



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Portal da Memória: resistência, liberdade e precisão na escultura de Jorge dos Anjos

Raquel Fernandes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0002-3418-5336>
africanandes@gmail.com

Resumo

O trabalho pretende estabelecer uma leitura sensório-visual do Portal da Memória (2007), obra do artista plástico contemporâneo Jorge dos Anjos (1957). O texto se constrói a partir da análise da obra, da reflexão e do diálogo entre duas bases teóricas: o “Manifesto Ainda que Tardio” de Rubem Valentim (1976) e o “Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada” de Achille Mbembe (2019). O Portal da Memória é uma obra de grandes dimensões localizada na Lagoa da Pampulha, no bairro de mesmo nome na cidade de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais. A escultura monumental se insere na paisagem urbana e provoca estranhamentos e identificações na mesma proporção. Desta forma, abre-se o espaço para questionamentos e pertencimentos da coletividade.

Palavras-chave: Arte. Resistência. Memória. Diáspora.

Abstract

Le travail vise à établir une lecture sensori-visuelle de Portal da Memória (2007), une œuvre de l'artiste plasticien contemporain Jorge dos Anjos (1957). Le texte est construit à partir de l'analyse de l'œuvre et de la réflexion et du dialogue entre deux bases théoriques : le « Manifeste bien que tardif » de Rubem Valentim (1976) et le « Quitter le grand soir : essai sur l'Afrique décolonisée » d'Achille Mbembe (2019). Portal da Memória est un grand projet situé à Lagoa da Pampulha, dans le quartier du même nom de la ville de Belo Horizonte, capitale de l'État du Minas Gerais. La sculpture monumentale s'inscrit dans le paysage urbain et provoque l'éloignement et l'identification dans la même proportion. Cela ouvre l'espace pour les questions et les appartenances de la communauté.

Keywords: Art. Résistance. Mémoire. Diaspora.

Introdução

O Portal da Memória é uma obra de grandes dimensões feita de aço medindo seis metros de altura, cinco metros de largura e vinte centímetros de profundidade. É uma escultura monumental localizada no Largo de Iemanjá, que fica no entorno da Lagoa da Pampulha, no bairro de mesmo nome na cidade de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais. As pessoas que visitam o local podem tocar e interagir de diversas formas com o objeto, que pela proporção, mostra a grandiosidade da existência das memórias negras no Brasil. Foi idealizada, concebida e construída pelo artista plástico mineiro Jorge Luiz dos Anjos (1957), a partir do projeto de uma organização coletiva e social entre cidadãos praticantes de religiões de matriz africana, a Federação Espírita Umbandista do Estado de Minas Gerais e o IEPHA-MG (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais) para preservar o local onde, já há algum tempo, havia uma imagem de Iemanjá que era constantemente atacada.



Figura 1. Largo de Iemanjá com placa de identificação, *Portal da Memória* e imagem de Iemanjá dentro da Lagoa. Belo Horizonte, Lagoa da Pampulha. Vista da margem em direção à Lagoa, abril de 2019. Fotografia digital. Acervo pessoal. Crédito da Imagem: Leonardo de Vasconcellos Silva

Como o monumento religioso sofria vários atos de vandalismo, surgiu a proposta de reposicionar a imagem a aproximadamente dez metros da margem para dentro da lagoa (Lagoa da Pampulha), e humanizar a pequena praça com uma obra que simbolizasse a presença da religiosidade e da cultura africanas naquele local. Para esse projeto, o artista mineiro Jorge dos Anjos foi fundamental. Idealizou o monumento trazendo como principal traço poético da sua obra, referências estéticas e sensoriais da diáspora africana, registradas com signos-símbolos e, posicionada ao longo do portal, a iconografia dos orixás mais populares e absorvidos pelos cidadãos no Brasil, entre outras formas geométricas e um jogo constante de cheios e vazios.

