

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA-UNB
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
GRADUAÇÃO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ANA CAROLINE DA SILVA GOMES

**Controvérsias acerca das linguagens plásticas de origem negra na visão do
historiador Clarival do Prado Valladares.**

Brasília
2019

ANA CAROLINE DA SILVA GOMES

Controvérsias acerca das linguagens plásticas de origem negra na visão do historiador Clarival do Prado Valladares.

Trabalho de conclusão de curso submetido à Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte

Orientador: Profa. Dra Maria do Carmo Couto da Silva

Brasília

2019

Controvérsias acerca das linguagens plásticas de origem negra na visão do historiador Clarival do Prado Valladares.

Teoria, História Crítica da Arte Aprovada em: ____/____/____ Banca Examinadora

Professor: Profa. Dra Maria do Carmo Couto da Silva (IdA/UnB-Orientadora)

Prof. Dr. Gustavo Lopes de Souza (IdA/UnB)

Prof. Dr. Nelson Fernando Inocencio da Silva (IdA/UnB)

AGRADECIMENTOS

Sou imensamente grata por Deus por tudo que Ele é, e tudo que nEle posso fazer. E tudo que Ele opera em nós. Honras e glórias a Jesus Cristo. Maravilhoso Conselheiro, Deus Poderoso, Pai da Eternidade, Príncipe da paz. El Shaddai.

Agradeço meu pai por ter me dado todo o suporte que precisei para ingressar na Universidade de Brasília, meu pai homem sindicalista, líder revolucionário, intelectual, socorrista, sujeito político. Muito tempo de saudade e pouco tempo que já passou, por um tempo de reencontros. Salve a sua força!

Agradeço a minha mãe, mulher de oração, de fé e de paz. Salve a sua força! Agradeço imensamente aos meus avós por cada palavra, abraço, apoio e escuta. Eu amo vocês com todas as minhas entranhas e força. Eu amo vocês, vovó e vovô. Salve os seus ancestrais!

Agradeço aos meus irmãos, Gabriel e Ana Eloisa, vocês dois são os meus melhores amigos, que sorte a minha. Agradeço por todo companheirismo, as risadas também, os aplausos e as críticas. Vocês me fazem correr mais longe. Eu sou porque nós somos!

Agradeço aos meus tios, minha madrinha Nilva e meu padrinho Ronaldo. Por muitas vezes me acolherem depois da aula, com carinho e comida na mesa. Que Deus os abençoe!

Agradeço as pessoas mais maravilhosas que já conheci na vida: Dona Valéria e Seu Roberto, sou grata por todo apoio. Eu amo a família de vocês. Que Deus os abençoe!

Por muitas vezes a UnB se tornou um universo paralelo, devido ao longo tempo que passei coexistindo com várias realidades dinâmicas e ao mesmo tempo de maneira separada, contida com a minha própria realidade.

Consequentemente agradeço todas as pessoas que passaram pelo meu caminho durante a graduação, enquanto tomávamos café no r.u, soubemos usar nosso tempo livre não só para nos divertir, mas para ampliarmos nossos conhecimentos e a capacidade de reflexão. Salve o Ócio!

Sou grata pela vida do meu colega de curso e amigo, Daniel Urcino por todas as vezes que me auxiliou no difícil caminho da produção artística. Agradeço por me motivar a desenhar. Salve a sua e a minha Arte!

Agradeço a maravilhosa professora Joelma pela oportunidade de estagiar no NEAB – Núcleo de Estudos Afro brasileiros, o aprendizado que tive no NEAB não cabe aqui e vai além de mim. A professora Maria do Carmo, minha orientadora amada, agradeço por caminharmos juntas. Agradeço ao grupo de estudos Afro Atitude, ali me tornei negra.

Ao centro acadêmico de Artes Visuais - CAVIS e ao CCN - Centro de Convivência Negra, deixo os meus sinceros agradecimentos. Ocupa e Resiste, Quilombo! Poder ao povo preto!

RESUMO

O propósito maior desta monografia é abordar o tema da arte afro-brasileira para recriação das diferentes raízes da cultura brasileira - Africanidades, como uma área de investigação e conhecimento de trabalhos e criatividade, visando denunciar as práticas de extermínio que atingem a o povo negro-africano. Redefinindo a natureza das manifestações artísticas por meio da participação ativa da comunidade artística negra no processo de afirmação das linguagens estéticas que confrontam os diversos desafios do mundo contemporâneo. Para se estabelecer um fio condutor e buscar uma compreensão contextualizada da Arte afro-brasileira, é preciso ter em conta a enorme importância dos escritos do educador brasileiro, Clarival do Prado Valladares (1918-1983) que foi a seu tempo, médico, crítico, iconógrafo, iconólogo, fotógrafo, historiador da arte, poeta e escritor.

Palavras-chave: história da arte, africanidades, arte afro brasileira

ABSTRACT

The main objective of this monograph is to approach the theme of Afro-Brazilian art to recreate the different roots of Brazilian culture - Africanities, as an area of investigation and knowledge of works and creativity, aiming to denounce the extermination practices that affect the black African People. Redefining the nature of artistic manifestations through the active participation of the black artistic community in the process of affirming aesthetic languages that confronts the various challenges of the contemporary world. To establish a common thread and seek a contextualized understanding of Afro-Brazilian art, one must take into account the enormous importance of the writings of the Brazilian educator, Clarival do Prado Valladares (1918-1983), who was in his time a physician, critic, iconographer, iconologist, photographer, art historian, poet and writer.

Keywords: art history, africanities, afro brazilian art

“Escravo como em geral foram escravos todos aqueles que naquela época se dedicavam às Artes.

Antônio da Cunha Barbosa

Índice das ilustrações

Figura 1 – Grupo de oito figuras do culto Gêge-Nagô. Fotografia publicada na revista Kosmos, Rio de Janeiro, 1904, n.8.....	18
Figura 2 – Estátuas de ébano da África Oriental Inglesa.....	21
Figura 3 – Estatueta de madeira, Yoruba	25
Figura 4 – Clarival do Prado Valladares - o acendedor de lampiões Templo Cultural Delfos /1982	35
Figura 5 – Agnaldo dos Santos. Reprodução fotográfica. FOTO: autoria desconhecida.....	46
Figura 6 – Rio de Janeiro Museu belas Artes - Agnaldo Dos Santos.....	48
Figura 7 – Rio de Janeiro Museu belas Artes - Agnaldo Dos Santos.....	48
Figura 8 – Rubem Valentim - por Mauricio Duarte.....	50
Figura 9 – Rubem Valentim - Emblema Serigráfico – Serigrafia P.A - Medindo 60 x 40 cm - Datado de 1974.....	51
Figura 10 – Rubem Valentim - Emblema Serigráfico – Serigrafia P.A medindo 60 x 40 datado de 1974.....	52
Figura 11 – Emblema - Rubem Valentim.....	53

Sumário

Índice das ilustrações.....	9
Introdução.....	11
Capítulo 1 - Discussão sobre arte afro-brasileira: principais teóricos e historiadores.....	15
Nina Rodrigues.....	15
Arthur Ramos.....	19
Mariano Carneiro da Cunha.....	22
Capítulo 2 - Clarival do Prado Valladares: o historiador, crítico de arte e educador.....	29
Capítulo 3 - A arte africana e a arte afro-brasileira na visão de Clarival do Prado Valladares.....	36
Conclusão.....	54
Referências bibliográficas.....	56

Introdução

Esta pesquisa se conduz a partir de um recorte crítico no campo dos estudos sobre arte afro-brasileira, a partir do artigo *As Belas Artes dos Colonos Pretos do Brasil*, do médico maranhense radicado em Salvador Raimundo Nina Rodrigues (1862 – 1906) publicado inicialmente na revista *Kosmos*, no Rio de Janeiro, em 1904, tendo em vista o distanciamento do referido autor sobre os comportamentos socioculturais da população negra, vemos a limitação de Rodrigues no sentido de aferir o conteúdo significativo das esculturas africanas. Posto isto, a investigação consiste no estudo da biografia do educador brasileiro, Clarival do Prado Valladares (1918-1983). Ele criou recursos metodológicos novos, que trouxe da Anatomia Patológica para a História da Arte, condições para a instauração da iconologia (brasileira) - disciplina que procura descobrir o significado dos valores simbólicos que perpassam a criação pictórica. Uma vez que ele proporcionará a sustentação crítica teórica necessária a monografia, criando formas permanentes de comunicação no enfrentamento de questões afins. Isso implica considerar como um fenômeno complexo, a levar em conta aspectos que pretendam partir do ponto de vista dos subalternizados para a tradição do pensamento ocidental, criando formas de reconhecer seus significados ou construir meios e mecanismos de manutenção da arte afro-brasileira e suas Africanidades.

O objetivo principal é entender esses textos como interconectados, inter-relacionados, livres das imposições culturais que privilegiam ideais e valores eurocêntricos, os quais tentam negar e restringir de maneira fragmentada, o pleno direito de expressão da identidade negra e de sua cidadania como parte fundamental do corpo da memória cultural deste país. Vale ressaltar, longe de se converter num resgate à contribuição do negro na categoria Artes Plásticas. A monografia estabelece uma matriz referente ao entendimento e aos movimentos cotidianos de nossa experiência que constituem o nosso saber cultural, sobretudo,

pela inserção desses indivíduos a uma noção de pertencimento. Nessa perspectiva sugiro o entendimento das tradições africanas como unidade instituinte da visão africana no Brasil, e da dimensão artística pedagógica da vivência no conhecimento tradicional na construção das identidades possíveis.

Dessa forma, podemos partir do pressuposto que ao contrário da figura do indígena que se tornou símbolo idealizado de certa nacionalidade no Brasil desde o século XIX, apropriada e adequada aos cânones clássicos pelos artistas da primeira geração da Academia Imperial de Belas Artes como Vítor Meirelles (1832 – 1903) e Pedro Américo (1843 – 1905), a imagem da negra e do negro como personagem constitutiva de certo Brasil sempre foi vista com desconforto pela produção artística oficial.

No período que coincidiu com o início do Romantismo na Europa, pregando a valorização das emoções, do amor e do nacionalismo, e que se espalhou pelo mundo na missão de reencontrar o Paraíso destruído pelos colonizadores, numa nostálgica busca das origens, os artistas românticos buscaram um símbolo do país e encontraram sua perfeita representação na figura do índio. No entanto, o negro foi, e é tratado de maneira distante do espectador, isto, porque remetia ao um imaginário da sociedade, que até então, era o lugar por excelência das elites, da civilização e do progresso brasileiro

Na tentativa de discutir e refletir sobre essas imagens que permeiam o nosso imaginário coletivo, entendendo essas imagens como mecanismo de manutenção de poder e, assim, inviabilizando outras experiências do conhecimento, urge a necessidade de ampliar as possibilidades e aprofundamentos das identidades negras para que possamos reconfigurar narrativas de grupos historicamente marginalizados. Dessa forma penso que serão importantes os seguintes questionamentos acerca dessa problemática histórica: quem foram os artistas negros? Quais as formas de expressão plástica desses artistas?

Desse modo procuramos destacar as tensões e os limites relacionados às condições relativas aos processos de criatividade das produções artísticas negras, forjadas com base de submissão, subserviência e da erotização dos corpos negros, que subestimam sua capacidade de relatar e de participar da sociedade, materialmente e intelectualmente.

Segundo Marta Heloísa Leuba Salum (2004) ou os artistas negros não eram historiadores e sobretudo a arte de origem negra ou africana era desconsiderada na

história da arte. Neste caso, não se pode deixar de mencionar a produção pictórica de dois artistas, no início do século XIX, que se depararam com essa questão: Jean-Baptiste Debret (1768- 1848) e Nicolas Antoine Taunay (1755-1830). Ambos faziam parte de um conjunto de artistas franceses, após a derrota de Napoleão em 1815, decidem tentar a vida na colônia portuguesa que havia se estabelecido nas Américas. Vinculados à corte de D. João, Debret e Taunay teriam contribuído para constituir uma arte oficial, vinculada ao Estado. O mais intrigante disso, no caso do Brasil, é o fato de dois dos artistas mais expressivos que trouxeram a negra e o negro para suas telas, serem estrangeiros, de modo que, as telas com representações de culturas negras que mais ficaram conhecidas pelo público do período são as que possuem o olhar do estrangeiro.

