

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

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



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

Orixás na pintura: Estratégias de resistência no autoexílio de Abdias Nascimento

Rodrigo Rafael Gonzaga, Universidade Federal de Minas Gerais
<https://orcid.org/0000-0002-9512-8538>
novo.gonzaga@gmail.com

Resumo

Esta pesquisa busca analisar a produção artística de Abdias Nascimento, entre 1968 e 1981, período em que viveu nos Estados Unidos e Nigéria. Sua prática como pintor já havia iniciado no Brasil, porém sua criação artística visual se intensificou durante os 13 anos que viveu em autoexílio. Os orixás iorubanos eram uma grande novidade para os norte-americanos naquele momento, Abdias pintou e expôs telas de orixás como parte de seu discurso ideológico, mas também como estratégia de se manter ligado a suas raízes afroreferenciadas. Os orixás na pintura de Abdias buscam representar o apelo estético, ético e filosófico dos povos africanos na diáspora em elementos visuais afro-brasileiros, tanto podem ser interpretadas por um enredo mítico de obrigações ritualísticas do candomblé, como pela criação artística de símbolos significantes ao espectro das culturas africanas no Brasil.

Palavras-chave: Arte afro-brasileira. História da arte afro-brasileira. Orixás na pintura. Abdias Nascimento. Autoexílio.

Abstract

This research seeks to analyze the artistic production of Abdias Nascimento, between 1968 and 1981, when he lived in the United States and Nigeria. His practice as a painter had already begun in Brazil, but his visual artistic creation intensified during the 13 years he lived in self-exile. The Yoruban orixás were a great novelty for North Americans at that time, Abdias painted and exhibited canvases of orixás as part of his ideological discourse, but also as a strategy to stay connected to his Afro-referenced roots. The orixás in Abdias' painting seek to represent the aesthetic, ethical and philosophical appeal of African peoples in the diaspora in Afro-Brazilian visual elements, which can be interpreted either by a mythical plot of ritualistic obligations of Candomblé, or by the artistic creation of symbols that are significant to the spectrum. of African cultures in Brazil.

Keywords: Afro-Brazilian art. Afro-Brazilian art history. Orixás in painting. Abdias Nascimento. Autoexilio.

Artivista, dramaturgo, poeta, escritor, professor universitário, artista plástico, pan-africanista, político, curador e museólogo, Abdias Nascimento (1914-2011) dedicou sua vida à luta pelos direitos da população negra no Brasil. Denunciar o sistema racista brasileiro sempre foi alvo de suas ações. Abdias pensou e realizou movimentos que afrontaram e superaram alguns mecanismos das desigualdades raciais no país. Suas práticas trouxeram inúmeras contribuições para a compreensão e para a superação de fatores que vêm historicamente subjugando os povos africanos e sua diáspora. Ele foi um dos primeiros a sistematizar os temas essenciais para uma agenda nacional sobre a questão racial, que hoje, são extremamente atuais no Brasil.

O Teatro Experimental do Negro -TEN (1944) e o Museu de Arte Negra – MAN (1950) são os legados mais conhecidos de Abdias Nascimento. De acordo com o autor a história do TEN é marcada por inúmeras outras atividades que vão muito além de sua atuação e produção teatral. Da formação política a alfabetização de adultos, passando por concursos de beleza e mostras de artes plásticas, cursos de cultura, organização de congressos e conferências, a publicação de livros e a edição de um jornal. O MAN surge como desdobramento das teses apresentadas e discutidas durante o I Congresso do Negro Brasileiro, convocado e organizado pelo TEN em 1950, “propondo uma ação e reflexão pedagógicas destinadas à promoção da arte do negro – e da arte de outros povos influenciados por ele –, o Museu de Arte Negra situa-se como um processo de integração étnica e estética” reforça Nascimento¹.

Militante de longa data², quando se instaurou a ditadura militar brasileira (1964-1985) Abdias que já havia sido preso por participar de protestos contra o regime do Estado Novo e por resistir à discriminação racial nos anos 40, tinha seu nome inserido em diversos inquéritos policiais. Sua atuação militante no Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) pelos direitos civis e humanos dos negros e pelo seu discurso de denúncia do racismo brasileiro, além de todas suas ações de educação popular pela recuperação e valorização da herança cultural africana o fizeram alvo do regime militar, que tinha a doutrina da democracia racial como discurso oficial.

Entre 1950 - pós I Congresso Nacional do Negro – e 1968, os conceitos de negritude do movimento francófono pan-africanista transformam o discurso de Abdias. A negritude e a cultura negra são marcadores da ruptura³ com a ideologia da democracia racial, reposicionando o protagonismo do negro na sociedade

¹ Trecho do artigo “Arte Negra: Museu voltado para o futuro”, publicado em 1968 na revista GAM – Galeria de Arte Moderna, edição nº 15 e republicado no livro “O Quilombismo”, p. 162, 2020[1980].

