

## RESUMO DE TESE

### ARTE AFRO-BRASILEIRA Origens e Desdobramentos\*

Dilma De Melo Silva

#### 1 INTRODUÇÃO

O trabalho pretende oferecer subsídios para uma renovação teórico-metodológica nos estudos sobre a produção artística em sociedades de capitalismo dependente. Partimos da premissa que vê no fenômeno estético um condicionante social como nas posições teóricas dos autores: Bastide<sup>1</sup>, Bourdieu<sup>2</sup>, Acha<sup>3</sup>, Canclini<sup>5</sup>, Lauer<sup>7</sup>, os quais procuram analisar a produção artística, separando-a do estético e apreendendo os vários momentos do processo: produção, distribuição e recepção.

O ponto de partida foi uma revisão crítica da bibliografia que estuda o processo artístico em países como o Brasil e outros da África Negra, revendo os critérios que se assentam em categorias estéticas ocidentais e de classe que se impõem como universais e absolutas.

Para efetuar crítica à concepção universal de Arte adotamos uma abordagem sociológica da Arte e numa visão interdisciplinar. Tornou-se necessário realizar uma crítica às tendências mecanicistas e reducionistas do estudo do fenômeno estético e buscar uma proposta teórico-metodológica capaz de permitir uma inserção histórico social dessa produção, recuperando sua pluridimensionalidade, apreendendo, assim, a interação das componentes de todo o processo: artista, obra, intermediário e público.

Após essa revisão dos referenciais teóricos, o trabalho se propôs a um estudo do processo de transformação dos suportes rituais na Umbanda e no Candomblé, analisando a *estética pobre* das práticas cotidianas de setores das classes subalternas em nosso país. A análise voltou-se aos assentamentos dos orixás visando captar tanto as rupturas como as continuidades estilísticas e semânticas desses objetos na trajetória da África ao Brasil.

Nosso objeto de estudo diz respeito aos suportes plenos de significados usados nos cultos afro-brasileiros surgidos num fazer transformador da realidade, num conhecer competente capaz de representá-la ou de sugerí-la, seja pelo

realismo, seja pela abstração, objetivando o subjetivo, através de símbolos e de alegorias.

Em nosso propósito de estudar a arte africana e afro-brasileira, movia-nos a instigante preocupação com as dicotomias: arte x artesanato, arte popular x arte erudita, como surgiram, quais valores se camuflam sob esses rótulos. Neste trabalho, voltamo-nos para o estudo de um objeto considerado por muitos como não-Arte por não corresponder aos parâmetros das Academias ou da Estética das "Belas-Artes".

Pretendemos conhecer tal produção para poder penetrarmos um pouco mais no conhecimento de nossas culturas e contribuir para a formulação de políticas culturais que contemplem outros segmentos, além do hegemônico.

## 2 RESULTADOS

A pesquisa nos proporcionou elementos para conhecermos mais profundamente questões sobre a natureza da arte, uma vez que não existe definição de arte que possa ser comum a todas as sociedades. Em comunidades africanas, por exemplo, a arte é uma linguagem, um veículo de comunicação, representando importante papel na difusão de valores civilizatórios, que se manifestam através do canto, dança, música, pintura, utilizando harmonias e discordâncias de formas, de expressões e de sons para transmitir emoções captáveis pelos sentidos.

Para o estudo e conhecimento das Artes Africanas tornou-se necessário rejeitar o referencial teórico desenvolvido no Ocidente, uma vez que seus cânones e parâmetros se referiam à produção européia greco-romana pós-renascentista, não se adequando ao estudo da produção negro-africana.

Em comunidades societárias a arte comunal cumpre funções básicas:

- a) diferencia o mundo dos homens, regidos pela cultura, do mundo dos animais, regido por impulsos inatos e instintivos;
- b) diferencia a comunidade de todas as outras, dando-lhe uma *identidade*;
- c) comprova a luta do homem para dominar a natureza, mas também o seu afastamento dela, para alcançar o prazer infinito da criação, obtendo daí ânimo, estímulo para "viver num mundo cheio de perigos mas pode ser melhorado pela ação dos homens", segundo Ribeiro<sup>8</sup>.

Pudemos, desse modo, apreender as singularidades das civilizações negro-africanas, buscando nelas as raízes desconhecidas e ocultadas pela hegemonia branca e cristã que ainda persistem na cultura brasileira.

Nossa reflexão foi sempre pautada em Coelho<sup>9</sup> que afirma: "as formas da razão são várias e não constituem apanágio de nosso pensamento arrogante e imperialista" e manifestam-se em práticas sociais oriundas de sabedoria milenar, que resistem, apesar de todos os processos de imposição de uma visão *ocidental* de mundo.

