradecer a vós, minha protetora, e render graças a Deus, criador do céu, da terra e da natureza: este Deus que tem poder de dominar a furor das tempestades e*

<sup>135</sup> Egun Espíritos, almas dos mortos ancestrais que voltam à terra em determinadas cerimônias rituais.(...) O único orixá que aparece nesse culto aos mortos, pois não os teme, antes os domina, é Iansã, chamada, nesse caso de "Iansã de balé" ou "Rainha de balé". CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. (p.108).

<sup>136</sup> SCOPEL, Paulo José. *Orações e santuário populares*, Porto Alegre: La Salle, 1998.

*abrandar a crueldade das guerras. Santa Bárbara, rogai por nós.*

Embora a direção seguida pelo elemento raio indique a nuvem onde repousa o animal, ele passa anteriormente por uma silhueta humana sem identificação que possui na mão esquerda uma espada. Essa figura apresenta registro no espaço pictórico mas não guarda qualquer vínculo que venha a identifica-la, permanece anônima, isenta-se do acontecimento. Do alto, no mesmo espaço, com os olhos vendados a figura de Santa Bárbara presencia o fato, não se posiciona, embora parece estar inteirada da situação. (FIGURA 21).

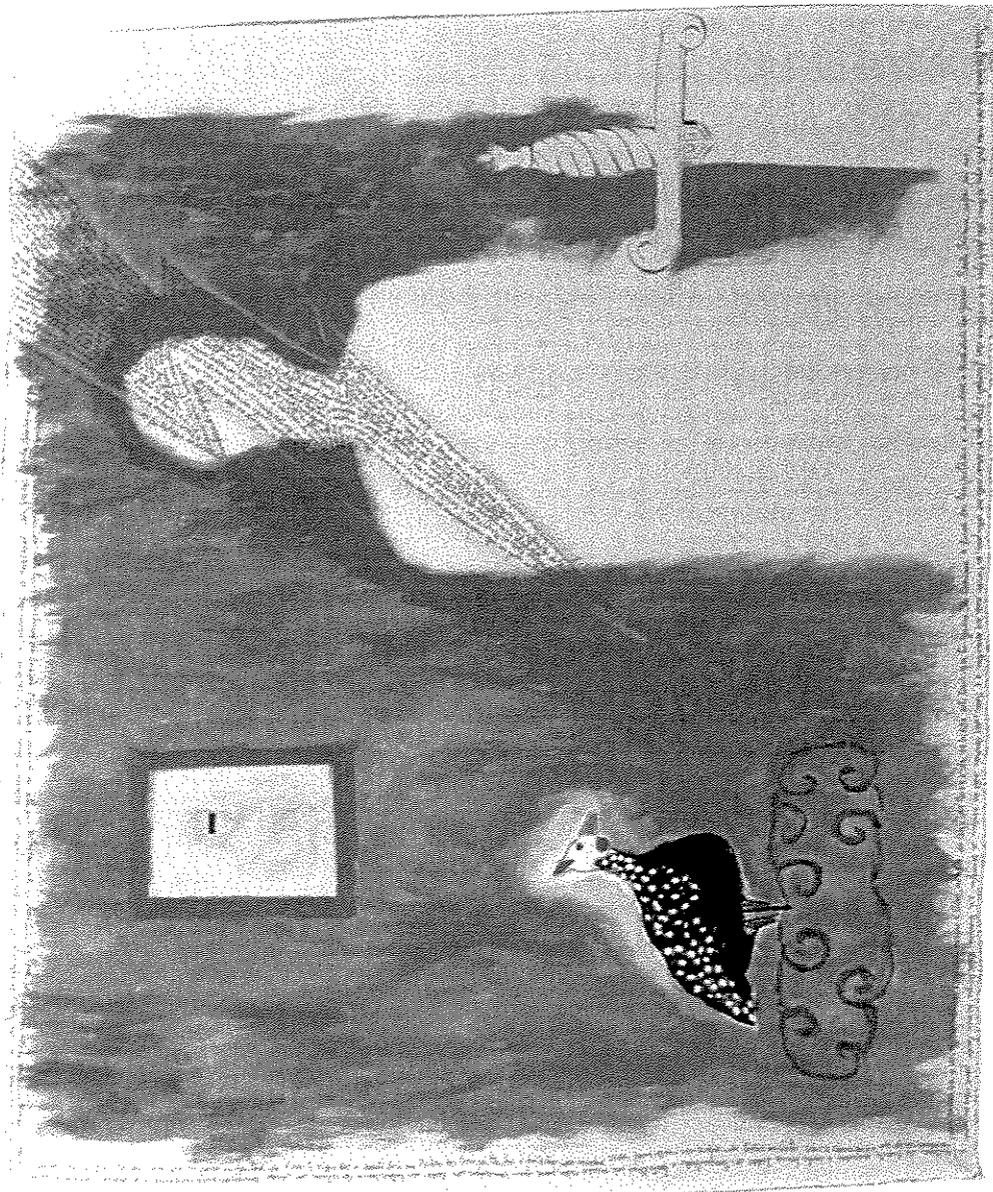


FIGURA 21 – Patuá VI – “Da padiola aos céus” – Técnica mista sobre tela – 1,42 x 1,70 cm – 2002

## 5.7 Patuá VII – “Todo o passarinho quer fazer seu ninho, eu também vou fazer o meu”

O sétimo quadro-patuá tem como tema o universo do orixá Oxum e uma alusão a religião católica.

Cacciatore<sup>137</sup> diz que Oxum é o:

*Orixá do rio Oxum em Oxogbo, província de Ibadan, na Nigéria, África Ocidental. Deusa das águas doces - rios, lagos, cachoeiras – bem como da riqueza e da beleza. Deusa-menina, faceira, a mais jovem e preferida esposa de Xangô, portanto uma das rainhas de Oyó, segundo os mitos. Há vários tipos e qualidades de Oxum: o. Apara (guerreira), o. panda (esposa de Ibalama e mãe de logunedé, labá omi (ligada às apetebi). O. abalô (com leque) etc. É sincretizada com diversas Nossas Senhoras: das candeias (ou Candelária)(BA), Conceição (BA, RJ, PE, RS), N. S. do Carmo(PE) etc. Como N.S. das Candeias, sua festa é a 2 de fevereiro (presente nas águas), mas na BA iemanjá também é festejada nesse dia, sendo em troca, oxum cultuada no dia de iemanjá, 8 de dezembro (N.S. da Conceição). Segundo os mitos, Oxum é a filha de iemanjá. Atualmente, em cultos não tradicionais, oxum é às vezes confundida com Oxumaré, sendo o nome a única semelhança com o deus do arco-íris. Símbolos – Espada (semelhante a adaga) e abebé, em latão. A miniatura deste fica junto ao otá (pedra de rio ou cachoeira-U.), dentro de uma terrina de louça branca, no mel. Dia- sábado. Comidas – omolucum, ipeté, adum, xim-xim de galinha, etc. Sacrifício – cabra, galinha, pata, coquem(...). A pomba é animal sagrado para oxum, pois segundo uma lenda, transformada em pomba ela pôde fugir do cativeiro(...) No peji (...) há para ela flores, perfumes, bonecas etc. Indumentária – amarelo-dourado – saia longa, blusa branca rendada, pano da Costa amarelo(...). Colares – fios de contas amarelo-ouro, translúcidas, colar de balangandãs (pentes, espelhos, peixes, colheres, etc)(...). Nas mãos, espada e abebé de latão. Na umbanda (na mais próxima ao candomblé, usa roupa dourada e colares*

---

<sup>137</sup> *Idem. Ibidem. (p. 202-203).*

*azuis), veste branco e azul(...). É chamada carinhosamente de “mamãe Oxum” e sincretizada com N.S. da Conceição. É muito cultuada nas cachoeiras. Sua graciosa dança imita uma mulher faceira tomando banho no rio, penteando os longos cabelos etc. No candomblé representa a feminilidade por excelência e é a patrona da gravidez e protetora das crianças que ainda não falam. Saudação – Eri ieiê ô ou Ora ieiê ô (V.)F – ior.: “Ósun” – deusa do rio desse nome.*

Os elementos utilizados para a criação desse quadro são os seguintes:

- as flores amarelas – palmas – oferecidas à Oxum;
- uma foto instantânea de um quindim;
- o anel de casamento.

A idéia principal que rege a criação desse quadro reside na possibilidade de encontrar um enlace harmonioso entre a conjunção de elementos significativos ao orixá Oxum e a religião católica. Nesse caso, o elemento não está associado ao par sincrético orixá-santo, mas sim ao catolicismo como um todo e está representado pela aliança matrimonial.