² Os dados aqui compartilhados sobre os aspectos históricos e biográficos de Abdias Nascimento estão referenciados no livro “Abdias Nascimento: o griot e as muralhas”, publicado em 2006 por ele mesmo, junto com seu amigo, o poeta e contista Éle Semog.

³ Em 1966 Abdias Nascimento escreveu uma carta aberta denunciando a exclusão de artistas afro-brasileiros da delegação que ia representar o Brasil no 1º Festival Mundial das Artes Negras (FESMAN), realizado no Senegal. O FESMAN foi o primeiro encontro internacional de intelectuais pan-africanistas no território africano. O conteúdo da carta marca o discurso pan-africanista de Abdias, que renega a imposição da “ideologia da branquidão” e demarca a negritude e a cultura negra como marcadores da arte e cultura afro-brasileira. Leia a carta em Nascimento (2002), “O Brasil na mira do Pan-Africanismo”.

brasileira. Propondo pensar a arte como um dispositivo estratégico de resistência do povo negro na diáspora, a curadoria do Museu de Arte Negra emerge fundamentada pela noção de uma estética da negritude. O MAN realizou sua primeira exposição 18 anos depois de seu lançamento, em 1968, no Rio de Janeiro, no Museu da Imagem e Som. As obras que foram reunidas para compor o acervo do MAN, após sua primeira exposição seguiram guardadas por Abdias, posteriormente passaram a ficar sob a guarda do IPEAFRO⁴.

A promulgação do Ato Institucional nº 5, em 1968, coincide com o convite da Fairfield Foundation para uma viagem de intercâmbio entre entidades culturais negras norte-americanas. “Com o endurecimento do regime militar, e a repressão intensa instituída pelo AI5, fui obrigado a deixar o país”⁵, afirmou Abdias. Durante 13 anos (1968-1981) Abdias viveu auto exilado entre Estados Unidos (América) e Nigéria (África).

Desde sua atuação frente ao TEN o autor sempre questionou o apagamento das influências negro-africanas na arte brasileira, bem como a ausência de artistas negros/as nas representações e narrativas da diversidade cultural no país. Em sua prática curatorial para o MAN, Abdias elencou o nome de artistas (afro) brasileiros/as como os pintores Sebastião Januário, José de Dome, Aldemir Martins; os escultores em madeira Agenor Francisco dos Santos e José Heitor da Silva, as pintoras Yêdamaria, Cléo Novarro, Raquel Trindade e Iara Rosa, artistas⁶ que produziam obras na década de 60 e traziam o universo popular, do interior, de culturas nativas e afrodescendentes para seus trabalhos.

As primeiras pinturas de Abdias surgem ainda no Brasil, em 1968, no entanto, sua produção pictórica se intensifica durante seu autoexílio⁷. “Comprometido com sua herança negra”, suas pinturas vão buscar no conhecimento ancestral formas para “enriquecer sua experiência da história contemporânea” reforça Guerreiro Ramos⁸.

Esta pesquisa⁹ propõe-se a pensar a arte, no caso, a pintura de Abdias, como um dispositivo de resistência que criou um universo estético particular a partir dos valores da cultura religiosa afro-brasileira. Problematiza-se, nesse sentido, como a

⁴ Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, fundado por Abdias Nascimento e Elisa Larkin Nascimento em 1981 para preservação, divulgação e ativação da história, cultura e memória do povo negro.

⁵ Abdias Nascimento: o griot e as muralhas / Éle Semog e Abdias Nascimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2006. (p.164)

⁶ No artigo “Cultura e Estética no Museu de Arte Negra” publicado em 1968 na revista GAM – Galeria de Arte Moderna, edição nº 14, Abdias cita outros nomes de artistas selecionados para compor o acervo do MAN. O texto está disponível em: http://www.abdias.com.br/museu_arte_negra/museu_arte_negra.htm

⁷ Abdias viaja para os Estados Unidos da América por intermédio de uma bolsa de intercâmbio cultural com duração de 2 meses, e nesse período é decretado no Brasil o AI-5. Entre as oportunidades que poderiam surgir (e surgiram) e voltar ao país e correr os riscos da repressão do regime militar, ele opta em se auto exilar, retornando ao Brasil somente 13 anos depois. Ver mais sobre a construção desse de autoexílio em Custódio (2012).

⁸ Alberto Guerreiro Ramos foi um sociólogo negro de grande relevo para as Ciências Sociais no Brasil, tendo produzido importantes reflexões sobre a questão racial no país. Publicou dois trabalhos que se tornaram clássicos: *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira* (1957) e *A Redução Sociológica* (1958). Foi um grande parceiro de Abdias no TEN, em 1949 dirigiu o Instituto Nacional do Negro e em 1955 organizou o concurso “Cristo Negro”. Sobre as influências do sociólogo baiano no pensamento de Abdias leia mais em Custódio (2012).