Procuramos estudar as relações de produção, distribuição e consumo de objetos que, em sua elaboração, guardam referenciais aos protótipos africanos, apresentando seja uma continuidade, inovações ou rupturas na trajetória desses objetos até o destinatário. A população *consumidora* dessa plástica vive num universo cultural no qual se fundem o *popular* e o *massivo* criando uma demanda para uma produção plástica que continha originalmente somente um valor de uso e atualmente passa a ter um valor de troca que se sobrepõe ao primeiro.

Nosso estudo nos leva a concluir que o objeto de estudo da Estética e da História da Arte não pode ser nem a obra nem os artistas, mas o processo de circulação social nos quais surgem seus significados, ou seja, o estudo do processo pelo qual certos objetos *ganham* o status de *obra de arte*. Os delineamentos iniciais foram formulados na década de 40 por Roger Bastide em nosso país e, na América Latina, ligados aos estudos de literatura.

Os teóricos que mais têm contribuído, atualmente, para relacionar o estético com as estruturas sociais, buscando desvendar a *imaculada concepção* da criação artística, têm sido:

- a) Mirko Lauer, um historiador peruano, que fundamenta suas concepções teóricas e metodológicas a partir das Ciências Sociais, ressaltando sobretudo o caráter de dependência de nossa arte em relação às ex-metrópoles, ou às novas metrópoles hegemônicas;
- b) Juan Acha, outro peruano, radicado no México, crítico de arte, cuja posição teórica pode ser apreendida por suas próprias afirmações quanto à arte latino-americana:

o problema mais importante que atualmente enfrentam as artes visuais de nossa América é a falta de um pensamento visual autônomo que as nutra e renove. Porque essa autonomia tem que ser o primeiro passo de esforços de *independência artística* e da subsequente *autodeterminação estética*.

- c) Nestor Garcia Canclini, nascido na Argentina e vivendo no México, que propõe um modelo para a análise sociológica da arte, distinguindo o nível geral da estrutura social da sociedade e o da estrutura particular da produção artística. Isso significa, segundo ele, estudar os macrocondicionamentos que a arte recebe do conjunto da sociedade, por outro lado, os microcondicionamentos que atingem a estrutura interna do campo artístico.

Canclini afirma que devemos eleger como objeto de estudo *o processo* de produção artística, e não um estudo de obras, ou de artistas. O objeto de estudo deve ser a estrutura e as transformações do terreno artístico, observando-se os seguintes passos:

- a) análise da estrutura geral da sociedade e sua localização no caso brasileiro e latino-americano – suas relações de dependência em relação ao sistema capitalista;
- b) análise do lugar atribuído à arte no conjunto da estrutura social e sua vinculação com a estrutura de classes.

No referente à estrutura do campo artístico os seguintes aspectos devem ser incluídos:

- a) organização material;
  - meios de produção (recursos materiais, acrílicos, plásticos);
  - relações sociais de produção (artistas x marchands x público x meios de comunicação);
- b) processo ideológico:
  - elaboração em imagens dos condicionamentos sócio-econômicos por parte dos artistas na obra.
  - elaboração ideológica realizada em outros textos: jornais, manifestos, entrevistas, inquéritos, etc.

Depois de completado esse trabalho seria possível ordenar os movimentos e períodos dos processos artísticos. E, a explicação sociológica poderá verificar se o artista estabelece, preferencialmente, laços de sua obra com: a história da arte, ou seja, com o passado; outros artistas de mesmo movimento, do país, ou exterior; os marchands ou editores; as instituições promotoras de arte: galerias, museus, fundações e centros culturais; o público, verificando qual classe ou fração de classe; os meios de comunicação de massa; a censura, patrocinadores ou outros meios de controle institucional.

### 3 RECOMENDAÇÕES PARA O ENSINO DA ARTE

No ensino da Arte, em nosso país, notamos que há uma enorme lacuna no que se refere à Arte Africana ou à Arte Afro-Brasileira; inexistem nos cursos e programas curriculares, e, na bibliografia disponível, por nós consultada, aparece (quando aparece) apenas citada.

