

## Arte afro-brasileira: delineamentos e questões

EVA ALVES LACERDA  
TERESA KAZUKO TERUYA

■ 142

Eva Alves Lacerda é pesquisadora, artista plástica e professora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), é mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPE) da UEM e membra do Grupo de Pesquisa em Psicopedagogia, Aprendizagem e Cultura (GEPAC). Desenvolve pesquisa sobre os seguintes temas: Ensino de Arte, Educação escolar, Desenho, Estereótipo, Arte afro-brasileira e Estudos Culturais.

Filiação Institucional: Universidade Estadual de Maringá - Maringá PR Brasil

Teresa Kazuko Teruya possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1982), graduação em História pela Faculdade Auxilium de Lins (1996), mestrado em Educação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1995) e doutorado em Educação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2000). Atualmente é pesquisadora sênior da Universidade Estadual de Maringá. Tem experiência na área de Educação. Desenvolve pesquisas nos seguintes temas: formação docente, mídias, estudos culturais, em especial, história e cultura afro-brasileira.

Filiação Institucional: Universidade Estadual de Maringá - Maringá PR Brasil

## ■ RESUMO

As discussões realizadas junto ao Grupo de Estudos em Psicopedagogia, Aprendizagem e Cultura - GEPAC sobre identidades e negritude motivaram-nos a refletir sobre o conceito de arte afro-brasileira. O artigo analisa aspectos históricos e discussões que perpassam o conceito de arte afro-brasileira. A questão que orientou esta investigação foi: O que caracteriza uma obra de arte como afro-brasileira? Para responder a esta questão, foi realizada uma pesquisa qualitativa com delineamento bibliográfico, a fim de analisar as transformações do conceito de arte afro-brasileira ao longo da história. Os resultados sinalizam que a arte afro-brasileira está relacionada com fatores estéticos, temáticos e culturais que se constituem em culturas negras.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Arte afro-brasileira, Sincretismo.

## ■ ABSTRACT

The discussions held with the Group of Studies in Psychopedagogy, Learning and Culture - GEPAC on identities and blackness motivated us to reflect on the concept of Afro-Brazilian art. The article analyzes historical aspects and discussions that permeate the concept of Afro-Brazilian art. The question guiding this research was: what characterizes a work of art as Afro-Brazilian? To answer this question, a qualitative research with a bibliographic design was carried out to analyze the transformations of the concept of Afro-Brazilian art throughout history. The results indicate that Afro-Brazilian art is related to aesthetic, thematic and cultural factors that are related to black culture.

143 ■

## ■ KEYWORDS

Afro-Brazilian art, Syncretism.

## 1.Introdução

Na contemporaneidade, há uma crescente visibilidade das culturas de minorias no cenário social, político, educacional e artístico, e simultaneamente trazem visibilidade às discussões que perpassam o feminismo, a negritude, o gênero e a sexualidade, evidenciando também visões racistas e sexistas sobre esses assuntos. No campo das artes, os estudos sobre negritude e produção de arte denotam uma concepção de arte afro-brasileira. Denominar uma produção como arte afro-brasileira coloca em foco novas problemáticas e questões que perpassam pelas discussões identitárias de raça e de nacionalidade. Se a arte afro-brasileira está contida na arte brasileira, por que qualificá-la com o adjetivo "Afro"? O que caracteriza uma obra de arte como afro-brasileira? Arte afro-brasileira é a arte que traz em si elementos da cultura africana ou a arte produzida por artistas negros/as?

Este artigo propõe a investigação do termo arte afro-brasileira, considerando suas transformações e os novos sentidos que esse conceito adotou ao longo da história. Não temos a pretensão de estabelecer um sentido fechado e acabado para o termo, mas sim evidenciar questões que podem ser consideradas ao tratar sobre esse assunto. Dessa forma, apresentamos discussões centrais que permeiam esse tema abrangendo as questões relativas às identidades diaspóricas embasadas nos estudos de Hall (2003, 2006), relacionando com o conceito de afro-brasileiro. Para tanto, primeiro estabelecemos relações entre arte e identidade ancoradas nos estudos de Barbosa (1998) e Batiste (1971). Em seguida, discutimos aspectos históricos sobre a arte afro-brasileira com base nos estudos de Condruru (2012) Mattos (2014) e Almeida, Lima e Gaia (2016), destacando suas especificidades.

