

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES**

GABRIELA DA SILVA DEZIDÉRIO

**A CONSTRUÇÃO DE UMA CATEGORIA ARTE AFROBRASILEIRA:
UM ESTUDO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE MESTRE DIDI.**

RIO DE JANEIRO

2015

GABRIELA DA SILVA DEZIDÉRIO

**A CONSTRUÇÃO DE UMA CATEGORIA ARTE AFROBRASILEIRA:
UM ESTUDO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE MESTRE DIDI.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes Da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Lígia Dabul

RIO DE JANEIRO

2015

GABRIELA DA SILVA DEZIDÉRIO

**A CONSTRUÇÃO DE UMA CATEGORIA ARTE AFROBRASILEIRA:
UM ESTUDO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE MESTRE DIDI.**

Dissertação Submetida à coordenação do curso de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em: ___/___/___.

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Dra. Lígia Dabul (Orientadora)

Prof. Luiz Sérgio

Prof. Roberto Conduru

Dedico este trabalho a todos aqueles que de forma direta, ou indireta, contribuíram com sua realização, em especial aos meus familiares, amigos e professores.

AGRADECIMENTOS:

Agradeço primeiramente aos meus pais Robson e Silvana, que desde muito cedo me incentivaram no gosto pelo conhecimento, e sempre me apoiaram em minhas empreitadas educacionais.

Também aos demais membros da minha família que me apoiaram com palavras de incentivos constantes, ainda que por vezes não compreendessem as dificuldades com as quais me deparei pelo caminho, em especial à minha avó Maria José e Minha Tia Léia.

À minha orientadora Lúcia Dabul, pelos direcionamentos e também pelo apoio motivacional fundamental em muitos momentos, assim como pela paciência e compreensão, diante de uma trajetória tão atravessada por questões pessoais quanto a minha.

Aos professores que integram a banca examinadora, Prof. Luiz Sérgio e Prof. Roberto Conduru, pelo aceite do convite e pelas contribuições, e também à Profa. Renata de Castro Menezes, pela participação na banca de minha qualificação e pelas contribuições dadas durante os períodos em que participei como ouvinte dos cursos pela mesma ministrados junto ao Programa de Antropologia Social da Universidade Federal Fluminense.

À coordenação do Programa de Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes, pela compreensão quanto aos prazos.

À equipe da biblioteca Carolina Maria de Jesus do Museu AfroBrasil.

À Solange Carybé e Nelma Cristina Barbosa, pela boa vontade e dados compartilhados.

Agradeço às amigas de sempre Clara, Mariana, Yohana, Erika, Tarcila e Dominique, pelas referências, links, Pdfs, leituras, sugestões, abrigos, resgates, mas principalmente pelos incessantes incentivos e mensagens de whatsapp com o objetivo de realinhar o meu foco.

Agradeço também à amiga Rafaela com quem neste último ano compartilhei boa parte das minhas angústias, dentre elas as acadêmicas.

Agradeço à equipe do Colégio Municipal Walmir de Freitas Monteiro, para com a qual estive em falta em vários momentos nesses últimos dois anos e meio em função desta desafiadora empreitada que foi cursar o Mestrado.

Por fim, agradeço aos que ficaram pelo caminho. Pela contribuição que deram até onde foram, pelo caos que muitas das vezes trouxeram, e pela certeza de que a vida é orgânica e que ainda que não em linhas retas, mas sim em sinuosas, angulosas e confusas, escrevemos nossas histórias.

*“Oro mi ma
Oro mi maió
Oro mi maió
Iya Abadô
Aie ie o”*

RESUMO:

Este trabalho possui como objetivo central refletir sobre a construção da categoria arte afro-brasileira enquanto fenômeno social em paralelo a construção da trajetória artística de um artista específico, Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi. E analisar a forma como se dá o processo de legitimação de artistas inseridos nesta categoria, e também como se configuram as relações destes artistas afro-brasileiros com o campo artístico brasileiro num sentido macro. Outro aspecto de interesse para este estudo é a particularidade da obra de Mestre Didi, que mescla arte e religião, tendo o próprio artista exercido plenamente os papéis de artista e sacerdote, e que o levou a fazer desta interseção de campos sua poética. Refletir sobre como o aspecto religioso que permeia toda a sua produção artística vai influenciar nestas relações então mencionadas é também um dos propósitos deste trabalho. Para isto será traçado um breve panorama histórico da arte afro-brasileira em paralelo a análise de dados biográficos do artista em questão, considerando sua trajetória artística e pessoal, assim como dados de sua genealogia que auxiliem na compreensão da constituição deste universo mítico representado em suas obras. Em última instância propõe-se uma análise sucinta de sua obra.

ABTRACT:

This work has as main objective to reflect on the construction of the african-Brazilian art category as a social phenomenon in parallel construction of the artistic career of a specific artist, Deoscoredes Maximiliano dos Santos, the Master Didi. And look at the way how is the process of legitimation of artists entered this category, and also how to configure their relations african-Brazilian artists with the Brazilian artistic field in a macro sense. Another aspect of interest for this study is the particularity of the work of Master Didi, blending art and religion, and the artist himself fully exercised the artist papers and priest, and that led him to make this intersection of his poetic fields. Reflect on how the religious aspect that permeates all his artistic production will influence these relationships then mentioned is also one of the purposes of this study. For this is drawn a brief historical overview of the african-Brazilian art in parallel with biographical data analysis of the artist in question, considering his artistic and personal trajectory, as well as data from your genealogy that assist in the understanding of the constitution of this mythical universe represented in their works. Ultimately it is proposed a succinct analysis of his work.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Imagem 1: Parede de Memória 1994. Rosana Paulino. Serigrafia em almofadas, 8 x 8 x 3 cm. Acervo Particular.

Disponível em: <http://ensinandoartesvisuais.blogspot.com.br/2009/08/conhecendo-arte-de-rosana-paulino.html> - Acesso em: 29/08/2015.

Imagem 2: Monumento horizontal. Coletivo Frente 3 de Fevereiro.

Disponível em: http://casadalapa.blogspot.com.br/2009_02_01_archive.html. Acesso em: 29/08/2015.

Imagem 3: “Zumbi Somos Nós – cartografia do racismo para o jovem urbano”. Coletivo Frente 3 de Fevereiro.

Disponível em: <http://blog.reverberacoes.com.br/category/2010/mostra-no-cinema/> Acesso em: 29/08/2015.

Imagem 4 Xaxará ritualístico – Confeccionado por Diene Queiroga

Disponível em: <https://ferramenteira.files.wordpress.com/2014/01/xaxarc3a1-faixa-de-mic3a7angas.gif> - Acesso em: 28/08/2015.

Imagem 5 Sasara Nlá – Grande Xaxara Material orgânico 070 x 020 x 18 cm, 2000

Disponível em: <http://murilocastro.com.br/2008-mestre-didi-da-ancestralidade-a-contemporaneidade/> - Acesso em: 28/08/2015.

Imagem 6 Sasara ati ado Meji / I – Xaxará com duas cabaças Material orgânico 066 x 025 x 010 cm

Disponível em: <http://murilocastro.com.br/2008-mestre-didi-da-ancestralidade-a-contemporaneidade/> Acesso em: 28/08/2015.

Imagem 7: Òpá ati ibiri Kan – Cetro com Ibiri Material orgânico 060 x 014 x 009 cm, 2003

Disponível em: <http://murilocastro.com.br/2008-mestre-didi-da-ancestralidade-a-contemporaneidade/> Acesso em: 28/08/2015.

Imagem 8: Ibiri – Emblema de Nana Material orgânico 055 x 011 x 009 cm

Disponível em: <http://murilocastro.com.br/2008-mestre-didi-da-ancestralidade-a-contemporaneidade/> Acesso em: 28/08/2015.

Imagem 9: Ibiri ati Ejo Nile – Panteão da terra Material orgânico – Bienal de Valencia/07,

Exposição em Milão/05 062 x 040 x 040 cm, 2001

Disponível em: <http://murilocastro.com.br/2008-mestre-didi-da-ancestralidade-a-contemporaneidade/> Acesso em: 28/08/2015.

Imagem 10: Ejo Lorun Keta – Grande serpente do além Material orgânico – Bienal de Valencia/07 117 x 036 x 045 cm, 1998

Disponível em: <http://murilocastro.com.br/2008-mestre-didi-da-ancestralidade-a-contemporaneidade/> Acesso em: 28/08/2015.

Imagem 11: Ôpa N'ilé – Cetiro da Terra, Mestre Didi, 1997.

Disponível em: <http://mambahia.com/acervo/opa-nile-ceptro-da-terra-mestre-didi/>
Acesso em: 28/08/2015.

Imagem 12: Opo Baba N'lawá ou Cetiro da Ancestralidade, Mestre Didi, 2001.

Disponível em: <http://awure.jor.br/home/?p=642>. Acesso em: 28/08/2015.

SUMÁRIO:

Introdução:

1 – A construção de uma categoria “arte afrobrasileira”.

1.1 – História e contextualização.

1.2 – Origem e definição de arte afrobrasileira.

2 – A Construção de um artista afrobrasileiro.

2.1 – Legitimação em arte “afrobrasileira”.

2.2 – Família e sacerdócio.

2.3 – A trajetória artística de Mestre Didi.

3 – Aspectos da obra de Mestre Didi.

Conclusão

INTRODUÇÃO:

Em 2006 ingressei no curso de licenciatura em educação Artística com habilitação em Artes Plásticas, acreditando que neste teria contato com manifestações artísticas das múltiplas vertentes étnicas que compõem a cultura brasileira. Em especial com as manifestações estéticas afro-brasileiras que desde sempre me intrigaram.

Para minha decepção, apesar de ter passado por duas diferentes instituições durante minha graduação, o UBM (Centro Universitário Barra Mansa) e a UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), me formei como arte educadora em 2011 sem ter tido ao menos uma disciplina onde a arte afro-brasileira fosse sequer citada.

Eu era frequentadora da umbanda desde pequena, sempre tive grande interesse pela estética e pelo imaginário religioso afro-brasileiro. Minha família se reconhecia na cultura negra e cresci em um bairro da periferia de Volta Redonda, desses em que no dia 27 de setembro são distribuídos doces de Cosme e Damião e os terreiros, pejorativamente chamados de “centros de macumba”, celebram o dia 13 de maio, o dia dos Pretos Velhos, com uma bela feijoada. Eu que cresci ouvindo nas madrugadas de sexta-feira os atabaques, que vinham do alto do morro da caixa d’água, do terreiro de Dona Ilda, ou de trás do campinho do Wilson, do terreiro de Seu Zé Arlindo, e que adentravam meu quarto permitindo sentir a vibração, o “axé”, que me embalava e convidava a imaginar.

De quando em quando recebia uma reza para firmar a cabeça, ou o “*capituá*”, como dizia Pai Velho, ou então para a cura da bronquite e para crescer com saúde. Banho de pipoca para curar as doenças da infância, rubéola, sarampo e catapora, ou como dizia minha avó paterna Maria Vicentina, em seus momentos de incorporação: “*curar de toda a malaca*”.

Da parte de minha mãe sempre cultivamos o hábito das “cruzadas” diante da porta de entrada de uma casa, arranjos com espada de são Jorge, guiné, comigo ninguém pode, dedicados na maioria das vezes ao Exú Marabô. Chás, banhos e defumadores. Cresci ouvindo as histórias de minha bisavó, que além de parteira teve sozinha todos os filhos, sempre incorporada com o espírito de vovó Maria Conga.

Lembro-me de brincar com as roupas de santo da Pombagira Rosa e do erê Mariazinha, entidades que minha avó Maria recebia, e do quanto todo este imaginário marcou minha infância. Lembro-me do quanto apesar de criança via todo aquele universo com deslumbramento. Os pontos, as guias, os atabaques, a luminosidade difusa das velas, as festas,

momentos em que apesar do frio na barriga, dado que assim como as outras crianças que adentravam naquele espaço sagrado, eu sabia que o terreiro não era um lugar de brincadeiras, havia sempre o acalanto do colo de um vovô ou de uma vovó, ou um pedaço de doce melado e babujado da boca de um erê.

Assisti com pesar quando esta tradição foi aos poucos se perdendo em minha família. Na parte materna, à medida que todos foram aderindo à doutrina espírita Kardecista e mais ainda na paterna com a conversão de todos ao protestantismo. Para mim era como se toda a aura mística que durante minha infância se fundiu ao ludismo típico desta fase se perdesse. E durante anos busquei sem saber exatamente do que sentia falta, até que encontrei quando em 2006 retornei à umbanda, desta vez por minha própria iniciativa. Desde então não pude mais deixar de reconhecer a beleza e a força presente na liturgia e nos objetos que compõem o ritual das religiões afro-brasileiras e o quanto estes mexem comigo.

Para engrossar o caldo em 2007 aconteceu no Rio de Janeiro a quinta bienal de arte e cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes), cujo tema foi “África Brasil: um Rio chamado Atlântico”, em referência ao livro de Alberto da Costa e Silva, onde pude assistir aos filmes do ator, cineasta e roteirista Zózimo Bulbul, ler sobre o TEM (Teatro Experimental Negro), que no Rio de Janeiro já na década de 40 do século passado “*se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana*” (NASCIMENTO, 2004), conhecer o trabalho do Abdias do Nascimento e assistir ao Ilê Aiyê e a dança dos orixás num axé memorável encabeçado por mãe Beata do Yemonjá.

Dois anos depois pisava pela primeira vez no quilombo São José da Serra em Santa Izabel, distrito de Valença, a uma hora do bairro onde cresci e do qual há pouco falava. Mais uma vez me rendi, e então tive a certeza de que em algum momento me aprofundaria no estudo da cultura afro-brasileira, que desde sempre me cativa proporcionando de forma muito particular identificação e êxtase.

Então, diante deste interesse pela cultura afro-brasileira, me vi ao longo de minha graduação tomada por muitos questionamentos sobre como tais elementos desta estética, tão corriqueiros na minha história pessoal, e também tão relevantes para a cultura popular brasileira como pude constatar em observações empíricas feitas ao longo do ano de 2008, em

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. In: Estud. av. vol.18 no.50 São Paulo Jan./Apr. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000100019&script=sci_arttex

que viajei pelo norte e nordeste brasileiro, poderiam estar tão ausentes na formação em arte educação.

Questionei-me também sobre como diante de tamanha ausência, pode este profissional de arte e educação se posicionar para construir um ensino que legitime e contemple a história e a cultura afro-brasileira, fazendo jus à lei 10.639 do ano de 2003, mas que ainda hoje, segundo Stela Guedes (2015)¹, encontra dificuldades em sua implementação junto as instituições educacionais do país, por muitos motivos dentre eles, por falta de qualificação específica dos profissionais de educação.

E assim, a partir destas indagações, desejei me especializar no estudo da arte afro-brasileira, que neste trabalho se desenvolve através da pesquisa bibliográfica sobre o recorte específico da construção desta categoria e da análise da trajetória artística de Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, buscando identificar paralelos entre ambas.

Este estudo leva em conta o contexto específico da arte de matriz afro desenvolvida na Bahia, em interseção com a cosmovisão do candomblé, na análise da construção desta categoria como fenômeno social e como viabilizadora de trajetórias artísticas locais.

Para tal foram feitos estudos na Biblioteca Carolina Maria de Jesus do Museu Afrobrasil, onde a bibliografia do próprio Mestre Didi pode ser acessada, assim como referências sobre o mesmo, assim como as bibliotecas do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, da Universidade Federal Fluminense e da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Também a exposição póstuma feita pelo Museu Afrobrasil do Mestre Didi, que contava com obras de vários momentos de sua poética, além de vídeos elucidativos sobre suas obras, sacerdócio e sobre o culto do egungun, foram importantes referências para este trabalho.

Das muitas tentativas de diálogos sobre Mestre Didi e sua trajetória artística, a contribuição de Solange Carybé foi relevante para este trabalho, dado que seus familiares não foram acessíveis para possíveis entrevistas.

Para compreender a arte afro-brasileira dentro do contexto baiano e especificamente a trajetória artística e religiosa de Mestre Didi é relevante retomar a história da diáspora

¹ Stela Guedes – “doutora em educação, professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UERJ (PROPED-UERJ) e autora do livro “Educação nos terreiros – e como a escola se relaciona com crianças de candomblé”, lançado em 2012. Ao longo de 20 anos de pesquisa, a professora buscou analisar o preconceito contra religiões de matriz africana no ambiente escolar e as dificuldades da implementação da lei 10.639, de 2003, que prevê o ensino de cultura e história afro-brasileira e africana nas escolas”.

africana a fim de compreender que segmento étnico ajudou a construir a cultura afro baiana abordada não apenas por Mestre Didi, como também outros artistas como Mario Cravo Junior, Carybé, José Adário dos Santos, Rubem Valentim, Ayrson Heráclito entre outros.

Segundo Munanga (2014, palestra proferida na Universidade Federal Fluminense) o Brasil recebeu cerca de quarenta por cento do contingente de africanos deportados, num processo que no Brasil teve início nos primórdios de sua colonização, ainda na primeira metade do século XVI, e se estendeu oficialmente até 13 de maio de 1888.

Munanga reforçou em seu discurso que não se tratou de migração forçada, mas sim de deportação, uma vez que o fluxo de africanos feitos escravos era resultante da venda de indivíduos apreendidos após a dominação dos grupos étnicos aos quais estes pertenciam por outros, e então estes eram vendidos como escravos e deportados para outros países.

Analisar o fenômeno da migração destes indivíduos, ou diáspora, como muitos dos estudiosos contemporâneos sobre o tema vão preferir chama-lo, com a devida dimensão política deste, é também reconhecer a estrutura desses grupos étnicos, em detrimento da visão que o etnocentrismo tende a difundir, destes como civilizações primitivas, que se encontravam no momento deste tráfico de escravos, sem estrutura política ou com estruturas rudimentares. De fato, não existe coerência nesta tendência a menosprezar as formas de organização política e social das sociedades africanas deste período, exceto em uma reflexão embasada no argumento eurocêntrico de que a sociedade ocidental europeia é o padrão máximo de civilidade, e que as estruturas sociais dos povos africanos que ainda hoje, muitas das vezes carecem de estudos mais aprofundados e compreensão, de fato não seriam relevantes.

Santos (1993, p. 27) disse que já no ano de 1967 pesquisas feitas pelo Gabinete de Estudos Regionais da Universidade da Bahia, permitiram deduzir que a população negra no Brasil já compunha trinta e cinco por cento da população total brasileira. Em 2014 de acordo com o censo o percentual da população negra no Brasil já é de cinquenta, vírgula sete por cento de um total de 190.732.694 pessoas. Sendo hoje o Brasil o país com maior população negra fora da África.

SANTOS, J. E. Os Nago e a Morte. Petrópolis: Vozes, 1986.

Sem sombra de dúvida com tamanho contingente, o legado cultural africano compõe de forma significativa o que nomeamos cultura brasileira, sem mencionar o valor da mão de obra negra para o progresso deste país.

Ao Brasil foram tragos escravos de diferentes grupos étnicos, vindo de regiões diferentes da África ocidental, oriental e equatorial, cujos documentos e arquivos segundo Santos (1993, p. 27) foram queimados.

O primeiro grupo étnico a aqui chegar foram os Bantu, *“originários do Congo e de Angola, trazidos para o Brasil durante o duro período da conquista e do desbravamento da colônia, foram distribuídos pelas plantações, espalhados em pequenos grupos por um imenso território, principalmente no centro litorâneo, nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Minas Gerais, numa época em que as comunicações eram difíceis, com os centros urbanos começando a nascer à duras penas.”* (SANTOS, 1993, p. 31).

Santos (1993, p. 31) diz ainda que *“os Jeje do Daomé e os Nàgô”* por terem chegado no último período da escravatura, *“foram concentrados nas zonas urbanas em pleno apogeu, nas regiões suburbanas ricas e desenvolvidas dos estados do norte e do nordeste, Bahia e Pernambuco, particularmente nas capitais desses estados, Salvador e Recife”*.

Por Nagôs podemos entender *“Todos esses grupos provenientes do Sul e do Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria, de uma vasta região que se convencionou chamar de Yorubaland”*. (SANTOS, 1993, p. 29)

De origem Yorubá, os Nagôs tinham em comum o mesmo idioma, ainda que com variações dialetais, e a ideia de descenderem todos de um mesmo progenitor mitológico, *“Odùduwà”* e de um mesmo lugar mítico *“Ilé Ifè”*. (SANTOS, 1993, p. 29)

Segundo Santos (1993, p. 30) *“todos os povos de origem Yorubá do Daomé foram chamados de Nàgô pela administração francesa que tomou este termo dos Fon. Esses designavam habitualmente pelo termo Nàgô todos os Yorubá dos reinos vizinhos, e todos os seus adversários do leste e do nordeste, sem fazer distinção entre os de Abéòkùta, de Egba, do Egbado, de Kétu ou de Sábé”*.

De acordo com Santos (1993, p. 28) *“os nàgô foram os últimos a se estabelecerem no Brasil, nos fins do século XVIII e início do século XIX”*. Diz ainda que *“Os diversos grupos a estabelecer contatos, ligados como eram pela semelhança de seus costumes e, sobretudo por sua comum origem mítica e sua prática religiosa”*.

Destes povos Nagôs, os de Ketu foram os que mais influenciaram à cultura afro-baiana. Fundadores do candomblé, os ketu possuem relação direta com a arte sacra afro-brasileira.

