



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Raquel Fernandes

Arte, razão e fé:

**Construtivismo e religiosidade afrobrasileira em
Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos**

Rio de Janeiro

2012

Raquel Fernandes

**Arte, razão e fé:
Construtivismo e religiosidade afrobrasileira em
Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduro

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

F363 Fernandes, Raquel
Arte, razão e fé: construtivismo e religiosidade afrobrasileira em
Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos / Raquel
Fernandes. – 2012.
76 f. : il.

Orientador: Roberto Conduru.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Rego, Ronaldo, 1935- – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Araujo, Emanuel, 1940- - Crítica e interpretação – Teses. 3. Santos,
Jorge, 1957- – Crítica e interpretação – Teses. 4. Valentim, Rubem,
1922-1991 – Teses. 5. Simbolismo na arte – Teses. 6. Arte e religião -
Teses. 7. Candomblé – Teses. 8. Construtivismo (Arte). I. Conduru,
Roberto, 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 73.046.3

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Raquel Fernandes

**Arte, razão e fé:
Construtivismo e religiosidade afrobrasileira em
Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica da Arte.

Aprovada em 31 de julho de 2012.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Paulo Cruz Terra
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

Para meu pai, Antonio Roberto e minha mãe, Naira.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Roberto Conduru, que nunca duvidou da minha capacidade e sempre me incentivou a pensar e refletir mais e mais a cada encontro.

Ao meu pai Antonio Roberto (in memoriam) e a minha mãe Naira, por sempre acreditarem na minha caminhada, me inspirarem na profissão de educadora e incentivarem a conquistar meus sonhos.

Aos meus irmãos Luciana, Rafael e Humberto, por toda a ajuda prestada e por aceitarem minhas ausências em todo este tempo de viagens, estudo e pesquisa.

Aos meus amigos-irmãos Ricardo Sá, Beto Santos e Maria Siqueira, por me darem abrigo e amizade em tempos tão turbulentos e necessários.

A minha amiga e companheira de trabalho Grace Nogueira, que me mostrou o caminho da educação, me apoiou em momentos difíceis e não deixou que eu desistisse de caminhar em tempo algum.

Ao IFF (Instituto Federal Fluminense), instituição da qual sou servidora-professora de Artes, que viabilizou este estudo através de bolsa de apoio à capacitação do servidor, como também, facilitando meus horários de trabalho.

E por último, ao meu companheiro de todas as horas, na vida, no trabalho, no estudo e na arte, Leonardo de Vasconcellos Silva, pela parceria em todos os momentos e pelo carinho a mim dedicado nesta conquista.

Há uma linguagem, uma escrita, cheia de luz e intervalos: música no espaço.

Tetê Catalão

RESUMO

FERNANDES, Raquel. *Arte, razão e fé: construtivismo e religiosidade afrobrasileira em Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos*. 2012. 76 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Esta dissertação propõe observar e discutir os caminhos trilhados na arte, por três artistas que ora se aproximam, ora se distanciam: Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos. Os três artistas contemporâneos constroem sua arte dentro da linguagem construtivista com algumas tênues diferenças, mas enraízam seus trabalhos em uma simbologia religiosa afro-brasileira. Iniciados na religião de origem africana, o Candomblé, bebem neste universo seus símbolos e sentidos, transportando-os para a geometria sensível erguida inicialmente por Rubem Valentim. Este trabalho pretende encontrar interseções entre a religiosidade afro-brasileira e a geometria construtivista, analisando obras, literaturas e visões múltiplas para, assim, poder abrir novos caminhos às discussões sobre a arte afro-brasileira.

Palavras-chave: Arte. Religião. Afrobrasileira. Construtivismo. Crítica de Arte.

ABSTRACT

FERNANDES, Raquel. *Art, reason and faith: constructivism and religiosity African Brazilian* in Ronaldo Rêgo, Emanuel Araújo and Jorge dos Anjos. 2012. 76 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

This dissertation proposes to observe and discuss the paths taken on art by three artists whom sometimes converge ideas, and other times diverge them: Ronaldo Rêgo, Emanuel Araújo and Jorge dos Anjos. The three contemporary artists build up their art into a constructivist language with some subtle differences, although they've got their work rooted in an African-Brazilian religious symbology, initiated in an African religion, the Candomblé, they serve themselves in this universe, from its symbols and senses, conveying them to the sensitive geometry built up firstly by Rubem Valentim. This work intends to find intersections between African-Brazilian religiosity and constructivist geometry, by analyzing art pieces, literature and multiple visions in way so we can burst in new forms of African-Brazilian art debate.

