

**RAIMUNDO NINA RODRIGUES,  
CLARIVAL DO PRADO  
VALLADARES E MARIANNO  
CARNEIRO DA CUNHA: três  
historiadores da arte afro-brasileira**

**Eliene Nunes \***

O tema arte afro-brasileira está em evidência, sobretudo a partir de 2000, ano das comemorações dos 500 anos do descobrimento, evento que foi norteado pela perspectiva de enfatizar as contribuições dos diversos povos que formaram o que o senso comum denomina de brasilidade. A aprovação de uma legislação educacional nacional, a lei nº 10639/03, que torna obrigatório o ensino das culturas africana e afro-brasileira nas escolas foi também um fator que trouxe a temática para o centro das discussões da história da arte. Mas a história da arte afro-brasileira tem já uma longa trajetória no país. Inventariar e analisar a sua escrita averiguando como se constituiu este campo de estudos é a tarefa a qual dedico o doutoramento em curso no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia, realizando uma pesquisa de cunho historiográfico que está levantando todos os escritos sobre arte afro-brasileira, de 1904 a 2006.

O número de autores que lidou com este tema, seja de maneira sistemática ou esporádica ultrapassa em muito a meia centena. São, na sua grande maioria, brasileiros, acadêmicos, com formação nas áreas de antropologia, sociologia, museologia, história da arte, medicina, entre outras. Suas posições teóricas são variáveis, muitas vezes antagônicas, o que não permitiu ainda chegar a um consenso sobre o conceito de arte afro-brasileira, nem sequer quanto aos seus produtos e aos seus produtores. Assim sendo, embora se apresente promissor aos estudos pela profusão de escritos, o campo ainda não foi suficientemente estabelecido.

O presente artigo visa discutir a presença de três importantes autores sempre citados quando o assunto é arte afro-brasileira, cuja relevância é incontestável, sobretudo pelos avanços paradigmáticos que imprimiram a este objeto de estudos. Pretende-se, a partir da análise de seus escritos, compreender como o tema foi abordado, a partir de quais pressupostos elaboraram seus pensamentos e como Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Marianno Carneiro da Cunha conceituaram a arte afro-brasileira.

### **RAIMUNDO NINA RODRIGUES [1862-1906]**

O marco inaugural do campo de estudos sobre arte afro-brasileira é o artigo *As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil*, do médico maranhense radicado em Salvador Raimundo Nina Rodrigues. Publicado inicialmente na Revista Kosmos do Rio de Janeiro, em 1904, este artigo sintetiza as diligências do autor sobre arte negra<sup>1</sup>, que foi como ele denominou o que hoje se chama arte afro-brasileira. Analisa objetos artísticos pertencentes a cultura negra da Bahia coletados pelo próprio, relacionando-os com a arte africana, na medida em que os avanços dos estudos o permitiram.

As descabidas idéias racistas de Nina Rodrigues pertencem já a história das ciências sociais no Brasil, mas não podem nos impedir de perceber a simpatia com que este autor olhava para a arte negra, tornando seu discurso sobre ela por vezes contraditório com suas teses a respeito da inferioridade dos africanos e de seus descendentes. Perpassa todo o texto um desejo incontido de valorar positivamente as peças que aborda, a começar pela adjetivação de arte com letra maiúscula, deferência utilizada na época de Rodrigues apenas para nominar as obras produzidas pela tradição erudita ocidental, de matriz européia. “... *já é Arte, que se revela e desponta na concepção da idéia a executar, como na expressão conferida à idéia dominante dos motivos.*” (RODRIGUES, 1988, p. 163). Nina estava na contramão da história, que atribuía a estas peças apenas valor etnográfico, sequer designando-as sob o estatuto de arte e relegando-as a museus especiais, convenientemente separadas daquelas que, por parte da cultura erudita européia, mereceram tal adjetivo, sobretudo quando o termo era grifado com letra maiúscula.