Paul Gilroy em “O Atlântico negro” (2001, p. 17) vai problematizar este conceito de diáspora dizendo que esta discussão “*surge como uma resposta mais ou menos direta aos ganhos trans-locais advindos do movimento Black Power durante a Guerra Fria. Primeiro, ela circulou como parte de um argumento que propunha a reconfiguração da relação entre a África e as populações parcialmente descendentes de africanos do hemisfério ocidental*”.

Em tal discussão Gilroy questiona a tendência de se pensar africanidade como algo engessado, cristalizado e facilmente delimitável a um espaço físico e grupo de características constituintes, pensamento este que também ocorre frequentemente nos estudos de afrobrasilidade e igualmente nos de arte afro-brasileira.

A reflexão sobre a arte afro-brasileira não se faz sobre bases consensuais. Concepções como as de Kabengele Munanga (2000) tendem a valorizar o vínculo do artista com a tradição o que produz hierarquias quanto ao pertencimento a esta categoria.

Já Roberto Conduru vai abordar o tema sem propor hierarquias para o pertencimento à categoria arte afro-brasileira, assimilando a pluralidade quanto às formas de pertencimento como uma particularidade da mesma.

Para Conduru (2007): “é preciso pensar coisas e ações indicadas pelo cruzamento de arte e afrobrasilidade: de obras de arte à cultura material e imaterial. Sendo assim a expressão arte afro-brasileira indicaria não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afrodescendentes brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir da qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas estéticamente e artisticamente”.

Esta discussão será aprofundada no primeiro capítulo deste trabalho que tem como objetivo refletir sobre a construção da categoria *arte afro-brasileira* e o que promove a

CONDURU, Roberto. Arte Afro-Brasileira. 1. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

GILROY, P. O Atlântico negro. São Paulo: Editora 34, 2001.

MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (org) Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 98- 111.

distinção desta em relação ao que é designado simplesmente como arte brasileira, questionando os interesses por trás desta distinção.

Para tanto será feito um breve resumo histórico e contextual, onde entrarão em pauta episódios que contribuíram com a construção da chamada arte afro-brasileira e um breve mapeamento do contexto mundial e nacional que propiciou o desenvolvimento desta enquanto categoria discernível dentro do campo artístico.

Na tentativa de definir arte afro-brasileira também serão levadas em conta as reflexões de Marta Salum e de Nelma Cristina Barbosa, e no afã de analisar a estruturação da arte afro-brasileira enquanto categoria as leituras de Arthur Nina Rodrigues, Artur Ramos, Clarival do Prado Valladares, Manoel Querino e Marianno Carneiro da Cunha.

Ainda no primeiro capítulo será feita uma análise das categorias à quais a arte afro-brasileira esteve atrelada nos distintos momentos de sua estruturação antes de ser formulada enquanto uma categoria específica.

O segundo capítulo deste trabalho volta-se para a questão do artista afro-brasileiro e sua legitimação, buscando analisar como o contexto interfere no êxito artístico e o quanto a arte afro-brasileira é viabilizadora de trajetórias locais, a exemplo do que ocorre com Mestre Didi.

Neste capítulo será desenvolvida a trajetória artística e pessoal de Mestre Didi, contemplando dados sobre seu contexto familiar e religioso.

Por fim, o terceiro capítulo pretende concentrar-se na obra de Mestre Didi, buscando fazer uma breve análise destas enquanto objetos artísticos e rituais, levando em conta preceitos do candomblé, como o “asè”, e a relevância de sua produção artística para a chamada arte afro-brasileira.

A escolha de Mestre Didi como artista referência para este trabalho, se deve a expressividade que este teve enquanto artista, mas também enquanto sacerdote, o que oferece um panorama sui generis para a análise aqui proposta, uma vez que sua trajetória também permite refletir sobre a proximidade entre as esferas estética e a religiosa dentro do contexto da chamada arte afro-brasileira, e da afrobrasilidade como um campo mais expandido, onde a religião desde sempre atuou e ainda atua como instrumento de resistência, e em torno da qual se estruturam importantes organizações de preservação e fomento cultural.

Mestre Didi atuou também em sua vida como pesquisador e fomentador das tradições yorubás, característica que permeou toda sua produção artística, que acabou por configurar-se como uma ponte entre o passado e o futuro, uma vez que tinha como temática a tradição, mas

para esta propôs novas funções e sentidos, uma vez que seus objetos confeccionados a partir da forma de objetos ritualísticos jamais chegaram a sê-lo de fato.

Em síntese, a trajetória artística de Mestre Didi pode ser analisada como uma boa referência para o estudo da religião na arte na atualidade e para a análise de como a conjuntura pode determinar uma trajetória artística.

No entanto a relação que Mestre Didi estabeleceu entre arte e religião é uma dimensão possível para a arte afro-brasileira na contemporaneidade, mas não a única. A afrobrasilidade pode afirmar-se em uma obra pela memória como faz “Rosana Paulino, em sua obra intitulada “Parede de Memória”” (CONDURU, 2007, p. 94) (imagem 1) , ou mesmo através do discurso afirmativo a exemplo do coletivo Frente 3 de Fevereiro que “questiona a visibilidade e a condição social dos afrodescendentes” (CONDURU, 2007, p. 92) (imagem 2 e 3).

Sendo assim, por voltar-se para a religiosidade e as tradições afro-brasileiras, por ter o seu trabalho transitado por algumas categorias ao longo do processo de construção da arte afro-brasileira e sua trajetória artística ter se desenvolvido em paralelo a este processo, por sua influência no campo artístico da Bahia e para a arte afro-brasileira é que Mestre Didi foi tomado como estudo de caso neste trabalho, que tem como objetivo central analisar a categoria arte afro-brasileira como uma construção social que responde a demandas conjunturais e produz uma estrutura própria, ora se valendo de critérios regentes em outras categorias do campo artístico, ora utilizando-se de critérios próprios para a legitimação do artista e do objeto artístico.



Imagem 1: Parede de Memória, 1994. Rosana Paulino. Serigrafia em almofadas, 8 x 8 x 3 cm. Acervo Particular.



Imagem 2: Monumento horizontal



Imagem 3: Zumbi Somos Nós – cartografia do racismo para o jovem urbano.

CAPÍTULO 1 - A CONSTRUÇÃO DA CATEGORIA ARTE AFROBRASILEIRA:

Estudar a arte é adentrar na esfera do impreciso. Definições e paradigmas artísticos são arbitrários, pois mudam de tempos em tempos e em sociedades e contextos distintos, atendendo a interesses os mais diversos. O universo artístico possui uma gama particularidades e códigos que fazem sentido apenas aos indivíduos que dele fazem parte. Este mesmo fenômeno ocorre em cada microcontexto que compõe tal universo.

Para pensar o universo da arte, este trabalho abordará o conceito de campo desenvolvido por Pierre Bourdieu que consiste em *“espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em partes determinadas por elas)”*. (1983. p. 89)

Loic Wacquant ao analisar o pensamento de Bourdieu, vai dizer tratar-se o campo artístico de *“uma arena particular, ou espaço estruturado de posições e tomadas de posições, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes econômicos, políticos e burocráticos”*. (2005. p. 117)

As concepções destes pensadores ajudam a pensar sobre as estruturas a que a arte afro-brasileira está sujeita, e que atuaram na construção de uma categoria específica para este segmento, assim como também nos critérios de legitimação vigentes nas instituições e agentes atuantes dentro desta categoria e no campo artístico como um todo, e nos critérios de legitimação que esta mesma produziu e produz na medida em que se estrutura.

Quando se trata da arte afro-brasileira, este agrupamento de formas de pensar e fazer a arte que possui como traço de identificação a referência a elementos da cultura africana em manifestações artísticas produzidas no Brasil, ocorre a associação ao conhecimento sistematizado, de cadeiras acadêmicas como a antropologia, a história e também a função curatorial, que produz referencial teórico que delimita as fronteiras deste objeto, para que então seja possível pensar formas de institucionalização e afirmação desta vertente artística.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: Questões de Sociologia. Ed. Marco Zero Limitada. Rio de Janeiro: 1983.

WACQUANT, Lóic. Mapear o campo artístico. In: SOCIOLOGIA, PROBLEMAS E PRÁTICAS, n.º 48, 2005.

Ocorre da necessidade de se delimitar um objeto de estudo, independente de sua amplitude, para que seja possível um estudo sistematizado e um entendimento do mesmo. Sendo assim, ainda que haja a intenção de compreender um fenômeno social em sua plenitude, a visão do pesquisador nunca estará isenta de parcialidade, e nunca contemplará toda a espontaneidade do mesmo.

Ao estudar a arte afro-brasileira percebe-se a importância de levar em conta seu potencial de afirmativo de identidade tanto para o segmento afro remanescente, quanto para a construção da identidade nacional brasileira, o que faz com que esta categoria “se configure em um espaço complexo de disputas ideológicas” (BARBOSA, p. 120), acerca de questões que transbordam o campo artístico.

Partindo de tais constatações cabe a pergunta sobre quais as motivações que levaram à construção de uma categoria específica que dissociasse a produção artística afro-brasileira de outras produções artísticas não rotuladas como tal, cabendo elucidar que muitos são os trabalhos na arte brasileira que habitam fronteiras, nas mais diversas linguagens artísticas, sendo que este estudo terá sua atenção voltada exclusivamente para as artes plásticas.

1.1 O CONTEXTO DA ARTE AFRO NO BRASIL E NO MUNDO:

O período após a segunda guerra mundial promoveu na sociedade ocidental uma nova visão sobre a pluralidade étnico racial. Segundo Livio Sansone (2012), foi no período entre as décadas de 1930 e 1960 que o processo de descolonização da África começou a ganhar corpo o que promoveu a definição de novas agendas de estudos africanos e afro-americanos.

Sansone (2012) menciona o interesse da Unesco, instituição que segundo o mesmo foi criada em 1950 como reação ao holocausto e a implantação do apartheid, em demonstrar já no início da década de 1950, que as relações raciais podiam ser harmoniosas. Nesta ocasião, o Brasil foi eleito como objeto de estudo deste projeto de pesquisa que foi o primeiro desta

BARBOSA, N. C. Arte Afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf

SANSONE, L. Estados Unidos e Brasil no Gantois: O poder e a origem transnacional dos estudos afro-brasileiros. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 27, nº 79, junho/2012.

instituição. Sansone (2012) acentua ainda a importância de Alfred Métraux, “que assumiu como objetivo a criação de uma agenda antirracista global”.

Nelma Cristina Barbosa no texto *Discursos Identitários Negros na Arte Contemporânea: O Mercado e o Sujeito da Arte*, citando Stuart Hall, narra que: “Na década de 1970, as sociedades de toda a parte do mundo assistiram a eclosão de movimentos sociais baseados principalmente nas questões identitárias. Que em função do contexto mundial, o pós-guerra, a emergência de novas identidades de territórios em processo de descolonização, a queda e a reconstrução de paradigmas comportamentais e políticos promoveram novas formas de pensar o sujeito”.

Nesta conjuntura, as manifestações artísticas associadas ao rótulo de étnicas ou primitivas ganharam uma nova relevância dentro do cenário artístico e intelectual.

Sally Price (2000) definiu arte primitiva como sendo “a arte dos povos não ocidentais”, ou de forma mais específica como: *“qualquer manifestação artísticas atrelada a rituais pagãos. Que seja comparada a desenhos infantis, de macacos ou de loucos. Qualquer arte produzida por pessoas que no imaginário metafórico ocidental, são vistas como que incapazes de controlar os seus impulsos naturais em conformidade com as regras do comportamento civilizado. Objetos produzidos dentro das tradições artísticas não expostas em museus ou livros de história da arte até a primeira guerra mundial. Tradições artísticas para as quais os museus não identificam os autores, ou as identificam em séculos e não anos. A arte de povos com idiomas não ensinados em universidades. Tradições artísticas em que o objeto retirado de seu contexto de origem tem seu valor automaticamente inflacionado”*.

Estas manifestações artísticas tidas como étnicas ou primitivas foram alvo de significativo interesse durante o período artístico intitulado como modernismo. Jaime Sodré

BARBOSA, N. C. *Discursos Identitários Negros na Arte Contemporânea: O Mercado e o Sujeito da Arte*. Trabalho apresentado no III Congresso Baiano de Pesquisadores Negros – GT Literatura, Artes e Performances Negras. Disponível em: https://nelmabarbosa.files.wordpress.com/2012/01/iii-cbpn_nelmacsbarbosa_-trabalho-completo_final.pdf Na década de 1960 e 1970 importantes eventos e exposições voltadas para PRICE, Sally. *Arte Primitiva em centros Civilizados*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. SODRÉ, J. *As Esculturas de Mestre Didi: o arco-íris do olhar*. In: *Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.)*. Salvador: SECNEB, 1997.

(2006, p. 42) menciona a relação de Picasso com a “Arte Negra” em consonância com certa “*tendência ao exotismo*”. O que segundo Sodré (2006, p. 43) teria contribuído com “*a instalação de um mercado específico a partir de 1920, principalmente na França, Bélgica, Alemanha e Estados Unidos, o que vai estimular a produção de estudos mais detalhados e qualificados cientificamente*”. a arte de matriz afro aconteceram em países da África como Nigéria, Ghana e Senegal, havendo fluxo de artistas afro-brasileiros para essas exposições.

Stuart Hall também vai ressaltar em seu texto *Que “Negro” é esse na cultura negra?* Também vai acentuar a presença e relevância das margens, dos grupos sociais tidos como minorias para sociedade contemporânea, e associa este fenômeno “às políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural.”

A ascensão do interesse pelas questões étnico-raciais como fenômeno mundial do século XX, muito em função dos conflitos étnico raciais, que eram comuns na África do Sul com o apartheid, nos Estados Unidos da América com seu sistema de segregação racial tão explícito e agressivo que tornou inevitável e fundamental o surgimento de movimentos sociais que problematizassem estas relações para a garantia dos direitos civis de parcela significativa da população, abriram espaço para ascensão também da arte de matriz afro, no Brasil e no mundo.

Também a arte a partir da década de 1960 passou por transições quanto aos seus paradigmas, dando início ao que será rotulado como arte contemporânea, onde a diversidade ganha ênfase.

Barbosa em *Arte afro-brasileira: contornos dinâmicos de um conceito* diz que: “Embora sustentada por interesses mercadológicos hoje, a arte tem permitido que a questão identitária e a dimensão política se tornem elos bastante evidentes na criação artística”. A mesma ressalta ainda que “o surgimento de movimentos sociais baseados em questões identitárias afetaram a produção artística”.

BARBOSA, N. C. Arte Afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf

HALL, S. Que Negro é Este na Cultura Negra. In: Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

Neste contexto a arte afro-brasileira se estruturou enquanto categoria e formulação teórica, interagindo com esta tendência mundial do movimento no sentido de legitimar as minorias sociais dentro e fora do campo artístico.

A BAHIA

Como já foi mencionado anteriormente, é consenso que a presença negra no Brasil foi e ainda é de extrema relevância para a construção deste país enquanto nação. Abdias do Nascimento disse que *“O Brasil é um país de índios, colonizado por brancos e construído por negros”*. No século XX muitos foram os artistas e pensadores que exaltaram os traços afro da cultura brasileira tanto quanto a mestiçagem. No entanto a aceitação desta vertente cultural com bons olhos ainda é um fenômeno recente e questionável em nossa sociedade.

SILVA Jr. (2015, p. 24) *“o tráfico transatlântico de escravos trouxe mais de 10 milhões de africanos para as Américas. Durante o século XVIII, a América Portuguesa foi um dos principais portos de desembarque de escravos. E nesse sentido, Salvador exerceu um papel de destaque, recebendo um grande número de pessoas de diferentes partes da África”*.

A cidade de Salvador foi uma das principais cidades brasileira a receber escravos, vindos de diversas partes da África. Segundo SILVA JR. (2015, p. 26), *“A escravidão na Bahia setecentista era alimentada primordialmente pelo tráfico atlântico. Anualmente, milhares de africanos eram transportados de suas terras de origem, “Angola e outras partes da Guiné”, e desembarcados na Bahia, para trabalharem nas fazendas e engenhos de canas do Recôncavo, nas atividades urbanas, como o serviço de ganho, ou no trabalho doméstico”*.

O mesmo diz ainda que: *“No final do século XVII e início do XVIII, com o incremento do tráfico de escravos graças à descoberta das minas, Salvador tornara-se uma Babel africana. Vindos de diversas regiões da África, esses escravos foram organizados em nações, categorias étnicas construídas para designar a escravaria oriunda da África”*.

“O impacto da migração forçada de africanos podia ser percebido por

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. In: Estud. av. vol.18 no.50 São Paulo Jan./Apr. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000100019&script=sci_arttext

SILVA JR., C. Na Cidade da Bahia de Todos os Santos e Africanos. In: Resgate da Memória, ano 2, n. 4, abr., 2015.

sua distribuição pela cidade. Em algumas de suas freguesias mais importantes, o numero de escravos superava o de pessoas livres”.

SILVA JR. (2015, p. 27)

Esses fatos fazem de Salvador a África brasileira. A cidade do Brasil onde a cultura de matriz afro é vivida de forma mais intensa. Berço do candomblé, herdeiro da tradição Nagô, Yorubá de origem, Salvador foi alvo de inúmeros estudos acadêmicos, muitos dos quais promovidos por intelectuais e instituições estrangeiras interessados nas relações étnico-raciais que ali se constituíram, e que ajudaram a compor o imaginário afro brasileiro.

SANSONE (2012, p. 9) em “Estados Unidos e Brasil no Gantois: o poder e a origem transnacional dos Estudos Afro-brasileiros” destaca a importância do Brasil e especialmente da Bahia, para o desenvolvimento dos Estudos Afro-americanos nos Estados Unidos. Segundo SANSONE (2012, p.10), estes os estudos que aqui se desenvolveram entre as décadas de 1930 e 1950, coadunaram para que o Brasil fosse o país escolhido para o primeiro grande projeto de pesquisa da Unesco já mencionado anteriormente, que tinha como objetivo estudar o Brasil, como referência quanto a harmonia nas relações étnico-raciais.

Este estudo ajudou a reforçar e difundir o mito de democracia racial, um ponto forte na constituição da suposta identidade nacional brasileira, que ganhou força na década de 1930 com as políticas culturais do Estado Novo (SANSONE, 2012, p. 10-11).

Sobre “mito da democracia racial” Abdias do Nascimento disse tratar-se da convivência harmoniosa entre pretos e brancos, sendo que ambos desfrutariam de oportunidades iguais de existência. (DOMINGUES, apud NASCIMENTO, 2005, p. 2)

Nas palavras de Petrônio Domingues: *“Democracia racial, a rigor, significa um sistema racial desprovido de qualquer barreira legal ou institucional para a igualdade racial, e, em certa medida, um sistema racial desprovido de qualquer manifestação de preconceito ou discriminação”.*

Renato Ortiz em “Cultura Brasileira e Identidade Nacional” destaca como *“as relações raciais são obscurecidas pela ideologia da democracia racial”.* O mesmo traça um

ORTIZ, R. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANSONE, L. Estados Unidos e Brasil no Gantois: O poder e a origem transnacional dos estudos afro-brasileiros. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 27, nº 79, junho/2012.

breve panorama histórico onde a figura do negro é negligenciada e propõe o questionamento a cerca do por que a partir de um determinado momento, nas primeiras décadas do século XX, esta relação mudou, e a figura do mestiço, antes desprezada passa então a ser símbolo da identidade brasileira. (1985, p. 37).

O fato é que durante décadas do século XX o Brasil foi visto no exterior como um paraíso no que tange ao racismo. Esta utopia inseriu o Brasil em inúmeros estudos promovidos por instituições de pesquisa Norte Americanas e Europeias.

Ortiz (1985, p. 37) diz não haver dúvida de que esta ideologia começou a ser forjada no final do século XIX, e que a figura do negro, só começou a compor o quadro das três raças a partir dos movimentos abolicionistas.

“É, portanto, na virada do século que se engendra uma “fábula das três raças”, como a considera Roberto da Matta. A ideia de fábula é sugestiva, mas talvez fosse mais preciso falarmos de mito das três raças. O conceito de mito sugere um ponto de origem, um centro a partir do qual se irradia a história mítica. A ideologia do Brasil- cadinho relata a epopeia das três raças que se fundem nos laboratórios das selvas tropicais”. (ORTIZ, 1985, p. 38).

No entanto, é a partir da década de 1930 que este conceito ganha dimensões que vão colaborar com a criação de uma identidade nacional pautada no mestiço afro-brasileiro.

Nesta década segundo Ortiz, surge à figura do pesquisador acadêmico. O mesmo ressalta também a obra “Casa Grande e Senzala” de Gilberto Freire, que segundo análise de Ortiz (1985, p. 41) *“transformou a negatividade do mestiço em positividade”*, o que segundo o mesmo *“permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada”*. Neste momento então, *“o que era mestiço torna-se nacional”*. (ORTIZ, 1985, p. 41).

Ortiz (1985, p. 42 - 43) ressalta ainda que *“esta ideologia se constituiu na pedra de toque do Estado Novo”*. (ORTIZ, apud, LIPPI, 1985, 1980) E que *“o mesmo processo pode ser identificado na ação cultural do governo de Vargas”*.