Retomamos aos fundamentos históricos que transpassam à arte afro-brasileira para evidenciar os elementos identitários que inevitavelmente constituem esse conceito. Estes elementos presentes na arte afro-brasileira, recorrentemente, são avaliados como a junção de uma identidade nacional a outra continental, ou seja, uma união entre Brasil e África, sem problematizar as dificuldades e a inviabilidade de se atribuir a um continente tão vasto, com sociedades tão heterogêneas como a África, uma identidade fixa e imutável. A mesma problemática pode ser considerada quando se pensa o Brasil de maneira essencialista e estereotipada, desconsiderando suas dimensões continentais com uma rica diversidade cultural.

Neste artigo, portanto, entendemos a afro-brasilidade, na perspectiva de Condruru (2012), como processos e condições decorrentes de uma situação histórica que propiciou o encontro da cultura brasileira com a africana, a partir da diáspora do povo africano na condição de escravizado<sup>1</sup>. Além disso, africanidades e brasilidades são vistas como culturas em constante transformação, por isso, não se entendem como identidades que possuem um núcleo ou essência, mas são resultados da dinâmica histórica deliberadas pelas unidades políticas de poder do

<sup>1</sup>Utilizamos o termo escravizado ou "escravização", proposto por Munanga (1999), por compreender que a palavra "escravo" sugere uma condição inalterável que reduz uma realidade histórica a um estado natural, além de ocultar a participação do sujeito escravizador/a, evidenciando a participação apenas da pessoa escravizada, nesse processo. Por outro lado, o termo escravizado/a significa que a pessoa negra, inicialmente livre, teve sua liberdade retirada pela imposição do regime escravista.

continente africano e do território brasileiro. A seguir, discutimos como ocorre as relações de identidades na arte afro-brasileira no contexto da diáspora.

## 2. Arte afro-brasileira produzida na diáspora

Recorremos aos estudos de Hall (2003) para pensar o conceito de arte afro-brasileira, por meio da noção de identidade diaspórica. A escolha do autor não se deve apenas por se tratar de um dos fundadores dos estudos culturais que aborda as questões étnicas e raciais, mas também pela sua temática de estudos voltada para a identidade no contexto da migração caribenha para a Grã-Bretanha. Suas discussões a respeito da identidade, nas circunstâncias do deslocamento, contribuem para a conceituação da arte afro-brasileira, na medida em que esta é produzida também nessa situação: arte feita por uma população de origem africana deslocada forçadamente para o Brasil por meio do processo de escravização, dessa forma, apresentando elementos da cultura africana e brasileira, está relacionada a identidade diaspórica. Contudo, antes de discutir a identidade diaspórica da arte afro-brasileira, abordamos as relações entre arte e a identidade da sociedade na qual é produzida. Tendo isso em vista, apresentamos brevemente algumas questões relacionadas a identidade, a sociedade e a arte.

145 ■

Para Batiste (1971), a arte influencia e transforma a sociedade na qual está inserida, mas esta não é uma via de mão única, pois a vida coletiva também influencia a arte, uma vez que a ação individual não acontece de forma descontextualizada e desatrelada da sociedade. Não é apenas geograficamente que a sociedade influencia as produções artísticas, isto é, o meio social não está intervindo apenas no fornecimento do material para o/a artista criador/a, mas também a cultura, as leis, as instituições sociais e os fatores históricos do meio, atuam sobre a arte produzida nele. "A arte age efetivamente sobre a sociedade e a modela, mas inversamente a obra de arte nos possibilita atingir o social, tanto como a economia, a religião ou a política" (BATISTE, 1971, p. 200). Para Barbosa (1998, p. 16), a arte é uma representação de elementos culturais da sociedade em que é produzida, pois, "não podemos entender a cultura de um país sem conhecer sua arte", porque na obra de arte estão materializados os valores religiosos, emocionais, estéticos e materiais que compõe o modo de vida de uma sociedade.

Em uma pesquisa sobre como surgem os/as artistas, Zolberg (2006) explica que enquanto a psicanálise busca compreender as motivações que levam um indivíduo a se tornar um/a artista, por meio de fatores individuais e psíquicos, a sociologia pensa o/a artista como parte de um cenário macro, em que as instituições sociais rodeiam as manifestações culturais, contudo, ambas as áreas concordam "[...] no tocante à importância dos fatores sociais que permitem ou impedem a emergência e o reconhecimento do talento artístico, bem como o apoio que ele recebe". (ZOLBERG, 2006, p. 172). Dessa forma, a arte está atrelada ao meio social onde é produzida, e está atravessada por características culturais da sociedade, na qual o/a artista produtor/a está inserido/a (BATISTE, 1971, BARBOSA, 1998, ZOLBERG, 2006).