Quando se pensa no ensino da Arte para crianças e adolescentes, verificamos que na bibliografia disponível a lacuna é quase total; os modelos e informações colocados à disposição dos educadores seguem os modelos e paradigmas importados. Continuamos a seguir a visão inculcada desde a vinda da Missão Francesa, no século XIX. Tomemos um exemplo, Figueiredo<sup>10</sup> publicou um livro de história da arte para crianças, com o patrocínio da Secretaria de

Estado da Cultura do Estado de São Paulo. Nessa publicação, a autora aborda 40 mil anos da História da Arte Ocidental, numa perspectiva funcionalista, concentrando o foco da análise em artistas, obras ou movimentos, numa concepção individualista e idealista, atribuindo às obras um sentido *espiritual* e o artista criador visto ora como *gênio* ora como *louco*. A história da arte que as crianças ficam conhecendo através deste livros são as "maravilhas da Arte que estão no Velho Mundo" e ao final os protagonistas devem viajar a Paris, a última ilustração mostra os dois garotos subindo as escadarias do Museu de Louvre. Quanto ao Brasil, há uma referência a Portinari e aos sambaquis. No mais, silêncio total.

Os livros utilizados por arte-educadores em sua maioria também escamoteiam a existência de núcleos de produção artística populares, mantendo os professores em sua formação estética elitista filiada aos paradigmas euro-americanos, o ensino da arte-educação permanece massivamente voltado para o estudo da arte erudita, da chamada "arte culta", ignorando todo e qualquer outro tipo de produção, dos segmentos negro e indígena.\*\*

Dispondo agora de um referencial teórico-metodológico embasado nas Ciências Sociais, efetuamos pesquisas, cujos dados empíricos foram coletados junto ao Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP, a fim de analisar a produção artística de um segmento da população brasileira, que vive em condições de marginalidade social, econômica e cultural; e, por consequência, sua produção artística é encarada como subproduto de uma *etnia* ou uma *população inferior*.

Muitos autores que estudam o problema do negro em nosso país nos alertam quanto ao caráter de marginalização e desarticulação desse setor pobre e oprimido que durante séculos sofreu a hegemonia do segmento branco, cristão, sendo sua produção vista como *desviante* dos parâmetros do segmento branco.

Nos estudos sobre arte em nosso país é limitada a referência à produção Afro-Brasileira e, quando citada, é vista como *exótica*, ligada a religiões ou cultos *folclóricos*.

Roger Bastide, pioneiro em muitos estudos sobre a cultura brasileira sistematizou vários trabalhos apresentando o que denominou "uma estética afro-brasileira" que retomamos. Muitas pistas e sugestões foram por ele deixadas quanto ao significado dos suportes materiais artísticos usados em rituais, cerimônias, capazes de propiciar *emoção estética* juntamente com a *emoção sagrada*.

Em nossa pesquisa analisamos os assentamentos dos Orixás e a iconografia de Exu, apreendendo a continuidade estilística, as rupturas e inovações com relação aos protótipos africanos.

\*\* Está em andamento um projeto de Dissertação de Mestrado de uma orientanda, Regina Maria Lintz Funari, no qual realiza análise de 10 Coleções Didáticas para ensino de Educação Artística de 5ª a 8ª), publicações das décadas de 70 e 80 verificando a total omissão sobre a Arte Africana e Arte Afro-Brasileira.

Verificamos que houve apropriação por parte do capitalismo dessas práticas que eram inicialmente espaços de resistência à dominação branca, mas que agora passam por um processo de *embranquecimento*.

Nosso estudo encara essa produção como *processo* e não como um resultado voltado para si mesmo. As formas estéticas de suportes assumem determinadas significações, nas relações entre o homem e o sagrado. A *estética* se integra numa outra dimensão. Como afirma Santos<sup>11</sup>:

a manifestação do sagrado se expressa por uma simbologia formal de conteúdo estético. É a expressão estética que "empresta" sua matéria a fim de que o mito seja revelado. O belo não é concebido unicamente como prazer estético: faz parte de todo um sistema.

Nosso objetivo na pesquisa se encaminhou em duas direções:

1ª) verificar a *continuidade estilística* dos protótipos africanos transportados para nosso país, durante os anos de colonização e escravidão negra. Cunha<sup>13</sup> escrevendo sobre a iconografia de Exu, mostra que ocorreu alteração na trajetória forma das suas representações no Brasil, partindo de uma representação naturalista (em África), se dirige para dois plásticos: o primeiro é expressionista tendente ao surrealismo e o outro é a resultante de um processo de geometrização crescente que atinge a abstração da iconografia nos pontos riscados e nos emblemas de ferro da umbanda.

Estudo do aspecto formal da produção, portanto.

2ª) verificar se houve *continuidade no sentido*, na significação dada aos suportes. Em África o sentido cultural dado a Exu é de fundamental importância, pois se trata de um princípio, conforme nos afirma Trindade<sup>12</sup>.