⁹ O texto apresentado é parte de minha pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes-EBA-UFGM).

presença dos orixás nas suas pinturas se tornaram a base da sustentação de seus discursos. Para tanto, tomamos como corpus analítico da presente pesquisa três pinturas de Abdias produzidas durante seu autoexílio, *A flecha de Guerreiro Ramos*, 1971, *Oxumaré ascendente*, 1972 e *Oxum em êxtase*, 1975.

Foram deuses meus ancestrais! A pintura dos orixás como resistência cultural negra

No final dos anos 1960 a noção de cultura negra passa a ser foco da produção de Abdias Nascimento, e “é via cultura que o autor rompe com as ideias da democracia racial, e reconstrói uma noção de identidade negra que mobiliza tanto como pauta política, na questão do resgate das raízes africanas, quanto como inspiração de suas expressões artísticas”, reforça Custódio¹⁰.

Arthur Ramos, publicou em 1946, o livro “As culturas Negras no Novo Mundo”, onde classificou etnologicamente os grupos de origem africana que povoaram o Brasil e analisou certos padrões de cultura desses povos nas Américas. Estima-se que com a escravidão cerca de 12 milhões de africanos chegaram ao continente americano, e desses, aproximadamente 5 milhões desembarcaram no Brasil, afirma a professora Mônica Lima¹¹. Os povos africanos que aqui foram escravizados pertenciam a diversas etnias, predominando entre elas os: Bantu (Congo/Angola), Jeje (região do antigo Daomé) e Nagô/Iorubá (Nigéria e Benin). E em um processo de re-territorialização¹² esses povos se reorganizaram nos terreiros de candomblé.

A cultura iorubá¹³, presente no sudoeste da Nigéria e no sul do Benin foi uma das mais significativas do continente africano, e cá no Brasil continuou por ser umas das mais importantes e influenciadoras da cultura nacional desde a colônia. Vieram de Ketu, de Oyó, de Ilorín, de Ijexá, de Ibadan, de Ifé e sua grande maioria se fixou na Bahia. Esses deram origem, na diáspora, à religião dos orixás. O povo de Ketu, para nossa abordagem e para a construção mito-poética de Abdias, foi um dos mais importantes precursores das religiões afro-brasileiras. Abdias busca nessas fontes originárias a base para suas ações, reflexões e produções, e vai retratar em suas pinturas as divindades pertencentes a esta sociedade.

Eram reconhecidos por serem os mais hábeis artesãos da África. Os povos iorubanos tinham respeitada tradição na forja do ferro, na tecelagem do algodão, em esculturas de madeira, bronze e marfim, além de serem grandes cultivadores

¹⁰ Custódio (2012) p. 107

¹¹ Professora de História da África, do Programa de Pós-graduação em História Social (PPGHIS). Pós doutora em História da África e história dos africanos no Brasil. Realizou pesquisas em arquivos e centros de documentação na África, na Europa e no Brasil. Tem artigos publicados no Brasil e no exterior, sobre história da África, da diáspora africana e ensino de história da África e dos africanos no Brasil.

¹² Para uma discussão mais aprofundada deste conceito, leia o livro “O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi- territorialidade” de Rogério Haesbaert, 2004.

¹³ As informações sobre os iorubás na África foram retiradas de Ramos (1946) e Verger (1997).

de terra. O sistema de vendas e as feiras de produtos eram controlados pelas mulheres, que tinham papéis de destaques e poder político nas comunidades.

Antes da colonização europeia muitas cidades iorubanas foram territórios de reinos que cumpriram papel importante na história do continente africano. A cidade de Oyó, onde Xangô foi o terceiro Aláàfin (soberano da cidade) é conhecida como maior império dos iorubás, Ilé Ifè a cidade sagrada dos Òrìṣà-Orixás, é considerada o centro cultural de formação do povo iorubá. Ketu foi outra cidade importante desse antigo território, terra de Ọ̀ṣọ̀ṣí- Oxóssi, lendário caçador que se tornou seu rei. No território africano o culto religioso é individualizado, cada região louva divindades específicas, nativa daquele povo, muitos são seus ancestrais divinizados.

Ọ̀ṣun-Oxum é uma divindade feminina, um orixá iorubano, tornou-se um estado nigeriano, sua capital é Oṣogbo-Oxobô, terra do bosque sagrado de Oxum, tombado como Patrimônio Mundial pela UNESCO. Ogun-Ogum, divindade masculina, orixá iorubano, tem um rio que leva o mesmo nome, é cultuado em Ìrè (antigo território ioruba), também é um estado nigeriano, a capital é Abẹ̀òkúta-Abeocutá. Oyá é outra divindade feminina que teve um rio que levou o mesmo nome (atualmente chamado de Rio Níger). Yemoja-Iemanjá é um orixá feminino, cultuada no rio Ọ̀gùn, mas seu templo está localizado em Ìbàrá, um bairro de Abeocutá. Assim como Obá e Iyewa, orixás femininos que também tem rios que levam seus nomes.