Num primeiro momento as extremidades do espaço pictórico foram costuradas com linhas na cor amarelo. Posteriormente foram pintadas duas palmas amarelas que emolduram o objeto-fetichismo quindim, o guardam no sentido de garantir seu significado votivo junto as comunidades-terreiro e confirmam, também, o distanciamento existente entre as linguagens das mídias que foram criados.

O caráter efêmero presente na obra é evidenciado pelo uso de um simulacro de uma fotografia instantânea, onde o deteriorável doce transforma-se em sedutor convite ao seu consumo. Permite estabelecer uma relação entre o permanente e

a efemeridade presente na vida contemporânea desse início de século, onde a despersonalização do indivíduo está associada ao afastamento do elemento humano e das suas emoções. Por outro lado, a mão esquerda do artista foi digitalizada e impressa em *transparency film*, fixada a esquerda do espaço pictórico criando evidente tensão com os outros elementos que compõe o quadro. Se de um lado personifica e indica a existência de esperança no sentido de permitir a volta da valorização dos sentimentos humanos mais elementares; por outro parece estar seduzida pelo objeto-fetiche e só vem a confirmar a necessidade do homem atual em estabelecer suas relações firmadas através do desconhecimento daqueles sentimentos. (FIGURA 22).

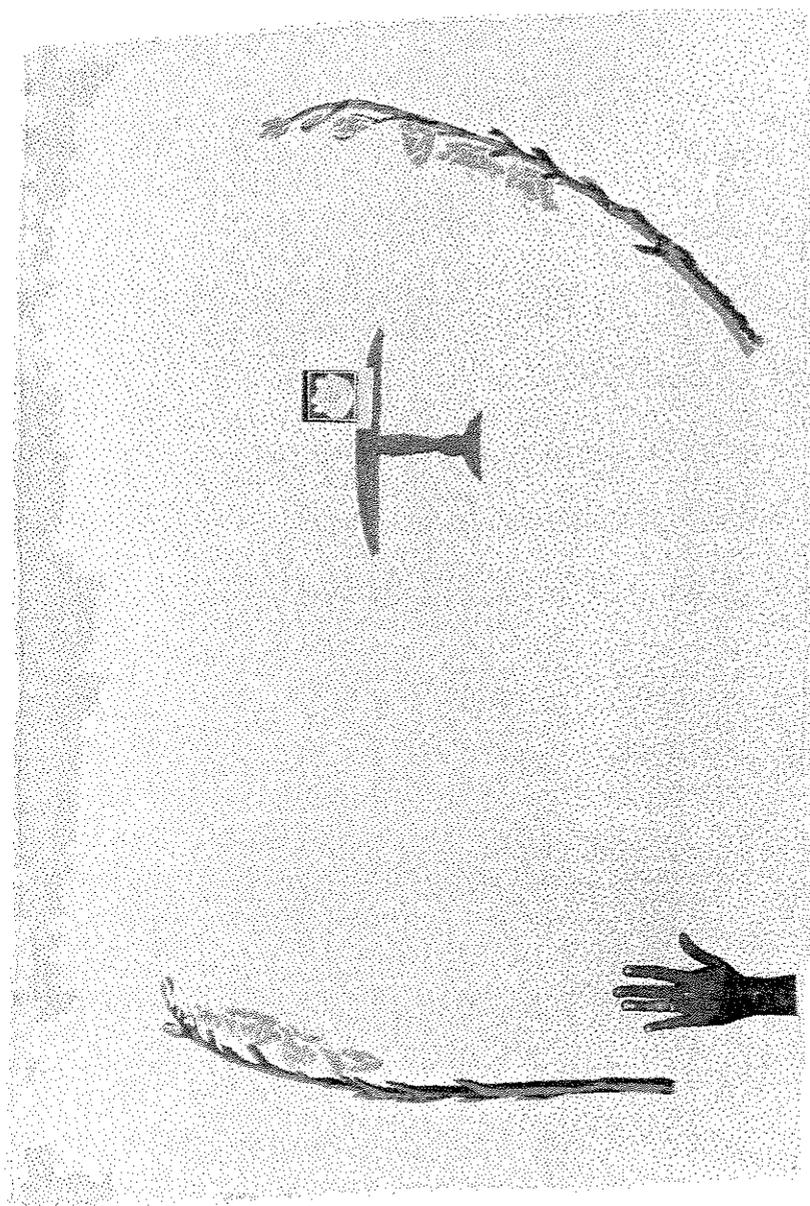


FIGURA 22 – Patuá VII – “Todo o passarinho quer fazer seu ninho, eu também vou fazer o meu” –  
Técnica mista sobre tela – 1,15 x 1,70cm - 2002

## 6. À GUISA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa investigou as relações existentes entre os orixás nagô-iorubás e seus correspondentes sincréticos na religião católica, através de um levantamento bibliográfico e coleta de material imagético. Posteriormente, essas informações foram teoricamente trabalhadas possibilitando a criação de uma coleção de obras de arte, onde o sincrético ficou evidenciado, tanto no seu aspecto religioso quanto na sua composição plástica.