Exu é um princípio. Pertence e participa de todos os domínios da existência cósmica e humana. Ele representa e transporta o *àse* (força mágica sagrada) que designa em Nagô a *força* vital que *assegura a existência dinâmica* permitindo o acontecer e o devir.

No Brasil, continuaram a existir esses atributos? O Contingente africano transportado ao nosso país durante o período colonial teria utilizado Exu como uma metáfora expressiva conforme afirma Cunha<sup>13</sup>:

ele simboliza a cultura negra em ambiente hostil, para sobreviver, para manter uma cultura negra de resistência contra os valores impostos pela sociedade dominante, reveste-se sub-repticiamente dos atributos do diabo cristão: ganha rabo, chifre, tridente.

Nossa hipótese norteadora poderia ser assim formulada: teria havido um desvirtuamento na produção dos suportes ritualísticos de origem africana, na expansão do capitalismo e no processo de integração dos negros na sociedade de classes. Ao alterar sua finalidade os objetos transformaram-se em mercadorias feitas em série, fornecendo produtos destinados às centenas de casas de Umbanda existentes em praticamente todos os centros urbanos do país.

Nas comunidades africanas os objetos ritualísticos são feitos por um especialista, conforme normas precisas e parâmetros exatos, referidos ao contexto cultural do grupo social. O que vemos, no Brasil, nas prateleiras das lojas de Umbanda são objetos sem nenhuma destinação comunitária, foram arrancados de seu contexto original, e inseridos numa outra cena: nas feiras, nas lojas, nos mercados. Perderam seu *valor de uso*, adquirindo agora, apenas, um *valor de troca*, tendo desaparecido totalmente a original cosmovisão integral de uma concretude material portadora de uma carga emocional e valorações lógicas inerentes a um determinado significado que se perdeu, no processo de sincretismo dos cultos afro-brasileiros, resultante da desagregação da memória coletiva negra. Nessa segunda parte do nosso estudo, temos que analisar as diferenças entre as práticas sacralizadas do Candomblé e as práticas da Umbanda, pois, estas últimas correspondem à integração de práticas sincréticas (onde aparecem: catolicismo, kardecismo), enquanto o Candomblé significaria a conservação das raízes africanas. Na Umbanda houve uma ruptura com relação aos símbolos originais do continente africano: não ocorrem sacrifícios de sangue, considerados como *bárbaros* pelos praticantes. Os assentamentos dos orixás são substituídos ou acrescentados com talismãs europeus, estrelas de David, insígnias cabalísticas, introdução dos "caboclos".

No nosso propósito visou-se verificar *como a produção dos suportes materiais artísticos para os rituais foram alterados* ao longo do processo de transformação da sociedade brasileira, de agrária para urbano-industrial, quando ocorre um *embranquecimento* das práticas religiosas de origem africana. Outros materiais, outros nomes, substituições; as entidades africanas passaram a ser interpretadas dentro de uma nova perspectiva religiosa, perdendo suas características místicas e se transformando em outra essência, *apenas os nomes são conservados*.

Um outro elemento que podemos acrescentar, subjacente ao nosso estudo, se refere à ruptura com relação à oralidade. O saber africano é transmitido através da palavra, a *tradição oral* é a fonte primordial do conhecimento, nos rituais africanos *o nome é a coisa, dizer é fazer*.

A tradição, em sociedades ágrafas pode ser entendida como um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra. Desse modo a sabedoria dos ancestrais é preservada, havendo *especialistas* como os "griots" que conhecem as tradições, as genealogias relativas a toda sorte de eventos. Um tradicionalista em assuntos africanos, Tierno Bokar, assim se expressa:

A escrita é uma coisa e o saber é outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a

conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua mente<sup>14</sup>.

No processo de integração do negro na sociedade de classes após a Abolição, os praticantes aderiram aos modelos da sociedade hegemônica e o conhecimento é transmitido pela *escrita*. No *boom* da Indústria Cultural o número de títulos e publicações sobre a Umbanda é numeroso.

Algumas das inúmeras editoras adotam sistema de reembolso postal, fornecendo aos interessados Catálogos pelo correio.

## 4 CONCLUSÃO

### 4.1 Raízes negras de um mundo – que se diz – branco

A historiografia brasileira sobre Arte omite, em sua maioria o trabalho e o talento da "mão afro-brasileira" exceto Cunha<sup>15</sup> Leite<sup>16</sup> e Araújo<sup>17</sup>. Esses autores abordam a emergência de artistas e temas negros em nossa arte, ressaltando, inclusive, a problemática da marginalidade, pois, tais produtores integrantes de camadas sociais empobrecidas enfrentavam enormes dificuldades para competirem com os produtores *brancos*, pois a formação individualista exigia avultadas despesas.