Como analisar uma arte produzida por um/a artista que se encontra entre as culturas brasileiras e as culturas do continente africano? Como ocorre a relação entre duas identidades culturais e a arte produzida na intersecção das

duas? O que define a identidade de um/a artista ou sua obra? A identidade nacional de um/a artista está atrelada as fronteiras de cercamento? As fronteiras políticas contêm em si também as fronteiras culturais? Existem Fronteiras Culturais? Como ocorre a relação de pertencimento de um/a artista migrante com seu país de origem? Essas problemáticas envolvem identidades, nações, fronteiras e pertencimento. Não tivemos o intuito de responder cada uma destas perguntas isoladamente, mas pensar questões que perpassam o tema da arte afro-brasileira.

Compreender as relações de identidade que constituem a arte afro-brasileira implica em discutir a identidade no contexto da diáspora, a fim de entender o sentimento de pertencimento de um migrante com seu país de origem após a experiência do deslocamento. Hall (2003) analisa os assentamentos da população negra caribenha na Grã-Bretanha que não estão completamente desvinculados do seu país de origem. São migrantes que deixaram o Caribe, mas mesmo a milhares de quilômetros do seu país de origem, buscam preservar suas identidades culturais. Assim, nessa situação de deslocamento, a identidade cultural caribenha é definida como uma identidade diaspórica.

Para Hall (2003), os/as migrantes caribenhos/as buscam preservar os sentimentos de pertencimento ao seu país de origem pela prática das suas tradições, crenças e valores. Esta noção de pertencimento corresponde ao conceito de comunidades imaginadas. Nesta concepção de identidade nacional, Hall (2006) afirma que o pertencimento a uma nação ocorre por meio de um mito fundacional, ideias, narrativas, símbolos e representações que são compartilhadas em um determinado grupo social. A noção de pertencimento a uma nação é construída por uma crença nestas narrativas. Por sua vez, estas narrativas são atemporais, ou seja, a representação da identidade nacional é entendida como estática, inalterável, como se preservasse, assim, uma espécie de essência. Nesta crença equivocada de identidade essencialista, o sentimento de pertencimento nacional parece ser definido no local de nascimento, de modo que não pode ser abalado por uma mudança de localização. Para Hall (2003), esse tipo de identidade fixa e essencialista, é um mito.

A noção de identidade que busca preservar o elo com o país de origem por meio da perpetuação da tradição e dos costumes, é uma noção binária que pressupõe o "eu" e o "outro", o dentro e o fora em uma fronteira delimitada.

Assim, o conceito de diáspora está amparado em uma concepção de identidade rígida, uma fronteira explícita, ou no caso dos caribenhos e dos britânicos em uma identidade fechada. A experiência da diáspora, porém, interfere nas identidades dos povos evidenciando uma noção de diferença que não é binária, mas sim relacional. É uma identidade não essencialista, mas multifacetada, pois está sujeita a *différance*.

Hall (2003) destaca que o conceito de *différance* vem da linguística. Diz respeito ao fato de que os sentidos constantemente escapam aos significantes. Os significantes nunca alcançam a plenitude dos significados, isto porque o significante é fixo, porém o significado se modifica, graças à contínua reapropriação pelos sujeitos. Assim, a noção de *différance* apresenta um significado que não é absoluto, sempre "falta" ou "sobra" algo. Afinal, atribuir a um significante um significado absoluto implica em deixar de fora algo, em estabelecer as fronteiras do

que está dentro e do que está fora. Da mesma forma, sendo a identidade um processo discursivo no qual se busca, por meio de significantes, delimitar um significado de identidade, ela também está sujeita ao processo de *différance*. A delimitação de uma identidade nunca abrange o todo, sempre há algo que escapa, e esta parte que escapa é aquilo que desestabiliza a identidade que se coloca em transformação novamente num processo infinito no qual o significado é sempre adiado.

No caso dos migrantes caribenhos/as, novas fontes de identificação se desenvolvem no contato com o novo local de morada. Isso porque os caribenhos que passam a morar nos assentamentos da Grã-Bretanha se identificam não só com sua cultura de origem, mas também com outros grupos minoritários como, por exemplo, a população britânica negra e os outros migrantes que também moram na Grã-Bretanha. Sendo assim, não é possível falar de uma identidade única e essencial, mas sim de uma identidade múltipla e facetada.