A tendência mais geral é a da negação da existência de uma identidade negra, de conjuntos populacionais negros. Prática que tem um caráter estratégico de racismo epistêmico¹. Tal procedimento exclui a possibilidade da cultura negra e remete às evidências marcantes para o campo das exceções em via do desaparecimento, no campo das resistências culturais e dos grupos folclóricos². Para que possamos decodificar dados do veículo de comunicação da ideologia branca, que privilegiam ideais e valores eurocêntricos, os quais tentam negar e restringir de maneira fragmentada o pleno direito de expressão da identidade negra e de sua cidadania, o empenho é o de pensá-los como sujeitos fundamentais para a rescrita da história brasileira e do mundo como corpo da memória cultural deste país, visando eliminar as imagens negativas de fragilidade e de fraqueza da população negra deixadas pela historiografia oficial da época escravista e colonial, e procurando substituir por uma tarefa difícil: a de promover a denúncia dos equívocos sobre a imagem do negro.

Este posicionamento difere substancialmente das abordagens que os levam a serem vistos como meros coadjuvantes, as africanidades não podem ser confundidas como apenas uma contribuição no universo artístico da produção crítica

1 Sexismo/racismo epistêmico: Inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres de todo o planeta, (incluindo as mulheres ocidentais) tem dotado os homens ocidentais do privilégio de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais. Professor Ramón Grosfoguel, do departamento de Estudos étnicos da Universidade da Califórnia – Berkeley. Revista Sociedade e Estado. Volume 31 Número 1. janeiro/abril 2016.

2 As ponderações feitas aqui em boa parte resultam de estudos e análises do artigo “Identidades Negras e Educação” do professor e pesquisador participante do NEINB, Henrique Cunha, da Universidade Federal do Ceará.

e da história da arte³, ou somente como parte contribuinte da paisagem nacional, considerando-se que os artistas negros no Brasil são negligenciados pela cor de suas peles.

Nesse sentido a monografia tenciona lidar com as abordagens críticas que se propõem a discutir a construção da identidade social do segmento negro, no afã de conquistar uma visibilidade mais ampla e de melhor qualidade, face ao apagamento a que foi historicamente submetida. O historiador Clarival do Prado Valladares é um dos intelectuais ligados ao estudo da arte afro-brasileira e será dessa forma o objeto central de investigação desta monografia, a fim de principiar uma compreensão mais elaborada sobre o tema.

3 No artigo “Cem anos de arte afro-brasileira” a autora Marta Heloísa Leuba Salum. especifica que o universo artístico africano permitiu aproximações estéticas nas linguagens plásticas de artistas como Jean Michel Basquiat, Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Capítulo 1 - Discussão sobre arte afro-brasileira: principais teóricos e historiadores

Ao falar sobre arte afro-brasileira estamos nos referindo às raízes da cultura brasileira que possuem origens africanas, é inicialmente uma arte contemporânea: ganhou nome no século XX, quando passou a ser reconhecida como manifestação plástica e visual de identidade cultural, incorporada ao circuito das artes internacionais. (SALUM, 2004)

O problema da conceituação dessa arte é complexo não apenas no que toca a sua denominação, mas na determinação de fontes de inspiração, de forma, e de função, como também da autoria. O tema arte afro-brasileira está em evidência, sobretudo a partir de 2000, ano da mostra do Redescobrimento Associação Brasil +500 anos de Artes Visuais, complexo da Bienal de São Paulo, evento que foi norteado pela perspectiva de enfatizar as contribuições dos diversos povos que formaram o que o senso comum denomina de brasilidade. (NUNES, 2007)

Os sentidos dessa categoria ao longo de toda a primeira metade desse século, é tomada por intelectuais brancos, intelectuais negros, artistas brancos e artistas negros, considerando as devidas assimetrias em relação ao acesso desses sujeitos a espaços em que discursos eram legitimados. Objetos poucos conhecidos, não sistematizados e por vezes negados ou então obras consideradas como de grupos isolados, atribuídas ao sentido restrito de objetos litúrgicos dos cultos afro brasileiros, são relacionados ao método descritivo típico da etnografia, sequer designadas sob o estatuto de arte. (PINHEIRO, 2017)

Nina Rodrigues

“Era uma injustiça, mas era antes de tudo um erro”

Nina Rodrigues

Raimundo Nina Rodrigues (1862 – 1906) nasceu no Engenho São Roque, na cidade de Vargem Grande, interior de Maranhão, no dia 4 de dezembro de 1862. Iniciou seus estudos na capital maranhense onde passou pelo Colégio São Paulo e Seminário das Mercês. Foi para Salvador, na Bahia, quando se matriculou na

Faculdade de Medicina da Bahia - FAMEB aos 19 anos, porém, deslocou-se novamente e doutorou-se no Rio de Janeiro, em 1887. Seu nome está ligado à antropologia criminal e aos estudos sócio etnológicos dos negros no Brasil, na análise do contexto histórico e cultural da época. Temos o marco inaugural no campo dos estudos sobre arte afro-brasileira com a publicação do artigo *As Belas Artes dos Colonos Pretos do Brasil*, de Nina Rodrigues publicado inicialmente na revista *Kosmos*, no Rio de Janeiro, em 1904. Nesse texto podemos notar a inclusão da temática no círculo acadêmico e uma possível conceituação de arte negra, que enfatiza apenas seu caráter religioso. Rodrigues aflora o repertório europeu e estrangeiro que sempre monopolizou as referidas raízes da cultura brasileira ao analisar determinadas produções negras. O autor se refere a apenas uma parte da estética universal ensinada nas academias, encarregadas de transmitir regras rígidas de representação, ao que ele designava como belo, cujos modelos deveriam ser extraídos da natureza e, sobretudo, da historiografia oficial, muitas vezes marcadas pelos estereótipos estabelecidos acerca do negro africano e da alienação de uma sociedade idealizada em moldes eurocêntricos e senhoriais.

Mandam as regras de uma boa crítica desprezemos as imperfeições, o tosco da execução, dando o devido desconto à falta de escolas organizadas, da correção de mestres hábeis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo, da segurança e destreza manuais, como da educação precisa na reprodução do natural. (RODRIGUES, 1988, p.163)

Nina Rodrigues foi professor de Medicina legal na Faculdade de Medicina da Bahia em 1889, onde lecionou até falecer em 1906, disciplina que propunha o uso do instrumental metodológico da antropologia física para definir a propensão para a delinquência. Ele foi o responsável por difundir essa corrente ideológica no país resultante dos autores da Escola Italiana de Criminalística, especialmente Cesare Lombroso (1853-1909) psiquiatra, cirurgião, criminologista, antropólogo e cientista italiano, que legitimava a ideia do criminoso nato como uma teoria que indicava mostrar a personalidade, grau de caráter e o tipo de criminoso pela forma da cabeça do indivíduo, hoje vista como Pseudociência.

Nina Rodrigues sustentava que toda mistura de pele era sinônimo de degradação e perversão, condenava a miscigenação como fracasso para a sociedade.

Devido a esse predomínio, alguns autores chegaram a ensaiar um, de uma pseudo explicação para a “preferência” dada ao negro como trabalhador. Analisaram as características físicas e culturais dos elementos das raças subordinadas, de maneira claramente racista, para chegar à conclusão ou de uma pretensa “superioridade” do negro no eito. (GOLDBERG 1980, p. 45)

A cerca do distanciamento do referido autor sobre os comportamentos socioculturais da população negra, vemos a limitação de Rodrigues no sentido de aferir o conteúdo significativo das esculturas africanas, ao dizer que a desproporção entre o comprimento dos braços e o das pernas das esculturas era algo peculiar da raça negra. (RODRIGUES, 1988). Essas interpretações no Brasil possibilitaram o surgimento da percepção de que a própria presença de indivíduos negros na vida social do país seria um impeditivo para a construção de uma república que se entendia como civilizada, de modo que Rodrigues, ao inaugurar o campo de estudos do negro no Brasil, sob uma perspectiva antropológica, se tornou o principal intelectual a fornecer subsídios teóricos para legitimar, tanto leis que visavam suprimir práticas culturais das populações negras entendidas como não civilizadas, como o caso da capoeira e das religiões de matriz africana, quanto políticas de estado de branqueamento da população. (CORRÊA, 1998; SCHWARCZ, 1993)



Figura 1 – Grupo de oito figuras do culto Gêge-Nagô. Fotografia publicada na revista Kosmos, Rio de Janeiro, 1904, n.8. (Coleção particular de Nina Rodrigues)

Apesar do preconceito característico da época, Nina Rodrigues caracteriza as obras por ele coletadas na Bahia, como a Arte, aproximando-as da arte europeia e indo dessa forma na contramão da história: “... já é Arte, que se revela e desponta na concepção da ideia a executar, como na expressão conferida à ideia dominante dos motivos” (NUNES, 2007, p.110).

Segundo Nina Rodrigues a escultura, é a linguagem artística que, com mais segurança e apuro, revela a capacidade artística dos negros. Sobre uma das peças vindas da África ou fabricadas no Brasil, diz apresentar traços grosseiros e de pouco significado. Sobre outras, porém, consegue exprimir com clareza, e por vezes com grande intensidade a concepção de escultor. É assim que ele percebe as figuras de orixás em dança, embora o escultor pareça ter dificuldades em representar a atitude da dança, elaborando assim uma figura um pouco agachada. O autor revela a distinção entre peças em que o escultor reproduziu os traços faciais mais representativos dos negros e outras ainda que trazem a figura do mestiço.

Dessa forma, Nina Rodrigues ao analisar algumas peças dos povos africanos, que foram escravizados por séculos no Brasil, os Gêges, peças referentes aos seus cultos ritualísticos o que Nina chama de fetichismo primitivo - associado a modos de vida entendida como tradicionais, obras de feiticeiros selvagens e primitivos, peças da escultura negra, dando-lhes valor documental de uma fase da estética negra. Ao analisar o trono de Behazin, que fora trazido da África para a França naquele período e estudado por Maurice Delafosse, o autor irá perceber uma tendência de estilização das figuras. Nina Rodrigues termina o texto afirmando que “lá no fundo se encontra a gema que reclama polimento e lapidação”.

Arthur Ramos

Arthur Ramos (1903-1949) proporcionou uma visão mais ampla da produção afro-brasileira no campo das artes, ao introduzir artistas populares e que executavam obras laicas. Ramos publicou em 1949 um importante estudo sobre “arte negra”, que começava a ser reconhecida do ponto de vista estético. Até então, era a concepção de Nina Rodrigues que vigorava ao tratar de arte afro-brasileira, relacionando a “arte dos colonos pretos” à produção ritualística, muitas vezes concebida como feitiçaria, executada por africanos e por seus descendentes no Brasil. (NUNES, 2007)

O autor inicia seu texto comentando que a arte negra como outras manifestações artísticas não europeias, foi qualificada pelos europeus como um exemplo característico de *arte primitiva*, e que a expressão primitivo, que tem o sentido de anterioridade temporal e de inferioridade específica, vem indicar a existência do preconceito europeu ou ocidental, que aferiu os valores culturais e artísticos pelos seus próprios padrões de civilização. (RAMOS, 1949)

Ramos ingressou na Faculdade de Medicina da Bahia anos depois do falecimento de Nina Rodrigues, em 1906, e sua produção passou a ganhar grande visibilidade a partir de 1938, assumindo o culturalismo de Gilberto Freyre que propunha observar a Cultura enquanto um fenômeno cuja expressão deveria ser entendida em seu contexto, suas elaborações assim como as de Freyre, assumiram um papel central no projeto identitário nacional brasileiro, instrumentalizando-as na produção de

discursos apaziguadores de conflitos raciais e de classe, que ganharam sua forma na ideia de que no Brasil se vivia uma Democracia Racial. (MUNANGA, 1999)

Arthur Ramos entendia a arte africana como coletivista e mágica, não podendo ser destacada da vida tribal, de que é função inerente. De acordo com Ramos o artista europeu é um individualista, liberto das injunções do meio social, ou pelo menos assim se tem julgado, apesar dos seus esforços modernos para provar o contrário, logo o artista africano é coletivista. Sua arte é tribal, está ligada, em essência, aos impulsos mais profundos da sua vida religiosa, mágica e cerimonial. Mas quando se fala em arte africana, o que vem logo ao espírito é o domínio inconfundível das artes plásticas, que se estende praticamente por todo o continente negro. Ao passo que a arte africana abarca campo muito mais vasto que o dos objetos de bronze e de madeira, bem como a música e a dança, de inspiração mágica e religiosa, foram os aspectos de arte negra que mais influência exerceram no Novo Mundo. (RAMOS, 1949) Tanto quando a literatura oral, sobrevivem, no Brasil como em outros pontos do Novo Mundo, toda uma série de provérbios, ditos satíricos, adivinhas, de origens sudanesas e angola-conguenses. Outras manifestações da arte africana são o vasto domínio das artes ornamentais e industriais, os trabalhos de cerâmica e madeira, de argila, de metais, de couro, e os têxteis. (RAMOS, 1949)

Arthur Ramos comenta que entre as primeiras explorações dos portugueses no século XV e a destruição da capital de Benin pelos ingleses em 1897, diversas peças de arte africanas foram incorporadas a museus europeus. Essas peças atestam o alto conhecimento da escultura em bronze, por meio da técnica da cera perdida.

