

Nina Rodrigues e a Arte Africana na Bahia

Nina Rodrigues and the African Art in Bahia

Jaime Sodré

Universidade do Estado da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Este artigo aborda as opiniões do Dr. Raymundo Nina Rodrigues, no campo da produção artístico-religiosa dos “colonos pretos” no Brasil, levando em conta o seu o ponto de vista, de base etnográfica, sobre as peças coletadas por ele do universo do Candomblé, que serviriam de substrato para a contemporânea definição de uma “Arte afro-brasileira” ou “Arte Negra”. O texto também elabora discussões pertinentes à temática da Filosofia da Arte, e as opiniões dos artistas da “corrente cubista”, a exemplo de Picasso, sobre a “arte negra”.

Palavras-chave: Nina Rodrigues, arte afro-brasileira, Filosofia da Arte, candomblé.

This article treats of the Doctor Raymundo Nina Rodrigues opinions on artistic and religious production of Brazilian “black settlers”, considering his ethnographical viewpoint about the pieces he compiled in Candomblé univers and that have been the substratum for the contemporary definition of “Afro-Brazilian Art” or “Black Art”. The text also presents arguments in Art Philosophy and cubist artists like Picasso opinions about “Black Art”.

Key words: Nina Rodrigues, Afro-Brazilian art, Art Philosophy, candomblé.

Este texto tem o caráter de um breve ensaio, limitado pelo privilegiado espaço cedido pela “Gazeta Médica da Bahia”. O que mais me fascina neste fazer é a possibilidade, baseado no que afirmara o Dr. Nina Rodrigues⁽⁴⁾ em seu livro “Os Africanos no Brasil”, de tratar da contribuição africana registrada na Bahia, vislumbrando uma estética particular, hoje já integrada no cotidiano baiano. Esta possibilidade resgata um aspecto de “humanização”, na “sensibilidade” espiritual e estética do povo africano e afro-brasileiro, contrastante com a idéia de um ser apenas serviçal, embrutecido, ignorante, insensível, voltado exclusivamente para o trabalho no ato braçal, pouco criativo e rudimentar, ou seja, a possibilidade do exercício da arte resgata aos negros a sua humanidade pela via do senso estético.

Embora não possamos enxergar, explicitamente, uma preocupação voltada para a complexidade do objeto enquanto arte, no texto do Dr. Nina, pois esta não seria o seu objeto primordial de estudos, o registro oportuno e os seus comentários do ponto de vista etnográfico, é até hoje creditado

como uma contribuição valiosa. Seria impossível aprofundarmos as apreciações das ações culturais dos negros, se não fosse a presença deste importante material, salvo de um contexto que creditava a estes objetos um baixo grau de relevância. O valor negado culminava, por vezes, em ações policiais de apropriação ou simples destruição. O cuidado observado pelo “Mestre Nina” a estas peças e seu estudo, assemelhava-se aos dos criteriosos colecionadores de uma obra de arte, na condição de instrumento etnográfico, pois ele reconhecia o seu valor.

Se hoje enxergamos nestes objetos manifestações de “ARTE”, decorridos longos anos de evolução conceitual, isto nos leva, de forma mais confortável, a visualizar nestas produções qualidades estéticas, tendo como elemento gerador a matriz africana. Seria absolutamente anacrônico exigir do pesquisador Nina Rodrigues uma postura que é vigorante em nossa época, quando a arte africana e afro-brasileira já encontram-se, provavelmente, isentas de questionamentos.

As preocupações dele eram outras, e também importantes, mas a seleção dos objetos estampados em seu livro, com uma visão de um “curador” que lembra, discretamente, os organizadores de exposições contemporâneas, nos é muito grato e não perdera a sua utilidade e relevância, não merecendo outra postura, senão o mais amplo reconhecimento por este cuidado e preservação de um material que outros simplesmente destruiriam com a retórica dos golpes, fruto dos preconceitos, alimentados pelo fogo da ignorância além das ações da polícia.

Recebido em 20/9/2006

Aceito em 14/11/2006

Endereço para correspondência: Prof. Jaime Sodré. Av. Cardeal da Silva, 53, apto. 103, Federação. 40231-305, Salvador, BA, Brasil. Telefax: (71) 3235-2770.