Abre-se então o diálogo entre o Portal da Memória e os inúmeros “portais do esquecimento” ou “portas do não retorno”, utilizados em solo africano durante as centenas de anos de escravidão nas colônias europeias da América para o embarque da população negra escravizada. Este espaço de visibilidade e presença se opõe às incansáveis tentativas de esquecimentos e dialoga diretamente com o *Manifesto Ainda que Tardio* de Rubem Valentim, escrito em 1976, onde o artista traz pensamentos e reflexões acerca da produção artística construtivista brasileira, e ainda questiona o “ser e o sentir brasileiros”, tema inesgotável para quem pensa e estuda a arte produzida no Brasil.

Em *Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada*, o autor, Achille Mbembe, também nos revela o poder do domínio das linguagens para a expressão e a restauração da visibilidade das culturas apagadas pela escravidão e pelo racismo, como uma metáfora importante para terem voz e serem ouvidas. A “*riscadura brasileira*” proposta por Valentim em seu texto e suas obras, e também por Jorge dos Anjos em suas esculturas, gravuras, pinturas e diversos objetos escrevem novas histórias na cidade que se abre para um longo, dolorido e demorado processo de decolonização.

“‘Histórias’ (...) pode abranger narrativas ficcionais e não ficcionais, factuais ou míticas, micro e macro, podem ser escritas ou orais, e ter caráter político, econômico cultural ou pessoal. Como estrutura em que se coalescem narrativas que foram deixadas de lado, na margem, ou esquecidas, *histórias* é aberta, plural. Diversa e inclusiva.”¹

Este pequeno trecho do texto escrito por Adriano Pedrosa no catálogo da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* ilumina e tangencia de maneira cirúrgica a nossa leitura. Ele revela muito do “Portal da Memória” e a função histórica dessa obra para além do campo estético. A visibilidade da mesma e o encontro com uma grande parcela da população que vem desde sempre sofrendo com as muitas versões das histórias mal contadas ou não contadas; do descaso com a pluralidade

¹ *Histórias Afro-Atlânticas*: [vol. 1] catálogo. Organização: Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. – São Paulo : MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018, p. 31.

cultural e estética, faz surgir uma nova escrita que reúne um caráter político, econômico, cultural, pessoal e plural. Dessa forma, a construção das histórias e a difusão dos saberes individuais e coletivos é diversificada.

A partir da geometria sensível, que materializa um alfabeto simbólico com signos e imagens repletos de sentidos, de cheios e vazios, de sombra e luz, o artista dá voz à memória de homens e mulheres invisibilizados ontem pela escravidão e hoje pelo racismo. O monumento traz o sentimento de pertencimento e identidade da cidade à população afro-brasileira como ação de resistência ao tempo. A obra é um símbolo da presença enraizada da cultura africana no Brasil e traz à luz signos da religiosidade desta matriz em nosso país. Uma nação que se forma a partir de muitos contextos sócio-políticos, étnicos e culturais, não pode deixar que uma só influência prevaleça, como também não deve negar o direito de pertencimento da cidade ao grupo social que a construiu e constrói desde a ancestralidade. É preciso refletir acerca dos signos afro-brasileiros que se apresentam na obra, localizada na área nobre da cidade, e reivindica, de forma poética, um lugar visível e sensível no cotidiano das populações que muitas vezes ficam à margem na memória cultural e social.

O Portal e seus atravessamentos

“A arte é um produto poético cuja existência desafia o tempo e por isso liberta o homem. Isso me afeta de uma maneira total porque sou um indivíduo tremendamente inquieto e substancialmente emotivo. Talvez, precisamente por isso, busco ávido na linguagem plástica visual que uso uma ordem sensível, contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuo a claridade, a luz da luz. A arte é tanto uma arma poética para lutar contra a violência, como um exercício de liberdade contra as forças repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente entre a repressão e a liberdade.”²

Começaremos a leitura e o diálogo com a obra a partir desse trecho do *Manifesto* citado na introdução deste trabalho. A ordem sensível permitida pela geometria construtivista é estruturada e contida. A linguagem plástica visual que se apresenta na obra organiza as inquietudes do artista, ligado ao chão mineiro de muito ferro, muito sangue e muitos apagamentos. A geometria se apresenta como língua ideal para a comunicação desses sentidos e pensamentos diaspóricos tão latentes. Ela é um meio preciso e livre onde se revela e se cobre fazendo um jogo de claridade e escuridão. Na ação de deixar passar a luz através dos vazios de suas formas, a geometria busca a claridade e ilumina os apagamentos. Nesse momento,

² VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que Tardio – (1976). In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ catálogo. Curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo : MASP, 2018, p. 134

dos Anjos e Valentim se encontram, trazendo à tona a memória e fortalecendo o exercício constante de liberdade contra a repressão e a ausência.