Ortiz vai então problematizar o mito das três raças no que tange a identidade afro-brasileira ao refletir sobre a difusão deste conceito na sociedade, afirmando que tal fenômeno: *“permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam.*

Isto coloca um problema interessante para os movimentos negros. Na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade. Tem-se insistido muito sobre a dificuldade de se definir o que é o negro no Brasil. O impasse não é a meu ver simplesmente teórico, ele reflete as ambiguidades da própria sociedade brasileira. A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor”. (1985, p. 43).

Diz ainda que: *“O problema com que os movimentos negros se deparam é de como retornar as diversas manifestações culturais de cor, que já vêm muitas vezes marcadas com o signo da brasilidade. Uma vez que os próprios negros também se definem como brasileiros, tem-se que o processo de resignificação cultural fica problemático. O mito das três raças é neste sentido exemplar, ele não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem nacionais”. (Ortiz, 1985, p. 44).*

A legitimação da arte afro-brasileira se deu em paralelo a transição da cultura negra e da figura do mestiço de algo negativo para algo positivo. De acordo com que esta categoria foi ganhando prestígio enquanto arte e enquanto manifestação artística genuinamente brasileira, também passou a ser atravessada pela questão proposta anteriormente, ou seja, a reivindicação desta enquanto manifestação artística brasileira para além do rótulo de afro. Tal questão ainda é nos dias atuais um dos principais pontos de debate sobre o tema.

Nesta discussão é relevante destacar que assim como existem artistas brancos que produzem arte afro-brasileira, seja dentro ou fora do contexto religioso, há também artistas estrangeiros consagrados dentro desta categoria, cujas obras são consideradas como expoentes da arte afro-brasileira, a exemplo de Carybé e Pierre Verger.

RELIGIÃO:

Sabe-se que a religiosidade para o povo africano, assim como a arte, não são vivenciadas como algo desvincilhado de outras esferas da vida. Marco Aurélio Luz (1997, p. 99) vai dizer que *“A religião é fonte de socialização nas sociedades negro-africanas tradicionais”*.

LUZ, Marco Aurélio. *Cultura Negra em Tempos Pós-Modernos*. Salvador: EDUFBA, 2008.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Sodré (2006, p. 58) também vai afirmar “*o africano tem como característica a vinculação religiosa nos seus mais diversos matizes, ou seja, uma pré disposição para a fé que assumia, por vezes, situações beligerantes do desejo de conversão pelas armas. Entre africanos, principalmente os que não sofreram influencias produzidas pelo contato com os ocidentais, a magia está intimamente ligada às atividades cotidianas e rituais, já que conforme visão de mundo elaborada pelas crenças tradicionais praticadas pelos ancestrais, as coisas, as situações, a vida, estão intimamente ligadas a potenciais passíveis de manipulações, sendo de bom juízo e de importância vital respeitá-las, não tornando-as seus adversários.*” (SODRÉ, 2006, p. 58)

No Brasil, a religiosidade africana não deixou de ser vivenciada pelos negros escravizados, ainda que estes estivessem sujeitos a inúmeras formas de repressão muitos destes elementos do sentido de religião afro mantiveram-se nas religiões de africanos e afro-remanescentes que aqui se constituíram.

Candomblé, Umbanda, Xangô, Jurema, Encataria, Egungun, Quimbanda, Batuque, Cabula, Culto de Ifá e Tambor de mina são diferentes religiões de matriz afro no Brasil. No entanto, neste estudo serão abordados apenas o candomblé e o culto Egungun.

Segundo Goldman “*pode-se constatar que o culto dos orixás e a possessão são os traços centrais*” do sistema religioso denominado Candomblé, mas assim como outras religiões, o candomblé também possui um mito de origem, sua cosmovisão e uma série de ritos e preceitos pautados nos mitos yorubás.

Santos (2012, p. 11) diz que “*o mundo foi criado por Olodumaré que designou aos orixás a gerência desta criação*”, sendo assim, “*aos orixás é dada a energia da natureza, que eles comandam a favor da criação; já os homens, segundo a fé africana, possuem maior afinidade com determinadas fontes energéticas, e são considerados “filhos” do orixá que comanda estas fontes; ao candomblé, cabe harmonizar o “filho” com sua energia, bem como as demais que com ela podem interferir*”. Mais o que são afinal os orixás? Segundo Santos (2012, p. 11) “*são forças Inteligentes da natureza, que influenciam os homens*”.

BENISTES, J. Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SODRÉ, J. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi.

Sobre a origem do Candomblé no Brasil, Beniste (2013, p. 289) vai dizer que se deu a partir do momento em que *“os ancestrais afro-brasileiros, cientes de sua permanência no Brasil pelos laços familiares aqui criados, começaram a se organizar criando um modelo de culto com práticas a serem seguidas e outras devidamente abolidas por não se enquadrarem com a forma cultural da terra, pois sabiam que o candomblé seria reduto de negros, brancos e mestiços de diferentes posições sociais. E como ele seria praticado em solo brasileiro passaria a assumir seus próprios dogmas e liturgia. Foi um trabalho em que a oralidade procurou construir uma tradição toda própria”*.

Silveira (2006) descreve a origem do Terreiro da Barroquinha, primeiro terreiro ketu baiano de candomblé, que se especula tenha acontecido *“entre os últimos anos do século XVIII e começo do século XIX”* (SILVEIRA, 2006), como advindo da irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios da Barroquinha. Uma irmandade católica que segundo o mesmo foi onde *“escravos e libertos na nação Angola fundaram e lideraram, com seus descendentes, a mais antiga e importante irmandade de negros na Bahia”*. (SILVEIRA, 2006)

Verger (1997) vai dizer que *“Varias mulheres enérgicas e voluntariosas, originárias de Kêto, antigas escravas libertas, pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha, teriam tomado a iniciativa de criar um terreiro de candomblé chamado Ìyá Omi À Àirá Intil, numa casa situada na Ladeira do Berquo, hoje Rua Visconde de Itaparica, próxima à Igreja da Barroquinha”*.

Este dado histórico reforça o argumento de Benistes, onde o candomblé teria sua origem na miscigenação e também no sincretismo. Sendo assim, não apenas os valores tradicionais africanos de origem nagô foram incorporados, mas também elementos religiosos do contexto destes indivíduos africanos e afro-brasileiros no Brasil.

BENISTES, J. Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SILVEIRA, R. O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu. Salvador, Maianga, 2006, 648p.

VERGER, P. Orixás: Deuses Iorubás na África e no novo mundo. Ed: Corrupio, 1997.

Disponível

em:

file:///C:/Users/Professor/Documents/mestrado/Refer%C3%Aancias%20disserta%C3%A7%C3%A3o/Afro%20brasilidade/Iorubas/423_Orixas%20-%20Pierre%20Fatumbi%20Verger.pdf

Ao falar de candomblé é importante falar do “Axé”, ou “àse”, palavra que segundo Benistes (2013, p. 20) “*complementa todos os ritos do candomblé*”, e que Luz (1997, p 101) “*define como sendo força vital que garante a existência*”, dando assim corpo a cosmovisão herdada da tradição yorubá e que se manteve no candomblé.

Outro ponto digno de ser falado sobre o candomblé é o sentido de comunidade presente neste. A socialização que faz deste um ponto de resistência cultural, de afirmação identitária, um centro de força da cultura afro remanescente no Brasil e afro-brasileira. Este sentido de comunidade se traduz na estrutura hierárquica da composição dos membros de uma casa de candomblé e na organização dos terreiros.

Já o Egungun é o culto dos antepassados, predominantemente masculino, tradicional da cidade de Oyó, capital do império Yorubá. Segundo Luz (1997, p. 105) este culto teria sido trago para o Brasil por “*Marcos o Velho, registrando como cronologia de sua introdução na Bahia o ano de 1830 aproximadamente, através do terreiro de Mocambo, chefiado pelo mesmo*”.

Para os yorubás “*os Egunguns são ancestrais guardiões de costumes, traições e valores herdados, respeitados e temidos zelam pela comunidade sua ética e seu bem estar neste mundo*” (LUZ, 1997, p. 105). Seriam estes espíritos de pessoas falecidas que se encontram habitando a esfera intermediária entre a vida na terra e o destino pós-morte no òrun, uma espécie de céu para os yorubás.

Mestre Didi, o artista abordado neste estudo era sobrinho neto por parte de seu pai de Marcos Theodoro Pimentel, o Alapini, fundador do Ilê Olukotun, filho de Marcos o velho de quem teve em 1925, aos oito anos de idade, sua iniciação como korikowê Olokotun (ARAÚJO, 2009). Posteriormente foi o próprio Arsênio dos Santos, pai de Mestre Didi, quem

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrorasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu Afrobrasil, 2009.

BENISTES, J. Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

LUZ, M. A. ALAPINI BABA WA E O PENSAMENTO FUTURO. In: Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.). Salvador: SECNEB, 1997.

dera continuidade à iniciação do mesmo, que mais tarde viria a assumir o cargo de Alipini, o mais alto na hierarquia do culto Egungun (LUZ, 1997, p. 105).

Luz (1997, p. 105) diz ainda que *“È importante ressaltar que juntamente com o culto aos orixás, o culto aos egungun, embora até então praticamente desconhecido dos meios científicos acadêmicos, se caracteriza como fundamental para a tecelagem das redes comunitárias que constituem a tradição nagô no Brasil, uma das tradições culturais mais fortes na formação da identidade do povo brasileiro”*.

IDENTIDADE E AFROBRASILIDADE:

“Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença”. (Ortiz, 1985, p. 7)

A argumentação em torno da arte afro-brasileira está inteiramente atravessada pela questão da identidade.

O processo de legitimação da arte de matriz afro produzida no Brasil se deu em um contexto de interesse na construção de uma identidade nacional, assim como a construção de uma categoria “arte afro-brasileira” enquanto formulação teórica, ocorreu em um momento em que a ideia de autenticidade quanto a esta identidade nacional, segundo Ortiz, passava pela assimilação da multiplicidade étnica brasileira, principalmente no que tange a herança africana.

Da mesma forma, a dificuldade em definir a arte afro-brasileira como elucidou Barbosa, está diretamente ligada à noção de identidade, e ao quanto esta categoria é relevante tanto para a concepção de identidade nacional, quanto para a identidade negra no Brasil, uma

LUZ, M. A. ALAPINI BABA WA E O PENSAMENTO FUTURO. In: Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.). Salvador: SECNEB, 1997.

ORTIZ, R. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.

vez que segundo Barbosa “O adjetivo “afro-brasileiro” carrega uma força sintetizadora da experiência negra no Brasil que nenhum outro termo conseguiu abraçar”. Barbosa ressalta ainda que “O tema configurou-se como um espaço de disputas de muitas ideias, tensões e conflitos, reflexos da complexidade e das transformações que o tema identidade brasileira assumiu, particularmente após a abolição da escravatura, em 1888. Portanto o vínculo etnicorracial que acompanha essa arte não nos permite uma visão apenas formalística, mas, sobretudo nos obriga a contextualizar a situação da população e origem africana no país estabelecendo assim, conexões entre as subjetividades forjadas nas relações raciais brasileiras. Desse modo, em um estudo sobre a arte afro-brasileira é necessário se considerar o papel da arte na definição da auto-imagem de um povo, e a força que esta tem para representar ideias”. No entanto, Barbosa mesma mencionou a representatividade de artistas brancos e até mesmo estrangeiros para esta categoria.

Ortiz vai então ressaltar que “toda identidade é uma construção simbólica” e afirma ainda a relação de poder existente na cultura brasileira, o que evidência as disputas que se configuraram no século XX e seguem até hoje, quanto aos postulados das identidades aqui constituídas.

No entanto, também não há como ignorar o cinismo do mito da democracia racial, ou mito das três raças, com o qual se almejou forjar uma identidade nacional, a partir principalmente da década de 1930.

1.2 ORIGEM E DEFINIÇÃO DE ARTE AFROBRASILEIRA:

Para definir arte afro-brasileira Roberto Conduru vai afirmar que: “é preciso pensar coisas e ações indicadas pelo cruzamento de arte e afrobrasilidade, indo de obras de arte à cultura material e imaterial. Neste sentido, a expressão arte afro-brasileira indicaria não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afrodescendentes brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir da qual tensões artísticas,

BARBOSA, N. C. Arte Afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf

CONDURU, Roberto. Arte Afro-Brasileira. 1. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

ORTIZ, R. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.

culturais e sociais podem ser problematizadas estéticamente e artisticamente” (CONDURO, 2007, p.11).

BARBOSA (p. 120), assim como também o fez Conduru (2007, p. 11), recorreu à pesquisadora Marta Salum (2000, p. 113) que diz se tratar a arte afro-brasileira de *“qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil”*. De acordo com estes autores, definir se uma peça ou artista de fato está associado ao rótulo de afro-brasileiro, implica em certa complexidade, uma vez que o caráter afro-brasileiro pode se fazer presente em um objeto ou na poética de um artista por muitas vias, que não apenas a identidade étnica de quem produz. No entanto, estes diferentes de outros estudiosos não propõem hierarquias quanto ao pertencimento à categoria arte afro-brasileira.

“Com certeza, corre-se o risco da generalidade, pois muito, quase tudo, pode ser associado à problemática afro no Brasil. Contudo também se evita a ideia de raça, pautando-se menos em marcações étnicas e mais por valores culturais africanos imiscuídos a muitos outros nas complexas dinâmicas sociais brasileiras. Ou seja, em conjunções de Arte, Brasil e África para além de raça e etnia” (CONDURU, 2007, p. 5).

A partir desta reflexão, compreende-se que a categoria arte afro-brasileira se constitui de uma trama de questões que vão abarcar tanto África, quanto Brasil, mas principalmente o que culturalmente se produziu a partir do encontro da cultura destes países em terras brasileiras. Leva-se então em conta que a herança cultural africana aqui não se manteve imaculada, e que não se tratam de reminiscências, mas sim de remanescências. E assim como pela permanência de certos elementos culturais diante do contato com outras vertentes étnico-culturais, também a capacidade de reinvenção produz o fortalecimento. E por esta capacidade de adaptação deste afluente cultural que é possível pensar em uma arte afro-brasileira, que é presença e também construção na contemporaneidade.

CONDURU, Roberto. Arte Afro-Brasileira. 1. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (org) Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 98- 111.

Afastando-se das concepções de Conduru e de Barbosa, o antropólogo Kabengele Munanga afirmou que a *arte afro-brasileira* “*pode ser imaginada e representada como um sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona intermediária e uma periferia*” (MUNANGA, 2000, p. 108), e que “*no centro estariam situadas obras de origem étnica africana, como intermediárias teríamos as obras dos artistas religiosos ou rituais, e na periferia, as obras dos artistas que receberam algumas das, mas não todas, as influências africanas*” (MUNANGA, 2000, p. 109). Munanga vai então sugerir certa hierarquia quanto ao pertencimento de obras e artistas na categoria arte afro-brasileira.

Munanga no catálogo de arte afro-brasileira da *Mostra do Redescobrimento* argumenta que a arte afro-brasileira “*não é apenas uma questão semântica, pois envolve uma complexidade de outras questões remetendo ora à história do escravizado africano no Brasil, ora à sua condição social, política e econômica, ora à sua cosmovisão e religião na nova terra*”. (MUNANGA, 2000, p. 98). Afirma também “*não se tratar de descobrir na arte afro-brasileira o que há de universal na arte em geral, mas sim de descrever esta em relação à arte brasileira de modo generalizado*”. (MUNANGA, 2000, p. 99)

Tanto Barbosa quanto Conduru não definem um momento específico para a origem da categoria, ou do termo, arte afro-brasileira. No entanto, Conduru aponta o barroco brasileiro como sendo a primeira expressão da arte afro-brasileira, em função de traços estéticos encontrados nas obras de artistas expoentes neste estilo, como o mineiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e pelo fato de muitos destes artistas serem mestiços (CONDURU, 2007, p. 18 - 20). Partindo desta afirmação de Conduru pode-se dizer que não apenas nas artes visuais, como também nas outras manifestações artísticas, a matriz afro está fortemente presente na arte “brasileira”.

Quanto a Munanga, é possível identificar em sua argumentação uma preocupação com questão da tradição que a princípio estaria presente principalmente nas religiões de matriz afro, assim como também a crença numa ideia de pureza, da qual seriam os portadores mais legítimos, dentro do contexto brasileiro, os artistas religiosos ou rituais. Em sua visão é

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. 1. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

MUNANGA, Kabengele. *Arte Afro-Brasileira: O que é afinal?* In: AGUILAR, Nelson (org) *Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 98- 111.

construída uma hierarquia dentro da própria categoria *arte afro-brasileira*, onde a pureza em relação às tradições africanas é um critério de legitimação do objeto artístico enquanto afro-brasileiro. Os pontos de vistas apresentados nos parágrafos anteriores indicam a complexidade da questão afro-brasileira. Segundo Ortiz (1985, p. 43):

“O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam. Isto coloca um problema interessante para os movimentos negros. Na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade. Tem se insistido muito sobre a dificuldade de se definir o que é o negro no Brasil. O impasse não é a meu ver simplesmente teórico, ele reflete as ambiguidades da própria sociedade brasileira”.

Afirma ainda que:

“O problema com que os movimentos negros se deparam é de como retomar as diversas manifestações culturais de cor, que já vêm muitas vezes marcadas com o signo da brasilidade. Uma vez que os próprios negros também se definem como brasileiros, tem-se que o processo de ressignificação cultural fica problemático”.
(Ortiz, 1985, p. 44)

A cultura brasileira miscigenada em essência impõe esta complexidade à problemática afro. Os fatores apontados neste tópico só confirmam a arte afro-brasileira como um campo de disputas, onde muitos reivindicam o direito de pertencimento, principalmente nos dias de hoje que esta categoria já conquistou relativo prestígio, o que fomenta o debate entre os engajados na militância étnico-racial e os defensores da pseudodemocracia racial brasileira.

No entanto, a produção artística afro-brasileira nem sempre foi alvo de orgulho nacional, e nem sempre se deu em contexto de legalidade como ocorre nos dias de hoje. No passado as manifestações culturais afro-brasileira já foi alvo de perseguição policial ou mesmo

de escárnio por parte da população considerada culta. Esta relação de negação explícita da cultura afro-brasileira começou a ser amenizada a partir das primeiras décadas do século XX.

GÊNESES DO TERMO ARTE AFROBRASILEIRA

A afrobrasilidade está presente desde os primórdios na arte produzida no Brasil. Durante o período correspondente aos estilos Barroco e ao Rococó era comum o uso da mão de obra de indivíduos negros ou mestiços na execução de obras de arte, ainda que fossem de outros a autoria destas obras. Alguns dos expoentes deste estilo eram afrodescendentes, a exemplo de Antonio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”, como vimos.

No entanto a produção deste período não costuma ser associada à categoria arte afro-brasileira, sendo as primeiras obras designadas como tal os objetos sacros recolhidos dos cultos afro, no final do século XIX e primeiras décadas do século XX.

“Visto deste ângulo, uma parte de sua medicina e a produção de objetos simbólicos ligados a suas práticas e seus cultos religiosos teriam encontrado um terreno fecundo e as mínimas condições de resistência, de continuidade e até de inovações, apesar da adversidade explícita no sistema colonial e escravista. É assim que nasce a primeira manifestação das artes plásticas afro-brasileiras. Uma arte sem dúvida religiosa, funcional e utilitária”. (MUNANGA, 2000, p. 103)

Munanga (2000, p. 103) destaca também a dificuldade de datar a origem da arte afro-brasileira em função da clandestinidade na qual esta se desenvolveu, em função do seu caráter coletivo e do anonimato dos artistas e artesãos que a produziram.

“Durante quase três séculos, essa arte, seguindo o passo de sua matriz africana, ficou totalmente ignorada, não apenas do grande público, mas também do mundo erudito historiador, crítico de arte, sociólogo ou antropólogo. Foi graças ao trabalho pioneiro de Nina Rodrigues que os primeiros exemplares da arte afro-brasileira foram publicados em 1904, na revista Kosmos. Em 1949, Artur Ramos analisa alguns exemplares por ele coletados em 1927 nos candomblés da Bahia. Em 1968, Clarival do Prado Valladares publica dados sobre as peças mais antigas encontradas em Alagoas e que foram apreendidas

MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (org) Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 98- 111.

pela polícia em 1910, peças essas utilizadas nos cultos afro-brasileiros nas últimas décadas do século XIX. Outros estudos foram realizados na segunda metade do século XX, nos chamados museus da polícia, onde foram encontradas peças apreendidas em alguns candomblés do país (Bahia, Alagoas, Rio de Janeiro etc.)”. (MUNANGA, 2000, p. 103-104).

O trabalho de Nina Rodrigues intitulado “Os Africanos no Brasil – As Belas Artes dos colonos pretos” adotou o termo “arte negra” como sendo o primeiro utilizado para designar a arte de matriz afro produzida no Brasil, a exemplo de como veio a ser nomeada a arte de origem africana. Cunha et al (2006, p. 24) afirmou que as reflexões de Nina Rodrigues “*se davam através do enfoque na arte iorubana e da análise dos objetos ritualístico. Adotando uma perspectiva evolucionista etnocêntrica em busca da solução desta questão de higiene social*”. (BARBOSA, p.124, Apud, CUNHA et AL., 2006, p.24)

Para Ortiz (1985, p. 20) “*os estudos de Nina Rodrigues sobre as culturas negras decorrem imediatamente de suas premissas racistas*”. No entanto, Barbosa em “Arte afro-brasileira: contornos dinâmicos de um conceito” acentua a ousadia e originalidade de Nina Rodrigues ao refletir sobre a questão negra naquele momento e em nomear de arte toda aquela produção.