E-mail: sodre@atarde.com.br

Gazeta Médica da Bahia 2006;76(Suplemento 2):29-34.

© 2006 Gazeta Médica da Bahia. Todos os direitos reservados.

“As belas-artes nos colonos pretos”, um dos itens do livro aqui referido, de autoria de Nina Rodrigues, representa a abordagem do “Mestre”, no que ele identificou como, a “ocasião de dizer das formas por que se revelava nos colonos pretos a aptidão à cultura artística”. Para ele, todas as Belas-Artes se agrupariam de modo lógico e completamente natural, em torno da Linguagem, representadas nas duas formas de exteriorização de sentimentos e pensamentos, ou seja, na palavra e na escrita.

Examinaremos mais tarde estas idéias, no momento, vale a pena assegurar que, ao referir-se às “Belas-Artes”, Nina não se envolve na parafernália teórica e filosófica sobre este assunto, tão ao gosto dos pensadores da poética, da estética e da plástica, na eterna discussão do “Belo”.

Estes senhores do “saber e das virtudes nos moldes dos pensadores”, elaboraram uma definição de “Belas-Artes” que classifica como tal a arquitetura, a escultura e a pintura, em oposição à arte aplicada ou decorativa, diferenciação indeterminada, ao menos, até os meados do século XVIII.

Tampouco não acreditamos que o “Mestre” se apoiaria na concepção de “Beaux-Arts, Beaux-Arts tradition”, no sentido deste termo associado à École des Beaux-Arts de Paris, esta, fundada em 1617, apesar de Nina Rodrigues relacionar-se otimamente com a cultura francesa. As Belas-Artes em Nina reveste-se de caráter descritivo, logo, etnográfico, isenta de aprofundamentos da filosofia da arte.

No campo da Filosofia da Arte, diz melhor Jean Lacoste⁽²⁾, da École Normale Supérieure, exercendo a função de professor-titular. Onde couber, o legado do material de arte africana coletado por Nina Rodrigues poderia, contemporaneamente, desfrutar das reflexões de Lacoste, considerando este acervo incluso no campo das artes.

Para este, a “arte é irredutível à linguagem e aos conceitos [...], a própria arte encarrega-se de fazer explicar, no tempo e no espaço, toda e qualquer definição canônica do belo”. No que se refere à arte africana ou afro-brasileira, a sua força e particularidades estéticas, ao longo do tempo, as fizeram enxergá-las como tal. Quanto aos artistas, “colonos pretos ou não”, as “Belas-Artes”, segundo Lacoste, “são filhas do gênio”. A definição desta “beleza” nas Belas-Artes se faz nascer de um prazer estético implícito nas sensações dos observadores e no seu fazer.

Questões como a posição de Platão, que reconhece a existência das coisas que são belas em si mesmas, por fornecerem um prazer limpo, ou seja, sem misturas, contrastando com a visão de Sócrates, onde o belo é uma concordância que resulta do ouvido e da vista, ou posições que remontam à utilidade da beleza, sendo relativa com um bem no qual o objeto belo concorda, culminará com Kant que afirmará: “o belo é útil”. São discussões alheias ao fazer do Mestre Nina, embora a aplicação destes conceitos, numa postura especulativa atual, poderia valer-se do apoio do material estético africano, recolhido pelo zelo do Mestre. Deste

modo, “as coisas belas”, que cabem em todas as culturas, só são belas por conduzirem aqueles que as amam a buscarem na unidade deste fator, os sentidos que fazem estas coisas serem realmente “belas”.

Um aspecto importante na definição da “beleza” como elemento de contemplação estética, é a busca da unidade dessa definição pela via da multiplicidade, que encontra-se nas “belas coisas”. Apesar da rigidez da análise etnográfica, o Mestre Nina não elimina a possibilidade do “belo” naquelas obras por ele selecionadas. Na verdade, há um julgamento na postura do Mestre, um julgamento mediante o seu gosto e gozo estético, um julgamento que postula “uma coisa bela”, levando em conta que a capacidade de julgar, em geral, seria a faculdade que permite relacionar o que é particular com o universal, onde um julgamento é algo “determinante e reflexivo”, como afirma Lacoste, sendo que, para este, essa faculdade de julgar reflexiva “é tão-só a aplicação de conceitos, apriorísticos do entendimento”.