Keywords: Art. Religion. African Brazilian. Constructivist. Art criticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 –	Emblema Logotipo Poético da Cultura Afro-Brasileira 7, de Rubem Valentim, 1976.....	14
Imagem 2 –	Laroiê, Ronaldo Rêgo, 1988.....	20
Imagem 3 –	Mestre Omulu, Ronaldo Rêgo, 1986.....	20
Imagem 4 –	Colunas, Jorge dos Anjos, S/d.....	22
Imagem 5 –	Cavalo de Oxóssi, Emanuel Araujo, 1987.....	24
Imagem 6 –	Contra-relevo de Canto, Vladimir Tatlin, 1914.....	28
Imagem 7 –	Elasticidade, Umberto Boccioni, 1912.....	29
Imagem 8 –	Suprematismo, Kazimir Malevitch, 1915-1916.....	29
Imagem 9 –	Quadro 1 com Preto, Vermelho, Amarelo, Azul e Azul-claro, Piet Mondrian, 1921.....	30
Imagem 10 –	Quadrado negro, Kazimir Malevitch, 1913.....	31
Imagem 11 –	Casinha dos Erês, Ronaldo Rêgo, 1992.....	35
Imagem 12 –	Templo de Oxalá, Rubem Valentim, 1977.....	37
Imagem 13 –	Oxalá, Emanuel Araujo, 2007.....	37
Imagem 14 –	O Quadrado, o Círculo e o Disco Fragmentado, Emanuel Araujo, 1940.....	39
Imagem 15 –	“Sem título”, Amilcar de Castro, 2000.....	41
Imagem 16 –	“Sem título”, Amilcar de Castro, 1985.....	41
Imagem 17 –	Chapa de aço recortada e pintada, Jorge dos Anjos, 2011.....	42
Imagem 18 –	Escultura em chapa de aço e madeira, Jorge dos Anjos, 2010.....	42
Imagem 19 –	Escultura em aço, Jorge dos Anjos, 2010.....	46
Imagem 20 –	Pássaro de Fogo, Emanuel Araujo, 1979.....	46

Imagem 21 – Iemanjá, Ronaldo Rêgo, 1985.....	51
Imagem 22 – Série Jogo de Búzios – 16° Odu, fala Orúnmila, Ronaldo Rêgo, 1993.....	51
Imagem 23 – Fállica Iansã, Emanuel Araujo, 1987.....	54
Imagem 24 – Xangô, Emanuel Araujo, 2007.....	56
Imagem 25 – Colunas, Jorge dos Anjos, S/d.....	57
Imagem 26 – Formas brancas de Oxalá, Emanuel Araujo, 2004.....	60
Imagem 27 – Portal da memória – Iemanjá, Jorge dos Anjos, 2007.....	61
Imagem 28 – Risco de pólvora sobre plástico, Jorge dos Anjos, 2009.....	61
Imagem 29 – Laroiê, Ronaldo Rêgo, 1989.....	64
Imagem 30 – São Jorge.....	65
Imagem 31 – São Jorge, Wassily Kandinsky, 1911.....	65
Imagem 32 – Ogum.....	66
Imagem 33 – Animal de Ogum, Ronaldo Rêgo, 1986.....	66
Imagem 34 – Ogum, Emanuel Araujo, 2007.....	67
Imagem 35 – “Sem título”, Jorge dos Anjos, 2002.....	67

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	CONTRUTIVISMO: O MOVIMENTO QUE OS UNE.....	27
2	VIVÊNCIA, MEMÓRIA E FÉ: arte e religiosidade.....	48
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
	REFERÊNCIAS.....	73

INTRODUÇÃO

A ideia deste trabalho, intitulado “*Arte, Razão e Fé: Construtivismo e Religiosidade Afrobrasileira em Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos*”, surge a partir da percepção de uma configuração ambígua que se destaca na obra destes três artistas que serão abordados aqui. Eles colocam em sua estética construtivista, ora de forma velada e sutil, ora como tema principal, suas memórias, crenças, religiosidade e ascendência afrobrasileiras. Houve então uma necessidade de tentar perceber sutis diferenças a partir de grandes semelhanças. É preciso encontrar interseções e distensões que cruzam e distanciam os caminhos percorridos por estes três artistas plásticos, os quais revelam em suas obras suas origens e seus tempos: segunda metade do século XX, percorrendo o século XXI, fazendo com que suas poéticas e inquietudes encontrem-se neste percurso.