Barbosa decorre sobre a relevância dos estudos de Nina Rodrigues para outros pesquisadores da produção artística afro remanescente ao afirmar que Arthur Ramos, antropólogo que em 1956, “*não só analisaria o material deixado por Nina, recolhido nos candomblés baianos, mas ampliaria o acervo estudado com trabalhos de artistas laicos, chamados de artistas populares*” (BARBOSA, p. 124, Apud, Cunha et AL, 2006), assim como também o crítico de arte Clarival do Prado Valladares partiu “*da análise da arte ritual, e depois ampliou sua abordagem para o campo mais laico da criação*”. (Barbosa, p. 127).

Barbosa também desenvolveu uma breve análise das reflexões de outros autores sobre a produção artística afro-brasileira. Nesta destaca a produção do historiador Manoel Querino

BARBOSA, N. C. Arte Afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf

MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (org) Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 98- 111.

ORTIZ, R. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003.

(1851- 1923) que também abordou a temática afro-brasileira, mas segundo Barbosa já *“com uma visão positiva da presença negra na cultura brasileira. Focando-se nos artistas e artesãos mais próximos dos cânones mais consagrados na época, isto é, mais próximo dos clássicos europeus”*.

Outro pesquisador que voltou-se para a temática afro-brasileira foi o historiador Marianno Carneiro da Cunha, que segundo Munanga *“apoiava a ideia de continuidade africana e de readaptação ao novo meio social ilustrado pelo sincretismo”*, e segundo Barbosa apud Nunes (2013) *“centrava sua definição de arte afro-brasileira ainda no espaço ritualístico e funcional, o que excluía a produção de artistas contemporâneos que se inspiravam em outros aspectos das culturas africanas para sua produção”*.

Munanga analisa o processo de saída da clandestinidade da arte afro-brasileira e a relação que esta produção artística estabeleceu com outras categorias artísticas e vai afirmar que *“A partir das décadas de 30 e 40, a arte afro-brasileira, reduzida ao espaço das casas de culto, começa a sair da clandestinidade. Seus artistas abandonam o anonimato e alguns deles começam a trabalhar dentro do conceito das chamadas artes popular e primitiva, encorajados pelo movimento modernistas e pela busca do nacionalismo”*.

Barbosa ressaltou que *“no período da realização das pesquisas citadas, se fixou uma das principais tendências referentes à concepção de arte afro-brasileira: a de que essa arte é produzida no âmbito das religiões de matriz africana. O que se transformou a partir da década de 1950, quando a abordagem da obra de arte afro-brasileira começou a se emancipar da função exclusivamente sacra”*. Barbosa delega o mérito a Arthur Ramos, que foi quem inseriu em sua pesquisa a obra de artistas laicos.

Segundo Barbosa, neste momento já havia o reconhecimento dos artistas considerados populares ou primitivos dentro do campo artístico, e também a África passava pelo processo de libertação de antigas colônias europeias, o que gerou uma atmosfera onde aspectos culturais como retomada e reconstrução de identidades tornaram-se importantes, o que fez com que iniciativas de valorização negra ganhassem dimensão mundial.

BARBOSA, N. C. Arte Afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf

MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (org) Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 98- 111.

No trabalho aqui proposto também é desenvolvido um breve recorte temporal e contextual da concepção de arte afro-brasileira. Embora haja um interesse em compreender o processo de construção desta categoria como um todo. Esta pesquisa se concentrou na estruturação desta categoria enquanto fenômeno social durante o século XX, principalmente a partir da década de 30, tendo ênfase o período compreendido entre as décadas de 60 e 80 deste século, que compreendem os anos iniciais e de ascensão da carreira de Mestre Didi, artista abordado neste trabalho como estudo de caso.

ANALISANDO CATEGORIAS NA ARTE

Retomando ao conceito de campo artístico, “*este espaço estruturado de posições e tomadas de posições*”, admitindo este como um espaço de disputas, é relevante questionar como se estruturam tais posições, e igualmente como ocorrem os movimentos de alocação dentro destas.

Fica então evidente que dentro deste campo de recorrência acerca de legitimidades para se definir o que é e o que não é arte, configuram-se hierarquias e desta dinâmica surge a necessidade de classificar para assim determinar o espaço e a atuação de cada elemento que compõe este campo. No entanto, diante da pluralidade do produto artístico, ainda que muitos dos objetos e fazeres estéticos desenvolvidos ao longo dos tempos, pelos povos que aqui estão ou já estiveram não tenham resistido a triagem dos paradigmas determinantes do que pode ou não pode ser considerado como “obra de arte”, muitas das manifestações estéticas admitidas nos dias de hoje como artísticas, assim se configuram através de critérios criativos e interpretativos subjetivos que vão variar e até mesmo divergir de acordo com o contexto de sua produção e sua veiculação.

Diante da institucionalização da arte, fenômeno que além de assumir novos contornos nos últimos anos vem sendo muito debatido, categorizar a arte é um processo basilar na estruturação do campo artístico. No entanto os critérios classificatórios assumem novos contornos de tempos em tempos, assim como por vezes variam de acordo com o contexto, como já foi dito, em função das demandas da sociedade que interage de diferentes formas com este campo e com o objeto a ser classificado.

Na sociedade brasileira a produção artística de matriz afro é um exemplo claro de como um mesmo objeto, pode interagir com o campo artístico de posições diferentes, dada as demandas contextuais em épocas variadas. A princípio esteve sujeita à criminalização em um momento em que era vista como uma manifestação estética primitiva e desprezível, como bem elucidou Barbosa ao tratar do período correspondente ao final do século XIX e as primeiras décadas do século seguinte:

“Nesse período, muitas práticas culturais das populações descendentes de africanos eram perseguidas e combatidas, a exemplo da capoeira e do candomblé, tratados como questão política”.

Diante do fato de neste período a produção de objetos estéticos notoriamente de matriz afro se da dentro do contexto religioso, segundo Barbosa *“As religiões afro-brasileiras eram vítimas constantes de diligências policiais que não só encarceravam seus fiéis, como também apreendiam provas materiais da “cena do crime”, ou seja, confiscavam toda a imaginária sacra e demais materiais utilizados nos cultos como vestimentas, alimentos, entre outros. O resultado das apreensões dos objetos dos cultos das religiões afro-brasileiras constituíram acervos de museus da polícia.*

Foi a partir destes acervos de museus da polícia que estes objetos inaugurais da arte afro-brasileira chegaram ao conhecimento de indivíduos com interesse em estudar a estética afro, a exemplo do médico Raymundo Nina Rodrigues, que segundo Barbosa (p. 122, apud SALUM, 2004; SILVA E CALAÇA, 2006; DIAS 2009) *“foi o pioneiro nos estudos da arte afro-brasileira, através de seu artigo “As Belas Artes dos Colonos Pretos” publicado em 1904, na revista Kosmos”.* A autora ressalta em seu artigo *“Arte afro-brasileira: contornos dinâmicos de um conceito”* o caráter etnocêntrico evolucionista presente neste estudo que segundo ela *“intencionava mostrar cientificamente a inferioridade dos negros na Bahia”*, o que não diminui a relevância deste trabalho como referência sobre o tema.

Getúlio Vargas na década de 30 foi quem deu início ao processo oficial de descriminalização das manifestações religiosas de matriz afro no Brasil, através do Decreto-Lei 1.202 de 1939 (MORAIS, 2012). Segundo Ilana Goldstein *“Foi só após os anos 1930 que*

BARBOSA, N. C. Arte Afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. O Brasil Best Seller de Jorge Amado. São Paulo: Senac SP, 2000.

MORAIS, M. R. Políticas Públicas e a fé afro-brasileira: uma reflexão sobre ações de um estado laico. In: *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 14, n. 16, p. 39 – 59, Ene./Jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/CienciasSociaiseReligiao/article/view/26559/20918>
deixamos de pensar que deveríamos ser gregos, latinos ou até espanhóis e passamos – sobretudo a partir da divulgação dos trabalhos de Gilberto Freire – a avaliar, ao menos nas esferas mais oficiais, não só as desvantagens, mas antes as virtudes da mestiçagem”. Neste momento surge o mito da democracia racial, que vai atravessar a composição de uma identidade nacional, e a partir deste período as manifestações culturais de matriz afro, começaram a ser reconhecidas, estudadas e incorporadas como parte constitutiva da cultura brasileira.

A partir deste movimento rumo à legitimação por parte dos órgãos governamentais de cultura, passa ser possível à arte de matriz afro desenvolvida no Brasil ocupar um lugar dentro do contexto institucional de arte dentro e fora do país, e tem início o processo de categorização desta produção enquanto arte, que vai culminar na construção de uma categoria específica, a categoria “arte afro-brasileira”, para a qual são desenvolvidos critérios classificatórios e de legitimação próprios. Ao mesmo tempo em que se configura um gueto, se instaura uma elite, que vai determinar o que é ou não a arte afro-brasileira. Esta elite nas últimas décadas vem conquistando espaços dentro do campo da arte brasileira através de instituições e políticas públicas voltadas para o fomento e a difusão desta vertente artística.

No entanto antes de ser adotada a terminologia arte afro-brasileira a produção artística de alguns artistas de matriz afro foi associada à arte popular, a exemplo do que aconteceu com Mestre Didi nos primórdios de sua carreira. Por haver dentro da categoria arte afro-brasileira uma grande variedade quanto à natureza do objeto artístico, existindo objetos confeccionados com finalidade puramente artística, objetos confeccionados com finalidade ritualística, objetos que habitam as fronteiras destas duas finalidades, levando em conta que esta é uma distinção especificamente ocidental, e que dentro da cosmovisão yorubá, segmento étnico no qual este estudo vai focar, não há esta distinção entre arte e religiosidade. Há nesta categoria produções artísticas que dialogam com as linguagens contemporâneas das artes, enquanto outras dão continuidade à tradição através de técnicas e significados, podendo as duas possibilidades também coexistir em uma só poética.

Quanto ao artista, há os que fazem da tradição sua poética, como ocorreu com Mestre Didi, o artista cuja trajetória será abordada neste estudo, e há os que buscaram interagir com as formas hegemônicas de artes do seu tempo.

Cabe problematizar ainda o lugar que a categoria arte afro-brasileira ocupa hierarquicamente dentro do campo da arte brasileira. Uma vez que este trabalho analisa este processo de interação desta vertente com o campo no qual está inserida ao longo de um período de aproximadamente um século, que se configura desde os primeiros estudos de Nina Rodrigues sobre o que o mesmo intitulava “arte negra”, até os dias atuais, considerando que em momento algum esta vertente tenha deixado de ocupar o lugar de minoria social dentro deste mesmo campo, que VILLA BÔAS bem vai caracterizar ao afirmar: *“Ora a arte brasileira é considerada uma imitação da arte proveniente de centros europeus ou norte-americanos, ora privilegiam-se as singularidades constitutivas de sua identidade, a partir de diferenças históricas e culturais.”* É válido refletir sobre as hierarquias artísticas como sujeitas às, ou agentes de, outras estruturas sociais, como as disputas de classe, gênero e étnico raciais.

BOAS, G. V. Arte e geopolítica: a lógica das interpretações disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922011000300004&lang=pt

CAPÍTULO 2 – A CONSTRUÇÃO DE UM ARTISTA AFROBRASILEIRO

Este capítulo pretende uma breve reflexão sobre o lugar do artista dentro do contexto da arte afro-brasileira, a partir da análise de discursos legitimadores que operam dentro deste campo, tomando como principal referência o caso de Mestre Didi, artista e sacerdote baiano cujo prestígio enquanto artista vem em partes por sua atuação dentro desta esfera religiosa e também pela relevância de algumas de suas empreitadas em prol da preservação e afirmação da memória de manifestações culturais da comunidade afro baiana.

Para encorpar esta reflexão serão apresentados de forma breve alguns conceitos sociológicos sob a óptica dos quais foi feita esta análise, e apontados alguns dos critérios que atuam na legitimação do artista afro-brasileiro. Também serão abordados dados da biografia de Mestre Didi como suas relações familiares, artísticas e de sacerdócio, com a finalidade de exemplificar como atua a construção e legitimação de um artista afro-brasileiro.

Partindo de uma lógica do senso comum quando pensamos em trajetória de vida, biografia, nos valemos de uma concepção linear na qual acreditamos haver certa coerência não muito realista. Mesmo dentro do campo científico reproduzimos este pensamento ao refletir sobre histórias de vida. Segundo Bourdieu *“Falar de história de vida é pelo menos pressupor, que a vida é uma história e que é inseparável o conjunto de acontecimentos de uma vida individual concebida como uma história e o relato dessa história”*.

No entanto, para se estudar a biografia de algum indivíduo, é preciso levar em conta que lidamos com construções, já que o indivíduo que atua como narrador dará sua interpretação para os fatos, ainda que este seja o próprio protagonista da história contada, a “verdade” que aparece nada mais é do que parte de uma versão.

Ao propor uma versão para a trajetória artística de Mestre Didi, eu igualmente seleciono fatos, hierarquizo dados, a fim de refletir sobre os argumentos propostos neste trabalho. Construo ainda esta narrativa a partir de interpretações e construções de outros autores, uma vez que vou me valer apenas de fontes secundárias. O entrecruzamento desses dados é o que me permite fugir da reprodução automática de discursos de terceiros acerca da trajetória deste artista.

Em síntese, este capítulo se desenvolveu sobre o questionamento a cerca “do que faz um artista afro-brasileiro” e ainda que não sejam apresentadas respostas precisas para esta questão, serão analisados vários aspectos desta construção em relação direta com o caso específico de Mestre Didi.

2.1. LEGITIMAÇÃO EM ARTE AFROBRASILEIRA

Para refletir sobre processos de legitimação em arte, de indivíduos enquanto artistas, de técnicas e de estéticas, é preciso em primeira instância compreender como funciona o campo artístico e admitir que existam indivíduos e instituições determinantes dentro deste campo e neste processo de legitimação. Trata-se de considerar Indivíduos e instituições que dispõem de autoridade para determinar os paradigmas norteadores deste campo e os critérios que vão determinar o “ser ou não ser” artista.

Como já foi mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, serão adotados como referência para pensar o mundo da arte os conceitos de “Campo Artístico” e de “habitus” elaborados por Pierre Bourdieu e abordados por Lôic Wacquant, assim como também a ideia de “Convenções” desenvolvida por Howard Becker será uma referência, sendo compreendida como elaboração teórica das regras e paradigmas que norteiam o “Campo artístico”.

Quanto ao Mestre Didi, será analisado seu processo de legitimação enquanto artista simultaneamente à constituição da categoria “arte afro-brasileira” e o fenômeno de sua trajetória artística se basear em grande parte em sua vivência como sacerdote, o que fez deste um exemplo peculiar da utilização de critérios sociais em detrimento dos estéticos, na legitimação de um indivíduo enquanto artista.

Partindo da proposição anterior, pode-se concluir que a categoria arte afro-brasileira possui critérios próprios de legitimação, por vezes distintos dos que vão reger outros segmentos da arte, o que também ocorre na arte pejorativamente chamada de “primitiva”. Para refletir sobre o processo de segregação a que é submetida à arte afro-brasileira em relação ao campo artístico, assim como ocorre com a arte popular e a arte primitiva no contexto brasileiro, este trabalho recorre ao conceito de mito da democracia racial, já desenvolvido anteriormente, que vai determinar na constituição do imaginário cultural brasileiro e na naturalização do preconceito dissimulado comum no Brasil.

Neste tópico será analisado o processo de legitimação de Mestre Didi enquanto artista, e como o prestígio em outras esferas relevantes para o contexto da afrobrasilidade,

BOUDIEU. P. A Ilusão Biográfica.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: Questões de Sociologia. Ed. Marco Zero Limitada. Rio de Janeiro: 1983.

WACQUANT, Lôic. Mapear o campo artístico. In: SOCIOLOGIA, PROBLEMAS E PRÁTICAS, n.º 48, 2005. especialmente a religiosa, vai interferir na legitimação do artista

dentro da categoria “arte afro-brasileira”, e então refletir sobre o que dentro deste campo específico da arte afro-brasileira vai determinar um artista.

Em síntese, este estudo pretende também argumentar que não é a genialidade de um artista, o que o legitima enquanto tal, mas sim sua consonância com o que Becker veio a chamar de “convenções” de sua época e contexto. Assim como também sua posição dentro da dinâmica de disputas do que Bourdieu conceituou como sendo o “Campo artístico”.

Bechara Filho em sua tese “A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)” afirma que para Bourdieu “a noção de campo pode substituir as imprecisas conceituações até então utilizadas pela sociologia da arte e pela história social da arte, tais como contexto e meio” (2007. p.30.). Partindo então deste pressuposto, além da adequação deste conceito ao tema desenvolvido neste trabalho, adotaremos a noção de campo artístico para definir o espaço social onde se desenvolve o foco deste estudo, neste caso, o campo artístico na Bahia, no Brasil e em certas ocasiões no mundo.

Bourdieu afirma ainda que “*os campos possuem leis gerais*”. Para conceituar estas leis gerais, recorreremos ao pensamento de Becker, que por sua vez, aborda em “Arte como ação Coletiva” a terminologia “*Convenções*” para “*regular as relações entre artistas e plateia, especificando os direitos de ambos*” (1974, p. 213).

Para Becker as “*convenções*” possuem um caráter dúbio, pois ao mesmo tempo em que aperfeiçoam a produção artística, uma vez que facilitam na cooperação entre artistas, reduzindo significativamente as decisões a serem tomadas durante o processo criativo, representando então um ponto de partida para a criação, também impõem restrições pois para serem legitimados, os artistas precisam enquadrar-se e às suas produções à tais convenções, dado que para os estudiosos de arte a capacidade de adequação às convenções acaba se tornando um critério de avaliação da habilidade artística (BECKER, H. p. 212).

Os critérios utilizados para legitimar artistas dentro do campo artístico podem ser compreendidos como um conjunto de convenções que perpassam pelo questionamento acerca do que é ou não arte. Vale frisar que certas atividades podem ser consideradas como artísticas

BECHARA FILHO, Gabriel. A Construção do Campo Artístico na Bahia e Paraíba (1930-1959). Salvador, 2007.

BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: Uma teoria da ação coletiva. Ed: Zarar, Rio de Janeiro, 1977.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: Questões de Sociologia. Ed. Marco Zero Limitada. Rio de Janeiro: 1983.

pelo próprio campo artístico, uma vez que sujeitas a certos cânones como o da originalidade, e num outro contexto estar associada a atividades a margem deste mesmo campo, como o artesanato, uma vez que dissociadas destes cânones.

Lígia Dabul discorre sobre esta questão em “Um Percurso da Pintura: a produção de identidades de artista”, no capítulo intitulado “O lugar da técnica”, onde descreve como a ênfase dada a técnica no processo da pintura pode representar desenvolvimento de competência enquanto pintor, se este esmero técnico estiver atrelado à intenção de produzir um discurso na pintura, e ao mesmo tempo este pode ser invalidado se desprovido desta intenção quanto ao discurso, quanto à originalidade, sendo neste caso, o esmero técnico associado ao artesanato, atividade compreendida como menor pelo campo artístico.

Em se tratando do campo da arte afro-brasileira, tomando como ponto de análise a trajetória artística de Mestre Didi, é possível apontar a partir da análise do discurso afirmativo de três teóricos diferentes, Emanuel Araujo, Jaime Sodré e Marco Aurélio Luz que os argumentos da Memória e da tradição, assim como o discurso da religiosidade, foram fortes critérios na legitimação deste artista como tal. Cabe questionar se estes são critérios generalizados dentro desta categoria ou se seria o caso de Mestre Didi, um caso específico.

De fato é possível observar que a temática religiosa se faz presente em grande parte das poéticas, sendo recente a possibilidade de se observar trabalhos em que esta religiosidade perde sua centralidade. O mesmo ocorre com os discursos referentes à memória e tradição.

Jaime Sodré em seu livro “A influência da Religião Afro-brasileira na obra escultórica de Mestre Didi”, reserva um capítulo para a questão da relação entre a vivência artística e a sacerdotal de Mestre Didi, e inicia o mesmo dizendo das múltiplas facetas deste artista que também atuou como escritor, e mencionando sua posição sacerdotal assim como

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrorasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2009.

BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: Uma teoria da ação coletiva. Ed: Zarázar, Rio de Janeiro, 1977.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: Questões de Sociologia. Ed. Marco Zero Limitada. Rio de Janeiro: 1983.

DABUL, L. Um Percurso da pintura: a produção de identidades de artista. Niterói: EdUFF, 2001. LUZ, M. A. ALAPINI BABA WA E O PENSAMENTO FUTURO. In: Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.). Salvador: SECNEB, 1997.

SODRÉ, J. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 250.

sua atuação em prol da preservação da memória desta religiosidade afro.

Marco Aurélio Luz em seu texto “Alapini Baba Wa e o Pensamento do Futuro, que compõe a coletânea “Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos”, ressalta as empreitadas de Mestre Didi, dentro e fora do contexto acadêmico, para a preservação e afirmação de elementos da memória e tradição religiosa afro-brasileira.