Os médicos Jean-Martin Charcot e Paul Richer, neurologistas franceses do século XIX, que utilizaram obras de arte em seus estudos e Maurice Delafosse, principalmente, foram as influências localizadas de Nina Rodrigues. Delafosse, encarregado pelo Museu de História Natural da França de catalogar obras de arte recolhidas de diversos povos africanos, apesar de ser especialista em mundo árabe, utilizava um método descritivo

típico da etnografia que, embora possa ser confundido com os princípios do método formalista em história da arte, difere principalmente porque quanto a leitura formal, o primeiro não realiza a análise estilística das obras, que lhe é desnecessária. Partindo de uma apurada descrição, o método utilizado por Delafosse e seguido por Nina localiza indícios formais e iconográficos que permitem “explicar” a obra. Nosso autor usou o método com primazia, pois, observador perspicaz, conseguiu imprimir a narração toda a ação presente nas cenas, como no exemplo da descrição do cofre encontrado numa praia de Salvador e hoje desaparecido, que narra a agitada caçada a um jacaré. Esta peça, Rodrigues a compara ao famoso trono de Behazin, então recentemente levado da África para a França e estudado por Maurice Delafosse<sup>2</sup>. Percebe nas obras uma tendência a representação idealística das figuras, atribuindo esta característica a um contato com o mundo ocidental, pois as adaptações eram realizadas no sentido de conferir ao rosto das imagens características associadas a fisionomia branca.

Mas, apesar do método bem empregado, Nina Rodrigues cometeu equívocos ao analisar determinadas peças, como no exemplo já analisado e descrito abaixo:

No caso da análise iconográfica da peça “Sacerdote ou filho-de-santo dançando”, fica claro que o autor desconhecia que a escultura é apresentada em posição de joelhos fletidos, figuração típica que denota posição de poder em muitas culturas da África. Mas quando da publicação do texto, os estudos referentes à história da arte africana eram incipientes<sup>2</sup> e é presumível que estas constantes formais fossem desconhecidas. Para ele, a posição da figura do sacerdote ou filho de santo era a tentativa frustrada do artista negro de representar a dança que faz parte do ritual de possessão no candomblé. (CUNHA; NUNES; SANDES, 2006.)

De seu texto, aflora a concepção de arte que norteia seu senso estético e é precisamente nesta concepção que devemos localizar o tanto de esforço que Rodrigues empreendeu para estudar arte negra já que esta não se adequava ao que ele designava como belo. Para Nina, a boa arte era a oficial, erudita, de matriz européia, ensinada nas academias encarregadas de transmitir regras rígidas de representação, cujos modelos deveriam ser extraídos da natureza e, sobretudo, de cópias de obras do passado que já tinham inclusive atingido o mérito de serem designadas com letra maiúscula. Em nível temporal, o Brasil não acompanhou o surto modernista da virada dos séculos XIX para o XX e a conseqüente ruptura com o padrão estético professado por Rodrigues em 1904. Enquanto setores da Europa descobriam, maravilhados a riqueza formal da arte africana e dela utilizavam-se para arejar suas próprias proposições, incluindo elementos não ocidentais em seu repertório erudito, o Brasil

tomou conhecimento da modernidade e da quebra do pressuposto de uma arte verista com a Semana de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida em 1922. Apesar desta concepção estética, de todo comum à sua época, Nina Rodrigues fez o esforço, não raro infrutífero justamente pela rigidez desta, para analisar a positividade da arte negra.

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

Num destes momentos em que seus pressupostos estéticos não obliteraram a interpretação, soube entender a significação das esculturas iorubanas, peças destituídas de poder em si, que é a principal característica dos ídolos ou fetiches. Não podemos concordar com SALUM quando ela afirma que, para Nina, as obras de arte negras eram meros fetiches (SALUM, 2000, p.113). No texto sob análise, o próprio autor se bate contra esta classificação, afirmando peremptoriamente:

Não são ídolos como se - poderia acreditar à primeira vista, como o supõe o vulgo, como o têm afirmado cientistas e missionários que se deixam guiar pelas aparências e exterioridades. Os negros da Costa dos Escravos [...] não são idólatras. Entraram em uma fase muito curiosa do animismo em que as suas divindades já partilham as qualidades antropomórficas das divindades politeístas, mas ainda conservam as formas exteriores do fetichismo primitivo. [...] não são uma representação direta dos orixás e sim dos sacerdotes deles possuídos e revelando na atitude e nos gestos as qualidades privativas das divindades que os possuem. Em todo o caso isso não passa de uma representação. (RODRIGUES, 19, p.162)