O despertar para o desenvolvimento desta pesquisa e o interesse nesta temática surgiram após uma visita ao Museu Afro-Brasil¹, em São Paulo. Na ocasião, o mundo imagético que se abriu diante dos meus olhos trouxe um universo um tanto quanto desconhecido, mas que revirou algo muito bem guardado na memória afetiva pessoal.

Para iniciar este trabalho, busquei referências no livro *Arte afro-brasileira*, Roberto Conduru (2007), no catálogo do *Museu AfroBrasil: um conceito em perspectiva*, organizado por Emanuel Araújo (2006), e também em diversos textos e artigos publicados dentro desta temática. Descobri a existência de outros catálogos e periódicos de diversos autores, pesquisadores e artistas.

Conduru (2007) coloca, no decorrer do seu texto, uma importante ligação entre as práticas das religiões afrobrasileiras e a associação da plasticidade com o rito e a vivência. Ele fala dos “artistas do terreiro”; mas, com um olhar atento na leitura, podemos encontrar indicações para chegarmos aos artistas aqui pesquisados:

Com certeza, conexões com o campo artístico emergem dessas religiões, como o reconhecimento público de significação coletiva para além de seus domínios e o relevar de artistas, mestres, discípulos. Mas fica a pergunta: e a reflexividade característica da arte desde a modernidade? Caso haja não será abandono de sua dimensão sacra? (...). Contudo, vale pensar que a produção artística derivada dessas práticas religiosas é uma força ainda reprimida, (...), uma arte de resistência, antes como agora, que recentemente começou a se desenvolver com mais plenitude, estando à espera de intérpretes sensíveis, e que ainda guarda – podemos arriscar – desdobramentos imprevisíveis. (CONDURU, 2007, p. 46).

¹ O Museu Afro-Brasil tem sua sede em São Paulo, capital, e localiza-se em um prédio dentro do Parque do Ibirapuera. www.museuafrobrasil.org.br

No trecho acima podemos constatar respostas para algumas inquietudes dentro do estudo da arte brasileira e, até mesmo, afrobrasileira. Mesmo que o autor não fale explicitamente dos artistas abordados neste trabalho, ele coloca a possibilidade de “intérpretes sensíveis”, e neste ponto encontramos novos questionamentos em direção à arte, à produção e aos sentidos que ela ressignifica de acordo com o seu contexto. As linhas que separam os conceitos reflexivos da arte moderna da dimensão sacra da arte afrobrasileira são tênues e, ao mesmo tempo, bastante significativas. Por que esta dimensão sacra não pode gerar a reflexividade dentro de questionamentos sócio-afetivo-culturais? O autor nos chama a atenção e nos faz pensar: isso move uma reflexão sobre a produção destes artistas.

Perceber tais diferenças estéticas, concretas e de concepção do trabalho é, ao mesmo tempo, penetrar em um universo subjetivo e imaterial. É preciso, junto a isso, levarmos em conta referências histórico-afetivas que preencheram este grande vazio da diáspora africana na evolução dos seus processos e das re-significações da religiosidade e da arte afrobrasileira.

As trajetórias destes três artistas, embora tenham se iniciado de maneiras diferentes, encontram-se em algumas encruzilhadas. Principalmente quando se trata da representação simbólica da religiosidade de origem africana nas diversas leituras e manifestações, como, por exemplo, umbanda, candomblé, quimbanda entre outras.

Se pensarmos nas fronteiras e franjas que permeiam as obras e os artistas que serão estudados aqui, podemos fazer conexões outrora inimagináveis. Vários artistas de diferentes épocas transitam no universo da memória afetiva e das suas histórias, vivências pessoais e contextos sociais coletivos e estéticos. Desde os espaçamentos da memória registrados por Benjamin (2006) nas suas *Passagens*², onde ele registra com uma literatura fotográfica o que não está mais lá; nos espaços abertos por *Seurat* nas suas cores e telas, desvendando a formação da cor aos nossos olhos; até nas sombras dos não-objetos delicadamente desenhados ou colocados por Regina Silveira e sua interferência no espaço. Então chegamos à “dura” e concreta forma dos artistas afrobrasileiros contemporâneos que trazem de forma simbólica seus registros sincréticos do popular e do erudito, do catolicismo e das religiões de origens africanas e da conjunção da arte e da vida. Forma e conteúdo carregados de memórias afetivas e religiosas para o construtivo mundo da arte.