Ao lado do *embranquecimento* encarado por muitos como sendo *redenção* dos ex-escravos, o segmento negro em nossa sociedade conseguiu superar as condições estruturais de opressão na qual vivia e executou uma considerável produção artística. No período colonial se fizeram conhecer alguns nomes como Aleijadinho, Chagas, Valetim Fonseca, os quais contribuíram para a desvinculação das Artes Plásticas brasileiras da hegemonia européia, criando uma linguagem barroca *tropical*, na qual o elemento africano é ingrediente essencial para sua compreensão. Mesmo quando a mão afro-brasileira estava a serviço de projetos brancos, o resultado visível demonstrava suas origens africanas.

Cunha elabora um esboço histórico do elemento negro em nossa arte durante os séculos XVII e XVIII mostrando como detalhes ou símbolos da imaginária católica encobrem ou disfarçam a presença africana.

Não apenas nas chamadas artes "eruditas" essa presença se faz sentir, mas igualmente nos objetos encontrados nas feiras, mercados, salas, cozinhas, no cotidiano por todo o país. Desde utensílios domésticos até jóias e adereços que compõem o *todo o dia* de nossa população, são objetos saídos das mãos dos obreiros de todas as artes e profissões, que se afirmam como partícipes criadores da cultura e civilização brasileira.

No período colonial a produção artística negro-brasileira foi canalizada em sua maior parte para as Igrejas das Irmandades e Confrarias dos

homens pretos. Com a Abolição essas organizações perderam muito do sentido original em manter uma identidade étnica.

No século XIX, com a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, impõe-se a estética neo-clássica e outros nomes se destacam: Miguel Dutra (1810-1875); Emmanoel Zamor (1840-1917); Estevão Silva (1845-1891); Manoel Quirino (1851-1923); Horácio Hora (1853-1890); Firmino Monteiro (1855-1888); Crispim do Amaral (1858-1911); Pinto Bandeira (1863-1896); Rafael Frederico (1865-1934); Isaltino Barbosa (1867-1935); João Timóteo (1879-1932); Artur Timóteo (1882-1922); Teixeira Leite<sup>18</sup> em seu trabalho sobre os acima citados artistas negros de "Oitocentos" nos apresenta um estudo inédito sobre a contribuição negra à pintura, nesse período de nossa História.

Araújo<sup>19</sup> organiza uma publicação na qual outras linguagens são abordadas, além da pintura, buscando o "significado da contribuição artística e histórica" num painel da presença em nossas diversas manifestações culturais: artes plásticas, música, literatura, teatro e dança. A proposição do projeto de estudo sobre a "mão afro-brasileira", além de registro, visa estabelecer uma discussão sobre o segmento negro como formador da nacionalidade brasileira, revelando na publicação momentos importantes de nossa arte mestiça, demonstrando que cultura e arte não são abstrações, mas concretudes, materialidades históricas que conservam e sintetizam a experiência coletiva transmitida como herança social às gerações vindouras.

Sabemos que a experiência coletiva dos povos não constitui um todo homogêneo, e que a cultura é, antes de tudo, cultura de classe. As diferentes classes sociais, grupos, segmentos, experimentam contraditoriamente a História da sociedade, que é reelaborada a partir desses enfoques diferenciados e diferenciadores. Não há pois uma cultura atemporal, genética mas, sim *culturas* que concretizam desigualdades raciais e sociais. E, também, diferentes reelaborações simbólicas das estruturas materiais, que levam à sua compreensão, reprodução ou transformação. E, essa dinâmica social de definições e redefinições nos impõe, como premissa, o conhecimento da matriz africana presente na cultura material e nos valores brasileiros, que, por razões da "ideologia da democracia racial brasileira", tem sido mantida invisível, ou camuflada.

Tornar essa matriz negra visível, trazer à tona nossa condição de país mestiço – resultante de índios, brancos e negros – essa a nossa pretensão: aprofundar nosso estudo sobre as raízes negras de um mundo que se diz branco, mostrado, e representado pela visão hegemônica, européia, cristã.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BASTIDE, R.. Ensaio de uma estética afro-brasileira. *O Estado de S. Paulo*: nov/dez., 1948.
2. BOURDIEU, P.. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