Da análise do artigo em questão infere-se a opção de Nina Rodrigues ao selecionar as peças que iria abordar sob o nome de arte negra: todos os exemplares se destinam ao culto religioso, deixando de fora as obras populares e mesmo as eruditas produzidas por negros na própria Salvador em que ele habitava. Outra inferência clara é que o autor elegeu seis esculturas em madeira ligadas à tradição formal iorubana. A primeira característica, a da relação entre a arte que hoje denominamos afro-brasileira e a religião marcou e ainda marca os estudos sobre esta modalidade da arte nacional. Se apenas com o artigo acima citado de Ramos os artistas negros populares mereceram análises relacionais com a arte africana, tivemos que aguardar até 1966, com o artigo de Clarival do Prado Valladares, O negro brasileiro nas artes plásticas, para que artistas

negros atuantes nos moldes acadêmicos do século XIX fossem historicizados. A segunda característica, de atribuir a influência formal da arte negra praticada em Salvador a uma origem iorubana e fon, deveu-se tanto a crença de que, para esta localidade, teriam vindo mais escravos pertencentes aos povos acima referidos quanto a crença correlata, de que estes seriam mais “evoluídos” do que os bantos, destinados a outras regiões brasileiras. De qualquer forma, e devido a muitos fatores, tais como a constituição das coleções dos museus brasileiros de arte africana, são a arte de matriz iorubana e fon as mais estudadas e relacionadas com a arte afro-brasileira, o que restringe em muito o trabalho de reconstituir possíveis genealogias formais que contribuiriam para localizar outras heranças africanas na arte brasileira.

A influência As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil foi tamanha que basta dizer que estabeleceu os alicerces conceituais sobre os quais o tema foi tratado nos próximos cinquenta anos. Somente com um artigo escrito em 1956, Arthur Ramos<sup>4</sup> proporcionou uma visão mais ampla da produção afro-brasileira no campo das artes, ao introduzir artistas populares e que executavam obras laicas. Até então, era a concepção de Nina Rodrigues que vigorava ao tratar de arte afro-brasileira, emergente de seu texto como a produção ritualística, de origem iorubana e fon, executada por africanos e por seus descendentes no Brasil.

### **CLARIVAL DO PRADO VALLADARES (1918-1983)**

Não é possível pensar em arte de origem negra ou africana, ou de arte afro-brasileira sem considerar, de início, a obra de um historiador e crítico da arte: Clarival do Prado Valladares. (SALUM, p. 337)

A citação acima é o início de um dos poucos textos de matiz historiográfica sobre o tema que nos ocupa e bem demonstra a relevância deste nome emblemático para a história da arte afro-brasileira. Médico, estudou primeiramente no Recife, mas concluiu o curso na sua cidade natal, Salvador. Docente de anatomia patológica da Universidade Federal da Bahia, em 1962 foi convidado a lecionar História da Arte na Escola de Belas Artes da mesma universidade, o que fez por breve tempo, pois no ano seguinte transferiu-se definitivamente para o Rio de Janeiro.

Juntamente com outros intelectuais que atuaram na Bahia entre as décadas de 60 e 70 do século XX, tais como seu irmão, José Valladares, Pierre Verger, Jorge Amado e Odorico Tavares, entre vários, incentivou as artes de várias formas, especialmente no ambiente soteropolitano, num momento em que esta viveu um surto de desenvolvimento artístico.

Publicou em jornais locais textos dirigidos ao grande público, mesclando as biografias dos artistas referidos com análises das obras a partir de sua resolução plástica. Trata-se de textos didáticos, cuja preocupação indisfarçada é com a formação e instrução de um fruidor capaz de apreciar os então artistas emergentes do ambiente cultural da cidade.

Clarival Valladares redimensionou a abordagem das produções artísticas da denominada arte afro-brasileira sob vários aspectos. Alargou o campo dos estudos, antes bastante restrito a arte ritualística, incluindo artistas eruditos e populares, revelando muitos nomes e obras que vinculou a uma matriz atávica africana. Vários textos seus foram ancorados em biografias de artistas negros, tratando de Hélio de Oliveira, de Mestre Valentim, de Biquiba Guarani, João Alves e de Agnaldo Manoel dos Santos, entre outros.

Em 1958, ao tratar de Mario Cravo Junior, escultor baiano branco, no artigo homônimo, posteriormente publicado no livro *Paisagem Redivida*, referiu-se a um amálgama afro-brasileiro presente nas obras, sem, contudo designá-lo como um artista afro-brasileiro. Para Valladares, a ascendência africana era condição para a inclusão de um artista nesta categoria, tal qual Nina Rodrigues e diferentemente de Marianno Carneiro da Cunha.