Mediante a análise de Nina Rodrigues (1862 – 1906) acerca de algumas peças africanas ao que ele chama de “desproporção entre o comprimento dos braços e o das pernas das esculturas era algo peculiar da raça negra” (RODRIGUES, 1988 p. 164) Arthur Ramos diz ser um fenômeno completamente diverso isto que ocorre com as estatuetas de madeira, que se caracterizam pela completa Liberdade plástica. Os verdadeiros móveis da deformação plástica da escultura africana estão, porém, no simbolismo, na abstração, no esquematismo, no expressionismo das suas concepções. A arte está ligada sempre à cultura que ela representa de maneira sublimada.

As representações de animais oferecem também um vasto campo de deformação artística, na expressão de figuras bizarras ou repelentes, daquele mundo misterioso

dos dragões, dos monstros divinizados, ou dos demônios terríficos. O simbolismo da arte africana exprime-se por várias formas e por diferentes motivos. (RAMOS, 1949). Plena de significados religiosos e sexual, a arte africana tornou-se referência para arte europeia, como nota Ramos:

Na pintura e na escultura modernas, a influência africana foi decisiva. A exaustão da arte clássica, cansada de imitar os modelos gregos, e as desesperadas tentativas de renovar as possibilidades de colorido, por parte dos pós-impressionistas, levaram os artistas europeus a buscar inspiração plástica na obra dos primitivos. As primeiras indecisões de CÉZANNE, na sua angústia por novas formas plásticas, como as tentativas de GAUGUIN procurando inspiração entre os indígenas dos mares do sul, conduziram os artistas europeus a novas aproximações cada vez mais bem-sucedidas. Já então, MATISSE, PICASSO, ÜERAIN, entre os franceses, como PECHSTEIN, STERN, FRANZ MARC e outros, entre os expressionistas alemães, se inclinam decisivamente para as fontes primitivas, principalmente africanas. (RAMOS, 1949, p. 196)

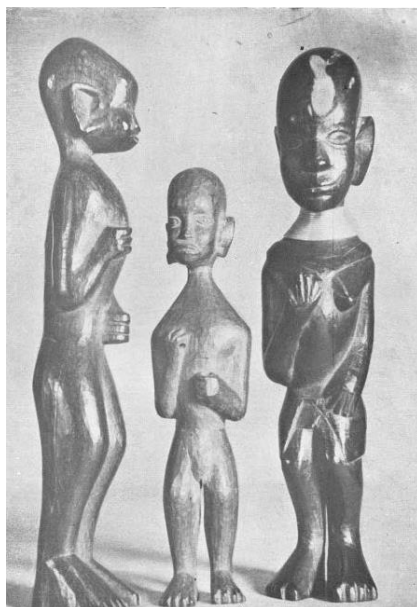


Figura 2 - Estátuas de ébano da África Oriental Inglesa

Arthur Ramos conclui seu texto com uma ressalva positiva acerca do papel do negro e do mestiço no Brasil, enfatizando a sua importância:

Nos trabalhos de talha das igrejas de Minas e de muitos outros pontos do Brasil. A arquitetura e a escultura religiosas se desenvolveram no Brasil nos séculos XVII e XVIII, com os padres da Companhia de Jesus. Com eles, puderam os negros e mestiços dar provas das suas habilidades artísticas e industriais, que lhes eram vedadas, pelos decretos reais do século XVII, como o de 20 de outubro de 1621, que dizia textualmente: "Nenhum negro, mulato ou índio, pode trabalhar como ourives". (RAMOS, 1949, p. 206)

Mariano Carneiro da Cunha

Tendo ressaltado a importância dos estudos sociológicos no processo de visibilidade dessas artes, Marianno Carneiro da Cunha, consagra uma seção de seu capítulo *Arte afro-brasileira à emergência de artistas e de temas negros a partir das décadas de 1930 e 40*, essa iniciativa que permite o reaparecimento de artistas negros. Elas refletem sua existência, no que, pode-se dizer, estimulam sua multiplicação e o destaque de temas reservados na memória, como inferiu Marianno. (NUNES, 2007).

A análise de Cunha situa-se no interior da melhor tradição formalista da história da arte, demonstrando através dela o quanto valorizou a arte afro-brasileira, dando-lhe a mesma atenção que sempre mereceu a arte erudita ocidental. Cunha utilizou já os adequados instrumentos da história da arte, ou seja, a seriação de objetos para a necessária análise estilística. Marianno Carneiro da Cunha é o autor do capítulo sobre arte afro-brasileira do livro *História Geral da Arte no Brasil* (1983), organizado por Walter Zanini, realizando uma síntese consistente e única a respeito desta especialidade. Trata-se de um texto denso no qual o autor trata de aspectos gerais da arte africana e aprofunda a discussão conceitual sobre arte afro-brasileira, em suas vertentes ritualística, popular e erudita.

Para fazer história da arte afro-brasileira temos que primeiro tentar conhecer o protótipo africano que deu origem ao objeto brasileiro e depois constatar quais os elementos que aqui foram modificados. Em terceiro lugar, perceber-se o leque evolutivo formal em suas várias etapas, dentro de um mínimo de referencial cronológico. (CUNHA, 1983, p. 991)

Para realizar a análise Cunha partiu de dois pressupostos já estabelecidos pela historiografia: um conceito de arte afro-brasileira e uma classificação dos artistas assim denominados. O conceito utilizado foi que a arte afro-brasileira é “...expressão convencionada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto.” (CUNHA, 1983) Esta definição caracteriza a arte afro-brasileira como ligada a dois pressupostos: religiosidade e funcionalidade.

Englobando a grande maioria da produção artística reconhecida como tal, exclui artistas, sobretudo contemporâneos, que se tem fixado em outros elementos da matriz africana, tais como as padronagens de tecidos, o estudo de materiais, entre outros aspectos. Dentro desta definição cabem objetos que não se relacionam com a matriz africana, como por exemplo as iconografias de caboclo ou de umbanda que não são africanas, “...nem no estilo nem na técnica.” (CUNHA, 1983) É preciso que se lembre que a religiosidade africana é essencialmente de ordem espacial e material, voltada à natureza, especialmente à flora. Trata-se de uma cosmovisão que envolve a espacialidade e o transcorrer do tempo, explica a importância da relação da natureza bruta da matéria com a criação estética da África.

Por isso, é comum, diante da arte negro-africana, o sentimento de estranhamento e impacto: resulta do sentimento de exotismo e fetichismo imputado a ela. Isso explica o problema da individualidade na arte africana e na arte negra, sempre considerada em seu caráter “coletivo”, sociológico, e por isso diminuída em seu valor estético-artístico na concepção branca-colonial-europeia. (SALUM, 2004)

Os primeiros exemplares de arte afro-brasileira conhecidos foram os coletados e analisados por Nina Rodrigues, mas que teriam sido recolhidos por esse autor a partir de 1890. A partir de então, essas esculturas vêm sendo consideradas uma das primeiras formas da arte afro-brasileira, o que se consagrou através de *A mão afro-brasileira*, de Emanuel Araújo, cuja primeira edição se deu em 1988 e gerou seu

acumulado trabalho de curadoria sobre o assunto pelo qual é mundialmente reconhecido. (SALUM, 2017)

Constata-se que foi por essas esculturas que vinham sendo apreendidas dos cultos africanos no Brasil pela Polícia da Corte, órgão militar vigente ao longo da monarquia do Brasil oitocentista, anos 1930 e 1940 que Marianno formou sua seleção. Predominam em nosso material as esculturas em duas dimensões sendo mais raras as de relevo completo. Essa linguagem religiosa que informa os objetos rituais não é mais africana, mas já afro-brasileira, daí falar-se facilmente de sincretismo. Este é, na realidade, apenas aparente, porque o essencial da mensagem religiosa continua africano, isto é, a cosmologia ordenadora do real capaz ao mesmo tempo de incorporar novas elementos e permanecer africana. Os africanos ritualizam vários objetos, e esta é uma das razões que levou vários antropólogos e críticos de arte a afirmarem ser a arte africana essencialmente religiosa. Se a arte africana tem uma conotação religiosa é igualmente informada de aspectos políticos, econômicos ou domésticos. Os africanos introduzidos em Portugal e nos territórios espanhóis, foram, majoritariamente, empregados nas cidades como domésticos ou artesãos pouco qualificados, todos eles eram ao mesmo tempo arquitetos, pedreiros, decoradores e urbanistas. (CUNHA, 1983)

Com Marianno Carneiro da Cunha a temática afro-brasileira ganha a maioria sob os paradigmas da história da arte. Ao insistir que ela está na constituição da arte brasileira, Marianno rompeu pela primeira vez a relação de etnicidade ao definir arte afro-brasileira, caracterizando-a a partir do uso de convenções estilísticas ligadas a matriz africana. (NUNES, 2007) Essas soluções plásticas ligadas à representação naturalista dos traços fisionômicos sobretudo dos olhos, parece de grande relevância para a decodificação de prolongamentos estilísticos africanos nas chamadas artes eruditas. Certamente o componente africano encontra-se em pé de igualdade com o branco, pois os índios do Brasil não tinham uma tradição escultórica firme. Assim, tanto a vertente africana quanto a branca ou negra estão na base do que tornou as artes plásticas no Brasil não mais luso-brasileiras, mas nacionais. (CUNHA, 1983)

Carneiro da Cunha reitera... “São precisamente os rótulos religiosos que dificultam uma compreensão maior da arte africana ou de qualquer outra arte chamada “exótica”. Existem aliás exemplos de objetos de arte africana sem função religiosa alguma. Mesmo quando a arte africana apresenta finalidades essencialmente religiosa, esta assume uma gama de significados e práticas diversas, logo, se a arte

africana tem uma conotação religiosa profunda, é igualmente informada de aspectos políticos, econômicos ou domésticos”.

Os membros e corpos da figura humana são geralmente tratados como cilindros recobertos de feiras de contas; a cabeça humana é habitualmente cilíndrica, esférica ou cônica com penteados elaborados e orelhas colocadas em grande variedade de posições; boca, orelhas, narinas e pupilas geralmente vazadas; olhos representando segmentos de esfera, às vezes assumindo forma triangular, as representações humanas são estilizadas e os animais naturalistas, mas com o mesmo tipo de olhos. (CUNHA MARIANO, 1983, p 979)