Da mesma forma como a população negra caribenha que migrara para a Grã-Bretanha, buscou conservar o elo com seu país de origem, preservando a sua cultura, a população negra escravizada trazida da África para o Brasil, também buscou formas de manter sua ligação com a África. Contudo, essa população criou outros vínculos identitários com o novo país. O resultado dessa experiência de deslocamento foi a formação de uma cultura multifacetada e híbrida, que resultou dessa preservação da cultura africana no processo de junção com as culturas já existentes no Brasil.

Contudo, os elementos hibridizados não têm uma relação de igualdade entre si, pois estão organizados dentro das relações de poder que o colonialismo impôs. Mesmo que hoje se busque uma revificação da cultura subordinada, não se pode recuperar a estética africana separada dos elementos brasileiros. Afinal, essa cultura hibridizada já não pode ser mais desagregada em seus elementos puros.

### **3. Arte afro-brasileira: aspectos históricos do conceito**

Neste artigo, abordamos os diferentes contornos que o conceito de arte afro-brasileira adquiriu ao longo do tempo, sem a pretensão de analisar toda a sua história. Para tanto, organizamos estes momentos em três etapas: na primeira, abordamos questões referentes ao início das manifestações de arte afro-brasileira com a vinda dos povos africanos ao Brasil, discutindo sua vinculação com a religião de matriz africana; na segunda etapa, destacamos a dinâmica que o conceito de arte afro-brasileira adquiriu ao adotar como critério de identificação a origem étnica do/a artista produtor; na terceira, apresentamos uma redefinição do conceito desvinculada da etnia do artista e da religião de matriz africana.

A cultura africana adentrou os territórios do Brasil com a vinda dos povos africanos escravizados, contudo, datar o início das manifestações de arte afro-brasileira constituiu uma tarefa inviável, já que esta foi mantida a princípio em uma condição de clandestinidade.

Almeida, Lima e Gaia (2016, p.2) explicam que "com o advento da escravidão no Brasil, as tradições africanas tiveram que ser recriadas e adaptadas a uma nova realidade, o que resultou em uma complexa poética, denominada afro-

brasileira". Dessa forma, o povo africano reelaborou suas formas de cultivar suas divindades, de sobreviver, de se alimentar e também de fazer arte na readaptação às novas condições impostas pelo regime escravista, pelo espaço e pelas leis do novo cenário no qual se encontravam.

Foi por meio da religião africana que muitos elementos culturais tiveram espaço para expressão no Brasil, dentre eles, a arte. "O espaço da religião permitiu que muitos aspectos da vida social africana fossem reativados e recriados, incluindo a criação artística, a qual seguia outros cânones e referências estéticas diferentes da arte europeia" (MATTOS, 2014, p.121).

O povo africano precisou se adaptar ao impedimento de exercer livremente suas práticas religiosas e, conseqüentemente, sua arte. Nesse primeiro momento, a arte afro-brasileira estava emaranhada com as tradições e ritos que constituem a religião africana. Para Munanga (2000, p.104), "[...] a primeira forma de arte plástica afro-brasileira propriamente dita é uma arte ritual, religiosa." Arelada à religião, a arte afro-brasileira, no início, não possuía uma autonomia, tão pouco possuía uma função apenas utilitarista, ou seja, a ideia de uma arte independente e emancipada da religião não se aplicava às primeiras manifestações de arte afro-brasileira. A este respeito, Almeida, Lima e Gaia (2016) corroboram com Mattos (2014) e Munanga (2000) ao afirmar que em princípio a arte afro-brasileira foi produzida dentro de valores coletivos religiosos e culturais, ainda que se pudesse perceber elementos de individualidade dos/as artistas criadores/as. Tanto objeto artístico quanto os conceitos religiosos que estes objetos invocam são inseparáveis, dessa maneira, não é possível falar de uma arte autônoma e independente como sugere o conceito de arte ocidental.

Assim, por causa da condição de escravização, as práticas e ritos religiosos africanos foram abafadas e, conseqüentemente, suas práticas artísticas também. Foi imposta como norma ao povo africano, a prática da religião católica. Além disso, esta população, na condição de escravizada, foi forçada a construir prédios e igrejas pertencentes à cultura dos seus colonizadores. Desse modo, os/as artistas negros/as também utilizaram seus conhecimentos artísticos para produzir símbolos e imagens sagradas pertencentes à religião católica, seguindo os cânones da cultura artística europeia (CONDURU, 2012).