Através da análise desenvolvida, pôde-se constatar que a religiosidade afro-brasileira apresenta um universo diversificado de manifestações, ritos e crenças e que essas mesmas manifestações se caracterizam e diferenciam-se das demais manifestações religiosas brasileiras pela sua capacidade de constante transformação e absorção de novos elementos. Isto ocorre justamente devido ao seu caráter sincrético. Além disso, é importante salientar que as religiões afro-brasileiras distanciaram-se de suas raízes africanas e, aqui no Brasil, adaptaram-se, incorporaram e criaram outros meios e ações simbólicas capazes de representar ou suprir os anseios religiosos de suas comunidades.

Os cultos afro-brasileiros com suas divindades, os deuses orixás e suas sistematizações sincréticas com os santos católicos possibilitaram, através dessas relações, realizar um trabalho orientado em três aspectos: o resgate do imaginário dessas associações sincrético-religiosas, alicerçado na abordagem histórica do homem negro na sociedade brasileira. Nesse sentido, foram trabalhados temas como a escravidão, os locais de culto e os relatos míticos de seus deuses, bem como o entendimento de questões mais abrangentes como cultura popular e

sincretismo. O segundo está relacionado com a teoria da arte e as linhas de pesquisa que ao longo do percurso fizeram-se evidentes nesse trabalho: identidade, memória e citacionismo em arte. O terceiro aspecto refere-se ao estudo e criação de uma coleção de obras de arte, visando a valorização de uma identidade plástica híbrida.

A cultura brasileira é miscigenada desde suas etnias bases – o indígena, o branco e o negro – e é importante compreender que essa diversidade que aglutinou três formações culturais influenciaram todo o aparato sociocultural brasileiro; resgatar, analisar, incluir e aceitar essa possibilidade pode se tornar um fator diferencial para o desenvolvimento e a projeção cultural brasileira.

A presente pesquisa se concretizou e atingiu os objetivos propostos, através de um processo de conhecimento teórico-prático aprofundado (o sincretismo, diversidade, simbologia, teoria da arte e pintura) não perdendo de vista as especificidades da uma identidade plástica onde o caráter mestiço ficasse evidenciado.

Entretanto, o assunto abordado, por ser abrangente, não se esgota com esse trabalho, pelo contrário, as discussões aqui levantadas possibilitaram novas abordagens e diferentes pontos de vista, contribuindo para o enriquecimento dessa temática.

O entendimento da realidade cultural brasileira, com sua diversidade e suas complexas formas de manifestação, só é possível através do resgate de suas origens, de sua contextualização e de sua projeção aos agentes sociais.

## 7. BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AZZAN Jr., Celso . *Antropologia e interpretação: Explicação e compreensão nas antropologias de Lévi-Strauss e Geertz/ Celso Azzan Júnior*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

BASBUM, Ricardo. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil – contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. São Paulo: Pioneira, 1971.

\_\_\_\_\_. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. *O candomblé da Bahia – rito nagô*. São Paulo: Nacional, 1978.

BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BONFAN, Alain. *A Arte Abstrata*. Campinas: Papyrus editora, 1994.

BOSI, Ecléia. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.

CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.

CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss/Georges Charbonnier*. Campinas: Papyrus, 1989.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. (Ensaio Latino- americanos,1)

CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARNEIRO, Edson. *Religiões negras*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1936.

\_\_\_\_. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Brasileira de Ouro, s/d.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *Rubem Valentim – Artista da Luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *Arte e religiosidade no Brasil – Heranças Africanas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *Esboços tropicais do Brasil*. São Paulo: MASP, 1996.

CATÁLOGO DA XXIII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO – espaço museológico. São Paulo: Fundação Bienal, 1996.

CHIPP, Herschel Brawning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção A).

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

DANTO, Arthur. *L'Art Contemporain et la Clôture de L'Histoire*. Paris: Editions DU, 2000.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIEGUES Jr., Manuel . *Etnias e culturas no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980.