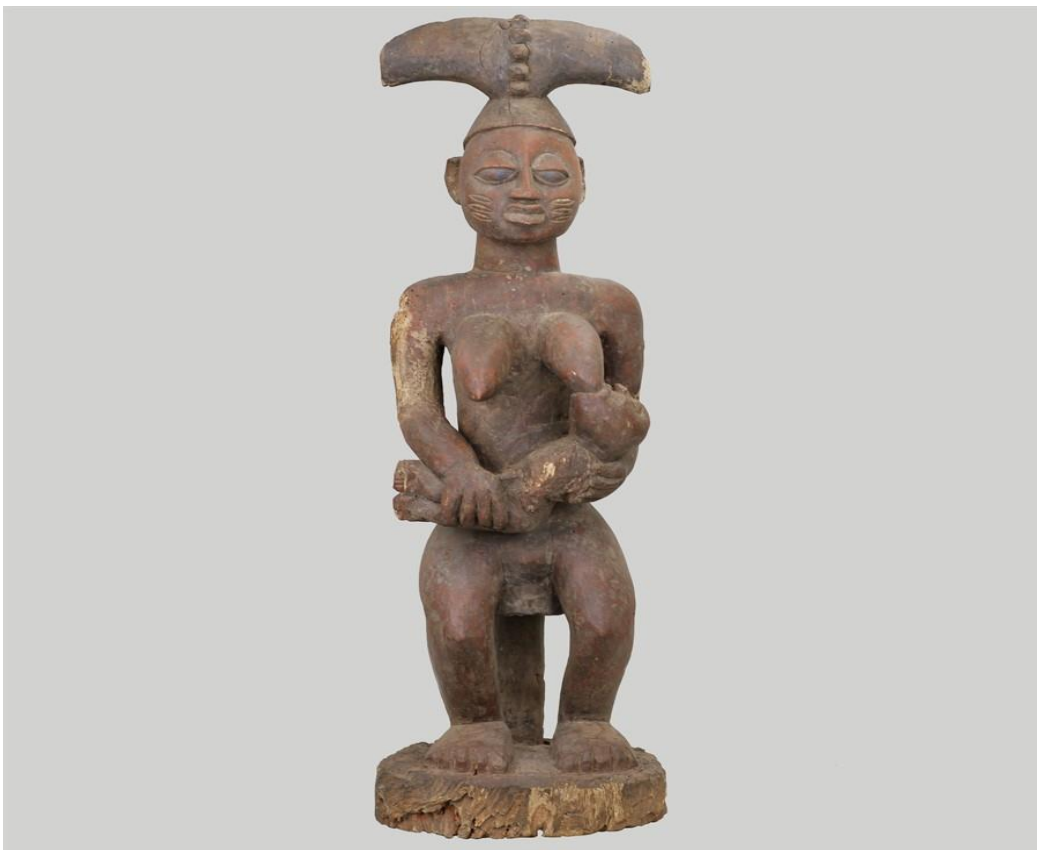


Figura – 3 Estatueta de madeira, Yourubá

A definição de arte afro-brasileira de Marianno Carneiro da Cunha, a partir do “elemento negro nas artes plásticas”, é precursora, ao mesmo tempo que vigente, mesmo considerando novas conceituações. Foi também sob abordagens das culturas e das sociedades africanas no tempo e no espaço que a expressão arte africana foi gerada, podendo explicar por que as formas antigas e contemporâneas das artes africanas e as tidas como originárias da África são, normalmente, compreendidas na sua pluralidade. (SALUM, 2017) O tratamento dado aos objetos apreendidos, além de neutralizá-los em seu valor intrínseco e comprometer a possibilidade de continuidade de seu uso social que o confisco implica, situa-os no meio da generalidade do que os institutos geográficos e históricos e museus de polícia receptavam na época, o que é bem condizente com sua condição, imposta, de discrepância. (SALUM, 2017) Os fatores ideológicos, implicados na transmigração do objeto de culto ou de arte do contexto cultural de origem para o que o institucionaliza, fomentam uma confusão dialética entre autoria e anonimato e os criadores e proprietários dos objetos. O instrumental sob o qual os objetos são normalmente tratados nem sempre contempla todos os aspectos da cadeia operatória de uma produção arte fatural, em que se inclui o “artista”, um personagem que, até há pouco, tinha destaque apenas na historiografia da arte e nos estudos de cultura popular.

A arte ritual afro-brasileira, na realidade, não mais identifica etnicamente apenas a negros, mas serve também de identificação cultural a brancos e mestiços assumindo, portanto, uma dimensão, ao que parece, nacional. Logo, ante o exposto, a qualificá-lo afro-brasileira permanece ambígua e provisória. Trata-se de um termo que, na realidade, já nasceu envelhecido pela própria dinâmica a que se tem submetido os elementos culturais africanos no Brasil (CUNHA, 1983, p.1026)

Carneiro da Cunha chamou a atenção para a individualidade dos artistas manifesta em fases e estilos dessa arte, ainda que muito depois da introdução desse tema nos estudos de arte africana, deixou no MAE/USP coleções de grande valor pedagógico, voltadas à identidade entre as artes africanas e brasileira, enaltecendo a porção na

história que ocupam o Brasil e a África, elencou as coleções mais antigas oriundas dos cultos afro-brasileiros, de onde selecionou as esculturas que analisou. Dentre as características comuns aos exemplares de sua amostragem e seus correspondentes africanos, o autor aponta a distribuição equilibrada das formas da figura humana (seios e nádegas) em torno de um eixo vertical “como na África”, mas de nariz aquilino, boca, formato dos seios e volume da cabeça, proporcional ao corpo, mais próximos dos “padrões estéticos brancos”. (SALUM, 2017) A arte realizada por negros ou sob a influência de sua cultura ancestral é avaliada pelo autor como uma constante que permeia toda a denominada arte brasileira, “....tanto a vertente africana quanto a branca ou mulata estão na base do que tornou as artes plásticas no Brasil não mais luso-brasileiras mas nacionais.” (CUNHA, 1983, p. 1021), o que significa dizer que, sem este elemento, a arte brasileira não seria como é, não teria as mesmas formas que apresenta e nem a seu desenvolvimento seria o que tem sido desde a constituição.

Essa marginalização sistemática do negro africano dentro do sistema econômico e social brasileiro recorre desde começo do século como consequência da própria política econômica do colonizador que só empregava ou permitia desenvolver-se a mão-de-obra que convinha ao sistema. (CUNHA MARIANO, 1983, p 993).

No entanto, de acordo com o autor a escravidão oriental ou ocidental, sob sua forma mais antiga ou colonial, fez do escravizado um ser praticamente privado de direitos, que poderia ser negociado e transferido. Não se pode, portanto, negligenciar ou descartar o negro, quando se pretende fazer história da arte, tanto quanto qualquer outro tipo de análise de fatos históricos, antropológicos, sociais ou econômicos do Brasil. Quando nos referimos à presença negra ou ao elemento negro, entenda-se que se trata frequentemente das habilidades ou do gênio negro ou mestiço a serviço de projetos e cânones de uma visão de mundo branca nas artes plásticas. (CUNHA MARIANO, 1983, p 990). Ocorre, todavia, às vezes que a produção artística mestiça ou negra apresente características africanas, como, por exemplo, anjos ou santos barrocos de traços negroides ou madonas negras como aquela restaurada por F. Barreto na pintura do teto da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em Recife, datando da segunda metade do século XVIII. Mais

frequentemente, entretanto, os temas ou a imagem africana escondem-se, disfarçam-se nas dobras dos mantos ou sob o peso do ouro da estatuária ou da talha barroca. (CUNHA MARIANO, 1983, p 990). Da mesma forma, embora com outra ênfase, são certos detalhes ou símbolos da imaginária católica que aparecem deslocados e dentro de nova linguagem plástica. Impõe-se salientar aqui essa realidade, não só nas artes plásticas eruditas e rituais, mas também em relação ao cotidiano do africano, dos objetos familiares manipulados, automaticamente, distraidamente, ou reunidos nas vitrines dos museus. (CUNHA MARIANO, 1983, p 991).

Ao mesmo tempo, quanta desinformação no que toca às suas origens, quanta resistência, por vezes inconsciente, em atribuir-lhes uma procedência negra, quando facilmente coloca-lhes uma etiqueta europeia, cabocla ou indígena, a representação visual africana, entretanto, permanece na sombra. Nesse sentido são quase nulas certas publicações de elencos rituais de arte afro-brasileiras, sem a menor preocupação de fornecer sua provável evolução formal, nem ao menos seu conteúdo simbólico. (Ibidem, p 992).

A Arte afro-brasileira – é uma expressão convencionada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás (ferramentas), ou trata de tema ligado ao culto – encontra-se fatalmente diante de enorme documentação extremamente difícil de ser manipulada, por carência quase total de situá-la no tempo, e muitas vezes, espacialmente. (Ibidem).

Capítulo 2 - Clarival do Prado Valladares: o historiador, crítico de arte e educador

“Não é possível pensar em arte de origem negra ou africana, ou de arte afro-brasileira sem considerar, de início, a obra de um historiador e crítico da arte:

Clarival do Prado Valladares” (SALUM, p. 337)⁴

De acordo com Lúcia Santaella nessa medida tendemos a conceber arte, dentro das fronteiras e contradições históricas de classe, visto que, as práticas sociais não se reduzem ao econômico, mas se estendem ao político e ao cultural. Referimo-nos ao trabalho de Clarival do Prado Valladares (1918-1983) que lançou as bases mais fecundas sobre os estudos antropológicos sobre o negro no Brasil e sua ascendência africana.

Valladares, educador brasileiro, foi a seu tempo, médico, crítico, iconógrafo, iconólogo, fotógrafo, historiador da arte, poeta e escritor. Criou, com recursos metodológicos novos, que trouxe da Anatomia Patológica para a História da Arte, condições para a instauração da iconologia (brasileira) - disciplina que procura descobrir o significado dos valores simbólicos que perpassam a criação pictórica. Não só dos artistas consagrados, mas sobretudo dos artistas mais ligados à realidade de sua comunidade e, portanto, da natureza brasileira. Em 1962 foi convidado a lecionar História da Arte na Escola de Belas Artes da universidade Federal da Bahia, o que fez por breve tempo, pois no ano seguinte transferiu-se definitivamente para o Rio de Janeiro.

Como historiador da arte, ocupou-se em pesquisa sobre a arte do período colonial e neoclassicismo no Brasil, sobre arte popular e ainda fez um dos primeiros levantamentos sobre arte cemiterial existentes no Brasil

Valladares expandiu o tema da arte afro-brasileira, que “antes bastante restrito a arte ritualística” passando a incluir “artistas eruditos e populares, revelando muitos nomes e obras que vinculou a uma matriz atávica africana” (NUNES, 2007, p.114). Pesquisou e traçou pela primeira vez várias biografias de artistas negros como Hélio de Oliveira, de Mestre Valentim, de Biquiba Guarani, João Alves e de Agnaldo Manoel dos Santos, entre outros.

4 NUNES, 2007, p.113

Segundo Clarival (1968) a abordagem dos historiadores e críticos de arte, bem como de antropólogos, sobre a evidência da temática africana na produção artística do negro brasileiro leva-nos mais à generalidade da influência cultural do continente africano que à indicação de autores.

Valladares apresentou, pela primeira vez reunidos pela ascendência africana, artistas brasileiros dos séculos XVIII e XIX no texto “O negro nas artes plásticas”, de 1966, o que foi denominado como arte afro-brasileira e não ficou restrito a arte ritualística, pois o autor focou no cenário artístico do século XIX e a participação de alguns negros naquele contexto excludente da Academia Imperial de Belas Artes. Nota-se a preocupação em caracterizá-la quanto a seus aspectos formais e temáticos.

Para compreendermos a complexidade das produções artísticas marcadas pela “despersonalização” à perda da identidade do negro-africano, Valladares nos ensina que "sendo a principal finalidade do crítico moderno educar o seu público" seu trabalho somente será válido se sua linguagem for apropriada ao público a que se destina; da missão que o livre comentador de artes realiza dentro do vazio onde deveria estar cumprindo o dever do crítico de arte; da isenção, que não existe, em crítica ou em comentário de arte, em face de uma obra coetânea; da melhor forma de um crítico ou um comentador de arte trabalharem por uma causa mais nobre: incentivando a produção artística local autêntica. (VALLADARES, KÁTIA 1985)

No ano de 1977, Clarival preparou uma exposição iconográfica monumental para o pavilhão brasileiro no 2º Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas, realizado em Lagos, na Nigéria (FESTAC). Sob o título O IMPACTO DA CULTURA AFRICANA NO BRASIL ele apresentou painéis fotográficos da obra escultórica de Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho; da obra arquitetônica e escultórica de Mestre Valentim da Fonseca e Silva. Foi membro do júri internacional do 1º Festival Mundial de Artes Negras de Dakar, capital de Senegal, ocorrido em 1966, sendo o responsável pela premiação do artista baiano Agnaldo Manuel dos Santos, já falecido à época, fato muito raro neste tipo de evento. Além da participação no júri, foi o encarregado de selecionar a delegação brasileira, composta pelo acima referido, além de Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim. Os dois primeiros são artistas de matriz popular e o terceiro, operava com as linguagens artísticas da erudição moderna. Nos três o historiador buscou revelar as fontes de inspiração, tanto formais quanto temáticas, ligadas ao universo afro-brasileiro. Lidando com

obras de artistas que se utilizaram do referencial afro-brasileiro de várias maneiras, Clarival estabeleceu algumas diferenças entre eles, elaborando uma classificação que grosso modo, os dividiu entre primitivos ou genuínos e primitivistas. (VALLADARES, KÁTIA 1985)

Os primitivistas eram referidos como artistas eruditos que se serviam do repertório afro-brasileiro para suas obras. Sobre os genuínos assim se manifestou: “Nenhum dos problemas que afligem o artista erudito [...] consegue anemiar a obra do primitivo. Antes de tudo, ele não está em crise, porém em exaltação. Desenha e pinta porque acha bonito o que vê, e o faz do modo que lhe for possível e lhe pareceu mais próximo de uma inequívoca intenção consagrada” (VALLADARES, 1962, p. 230).