“Quando um homem, um artista e um sacerdote se unem numa só pessoa, e quando esse mesmo homem nasce de uma Mãe Senhora e dela recebe todos os fluidos do reinado de Ketu, ele se torna o grande herdeiro desta tradição”. É o que diz Emanuel Araujo em “Deoscoredes Maximiliano dos Santos: o Escultor do Sagrado”, homenagem aos noventa anos de Mestre Didi, no início de seu texto de apresentação deste artista.

Estes exemplos evidenciam para onde convergem os critérios de legitimação em arte afro-brasileira e apresentam um traço específico desta categoria num determinado momento em que se concentrou esta análise, que é o fato do percurso artístico de um artista não ser constituído apenas de suas relações com o campo artístico, o que era muito evidente no momento de ascensão de Mestre Didi como artista, mas que vem assumindo novos contornos nos últimos anos.

Outro conceito desenvolvido por Bourdieu de relevância para as reflexões propostas neste estudo é o conceito de “habitus”, que Wacquant apresentou como sendo:

“uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar a “interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrorasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu Afrobrasil, 2009.

LUZ, M. A. ALAPINI BABA WA E O PENSAMENTO FUTURO. In: Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.). Salvador: SECNEB, 1997.

WACQUANT, Lóic. **Esclarecer o Habitus**. In: International Encyclopedia of Economic Sociology (Jens Beckert e Milan Zafirovski, eds.). London: Routledge, 2005, p. 315-319.

constrangimentos e solicitações do seu meio social existente”.(Wacquant, L. p. 2)

O “habitus” vai determinar o fazer em arte, a recepção ou rejeição de determinada estética e as relações que se constituem dentro do campo artístico. Para Wacquant (apud BOURDIEU, 1972/1977. p. 261) *“a prática é o produto de uma relação dialética entre a situação e o habitus, entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações e torna possível cumprir tarefas infinitamente diferenciadas, graças à transferência analógica de esquemas adquiridos numa prática anterior”*.

Pode-se dizer que o “habitus” se faz presente nas semelhanças ou familiaridades que determinam a pertença na categoria “arte afro-brasileira”, tanto quanto se faz presente na sua distinção de outras formas de fazer e pensar a arte.

Embora Becker e Bourdieu possuam visões distintas sobre o universo da arte, tendo Bourdieu introduzido a questão do poder e a ideia de uma interação intersubjetiva dos atores, num plano previamente demarcado, o que diferencia sua teoria da de Becker, apesar de haverem pontos em comum (BECHARA FILHO, G. p.32). As concepções de ambos vão ajudar a tecer a trama do campo artístico que mesmo que plural, é excludente, e a pensar todo o sistema por trás da legitimação artística, que este artigo vai abordar especificamente através da categoria “arte afro-brasileira”.

Diante dos conceitos apresentados e das reflexões propostas nesta etapa deste trabalho, retornando ao questionamento sobre o que determina um indivíduo enquanto artista dentro do contexto específico da arte afro-brasileira, conclui-se que é preciso compreender o contexto da arte afro-brasileira, assim como as definições que norteiam a identificação de determinados produtores e produtos artísticos com esta categoria, levando em conta que a assimilação da estética negra e o reconhecimento de sua arte enquanto tal não garantiu que esta vertente da produção artística adentrasse o campo artístico brasileiro de forma indiscriminada, tendo para esta, sido inventada uma categoria específica com critérios

BECHARA FILHO, Gabriel. A Construção do Campo Artístico na Bahia e Paraíba (1930-1959). Salvador, 2007.

WACQUANT, Löic. Esclarecer o Habitus. In: International Encyclopedia of Economic Sociology (Jens Beckert e Milan Zafirovski, eds.). London: Routledge, 2005, p. 315-319.

próprios para a análise e apreciação, o que conseqüentemente criou um nicho próprio para a mesma.

A construção de uma categoria própria delimita o espaço da arte afro-brasileira, e esta delimitação é dual no que tange à legitimação, pois ao mesmo tempo em que reconhece a estética negra também a segrega. Esta dinâmica de reprodução de segregação pode ser compreendida como herança do processo de colonização ao qual o Brasil foi submetido, do processo de construção de uma identidade nacional brasileira e da incorporação do negro enquanto cidadão pela nossa sociedade, processos onde o negro e sua subjetividade nunca deixaram de ser subjugados e marginalizados.

“A negação do outro foi uma ferramenta de dominação muito utilizada no processo de colonização. É incontestável o resultado dessa ação que veio a imprimir nefastos efeitos no campo das subjetividades dos territórios colonizados” (BARBOSA, N. p. 2)

Ainda hoje os paradigmas que norteiam o campo artístico brasileiro são ditados por potências estrangeiras, que em outras épocas colonizavam o mundo através da dominação física e hoje fazem através da dominação da subjetividade.

BARBOSA, N. diz que “*As instituições que se ocupavam de conferir o status de arte, ainda reproduzem o mesmo padrão de poder.*” e que “*o apogeu é a arte ocidental branca, euro referenciada. Daí a compreendermos porque os grupos que dominam o circuito das artes consideram como “primitiva” a cultura material de populações como as negras e indígenas*”.

É fato que ainda no começo da segunda metade do século passado, a produção artística que hoje denominamos como afro-brasileiros era rotulada como “primitiva”, ficando sua exposição restrita a eventos ou instituições designados para este rótulo, a exemplo dos objetos sacros apreendidos pela polícia. Possuíam, portanto, uma atuação restrita dentro do campo artístico e apesar da reconfiguração da terminologia, pode-se dizer que as manifestações artísticas afro-remanescentes se encontram ainda hoje predominantemente

BARBOSA, N. C. Discursos Identitários Negros na Arte Contemporânea: O Mercado e o Sujeito da Arte. Trabalho apresentado no III Congresso Baiano de Pesquisadores Negros – GT Literatura, Artes e Performances Negras. Disponível em: https://nelmabarbosa.files.wordpress.com/2012/01/iii-cbpn_nelmacsbarbosa_-trabalho-completo_final.pdf

atreladas aos espaços específicos destinados à produção deste segmento, ainda encontrando resistências quando inseridas em certos contextos genéricos de arte.

Carece de ênfase o caráter pejorativo do termo “primitivo”, no sentido de uma arte inferior, rudimentar, e esta interpretação ainda se faz presente em proposições de certos indivíduos e instituições determinantes no campo artístico. As dificuldades destes agentes em lidar com os paradigmas de uma estética distinta e os preconceitos herdados de uma visão eurocêntrica da arte não são facilmente admitidas.

No entanto, a identidade brasileira se constituiu de uma dinâmica que ora exalta, ora deprecia a identidade dos povos étnicos minoritários. Ecos do mito da democracia racial que deixou como uma das principais heranças nocivas a ideia de que negros e brancos teriam as mesmas oportunidades, desde os anos que se seguiram à abolição da escravatura, ficando os sucessos e fracassos a mercê do empenho pessoal. Esta concepção pautada na meritocracia pessoal reforçava a ideia de inferioridade de indivíduos negros enquanto auxiliava na desarticulação da luta coletiva (DOMINGUES, P. p. 126).

Tais ideias que ajudaram a constituir o imaginário brasileiro e a identidade nacional influenciaram no campo artístico que aqui se criou de forma a nutrir preconceitos. Alguns estudiosos de arte e cultura afro-brasileiras a exemplo de MUNANGA, K. e BARBOSA, N., defendem como sendo um significativo impacto nocivo do “mito da democracia racial” para a categoria artística afro-brasileira, a ideia de que a herança étnico racial que se consolidou no Brasil seria antes de mais nada elemento de uma “brasilidade”, não carecendo da ênfase no

BARBOSA, N. C. Discursos Identitários Negros na Arte Contemporânea: O Mercado e o Sujeito da Arte. Trabalho apresentado no III Congresso Baiano de Pesquisadores Negros – GT Literatura, Artes e Performances Negras. Disponível em:
https://nelmabarbosa.files.wordpress.com/2012/01/iii-cbpn_nelmacsbarbosa_-trabalho-completo_final.pdf

DOMINGUES, Petrônio. O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). In: Diálogos Latinos Americanos 10. Disponível em:
http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/10_di__logos_latinoamericanos/mito_democracia.pdf.

MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (org) Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 98- 111.

prefixo afro. Esta concepção se generalizada influenciaria diretamente na continuidade de uma identidade étnico racial afro e seria o mesmo que privar este segmento específico do mérito por sua produção artística e cultural, valendo-se da miscigenação como argumento de defesa de que não se trata mais de uma matriz “afro” ou “indígena”, mas sim de uma “cultura brasileira”.

Outro viés deste debate defende que no Brasil não se trata mais de delimitar através do critério raça o que é afro-brasileiro, uma vez que as próprias heranças culturais de matriz afro-ameríndia já se encontram reconfiguradas pelos contatos com outros povos e culturas que aqui se deram. De acordo com este outro olhar não se trataria mais de buscar a gênese das matrizes culturais que ajudaram a compor a cultura brasileira, mas sim de admitir o caráter contínuo e mutável das noções de cultura e de identidade e procurar compreender e legitimar todos os nós desta trama que é a cultura brasileira.

No entanto cabem as perguntas: de que forma as vertentes étnico-raciais minoritárias vêm sendo pensadas e incluídas nesta “cultura brasileira”? De que forma o indivíduo negro vêm sendo representado nesta identidade nacional? Estariam estes segmentos condicionados a serem sempre representados através do prisma do outro? No que diz respeito ao campo artístico, quem são predominantemente os indivíduos legitimados enquanto artistas? Cabe aos segmentos étnicos raciais assistirem a desconstrução de seus bens simbólicos sob a desculpa de uma promessa de unidade e igualdade? Este é um importante debate para a categoria arte afro-brasileira, assim como para a discussão sobre afrobrasilidade no geral, que vai interferir na definição de paradigmas norteadores desta categoria artística e de critérios de legitimação dentro desta, e desta no campo artístico brasileiro.

Em síntese, a criação de uma categoria para a arte afro-brasileira reconhece este segmento artístico, mas não necessariamente o legitima, uma vez que levando em conta as hierarquias próprias do campo artístico, é pré-determinada, ou melhor, externamente determinada, a posição à qual esta categoria e os artistas que a compõem devem ocupar no cenário artístico brasileiro. Quem determina esta posição? Instituições legitimadoras e indivíduos a frente destas instituições.

2.2.FAMÍLIA E SACERDÓCIO

Deoscoredes Maximiliano dos Santos nasceu na cidade de Salvador em 1917. Filho da Iyalorixá Maria Bibiana do Espírito Santo, também conhecida como Mãe Senhora, e do

alfaiate Arsênio dos Santos. Mestre Didi era também descendente de Dona Marcelina da Silva, a Oba Tossi.

De sua mãe herdara a descendência da família Asipá, uma das sete principais fundadoras da cidade de Ketu no Dahome, atual República de Benin, onde em viagem no ano de 1967, pode confirmar o seu parentesco através da recitação de um *oriki*, espécie de brasão oral que aprendera como sendo de sua família. Segundo José Benistes (2013, p. 38) “*Entre o povo yorubá, há a tradição, até os dias atuais, de manter um soberano para cada umas das regiões de seu domínio, cabendo a cada um deles um título honorífico*”. Mestre Didi seria então descendente de um desses soberanos.

Mestre Didi esteve em Ketu na companhia de Pierre Verger e de sua esposa Juana Elbein dos Santos, com o propósito de desenvolver pesquisa comparada sobre arte sacra da África ocidental no Brasil, Nigéria e Dahome, pelo Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da Universidade Federal da Bahia, com patrocínio da UNESCO.

Mãe Senhora era Iyalorixá no terreiro Ilê Axé Opó Afonjá, tradicional casa de candomblé da Bahia, onde Mestre Didi também exerceu parte considerável de sua vivência religiosa, casa que acolhia em meados do século XX um grande contingente de intelectuais baianos e residentes na Bahia.

De seu pai Arsênio dos Santos herdara a relação com o culto Egungun, dedicado aos ancestrais masculinos, tradicional da cidade de Oyo, capital do império Yorubá. Mestre Didi era sobrinho neto por parte de seu pai de Marcos Theodoro Pimentel, o Alapini, fundador do Ilê Olukotun, de quem teve sua iniciação como korikowê Olokotun, no culto dos ancestrais Eguns, já mencionado anteriormente. Posteriormente foi o próprio Arsênio dos Santos, então conhecido como “paizinho”, quem dera continuidade à iniciação de Mestre Didi, até que este fosse confirmado sacerdote Ojé korikowê Olokotun, sacerdote do culto dos ancestrais, no ano de 1934, já no terreiro Ilê Agboulá na Ilha de Itaparica.

Vivaldo da Costa Lima apud Jaime Sodré (2006, p. 176) afirma que: “*o culto praticado na chamada Sociedade dos Égún, em Amoreiras, na Ilha de Itaparica, dedicado aos espíritos dos antepassados ou Egún, possuía estreita ligações com o Terreiro do Opó Afonjá. Nesta sociedade, a Ìyálòrìsà Senhora possuía o posto de Iyá Ebé – A mãe do Ebé. Seu filho, o Assobá Deoscóredes M. dos Santos, exercia o cargo de Korikouê Ulukotun, espécie*

BENISTES, J. Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SODRÉ, J. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 250.

de escrivão de Baba Ulukotun, um dos Égún mais cultuados em Amoreiras”.

Jaime Sodré (2006, p. 137) argumenta que *“Os ancestrais cultuados no território Yorúbá (que habitam uma região extensa que cobre o sudeste da Nigéria, partes do sul e centro do Dahomey e do Togo Central, parte de Ghana e de Serra Leoa), são igualmente objetos de veneração no Brasil e, segundo autores, representam linhagens familiares, dinastias, protetoras de determinadas cidades e regiões. O culto dos Egúngún é registrado nas regiões habitadas pelos Òyó, os Ègbá e os Ègbádò”.*

Sodré (2006, p. 139) menciona ainda o caráter secreto e masculino deste culto e ressalta que: *“O domínio deste universo especial, articulado com o mundo dos mortos, que se expressa de forma plástica vistosa em suas vestes, é uma propriedade do Alapini, cargo de Mestre Didi”.*

A genealogia de Mestre Didi é relevante para um estudo a seu respeito porque ajuda a compor o quebra cabeça que vai determinar sua poética pessoal, deixando claro de onde vem o universo mítico que habita suas obras, e também nos permite pensar no contexto social que permitiu que Mestre Didi tivesse acesso ao universo da arte e a indivíduos que influenciaram em sua inserção no campo artístico.

Sua família tinha representatividade no contexto baiano, uma vez que Mãe Senhora era uma importante liderança religiosa preocupada e dedicada com a preservação da cultura afro de origem yorubá, e Paizinho era descendente do sacerdote Marcos “O velho”, que, como já foi mencionado, trouxe ao Brasil a tradição yorubá do culto aos ancestrais Egungun. Obatossí, de nome Marcelina da Silva, trisavó de Mestre Didi, foi uma personalidade relevante para a instauração do candomblé na Bahia, seria ela uma das fundadoras da primeira casa de tradição nagô de candomblé na Bahia, o Ilê Ase Aira Intile, posteriormente Ilê Iya Nassô, ou Casa Branca, como é conhecido um dos mais tradicionais terreiros de candomblé da Bahia. Dentre muitos feitos, iniciou Eugênia Anna dos Santos, Mãe Aninha, ou Oba Biyi, fundadora do Ilê Axé Opo Afonjá, e responsável pela iniciação de Mestre Didi no candomblé.

Pierre Verger em “Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo” narra que as

SODRÉ, J. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 250.

VERGER, P. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no novo mundo.** Ed: Corrupio, 1997. Disponível em: file:///C:/Users/Professor/Documents/mestrado/Refer%C3%A2ncias%20disserta%C3%A7%C3%A3o/Afro%20brasilidade/Iorubas/423_Orixas%20-%20Pierre%20Fatumbi%20Verger.pdf

versões para o surgimento da primeira casa de candomblé na Bahia variam muito, mas o mesmo afirma tratar-se de duas ou três mulheres originárias de Kêtu, que acredita-se de nomes Iyalussô Danadana e Iyanassô Akalá, ou segundo uns Iyanassô Oká, com o auxílio de Babá Assiká, escravas libertas pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha, teriam fundado o terreiro de Àse Àirá Intilé.

Ainda segundo Verger, Iyanassô teria viajado a Kêtu em companhia de Obatossí, que o mesmo afirma não saber se era filha de sangue, prima ou filha espiritual de Iyanassô. Nesta viagem Obatossí teria levado sua filha Madalena, que tivera duas crianças na África e de lá retornara após sete anos, na companhia do grupo, grávida de uma terceira, Claudiana, mãe de Maria Bibiana do Espírito Santo.

Verger afirma ainda que, as datas precisas destes acontecimentos são desconhecidas e que desta casa surgiu tanto o Ilê Axé Opo Afonjá quanto outras importantes casas de candomblé da Bahia.

Biógrafos como Emanuel Araújo e Jaime Sodré afirmam que Mestre Didi teria recebido revelações a respeito de sua trajetória de vida ainda na infância, onde além de sua vocação sacerdotal, teria sido mencionada uma possível função artística que lhe fora reservada como um instrumento na transmissão dos valores culturais de seus antepassados. De fato Mestre Didi fora iniciado em 1925, ainda com oito anos de idade, como já foi mencionado, no culto dos Eguns fazendo jus à tradição de iniciar as pessoas ainda na infância.

Em 1936 Mestre Didi foi confirmado Assogbá no Axé Opo Afonjá, que o reconhecia como supremo sacerdote do culto de Obaluaiyê, pelas mãos de Mãe Aninha. Este foi o segundo dos seis títulos sacerdotais que acumulou ao longo de sua vida, iniciando assim sua relação sacerdotal com o panteão da terra. Como Assogbá, Mestre Didi ficara responsável pela tarefa de confecção dos objetos ritualísticos dos orixás do panteão da terra o ibirí de

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrorasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu Afrobrasil, 2009.

SODRÉ, J. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 250.

VERGER, P. Orixás: Deuses Iorubás na África e no novo mundo. Ed: Corrupio, 1997. Disponível em: file:///C:/Users/Professor/Documents/mestrado/Refer%C3%Aancias%20disserta%C3%A7%C3%A3o/Afro%20brasilidade/Iorubas/423_Orixas%20-%20Pierre%20Fatumbi%20Verger.pdf

Nanã e o xaxará de obaluaiyê, se familiarizando a partir desta função com os padrões da estética sagrada afro brasileira. Em 1938, Mestre Didi foi também confirmado Baba L'ossanyin no Axé Opo Afonjá.

E em 1968 recebe o título de Balé Xangô, *“do tradicional Asé Sàngó, linhagem dos Asipá, conferido e instalado no templo de Sàngó em Oyó, na Nigéria”*, o que segundo Marco Aurélio Luz *“representa a consagração de um fundador, que de acordo com a tradição do antigo império yorubá, trata-se de um título dado a fundadores de cidades, uma vez que em yorubá, a palavra balé concentra as duas outras palavras, Oba, que quer dizer rei, e ilê, cujo significado é terra”*. Ainda segundo LUZ, M. A., *“no caso da trajetória de Mestre Didi, a coerência deste título consistiria na iniciativa do mesmo na criação de espaços institucionais de vivência e preservação da cultura yorubá no Brasil”*.

Em março de 1983, segundo Jaime Sodré (2006, p. 128) Mestre Didi foi instalado Baba Mogbá Oni Xangô, conferido pelo Alaketu, no palácio de Ketu, República do Benin.

Com o falecimento de seu pai, que viveu durante anos em São Gonçalo no Rio de Janeiro, Mestre Didi trouxe para o Ilê Agboula, terreiro de culto egungun em Ponta de Areia na ilha de Itaparica, o assentamento de vários Eguns herdados de Marcos Theodoro Pimentel por Arsênio Ferreira dos Santos. Então em 1975, devido a este contexto, recebeu a confirmação do título de Alipini, sacerdote supremo do culto aos Egungun.

Mestre Didi fundou nos arredores do Axé Opo Afonjá o terreiro Ilê Ibo Agan, também de culto aos antepassados. E na década de 80 fundou o Ilê Asipá no bairro Piatá em Salvador, para onde levou a herança do tio Marcos junto de outros assentamentos, fazendo deste um espaço de preservação da tradição da família Asipá e de outras. Em 1983, Didi era reconhecido Baba Mogbá Oni Xangô, título conferido pelo Alaketu no palácio de Ketu, em função de sua descendência nobre.

Para Jaime Sodré (2006, p. 128) *“O conjunto dos “cargos” descritos acima confere ao Mestre Didi não só um conhecimento refinado e constantemente ampliado do universo religioso tradicional africano, como autoriza-o, enquanto artista, a conhecer e exercer os conteúdos simbólicos do seu trabalho artístico, como também coloca em sua absoluta responsabilidade as dimensões dos sigilos litúrgicos, preservados, ocultos e agentes de força*

LUZ, M. A. ALAPINI BABA WA E O PENSAMENTO FUTURO. In: Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.). Salvador: SECNEB, 1997.

SODRÉ, J. As Esculturas de Mestre Didi: o arco-íris do olhar. In: Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.). Salvador: SECNEB, 1997.

e Àse, manipuladores das forças cósmicas, inacessíveis aos leigos, conteúdos de fundamentos que não podem ser profanados, como também autoriza-o a uma produção plástica que veicula elementos acessíveis à contemplação dos espectadores, na medida exata do que pode ser manipulado, produzido e visto”.