3. ACHA, J. *El arte y su distribución*. México: UNAM, 1984.
4. \_\_\_\_\_. *El consumo artístico y sus efectos*. México: Trillas, 1986.
5. CANCLINI, N.G.. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1980.
6. \_\_\_\_\_. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
7. LAUER, M.. *Crítica de la artesanía*. Lima: Centro de Promoción del desarrollo, 1979.
8. RIBEIRO, D.. Arte índia. In: *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Int. W. M. Salles, 1983.
9. COELHO, R. G. A.. *Olooirá. Escritos sobre a religião dos orixás*. Agora, 1981.
10. FIGUEIREDO, L. M. História da arte para as crianças. São Paulo: Pioneira, 1987.
11. SANTOS, J. E.. *O nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1986.
12. TRINDADE, L. S.. Exu: poder e perigo. São Paulo: Ícone Ltda, 1986, p.260.
13. CUNHA, N. C.. Arte Afro-brasileira. In: *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Int. W. M. Salles, 1983.
14. TIerno, Bokar citado por Hampate-Bâ, *A tradição viva - História geral da África*. São Paulo: Ática, 1982, p.181.
15. CUNHA, N. C.. *Arte afro-brasileira... op., cit.*
16. LEITE, J. R. T.. *Pintores negros no Oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel, 1988.
17. ARAÚJO, E.. *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.
18. LEITE, J. R. T.. *Pintores negros...op., cit.*
19. ARAÚJO, *A mão afro-brasileira...op., cit.*

DA FRONTEIRA DO ASFALTO AOS CAMINHOS DA LIBERDADE  
(IMAGENS DO MUSSEQUE NA LITERATURA  
ANGOLANA CONTEMPORÂNEA)

Tania Celestino de Macêdo\*

A partir do exame da produção em prosa (contos, novelas e romances) realizada nos últimos vinte anos em Angola, a tese "Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade" analisa a representação da cidade de Luanda e seus bairros pobres, os "musseques", na literatura contemporânea daquele país, elaborando, dessa maneira, um amplo painel da ficção angolana.

Constatando que praticamente todos os escritores a começar dos anos 60 dedicaram-se, em alguma ocasião, a textos narrativos em que figuram os bairros sub-urbanos luandenses, a autora analisa a função de angolanidade dessa produção, por ela designada "prosa do musseque". Tomando como base um "corpus" que abrange cerca de 100 narrativas, a tese traça a correlação entre espaço estético e projeto nacionalista, inferindo da análise da ficção angolana realizada entre os anos 1960 e 1980, um esforço efetivo e coordenado de reavaliar modelos impostos pelo colonialismo e realizar a construção de novas representações coletivas em que o colonizado se coloque como sujeito da história.

Dessa forma, a "prosa do musseque" indicaria a correlação entre consolidação de um modelo estético – baseado em uma escolha de representar o espaço marginalizado – e um projeto revolucionário nacionalista, na medida em que a representação desse espaço acaba por fundar uma "imagem do mundo" própria e nacional.

\* Resumo de tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 11/05/1991.

## "DOENÇA DA TERRA E DOENÇA DE FARMÁCIA: UM ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE A MEDICINA POPULAR E A MEDICINA OFICIAL EM CABO VERDE, UMA SOCIEDADE EM MUDANÇA".

Nélida Maria Lima Rodrigues\*

O presente trabalho tem como tema central o estudo da medicina popular em Cabo Verde. Mais que um estudo centrado nos seus elementos de representação e nos seus agentes, trata de analisar a sua relação com a medicina oficial, tomando como lugar preferencial a Ilha de Santo Antão, onde Lagedos nos serviu como local possível para estudo de caso.

Convencionamos chamar de "remédio-da-terra" a essa forma da população local se relacionar com a doença e a cura, conceito normalmente utilizado pela clientela, cujo significado no falar crioulo é bem mais amplo do que o mesmo termo no português. Esse universo, engloba como agentes do sagrado uma tríade que lhe fornece a estrutura: bruxo/curandeiro/feiticeiro. Entretanto essa tríade possui um elemento de ligação mais forte que lhe é dado por um outro agente do sagrado, a parteira tradicional, aparentemente menos importante, mas cuja importância se mostra no decorrer das questões, não só ao analisar a existência e reprodução do "remédio-da-terra", mas e sobretudo na própria existência da pessoa, do indivíduo e do grupo. É ela que possibilita a concepção de continuidade entre os dois extremos da vida do indivíduo, ao estabelecer a ligação entre o nascimento e a morte. É ela ainda o agente mais utilizado pela medicina oficial dentro do programa da incorporação do "remédio-da-terra", nos aspectos que a medicina erudita considera positivos. Com isso, a reciclagem por que passa a parteira, permite a sua passagem e transformação num agente do sistema oficial de saúde.