Buscando estabelecer diferenças entre primitivos e primitivistas, opôs os dois em razão do “arranjo” formal e da temática, resgatando a velha oposição entre forma e conteúdo e estabelecendo os limites entre as artes erudita e popular. Os genuínos colocariam a ênfase no que é dito através da obra e os primitivistas, no como é dito. (NUNES, 2007)

Além das fotografias de sua autoria, Clarival dedicou salas especiais a vários artistas negros integrantes da numerosa e relevante exposição brasileira relacionada ao tema, e coordenou a edição do catálogo, com textos de sua autoria, em inglês, francês e português, ricamente ilustrados a cores e preto e branco.

Clarival apresenta no capítulo - *Escultura*- os artistas Francisco Biquiba Dy Lafuente GuaTany, Geraldo Telles de Oliveira-GTO, Boaventura Silva Filho, - o Louco, Maurino de Araújo, Miguel dos Santos, Juarez Paraíso e Waldeir do Rego.

No capítulo – *Pintura, Desenho e Gravura* - ele apresenta Emanuel Araújo, José de Dome, Hélio de Souza Oliveira, Rubem Valentim e, Otávio de Araújo. Para todos os artistas Clarival faz uma pequena apresentação de sua vida e obra em capítulos específicos, no catálogo. No capítulo - CINEMA – o crítico apresenta três filmes: Isto é Pelé, Artesanato do Samba e Partido Alto, este último um curta-metragem de uma manifestação musical e coreográfica, praticada pelas famílias e amigos destas no Rio de Janeiro, cujas raízes estão ligadas a um grande tronco linguístico compartilhado por várias etnias negras, banto e iorubana, e que originou a maior e mais autêntica manifestação da música popular brasileira - o samba.

No capítulo – Música - dá a palavra a Gilberto Gil e a Paulo Moura, para que cada um apresentasse, a seu modo e conhecimento, o trabalho que estava levando à

África. Nos idos de 1968, organizou na sede de Cadernos Brasileiros e da Sala Oswaldo Goeldi um debate sobre a atual idade do negro brasileiro, Cadernos Brasileiros, a revista de cultura da qual Clarival era editor-adjunto, publicou no ano de 1947, de maio-junho daquele ano, os textos selecionados dos depoimentos e temas abordados pelos debatedores presentes daquela mesa-redonda, no dia 4 de março. No texto de apresentação, que tem o título de Depoimentos, afirma que eles "surpreendem como novas revelações sobre um problema que vários abordam, especulam, publicam e que poucos refletem na veracidade e amplitude dos lenhos e cicatrizes que marcam a alma e a face dos homens de cor". (VALLADARES, CLARIVAL 1968)

Valladares denunciava, ainda, como raras e improfícuas as tentativas de organizações que se instalaram sob o propósito de preparar os libertos, "os filhos de escravos nascidos sob a lei do ventre livre, para as profissões requeridas pela realidade econômica da época". Cita duas exceções: o Liceu de Artes e Ofícios, criado na Bahia, em 1872, que dava ensino e assistência aos libertos e, "mais ainda, a opção de uma educação mais avançada, humanística, capaz de integrá-los como artistas criadores". E o Centro Operário, criado em 1894, também na Bahia, que além das finalidades de ensino tinha beneficência para enfermidade, invalidez, funeral e viuvez. (VALLADARES, KÁTIA 1985).

O crítico tem inúmeros estudos e ensaios sobre o Negro Brasileiro e sua contribuição para nossa cultura. De profunda originalidade, são pouco conhecidos e divulgados entre nós. Um deles versa sobre a "Arquetípica do Indígena Brasileiro na Teogonia Africana", que ele apresentou no Colóquio Negritude e América Latina, em Dacar, em janeiro de 1974. Neste ensaio ele mostra evidências de aculturação do africano assimilando e se fixando aos produtos indígenas como a farinha de mandioca, o fumo e o cachimbo, além de todo o processo aculturativo do fetichismo negro. (VALLADARES, KÁTIA 1985)

No texto de apresentação, que tem o título de Depoimentos. Além dos depoimentos, o nº 47 de Cadernos Brasileiros, uma edição totalmente dedicada aos 80 anos da Abolição da Escravatura no Brasil, traz testemunhos de Abdias do Nascimento, Lauro Salles, João Baptista de Mattos, Nunes Pereira e Romeu Crusoé; artigos de Thales de Azevedo ("O Crioulo entre os Escravos e o Cidadão" ,p.27), José Luiz Werneck da Silva ("Ângelo Agostini - 80 anos depois", p.31), Bolivar Lamounier

("Raça e Classe na política Brasileira", p. 39), Florestan Fernandes ("Mobilidade Social e Relações Sociais: o Drama do Negro e do Mu lato numa Sociedade em Nudança", p.51), Manuel Diégues Júnior ("O Quadro Social 80 anos depois . da Abolição", p.69), " David A. Neves ("O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil", p. 75), Manoel Maurício de Albuquerque ("Abolir ... ", p.83), José Calasans ("Antonio Conselheiro e os 'Treze de Maio'", p.91), Clarival do Prado Valladares C'O Negro Brasileiro nas Artes Plásticas", p.971 (Comentaremos este ensaio, mais adiante), .174. René Ribeiro ("Africanos, seus Descendentes e Catolicismo no Brasil", p.III), Trajano Quinhões (liA Abolição da Escravatura", p.119), Nice Rissone ("Quem libertou a Mulher Negra? “. P .139), e Rubem Rocha Filho ("A Abolição do Palco", p. 149); uma poesia inédita de Cruz e Souza ("Immutavel", p.156); e ensaios críticos sobre livros que tratam do problema do negro no Brasil, assinados por Moema Toscano, Luiz Luna, Marcos Santa Rita e Raymundo Souza Dantas. A capa, idealizada por Clarival e produzida pelo Estúdio JB, mostra três esculturas de Agnaldo Manoel dos Santos. (VALLADARES, KÁTIA 1985)

No biênio 1976-1977, ocupou cargo na Vice-Presidência da Associação Brasileira de Críticos de Arte; no Conselho de Cultura da Bienal de são Paulo, do qual foi membro do exercício 1976-1977; no Conselho Consultivo da Escolinha de Arte do Brasil; no Simpósio "Arte no Brasil - Documento/Debate", em maio daquele ano; no Centro de Promoção e Difusão Cultural do Instituto Niteroiense de Desenvolvimento Cultural, pronunciando a conferência "Raízes das Artes Visuais Contemporâneas", em junho; no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, com a conferência "Crônica da Arte Brasileira ao Tempo de Dom Pedro II"; ou, ainda, na "lição de sapiência" na solenidade de abertura dos cursos de 1976, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que ele intitulou Memória do Brasil - um estudo da epigrafia erudita e popular, e que foi publicada no mesmo ano pela UFRJ.

Com uma postura política percorreu uma crítica de arte compromissada em revelar a diminuição numérica de artistas negros nas artes plásticas brasileiras em razão do negro situar-se em áreas e comunidades menos participantes de certas entidades formadoras de elites comandatárias - ditas artisticamente engajadas – esta demarcação torna-se mais incisiva quando todas as esferas da cultura se enquadram nos cânones de um projeto político que se apropriam de todos os valores de um povo para então manipulá-los à vontade. Em seguida, passa a analisar como a perda daqueles instrumentos da instrução representa, também, a

marginalização da sociedade negra e mestiça, insuficientemente afirmada e precariamente integrada à civilização. (VALLADARES, 1968) Instrução, para ele, significando "instrumento de revolução social, necessária à formação e afirmação do indivíduo sem o risco da rebaixa ao nível de origem." A perda daquela entidade, espontânea do espírito comunitário, e sua substituição por organizações de ensino técnico padronizado, utilitário, demonstram historicamente sensível diferenças nos resultados. (VALLADARES, 1985)

Ele realizou uma diligente pesquisa bibliográfica localizando textos que citavam a cor dos artistas. Estas fontes revelaram-se de suma importância para impedir o "branqueamento" do qual foram vítimas muitos negros do passado brasileiro. Clarivaldo Prado Valladares foi um crítico de arte que, metodologicamente era um formalista, principal corrente de abordagem do fenômeno artístico do século XX, percebemos neste tecnicismo o desejo do autor em valorar os artistas aos quais fazia referência, tratando-se mesmo de dar-lhes um lugar no cenário das artes plásticas brasileiras, pois tratava de artistas eruditos, populares e ritualísticos, principalmente negros, que sofriam de forte preconceito no elitizado circuito artístico nacional. (SALUM, 2004, p. 337)



Figura 4 - Clarival do Prado Valladares - o acendedor de lampiões | Templo Cultural
Delfos – 1982

Capítulo 3 - A arte africana e a arte afro-brasileira na visão de Clarival do Prado Valladares

Ninguém poderá estudar a história da cultura brasileira sem indicar a presença de pardos e pretos entre os artistas de relevância, sobretudo no período setecentista e oitocentista, antes da lei Aurea. O barroco mineiro, excetuando-se os exemplos de obediência aos modelos impostos, é o barroco em um novo parâmetro universal, pelo que ele tem de humanidade nova em sua expressividade: artistas pardos e pretos, representação dos santos e anjos em protótipos negroides, libertação dos cânones e franquia de reformulação dos elementos ornamentais. O século dezoito é o tempo próprio da participação do preto e do pardo, na construção religiosa de ação comunitária. Se no primeiro período pode-se atribuir a consciência de nação ao trabalho jesuítico, no segundo isto se verifica em mãos da comunidade negra, mestiça, brasileira, e este é o capítulo de nossa história de liderança mineira. (VALLADARES, CLARIVAL 1968)

Abordarei agora dois textos fundamentais de Clarival do Prado Valladares, procurando entender o seu pensamento sobre as possibilidades da arte feita pelos negros no Brasil, desde o período colonial até o momento em que o autor escreve.

Pude notar que em sua visão no passado colonial o negro e o mestiço brasileiro tiveram melhores oportunidades de acesso e afirmação nas artes - plásticas, uma vez que estas estavam implicadas as obras religiosas, dirigidas pelas irmandades e confrarias, quando estas correspondiam a sistemas cooperativistas, assistenciais e de controle sobre a categorização de profissionais. Sobre a maior evidência da arte africana genuína na produção artística do negro brasileiro, com exceção dos raros exemplos de obras de continuidade temática da cultura africana implicada aos rituais do candomblé⁵ não temos outro meio de demonstrá-la sendo no atributo de

⁵ religião afro-brasileira derivada de cultos tradicionais africanos.

comunicabilidade, ampla e imediata, que é inerente à estética africana, a ponto de ser sua denotação em qualquer outra cultura sincretizada. (VALLADARES, CLARIVAL 1968)

De acordo com Clarival o que mais caracteriza a arte do negro, isto é, a arte negra, aquela que tem a sua perenidade na cultura africana genuína e que se manifesta universalmente através das transculturações e sincretismos, é a sua imensa comunicabilidade, o seu compromisso ao manifestar-se como sentimento comunitário, como expressividade plural. Os esportes, o atletismo, a música e a dança são territórios da emocionalidade coletiva oferecidas pela civilização, em substituição aos rituais tribais arcaicos. Nesses, o negro está presente com ampla superioridade e virtuosismo. Nas artes plásticas convencionais, por exemplo, cujo compromisso de expressividade do sentimento coletivo é, nos tempos de hoje, uma condição casual e opcional, o negro é menos participante. Contudo, não quer dizer que esteja ausente. A sociedade "branca" sabe armar o circo de suas exposições e promoções, porém, necessita injetar, de tempos em tempos, cotas de validade do contexto histórico e cultural. (VALLADARES, CLARIVAL 1968)

Raros são os artistas pretos e mestiços que se afirmam sob critério crítico mais exigente pois se conformam as regras do jogo, sobre sua produção, que deverá ser ao gosto do consumidor. E este último, muita vez, requer do "primitivo" ser homem de cor, preto, mulato ou índio, procedente da pobreza, a fim de que a obra seja autêntica pela origem. Isto não corresponde a generalidade, mas a uma das características da elite mandatária em que os participantes procuram acrescentar, a si mesmo, uma aparência intelectual. Nesta necessidade de valorização se tornam consumidores e ditam o gosto, o comportamento, sobre a produção coetânea ou se tornam, eles mesmos, em artistas. Dispondo dos meios promocionais e do tráfico de influência atingem uma nobilitação que, embora efêmera, parece justificar toda a ansiedade e risco. (VALLADARES, CLARIVAL, 1968)

No texto Valladares elenca diversos autores que fazem uma comparação entre a situação do negro em relação às artes de seu país, em Cuba, por exemplo, na visão de Oscar Hurtado apenas as pessoas mais pobres, os negros, se dedicaram à pintura. Marieta Alves, em seu *História das Artes na Cidade do Salvador*, nota que naquela cidade no século XIX, todos os artistas imaginários (escultores) eram mestiços. Hannah Levy, a importante estudiosa alemã do barroco que esteve no Brasil na década de 1940, recomenda a pesquisa nos livros das igrejas e das

irmandades para confirmar a ideia de que artistas como Leandro Joaquim, Manuel da Cunha e Raimundo da Costa e Silva eram pardos. Carlos Ott, em *A pintura na Bahia, 1549-1850* elenca a presença de três artistas escravos.