O *Manifesto ainda que tardio* de Rubem Valentim (1976) serviu como roteiro analítico e poético e, a partir deste ponto, o encantamento acerca do monumento em questão foi diretamente proporcional à sua importância no que se refere à resistência e à identidade afro-brasileiras. Valentim fala da importância da integração entre “*arte-ecologia-urbano-arquitetural*”, que também encontramos no monumento e reafirma diretamente os aspectos dessa análise trazida pelo recorte deste trabalho: a ocupação-resistência-liberdade-precisão como mote para pensar o roteiro de análise da obra.

Após uma leitura do texto de Valentim, podemos observar que há na obra de Jorge dos Anjos uma diversidade de signos e de construção plástica que dá corpo ao pensamento expresso no *Manifesto*. O Portal da Memória traz em si uma linguagem “*plástico-vérbico-visual-sonora*” que se dá de forma “*plurisensorial*” e que, ainda segundo o texto, “está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira mestiça-animista-fetichista.”³

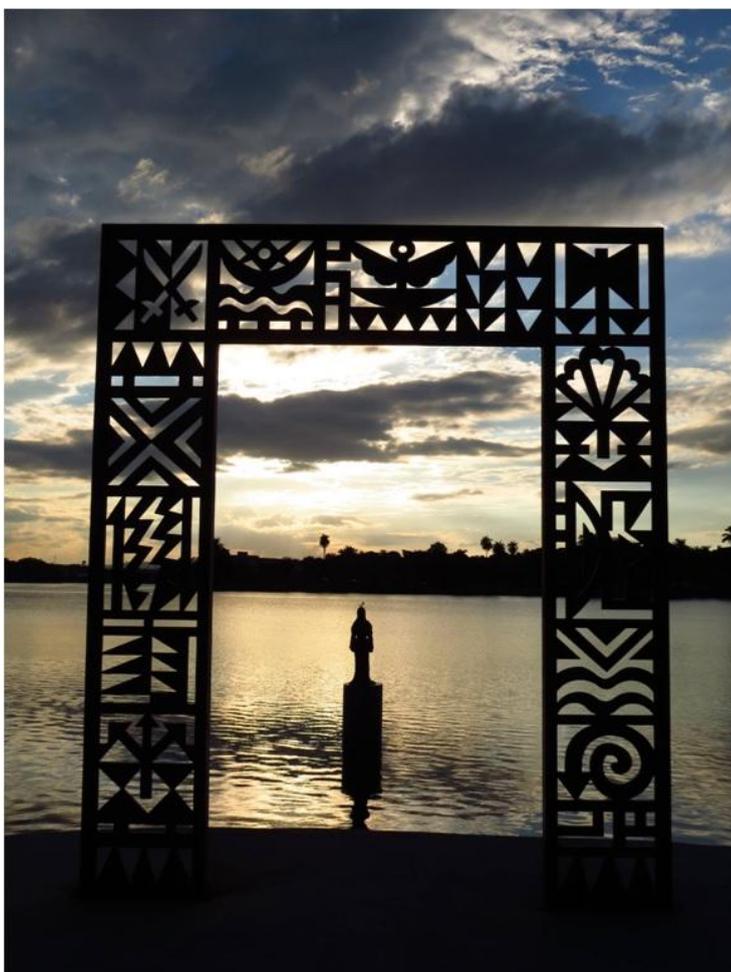


Figura 2. Jorge dos Anjos, *Portal da Memória* 2007. Aço, 600 x 500 x 20 cm. Acervo Pessoal. Crédito da Imagem: Raquel Fernandes

³ Ibid, p. 133.