Nessas nossas reflexões nos fica ainda a confirmação de ter trabalhado com um setor da vida do caboverdiano, a sua relação com a doença e a cura, onde

\* Dissertação de Mestrado defendida junto ao Deptº de Antropologia da FFLCH/USP, 1991.

as possibilidades de estudar as caras de mudança está mais presente. Ou seja, a saúde, por se constituir de valores que fazem parte da existência da população, e por ao mesmo tempo trabalhar diretamente com a questão do saber e da tecnologia, é o setor onde melhor podemos discutir a problemática da relação que se estabelece entre a tradição e a modernidade.

O trabalho pretende ainda mostrar a necessidade de um conhecimento da realidade socio-cultural de Cabo Verde e a constatação demonstrada, de como a Antropologia pode contribuir para nos ajudar a ampliar cada vez mais esse conhecimento, na procura de um país cada dia mais de acordo com os nossos objetivos.

## A GRANDE ESTATUÁRIA *SONGE* DO ZAIRE

Marta Heloísa Leuba Salum\*

Essa dissertação é resultado de uma pesquisa antropológico-museográfica, um ensaio etnomorfológico sobre a estatuária dos Basonge, um grupo étnico do SE do Zaire. O trabalho teve por objetivos a análise dos símbolos e significados da matéria-prima absorvidos por essa estatuária, o estudo da morfologia e estilística geral, identificando-se os subestilos *songe*, e o estabelecimento de uma tipologia das grandes estátuas dos Basonge conhecidas.

Constituiu-se um *corpus* de peças conservadas no Musée Royal de l'Afrique Centrale em Tervuren e do Ethnographish Museum na Antuérpia, somando-se 33 estátuas de grande porte, com entrada nas instituições variando da primeira década deste século aos anos 50. Essa produção dos Basonge figura um homem de pé com as mãos, uma de cada lado, na barriga proeminente. Reproduzem, pela postura, a frontalidade conhecida nas esculturas africanas, mas são dotadas dos princípios femininos e masculinos ao mesmo tempo: masculinas pelo genital, têm grandes mamas; além disso destacam-se por uma superestrutura de material de adornos: peles, chifres, penas, fibras vegetais, colares de contas e de couro e metal revestem a madeira esculpida sobrecarregando e às vezes encobrimdo a forma humana. As cavidades no topo da cabeça e no umbigo, onde se alojam substâncias mágico-medicinais, que as consagravam, e a incrustação de dentes e pedras em locais anatomicamente marcantes e estratégicos, correspondentes a órgãos ou funções vitais no homem, deram a essas estátuas a condição de "fetiches". No entanto, como nelas representavam-se os valores relacionados a categorias culturais dos povos de língua *bantu*, e se revelavam, segundo as estruturas de pensamento da sociedade *songe*, os princípios básicos da existência, não há como desvincular essa produção estatuária do *culto de ancestrais*, presente em toda a África negra, ainda que, extremamente arraigada

\* Resumo de dissertação de Mestrado apresentada ao Deptº de Antropologia da FFLCH/USP, sob a orientação do Prof. Dr. Kabengele Munanga, em maio de 1990.

às práticas mágicas que distinguem os Basonge entre todos os povos da região, sua função na sociedade tradicional estava ligada a um culto de lua nova e às neomancias. Nesse contexto tinha lugar a entronização de chefes políticos, a preocupação com a fertilidade das mulheres da aldeia, a boa colheita e o sucesso na caça. Eram coletivas e havia apenas uma em cada aldeia.

Iniciou-se o trabalho a partir do interesse pelo tema da identidade do artista em sociedades tradicionais, dando-se ênfase no material e seu emprego na arte. Desse ponto de vista a análise poderia ficar dicotomizada entre as aspirações estéticas e tecnologias, minimizando aspectos importantes do objeto, que, uma vez definido, passou a implicar numa discussão mais abrangente que o próprio artista: a passagem do campo etnográfico a um contexto museológico. Foi assim que as estátuas tornaram-se o foco de atenção revelando-se como a chave do confronto entre um passado recente e a atualidade. Por isso foram submetidas a uma pesquisa histórica através da qual pôde-se perceber a adaptação ou substituição de materiais e procedimentos no decorrer do tempo, revelando uma correlação direta entre essa produção e o processo de rupturas sociais.

Dentro de uma análise dinâmica, considerando os problemas de sociedades em mudança próprios do continente africano de uma forma geral neste século, foi adotado um procedimento mais fenomenológico, além do funcional ou do estrutural, já que o objeto em questão pode levar a múltiplas abordagens, seja no campo da arte, seja no do social.