Esta proibição, porém, não foi acatada totalmente, pois a cultura e a religião africana foram perpetuadas na clandestinidade e, por meio do sincretismo religioso, houve um processo de hibridização com a cultura europeia. Para Almeida, Lima e Gaia (2016), o sincretismo religioso funcionou como uma estratégia de participação e re-significação das religiões africanas. O sincretismo religioso foi utilizado como uma negociação entre a preservação de suas tradições e costumes e a participação na nova nação, na qual se encontravam. Decorrente desse processo, há uma identificação de deuses africanos com santos católicos confeccionados pelo povo africano escravizado, por exemplo, o Ogum é associado a São Jorge, Oxalá ao nosso senhor do Bonfim e Exú ao Diabo.

A arte afro-brasileira, a princípio atrelada a religião, possuía características sincréticas que remetiam ao candomblé e ao catolicismo simultaneamente, mesclando a estética africana com a arte europeia trazida pelos colonizadores ao Brasil. Essa arte emaranhada com as práticas religiosas, mesclava a plasticidade



dos aparatos simbólicos dos ritos com danças, músicas e outras formas de arte que, diferente da cultura ocidental, não estavam estabelecidas de maneira independente (ALMEIDA; LIMA; GAIA, 2016).

Apesar da importância da religião africana no fazer artístico, a arte afro-brasileira ultrapassou o âmbito da religião, sendo que artistas laicos produziam também artes influenciadas por outros elementos da cultura africana. Estes artistas não ligados à religião passaram a ser reconhecidos como artistas "populares" ou "primitivos", evidenciando uma separação entre artistas e artesãos, arte erudita e arte popular. Apesar dessa definição, alguns desses artistas chegaram a possuir algum reconhecimento no sistema de circulação de obras artísticas, isto porque a libertação de antigas colônias européias na África atraiu olhares para as questões de identidade dos povos negros. Assim iniciou-se uma nova forma de entender a negritude na sociedade e nas artes na qual não era necessário um artista intermediário para representar e evidenciar as discussões que envolvem a identidade negra. Este movimento buscava desconstruir o negro como um "objeto de estudo", a fim de questionar a visão caricata da cultura afro-brasileira que valorizava apenas os aspectos folclóricos e religiosos para dar lugar a uma identidade negra que fala por si só (CONDURU, 2012).

Este movimento motivou a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento em 1944 com a finalidade de apresentar "[...] os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra" (NASCIMENTO, 2004, p. 210). Teve como objetivo recuperar o legado cultural africano e valorizar socialmente a população negra, por meio da educação, da cultura e da arte no Brasil.

Araújo (1988) destaca que o TEN buscou criar uma dramaturgia em que as representações dos/as negros/as ultrapassem os estereótipos reinventando o lugar do/a ator/atriz negro/a na dramaturgia. Com este propósito, o TEN organizou, em 1946, uma Conferência Nacional do Negro, três anos depois realizou a Convenção Nacional do Negro, e no ano de 1950 realizou o I Congresso Nacional do Negro.

Para Mattos (2014), essa mobilização em torno da identidade negra fomentou a realização do Festival Mundial de Artes Negras, sendo efetuadas duas edições, a primeira em Dacar no ano de 1966 e a segunda na Nigéria no ano de 1967. Os/as artistas brasileiros/as só poderiam participar do evento sob a requisição de ser negro/a.

Em 1983, Marianno Carneiro Cunha publicou um capítulo específico sobre o tema da arte afro-brasileira intitulado: Arte Afro-brasileira, no livro "História Geral da Arte no Brasil" organizado por Walter Zanini. Cunha (1983) foi um dos primeiros autores a desvincular a etnia do/a artista da arte afro-brasileira. O conceito de arte afro-brasileira deveria considerar a continuidade da arte africana em território brasileiro, avaliando também as influências sofridas pela cultura dos brancos colonizadores e das demais etnias que se encontravam no Brasil. Mattos (2014) explica que Cunha (1983) compreendia a origem étnica negra dos/as artistas afro-brasileiros/as como um fator que acrescentava ainda mais valor as obras, porém, infere que não se deve tomar como critério principal para delimitar as obras que se enquadram na definição de arte afro-brasileira.