No ensaio de Antônio da Cunha Barbosa sobre *As artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular*, (Rev. I. H. G. Br., LXI, 1898, p. 103) encontra-se a afirmação de que “Manoel da Cunha, escravo de seus antepassados, depois de liberto partiu para Lisboa, onde foi se aperfeiçoar na sua arte”. A estudiosa Nair Batista (Rev. S.P.H.A.N., n.0 3, 1939, p. 110), em *Pintores do Rio de Janeiro Colônia* (Rev. S.P.H.A.N., n.0 3, 1939, p. 110, acrescenta que “Manuel da Cunha (1737-1809), escravo da família do Cônego Januário da Cunha Barbosa, estudou no Brasil com Joao de Souza, segundo depois para Lisboa e somente conseguiu sua liberdade quando voltou, tornando-se profissional retratista e mestre de pintura em sua própria residência.”(VALLADARES, CLARIVAL, 1968)

Na sequência do texto o autor comenta que mencionar como negros José do Patrocínio, Machado de Assis, Theophilo de Jesus, Ernesto Souza Carneiro, Firmino Monteiro, os irmãos Timotheo da Costa, equivale a destacar alguns nomes como valores negros que se afirmam uma sociedade branca. Mas, nesta mesma análise, ele preocupa verificar se os mestiços e negros desta data tiveram oportunidades equivalente. (VALLADARES, CLARIVAL, 1968)

A sociedade brasileira sofreu nesses oitenta anos de libertação da escravatura profundas alterações em seu complexo étnico, com desvantagem para o negro. O elemento europeu e asiático da imigração continuada até 1950, a economia organizada dos novos grupos coloniais, a industrialização comandada, a capacidade empresarial e a excelente habilidade de ocupação e de fixação, conferiram ao alienígena desses oito decênios imediata superioridade econômica. Sabe-se que na Bahia se organizou no ano de 1872 o Liceu de Artes e Ofícios sob a preocupação de educar e habilitar os libertos pela lei do Visconde do Rio Branco, dando-lhes ensino e assistência para uma integração social satisfatória, mediante habilitação profissional diferenciada e, mais ainda, a opção de uma educação mais avançada, humanística, capaz de integrá-los como artistas criadores. (VALLADARES, CLARIVAL, 1968)

Cessada a produção artística coletiva destinada às igrejas e comandada pelas irmandades, os negros e mestiços sofreram redução dessa via de valorização social do indivíduo. No correr do século passado, especialmente nas cidades maiores, o

artista se definiu naquele capaz de educação dispendiosa, necessariamente no estrangeiro e de acordo com o gosto dominante da sociedade consumidora. Numerosos artistas negros e mestiços se educavam e se afirmavam nas profissões tradicionais e nos estilos da civilização coetânea, branca, sem compromissos e sem conotação à cultura negra. A consequência imediata deste procedimento foi a rebaixa do negro para uma margem de afirmação menor. O negro decresce na integração das elites, à proporção em que se acentuam a alienação e a sofisticação da sociedade dominante. Chama a atenção a maior presença de negros em outras atividades culturais, artísticas e nos esportes. Música e futebol são as áreas mais visíveis de sua participação.

A maior frequência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando estes se identificam a determinado tipo de produção permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada arte primitiva, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura "naif" deve comportar -se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente clima cultural. (VALLADARES.1968. p 98)

De acordo com Valladares decorre da herança brasileira a perda da genuinidade negra na obra artística consagratória de cenas e personagens da vida pública, política e social. Diante da busca sobre a evidência de arte africana genuína na produção artística do negro brasileiro Clarival averigua que o hermetismo e o privatismo são qualidades das culturas brancas, enquanto a comunicabilidade e a participação coletiva são próprias das culturas tribais. Avança sobre o ponto de vista restritamente cultural, verificável na produção artística de arquitetura, pintura, imaginária e música religiosa, sobre a civilização mestiça mineira certifica que esta manifesta-se no sertanismo do centro-oeste, sobretudo em Goiás, cujas obras estão mais próximas dos protótipos das Minas dos setecentos que da Europa da mesma época. Ainda sobre a questão da obra de arte negra genuína, Clarival reitera, ela só existirá sendo mensurada na emocionalidade coletiva, imediata. Visto que a permissão da aculturação católica, como recurso político de integração e submissão

era maior devido a influência jesuíta no empenho educacional do autóctone, fazendo-o número expressivo de seus irmãos leigos artífices das construções religiosas, não há evidência de artistas negros educados por jesuíta, já que naquele período a autoria negra é pouco denunciada. (VALLADARES, CLARIVAL, 1968)

O autor constata as carrancas, ou figuras de proa das barcas do Rio São Francisco, os ex-votos esculpidos em madeira ou modelados em barro, comuns na extensa área do Nordeste, a iconografia dos ceramistas populares, a arquitetura dos povoados do interior e do litoral, ou mesmo dos grupos humildes urbanos, os "pejis" (conjuntos de objetos simbólicos e de sacrifícios para as divindades) dos candomblés, a culinária do ritual afro brasileiro de significado religioso, são todos exemplos de um comportamento arcaico e genuíno. São manifestações e vivências estéticas que cessam rapidamente em face do progresso da civilização industrial moderna e, por isso mesmo, têm os seus dias contados. Desaparecem dia a dia, obviamente, mas, antes, constituíram uma base estética de excepcional riqueza motivadora, inclusive para várias de nossos artistas eruditos e contemporâneos.

Por conseguinte, a própria formação brasileira justifica e apela para os sincretismos. Admite-se, como seu apogeu em escultura, a obra do Aleijadinho, elaborada sobre modelos de origem misteriosa e desafiante, entretanto realizada com material local, a figura adquire um caráter escultórico, surge na temática a ênfase do quadro social, elegendo-se uma tipologia tirada dos humildes, com nítido propósito de mensagem, de atitude judicativa, de apelo humanitário. (VALLADARES, 1968) Aleijadinho é um caso à parte. Por integrar valores hegemônicos da estética católica, mas também pela genialidade do artista, sua obra nunca cairia no anonimato no período colonial brasileiro. Mas ele próprio sim, filho de negra que era no século XVII, tendo sido reconhecido pela história da arte e pelas suas origens africanas apenas no século XX. (SALUM, 2004)

No decorrer do texto "o negro brasileiro nas artes plásticas", Clarival traça um paralelo com os Estados Unidos quando diz que a sociedade branca brasileira está cada vez mais se aproximando dos padrões e características culturais da civilização norte americana e o mesmo ocorre em relação à sociedade negra. Só com a diferença de que lá esta última é demarcada por etnia, enquanto entre nós se delimita mais por categoria social. (VALLADARES, CLARIVAL, 1968) Acerca da especulação científica de caráter universal que tenta explanar por ser o negro mais dotado de estrutura celular nervosa, referente à junção mio-neural, permitindo-lhe

reação reflexa e comando muscular mais competente para fundamentar o sucesso do negro brasileiro e americano no futebol, no boxe, na dança, no canto, no atletismo.

Ao tentar entender a sua presença pobre nas artes plásticas e em toda a área da estética criativa visual, o médico, crítico e historiador Clarival do Prado Valladares declara não ser necessário usar de conjeturas pseudocientíficas da fisiologia para se responder uma simples indagação do que ele diz estar relacionado a outro endereço, a marginalização do elemento negro, dessa maneira, iguala o negro americano ao negro brasileiro em relação as oportunidades que são menores no que concerne as comunidades prósperas dominadas por outros grupos raciais, e os difere no tocante a escala de miscigenação.

Segundo Leuba Salum nos anos 1930, os desdobramentos da Semana de Arte Moderna se deram na presença de um nacionalismo que, apesar de culturalista, desconsiderava as especificações culturais. Como consequência o interesse pelos estudos da cultura negra no campo do folclore como as pesquisas desenvolvidas pelo Departamento de Cultura na época de Mario de Andrade (1893-1945), escritor brasileiro que teve papel importante na implantação do Modernismo no Brasil, entre as quais se destaca o estudo sobre os ex-votos de Luís Saia, surge dessa década. No entanto na metade do século XX, a arte negra ainda se via discriminada como “popular”, “primitiva” ou “negra”. Surgem as mostras de grande público sobre arte, estética e cultura afro-brasileira, destacam-se no Brasil nas comemorações do centenário da Abolição, levando para o exterior o interesse pela itinerância de montagens brasileiras ou por exposições com curadoria própria, quando a independência dos países africanos começava a se fazer repercutir no mundo, nos anos 1960, três brasileiros – Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim e Agnaldo dos Santos – projetaram no exterior as chamadas “artes negras” do Brasil. Eles representaram o país no I Festival Mundial de Artes Negras de Dakar, no Senegal, em 1966, selecionados entre artistas “de raça negra ou ascendência africana”, conforme regulamento oficial. (SALUM, 2004) As mostras de grande público sobre arte, estética e cultura afro-brasileira somam-se exposições anteriores, pequenas, mas históricas, ainda que não se tenha sobre elas produzido documentação expressiva, como uma exposição de arte folclórica, ou negra, ou afro-brasileira, que teria ocorrido junto à de artistas modernos. É nesse contexto que é realizado o I Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, entre março e abril de 1966.

Outro texto importante de Valladares é “A defasagem africana”, texto publicado em 1968 pelo autor. Para Valladares a arte negra e afro-brasileira, em toda sua diversidade de tendências conceituais, tem uma especificidade visual e semântica que ultrapassa limites cronológicos de padrões de apreciação estética. Esse é o seu diferencial, o que distingue de todas as artes. (SALUM, 2004). Foi precisamente desse tipo de experiência em resumo, mostrou mais anseios que realidade. Nada há que se estranhar diante do fato de não serem africanos os que mais entendem e analisam a África. E não somente a África geográfica, mas a histórica, remota e atual, em todas as direções que interessam o conhecimento do homem. E foi exatamente isto que se verificou no mencionado Festival de Dacar. De um lado, a presença de africanos com trabalhos e proclamações de ansiedade de libertação, de afirmação nacionalista e de participação no progresso ocidental; do outro lado, autores de diferentes países, com profunda dedicação aos problemas da África, ou do seu passado enraizado noutros continentes, revelando -nos um mundo cultural negro de amplitude e de profundidade bem maiores que o percebido e reclamado pelos atuais africanos. (VALLADARES, CLARIVAL 1963/1968.) Artistas de raça branca, brasileiro ou não, de sangue eslavo, escandinavo, francês, italiano, alemão e até mestiços bem diluídos, têm firmado obra de enaltecimento da figura negra e mulata, sem implicações ao fundamento religioso, africano, porém com profunda afeição ao tipo racial, aos costumes e valores culturais afro-brasileiros. É necessário conceituar aqui o que entendemos por africano. Simplesmente aquele que se empenha em afirmar valores subjetivos e locais, e que se dispõe a lutar por um participado na civilização, creditando -se com atribuições arbitrárias, emocionais e afetivas. Em oposição, conceitua -se o africanologista, como todo aquele que, vindo de qualquer procedência, dedica sua inteligência, conhecimento e sensibilidade aos problemas da humanidade contida na África, ou descendente de sua cultura. É o humanista em função da África. Não se dedica em demonstrar valores arbitrados em critérios afetivos, capazes de conferir vaidades e equívocos. Preocupa -se em estudar o homem da África, seja o africano nascido lá, ou o seu descendente, ou seu aculturado, para os quais este vínculo corresponde ao mais importante de sua existência.