Mas, por outro lado, o “gosto”, sensação que envolve conhecimento e sentimento, cultiva-se, e só uma longa experiência apura as regras deste sabor. Deste modo, não podemos deixar de vislumbrar nas análises e afirmações do Dr. Nina Rodrigues, no campo das “Belas-Artes” dos colonos pretos, um prazer e um gozo em lidar com este material, a seu modo e época. O gosto, empenho e maneiras detectados em suas pesquisas, levariam o Mestre a um julgamento crítico das obras africanas, às regras de uma ciência, onde as especulações filosóficas seriam naquele instante desnecessárias aos seus objetivos.

Seria no mínimo incoerente querer exigir do Mestre, de forma explícita, afirmações como esta, farta em Lacoste, de que: “As belas artes são as artes do gênio”. Reconhecer “genialidade” nos produtores dos objetos africanos, Nina o faz, a julgar pelo fato do seu interesse em estudar as peças produzidas por estes. O gênio importa em um “talento”, ou um “dom natural”, “uma faculdade produtiva inata”, sendo que, o paradoxo do gênio é ser simultaneamente “original e exemplar”. É possível reconhecer nas peças selecionadas pelo Mestre Nina Rodrigues estas qualidades, de modo objetivo ou até mesmo subjetivo. Os esforços empreendidos pelos africanos na produção do seu fazer artístico, tem a necessidade do nascimento da obra de arte com a finalidade de comunicar um conhecimento, um estado cultural particular, para suporte de uma prática religiosa especial e própria, reconhecida pelo Mestre.

São nestas “Belas-Artes dos colonos pretos” onde encontramos o lócus da arte, em uma forma particular, sendo o suporte sobre o qual o espírito criativo africano e a sua religiosidade se manifestam, e isto o Mestre analisa bem, esboçando uma preliminar de “Arte sacra africana”, sendo esta, uma arte que extrai o seu valor e sua legitimidade, por ser um fazer essencialmente humano e para os humanos. Nina contempla a produção artística dos colonos pretos como um

ato de humanidade, tão oportuno naqueles tempos. A arte dos negros também tem por finalidade tornar concreto o que ela possui de conteúdo e de riqueza estética, aos olhos dos que se capacitarem para assim a ver.

Especula Lacoste: “O que é o belo? Uma idéia. Mas o que é uma idéia? A idéia não é uma representação abstrata, é a unidade de um conceito e da realidade. O conceito é a alma e a realidade o invólucro físico”. Lacoste, unindo as suas idéias no essencial aos tempos pretéritos das idéias do Mestre Nina Rodrigues, em ambos poderemos visualizar, cada qual a seu modo, que: “A ARTE É NECESSÁRIA”.

Mas, que Arte é esta de viés africano?

Hoje, seria fácil estabelecer parâmetros conceituais sobre arte a africana e suas derivações na diáspora, desde que superadas as visões etnocêntricas ou acadêmicas conservadoras. Nem sempre existiu esta facilidade no campo conceitual, tomemos como exemplo paradigmático o que chamamos: “o caso Picasso”. Entre 1906 a 1907, Pablo Picasso pintou a célebre “Señoritas de Aviñón”. Examinando esta obra, encontramos em sua tela uma reprodução, que outros chamariam de apropriação, de traços que remetem ao repertório estético africano, deste modo, Picasso inaugura em seu repertório plástico o que foi chamado de “época ou fase negra”. Fundamentado nestes parâmetros, entre 1913 a 1914, Picasso realiza construções, em materiais diversos que, como afirma o historiador do cubismo, Daniel Henry Kahnweiler, assinala sua rigorosa ruptura com os traços da escultura européia.

Nesta época, este artista admirador da produção estética negra, colecionava máscaras africanas, a exemplo de algumas da região de Sassandra, na Costa do Marfim. O que se vê é que, além da observação de caráter estético e inspirador, o pintor espanhol deveria estar absorvendo estes objetos também sob o ponto de vista de uma obra de “arte” e, mereceria um reconhecimento como tal.