No texto *O negro nas artes plásticas*, de 1966, o que foi nominado como arte afro-brasileira não ficou restrito a arte ritualística, pois o autor focou o cenário artístico do século XIX e a participação de alguns negros naquele contexto excludente da Academia Imperial de Belas Artes. Em se tratando do primeiro artigo escrito sobre a participação negra nesta instituição, realizou uma delicada pesquisa bibliográfica localizando textos que citavam a cor dos artistas. Estas fontes revelaram-se de suma importância para impedir o “branqueamento” do qual foram vítimas muitos negros do passado brasileiro. Além desta listagem, Valladares apresentou, pela primeira vez reunidos pela ascendência africana, artistas brasileiros dos séculos XVIII e XIX. O tema dos negros participantes da Academia de Belas Artes foi retomado em 1987, na exposição *A Mão Afro-brasileira*, portanto vinte anos após este artigo inaugural.

Valladares foi membro do júri internacional do Festival de Arte Negra de Dakar (FESTAC), ocorrido em 1966, sendo o responsável pela premiação do artista baiano Agnaldo Manuel dos Santos, já falecido à época, fato muito raro neste tipo de evento. Além da participação no júri, foi o encarregado de selecionar a delegação brasileira, composta pelo acima referido, além de Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim. Os dois primeiros são artistas de matriz popular e o terceiro, operava com as linguagens artísticas da erudição moderna. Nos três o historiador buscou revelar as fontes de inspiração, tanto formais quanto temáticas, ligadas ao universo afro-brasileiro.

Com uma postura muito mais política do que a de seus antecessores, inaugurou uma crítica de arte engajada em favor do reconhecimento da arte afro-brasileira, incorrendo em excessos típicos desta conjuntura historiográfica. Um exemplo pode ser verificado nas abordagens que realizou da obra de Agnaldo Manuel dos Santos, ao enfatizar possíveis elementos atávicos inconscientes e subestimar a força das imagens dos livros de arte africana que Pierre Verger lhe disponibilizou, o que não invalida o mérito de Valladares ao descobrir este artista de excepcional talento da arte afro-brasileira.

Sobre o gravurista Hélio de Oliveira, em artigo presente no mesmo livro, fala em “...um dos três gravadores baianos<sup>5</sup> que se realizam num processo expressional a que prefiro denominar de pintura negra...” (VALLADARES, 1962, p. 215). Trouxe a público no mesmo artigo a biografia do artista, indispensável para a justa compreensão de sua obra, pois era neto de babalaorixá e designado pelo avô o continuador do terreiro, fato que não se concretizou pela decisão de Hélio em dedicar-se a gravura. Valladares também foi o responsável pela revelação do escultor de carrancas típicas do rio São Francisco, Biquiba Guarani, um dos mestres de Agnaldo Manuel dos Santos e escreveu o único artigo conhecido sobre a obra do artista popular baiano João Alves: *Confronto de dois primitivos*, presente no livro *Paisagem Redivida*, de 1962.

Lidando com obras de artistas que se utilizaram do referencial afro-brasileiro de várias maneiras, Clarival estabeleceu algumas diferenças entre eles, elaborando uma classificação que grosso modo, os dividiu entre primitivos ou genuínos e primitivistas. Os primitivistas eram referidos como artistas eruditos que se serviam do repertório afro-brasileiro para suas obras. Sobre os genuínos Clarival assim se manifestou: “Nenhum dos problemas que afligem o artista erudito [...] consegue anemiar a obra do primitivo. Antes de tudo, ele não está em crise, porém em exaltação. Desenha e pinta porque acha bonito o que vê, e o faz do modo que lhe for possível e lhe pareceu mais próximo de uma inequívoca intenção consagratória.” (VALLADARES, 1962, p. 230). Buscando estabelecer diferenças entre primitivos e primitivistas, opôs os dois em razão do “arranjo” formal e da temática, resgatando a velha oposição entre forma e conteúdo e estabelecendo os limites entre as artes erudita e popular. Os genuínos colocariam a ênfase no que é dito através da obra e os primitivistas, no como é dito.

Contudo, muitos de seus estudos foram dedicados ainda à arte ritualística. Uma apreensão realizada pela polícia em 1910, em Alagoas, permitiu que estudasse, em 1969, no artigo *A Iconografia Africana no Brasil*,<sup>6</sup> exemplares das últimas décadas do século XIX, buscando, em última instância, definir genealogias e suas alterações no Brasil.