Para a negritude se tornar um atributo válido, como experiência ou conduta de povos, falta-lhe sobretudo, historicidade. Não se deseja comparar a negritude de hoje com o arianismo alemão, de alguns anos atrás, apesar das semelhanças

emocionais. Ambos se apoiam em momentos coletivos de afirmação política, em condutas de revanche e em apelos subjetivos de oposição à interiorização coercitiva. Ambos se fundamentam, pois, em condições da patologia social, que se agravam com a exaltação do ânimo reivindicatório. A negritude é muito mais sentimento do que conhecimento. Carece de razão científica, de explicação histórica, embora se origine de todo o processo compreensivo do colonialismo multissecular. (VALLADARES, CLARIVAL 1963/1968)

Para Valladares, única conotação lógica que permite se reconhecer a negritude como razão social é a sua validade de atitude anticolonialista. Negritude, embora seja um neologismo ligado ao étimo negro, é mais uma deformidade da civilização branca. Interessa apenas aos grupos mandatários das elites negras locais, educadas nos centros europeus e devolvidas à África para o agenciamento de uma política econômica sistematizada. São esses grupos que promovem a negritude como sentimento nacionalista, anticolonialista, colhendo da reação popular incipiente mais um crédito para o seu prestígio e fixação ao poder. A formação brasileira se caracterizou por assimilação das origens, novos traços étnicos, nova atitude psíquica e total apagamento do colonialismo. (VALLADARES, CLARIVAL 1963/1968) As elites negras africanas estão mais identificadas as cortes e as metrópoles de seus antigos colonizadores que os brasileiros a Portugal. Todo o processo de afirmação do brasileiro em nível competitivo internacional, desde muito se processa sem o menor resquício de uma ligação atual com Portugal. O drama histórico da África negra explica a grandiosidade de sua criação artística. A imagem estética quase nada tem a ver com o progresso da civilização; deriva mais da própria vicissitude, do drama da sobrevivência. Enquanto a Europa vivia a instalação e o desenvolvimento da civilização industrial, a África tribal, cruciada de enfermidade, maldições e tiranias, produzia obra artística coletiva de maior e mais profunda significação. A autêntica criação artística tribal africana foi produzida ao tempo de sua maior desgraça. Assimilando civilização ocidental, a arte tribal cambia a qualidade de sua natureza estética. A motivação mítica cessa, pouco a pouco, e quanto mais civilização menos arte produzirá, na autenticidade social e ecológica do comportamento arcaico. (VALLADARES, CLARIVAL 1963/1968)

Por esse aspecto se percebe a separação e diferença de valores que há entre a arte tradicional e a arte contemporânea africanas. O I Festival Mundial de Arte Negra teve o mérito de reunir em grandes exposições essas duas categorias. O mais difícil

parece ser o entendimento entre o negro europeizado e o negro ainda africano. O primeiro se educa e se realiza através da matéria cultural dos centros colonialistas e quando volta ao meio de origem exerce um poder e um prestígio consignados com o seu grau de alienação. O sentimento mais natural do negro europeizado em seu retorno é a rejeição por todo aquele quadro de atributos destituídos de civilização. Se o homem ocidental avalia a civilização como expressões do progresso e de melhor padrão de vida, o negro africano europeizado a entende como direito à liberdade, instrumento de libertação e conquista de autodeterminação. Ao rejeitar a tribalidade (para usar o termo proposto por William Fagg), o africano rebaixou a sua natureza estética, que era genuína, intuitiva e vivencial, anulou a sua autenticidade universal e passou a produzir, mimeticamente, o receituário estilístico já superado dos padrões europeus. Não se esperará que o africano atual, por mais europeizado que seja, possa produzir arte em termos da modernidade ocidental para o consumo e o aplauso das elites locais. (VALLADARES, CLARIVAL 1963/1968)

O artista terá que fornecer o gosto dessa nova burguesia, que certamente imita a burguesia europeia no que está tem de mais superado. Entre as artes negras genuínas (arcaicas, tribais), e as suas correspondentes da civilização ocidental, há um abismo definitivo. Jamais a arte tribal poderia entender a tela como um objeto de arte denominado pintura, sem participação efetiva na vida individual e coletiva. A pintura que ocorreu na arte tribal foi a da máscara, a do traje, a da dança, a do ícone, em toda eventualidade do jogo emocional representar -se na mudança de cores, por propósito estético, plasticamente ordenado, sobre qualquer superfície e mediante qualquer material. Pintura há bastante nas máscaras Bobo (República de Alto - Volta), nas máscaras Sonoufo (República Costa do Marfim), nas máscaras Mwana Pwo (Angola), e tantas outras, assim como em todos os rituais. Pintura, no melhor sentido, há também nos trajes, do ritual e do uso comum, nos tecidos, na tecelagem e na cestaria. Até mesmo nos trajes das mulheres de Senegal, que se cobrem com tecidos das indústrias francesas, há o acontecimento pictórico de composição, harmonia e invenção, mais bem resolvido que as telas e cartões dos pintores locais europeizados. Os dançarinos de Mali realizam excelente pintura em suas máscaras, trajes e na sua fabulosa coreografia. A arte tradicional africana não fabricou pintura para objetos estáticos, comerciáveis e do ócio burguês. Soube, ao contrário, vivenciá-la em cada ato de reflexão do sentimento coletivo. (VALLADARES, CLARIVAL 1963/1968)

Sobre a escultura africana vários modelos tradicionais de pequenas figuras de simbologia da fecundidade tornaram-se objetos de grande procura no mercado de arte exótica, e no mercado turístico. Aquelas figuras que eram produzidas para a necessidade vivencial tribal passaram a ser fabricadas mediante desenvolvimento artesanal como bibelôs para europeus. Perderam, logo, a vitalidade da motivação e, a seguir, a seriedade, pois a técnica artesanal, em grande parte orientada por alienígenas, induziu o escultor primitivo ao artifício de uma aparência de objeto antigo, mediante pátina falsa, arremedo de estilos remotos, e envelhecimento artificial da madeira. Surpreendente foi a premiação em escultura, a arte mais desenvolvida no continente africano.

Dias antes, o júri deliberou negar o prêmio denominado tradição e continuidade para africanos, por ser óbvio o esvaziamento da ancestralidade, não havendo tradição preservada nem continuidade legítima. Esta circunstância acresce especial significação ao grande prêmio internacional da escultura concedido ao escultor brasileiro Agnaldo Manoel dos Santos. O fato de ser brasileiro não o impediu revelar-se mais autêntico, em relação ao seu vínculo cultural e ancestral africano, que os próprios africanos de hoje. A força de sua escultura é a projeção e a universalização da arte negra, assim como ocorre em relação à música e a dança em vários outros povos. Há, na obra de Agnaldo dos Santos, essas duas características: o vínculo arcaico- africano, e o medieval católico, tardiamente manifestado no Brasil. Seus trabalhos revelam o sincretismo das duas culturas a negra e a ibérica que viria a se constituir no principal atributo do caráter brasileiro. É um exemplo da universalidade da arte negra, manifestado e desenvolvido através de surpreendente capacidade de sincretização.

Como aponta Valladares, o escultor Agnaldo Manoel dos Santos, entendido como primitivo devido a sua cor, origem e nível social, rompeu com todas as limitações de sua procedência e pobreza para se afirmar, em nove anos de trabalho artístico, ao nível de uma produção respeitável. Segundo o crítico o território mais difícil para a afirmação individual do artista primitivo - autêntico é a escultura. A escultura religiosa, a imaginária católica brasileira, absorveu grande número de artesãos talentosos, mas uma forte implicação ao maneirismo sempre impediu a melhor caracterização da linguagem individual. Os melhores escultores primitivos autênticos brasileiros foram os anônimos autores dos ex-votos do sertão, das carrancas das

barcas do São Francisco, alguns ceramistas do Nordeste e raros santeiros que desobedeceram à estereotipagem iconográfica da época.

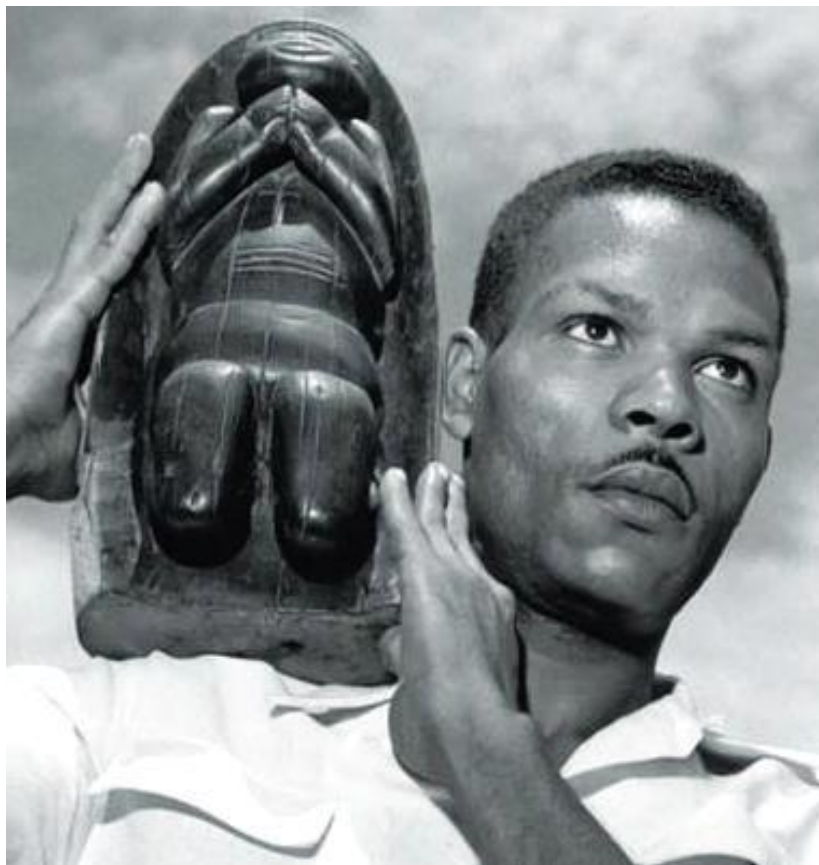


Figura 5 - Agnaldo dos Santos. Reprodução fotográfica.
FOTO: autoria desconhecida.

Valladares faz uma análise detalhada da obra de Agnaldo Manoel dos Santos (1926- 1962) no seu texto *Primitivos, Genuínos e Arcaicos* de 1968, quando diz que a obra do autor não se resume a figuras "africanas", mas representa um dos mais notáveis acontecimentos de nossa escultura como intérprete do sincretismo tribal africano e medieval católico, no Brasil. são numerosos os artistas que se iniciaram como primitivos - genuínos e que se transformaram, graças à aprendizagem artesanal, assim como ao natural amadurecimento da formação artística e percepção estética, em verdadeiros artistas plásticos, porém não como primitivistas e sim como artistas conscientes, responsáveis, embora autodidatas. Menciona como exemplo: Willys, da Bahia, Ivan da Silva Moraes, da Guanabara, Gerson de Souza, de Recife, Djanira, da Guanabara, o escultor Fernando Jackson, da Paraíba, Lima e

Silva, internado do Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil, Emigdio de Barros, do Engenho Novo, o escultor Agnaldo Manoel dos Santos, da Bahia, o entalhador José Barbosa, de Olinda, e Alfredo Volpi, de São Paulo. Diversos outros, mais numerosos ainda são considerados primitivistas pela utilização da temática, porém Valladares diz serem destituídos do nível e da qualidade exigíveis para uma conceituação mais rigorosa. São os que não atravessam a barreira das artes prendadas, que obtêm sucesso, projeção e preço graças aos equívocos de uma época, à franquia do noticiário, à ausência de crítica e aos desatinos de uma sociedade.