Para ilustrar essas fronteiras, passar por essas franjas e saltar entre esses intervalos criados no imaginário destes atores da arte, usarei a obra e a experiência de três homens contemporâneos: Jorge dos Anjos, Ronaldo Rego e Emanuel Araújo. Mergulhados nas suas

² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

questões da arte e vida, em uma memória que não os deixa, tentam navegar por este oceano de símbolos, imagens e desejos que antes os separava, mas agora os unem cada vez mais às origens africanas.

Para guiar este trabalho, suas leituras e interpretações, faz-se cada vez mais necessário o uso da obra do artista Rubem Valentim (1922 – 1991). No seu “Manifesto ainda que tardio” (1976)³, traça um caminho de escolhas pessoais e coletivas que vão delinear sua arte construtivista brasileira. Esta arte bastante impregnada pelo seu conhecimento erudito e popular e pela sua religiosidade católica juntamente com o candomblé. O seu contato com a obra de outros artistas construtivistas no Brasil, como o ítalo-brasileiro Alfredo Volpi, o uruguaio Joaquim Torres Garcia e o brasileiro Milton Dacosta, entre outros, amplia sua visão estética e suas possibilidades. Valentim é a interseção entre o movimento construtivista brasileiro e os artistas estudados neste trabalho, pois a sua “geometria sensível” uniu os princípios construtivos ao sentir afrobrasileiro.

Rubem Valentim nasceu em Salvador (BA), e por volta de 1955 fez sua primeira exposição individual, nesta cidade. O seu projeto artístico era dotado de grande originalidade, praticava desde então uma pintura não-figurativa de base geométrica. No seu Manifesto, Valentim divulgou algumas ideias e inquietudes que permearam sua obra. A partir dele podemos perceber esta leitura sensível da forma construtiva. No trecho abaixo constatamos suas reflexões em direção à sua arte e sua religiosidade:

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando seus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim.
(VALENTIM, 1976, apud FONTENELES; BARJA, 2001, p. 28)⁴

³ O *Manifesto ainda que tardio*, foi publicado por Rubem Valentim, em 1976, e se configurou como um importante documento em que explica as origens de sua arte e as metas a que aspirava.

⁴ VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio. In: FONTENELES, Bené; BARJA, Wagner (Org). *Rubem Valentim: Artista da Luz*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 2001. p. 28.

Imagem 1 - Emblema Logotipo Poético da Cultura Afro-Brasileira 7, de Rubem Valentim, 1976.



Legenda: Brasília, 1976, 100 X 73cm, acrílica sobre tela. Col. Lia Bicca.
Fonte: FONTENELES; BARJA, 2001, p.120.⁵

O tema proposto para o desenvolvimento desta pesquisa é, principalmente, a vertente religiosa de origem africana na arte brasileira, o seu estar dentro do construtivismo e sua busca ao universo tridimensional que se liga diretamente com a corporeidade e objetividade dos instrumentos religiosos. Dentro deste vasto assunto delinear-se-ão algumas questões latentes nas obras dos artistas aqui enfocados.

No capítulo I será abordado o caminho para o construtivismo e como estes artistas se situam nesta linguagem, com o título: *Construtivismo - o movimento que os une*. Este espaço servirá para reflexão desta busca artística dentro de uma linguagem construtiva. A espiritualidade e a religiosidade nesta abstração simbólica serão abordadas do capítulo II com o título: *Vivência, Memória e Fé: arte e religiosidade*. Neste momento o trabalho tratará das crenças e das memórias afetivas subjetivas dentro da obra construtivista, mostrando assim sua ambiguidade. E em um terceiro momento o trabalho tecerá considerações finais, que na

⁵ FONTENELES, Bené; BARJA, Wagner (Org). *Rubem Valentim: Artista da Luz*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 2001, p. 120.

verdade, podem ser colocadas como novas questões a serem pensadas. Pois no trabalho de história e crítica da arte e interpretações das mesmas há sempre coisas novas a se pensar na medida em que evoluímos e ampliamos nossas vivências.

Este recorte delimita um tempo e um espaço de criação nos quais estes artistas desenvolveram o seu processo artístico e os liga de forma estreita às representações religiosas afrobrasileiras que surgem nas suas trajetórias individuais e coletivas. Algumas questões surgem nesta busca dos caminhos, que às vezes apresentam-se paralelos, mas, em alguns momentos, se cruzam. E são nestes pontos de cruzamento que se encontram possíveis respostas.

“*Arte, Razão e Fé: Construtivismo e Religiosidade Afrobrasileira em Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos*” tem como objetivo reunir em um estudo, aspectos desta vertente artística e organizar informações que se complementem em torno de questões bastante relevantes no mundo da arte brasileira contemporânea. As aproximações e distanciamentos entre esses atores visuais, como suas trajetórias se desenvolveram, o universo simbólico, que nos parece estranho, mas está cada vez mais comum aos nossos olhos, arte e religiosidade, são algumas das questões pensadas aqui.