Na obra, vista da margem para a Lagoa, podemos observar as espadas que compõem o jogo de ferramentas de Ogum no canto superior esquerdo; a machadinha, ou Oxé de Xangô, no canto superior direito; o pássaro branco de asas abertas posicionado em cima do cajado metálico (Opáxoró) de Oxalá ao centro; entre outros e demais signos-símbolos que aparecerão nessa narrativa registrando a presença de Oxumaré, Oxossi, Nanã, Yansã, Exu e demais Orixás e forças da natureza que conectam esse Portal da Memória aos outros portais do solo africano através das águas de Oxum e Iemanjá. Portais que antes eram utilizados para esquecer o que ficou para trás, a partir de agora serão portais de entrada de novas versões e novos significados para registro dessas histórias que outrora ficaram à deriva.

“Atualmente a minha arte busca o Espaço: a rua, a estrada, a praça – os conjuntos arquitetônicos urbanísticos. Ainda sou pela síntese das artes: caminho para a humanização das comunidades. [...] Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês, um tipo de “fala”, uma poética visual brasileira.”⁴

Ao buscar o espaço urbano, tanto Valentim quanto dos Anjos dialogam com Mbembe no que se refere a contar as próprias histórias e assim serem sujeitos do seu tempo. A arte se alimenta da liberdade, a ecologia da resistência, o urbano da ocupação e o arquitetural da precisão geométrica que estrutura e organiza a linguagem para se deixar ler, entender, sentir e existir no espaço público e no espaço memorial da sociedade. Os instrumentos que fazem parte dos ritos e cerimônias do Candomblé e da Umbanda, são organizados, a partir de sua síntese simbólica na obra, como um tipo de “fala” que se instaura como uma poética visual brasileira: uma “*riscadura brasileira*”.

“É preciso sempre enfatizar que essas transformações se desenrolam ao longo de várias linhas oblíquas, paralelas, curvas. Linhas de fato frenéticas, que se quebram sem cessar, mudam de direção continuamente, abrem o caminho para um movimento turbilhonante...”⁵

O autor fala constantemente da luta de visibilidade e de escrita da própria história dos povos africanos após os diversos processos de *descolonização* e *decolonização* que atravessam a história do continente. Aqui, faremos uma pausa

⁴ Ibid, p. 132.

⁵ MBEMBE, Achille. Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada. Tradução: Fábio Ribeiro. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019, p. 208.

para situar as duas palavras que têm a mesma origem para o autor, embora ele as empregue de diferentes formas de acordo com a abordagem e o sentido.

Em seu texto, que está sendo utilizado nesse trabalho, Mbembe (2019) utiliza apenas a palavra *descolonização* para os dois sentidos: tanto o sentido de deixar de ser colônia, língua portuguesa, como para todo o processo de ressignificação de sentidos, identidades, visibilidades e existências. Para nós, pessoas de língua portuguesa e cidadãos brasileiros, a aplicação da palavra 'descolonização' se faz necessária, constantemente, como ponto de partida no combate ao racismo estrutural e todas as formas de apagamento das raízes e das histórias de origem africana, pois o sentido e significado vão além; a *descolonização* transcende padrões coloniais a partir das pessoas, suas construções, suas criações, sua arte. No Brasil, negros e negras de diversas nações tiveram que buscar, ao longo de sua existência, uma linguagem comum para fortalecer o grupo e juntos poderem resistir a diversas formas de apagamento.



Figura 3. Jorge dos Anjos, *Portal da Memória* 2007. Aço, 600 x 500 x 20 cm. Acervo Pessoal. Crédito da Imagem: Leonardo de Vasconcellos Silva

Para além do processo de uma primeira leitura que parte da identificação de signos oriundos das religiões de matriz africana no Brasil, a obra apresenta em sua estrutura uma organização construtiva e elementos importantes da trajetória do artista e da construção permanente da sua poética visual. Quando nos encontramos com o Portal de Iemanjá, os caminhos se abrem para novos olhares dos movimentos artísticos nacionais e suas construções estéticas.