Figura – 6 Rio de Janeiro Museu belas Artes - Agnaldo Dos Santos



Figura – 7 Rio de Janeiro Museu belas Artes - Agnaldo Dos Santos

Arthur Ramos (in *Arte Negra no Brasil*, Cultura, MEC, 1, nº 2, 1949) admitiu influência das artes africanas na obra de artistas contemporâneos brasileiros, plásticos e músicos, sem indicar se eram por continuidade temática ou por simples eruditização, conforme supomos. Inconcluso, do mesmo modo, parece-nos Mario Barata (in *A escultura de origem negra no Brasil*, Brasil Arquitetura Contemporânea, Rio, 9, 1957) quando afirma sobrevivência, mais na Bahia, de modelos africanos, em madeira e metal, destinados aos rituais do candomblé e devoções, relacionando fluências tribais africanas na arte negra brasileira. Curiosa ilação é a de Luís Saia (in *Escultura Popular Brasileira*, Ed. Gaveta, S. P., 1944) sobre os ex-votos do nordeste, esculpidos em madeira, que lhe pareceram sob influências da escultura africana.

Tal situação nunca impediu que artistas realmente dotados percebessem nas peças de arte popular valores de interesse excepcional, a ponto de servirem-se deles como pontos de partida para suas próprias criações, na literatura, na música, nas artes plásticas. (SAIA, 1974)

Na sua visão da arte contemporânea: Heitor dos Prazeres (Rio, 1898- 1966), Paulo Pedro Leal (Rio, 1894), Joao Alves (Ba., 1906), Waldomiro de Deus Souza (Ba., 1944), e José Barbosa da Silva (Olinda, 1948) seriam merecedores, para cada um deles, de um acurado estudo porque trazem expressiva carga de originalidade, de contexto social, além da poeticidade narrativa dos temas .

Neste grupo ainda incluiríamos Gerson de Souza (Recife, 1926) e Antônio Maia (1928) morenos claros na linguagem dos seus, entretanto negros como diagnóstico cultural. Um outro negro brasileiro de mérito é sem dúvida o mineiro Jair Brandão, restaurador da DPHAN, de escolaridade europeia, talvez mais artesão que artista, mas de surpreendente sensibilidade junto à obra dos negros e mulatos de duzentos anos passados que ele preserva e restaura, e as vezes identifica autoria. (VALLADARES, CLARIVAL, 1968)

Rubem Valentim (Ba 1922) professor, gravador, pintor de obra comentada no meio crítico europeu, é de formação erudita, trabalhou em sua obra com emblemas, brasões, estandartes de origem africana. Artista plástico cuja obra é referência para explicar a arte brasileira, os signos de Rubem Valentim são organizados no espaço, como elementos – como apontou o pesquisador Nelson Fernando Inocencio da Silva –

“se apropriando da abstração geométrica e dos signos alusivos aos orixás desenvolveu uma espécie de alfabeto visual”. Já Clarival comenta, "uma plástica super-semiótica, uma arte comprometida com a transformação consciente do signo" cujo "grafismo é uma estilização dos signos fetiche do universo ritual dominado pelos emblemas dos orixás nagôs"



Figura 8 - Rubem Valentim - por Mauricio Duarte

Por meio da análise assim realizada, traçamos algumas das percepções basilares e conceitos que nortearam a obra de Clarival do Prado Valladares acerca da arte afro-brasileira e de como a sua reflexão pode nos auxiliar a entender a recepção de obras e artistas vinculados a esta forma de expressão, na elaboração de uma história da arte brasileira mais crítica e abrangente em sua relação com a sociedade e problemáticas locais.



Figura – 9 Rubem Valentim - Emblema Serigráfico – Serigrafia P.A - Medindo 60 x 40 cm - Datado de 1974.



Figura – 10 Rubem Valentim - Emblema Serigráfico – Serigrafia P.A medindo 60 x 40 datado de 1974



Figura – 11 Emblema - Rubem Valentim

Conclusão

A monografia centrou-se em observações acerca das estruturas ligadas as novas criações de repertório que promovam a ampliação de conhecimento sobre o imaginário negro africano. Trata-se de um momento indispensável na pesquisa sobre a arte afro brasileira, não podendo ser compreendida sem as implicações da pesquisadora do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP) e membro do Brasil África, Martha Heloísa Leuba Salum, que se dedica a pesquisa e ao ensino da arte africana, cultura material, memória, arte-educação, imaginário, arte e religiosidade. Ela traz especificações sucintas sobre o atual panorama da arte afro brasileira, averigua as referências teóricas, embasando os valores e estilos artísticos negro-africanos, especialmente quando na conclusão de sua contribuição do livro: O negro na sociedade brasileira, organizado por Kabengele Munanga, mais precisamente o capítulo “Imaginários Negros: Negritude e Africanidade nas Artes Plásticas Brasileiras”. Segundo Salum, a arte afro brasileira revela toda obscuridade do nosso passado sociológico, e abarca toda a densidade ontológica africana. Possivelmente, por isso esta arte se faça reconhecer na mesma medida em que nos reconhecemos como brasileiros. Mostra que conduzir a própria vida para a negritude, se dá em permanente tensão entre o confirmar o seu pertencimento ao gênero humano e tentativas alheias para expulsá-los do gênero humano. Percebo a necessidade de uma nacionalidade no sentido de afirmação e rompimento dos equívocos sobre a imagem do negro e da alienação de uma sociedade idealizada em moldes eurocêntricos e senhoriais.

Com estas considerações, conclui-se este trabalho, buscando chamar a atenção de educadores da arte, para a complexidade da educação da diversidade e na diversidade. Muito além dos procedimentos pedagógicos, é requerido de quem se propõe a ensinar nesta perspectiva, no caso particular da negritude, conhecer sua história, ser sensível aos sofrimentos a que são constantemente submetidos, compreender sua visão de mundo, e alia-se a lutas por seus direitos. Pretende-se que os resultados sirvam para redimensionar e aprofundar estudos sobre a educação artística brasileira, bem como fundamentar propostas de políticas educacionais que atendam aos interesses e peculiaridades da população negra. Mais do que isto precisamos empenharmo-nos na educação de novas relações

raciais, o que significa ter presente que estes não são problemas da população negra, mas de toda a sociedade brasileira.

Uma inovação sem precedentes vem acontecendo no Brasil e impõe um grande desafio, a sociedade brasileira tem assistido à emergência da inclusão das trajetórias e memórias dos povos negros. Nesse cenário ganha destaque uma visão mais justa e completa do passado, revelando-nos o que realmente somos: uma sociedade multiétnica e multirracial, embora não sendo possível desmascarar o mito da democracia racial brasileira, pois, tem sido uma tarefa de desenvolver problemas e apontar soluções, criando debates nos diversos espaços sociais e realizando uma associação ao conhecimento, que confrontam o cânone do pensamento nas humanidades e nas artes.

A arte é tomada a partir de seu próprio conteúdo para localizar um contexto histórico e social e informar a partir da teoria, mais do que tê-la sujeita a uma metaelaboração e uma análise formal, semiótica, literária e psicológica. A arte como parte da cultura visual, atua, sobretudo, como um mediador cultural. Nesse sentido a cultura visual contribui para que os indivíduos fixem as representações sobre si mesmas e sobre o mundo e seus modos de pensar-se no mundo. A importância primordial da cultura visual é mediar o processo de como olharmos e como nos olhamos, e contribuir para produção de mundos, isto é, para que os seres humanos saibam muito mais do que experimentaram pessoalmente e para que as suas experiências dos objetos e dos fenômenos que constituem a realidade seja por meio desses objetos mediacionais que denominamos como artísticos

Dispondo-se de tais elementos como fator determinante da nossa formação étnica e cultural, ressurgem o desafio constante que o negro tem tido, para se afirmar como elemento integrante e criador da cultura e civilização brasileira. Por isso Clarival do Prado Valladares, além de crítico de arte, sendo educador se torna o eixo fundamental da pesquisa quando em seus escritos ensina que a principal finalidade do crítico moderno é educar o seu público a ser desprovido de anseios de notoriedade e de autoridade, para uma observação mais livre e contemporânea das obras.

Referências bibliográficas

_____. *Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros: um estudo da arte cemiterial ocorrida no Brasil desde as sepulturas de igrejas e as catacumbas de ordens e confrarias até as necrópoles secularizadas*. Brasília; Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura / Departamento de Imprensa Nacional, 1972.

_____. *Aspectos da Arte Religiosa no Brasil - Bahia, Pernambuco, Paraíba*. Rio de Janeiro: Spala / Construtora Norberto Odebrecht, 1981.

_____. Aspectos da iconografia afro-brasileira. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 23, p. 64-77, 1976.

_____. *Nordeste Histórico e Monumental*. Salvador: Odebrecht, 1990.

_____. *Obra Seleta*. Salvador: Museu de Arte da Bahia; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu Nacional de Belas Artes; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1983.

_____. A escultura de origem negra no Brasil. In: ARAÚJO, Emanuel (Coord.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 183-191. [revisão modificada e ampliada da edição de 1957]

BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, n. 9, p. 51-56, 1957.

CARNEIRO DA CUNHA, Marianno. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Ed.). *História geral da arte no Brasil*, vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983[a.1980]. p. 973-1033.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro – Brasileira*. Ano: 2007. País de Produção: BRASIL
Código de Barras: 9788576540472/ ISBN: 8576540479. Editora: C/ ARTE.

COIMBRA, Sílvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. *No reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

CORRÊA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1998.

CUNHA, Henrique. Identidades Negras e Educação. Revista CCHLA – Centro de Ciências. v. 11 n. Ed. Especial (2019): Revista da ABPN | Abr 2019 | EDIÇÃO ESPECIAL - Caderno Temático: Raça Negra e Educação 30 anos depois - e agora, do que mais precisamos falar?

FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de nove artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

GOLDBERG, Maria Amélia. *Controvérsias na História do Brasil*; edição do professor. Brasília. Ministério da Educação e Cultura. 1980

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI - DOSSIÊ: DECOLONIALIDADE E PERSPECTIVA NEGRA. Soc.estado. vol.31 no.1 Brasília Jan./Apr. 2016. Professor do Departamento de Estudos Étnicos da Universidade de Califórnia - Berkeley. grosfoqu@berkeley.edu
MATTAR, Denise et al. *O' Brasil: da terra encantada à aldeia global*. São Paulo; FAAP, 2005

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, ABDIAS. *O Quilombismo*. 2º edição_ Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares/ OR Editor Produtor, 2002.

NUNES, Eliene. Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira. In: Cadernos do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, EDUFBA, ano 4, n. 4, 2007,

PINHEIRO, Bruno. O problema da Arte Afro-Brasileira: da História da Arte à História Intelectual. In: XXIX Simpósio Nacional de História, 2017, Brasília. Anais Eletrônicos do XXIX Simpósio Nacional de História, 2017.

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. *Cultura*, Brasília, v. 1, n. 2, p. 189-212, 1949.
Revista Sociedade e Estado - Volume 31 Número 1 janeiro/Abril 2016.
NASCIMENTO, Abdias. African presence in Brazilian art. *Journal of African Civilizations*, v. 3, n. 1, p. 49-68, 1981.

RODRIGUES, Nina. As línguas e as belas artes nos colonos pretos - Pintura e escultura - Sobrevivências africanas. In: _____. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1932. p. 160-171. (Biblioteca Pedagógica Brasileira, 9) [1ª. ed. 1904]

SAIA, Luís. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.

SALUM, Martha Heloisa Leuba. Arte Afro-Brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Arte Visual. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 200. p 2000 p. 112-121

SALUM. Marta Heloisa Leuba. Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus. *An. mus. paul.* [online]. 2017, vol.25, n.2, pp.163-201. ISSN 0101-4714. [.http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672017v25n02d07](http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672017v25n02d07)

SANTAELLA, Lúcia. Arte e Cultura - Equívocos do Elitismo. Editora: Cortez
Ano: 1982. Estante: Sociologia.

SCHWARCZ, Lilia K. M. O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Pensamento Racial No Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Áurea Pereira da. As artes plásticas: tentativa de bibliografia. In: ARAÚJO, Emanuel (Coord.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 396-398.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Agnaldo Manoel dos Santos: origin, revelation and death of a primitive sculptor*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, 1963.

VALLADARES, Kátia do Prado. O ACENDEADOR DE LAMPIOES Roteiro para uma leitura da vida e obra de Clarival do Prado Valladares - um Educador.

VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 1981.

VALLADARES, Clarival do Prado. A iconologia africana no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 1, p. 37-48[+ pranchas], 1969.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro nas artes plásticas. In: MOSTRA do Redescobrimento: negro de corpo e alma = black in body and soul. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 426-429. [1ª. ed. 1968]

VALLADARES, Clarival do Prado. Primitivos, genuínos e arcaicos. In: MOSTRA do Redescobrimento: arte popular = popular arts. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 92-101. [1ª. ed. 1966]