As relações que os povos africanos estabelecem entre suas ancestralidades, espacialidades e temporalidades criam cosmogonias¹⁴ muito diversas e distintas das práticas culturais ocidentais. Para entendê-las é preciso se despir do entulho colonial branco e cristão. Vale também ressaltar que a abordagem que faço dos orixás nesta pesquisa é, de certa forma, um processo auto etnográfico¹⁵, uma vez que sou iniciado no candomblé Ketu.

Os atributos estéticos dos povos iorubanos podem ser notados em todas as esferas de suas sociedades. Esculturas e objetos, com ou sem adornos, artefatos artesanais de argila, cerâmica, bronze, tecelagem, ornamentos de cordas, tranças, palhas, búzios, pérolas, máscaras, vestimentas, dentre tantas outras linguagens e suportes de arte. Essas produções também não estão alheias a preservação da fé, porém, não se limitam apenas ao contexto religioso, a representação artística para os iorubanos está sempre ligada a valores éticos, estéticos e filosóficos. Para eles, orixá não religião, tampouco mito. Vale lembrar que mesmo preservando suas técnicas de arte tradicional, suas produções não se petrificaram no tempo, os iorubas continuam produzindo obras de arte na contemporaneidade.

¹⁴ Conjunto de teorias que explicam a criação do sistema-mundo, de seus seres e suas divindades.

¹⁵ As formas de compreensão sobre orixás que compartilho neste texto também são condensadas aos ensinamentos de minha Iyalorixá Cristina Ifatoki e trocas com irmãos e irmãs da minha comunidade de candomblé Ketu, o Egbé Ilé Ifá, onde me iniciei no orixá Obáluayê-Omolú, em Uberlândia, MG.

No Brasil, as religiões de matrizes africanas ocupam um papel importante para o desenvolvimento da cultura afro-brasileira, elas são práticas sociais que reconfiguram as culturas africanas e remontam suas tradições do outro lado do atlântico. Para Abdias Nascimento¹⁶ “o culto aos orixás constitui a mais legítima fonte dos valores dessa espiritualidade africana desenvolvida no contexto brasileiro”. E sua pintura tem como base esse universo conceitual afro-brasileiro. Afirma o autor: “Os orixás são a fundação da minha pintura”.

Para Abdias, o Candomblé é base das manifestações culturais que a diáspora africana nos deixou de legado, e são dessas africanias¹⁷ que surgem muitas das inspirações e referências que possibilitaram o desenvolvimento de uma arte afro-brasileira. Custódio¹⁸ lembra que “é via candomblé que o autor reconstitui politicamente o resgate da cultura negro-africana” no Brasil. Nos anos de 1976 e 1977 Abdias atuou como professor visitante no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas da Universidade Obafemi Awolowo, localizada na antiga cidade de Ilé-Ifé, no estado de Oxum, na Nigéria. E é com base na predominância da cultura iorubá que ele estabelece pontes entre cultura negra brasileira e cultura africana em diáspora.

O Candomblé¹⁹ é uma manifestação religiosa que reconfigura práticas cosmológicas e reminiscências de culturas africanas num mesmo espaço, cosmogonias são criadas desses encontros transatlânticos. Diante da diversidade presente em seus rituais, cultos e divindades, os terreiros de candomblé carregam significativos processos de diálogo cultural, preservação do patrimônio e resistências do povo negro afrodescendente. Pensando junto com Ayron Heráclito²⁰, podemos afirmar que “o candomblé na Bahia e no Brasil não é uma experiência apenas religiosa, é uma experiência cultural ampla, traz compreensão filosófica, científica e estética para o mundo”.

Sobre essas dimensões estéticas e culturais que o candomblé congregou em seus terreiros e comunidades podemos concordar com Albert Murray²¹ quando ele nos diz que “a criação de um estilo artístico, a criação de um estilo de vida [...] é a maior realização cultural. De fato, talvez seja a mais alta e a mais compreensiva conquista da cultura; pois um estilo de arte [...] reflete [...] a síntese máxima do refinamento de um estilo de vida”.

As pinturas de Abdias trazem esse refinamento, ele busca nessas fontes originárias suas inspirações com as narrativas religiosas afro-brasileiras. Em seus

¹⁶ Publicado em 1995 por Abdias Nascimento e Elisa Larkin Nascimento, o livro “Orixás – Os Deuses Vivos da África” reúne boa parte das pinturas de Abdias, além de algumas poesias e textos de outros autores (as) que conviveram com ele. Os textos refletem poética e criticamente sobre sua produção artística, esta, em pleno diálogo com o culto aos orixás. Leia em Nascimento (1995).

¹⁷ “O termo africania designa o legado linguístico-cultural negroafricano nas Américas e no Caribe que se converteu em matrizes partícipes da construção de um novo sistema cultural e linguístico que, no Brasil, se identifica como brasileiro”. (CASTRO, 2014, p. 1).

¹⁸ CUSTODIO, Tulio Augusto Samuel. Construindo o (auto) exílio: trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981. 2012, p. 108.