Cunha (1983) argumenta que é possível dividir os/as artistas que trabalham com a temática negra em quatro grupos: o primeiro, refere-se aos/as artistas que se utilizam da temática negra esporadicamente, tanto quanto poderiam usar qualquer outra temática como inspiração de sua atividade criadora. Nesse primeiro grupo de artistas, podemos considerar, por exemplo, Tarsila do Amaral (1886-1973), Lasar Segall (1891-1957), Alberto da Veiga Guignard (1896-1972), Portinari (1903-1962), Djanira (1914-1979), José Pancetti (1902-1958) e Santa Rosa (1909-1956). Denominar estes/as artistas como afro-brasileiros/as, não faria sentido ao passo que seria equivalente, por exemplo, a denominar Picasso, considerando a obra "*Demoiselles d'Avignon*", como Afro-espanhol. A Figura 1 mostra a obra de Picasso, "*Demoiselles d'Avignon*", na qual é possível observar que o artista espanhol se serviu da estética africana para compor as formas dos rostos das figuras femininas presentes na obra. A obra apresenta cinco figuras femininas nuas, pintadas de formas geométrizadas em tons claros e delicados. As figuras femininas são representadas com feições que se assemelham as máscaras africanas, utilizadas em rituais religiosos.



Figura 1. Les Demoiselles d'Avignon - Picasso: Eros, arte e desejo: compreensões sobre a obra de Pablo Picasso (SILVA, 2017, p. 110).

Silva (2017) argumenta que Picasso se interessou pela arte africana porque apresentava uma estética menos censurada, e livre do olhar europeu da época. Influenciado pela arte de Cezanne (1839-1906), Picasso buscou as formas básicas geométricas dos objetos, características que o pintor reconheceu nas máscaras africanas. A desconstrução contínua dos objetos em suas formas básicas geométricas acarretou no movimento que ficou conhecido como cubismo. A figura 2 apresenta uma das máscaras representada por Picasso, na obra "*Les Femmes d'Alger*".

*d'Avignon*", no rosto da figura feminina que está de pé a direita (Figura 2).



Figura 2. Eros, arte e desejo: compreensões sobre a obra de Pablo Picasso. (SILVA, 2017, p. 110).

Após visitar uma exposição de artigos culturais africanos, Picasso se interessou pela estética das máscaras africanas que havia visto, contudo, suas obras tomaram a cultura africana como inspiração, assim como diversas outras temáticas, sendo que a estética e cultura africana não é sistematicamente utilizada pelo artista.

A artista Tarsila do Amaral (1886-1973), por exemplo, trouxe a temática negra para suas obras, como mostra a Figura 3 na obra "A negra". A pintura apresenta uma negra nua em primeiro plano e um fundo geometrizado. A figura da negra, pintada por Tarsila com uma anatomia distorcida, enfatiza certas partes do corpo, como os pés, as mãos, os lábios e o seio. As produções desta artista remontam a um contexto histórico, no qual a arte ainda estava atrelada ao academicismo da arte neoclássica, trazida ao Brasil ainda no período colonial. Um grupo de artistas rompeu com a tradição neoclássica em uma exposição de arte, que mais tarde ficou conhecida como "Semana de 22", quando ocorreram as primeiras manifestações da arte moderna brasileira. Neste contexto, contraditoriamente, buscou-se produzir uma arte de caráter nacional, com as influências advindas da arte moderna de Paris e da Alemanha (AMARAL, 2012).

Dentre os artistas modernos, Tarsila destacou-se como um dos nomes que produziu um tipo de arte nacional, rompendo com a tradição acadêmica estrangeira. Na análise de Santos (2012, p. 91), Tarsília resistiu às generalizações ao retratar o particular e descrever "[...] as mínúcias étnicas e familiares próprias da sociedade brasileira em sua prática cotidiana". Tarsila enfatizou as características físicas da mulher negra que compõe a identidade nacional, as grandes mãos e os pés que foram a força de trabalho durante o regime escravista. O grande seio, destacado pela artista, cai sobre o braço da negra, e remete as amas de leite negras que, além de dar sua força de trabalho, foram obrigadas a nutrir os filhos dos

brancos com o seu leite. A negra de Tarsila lembra que a nação brasileira se nutriu da vitalidade da população negra, usufruindo de sua força braçal. Assim, a temática negra aparece em suas obras como elemento da identidade nacional. A negritude é uma inspiração tanto quanto outros aspectos da identidade nacional brasileira, na composição geral de seus trabalhos. Não observamos uma abordagem sistemática do tema, dessa forma, a artista não se enquadraria como uma artista afro-brasileira no conceito apontado por Cunha (1983).