A crítica militante de Clarival o alinhou com a modernidade brasileira de modo geral, nacionalista e preocupada em desvelar as “raízes do Brasil”, mas fez parte de um momento mais reflexivo desta, que tinha abandonado já a euforia das construções históricas destituídas de contradições, presentes, sobretudo na primeira fase do modernismo. Mais realista, ele enfrentou, por exemplo, a espinhosa questão da produção artística destinada a turistas, que ironicamente foi estimulada pela valorização da arte popular.

Enquanto a visão hegemônica na crítica de arte brasileira solicitava uma arte abstrata, cujo paradigma era o universalismo, o ambiente intelectual baiano dava mostras de autonomia ao prestigiar artistas cujas pesquisas os ligavam ao primeiro modernismo e sua busca pelas origens, mas suficientemente renovados para operarem no interior do discurso artístico, inventariando o passado para alcançar as formas e as significações que os permitiram participar da estética moderna com identidade bem marcada, tais como Emanuel Araújo e Rubem Valentim.

Clarival do Prado Valladares foi um crítico de arte que, metodologicamente era principalmente um formalista, principal corrente de abordagem do fenômeno artístico do século XX, cuja análise é centrada na sintaxe visual. “*Poucos como Clarival se detiveram na apreciação artística em seu sentido estrito, nas questões estético-estilísticas*” (SALUM, 2004, p. 337), abordando as soluções de claro-escuro, o uso das cores, a composição das obras, bem como suas vinculações estilísticas mais amplas. Mas percebe-se neste tecnicismo o desejo do autor em valorar os artistas aos quais fazia referência, tratando-se mesmo de dar-lhes um lugar no cenário das artes plásticas brasileiras, pois tratava de artistas eruditos, populares e ritualísticos, principalmente negros, que sofriam de forte preconceito no elitizado circuito artístico nacional. Mesmo tendo colocado a ênfase na forma, tinha plena consciência de que a compreensão da arte negra só era possível através da interpretação iconográfica, como fica claro no texto sobre Hélio de Oliveira:

....por força de sua motivação magística, tende para uma solução simbolística. É verdade que necessitamos de tradução dada pelo autor, porém não é devido à metamorfose e, sim, ao incógnito, para nós, de suas referências. Suas composições de pegis correspondem ao problema da organização de natureza morta mas implicam em significados magísticos e recônditos. (...) Do momento em que Hélio se dispôs a nos traduzir o significado dos seus signos, bem como as razões místicas da organização dos objetos do ritual iorubá, vimos que suas naturezas mortas não são, como aquelas outras, arrumadas na quase gratuidade de um enlevo contemplativo, mas carregadas de significados, intenções e mistérios. (VALLADARES, 1962, p. 220)

Clarival do Prado Valladares era uma nacionalista apaixonado pela Bahia e pela riqueza da cultura ali produzida e soube ver a importância da participação dos afro-descendentes na sua constituição. Ao olhar para o que se produzia na Salvador de sua época, deparou-se com uma gama impressionante de artistas pertencentes às camadas populares, cujas obras ligavam-se a um receituário formal e iconográfico de matriz africana e cujas produções plásticas ainda não tinham merecido a atenção da história da arte. Valladares reparou esta falta.

## **MARIANNO CARNEIRO DA CUNHA [19—1983]**

Marianno Carneiro da Cunha é o autor do capítulo sobre arte afro-brasileira do livro *História Geral da Arte no Brasil* (1983), organizado por Walter Zanini, realizando uma síntese consistente e única a respeito desta especialidade. Trata-se de um texto denso no qual o autor trata de aspectos gerais da arte africana e aprofunda a discussão conceitual sobre arte afro-brasileira, em suas vertentes ritualística, popular e erudita, com base em revisões bibliográficas que, infelizmente não são suficientemente claras<sup>7</sup>.

Conforme o próprio autor, quanto à informação e ao método de análise, sua base teórica foi a obra Nina Rodrigues por considerá-lo ainda insuperável. Determinado a desvelar a linha genético-formal de algumas iconografias que se repetem na estatuária ritualística de origem afro, estabeleceu um diálogo entre peças pertencentes a vários museus e coleções brasileiras. Estudou um grupo de oxês de Xangô e dois ibejis, um baiano e outro africano, relacionando as alterações formais nas duas peças com as respectivas ressignificações elaboradas no Brasil.