¹⁹ Para ler mais sobre as condições em que se desenvolveram o candomblé no país, ver Bastide (1958), (1973), (1974).

²⁰ OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas brasileiras – vol. 2. Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2020.

²¹ Murray, Albert. The Omni-Americans: Black Experience and American Culture. New York: Vintage Books, 1983. P.54.

quadros estão representações de Exu, Oxum, Iemanjá, Ogum, Oxóssi, Xangô, Oxumaré. Sobre seus quadros Muniz Sodré diz que eles “podem ser entendidos como movimento de obrigação ritualística (portanto, como cumprimento de um itinerário mítico), mas também como signos (artísticos) de uma busca ontológica, que o impele sua condição de negro consciente da diáspora escrava”²².

A iconografia presente em sua obra apresenta elementos simbólicos no estuário mitológico dos orixás, em suas pinturas encontramos o opaxorô (cajado de Oxalá), o ofá (arco e flecha), muito presente em suas representações de Oxóssi, o agadá (espada que Ogum abre os caminhos para expansão da civilização africana), o obi (noz-de-cola) fruto sagrado fundamental em rituais de candomblé, o opelê (instrumento de divinação de Ifá), os odús (sinais do destino) sistema divinatório²³ dos povos iorubás onde se baseiam todo o conhecimento tradicional e espiritual, capaz de prever ações e consequências na vida.

Para Rosana Paulino²⁴, quando essa iconografia é utilizada na constituição desses trabalhos eles “já trazem em seu bojo um forte conteúdo simbólico e visual” e sempre existe um enredo, uma representação cosmológica como motivo para estarem ali. Abdias reforça que os orixás, assim como a vida, estão em constante transformação. O autor nos ensina que:

Nessa volta as fontes originárias da arte africana, não tenciono cometer o suicídio de um regresso histórico. Não advogo a reprodução de uma forma existencial pretérita. Meus orixás estão longe de configurar deuses arcaicos, petrificados no tempo e no espaço do folclore ou perdidos nas estratosferas da especulação teórica de cunho acadêmico. São presenças vivas e viventes. Habitam tanto a África como o Brasil e todas as Américas, no presente e não nos séculos mortos. Surgem na vida cotidiana e nos assuntos seculares, legados pela história e pelos ancestrais.²⁵

Leda Maria Martins²⁶ lembra que para muitas sociedades não ocidentais o deleite estético não se separa da funcionalidade de suas práticas cotidianas “o que não significa que requeiram menor atenção ou que não solicitem perspectivas crítico-teóricas ao se abordá-las e valorá-las”²⁷.

²² Trecho do texto de Muniz Sodré, publicado no livro “Orixás – Os Deuses Vivos da África”. Leia em Nascimento, 1995.

²³ Trata-se de um oráculo do povo ioruba intimamente ligado ao orixá do destino, Orunmilá. Leia mais no livro Ifá Lucumí: o resgate da Tradição, de Nei Lopes (2020).

²⁴ PAULINO, Rosana. Notas sobre a leitura das obras de arte de artistas negras e negros no ambiente brasileiro. MASP Afterall-Arte e Descolonização. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020.

²⁵ Trecho do texto de Abdias, publicado no livro “Orixás – Os Deuses Vivos da África”. Leia em Nascimento, 1995, p. 50-51.

²⁶ Leda Maria Martins é uma dramaturga e professora carioca erradicada em Belo Horizonte, MG. Seu pensamento propõe uma teoria decolonial, não ocidental, com epistemologias e cosmovisões pautadas nos saberes africanos em diáspora. É pós-doutora em Performance (New York University e UFF), doutora em Letras (UFMG), mestre em Artes (Indiana University) e formada em Letras (UFMG). Também é Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte.

²⁷ Leia mais em Performance do Tempo espiralar, poéticas do corpo-tela, de Leda Maria Martins, 2021. (p.69)

Abdias concretiza mitos e signos em manifestação artística, ao pintar os orixás está conectando-se ao que os brasileiros guardam de mais poético e profundo em termos de ancestralidade. Os orixás que ele pinta são resultados de suas “próprias reflexões e aventuras do espírito [...] mais do que uma questão artística ou acadêmica, é uma exigência vital”²⁸. Suas pinturas tanto podem ser interpretadas por um enredo mítico de obrigações ritualísticas, como pela criação artística de símbolos significantes ao espectro das culturas africanas no Brasil.

As pinturas de Abdias são, no geral, composições frontais e simétricas. Renata Felinto observa que “se passarmos uma linha vertical ao centro das obras, observaremos equilíbrio entre os elementos distribuídos pelo espaço”²⁹. Sua paleta de cores nos remete a uma África viva, colorida, pungente. Elas se compõem de forma a serem mais que vistas; sentidas, ouvidas, saboreadas. Constrói narrativas que nos aludem a um imaginário em constante movimento, os elementos não estão estáticos. Roger Isaacs³⁰ observa que, em seus quadros, “o vento precisa ser visto dinamicamente, pois ele libera objetos que parecem estar enraizados no espaço e no tempo e os une com outros”. Suas pinturas expressam a liberdade nos movimentos da natureza, que se confundem as forças e com a presença dos orixás.