■ 152

Figura 3. A negra (1923) Pintora: Tarsila do Amaral:

<<http://tarsiladoamaral.com.br/obra/inicio-do-cubismo-1923/>> Acesso em 30 de ago.

O segundo grupo de artistas, são aqueles/as que produzem obras as quais retomam o tema africano sistematicamente e por vezes conscientemente. Os



exemplos para este segundo grupo seriam: Hector Bernabo, Carybé, Mario Cravo Jr. e Di Cavalcanti. A Figura 4 retrata a obra "O samba", do artista Di Cavalcanti, uma cena cultural: a roda de samba. O artista representa músicos tocando, enquanto outras figuras dançam embaladas pelo ritmo típico do samba brasileiro. As figuras presentes no quadro são de origem negra, característica que se repete sistematicamente nas obras deste artista.



153 ■

Figura 4. O samba - Pintor: Di Cavalcanti: <<http://www.radioarquibancada.com.br/site/wp-content/uploads/2016/11/samba-di-cavalcanti-1925-parte.jpg>> Acesso em 30 de ago, 2017.

O terceiro grupo de artistas utiliza não apenas a temática, mas também as soluções plásticas negras que podem ser feitas de maneira consciente ou não.

Enquadram-se no terceiro grupo, aqueles artistas que a princípio foram perJORATIVAMENTE classificados como "primitivos" e "populares" pela crítica de arte na época. Para Cunha (1983), o artista Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, se serviu da estética africana para produzir suas obras, e enquadra-se também neste grupo. O escultor foi um grande expoente do Barroco Brasileiro, filho de mãe africana e pai português. O artista abordou temáticas católicas que envolviam arquitetura, ornamentação sacra e imagens para retábulos de igrejas. Contudo, as soluções plásticas utilizadas pelo artista diferenciam-se dos padrões barrocos, conferindo as obras deste artista uma estética barroca singular e divergente dos modelos barrocos europeus.



■ 154

Figura 5. O carregamento da cruz - O Salvador carregando o Madeiro. Escultor: Aleijadinho. Acervo da autora, 2017.

Por fim, o último grupo abrange os artistas rituais e o conceito religioso, proveniente da religião africana, que tem maior peso do que o individualismo do/a artista como, por exemplo, as obras de Guma e Louco. A figura 5 mostra as estatuárias de Iemanjá e Oxum, produzidas pelo artista Louco João. As esculturas, feitas em madeira, imprimem traços característicos do trabalho do escultor, ainda assim, a simbologia ritual da estatuária de Iemanjá e Oxum se sobrepõe a subjetividade do artista, sendo uma forte característica de suas obras. Portanto, o artista enquadra-se, segundo Cunha (1983), como um artista ritual. "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" (CUNHA, 1983, p.1026).



Figura 6. Iemanjá e Oxúm - Escultor: Louco: <[https://http2.mlstatic.com/iemanja-e-oxum-do-filho-do-louco-joo-d\\_nq\\_np\\_14337-mlb4296103428\\_052013-f.jpg](https://http2.mlstatic.com/iemanja-e-oxum-do-filho-do-louco-joo-d_nq_np_14337-mlb4296103428_052013-f.jpg)> acesso em 30 de ago, 2017.

Dessa forma, Cunha (1983) define uma nova dinâmica para pensar o conceito de afro-brasileiro, na qual estão considerados não apenas a religião ou a etnia do/a artista, mas também as questões referentes às temáticas e soluções plásticas utilizadas pelo/a artista criador/a, abrangendo, assim, artistas laicos/as, brancos/as e mestiços/as. Além disso, para classificar um/a artista como afro-brasileiro/a, é necessário avaliar a trajetória do/a artista, observando se há o uso sistemático dos temas e soluções plásticas que caracterizam a arte afro-brasileira em sua produção como um todo.