Pois bem, segundo o que nos informa Michel Leiris⁽³⁾, associado à Jacqueline Delange, em seu livro *África Negra – La creación plástica*, a revista *Action* trazia em seu terceiro número uma discussão interessante: “Opiniones sobre el arte negro”, com visões de personalidades, a exemplo de Paul Guillaume, Victor Goloubew, além de artistas cubistas como Picasso, Juan Gris, Jacques Lipchitz, entre outros. Muitos opinavam sobre o que se chamava na época de “arte negra”. Questionado sobre este assunto, Picasso, aquele que inspirado neste acervo produziu uma revolução nas artes plásticas, respondera: “El arte negro? No lo conozco”, negava-se a considerar enquanto “arte”, no sentido corrente do termo, às produções africanas.

Ao que parece, segundo alguns autores, seria uma reação de Picasso contra o emprego da expressão “arte negra”, considerada vaga, já que esta expressão postulava a existência de um possível vínculo entre determinado tipo de arte e a cor da pele.

Recorremos a Mariano Carneiro da Cunha⁽¹⁾ quando o mesmo aborda a “Arte afro-brasileira” e menciona a evolução

da escultura africana, numa tentativa de traçar uma linha conseqüente entre a produção de matriz africana, repercutida na produção local. Neste âmbito discute-se, ao que me parece, sem nenhuma inibição, constrangimento ou inadequação, o que conhecemos como “arte negra”.

O que se torna evidente em suas afirmações é a natural visão africana da “necessidade da arte”, e a naturalidade da existência dessa forma de realização humana, que poderá ser vista como “arte negra”.

Referindo-se a uma abordagem ancestral desta arte, Mariano Cunha notifica a existência do mais antigo exemplar de uma escultura africana, produzida em madeira, encontrada na África “negra”, que tem como traços escultóricos, elementos zoomorfos. Este objeto foi descoberto próximo das nascentes do rio Liavela, em uma área identificada hoje como pertencente a Angola, e foi datado pelo processo do carbono 14, como produzida por volta dos meados do século VIII.

Mariano Cunha elabora elementos que considera fundamental para uma compreensão global do que seria a “arte africana” ou “arte negra”, que impõe a consideração de três elementos: “a) o formal e técnico; b) a finalidade e o sentido; c) sua capacidade de influir sobre outras culturas”.

Através destes elementos analíticos, não se poderá descartar ou negligenciar o “negro” enquanto elemento componente de uma história da arte, tanto quanto se levarmos em conta esta presença em outras áreas do conhecimento, a exemplo da economia, o campo social ou cultural. No caso do ambiente antropológico, neste particular é inevitável a menção ao nome do Dr. Nina Rodrigues, onde o mesmo elabora análise tendo a “arte negra” como suporte.

Indo além, Mariano Cunha notifica que neste âmbito, uma ação importante seria a que atuasse na “erradicação de certos hábitos rançosos de ex-colonizadores, de sistematicamente atribuir tudo o que se considera bom ou apreciável à metrópole, sobretudo em se tratando de bens culturais cuja origem se desconheça ou se conheça mal”. Citando Nina Rodrigues, afirma: “no que pesem os preconceitos que informam sua obra e que não mais resistem à crítica atual, continua sendo, quanto à informação e método, a fonte mais segura para os trabalhos posteriores sobre o negro no Brasil”.

Referindo-se às primeiras coleções de obras de matriz africana (arte negra), o autor registra que os primeiros exemplares de arte afro-brasileira foram as peças coletadas por Nina Rodrigues e publicadas em 1949 na revista *Kosmos*^[A]. Estas peças teriam sido recolhidas a partir de 1890. Menciona ainda, Mariano Carneiro, que na época estas peças encontravam-se na coleção de Artur Ramos, na Universidade Federal do Ceará, em 1949. É este intelectual quem analisaria alguns exemplares coletados pelo Mestre Nina, nos candomblés da Bahia, em 1927, e que também se achavam na Universidade Federal do Ceará^[B]. Informa também, Mariano Cunha, que na época um acervo também importante seria o do Museu da Discoteca de São Paulo, que abrigaria uma série de

“ferramentas” de orixás coletadas em 1937-38, em Recife, Maranhão e Bahia. Nesta oportunidade, levando em conta o que afirmara Mariano Carneiro da Cunha, seria o Dr. Nina Rodrigues um dos pioneiros na tarefa de salvaguardar estas relíquias históricas, assumindo a preocupação de creditar a importância devida.