Apesar de sua grande inserção no contexto das religiões afro-brasileiras, Mestre Didi tivera na infância relações com a religião católica, chegando a fazer a primeira comunhão. Tal contato com o catolicismo exemplifica o sincretismo que circundou o candomblé em sua origem até a segunda metade do século passado, quando esta religião encontrou na ruptura com o catolicismo potência para afirmar-se enquanto afrobrasilidade, e afirma também o status social que representava a religião católica para a sociedade da época.

Silveira (2006) em “O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu” argumenta que a origem desta casa de candomblé se deu a partir da irmandade católica Senhor Bom Jesus dos Martírios. Para além do sincretismo, neste momento da infância de Mestre Didi, participar ativamente do cotidiano de comunidades católicas era também uma forma de garantir certo prestígio social.

A titulação religiosa que recebera Mestre Didi o iniciava nos mistérios tanto do candomblé, quanto do egungun. A titulação de Assogbá dava a ele a autonomia para confeccionar e manipular objetos religiosos dentre outras tarefas. Desta atividade de confeccionar objetos religiosos o artista desenvolveu sua poética, e muitas de suas obras derivam da forma de dois objetos em especial, o xaxará e o ibirí, o que torna válido afirmar que Mestre Didi produz arte sacra.

Mestre Didi também atuou em outras esferas culturais a exemplo do grupo de afoxé Pai Burokô, fundado em 1935 por ele mesmo e composto apenas por homens igualmente do candomblé, saindo desde 1942 até os dias de hoje durante os carnavais.

Mestre Didi foi uma pessoa pública até o fim de seus dias, quando passou a exercer voto de silêncio. Utilizava-se do argumento de que só poderia pronunciar-se dentro de dependências religiosas, e nesta ocasião era sua esposa Juana Elbein dos Santos quem em muitos momentos intercedia por ele nas declarações públicas.

SILVEIRA, R. O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu. Salvador, Maianga, 2006, 648p.

SODRÉ, J. As Esculturas de Mestre Didi: o arco-íris do olhar. In: Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.). Salvador: SECNEB, 1997.

Sodré (2006, p. 185) ressalta a dificuldade que este posicionamento acarreta à quem se propõe a estudar Mestre Didi e propõe uma análise interessante ao silêncio deste ao afirmar que *“o mesmo não se revela na exclusividade do artista plástico, de relevante autonomia e arbítrio, gozando da possibilidade de entrevistas, sem entrar nos meandros do contexto ritual, secreto, do candomblé. Ele é o “artista sacerdote”, sujeito ao silêncio, reduzindo a sua “fala” à comunicação através da sua arte, em especial a sua obra escultórica, síntese do seu aprendizado ritual”*. Afirma ainda *“ser possível compreender seu pensamento pelos escritos pessoais e relatos de outras personalidades sobre ele”*.

Nas narrativas da trajetória pessoal e artísticas de Mestre Didi com as quais tive contato na elaboração deste estudo, não é acentuado percalços em relação ao seu contexto de origem tanto familiar quanto religioso. Ao contrário, a construção de sua história sugere que o que fez com que Mestre Didi obtivesse destaque em muitos dos campos em que atuou, tenha sido exatamente a sua origem.

As religiões afro-brasileiras são instituições com o poder condensador do sentido de negritude. Há nessas instituições o poder de estreitar os laços de indivíduos brasileiros com a cultura de matriz afro, enquanto que nas demais, especialmente nas cristãs de origem protestantes, ocorre o afastamento devido à incompreensão dos traços estéticos de origem afro e a constante associação da iconografia afro, com representações da figura do diabo, assim como de toda sua cosmovisão com o mal.

Segundo Sodré (2006, p. 131) *“O Candomblé é, então, o veículo possível de sobrevivência, referência e resistência de uma cultura étnica produzida pela presença escrava no Brasil e é, também, a possibilidade de manutenção de uma identidade e solidariedade que o violento processo escravocrata não conseguiu extinguir. É, portanto, o repertório mitológico de codificações simbólicas dos Òrìsá, inspiradores, em diversos níveis, do fazer artístico de muitos, porém em gradação de conhecimentos básicos fundamentais, que vão da profundidade e domínio completo desse universo. Como é o caso do Mestre Didi, aos que se limitam às informações corriqueiras, às vezes infundadas”*.

2.3. A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE MESTRE DIDI

Ao assumir o cargo de Assogbá, sacerdote do culto de Obaluaiyê, como já foi mencionado anteriormente, Mestre Didi assumiu a incumbência de confeccionar os objetos ritualísticos dos orixás do panteão da terra, e aprendeu com Mãe Aninha Dona Eugênia Ana dos Santos, as técnicas de feitura destes objetos ritualísticos a partir dos quais desenvolveu suas obras. Assim teve início sua relação com a estética afro.

Jaime Sodré (2006, p. 177) afirma que *“Mãe Senhora teria incentivado Mestre Didi na produção de objetos litúrgicos, na qualidade de artesão qualificado e com conhecimento do rito para a produção dos mesmos”* *. No entanto, Sodré (2006, p. 179) defende que o trabalho de Mestre Didi assumiu novos contornos a partir de fevereiro de 1967, quando contratado pela Unesco, seguiu para a África a fim de realizar investigações que influenciariam sua produção enquanto artista vinculado à expressão artística religiosa de base Nagô.

“Neste particular, Didi realizaria pesquisa comparada sobre aspectos rituais e formais de arte sacra tradicional africana, o que, por certo, viria a fortalecer os aspectos estéticos e conceituais da sua obra. A obtenção dessa possibilidade não deixa de representar um reconhecimento, através de uma instituição de caráter internacional das suas qualidades de artista e sacerdote. Relativo a esse evento, Mestre Didi publicaria obra monográfica sintetizando aspectos do tema proposto”. (SODRÉ, 2006, p. 179).

Sodré (2006, p. 179) ressalta ainda que: *“Em 1970, ainda pela Unesco, as investigações sobre o mesmo tema prosseguem. A realização de um trabalho dessa natureza, que resultou na consolidação e geração de novos conhecimentos, direcionam de forma conceitual e técnica a sua obra, conhecimento, estes, que se somariam ao seu comprovado cabedal enquanto sacerdote e artesão, adquirindo um novo status enquanto realizador”*.

Em *“Mozart: Sociologia de um gênio”* Norbert Elias traça um panorama das relações que envolveram a biografia de Mozart e sua trajetória artística enquanto músico com o

*Nota: Solange Carybé, filha do artista e amigo de Mestre Didi Carybé, afirmou em entrevista informal, que Mestre Didi teria atuando como artesão produzindo peças para a barraca de artigos de Mãe Senhora no Mercado Modelo. Afirma ainda, que este pode ter sido um ponto de partia para sua inserção no campo da arte.

SODRÉ, J. As Esculturas de Mestre Didi: o arco-íris do olhar. In: Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.). Salvador: SECNEB, 1997.

contexto no qual estava inserido, associando seus dramas pessoais e profissionais aos traços da sociedade que lhe era contemporânea, acentuando a inadequação desta personalidade às “convenções” determinantes na música de sua época, o que apesar de sua genialidade musical, o teria colocado a margem do reconhecimento desta genialidade ao seu tempo.

Em paralelo a este exemplo desenvolvido no estudo de Elias, é possível que no contexto da arte afro-brasileira Mestre Didi tenha sido um exemplo de perfeita adequação aos padrões deste contexto, e mesmo que sendo este um contexto específico, também às demandas de um determinado momento de reconfiguração do campo artístico brasileiro.

Segundo Emanuel Araújo, Mestre Didi teve sua primeira exposição oficial em 1964, realizada na Galeria Ralf em Salvador, uma exposição individual, e ainda neste mesmo ano expos na galeria Bonino no Rio de Janeiro, na exposição individual de nome “Emblemas de Orixá”. A segunda metade do século XX não apenas no Brasil como no mundo, “foi de grande eclosão de movimentos sociais baseados principalmente nas questões identitárias” (BARBOSA, p.1). Na primeira metade do século XX, segundo Fiorin (2009, p. 123), o Brasil passou por processos de construção da identidade nacional. Nas artes plásticas, o movimento modernista que também se desenvolveu na primeira metade do século XX, e mesmo sendo profundamente influenciado por padrões estéticos e culturais europeus, promoveu a ruptura com os padrões clássicos vigentes na arte acadêmica e propôs um olhar para as manifestações culturais brasileiras.

“Na Bahia ainda no início dos anos cinquenta inaugurava-se a primeira galeria de arte comercial, e em cinquenta e nove, o “Museu de Arte Moderna da Bahia”. A quase simultaneidade com o que acontecia em São Paulo e Rio de Janeiro colocou a cidade de Salvador na posição de vanguarda na região. Neste momento, houve também um relevante fluxo de artistas itinerantes, e estudiosos

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrobrasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu Afrobrasil, 2009.

BARBOSA, N. C. Arte Afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf

BECHARA FILHO, Gabriel. A Construção do Campo Artístico na Bahia e Paraíba (1930-1959). Salvador, 2007. ELIAS, Nobert. Mozart: sociologia de uma gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. In: Bakhtiniana, v. 1, n. 1. São Paulo, 2009. p. 115-126.

de outros estados e países que demonstraram interesse na cidade o que já evidenciava um potencial local para o mercado de artes” (BECHARA FILHO, 2007. p. 14).

Ilana Goldstein em “O Brasil Best Seller de Jorge Amado: Literatura e identidade nacional” descreve através da figura central de Jorge Amado a existência de uma possível “*elite principalmente intelectual, mas também econômica e política, auto-referente e produtora*” de uma noção de “*baianidade*”, *da qual Mestre Didi, Carybé e Pierre Verger, dentre outros artistas e escritores faziam parte*”. (GOLDSTEIN, 2000. p. 72-73).

Goldstein (2000. p. 73. Apud “Os amigos de Carybé”, em *Circulando: das deutsch-brazilianische Magazin, Stuttgart, 1996*) afirma ainda que: “*Essas personalidades foram definidas por uma revista alemã como “os grandes anciãos da Bahia, que tiraram o mundo mágico afro-brasileiro do isolamento”. Dedicando suas criações uns aos outros, todos escreverem ou foram citados na revista Exu, publicada pela Fundação Casa de Jorge Amado*”.

Sodré (2006, p. 177) destaca que “*O período de Mãe Senhora é a ocasião de aproximação mais sólida de artistas, escritores, intelectuais ao Axé Opó Afonjá o que permitiu a Mestre Didi se relacionar e ampliar os seus conhecimentos e intercâmbios intelectuais e artísticos*”.

É certo que deste contexto surgiram os contatos que permitiram a Mestre Didi adentrar e se legitimar no campo artístico, e também tornar-se referência de arte e cultura afro-brasileiras. No entanto, na construção de sua trajetória artística, dados sobre sua descendência e relevância religiosa tiveram mais destaque do que os traços estéticos de suas obras. As informações sobre a relevância da trajetória religiosa e pessoal de Mestre Didi sempre se fazem presentes em catálogos de exposições, dentre outros materiais de divulgação e homenagem, fundamentando a relevância de suas obras que em momento algum foram dissociadas das demais atuações sociais do artista.

“Descreve, então, em apenas seis linhas, a nova face da produção do

BECHARA FILHO, Gabriel. *A Construção do Campo Artístico na Bahia e Paraíba (1930-1959)*. Salvador, 2007.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil Best Seller de Jorge Amado*. São Paulo: Senac SP, 2000.

SODRÉ, J. *A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi*. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 250.

escultor: [...] Em seguida, faz considerações gerais sobre a “extraordinária beleza que os negros escravos souberam conservar entre nós”, e fecha com o mote inicial: “depositário de todo esse saber [...] Didi é também um criador, artista do povo da Bahia, sua voz e sua face” (GOLDSTEIN, 2000. p. 72. Apud AMADO, 1960). Amado não fundamenta a (impressionante) qualidade das peças de Didi em nenhum critério estético, elas são automaticamente valiosas pela “fina qualidade humana” de Mestre Didi e por ele ser um “representante do povo baiano”. (GOLDSTEIN, 2002. p. 72)

O trecho escrito por Jorge Amado baseia-se numa argumentação que claramente serve para exemplificar os critérios que operaram na legitimação de Mestre Didi enquanto artista e que acompanharam toda a construção de sua trajetória como tal, o que não desqualifica a dimensão de sua obra, mas evidencia uma ênfase muito maior na esfera totêmica que sua figura assume, na propriedade que demonstrava possuir sobre os fundamentos estéticos e religiosos afro tradicionais.

Sodré (2006, p. 181) afirma que *“a construção da qualificação cultural e artística de Mestre Didi se efetua na polarização Bahia/ África; não de uma África apenas vislumbrada na imaginação, e sim numa África concreta e real, que produzia vínculos familiares, elaborou o sacerdote na intenção do legado Nàgô na Bahia e nas experiências religiosas na África Ocidental, e moldou o artista na vivência inicial enquanto artesão, nas investigações lá realizadas, resultando no processo de obra escultórica singular e comprometida com a tradição Nagô e sua concepção pessoal de “evoluir sem perder a essência””*. Sodré reforça o argumento de que na construção da trajetória artística de Mestre Didi foi dada mais ênfase à aura mística de sua personalidade e ao discurso da fidelidade à tradição afro do que aos aspectos estéticos de sua obra propriamente.

Quanto às suas obras, como já foi anteriormente mencionado, boa parte delas era desenvolvida a partir de objetos ritualísticos dos orixás do panteão da terra, de nome xaxará e ibirí, porém essas possuem dimensões ampliadas e alterações iconográficas que deixam claro que Mestre Didi possuía liberdade poética para dar a essas formas outros sentidos. No entanto, toda sua produção artística não foge em momento algum da temática e

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. O Brasil Best Seller de Jorge Amado. São Paulo: Senac SP, 2000.

SODRÉ, J. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 250.

estética religiosa do candomblé, e se constitui completamente do código arquetípico do mesmo.

Todo esse cabedal de influência no campo intelectual baiano e afro-brasileiro, sua representatividade dentro do contexto religioso do candomblé e as referências que trouxe dele, somado ao prestígio de alguns dos agentes que atuaram na projeção de Mestre Didi como artista, com toda certeza determinaram sua legitimação como tal junto ao campo artístico brasileiro.

É possível que este contexto favorável tenha sido o diferencial no reconhecimento que este artista conquistou em detrimento de outros tantos indivíduos que produzem objetos religiosos afro-brasileiros imprimindo neles, traços de originalidade, ainda que por vezes mais presos ao utilitarismo destes objetos, que são estéticos por natureza, pois trazem o traço de culturas onde não existe a dissociação da arte de outras esferas da vida social, como a religiosa, em oposição ao que ocorre na arte secularizada que se desenvolveu na sociedade ocidental a partir da modernidade.

A produção artística de Mestre Didi transitou por várias rotulações, estando associada às categorias de arte popular, folclórica e utilitária, antes que a categoria arte afro-brasileira se instituisse como campo específico da arte desenvolvida no Brasil. É igualmente interessante reassaltar o fato de Mestre Didi realizar boa parte de suas exposições, isto já a partir do segundo ano de sua carreira, fora do Brasil, e a partir deste dado cabe o questionamento acerca de “para qual contexto” este artista produzia suas obras, dado que neste momento, suas exposições aconteciam em eventos e instituições ligadas ao estudo acadêmico do segmento étnico religioso a que Mestre Didi pertencia e representava mesmo sendo ele um artista a quem era comumente atrelado o discurso do empirismo, como destaca Sodré (2006, p. 130 – 131):

“É extremamente comum, nas relações de conhecimento, competência e credibilidade na vida cotidiana, em especial no Nordeste e, em particular, em Salvador a titulação de “Mestre” a personagem de reconhecido saber, um saber elaborado fora da academia, acumulado nas suas relações entre o fazer e a capacidade de coletar conhecimento, exercendo com coerência as duas ações. Assim, temos uma espécie de reconhecimento, de aprovação, que titula diversos indivíduos”.

De fato Mestre Didi transitou entre a academia e o conhecimento empírico, e mesmo que parte significativa de sua formação tenha se dado através de sua vivência religiosa, o mesmo que em 1999 tornou-se Dr. Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia sempre estabeleceu diálogo com o conhecimento erudito.

Mestre Didi também atuou em outras esferas culturais, a exemplo do já mencionado afoxé Pai Buruko. Ele que desde jovem demonstrava preocupação e interesse para com os fundamentos e estudos do ritual do candomblé aprendeu a língua Yorubá e posteriormente atuou na difusão desta língua através de suas publicações e cursos ministrados na Universidade Federal da Bahia (SODRÉ, 2006, p. 176).

Como escritor sua primeira publicação foi o dicionário e vocabulário yorubá-português intitulado “Yorubá tal qual se fala”, que data de 1946. Em 1961 publica “Contos Negros da Bahia”, com prefácio de Jorge Amado e ilustrações de Caribé. No ano seguinte “Axé Opó Afonjá”, com notas do professor Roger Bastide e prefácio de Pierre Verget. Em 1963 publica “Contos de Nagô”, novamente com ilustrações de Caribé. Em 1966 publica o livro objeto “Porque Oxalá Usa Ekodidé” e em 1968 “Um Negro Bahiano em Ketu”.

No ano de 1971, publica “Eshu Bara Laroyê”, pelo Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Ibadan na Nigéria e no ano que se seguiu “Contos de Mestre Didi”. Em 1987 publicou “Xangô el Guerrero Conquistador y otros Cuentos da Bahia” e “Contes Noires de Bahia” em Paris. Publicou em 1988 “Mito da criação do mundo” e depois “Histórias de um Terreiro Nagô”, em 1989.

Cinco anos depois publica uma versão revisada e ampliada de “Histórias de um Terreiro Nagô” e em 2007 lança o livro “Autos Coreográficos”, onde vai copilar os autos coreográficos escritos para a Mini Comunidade Infantil Oba Biyi, instituição criada pelo mesmo com a finalidade de instituir um sistema educacional voltado para a valorização da cultura de origem afro e do indivíduo afrodescendente que funcionou de 1978 a 1986.

Com a coautoria de Juana Elbein dos Santos sua esposa, Mestre Didi publicou: “West African Rituals and Sacred Art in Brazil”, em 1967, “Ancestor Worship in Bahia: the egun

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrorasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu Afrobrasil, 2009.

SODRÉ, J. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 250.

cult”, em 1969. Em 1973 publicou “Eshu Bara: principle of individual life in the nago system” na coletânea La Notion de Personne em Afrique Noire. Em 1977 “Religião e Cultura Negra na África e na América Latina”, e 1985 “The Nago Culture in Brazil: memory and continuity”, na coletânea Africa Studies.

Como artista plástico Mestre Didi realizou mais de sessenta exposições ao longo de seus noventa e cinco anos, no Brasil e na Argentina, Nigéria, Ghana, Senegal, Alemanha, França, Inglaterra, Estados Unidos, Itália e Espanha, além de ter confeccionado quatro obras em dimensões monumentais que se encontram expostas, três delas em Salvador e uma em São Paulo.

Em síntese, a categoria “arte afro-brasileira” parece propor critérios próprios de legitimação da arte e do artista no campo artístico, assim como “convenções” específicas. A produção artística passa a existir em torno de outros eixos, que para além da pertença racial do artista, vai ter na memória e na religião um ponto nevrálgico. No entanto, a análise da trajetória artística de Mestre Didi permite perceber que ao mesmo tempo em que surgem novos critérios de legitimação, surgem novos critérios de exclusão, exemplificando o que diz Bourdieu sobre ser o campo artístico uma arena de disputas pelo poder de definir as regras deste próprio campo.

É válido ressaltar ainda sobre o estudo de caso da trajetória artística de Mestre Didi, que a criação da categoria “arte afro-brasileira” não interferiu na dinâmica que determina que a inserção no campo artístico ainda seja uma particularidade da elite econômica e social. Ou seja, algumas regras mudam, enquanto outras permanecem.

Todavia, cabe a indagação sobre se de fato a criação de uma categoria específica para a produção artística afro-brasileira, sem que seja feita uma verdadeira problematização das convenções e critérios legitimadores atuantes dentro desta e para com esta, age de forma eficaz na afirmação identitária deste segmento e na democratização do campo artístico, ou apenas dá sequência aos padrões artísticos segregatórios deste campo.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrobrasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu Afrobrasil, 2009.



Opà N'île – Cetro da Terra, 7m, Parque de Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia.



Opo Baba N' Laawa – Cetro da Ancestralidade, 10m, Enseada da Paciência, Rio Vermelho, Salvador, Bahia.

CAPÍTULO 3: ASPECTOS DA OBRA DE MESTRE DIDI

“Diríamos que o Brasil, como identidade, é a possibilidade da construção de um universo de culturas não excludentes, recalcadas e deliberadamente desprestigiadas, assim é que, na perspectiva de um ambiente artístico onde não se caracteriza a hegemonia e o preconceito, a obra escultórica do Mestre Didi ganha importância, como afirmação, no campo das artes, de um segmento expressivo de descendentes dos negros africanos, mediante a exposição respeitosa do seu potencial civilizatório, através da exibição de recriações que têm, como expressão técnica e suporte, a escultura e suporte referenciando no universo religioso afro-brasileiro, o candomblé”. (Sodré, 2006, p. 214- 215).