Mattos (2014, p. 130) afirma que "[a] ideia de arte afrobrasileira (*sic*) que temos hoje nos permite entender que é uma arte produzida no âmbito das religiões de matriz africana; é elaborada por quem experimenta as culturas negras no Brasil ou feita a partir do uso da temática negro-brasileira". Assim, concluímos que quando o povo negro africano foi trazido ao Brasil pela escravização, não houve apenas a reprodução completamente submissa à cultura dos colonizadores, como uma via de mão única, mas houve resistência para perpetuar os valores, as crenças e a arte da cultura europeia, resultando em uma modificação da cultura dos colonizadores, ao surgir uma estética híbrida que mescla cultura africana e cultura brasileira. Esta arte desenvolveu-se para além da religião e o conceito de arte afro-brasileira passou por transformações que ora considerou a origem étnica do artista produtor para depois recusar este critério como única forma de delimitação da arte afro-brasileira, levando em consideração a temática e a estética adotada na representação.

#### 4. Conclusão

As manifestações artísticas derivadas do encontro da cultura africana com a brasileira por meio do processo de escravização são características da arte afro-brasileira. Não se trata de uma repetição da arte africana no território brasileiro, mas sim da invenção de algo novo, na adaptação dos costumes, da religião e das artes do povo africano às novas condições que lhes foram impostas. A arte afro-brasileira se constituiu de forma sincrética, na qual os/as negros/as viram no sincretismo, de forma consciente ou não, a possibilidade de negociação entre manter seus costumes, seus cultos e sua arte, e participar dos costumes e tradições do novo país onde se fixaram.

Dessa forma, observamos que a princípio, a arte afro-brasileira esteve atrelada aos aparatos religiosos, objetos e danças, que faziam parte da religião de matriz africana. Posteriormente, o conceito de arte afro-brasileira se desvinculou da religião, quando artistas laicos passaram a produzir arte inspirada em outros aspectos da cultura afro-brasileira. Este delineamento do conceito de arte afro-brasileira passou a valorizar a etnia do artista como fator determinante, para designar suas obras como afro-brasileiras ou não. Por fim, o conceito de arte afro-brasileira ganhou novos delineamentos ao desvincular a etnia e a religião como fatores determinantes para o emprego da nomenclatura afro-brasileira. Assim, poderiam ser consideradas também as temáticas e soluções plásticas utilizadas pelos/as artistas. A etnia poderia ser vista como um fator que agrega valor, mas que por si só não é determinante para denominar o/a artista como afro-brasileiro/a. Além disso, ainda considera a arte ritual, ligada à religião de matriz africana, como forma de classificação na nomenclatura afro-brasileira. Este conceito sugere que se observe a totalidade de obras e trabalhos dos artistas para observar se existe uma abordagem sistemática da estética ou temática afro-brasileira, bem como da arte ritual.

#### Referências

ALMEIDA, Anderson Diego da S; LIMA, Maria de Lourdes; GAIA, Rossana Viana. Santos e orixás:



sincretismo, estética e arte afro-brasileira na estatuária da Coleção Perseverança. **Revista Crítica Histórica**, Alagoas, nº 14, dez. 2016.  
<https://doi.org/10.28998/rchv17n14.2016.0005>

AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**. São Paulo, n. 94, jun. 2012.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i94p9-18>

ARAÚJO, Emanuel. **A mão Afro-Brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

BATISTE, Roger. **Arte e sociedade**. Tradução de Gilda de Mello e Souza. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1971.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: editora C/ Arte. 2012.

CUNHA, Marianno Carneiro. Arte afro-brasileira. In: ZANINI (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. vol. 2, 1983. p. 973-1033.

157 ■

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural da pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa. Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. **Revista DAPesquisa**, Florianópolis, Udesc, v.9,n.11, 2014.  
<https://doi.org/10.5965/1808312909112014119>

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira, o que é afinal. **Arte afro-brasileira - mostra do redescobrimento**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p.98-109. Catálogo de exposição.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutido a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados** vol. 18, n. 50, São Paulo, 2004, p. 209-224  
<https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>

SANTOS, Sônia Duarte. **Um diálogo cultural**: Tarsila do Amaral. 2012. 182 f. (Dissertação) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

SILVA, André Luiz Picolli. **Eros, arte e desejo**: compreensões sobre a obra de Pablo Picasso. 2017. 214 f. (Tese) Universidade de Brasília, Brasília. 2017.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. Tradução: Assef Nagib Kfourri. São Paulo: Senac, 2006.

Recebido em 28/01/2019 - Aprovado em 11/11/2019

Como citar :

Lacerda, E. A., & Teruya, T. K. (2020). Arte afro-brasileira: delineamentos e questões. *OuvirOUver*, 16(1), 142-158. <https://doi.org/10.14393/OUV26-v16n1a2020-46821>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.