Pioneiro pesquisador, cuidadoso colecionador, mas afinal, o que constituiria este empenho admirável do intelectual Dr. Raymundo Nina Rodrigues, na lida diuturna em relação a este acervo valioso, que legitimara, mais tarde, um conceito de “arte negra”, “arte africana” ou “arte afro-brasileira”? É o que veremos agora, afinal, esta é a verdadeira motivação destas modestas linhas.

Entre as aptidões dos chamados “colonos pretos”, como se refere Nina Rodrigues aos africanos e descendentes, a pintura e a escultura merecem uma abordagem interessante, inclusive registrada na revista *Kosmos*, em um artigo ao qual se referiu Mariano Carneiro da Cunha.

O texto do Mestre Nina inicia-se com uma reflexão sobre a atitude de menosprezo implementada pelas classes dominadoras, que engendra uma visão de falseamento diante das qualidades e virtudes dos povos submetidos, gerando uma crença geral, estimulado por “escritores pátrios” de que os negros que colonizaram o Brasil “pertenciam aos povos africanos mais estúpidos e boçais”. Para Nina, haveria de chegar o tempo em que: “observações desapassionadas dos fatos [...] (reabilitaria) os negros dos exageros dessa condenação tão sumária quanto infundada”. E, testemunha: “nas levas de escravos [...] vinham de fato, inúmeros representantes dos povos africanos negros mais avançados em cultura e civilização”.

As capacidades artísticas manifestadas na pintura e escultura pelo povo negro, consideradas pelo Dr. Nina “as mais intelectuais das belas-artes”, eram as atividades que melhor atestariam os seus talentos, do que puderam realizar na música e na dança. Da pintura negra pouco se saberia, além de “toscos desenhos”, e criações ocorridas no Daomé, em escrituras ideográficas, análogas aos hieróglifos, que seriam uma língua sagrada que decoravam palácios reais africanos.

Para Nina Rodrigues é na escultura com maior segurança e apuro que se revela a capacidade artística dos negros, provado “em presunções indutivas como no testemunho de fatos e documentos”. As primeiras palavras do Mestre são generosas e francas, eliminando as possibilidades de uma inapetência dos negros no campo criativo, em especial nas artes, e acrescenta que, nas querelas africanas, ao apoderar-se de Caná e Abomei, capital do reino africano, Bêhanzin entregara, destruída e em chamas, antes de abandoná-la ao general Dodds, “o salvo do incêndio em curiosas espécimes” da escultura negra, que foram enviados ao Museu do Trocadero. Compunham essas relíquias de três estátuas dos últimos reis daomeanos, duas portas do palácio real e um trono régio, em tamanho natural ^[1].

Os deuses e o culto seriam os temas mais valiosos e fonte de inspiração “por excelência dos rudos (sic) artistas negros”, sendo que os de ordem religiosa se agregam motivos retirados da caça e da guerra. Com esta afirmação, Nina Rodrigues começa a elaborar o que chamamos de uma “análise do ponto de vista puramente etnográfico”.

Mencionando as ilustrações contidas no livro de sua autoria, importantes como elementos indispensáveis à sua análise, anuncia o Mestre ter reunido no grupo “peças diversas do culto jeje-iorubano dos *orixás* ou *voduns*, peças estas ligadas às práticas destas religiões, sobreviventes. Ao que parece, não teria lhe interessado ou não teria ele encontrado, peças do repertório do campo da religiosidade de base banto, também merecedora da sua observação.

Fazendo escola, anuncia Nina Rodrigues: “Mandam as regras de uma boa crítica (que) 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 a educação precisa na reprodução do natural”.

Eliminando a “idéia de ídolos”, como teriam afirmado cientistas e missionários que “se deixam guiar pelas aparências e exterioridades”, os negros da Costa dos Escravos, os de língua iorubana ou nagô, os de língua jeje, tshi ou gá “não são idólatras”, protesta com veemência Nina Rodrigues. Segundo ele, suas divindades, ou seja, “os deuses africanos”, já partilhavam de qualidades antropomórficas das outras divindades politeístas, porém “ainda conservam as formas exteriores do fetichismo primitivo”, creditando este fato a uma fase curiosa do animismo. As peças, afirma, não são representações diretas dos orixás e, sim, de sacerdotes por eles “possuídos”, revelando as qualidades das divindades, sendo que isto não passaria de uma representação.