Se flertarmos com as referências do concretismo na percepção das Neovanguardas da década de 60 em Minas Gerais, encontraremos uma poética

que “priorizava o processo de comunicação “verbivocovisual” na criação artística baseada na técnica do ideograma, que representava uma inovação na sintaxe visual...”⁶. Segundo Marília Andrés Ribeiro (1997), o movimento concretista buscava a construção de um poema-objeto ou de uma escultura, como é o caso desse trabalho, que “tivesse referência na sua própria estrutura dinâmica, aberta a participação do público e comprometida com o desenvolvimento tecnológico”.

Mesmo tendo sido construída quase 40 anos depois, a obra em questão revela na sua existência material a trajetória do artista desde a sua percepção estética da região em que nasceu e cresceu, passando pelas escolas e mestres com que se aprimorou até encontrar sua forma não verbal signográfica de sintetizar sentimentos e recriar uma nova realidade.

Em relação à tecnologia, Jorge dos Anjos não só assume a imensidão de saberes e ferramentas necessárias para dominar o ferro como artista, profissional e pesquisador de suportes e materiais que é, como também abarca o processo tecnológico-simbólico de dominar o fogo, elemento de Ogum, símbolo da tecnologia e do conhecimento, para assim domar os elementos da natureza. A obra nos faz transitar por caminhos que são ao mesmo tempo concretos e abstratos, sombrios e iluminados, objetivos e subjetivos.

“Ao realizar em sua obra a simbiose da forma barroca e os signos mágicos da cultura religiosa africana, Jorge dos Anjos torna possível e consequente o encontro de duas forças formadoras da visualidade brasileira, latentes em igual peso e amplitude na conformação de sua sensibilidade. Aplicando nessa operação conceitos do Construtivismo, de redução da forma, pela qual logrará a ampliação de sentidos...”⁷

Na construção da obra vê-se de forma clara a estrutura organizada e disciplinada da geometria e da matéria. O ferro, paradoxalmente, uma estrutura rígida e dura, a partir da ação do artista se dobra, se impõe, se encaixa e deixa espaços configurando uma estrutura que ao mesmo tempo traz luz, sombra, leveza, densidade e movimento que flertam com a composição emotiva do Barroco que vem para o Brasil e aqui se reconfigura com outros elementos; como também com as ideias do Construtivismo russo, que busca na geometria a transcendência sensorial subjetiva a partir da matéria e da abstração.

Sem abandonar o ferro, elemento mineiro por natureza, a obra ainda se apresenta em uma condição totêmica e monumental como as torres das igrejas, as portas para o céu e as portas para as águas. Ainda podemos nos remeter aos portos que serviram de via de saída e de entrada para os negros entre seus países de origem e seus destinos como escravizados, porta de passagem de deixar de ser

⁶ RIBEIRO, Marília Andrés. Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte : C/Arte, 1997, p. 58.

⁷ SAMPAIO, Márcio. Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso. Coord: Jorge Luiz dos Anjos; Organização: Irena Seabra dos Anjos e Janaina Alves Melo – Belo Horizonte : C/Arte, 2010, p. 9.

sujeito e passar a ser coisa. Nos dias atuais, a partir de diferentes lutas, ora silenciosas, ora barulhentas, esses caminhos diaspóricos se reconstróem para reconfigurar os sentidos de negritude, coletividade, etnicidade e memórias.

“A negritude não é uma pretenciosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas.”⁸

No texto acima, um fragmento do discurso de Aimé Césaire feito em 1987, podemos observar que como resultado da experiência do homem negro na sociedade secular houve uma junção do sentido de sua existência com uma luta constante pela reconstrução da identidade. Somam-se aos diversos sentidos do Portal da Memória, a pulsão da resistência e a busca por uma sociedade decolonizada.

A obra proporciona, em sua magnitude, a restauração de uma memória coletiva, como também do inconsciente coletivo açoitado pela escravidão. Em seu discurso, o escritor e político ainda relaciona o sentido de negritude com a tomada de consciência, restauração das memórias individuais e coletivas; e fidelidade e solidariedade com seus iguais.