A análise de Cunha situa-se no interior da melhor tradição formalista da história da arte, demonstrando através dela o quanto valorizou a arte afro-brasileira, dando-lhe a mesma atenção que sempre mereceu a arte erudita ocidental. Cunha utilizou já os adequados instrumentos da história da arte, ou seja, a seriação de objetos para a necessária análise estilística. Nas suas próprias palavras:

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

Mas ao utilizar a análise formalista o fez como um primeiro passo para o entendimento das obras, pois se apercebeu que, assim como a arte africana, para compreender a arte afro-brasileira faz-se necessário reputar-lhe o significado “...o que se afirmou da arte africana é igualmente válido para a arte afro-brasileira....trata-se de uma arte conceitual, icônica.” (CUNHA, 1983, p. 995)

Para realizar a análise partiu de dois pressupostos já estabelecidos pela historiografia: um conceito de arte afro-brasileira e uma classificação dos artistas assim denominados. O conceito utilizado foi que a arte afro-brasileira é “...expressão convencionalizada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto.” (CUNHA, 1983, p.994) . Esta definição caracteriza a arte afro-brasileira como ligada a dois pressupostos: religiosidade e funcionalidade. Englobando a grande maioria da produção artística reconhecida como tal, exclui artistas, sobretudo contemporâneos, que se tem fixado em outros elementos da matriz africana, tais como as padronagens de tecidos, o estudo de materiais, entre outros aspectos. Dentro desta definição cabem objetos que não se relacionam com a matriz africana, como por exemplo as iconografias de caboclo ou de umbanda que não são africanas, “...nem no estilo nem na técnica.” (CUNHA, 1983, p. 994). No sub-item “A emergência de artistas e de temas negros a partir das décadas de 1930 e 40”, o autor questionou a vinculação da terminologia apenas a afro-descendentes, testando a definição dada a princípio sobre arte afro-brasileira, enfatizando que: “...dos artistas cobertos em geral por essa definição muitos são brancos, outros mestiços e relativamente poucos são negros.” Somente ao final do artigo o autor esclarece sua postura sobre a inclusão ou não de artistas sem ascendência africana aparente, e o faz de maneira surpreendente:

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

Carneiro da Cunha rompeu com um dos pressupostos mais fixados entre os autores anteriores que escreveram sobre arte afro-brasileira: o pressuposto que os executores das obras de arte designadas como afro-brasileiras deveriam ser aparentemente não-brancos.

O segundo pressuposto do qual parte pra realizar a abordagem da arte afro-brasileira é a classificação mais corrente desta, que a dividia em quatro grupos que especificaremos a seguir:

1. Os que somente aplicam temas negros incidentalmente ou esporadicamente e poderiam utilizar tanto referências indígenas ou quaisquer outras como estimuladoras de seus trabalhos artísticos. Neste grupo são incluídos Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, Portinari. Djanira, José Pancetti, Santa Rosa entre outros. Nomeá-los como afro-brasileiro seria o mesmo que “...chamar o Picasso das *Demoiselles d'Ávignon*, de afro-frances ou de afro-espanhol.”(CUNHA, 1983, p. 1023)

2. Aqueles que utilizam temas afros consciente e sistematicamente, mas operam dentro dos esquemas da arte ocidental, o que, para Cunha, é o mesmo caso anterior. São eles: Agnaldo Manuel dos Santos, Rubem Valentim, Carybé, Mário Cravo Jr, Hansen-Bahia e Di Cavalcanti. “*Todos esses casos que acabamos de apontar articulam-se mutatis mutandis às eventualidades que acontecem universalmente no mundo das artes plásticas.*”(CUNHA, 1983, p. 1024).

3. Os artistas que se servem de temas e soluções plásticas negras espontâneas e as vezes de modo inconsciente. Cunha incluiu neste grupo os artistas denominados populares ou primitivos, exemplificando com Guma, escultor branco de Porto Alegre e o também escultor Louco, negro de Cachoeira, na Bahia. Além destes, incluiu no grupo artistas tais como Heitor dos Prazeres, José Barbosa, Tio Quincas (Joaquim Garcia Lopes) e Geraldo Teles de Oliveira.