Ainda no grupo destes objetos, com exceção da quarta peça que é confeccionada em bronze, as demais se utilizavam da madeira como matéria-prima, as primeiras são todas vindas da África, às quais Nina considera nem sempre tão imperfeitas como as demais. No campo dos elementos vinculados à religião dos orixás, encontram-se os “atributos fálicos” de Exu, representado por duas peças em bronze, que o pesquisador conservara em seu poder, não sabemos se por razões de proteção, para estudos mais profundos ou uma outra razão particular, pois como sabemos, Nina Rodrigues, vinculado ao Candomblé na qualidade de Ogan de Oxalá do Terreiro do Gantóis, era cauteloso sabedor das propriedades deste orixá. Julgando por seus critérios, o Mestre atribui às peças de madeira vindas da África ou produzidas no Brasil, um caráter grosseiro e pouco significativo, porém outras traduziram as intenções conceituais dos seus autores que representaria um sacerdote ou um filho de santo dançando, possivelmente “possuído” por um orixá.

Já a peça com cerca de 60 centímetros de altura, constitui um tronco ou banco destinado ao sacerdote ou “feiticeiro”, incorporado pelo orixá Yemanjá, tese que demonstra a intimidade do autor com as práticas rituais de matriz africana. Outras peças, ainda atuantes nos candomblés da Bahia, são os “oxés” de Xangô, tão bem retratadas pelas fotos de Pierre Verger. Diante destas avaliações, Nina Rodrigues admite que a “concepção artística do escultor negro” tem a capacidade de confrontar com as concepções similares a uma “pintura branca do século V da era cristã”, igualmente dentro da temática religiosa, e figurantes nos trabalhos iconográficos de Paul Richer e Charcot sobre o “Demoníaco na Arte”.

O Mestre informa que a gravura cristã mostra o “demônio saindo da cabeça de um energúmeno” sob a injunção de Jesus Cristo. Para Nina, um oxê também reproduz uma cena de possessão, afirmando que: “Apenas Xangô reveste, não a forma humana que tem o demônio da pintura cristã, mas a sua forma fetichista de meteorito ou de pedra do raio” e, conclui: “Como expressão simbólica, os dois como produtos de arte, se equivalem.” Nina adverte que não deveria ir além desta breve análise, naquela oportunidade, para reservá-la aos estudos no campo “médico-psicológico”.

A perícia dos “artistas negros”, de certo modo, recebe uma apreciação positiva, reconhece Nina que a concepção dos escultores já revela um “cunho artístico” bem elaborado em suas peças, observadas nos traços de característica étnica negra aplicados de forma bem configurada, “o nariz chato etíope, os olhos à flor da cara, os lábios grossos e pendentes estão reproduzidos fielmente nas peças.” Há ainda uma constatação de uma possível “mestiçagem” nas peças, à qual Nina não sabe afirmar ser um fator original do traço do artista ou fruto da convivência em um espaço social branco, que determinava a associação de características das duas raças. Nina considera absolutamente possível as duas procedências, sendo que, aqui, onde viviam os negros sob a direção e influência branca, a América educaria os escultores pretos com novos traços, modificando os cânones originais. Sendo, deste modo, um caso puro e simples de influência social de sugestões e imitações inconscientes, que de regra “exercem as classes superiores dirigentes sobre as classes inferiores ou dirigidas”. Mas, é preciso recordar, que o inverso também pode ocorrer, a exemplo do “caso Picasso”.

A respeito do cofre, neste destacava-se uma cena de pesca análoga à reprodução escultural. A respeito desta peça, o Mestre informa que a mesma fora encontrada nas praias “de banho da Calçada do Bonfim”, envolta em uma toalha de linho branca. A explicação de Nina remete a uma “obrigação” relacionada ao falecimento de um “pai ou mãe de terreiro”, a quem pertenceria esta peça e fora lançada ao mar com outros objetos do seu *peji*, por não haver quem desejasse substituir na direção do culto. A peça foi confeccionada em um só bloco de madeira, as figuras representavam um homem da raça

branca, de olhos azuis e dentes enormes, uma mulher, um negro e um animal.