Observamos então que, para além dos signos-símbolos sintéticos relacionados a religiosidade, a materialidade da obra faz pontes com o passado e abre caminhos, tal como Ogum, para o presente, fortalecendo a existência para que não sofra mais apagamentos futuros. O artista assim dialoga com a diáspora, com a sua existência, com suas questões estéticas e poéticas de fruição e razão.

A geometria sensível e simbólica escolhida por Valentim e dos Anjos, entre outros construtivistas no Brasil, é um meio, um fim e um através, e se configura como linguagem representativa de um sentimento de união e fé, na medida em que constrói e ressignifica símbolos da religiosidade e da coletividade mítica. “Atualmente a minha arte busca o Espaço: a rua, a estrada, a praça – os conjuntos arquitetônicos urbanísticos.”⁹ É preciso registrar ainda que o Manifesto, escrito em outros tempos também registra um sentimento de um Brasil moderno que se arrasta pelo século XX em busca de suas origens, características ou mesmo, identidade.

Considerações finais

⁸ CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre a Negritude. Org: Carlos Moore; Tradução: Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte : Nandyala, 2010, p. 105.

⁹ VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que Tardio – (1976). In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ catálogo. Curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo : MASP, 2018, p. 132.

Lendo o texto de Valentim, observando o Portal da Memória e o lugar em que ele se encontra, não podemos ignorar toda a estrutura que coexiste no espaço, como o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer, que ainda conta com jardins de Burle Max e painéis de Cândido Portinari, como é o caso da Igreja de São Francisco de Assis, localizada a dois quilômetros de distância, situada também na margem da lagoa. Todo esse grupo de edificações, natureza e arte vai ao encontro de um sentimento “*monumental intrínseco*” que, segundo Valentim, quer reencontrar as raízes no espaço urbano como uma espécie de ressocialização com o povo.

Com a clareza que Valentim buscava em sua obra: “Eu busco a clareza, a luz da luz!”¹⁰, o Portal de Iemanjá de Jorge dos Anjos se configura em um espaço natural, protagonizado pela água, elemento atribuído a Iemanjá e Oxum, com a margem lamacenta das águas paradas de Nanã, com o verde exuberante de Oxóssi, a estrutura totêmica que permite a comunicação de Exu entre o céu e a terra, as pedras de Xangô, o céu diáfano de Oxalá onde quase sempre, após as tempestades de Yansã, se avista o arco-íris de Oxumarê pelo tintilar das águas e o reflexo da luz, cresce um gigante de ferro que conta essas histórias e mostra o poder de Ogum, que domina o fogo, os saberes e transforma o minério do solo mineiro em escrita, saindo da escuridão da noite e ganhando a clareza que Valentim também buscava. A memória não se dá apenas em publicações escritas, mas principalmente na conquista imagética de territórios urbanos onde a população brasileira, intimamente miscigenada, pode se reconhecer e se identificar com seus signos e sua ancestralidade. Obras como esta transformam inquietudes e apagamentos em lembranças e permanências. É preciso deixar entrar a luz do passado para iluminar as sombras e abrir novos caminhos.

Referências

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a Negritude*. Org: Carlos Moore; Tradução: Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte : Nandyala, 2010.

Histórias Afro-Atlânticas: [vol. 1] catálogo. Organização: Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. – São Paulo : MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Tradução: Fábio Ribeiro. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2019.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte : C/Arte, 1997.

SAMPAIO, Márcio. *Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso*. Coord: Jorge Luiz dos Anjos; Organização: Irena Seabra dos Anjos e Janaina Alves Melo – Belo Horizonte : C/Arte, 2010.

¹⁰ Ibid, p. 133.

VALENTIM, Rubem. *Manifesto ainda que Tardio – (1976)*. In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ catálogo. Curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo : MASP, 2018.

Como citar:

FERNANDES, Raquel. Portal da Memória: resistência, liberdade e precisão na escultura de Jorge dos Anjos. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 697-707, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.056.2>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>