A flecha de Guerreiro Ramos é um quadro pintado em 1971, na composição dele vemos quatro formas triangulares de medidas diferentes criando o fundo da tela, de onde aponta uma grande flecha ascendente que cruza um arco em descanso. Ela está estirada e cercada de um fundo escuro, do meio da tela se irrompe um verde piramidal, mais claro, alçado por uma flecha imanente de onde brotam galhos e folhas portadoras de vida. Essas folhas permeiam toda a cena com movimentos que sugerem vir delas a força que ascende a flecha ao alto. A ponta da pirâmide se mistura a cabeça da flecha, e surgem penetrando o clarão vibrante e iluminado acima deles. O arco aparece justaposto a flecha, desarmado, com semicírculo perfeito, sem expressar a tensão do tiro. Os galhos que surgem da flecha se entrelaçam a ele propondo uma interação simbiótica do ato criativo.

²⁸ Nascimento, 1995. (p. 49)

²⁹ Renata Felinto é artista plástica e professora de teoria da arte na Universidade Regional do Cariri (URCA), no Ceará. Ela escreveu sobre a pintura de Abdias no catálogo da edição Ocupação Abdias Nascimento do Itaú Cultural, em São Paulo no ano de 2016. Leia Mais em Ocupação Abdias Nascimento, Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/publicacao_ocupacaoabdias

³⁰ Roger Isaacs foi um crítico e professor da Universidade de Nova Iorque, em Buffalo. Publicou esse texto originalmente em 1975 na Revista canadense Black Images (vol. III, nº 3), de Toronto. O trecho aqui citado está no seu texto publicado no livro “Orixás – Os Deuses Vivos da África”. Leia em Nascimento, 1995, p. 124.



Figura 1. ABDIAS NASCIMENTO: *A flecha de Guerreiro Ramos*, 1971. Acrílico sobre tela. IPEAFRO. Fonte: ipeafro.org.br.

A episteme de Oxóssi versa sobre a ideia de estratégia, melhor ação, da análise, do desenvolvimento, da conquista, no culto africano é a divindade a quem se pede racionalidade e bom diálogo. Os princípios que gerem a sociedade iorubá estão contidas na essência desse orixá. A folha é um elemento central no culto aos orixás, na sociedade iorubá são usadas na preparação de remédios, trabalhos mágico-religiosos, feitiços, tem poder sagrado quando encantadas pelo poder do ofó³¹, no candomblé está presente em rituais fundamentais, na iniciação, em banhos e oferendas. Seus usos podem realizar curas, trazer riqueza e progresso.

A flecha, o ofá, é uma seta que aponta pra cima, pra frente, é símbolo de progresso, de caminho de realização, de grandes feitos. Ela surge em “A flecha de Guerreiro Ramos” cruzando o caos, como se lançada no vazio, parece romper uma escuridão, portadora da inventividade, ela não traz o fim, nem a morte, mas o próprio disparo da criação.

Oxumaré ascendente foi pintado em 1972, nessa tela o orixá é representado como um corpo negro incerto-amorfo-indefinido sobre as águas, seus braços surgem como serpentes luminosas, deles vemos sair uma refração das cores do arco-íris, nas extremidades de seus braços-serpenteados apontam, no direito uma estrela e no esquerdo uma lua. No meio de seu tronco uma borboleta apontada para baixo, suas asas também parecem folhas. Abaixo de sua cauda dois seres aquáticos, a direita o que nos parece uma arraia e a esquerda um peixe, seres também incertos. A arraia é o elemento feminino da composição, ora lembra um búzio aberto, ora uma vagina, em sua cauda traz a forma de um gameta masculino, insinua o movimento da célula sexual em busca do óvulo, que também parece ser os olhos dessa ‘arraia- vaginal’.

Oxumaré é um orixá que carrega mais de um elemento da natureza, ele é terra, água e ar, é uma energia em pleno movimento. É a representação de um fenômeno óptico e meteorológico, que separa a luz do sol enquanto gotículas de água estão suspensas no ar, quando a água se precipita das nuvens, cai na terra e evapora no ar com o calor, formando um arco luminoso e colorido no céu: o arco-íris. É uma energia complexa que congrega três elementos centrais da natureza. Sua compreensão exige de nós um olhar multifacetado. A força desse orixá é responsável pela geração da energia que coloca a vida em movimento, simboliza as mudanças de ciclos. “Oxumaré ascendente” surge de uma incerteza andrógina, tanto no gênero da figura apresentada, quanto nos corpos dos seres.