O MÁGICO

Como já destacou Jaime Sodré (2006, p. 129), Mestre Didi trabalhava com esculturas dando continuidade a tradição nagô que se manteve no Brasil de produzir objetos sacros através de esculturas em madeira. No entanto, nos primórdios de sua trajetória enquanto artista, as obras de Mestre Didi encontraram resistência de serem reconhecidas como esculturas dentro do contexto baiano. Sodré (2006, p. 217) afirma: *“Não resta dúvida quanto à classificação das obras de Mestre Didi na categoria de esculturas. Porém, se hoje esse conceito ganha unanimidade, o mesmo não ocorrerá quando da realização da Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador, de 28 de dezembro de 1966 a fevereiro de 1967”.*

Nesta ocasião, Mestre Didi que participou com três peças, foi premiado na categoria “Artes Decorativas”, o que não ocorreu se que houvesse dúvidas, segundo reportagem publicada no jornal *Diário de Notícias*, citado por Sodré (2006, p. 218- 219), dado que sua obra inicialmente foi classificada como “arte decorativa”, sendo depois colocada na categoria “escultura”, e voltando depois para a categoria inicial. Sodré defende que a dificuldade de

SODRÉ, J. A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 250.

categorização de suas obras de certo está associada aos elementos naturais que este usa como matéria prima e a temática afro-brasileira.

Suas obras são confeccionadas com nervura da palmeira do dendezeiro, couro, barro, contas, búzios, ráfia e ferro e são desenvolvidas a partir das formas do Sàsàrà, ou xaxará, símbolo de Obaluaiyê, utilizado em danças rituais de varredura de doenças e malefícios da Terra (Benistes, 2013, p. 23), e do ibirí emblema ou cetro da orixá Nanã. O que difere estes dois objetos são as cores referentes à natureza de cada um destes orixás.

Mestre Didi também insere em algumas de suas esculturas a figura da cobra, representada muitas das vezes em par, fazendo alusão à iconografia do orixá Oxumare, ligado aos ciclos da vida, representado ora pelo arco-íris, ora por duas cobras pitom.

Embora Didi tenha conhecimento técnico e litúrgico para confeccionar objetos imbuídos de significado ritual, as esculturas de Mestre Didi não são objetos sagrado, uma vez que para que um objeto possa ser utilizado nos rituais do terreiro precisa antes passar por procedimentos de imantação, onde será sacralizado com dendê, mel, folhas dentre outras substâncias transmissoras de àse. A não imantação das obras de Mestre Didi é o que as permitem serem expostas em ambientes fora do terreiro. (Sodré, 2006, p. 223).

Benistes (2013, p. 23) argumenta que *“Nos ritos de Candomblé. Alguns objetos só assumem condições sacras se confeccionados dentro de um conjunto de rezas mágicas denominadas ofô (encantamento), com o intuito de atingir a finalidade do que dele se espera. Caso contrário, será um objeto artesanal exposto como símbolo de arte”*.

Sobre o àse, Juana Elbein dos Santos (1986, p. 39) afirma tratar-se *“do principio que torna possível o processo vital”*, sendo assim, é o *“conteúdo mais precioso do terreiro”*, uma vez que *“é a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem àse, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização”*.

Ainda segundo Santos (1986, p. 39), *“o àse é transmissível unicamente através da introjeção e do contato e conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável”*. Sendo assim, *“por meio da atividade ritual o àse é liberado, canalizado, fixado temporariamente e transmitido a todos os seres e objetos, consagrando-os. Cada indivíduo, por ter sido iniciado pela Iyá-l’àse e através de sua conduta ritual, é um receptor e um impulsor de àse”*. (Santos, 1986, p. 37).

BENISTES, J. Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SANTOS, J. E. Os Nago e a Morte. Petrópolis: Vozes, 1986.

Imagem 4:



Xaxará ritualístico – Confeccionado por Diene Queiroga.

Imagem 5:



Sasara Nlá – Grande Xaxara Material orgânico 070 x 020 x 18 cm, 2000.

Imagem 6:



Sasara ati ado Meji / I – Xaxará com duas cabaças Material orgânico 066 x 025 x 010 cm.

Imagem 7:



Òpá ati ibiri Kan – Cetro com Ibiri Material orgânico 060 x 014 x 009 cm, 2003.

Imagem 8:



Ibiri – Emblema de Nana Material orgânico 055 x 011 x 009 cm.

Imagem 9



Ibiri ati Ejo Nile – Panteão da terra Material orgânico – Bienal de Valencia/07, Exposição em Milão/05 062 x 040 x 040 cm, 2001.

Imagem 10:



Ejo Lorun Keta – Grande serpente do além Material orgânico – Bienal de Valencia/07 117 x 036 x 045 cm, 1998

No entanto, mesmo não se tratando de objetos ritualísticos, as obras possuem uma aura mística, oriunda da relação destas com o universo mítico religioso do candomblé, mas também do status concedidos a estes objetos enquanto obras de artes. Walter Benjamin (1969, p.171) em seu texto de título “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” vai afirmar que “*A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprime no culto*”. E retoma a questão da origem das primeiras obras de artes terem se dado a serviço do ritual que segundo Benjamin era inicialmente mágico tornando-se depois religioso.

As obras de Mestre Didi retomam a esta tradição onde o fazer artístico ainda esta atrelado a vivência religiosa, sendo que sua pratica interage com a concepção de arte de seu tempo, uma vez que Didi produzia para o mercado de arte e suas obras, por mais que remetam a objetos rituais, não o são. Mestre Didi insere no contexto da arte secularizada, a estética da arte sacra afro-brasileira e com isso contribui para a afirmação da identidade do segmento étnico racial ao qual esta estética representa.

O POLÍTICO

Segundo Célio Turino, a exemplo da arte cristã a arte africana ocupa nos dias de hoje, cada vez mais, os grandes centros culturais, ficando raízes muito profundas na percepção contemporânea de seus vínculos religiosos, ideais estéticos e artísticos e de devoção aos deuses africanos.

No Brasil a arte afro-brasileira ganha aceitação e legitimidade dentro do campo artístico e de produção de bens culturais no Brasil e no mundo. Investigar e problematizar as tensões resultantes deste processo na arte de Mestre Didi e o papel político que suas obras podem vir a assumir a partir da temática religiosa proposta pelo artista, de aspectos estéticos de suas obras e das relações criadas através de sua inserção no campo da arte é o que este tópico visa analisar.

Num primeiro momento somos levados a acreditar que toda a arte afro-brasileira traga em si um caráter político, uma vez que tomada como expressão de uma cultura que resistiu ao

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

TURINO, C. in: ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrorasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu Afrobrasil, 2009.

cativo, ao tempo e ainda resiste nos dias de hoje a inúmeros processos de subjugação e de segregação, apesar das transformações que ocorreram principalmente a partir da metade do século passado, que levaram a criação de espaços e políticas públicas de fomento e difusão da estética de matriz afro, no Brasil e no mundo. No entanto, de acordo com a perspectiva de Jacques Rancière, *seria no próprio campo da estética, não tomada como teoria da arte em geral, mas como um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensar sobre essas relações, que se desenvolveria esta esfera política da arte.*

Rancière diz ainda que *“a arte não é política pelas mensagens que ela transmite, nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais, Ela é política, antes de mais nada, pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal (...) Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, quando os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a este tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras.”*

Neste sentido, cabe a reflexão a cerca de como se posiciona a arte de Mestre Didi, diante desta concepção de arte política que não se define como militante, uma vez que não se caracteriza pelo discurso propriamente dito, tão pouco pela forma com que se apresenta, mas pelas experiências que proporciona ao espectador.

Outra importante linha de pensamento a ser considerada na investigação de uma possível presença política na arte de Mestre Didi é a existência de um devir minoritário, do qual sua arte seria uma manifestação, por dar voz às heranças socioculturais de um segmento social minoritário, cuja estética e religiosidade ainda hoje estão sujeitas às muitas formas de discriminação.

Mestre Didi cresceu dentro de um terreiro, e deste universo, como já foi antes desenvolvido, extraiu sua poética, utilizando em suas obras materiais orgânicos, com algumas exceções feitas em bronze, em dimensões monumentais, devido à finalidade para qual foram

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrorasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2009.

Rancière, J. A partilha do sensível: Estética e política. Ed. 34, 2009.

Rancière, J. Política da arte. in: São Paulo S.A.: Práticas estéticas, sociais e políticas em debate – Situação # 3 Estética e Política, 2005.

confeccionadas e aos espaços onde foram expostas. O “Cetro da Ancestralidade”, escultura com dez metros de altura instalada no bairro do Rio Vermelho em Salvador, foi construída como um monumento aos antepassados aos quais se dedica o culto do Egungun, assim como a réplica ampliada da escultura de sua própria autoria de título “Opa Eshin”, de doze metros de altura, instalada no Largo do Pelourinho também em Salvador, são obras de grandes dimensões confeccionadas para serem expostas em lugares públicos, ambos os lugares pontos estratégicos de memória e resistência afro.

Outras duas esculturas em grandes dimensões foram confeccionadas, uma com sete metros para o Parque de Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia de nome Opà n’ile, e outra de nome Opa Nilá Bábá Igi, ou Grande Cetro do Ancestral das Árvores para o parque Escultórico de São Sebastião da Fundação Cultural e Artística Gilberto Salvador em São Paulo.

Os dois trechos a seguir do livro mil platôs de Gilles Deleuze, fazem proposições que iluminam a possibilidade de identificação da arte de Mestre Didi como uma possível arte política: a ideia de se “*pensar as minorias em detrimento das classes*” e “*também os movimentos artísticos como máquinas de guerra*” permitem a teoria de que a arte de Mestre Didi pode ser uma ferramenta de resistência da cultura afro nagô por seu elo com as tradições desta, e também das religiões de matriz afro.

Quando Deleuze propõe “*que se pensem as minorias em detrimento das classes*” propõe olhar sobre a sociedade contemporânea para além das relações burguesia x proletariado, por compreender que as relações de opressão vão muito além desta dualidade, e que em ambas as classes, a todo o momento, há indivíduos pertencentes a minorias sociais desprestigiadas ou postas a margem de determinados contextos onde determinam o status quo. Deleuze definiu a distinção entre maiorias e minorias como não sendo da ordem de grandezas, podendo uma minoria ser muito mais numerosa do que uma maioria, neste caso maioria consiste em um modelo aceito e minoria por sua vez não tem um modelo, é um processo, um devir. No entanto, este estudo permite concluir que mesmo dentro destes agrupamentos minoritários existem mecanismos de inclusão e exclusão social.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrorasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu Afrobrasil, 2009.

Deleuze, G. O Devir Revolucionário e as criações políticas. in: Futur antérieur, N°1, 1990.

Quanto à relação construída por Mestre Didi com o campo da arte consagrada brasileira, este ao mesmo tempo em que configura um exemplar de uma minoria social, foi eleito e legitimado enquanto expoente desta mesma, o que o situa numa posição relativamente privilegiada.

“Antes de serem formas de arte, são criações que se encarregam de significar as múltiplas relações do homem com seu meio cósmico, social e ético. O conjunto de atividades e produções de Mestre Didi contribuem para expressar e transmitir o conhecimento universal cósmico, teológico e tecnológico dos afro-brasileiros”. (SANTOS, 2009 p. 11).

Ao inserir no universo da arte objetos sagrados da religiosidade afro-brasileira, Mestre Didi reposiciona estes objetos que ganham um novo sentido, ao virarem objetos estéticos. Didi assim como outros artistas que se dedicam a representar a estética da religiosidade afro-brasileira, ampliam as possibilidades da simbologia deste contexto específico, muitas vezes segregado pelas barreiras invisíveis da crença e do preconceito. Talvez seja possível dizer que neste momento as obras de Mestre Didi promovem um tipo de experiência estética dialética que em alguns pode gerar identificação e em outros, desconforto.

Tendo então definido minorias, e situado à obra e Mestre Didi diante deste conceito, como poderíamos pensar os movimentos artísticos como máquinas de guerra? Que propriedades permitem que estes possam ser pensados desta forma? Poderíamos olhar as obras de Mestre Didi sobre este mesmo prisma?

Em “O Ato de Criação”, Deleuze fala da proximidade entre a obra de arte e o ato de resistência e, embora evidencie se tratar de coisas distintas, faz uma citação de André Malraux, onde a arte é vista como “uma coisa que resiste, mesmo não sendo a única coisa que resiste”. Admitindo então a obra de arte como algo que resiste em si, é possível afirmar que o caráter político das obras de Mestre Didi, estaria muito mais em suas obras em si, na estética adotada, na materialidade, nas formas escolhidas, do que no discurso por este adotado.

Admitindo então, os aspectos estéticos de uma obra como parte de um posicionamento político, é possível afirmar que as escolhas plásticas de Mestre Didi remetem a um outro tempo e lugar e os afirma. A organicidade dos materiais escolhidos, aludindo a uma premissa

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Museu Afrorasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2009.

Deleuze, G. O Ato de Criação. in: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

das religiões de matriz afro-brasileiras que consiste na comunhão com a natureza, em tempos de euforia tecnológica que adentra inclusive o campo da arte, o uso quase que exclusivo de materiais orgânicos, dando a estas obras um ciclo de vida, que alude novamente à simbologia dos orixás da terra, responsáveis pelos mortos e pelos ciclos da terra e da vida, a confecção manual de suas obras, e a imutabilidade com o qual Didi produziu ao longo de sua vida sem deixar-se levar por tendências do campo da arte, evidenciam a postura focada do artista na tradição e a forma própria e simples com que o mesmo galgou seu êxito na arte.

Em síntese, arte política não pode ser entendida com estetização da política, mas sim como formas que determinam o que se dá a sentir, e neste sentido há relevância em pensar nas obras de Mestre Didi, como passíveis de serem vistas como instrumentos políticos. Ainda que Didi nem sempre tenha se apoiado em discursos explícitos para fundamentar o seu posicionamento diante das questões por ele mesmo proposta. Suas obras por si promovem o debate acerca da tradição, da religiosidade afro, da apropriação de objetos e iconografia religiosa.

A SOBREVIVÊNCIA

O filósofo e historiador da arte Georges Didi-huberman, desenvolve seus estudos sobre a sobrevivência da imagem tomando como referência o pensamento de Aby Warburg, o criador do conceito de *nachleben*, que dará corpo às reflexões desenvolvidas neste tópico, tanto quanto o conceito de *imagem dialética* desenvolvido por Walter Benjamin. No entanto, a tentativa de analisar arte religiosa afro-brasileira, neste caso, a produção artística de Mestre Didi, sob o pensamento de filósofos europeus, que desenvolveram suas teorias tomando como matriz quase sempre a arte ocidental de origem europeia, poderia representar um obstáculo, se não estivéssemos diante da ideia de uma antropologia das imagens, que permite ser igualmente aplicada às formas artísticas que por questões étnicas ou geográficas foram deixadas à margem da história da arte.

Para Didi-Huberman ancorar as imagens e as obras de arte no campo das questões antropológicas foi uma primeira maneira que Warburg encontrou de deslocar, mas também de orientar a história da arte para seus próprios “problemas fundamentais”. Para Warburg, a

Didi-Huberman, G. A imagem sobrevivente. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

imagem de fato constituía um “*fenômeno antropológico total*”, uma cristalização e uma “*Condensação particularmente significativas do que era uma cultura num momento de sua história*”. É isso que é preciso compreender, de imediato, na ideia que Warburg prezava de uma “*força mitopoética da imagem*”.

Aby Warburg, segundo Didi-Huberman, apesar de se dedicar ao estudo do renascimento, também ressaltou a necessidade de se ampliar a história da arte, ou, melhor definindo o estudo da memória da arte, ou mesmo, “*ciência da cultura*” o que diz “*Em suma, a imagem não devia ser dissociada do agir global dos membros de uma sociedade. Nem do saber próprio de uma época. Tampouco, é claro, do crer: aí reside outro elemento essencial da invenção warburguiana, que foi abrir a história da arte para o “continente negro” da eficácia mágica – bem como litúrgica, jurídica ou política – das imagens*”.

Outro relevante ponto a ser levantado para dar sequência ao pensamento proposto neste tópico é a compreensão do conceito de sobrevivência, que para Didi-Huberman (2013, p. 40), “*são sintomas portadores de desorientação temporal, não sendo em absoluto portadores de premissas de uma teleologia em curso, de qualquer “sentido evolutivo”. Atestando um estado mais originário e recalçado, mas nada dizendo sobre a evolução como tal. Tendo sem sombra de dúvidas, valor diagnóstico, mas sem valor de prognóstico*”. Quanto à análise das sobrevivências, Didi-Huberman vai ressaltar a evidência como análise de manifestações sintomais e fantasmiais. Onde uma realidade de intrusão é designada, ainda que tênue ou até insensível, e por isso também designada uma realidade espectral:

“A forma sobrevivente no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo mal definido de uma memória coletiva”. (Didi-Huberman, 2013, p. 49)

Dentro desta concepção de sobrevivência é possível construir algumas reflexões sobre a sobrevivência que se processa nas obras de Mestre Didi, que, como já foi mencionado, além de ser um estudioso das tradições religiosas afro-brasileiras, produziu e expos suas peças confeccionadas a partir de objetos ritualísticos e referências extraídas das crenças do

Didi-Huberman, G. A imagem sobrevivente. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

candomblé e do culto do Egungun, trabalhando com imagens e sentidos que permanecem através dos séculos, afirmando a força e a sobrevivência da cultura nagô no Brasil.

Este legado cultural do qual Mestre Didi se vale em suas obras é exatamente o ponto onde os pensamentos de Georges Didi-huberman e Aby Warburg se encontram com sua arte, cujo propósito é segundo o próprio artista o da sobrevivência da cultura de seus antepassados, através de imagens que muitas vezes se valem de símbolos cujos significados seriam a princípio restritos ao contexto das religiões da cultura afro-brasileiras, mas que, no entanto, são capazes de tocar e sugerir em muitos daqueles que a este contexto desconhecem.

Mestre Didi, que como já vimos, era sumo sacerdote do panteão da terra produz tomando toda a simbologia que representa os orixás deste elemento como referência para o seu trabalho. Estes orixás que ligados ao barro e a criação lidam com significados analógicos aos que aparece na gênese cristã. Dois mitos distintos para a criação do homem, de culturas diferentes e de partes distintas do globo, mas caracterizados pelo mesmo elemento.

Há também em sua coleção de obras, uma cujo nome é Eleye N'la Agba, que quer dizer, Grande Pássaro Mãe Ancestral que representa uma narrativa, na qual em épocas remotas, este mundo teria sido coberto com as águas, como no episódio bíblico diluviano, assim como um grupo de obras cujos títulos são: a grande serpente do além, a cobra pequena, cobra com a cabeça para o alto, serpente do caçador mítico, que reafirmam a imagem mítica da serpente que aparece em inúmeras culturas.

Este perfil de reaparições representa um fenômeno que foi alvo do interesse de Aby Warburg durante toda a sua vida, em sua busca por respostas para uma nova forma de pensar e construir a história da arte, tendo o mesmo dito: *“ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência – ou o desafio – de um “alargamento metódico das fronteiras” não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade.”* Em síntese, é possível afirmar que para a imagem não existem delimitações culturais, temporais e territoriais.

Estes fragmentos de mitologias que Mestre Didi representa em suas obras, reafirmando assim a cultura com a qual se reconhece, mas que também pode ser identificado em outras culturas, ainda que com significados distintos. Podem ser identificados como

Didi-Huberman, G. A imagem sobrevivente. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

sintomas*, uma vez que ressurgem, ainda que dissimulados, ainda que distorcidos, como imagens que pertencem a um imaginário comum à humanidade, que independem de delimitações culturais, que não se prendem a geografia, que habitam um inconsciente coletivo que outrora recalcado reaparece diferente. São indícios do fenômeno da sobrevivência, que Warburg bem definiu com a palavra *nachleben*:

“É bem esse o sentido da palavra nachleben, esse termo do pós viver: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência do que Nietzsche chamou de inatural ou intempestivo”.

Em outras palavras “o *nachleben* deve ser pensando como um tempo psíquico”, um fragmento cultural, uma imagem que atravessa o tempo, que embora já tenha sido ainda existe e coexiste em diversos momentos e culturas.

Não se trata do aspecto ritualístico das obras de Mestre Didi. Esses fantasmas de imagens independem do contexto religioso que cercam estas imagens, independem dos símbolos que nelas estão inseridos, mas se faz presente na própria materialidade escolhida, nas formas das quais o artista se utiliza, que evidenciam traços que remete a outras épocas, e estes aspectos traduzem em si vestígios de outras culturas e de todos os possíveis, ainda que breves e pouco atentos contatos com objetos oriundos desses povos, deste passado. É como se ao olhar estas imagens, fossem despertadas as pequenas parcelas de imagens anteriores, de contatos prévios com imagens familiares, mas não semelhantes às de agora, que se encontram adormecidas. Contatos estes que talvez fujam a memória, que fujam até mesmo a consciência, e estas imagens primeiras, das quais talvez não existam lembranças conscientes, que segundo Didi-Huberman, “nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológica, tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo.”¹⁸ estarão ali, e serão os fantasmas.

Nesta leitura a obra de Mestre Didi perde qualquer caráter regional ou temporal, ganhando universalidade, podendo ser analisada independente de qualquer rotulação que lhe seja agregada.

Um aspecto relevante da arte de Mestre Didi para esta reflexão acerca da

*O termo sintoma neste texto diz respeito à concepção freudiana. G. Didi-Huberman, 2013, p. 243 -251.