A dificuldade estaria como compreender “uma escultura africana destinada a celebrar qualquer façanha de um homem branco”. Diante deste desafio interpretativo, o Mestre conclui que esta obra poderia ser em louvor a algum feito de um homem branco, aliado ou protetor, o mesmo reconhece alianças entre brancos e negros, inclusive durante o processo do tráfico negreiro, e cita o caso de Francisco Félix de Sousa, mulato fluminense, o primeiro *xaxá* de Ajuda, que foi agraciado pelo rei Gezo como “o primeiro dos brancos”.

Como conclusão, Nina Rodrigues reivindica um tratamento especial, frente às características da produção negra, coerente com a sua história e estágio cultural. Não admitindo que fossem utilizados como pontos de aferições, cânones do que ele chama da “Arte dos povos civilizados”. Estava aí estabelecido um tratamento diferenciado, ao que parece, não sob a ótica de uma especificidade e singularidade cultural, pois para ele: “Os frutos da Arte negra não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística. E, medidas por este padrão, revelam uma fase relativamente avançada da evolução do espírito humano. É já a escultura em toda a sua evolução, mesmo na sua feição decorativa, do baixo-relevo à estatuária. Às vezes são ainda grosseiras porque as idéias não têm a precisa nitidez, os sentimentos e a concepção estão ainda pouco definidos, mas no fundo já se encontra a gema que reclama polimento e lapidação”.

Mas, o Mestre Nina Rodrigues nos premia com um raio de esperança, afirmando que: (os colonos negros e seus descendentes) “com outros recursos, em outro meio, muito podem dar de si”. Parece-me que o Mestre fala de oportunidades e capacitação, na perspectiva de, como afirma o Mestre Didi: “evoluir sem perder a essência”. E ao que parece a profecia se realizou.

Hoje com naturalidade, mas valendo-se do pioneirismo do MESTRE Nina Rodrigues, podemos definir uma produção artística de matriz africana com a opinião que nos fornece Mariano Carneiro da Cunha: “Arte afro-brasileira é uma expressão convencionalizada artística que ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto”, esta forma de definição remete esta produção exclusivamente a elementos estéticos ligados ao culto de matriz africana, porém, como reconhece também Mariano Cunha, podemos incluir neste campo as iconografias associadas aos “cultos de caboclos”, e ao repertório simbólico da umbanda, ambas desfrutando da influência do culto afro-brasileiro, por terem seus esquemas estéticos e mentais ligados à cosmovisão africana.

O que se afirma na arte africana cabe perfeitamente na arte afro-brasileira, uma arte conceitual e icônica que, para a sua completa fruição, o observador deverá ter intimidades com o universo simbólico que orienta esta produção. A arte afro-

brasileira oferece o seu sentido, significação e importância por ser um agente que exprime pela via estética, um manancial do acervo cultural negro, um dos construtores da nossa identidade.

Pelo exposto, fruto do empenho do Mestre Raymundo Nina Rodrigues, muito temos que agradecer-lhe, muito que compreender na observação da ousadia dos pioneiros e suas incorreções, plantadas como sementes que os posteriores, por certo corrigirão. Tudo estaria inerte sem a gênese de um começo, muito temos que louvar ao MESTRE, destemido em suas idéias.

As bênçãos de Oxalá, o seu generoso Eledá.

Referências Bibliográficas

1. Cunha, MC da. Arte afro-brasileira. In: Zanini W. História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1989.
2. Lacoste J. A filosofia da arte. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1977.
3. Michel L & Delange J. África Negra – La creación plástica. Tradução de Luiz Hernández Alfonso. Madrid: Aguilar. 1967.
4. Rodrigues N. Os africanos no Brasil, 7ª edição. São Paulo: UnB, 1988.

Notas

- [A] Revista *Kosmos*, ano I, agosto de 1904, sob o título – As Belas-Artes nos colonos pretos do Brasil.
- [B] Em seu texto Mariano Carneiro da Cunha informa que o Instituto Geográfico e Histórico das Bahia teria uma pequena coleção de peças apreendidas pela polícia, no Candomblé de Pulquéria do Gantóis, que na época estaria no Museu Estácio de Lima, do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues.
- [C] Estas peças continham os traços dos protetores totêmicos dos reis Guesô, as penas de um galo, Guêlêlê um homem crocodilo e Bêhanzin um homem-leão.