Oxum em êxtase foi pintado em 1975, nessa representação o orixá surge de frente, como em um encontro, face a face, uma linha vertical parece estar dividindo seu corpo em dois, ambos são negros, o lado direito mais claro, o esquerdo mais retinto. Nos dois vemos seios fartos, no direito uma estrela de cinco pontas dentro de um círculo fechado, no esquerdo a estrela de oito pontas, circundada por uma

³¹ Para os iorubás, Ofó é quando a palavra tem poder sagrado de encantamento, se, expressada através de versos ou cantigas.

esfera meio água, meio terra. No braço esquerdo uma joia, algo que parece ser um bracelete com três búzios pendurados. Alude um corpo em transe, o êxtase de Oxum no corpo de uma iyawo³². Atrás de sua nuca vemos outro elemento representativo, um grande laço vermelho, uma vestimenta tradicional desse orixá, em duas formas triangulares. Em sua cabeça uma coroa dourada, e bem atrás um arco, um ofá. Com cores diferentes de cada lado, no direito um tom mais claro, no esquerdo outro mais escuro, em cada um vemos três flechas, eles são divididos verticalmente por um tridente curvo.

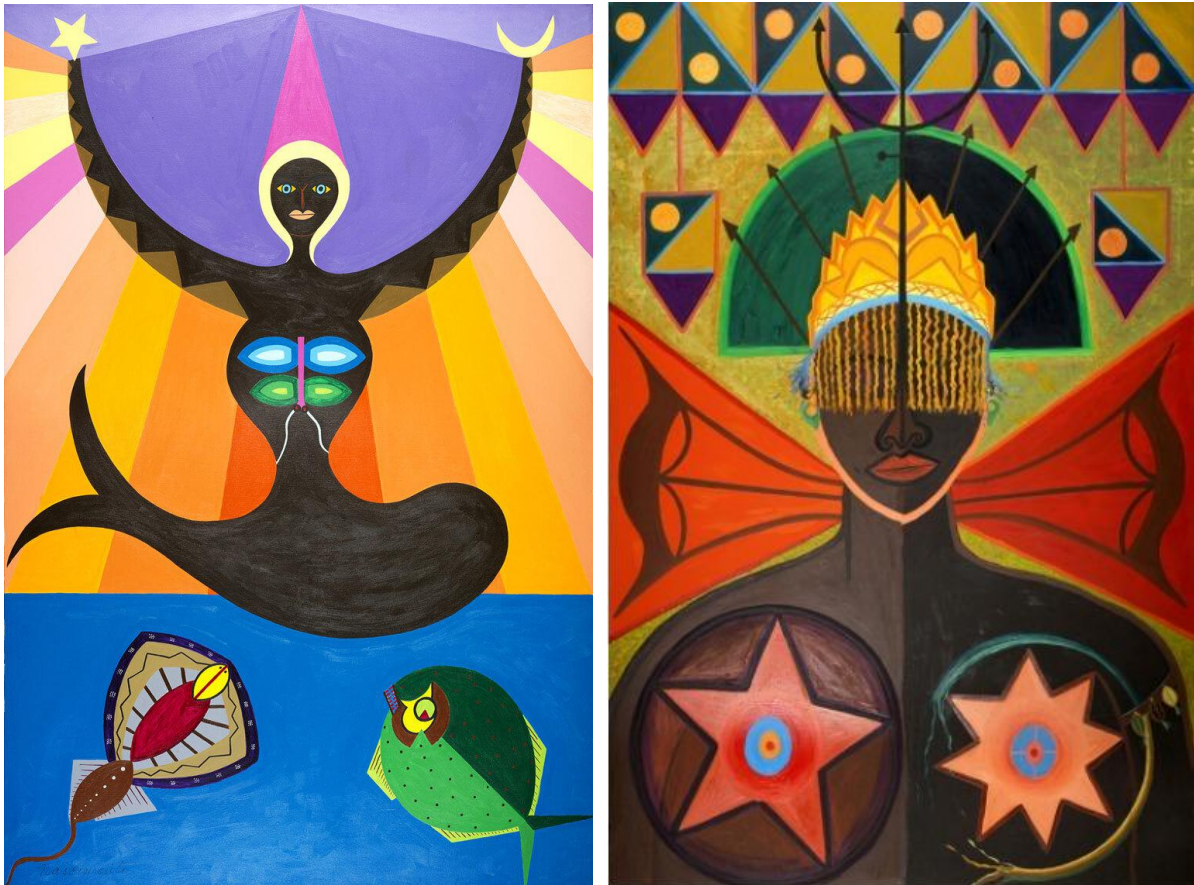


Figura 2. ABDIAS NASCIMENTO: *Oxumaré ascendente*, 1972. Acrílico sobre tela. IPEAFRO. Fonte: ipeafro.org.br.