4. Por último, os artistas rituais, cujas obras são realizadas para serem utilizadas nos rituais das religiões afro-brasileiras “...em que ao lado de reformulações individuais flui intacto o ícone negro, carregado de um idioma que extrapola o indivíduo e fala dos valores constantes de uma cultura, falando, nesta medida, também por todos.”(CUNHA, 1983, p. 1026). São eles Mestre Didi, Glicério Silva e Mário Proença, além de uma grande maioria de artistas anônimos.

Os artistas pertencentes ao terceiro e quarto grupos são comentados de forma conjunta por Cunha, posto que o autor os considerasse os verdadeiros representantes de uma arte afro-brasileira. Assim, vale a pena reproduzir a longa citação na qual justifica esta opção:

...sobretudo a obra dos artistas do terceiro e quarto grupos, tornam nulas as dicotomias convencionais estabelecidas entre arte popular e arte erudita, entre artista e artesão e quejandos, como já assinalamos. Trata-se com efeito, de uma arte prenhe de sentidos, extraídos de modelos culturais e de valores atuantes.

Estes exprimem uma visão de mundo que se fortalece na revolta contra os parâmetros impostos arbitrariamente pelas classes dominantes. Este fato é capital, pois mostra claramente que dentre todos os povos que influenciaram culturalmente o Brasil somente o africano foi capaz de fornecer uma cosmologia que aqui se enraizou e que aqui se expande.” (CUNHA, 1983, p. 1026)

A arte realizada por negros ou sob a influência de sua cultura ancestral é avaliada pelo autor como uma constante que permeia toda a denominada arte brasileira, “...tanto a vertente africana quanto a branca ou mulata estão na base do que tornou as artes plásticas no Brasil não mais luso-brasileiras mas nacionais.” (CUNHA, 1983, p. 1021), o que significa dizer que, sem este elemento, a arte brasileira não seria como é, não teria as mesmas formas que apresenta e nem a seu desenvolvimento seria o que tem sido desde a constituição.

Dois pontos parecem ser problemáticos na abordagem que Carneiro da Cunha fez da arte afro-brasileira: o primeiro deles foi considerar Agnaldo Manuel dos Santos como um representante da arte erudita, o que contradiz todas as outras interpretações sobre este escultor, especialmente as de Clarival do Prado Valladares, seu principal biógrafo e de Emanuel Araújo, curador de muitas exposições que contaram com a presença da obra de Agnaldo. Outro ponto muito controvertido na obra bibliográfica que se está a analisar são os anacronismos conceituais, de todo modo constantes em muitas obras sobre arte africana e afro-brasileira: a utilização de nomações de movimentos de arte moderna, tais como expressionismo e surrealismo, para caracterizar exemplares peças destas tradições, no caso específico, ao abordar imagens de exu.

A crítica acima não invalida a colocação de Marianno entre os principais nomes da história da arte afro-brasileira, ao lado de Clarival do Prado Valladares e Raul Lody, pois foi com ele que esta especialidade adquiriu a maioria teórica no país. O texto *Arte afro-brasileira* é referência obrigatória e presente em todos os estudos posteriores sobre a temática.

Concluindo, ressaltamos a importância destes três autores, que publicaram em circunstâncias variegadas, para a historiografia da arte afro-brasileira. Com Nina Rodrigues temos a inclusão da temática no círculo acadêmico e uma conceituação de arte afro-brasileira, que enfatiza apenas seu caráter religioso, além do fato de que seus executores são, invariavelmente, negros e descendentes das culturas iorubana e fon.

Clarival do Prado Valladares amplia consideravelmente o campo, incluindo, além dos artistas ritualísticos, os eruditos e os populares. O aprofundamento de seus estudos sobre arte e artistas negros de matriz popular nos deu a perceber toda uma gama de matrizes formais inconscientes, atávicas. Do ponto de vista dos produtores, Clarival, tal

qual Nina Rodrigues, também considerou que são negros ou mestiços, sem, contudo esquecer que muitos artistas brancos foram influenciados pela matriz africana.

Com Marianno Carneiro da Cunha a temática afro-brasileira ganha a maioria sob os paradigmas da história da arte. Ao insistir que ela está na constituição da arte brasileira, Marianno rompeu pela primeira vez a relação de etnicidade ao definir arte afro-brasileira, caracterizando-a a partir do uso de convenções estilísticas ligadas a matriz africana.