DONDIS, A. Donis. *La sintaxis de la imagem*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S/A, 1973.

ECCO, Humberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_. *Tratado geral da semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

FONSECA Jr. Eduardo. *Dicionário antológico da cultura afro-brasileira: incluindo as ervas dos Orixás, doenças, usos e fitologia das ervas*. São Paulo: Maltese, 1995.

FONSECA, Joaquim da. *Comunicação visual: glossário*. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

GASSET, José Ortega y. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2001.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HENDRICKSOM, Janis. *Roy Lichtenstein*. Alemanha: Taschen, 1996.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

MALORNY-BECKS, Ulrike. *Paul Cézanne: o pai da arte moderna*. Alemanha: Taschen, 1996.

MICHAELIS: *moderno dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1998.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp: a arte como Contra-arte*. Alemanha: Taschen, 1996.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Identidade e alteridade: registros iconográficos e sociológicos do Brasil do século XIX. Primeira Versão*. Campinas: IFCH/UNICAMP, nº75, junho/1998.

MORAIS, Frederico et al. *Neoconcretismo (1959-1961) – Ciclo de Exposição sobre Arte no Rio de Janeiro – Catálogo de exposição*. Galeria de arte BANERJ, 1984.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da Calunga Grande – Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2000.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, São Paulo: Vozes, 1999.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade, étnica e estrutura social*. São Paulo: Livraria Pioneira editora, 1976.

*O LIVRO DA ARTE*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PIZA, Daniel. A moda de Nelson Leirner. *Bravo!* Ano 5, novembro de 2001, p. 38 - 43.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho D'água, 1992.

\_\_\_\_\_. *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

\_\_\_\_\_. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Lisboa: Taschen, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PIMENTA, Angela. Tintas Carregadas. *Revista Veja*, 07/08/1996.

PLAZA, Julio. Arte, Ciência, Pesquisa: Relações. *Revista Trilhas*, Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, N° VI, 22, Semestral. 1997.

PRANDI, Reginaldo. *Herdeiras do Axé*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In: Carlos Caroso e Jeferson Bacelar (orgs), *Faces da tradição afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999. p. 93-112.

RAMOS, Arthur. *Introdução à antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Edições da C.B.E., 1943.

RIBEIRO, Darcy. *O Processo Civilizatório: estudos de antropologia da civilização; etapas da evolução sócio-cultural*. Petrópolis: Vozes, 1978.

REVISTA USP – *Dossiê magia* – USP – São Paulo: setembro/novembro, 1996. No 31.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *O animismo fetichista dos negros bahianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

- ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Perspectiva/ Editora da USP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- RUDOLF, Arnheim. *Arte e Percepção visual*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1988.
- SCOPEL, Paulo José. *Orações e santuário populares*. Porto Alegre: La Salle, 1998.
- SANTOS, Juana Elbien dos. *Os nagô e a morte: Pádê, Àsésé e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- \_\_\_\_\_. Mestre Didi – Catálogo de Exposição. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 2000.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira – ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*/ Vivian Schelling. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SIMÃO, Luciano Vinhosa. Da Arte: sua Condição Contemporânea. *Revista de Mestrado em História da Arte*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes -UFRJ, N° V, 1998.
- SINZIG, Frei Pedro et al. *Texto do Manual de Cânticos Sacros “Cecília”*. Petrópolis: Vozes, 1953.
- SOLIANI, André. Bahia, música e cidadania. *Revista Ícaro Brasil*. Ano XIV, nº 162, 1997.
- \_\_\_\_\_. Um cidadão do terceiro milênio. *Revista Ícaro Brasil*. Ano XIV, nº 162, 1997.
- STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- TOLEDO, Roberto P. À sombra da escuridão. *Revista Veja*. Ano XXIX, nº 20, 1996.
- VANNUCCHI, Aldo. *Cultura brasileira – o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos orixás*. Salvador: Corrupio, 1985.

\_\_\_\_\_. *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo*. São Paulo: Corrupio e Cia do Livro, 1985.

\_\_\_\_\_. *Notes sur le culte des orishas et vodun à Bahia, la vie de tous les saints, au Brésil et à l'ancienne en Afrique*. Dakar: Ifan, 1957.

WILSON, Michael. *The impressionists*. Phaidon: London, 1993.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WONG, Wucius. *Fundamento del diseño bi y tri-dimensional*. Barcelona: G. G. Diseño, 1982.