Figura 3 ABDIAS NASCIMENTO: *Oxum em êxtase*, 1975. Acrílico sobre tela. IPEAFRO. Fonte: ipeafro.org.br

“Oxum em êxtase” nos apresenta dois elementos que se destacam na pintura, os seios e a coroa. É uma figura feminina, da realeza, com seios à mostra! Para a sociedade iorubá o significado dos seios está atrelado a ideia da criação epistêmica dessa divindade, ou seja, a noção do matriarcado. Ela é o elemento feminino da ação diplomática, que funda uma das noções mais importantes para

³² Iaô é como são designados os filhos (as) de santo que já passaram pela iniciação no candomblé, em iorubá: Ìyàwó, na África é o termo usado para esposa.

os iorubás: iya, a matripotência³³, o poder da fêmea. É a representação da senioridade, da procriação, da fundação da sociedade humana. O matriarcado está presente nas sociedades africanas muito antes do candomblé existir no Brasil, por isso as iyalorixás³⁴ tem poder central no culto aos orixás.

O panteão dos deuses e deusas iorubanos eram uma grande novidade para os norte-americanos naquele momento, Abdias pintou e expôs telas de orixás como parte de seu discurso ideológico, mas também como estratégia de se manter ligado a suas raízes afro referenciadas. Durante o autoexílio nos EUA (1968-1981) ele teve cerca de 19 exposições individuais, tantas outras coletivas e algumas de suas obras foram adquiridas para coleções permanentes de museus de Syracuse e Buffalo (cidades no estado de Nova Iorque), New Orleans (cidade no estado da Luisiana) e Berkeley (cidade no estado da Califórnia). Cá no Brasil suas pinturas fazem parte do acervo de instituições como Masp em São Paulo (SP) e de Inhotim em Brumadinho (MG).

Os orixás na pintura de Abdias buscam representar o apelo estético, ético e filosófico dos povos africanos em diáspora em elementos visuais afro-brasileiros. Sua pintura não retrata nenhuma ficção, elas são seus testemunhos de um primor estético já existente em nossa ancestralidade. A habilidade plástica de Abdias recria um mundo pictórico das divindades africanas com uma grande riqueza alegórica. As formas e figuras estão ordenadas em uma recomposição mítica dotada de certa consciência que é capaz de manifestar sua plenitude litúrgica e social sem diluir seu significado religioso.

Referências

BASTIDE, Roger. O candomblé da Bahia. São Paulo: Companhia das Letras, [1958] 2009.

BASTIDE, Roger. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BASTIDE, Roger. As Américas Negras. São Paulo: Difel/EDUSP, 1974.

BENISTE, José. Dicionário Português-Yorùbá. Bertrand, 2021.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania no português do Brasil: o legado negroafricano nas Américas. *Africanias.com*, n. 6. 2014. Disponível em http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_6_2014/yeda_pessoa_de_castro_n_6.pdf. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

CUSTÓDIO, T. A. S. Construindo o (auto) exílio: Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981. São Paulo, 2011. 181p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

³³ Para uma leitura mais apurada do conceito de matripotência recomendo a leitura de OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Matrilocality: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood?* Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento

³⁴ Iyalorixá é a mãe de santo, a sacerdotisa de um terreiro ou comunidade de candomblé.

HAESBAERT, Rogério. O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Bertrand Brasil, 2004.

LÓDY, R. O negro no museu brasileiro: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

Murray, Albert. The Omni-Americans: Black Experience and American Culture. New York: Vintage Books, 1983.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. Orixás: os deuses vivos da África = Orishas: the Living Gods of África in Brazil. Edição bilíngue: Tradução de Elisa Larkin Nascimento. Rio de Janeiro: IPEAFRO/Afro diáspora, 1995. Disponível em: https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasil/docs/orixa_s_deuses_vivos_da_africa-liv_50a086abe988be. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

NASCIMENTO, Abdias. O Brasil na mira do pan-africanismo. EDUFBA/CEAO, 2002.

OYĔWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Matripotency: òyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood? Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento

OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas brasileiras –vol. 2. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

PAULINO, Rosana. Notas sobre a leitura das obras de arte de artistas negras e negros no ambiente brasileiro. MASP Afterall-Arte e Descolonização. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-Yh4JU5Diisv5FvmMb8VI.pdf>. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Arthur. Culturas Negras no Novo Mundo. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1946.

Renata Felinto. Abdias Nascimento e sua pintura da Escola do Inominável. In: Ocupação Abdias Nascimento / Organização Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2016, p. 37. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/publicacao_ocupacaoabdias. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

SEMOG, Éle. Abdias Nascimento: o griot e as muralhas. Pallas, 2006.

VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás, deuses iorubas na África e no novo mundo. 5. Ed. Salvador: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. Lendas africanas dos Orixás; traduzido por Maria Aparecida da Nóbrega; Ilustrações de Carybé. Salvador – BA: Fundação Pierre Verger, 2019.

LOPES, Nei. Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana. São Paulo: Selo Negro, 2004. LOPES, Nei. Ifá Lucumí: O resgate da tradição. Pallas Editora, 2020.

Como citar:

GONZAGA, Rodrigo Rafael. Orixás na pintura: Estratégias de resistência no autoexílio de Abdias Nascimento. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1332-1345, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.108>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>