Didi-Huberman, G. A imagem sobrevivente. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

sobrevivência, é o fato de seu trabalho ser atravessado pela memória, transmitida através da oralidade, que se faz presente até mesmo na materialidade adotada pelo artista, que segue a iconografia dos arquétipos dos orixás do panteão da terra. Cabe analisar, que o que é relevante para uma análise da produção artística de Mestre Didi sob uma óptica das teorias de Georges Didi-huberman e Aby Warburg não é o significado destes arquétipos, mas a relação histórico/cultural deste povo ao qual Mestre Didi a todo tempo faz referência, com esses arquétipos, como traço de uma religiosidade, que é parte de uma cultura, que seria em si mesma uma reminiscência, pois diante do processo de dominação cultural a que os negros foram submetidos no Brasil, a própria diáspora que os trouxe da África até aqui, e o recalque repressivo que a religiosidade afro-brasileira sofreu até há muito pouco tempo, é possível pensar na cultura afro-brasileira como sobrevivente nos dias de hoje.

O que as obras de Mestre Didi representam é a memória do seu povo, no entanto quando as cria, Didi insere nelas elementos de sua imaginação, o que faz com que estas obras dialoguem com o seu tempo. Há presente nestes objetos, nestas imagens que foram criadas a partir de objetos ritualísticos, mas para um contexto que não é o religioso, um elo entre o passado e o presente, o que é um convite para uma reflexão sobre o conceito de imagens dialéticas, desenvolvido por Walter Benjamin.

Segundo Georges Didi-huberman o conceito de imagem dialética seria *“a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de presente reminescente. Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo da perda que produziu o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o conflito mesmo do solo aberto e do objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não buscará reproduzir o passado, representá-lo: num único lance, o produzirá, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados”*. Para Didi-Huberman a ambiguidade é a imagem visível da dialética.

A reflexão sobre a imagem dialética no contexto das obras de Mestre Didi nos apontam dois caminhos. No primeiro tomamos as imagens produzidas pelo artista como dialéticas, considerando a ambiguidade que estas trazem, onde o passado e o presente se

Didi-Huberman, G. O que vemos o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

fundem, em imagens que representam mitologias de épocas remotas através de formas que pendem para a abstração, conciliando a tradição com questões atuais da arte.²²

No segundo, retomamos o fato de suas obras serem produzidas a partir de objetos ritualísticos, e sua preocupação com a preservação. No entanto Didi-Huberman cita mais a frente que *“Compreendemos que a imagem dialética – como concreção nova, interpenetração crítica do passado e do presente, sintoma da memória – é exatamente aquilo que produz a história. De uma só vez, portanto ela se torna a origem”*.

E novamente nos voltamos para as obras de Mestre Didi, que não só preserva o passado de seu povo, mas o constrói à medida que sua produção artística interage com o seu tempo e nele ganha visibilidade, na medida em que escolhe dar novo sentido e novas funções a estes objetos ritualísticos, na medida em que constrói novas estruturas visuais e não reproduz simplesmente os objetos tomados como inspiração em suas formas originais.

Se o passado que Mestre Didi representa, não é apenas um passado estético, mas também de vivências, e se estas vivências ainda produzem imagens, imbuídas de sobrevivências. Se sua arte é uma forma de contato com este passado, não por reproduzi-lo, mas por recriá-lo ao mesmo tempo em que desperta no espectador um inconsciente coletivo, estamos então, diante de imagens que ainda produzem história.

Didi-Huberman, G. O que vemos o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Este trabalho iniciou-se com o objetivo de analisar a trajetória artística de Mestre Didi e a partir deste estudo de caso problematizar dinâmicas próprias do campo artístico, como o processo de criação de categorias artísticas e de inserção de artistas nestas categorias e especificamente na arte afro-brasileira, admitindo como ponto de partida a concepção de que tanto categorias artísticas, quanto o status de artista são construções arbitrárias.

Quanto à trajetória artística de Mestre Didi, este estudo desenvolveu-se a partir de uma bibliografia que em geral exalta aspectos de sua obra e trajetória pessoal, não havendo em nenhuma das referências consultadas levantamentos de aspectos negativos ou tensões a cerca de sua figura ou trabalho. Mestre Didi é sempre retratado como uma figura de grande relevância para o contexto afro-brasileiro, que atuou com empenho em várias frentes em prol do estudo, afirmação e difusão de conhecimentos oriundos da tradição nagô.

A trajetória artística de Mestre Didi para este estudo foi um exemplo claro de como o contexto de origem de um artista interfere em sua legitimação enquanto tal junto ao campo artístico, e de como o discurso que sustenta a prática na arte é relevante na solidificação de uma trajetória artística e no acesso a espaços muitas das vezes fechados e seletivos dentro deste mesmo campo.

Quanto à construção da categoria arte afro-brasileira este estudo proporcionou ciência quanto ao fato de que o processo de construção de categorias na arte é resultante do debate que ocorre dentro do campo artístico, e fora em esferas análogas que interagem com este campo, a exemplo do campo acadêmico. Toda vez que surge um novo produto artístico que não se adéqua aos padrões vigentes, ou que é alterado a forma de olhar para um produto já existente, inicia-se este processo de busca por categorização.

A variação de posições que a arte afro-brasileira ocupou nos últimos cem anos dentro do campo artístico evidencia bem este processo, uma vez que, na medida em que a produção artística de negros escravizados e posteriormente marginalizados foi sendo incorporada pela sociedade brasileira intelectualizada e pelo campo artístico, houve a necessidade de determinar um lugar próprio para esta produção artística neste contexto do qual antes ela fora excluída, considerando estágios gradativos de assimilação desta estética e de superação do preconceito dirigido à mesma.

Embora Mestre Didi tenha sido o foco escolhido neste estudo para pensar todas essas questões, uma análise mais aprofundada das trajetórias de outros artistas afro-brasileiros

poderia vir a somar nestas reflexões propostas, uma vez que apresentariam outros percursos legitimatórios e outras formas de incorporação da identidade afro-brasileira.

Em síntese, foi proposto neste estudo um olhar atento para as relações hierárquicas que envolvem o campo artístico, em especial ao que diz respeito à categoria arte afro-brasileira, buscando questionar acerca da arbitrariedade por trás de cada rotulação a qual esta esteve sujeita e sobre o que determina a aceitação do artista dentro desta categoria, para que a partir desta análise seja possível apontar problemáticas deste campo e propor mudanças no mesmo.

Anexo 1: Lista cronológica da produção artística de Mestre Didi até 2008:

(Extraído de Mestre Didi – Homenagem aos 90 anos: Deoscoredes Maximiliano dos Santos – o escultor do sagrado. Organizado por Emanuel Araújo. São Paulo: 2009).

1964 – Exposição individual “Mestre Didi” na Galeria Ralf, Salvador, Bahia.

Exposição individual “Emblemas de Orixá” na Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

1965 – Exposição individual “Mestre Didi Sacerdote – Artista” na Galeria El Atillo, Buenos Aires, Argentina.

Participação com exposição “Mestre Didi” no congresso “Semana da Cultura Afro-brasileira”, Buenos Aires, Argentina.

Individual “Esculturas e Emblemas de Orixá” na Galeria Atrium, São Paulo.

Funda o setor Afro-brasileiro do Museu de Arte Popular da Fundação de Arte Moderna em Salvador.

1966 – Exposição individual “Arte Sacra Afro-Baiana”, na Galeria G4. Rio de Janeiro.

1967 – Exposição individual “Afro-Brasilian Sacred Art” no Trenchard Hall da Universidade Ibadan, Nigéria.

Recebe o “Prêmio Estado da Bahia” na Bienal Nacional do Brasil, Salvador, Bahia.

1968 – Curadoria com sala especial no Evento Internacional de Arte Afro-brasileira no Museum of Antiquities, em Lagos, Nigéria.

1969 – Curadoria com sala especial em Exposição Internacional de Arte Afro-brasileira no Ghana National Museum, Acra, Ghana.

Curadoria com sala especial na Exposição Internacional de Arte Afro-brasileira no Musée Dynamique de Dacar, Senegal.

1970 – Curadoria do setor Afro-Brasilianische Religione, evento Brasilianische Tage, Ingelheim, Alemanha.

Curadoria com sala especial na exposição Art e Culture Afro-Brésiliens no Palácio da Unesco, Paris, França.

1971 – Curadoria com sala especial na Exposição Mestre Didi y el Arte Afro-Brasileño, na Galeria Rubbers, Buenos Aires, Argentina.

Curadoria com sala especial na exposição Afro-Brazilian Art, no African Center, Londres, Inglaterra.

1974 – Curadoria com sala especial na exposição Semanas Afro-Brasileiras no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Curadoria com sala especial na exposição Arte Sacra Negra, no Palácio das Convenções, São Paulo.

1984 – Exposição individual no Seminário Tradições dos Orixás: Religião e Negritude, no auditório do Imaco, Belo Horizonte, Minas Gerais.

Exposição coletiva “Bahia-África/ África-Bahia”, no Museu de Arte, Salvador, Bahia.

1986 – Exposição individual “Mestre Didi: a priest-artist”, no Schomburg Center, Nova Iorque, Estados Unidos.

Curadoria com sala especial “Arte Sacra Negra”, Vitória Hall, Salvador, Bahia.

1987 – Exposição individual “Memória e Afirmação Existencial” na Academia de Letras do Estado da Bahia, Salvador, Bahia.

1988 – Realiza réplica ampliada com 12 metros de altura de sua escultura “Opa Eshin”, instalada no Largo do Pelourinho, Salvador, Bahia.

Participação de sala especial “A Presença do Sagrado na Escultura de Mestre Didi” no Escravidão Congresso Internacional, Universidade de São Paulo, São Paulo.

1989 – Participação com sala especial “Maitre Didi”, da exposição internacional Magiciens de La Terre, Museu Georges Pompidou, Paris, França. Participação com sala especial da exposição Art in Latin America, Hayward Gallery, Londres, Inglaterra.

1991 – Exposição individual na Semana Afro-Brasileira, da Fundação Cultural de Ilhéus, Bahia.

1992 – Exposição individual “A Presença do Sagrado na Escultura de Mestre Didi”, na Galeria do Instituto Brasil – Estados Unidos, Rio de Janeiro.

1993 – Exposição individual “Mestre Didi Esculturas na Galeria de Arte Prova do Artista”, na inauguração da nova sede no Centro Histórico, Salvador, Bahia.

1994 – Exposição individual “Mestre Didi pela Galeria de Arte Prova do Artista”, no Hotel Sofitel, Salvador, Bahia.

Exposição com sala especial “Arte e Religiosidade Afro-Brasileira”, na 46ª Feira do Livro, Frankfurt, Alemanha.

Exposição coletiva “O Imaginário Negro das Américas”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1995 – Exposição coletiva “Os Herdeiros da Noite – Fragmentos do Imaginário Negro”, pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Espaço Cultural SOS Sul, Brasília, DF.

1996 – Exposição coletiva “Os Herdeiros da Noite – Fragmentos do Imaginário Negro”, pela Pinacoteca Do Estado de São, no Centro Cultura, Belo Horizonte, Minas Gerais.

Recebe o 1º Prêmio Copene de Cultura e Arte, com exposição individual na Galeria de Arte Prova do Artista, Salvador, Bahia.

Exposição individual “Mestre Didi” na LBV, Brasília, DF.

Exposição em Sala Especial na XXIII Bienal Internacional de Arte, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, São Paulo.

1997 – Exposição coletiva no Espaço Cultural do Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID, Washington, Estados Unidos.

Exposição coletiva na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Exposição coletiva Bahia Africana, Espaço Cultural Infraero, Salvador, Bahia.

Realiza escultura “Opà n’lle – Cetro da Terra”, com 7 metros de altura para o Parque de Escultura do Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador Bahia.

Exposição individual “Poesia Mítica e Contemporaneidade – Mestre Didi 80 Anos”, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Bahia.

1998 – Exposição individual “Mestre Didi Sacred Afro-Brazilian Sculpture” no Bass Museum of Art, Miami Beach, USA.

1999 – Exposição individual “Mestre Didi Sacred Afro-Brazilian Sculpture” no Laumier Park Sculpture, St. Louis, USA.

2000 – Participação do Brasil + 500 – Mostra do Redescobrimento, Sala especial Arte Afro-Brasileira (capa de catálogo); São Paulo, SP.

Exposição “Negro de Corpo e Alma”, sala especial, Pinacoteca do Estado, São Paulo, SP.

Exposição individual “Tradição e Contemporaneidade: Poesia Mítica” na Galeria de Arte São Paulo, SP.

2001 – Exposição individual “As Criaturas Míticas de Mestre Didi – ÉDÁ-Elemi” na Galeria de Arte São Paulo, SP.

Exposição individual “Mestre Didi” na Ária Galeria de Arte, Recife, Pernambuco.

Participação de sala especial na mostra “Brasil de Corpo e Alma”, no Guggenheim Museum, Nova Iorque, Estados Unidos.

Realização de escultura em bronze “Opo Baba N’Laawa – Centro da Ancestralidade”, com 10 m, de altura para a Prefeitura Municipal de Salvador, Bahia.

2002 – Realização de escultura em bronze e cobre “Opa Nilá Bábá Igi – Grande Cetro Ancestral das Árvores” com 3,50m de altura para o parque Escultórico de São Sebastião – Fundação Cultural e Artística Gilberto Salvador – São Paulo.

2003 – Exposição “Negras Memórias, Memória de Negros”, na Galeria de Arte SESI – FIESP, São Paulo.

Exposição “Negras Memórias, Memória de Negros: O Imaginário Luso-Afro-Brasileiro e a Herança da Escravidão”, Palácio das Artes, Belo Horizonte.

Exposição “Iye Biye – Adereços de Mestre Didi”, na Galeria Bahia Preciosa no Pelourinho, Salvador.

Exposição “Aworan Ijinle – Esculturas Míticas de Mestre Didi, Projeto Cultural Art Sofitel em Sauipe, Salvador.

2004 – Exposição inaugural do Museu Afro-Brasil, Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, Parque do Ibirapuera, São Paulo.

Exposição no Panorama da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo.

Exposição “Arte, religione, política” no PAC – Padiglione d’Art Contemporanea em Milão, Itália.

2006 – Exposição “A Céu Aberto”. Fundação Gregório de Mattos, Salvador.

Exposição “Réplica e Rebeldia: mostra de 80 obras de afro-brasileiros e angolanos”. Museu de Arte Moderno da Bahia.

“Arte sem Fronteiras”, 29ª edição do Panorama da Arte Brasileira, realizada pelo Museu de Arte Moderna, São Paulo.

Homenagem aos 88 anos de Mestre Didi. “Para nunca esquecer. Negras memórias e memórias de negros”. Museu Oscar Niemeyer. Curitiba.

2007 – Exposição “A Céu Aberto”. Fundação Gregório de Matos. Salvador.

Exposição “Áfricas – Américas Encontros Convergentes: Ancestralidade e Contemporaneidade – Encontro entre dois Mares”, Bienal de São Paulo – Valencia, Espanha.

2008 – Exposição “da Ancestralidade à Contemporaneidade”, Galeria Murilo Castro, Belo Horizonte.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Emanuel (Org.). **Museu Afrorasil: Mestre Didi – homenagem aos 90 anos - Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o escultor do sagrado**. São Paulo: Museu Afrobrasil, 2009.

BARBOSA, N. C. **Arte Afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito**. disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf

BARBOSA, N. C. **Discursos Identitários Negros na Arte Contemporânea: O Mercado e o Sujeito da Arte**. Trabalho apresentado no III Congresso Baiano de Pesquisadores Negros – GT Literatura, Artes e Performances Negras. Disponível em: https://nelmabarbosa.files.wordpress.com/2012/01/iii-cbpn_nelmacsbarbosa_-trabalho-completo_final.pdf

BECHARA FILHO, Gabriel. **A Construção do Campo Artístico na Bahia e Paraíba (1930-1959)**. Salvador, 2007.

BECKER, Howard. **Arte como ação coletiva**. In: Uma teoria da ação coletiva. Ed: Zarázar, Rio de Janeiro, 1977.

BENISTES, J. **Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

BOAS, G. V. **Arte e geopolítica: a lógica das interpretações** disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922011000300004&lang=pt

BOURDIEU, Pierre. **Algumas propriedades dos campos**. In: Questões de Sociologia. Ed. Marco Zero Limitada. Rio de Janeiro: 1983.

BOURDIEU, Pierre. **Campo Intelectual e Projeto Criador**, In: Problemas do Estruturalismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. 1. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

CONDURU, Roberto. **Entre o ativismo e a macumba: arte e afro-descendência no Brasil contemporâneo**. In: VIS – Revista do Programa de Pós Graduação em Arte da UNB, v.7, n.º 1, janeiro/ junho 2008, Brasília.

CONDURU, Roberto. **Negrume Multicolor – Arte, África e Brasil para além de raça e etnia**. In: Acervo, Rio de Janeiro, v. 22, nº 2, p. 29 – 44, jul/dez 2009.

CONDURU, Roberto. **Pérolas Negras – Primeiros Fios: Experiências Artísticas e Culturais Nos Fluxos Entre África e Brasil**. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 2013.

Deleuze, G. **O Ato de Criação**. in: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

Deleuze, G. **POST-SCRIPTUM SOBRE AS SOCIEDADES DE CONTROLE**. in: Conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.

Deleuze, G. **O Devir Revolucionário e as criações políticas**. in: Futur anterior, Nº1, 1990.

Didi-Huberman, G. **A imagem sobrevivente**. Rio de janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

Didi-Huberman, G. **Ante el tiempo: história Del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: ed. Adriana Hidalgo, 2011.

Didi-Huberman, G. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Didi-Huberman, G. **Poderes da figura: Exegese e visualidade na arte cristã**. In: Revista de comunicação e linguagens nº5, Dez 1994.

DOMINGUES, Petrônio. **O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930)**. In: Diálogos Latinos Americanos 10. Disponível em:
http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/10_di_logos_latinoamericanos/mito_democracia.pdf.

ELIAS, Nobert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Nobert. **Mozart: sociologia de uma gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ELTIS, D. **A diáspora dos falantes de Iorubá, 1650 – 1865: Dimensão e implicações**. In: Topoi, v. 7, n. 13, jul. – dez. 2006, pp. 271 – 299.

FIORIN, José Luiz. **A construção da identidade nacional brasileira**. In: Bakhtiniana, v. 1, n. 1. São Paulo, 2009. p. 115-126.

Geertz, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 2008.

GILROY, P. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil Best Seller de Jorge Amado**. São Paulo: Senac SP, 2000.

Inventário dos lugares de memória do tráfico Atlântico de escravos e da história dos Africanos escravizados no Brasil. Disponível em:
http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/3_inven/tario_casas.pdf
Consultado em 20/05/2015

LUZ, M. A. **ALAPINI BABA WA E O PENSAMENTO FUTURO**. In: **Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos – Juana Elbein dos Santos (Org.)**. Salvador: SECNEB, 1997.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura Negra em Tempos Pós-Modernos**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MORAIS, M. R. **Políticas Públicas e a fé afro-brasileira: uma reflexão sobre ações de um estado laico**. In: Ciências Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre, ano 14, n. 16, p. 39 – 59, Ene./Jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/CienciasSociaiseReligiao/article/view/26559/20918>

MUNANGA, Kabengele. **Arte Afro-Brasileira: O que é afinal?** In: AGUILAR, Nelson (org) Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 98- 111.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. In: Estud. av. vol.18 no.50 São Paulo Jan./Apr. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000100019&script=sci_arttext

NINA RODRIGUES, Raymundo. **Os Africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

Rancièrè, J. **A partilha do sensível: Estética e política**. Ed. 34, 2009.

Rancièrè, J. **Política da arte**. in: São Paulo S.A.: Práticas estéticas, sociais e políticas em debate – Situação # 3 Estética e Política, 2005.

SANSONE, L. **Estados Unidos e Brasil no Gantois: O poder e a origem transnacional dos estudos afro-brasileiros**. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 27, nº 79, junho/ 2012.

SANTOS, A. B. **Religiões: a matriz africana e seus reflexos afrobrasileiros**. Sorocaba/ SP: 2012. Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/wp-content/uploads/2014/01/Religi%C3%B5es-matriz-africana.pdf>

SANTOS, J. E. **Os Nago e a Morte**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVA JR., C. **Na Cidade da Bahia de Todos os Santos e Africanos**. In: Resgate da Memória, ano 2, n. 4, abr., 2015.

SILVEIRA, R. **O Candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu**. Salvador, Maianga, 2006, 648p.

SODRÉ, J. **As Esculturas de Mestre Didi: o arco-íris do olhar**. In: **Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos** – Juana Elbein dos Santos (Org.). Salvador: SECNEB, 1997.

SODRÉ, J. **A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 250.

TAYLOR, E. 1871(1958, PARTE 1, p. 1) Apud, LARAIA, R. **Cultura um Conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

WACQUANT, Löic. **Esclarecer o Habitus**. In: International Encyclopedia of Economic Sociology (Jens Beckert e Milan Zafirovski, eds.). London: Routledge, 2005, p. 315-319.

WACQUANT, Löic. **Mapear o campo artístico**. In: SOCIOLOGIA, PROBLEMAS E PRÁTICAS, n.º 48, 2005.

VERGER, P. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no novo mundo**. Ed: Corrupio, 1997. Disponível em: file:///C:/Users/Professor/Documents/mestrado/Refer%C3%A2ncias%20disserta%C3%A7%C3%A3o/Afro%20brasilidade/Iorubas/423_Orixas%20-%20Pierre%20Fatumbi%20Verger.pdf