Devemos a eles não somente muito do que sabemos, mas também muitas das perguntas que nos permitiram enxergar o que não sabemos, mas gostaríamos de saber sobre arte afro-brasileira. A contemporaneidade traz a necessidade de diálogos alargados diante da multivocalidade das abordagens do fenômeno artístico, especialmente da arte afro-brasileira, mas para não nos percamos nesta Babel discursiva, é fundamental perscrutar o passado e entender como o conceito de arte afro-brasileira foi elaborado por três dos seus mais importantes estudiosos.

## NOTAS

\* É formada em Educação Artística. Possui duas especialidades: em Barroco Mineiro e Patrimônio Cultural. É mestre em História Ibero americana. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia. Email: lissarraga@hotmail.com.

1 Posteriormente o artigo foi publicado no livro póstumo: Os africanos no Brasil, editado em 1933 com vários artigos de Nina. Reeditado em 1998 no catálogo da exposição *A mão afro-brasileira* e também em *Para nunca esquecer. Negras Memórias, memórias de negros*, de 2001, os dois sob a coordenação de Emanuel Araújo.

2 DELAFOSSE, M. Lês trône de Behanzin et lês portes dês palais d'Abomé au Musée ethnographique du Trocadero. *La Nature: revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, Paris: 1090, 1894.

3 FROBENIUS, Leo publicou em 1898 o primeiro estudo sobre as máscaras africanas.

4 In: O negro na pintura, escultura e arquitetura. In: O negro na civilização brasileira. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956, cap. X, p. 138-149.

5 Os outros dois artistas aos quais o autor faz referência no texto são: Calazans Neto e José Maria.

6 Reeditado ARAÚJO, Emanuel. *Arte e Religiosidade no Brasil: Heranças Africanas*. (1997).

7 O autor faleceu depois de entregar a primeira redação de seu texto, ainda sem notas, bibliografia e revisões.

## BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Emanuel. (org). *Arte e religiosidade no Brasil. Heranças africanas*. II Encontro Nacional de Cultura. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1997.

ARAÚJO, Emanuel. (org) *A mão afro-brasileira*. São Paulo: Tenengue, 1988.

CUNHA, Marcelo N. Bernardo da; NUNES, Eliane; SANDES, Juipurema A. Sarraf. Nina Rodrigues e a constituição do campo da história da arte negra no Brasil. In: *Carta Médica*. Salvador, 2006 (no prelo).

CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte afro-brasileira. in: ZANINI, Walter. (org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v.2.

DELAFOSSÉ, M. *Lê trône de Behanzin et lês portes dês palais d'Abomé au Musée ethnographique du Trocadero. La Nature: revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*. Paris: 1090, 1894.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Pioneira, 1983.

LODY, Raul. *Por uma história da arte afro-brasileira*. Série Comunicado Aberto, agosto 1994.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *As belas artes dos colonos pretos no Brasil*. Kosmos. Rio de Janeiro, agosto, 1904.

SALUM, Marta Heloisa. *Cem anos de Arte afro-brasileira*. Mostra do Redescobrimto. Arte Afro-brasileira. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. "Imaginários negros", *negritude e africanidade na arte plástica brasileira*. In: MUNANGA Kabengele. (org.) *História do negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição*. Brasília: Fundação Cultural Palmares. Vol.1. 2004.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Paisagem rediviva*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, [Série Ensaio], 1962.

\_\_\_\_\_. *Origin, revelation and death of a primitivist sculptor*. Publicações do Centro de Estudos Afro-Orientais. Série Estudos. Universidade da Bahia. Salvador, nº2, 1963.

\_\_\_\_\_. *Riscadores de Milagres. Um estudo sobre arte genuína*. Rio de Janeiro: Superintendência de difusão cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1967.

\_\_\_\_\_. A iconologia africana no Brasil. In: *Revista Brasileira de Cultura*. MEC/CFC. Rio de Janeiro, 1 (1),: 37-48, set., 1969.

\_\_\_\_\_. *O negro brasileiro nas artes plásticas*. Cadernos Brasileiros. Rio de Janeiro, ano X (47): 97-109, 1966.

RAMOS, Arthur. O negro na pintura, escultura e arquitetura. In: *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956, cap. X, p. 138-149.

RAMOS, Arthur. O negro na pintura, escultura e arquitetura. In: *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956, cap. X, p. 138-149.