Os grandes fetiches do Basonge são, através da literatura, usados como objeto de ilustração das artes africanas, mas seus dados específicos permaneceram inéditos, ou desconhecidos. A grande parte dos documentos bibliográficos substanciais são frutos da administração colonial belga na África Central: são relatórios de administradores e relatos de viajantes. Não se tem conhecimento da permanência dessas estátuas na sociedade de origem, e, pela escassez de dados, recorreu-se a dados históricos inter-étnicos, através dos quais aspectos da cultura, especialmente poder político e medicina tradicional, além da estrutura religiosa, mostraram sua implicação direta com a produção dessa estatuária.

Em cinco capítulos o trabalho procurou mostrar as estátuas como expressão de uma época, envolvidas no processo de mudança social, e em contextos distintos: o social e o museográfico.

No primeiro capítulo – *Considerações gerais sobre os Basonge* – levantaram-se todos os dados disponíveis sobre a origem e estabelecimento das ramificações *songe*, sobre a geografia e a história recente marcadas pelo passado secular de migrações internas e, neste século, pelo recorte das divisões territoriais imposto pela Colonização. Contextualiza-se, assim, um quadro tradicional da organização sócio-política e religiosa muito mesclado com a produção estética, de âmbito mais regional que local.

O segundo capítulo – *Arte e Sociedade songe* – tratou de mostrar esse fenômeno cultural comum através das formas plásticas encontradas entre os Basonge, cujo padrão se identifica ao das grandes estátuas, a sua produção autêntica e genuína. Destacam-se os objetos com cariátides, máscaras, estatuetas ou pequenos objetos com forma humana esculpida, que entre eles foram

produzidos graças a influências recíprocas entre povos vizinhos. Esse capítulo se fecha com o título "A necessidade de produzir estátuas", onde se discute a relação entre forma e significado, a concepção da figura humana, mitos de concepção de estatuetas esculpidas e dados contextuais e funcionais da grande estátua de fertilidade entre os Basonge, coletados em publicações de caráter monográfico.

No terceiro e quarto capítulo expõe-se uma análise exaustiva do *corpus*: o talhe da madeira e o material empregado na escultura.

Trata-se de uma análise formal, por desenho, da estrutura estatuária, complementada, quando abordada a matéria-prima, pela análise simbólica dos materiais (através de dados etnográficos da botânica e zoologia). O uso e os nomes vernaculares das estátuas – com correspondência a fenômenos naturais ou cosmológicos – foram, entre outras abordagens, um meio para identificar sua diversidade e sua relação histórica com a sociedade e a cultura. A análise botânica da madeira utilizada auxiliou na identificação de escolas estilísticas, baseada no estudo isométrico e de proporções, e indicou alguns dados para compreender sua funcionalidade e sua relação com a base das grandes categorias de pensamento *Bantu*.

No capítulo mostrou-se um catálogo constituído por duas partes: na primeira, vê-se a foto frontal de cada uma das estátuas do *corpus*, encimadas por dados cadastrais, descritivos, históricos, e os funcionais específicos delineados pelos resultados da pesquisa e, na segunda parte, a tipologia – dez classes estilísticas – com sua provável localização geográfica de origem e centros estilísticos. Apesar de ser um resultado da pesquisa, o conteúdo deste capítulo não é considerado conclusivo sem que antes se faça um rastreamento de cada um dos grandes fetiches de que se tem conhecimento. Certamente poder-se-iam agrupar-se por outros critérios, como associações de que fizeram parte, ou finalidades específicas dadas pelo contexto histórico.

Mas a conclusão demonstra que a perspectiva de recuperar-se perdas ou omissões, assumidas neste trabalho, se demonstre vencida pelo fato colonial. Ele aliás permeou, como permeou a história conhecida dos Basonge, toda a pesquisa. Nesse sentido, a conclusão principal do trabalho é a constatação de que essa estatuária configurou-se como um meio de conciliação do pensamento tradicional com uma nova realidade: se essas estátuas não existem mais no contexto de origem, sua memória correu viva, tendo sido em alguns casos o centro de organizações autóctones resistentes a pressões de uma modernidade imposta até a década de 60, e em outros casos a representação de chefias importantes, garantindo a marca e a soberania de uma cultura, pois caso não estejam veladas pela cortina do esconderijo tecidas pela colonização, no meio das matas, elas permanecem como um marco, onde podem ser recuperados valores fundamentais da organização do mundo.

UNITERMOS: arte africana – escultura e estatuária – colonialismo e memória – etnoestética – tipologia museográfica – mudança social – plástica do SE do Zaire – sociedades da África Central – simbólica material .