Este trabalho torna-se pertinente na medida em que pretende construir, através da pesquisa e da análise de obras, um texto que faça referência à nossa história da arte e, ao mesmo tempo, colaborar com as práticas pedagógicas referentes à nossa matriz estética da arte nacional que tem como cerne aspectos da cultura, religiosidade africana e seus símbolos. Além de despertar para esta linguagem, oportunizar estudos mais aprofundados e diversificados que possam dialogar com a arte e a cultura do nosso país e também com as novas leituras do mundo contemporâneo.

No “*Manifesto ainda que tardio*”, Rubem Valentim coloca claramente em suas reflexões a ligação do seu fazer artístico com a sua trajetória de vida e de trabalho. Estes pensamentos podem ser abarcados pelas teorias e reflexões da arte moderna, pois se trata de um pensamento individualizado a partir de uma experiência própria e de uma visão coletiva. Esta dicotomia demonstra uma inquietude da modernidade, o eu e o todo:

A arte é um produto poético cuja existência desafia o tempo e por isso liberta o homem. Isso me afeta de uma maneira total porque sou um indivíduo tremendamente inquieto e substancialmente emotivo. Talvez precisamente por isso busco, ávido, na linguagem plástica visual que uso, uma ordem sensível, contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuo a claridade, a luz da luz. A arte é tanto uma arma poética para lutar contra a violência como um exercício de liberdade contra as forças repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente

entre a repressão e a liberdade. (VALENTIM, 1976 apud FONTENELES; BARJA, 2001, p. 28)

No seu Manifesto, que se configura como um projeto de busca na vida e na arte, ficam claros seus anseios e suas reflexões. Este sentimento de repressão e liberdade citado por Valentim nos transporta à dor e à resistência dos povos africanos e à permanência de referências próprias no cotidiano destes artistas que trazem sua religiosidade para a sua produção artística brasileira, ou melhor, afrobrasileira. Valentim quer estabelecer uma “riscadura brasileira”, que será, obviamente, sincrética, plural e ao mesmo tempo, única.

É importante falarmos um pouco de um termo muito utilizado, e às vezes até gasto, que é o termo afrobrasileiro. Só faz arte afrobrasileira quem é afrobrasileiro? Precisa ser afrobrasileiro? Ou é a temática e o universo subjetivo do processo de criação que torna uma arte, arte afrobrasileira? Fico no universo desta última pergunta, pois ela contempla meus anseios e minhas questões. São as buscas e as respostas encontradas no processo de criação desta arte, sua temática, sua origem intelectual, que a faz afrobrasileira. Esta discussão não está acabada e nem definida aqui, é apenas uma breve delimitação do conceito para não nos perdermos na pesquisa.

Na literatura estudada para a elaboração do projeto, como também no aprofundamento da pesquisa, foi e continua sendo de grande valia a produção de artigos e textos diversos publicados em periódicos importantes e nos catálogos produzidos pelo Museu Afro - Brasil, com a coordenação de Emanuel Araujo. Em um destes catálogos, um texto intitulado *Sagrados e Profanos – Religiosidade afro-brasileiras e seus desdobramentos na cultura nacional*, de Vagner Gonçalves da Silva, coloca a relação de religião e arte que este trabalho propõe, dentro do acervo do Museu:

O acervo do Museu Afro Brasil proporciona o aprofundamento de pesquisas que recuperem e agreguem os vínculos entre sacralidades afro-brasileiras e outros núcleos de sociabilidade festiva-profana que marcam a experiência do negro no Brasil, tanto do ponto de vista dos aspectos históricos e antropológicos, quanto da formação de sua memória e estética. (SILVA, 2006, p.149)⁶

Pode-se perceber, entretanto, que estudar arte e religiosidade afrobrasileira fará com que entremos em um universo múltiplo, onde culturas e olhares se justapõem. Estes olhares e pensamentos tentam recriar imagens outrora reprimidas e abrandadas, mas que latejam na cor,

⁶ SILVA, Vagner Gonçalves. *Sagrados e Profanos: Religiosidades afro-brasileiras e seus desdobramentos na cultura nacional*. In: *Museu AfroBrasil: um conceito em perspectiva*. ARAUJO, Emanuel. (Org.) São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / Instituto Florestan Fernandes, 2006. p. 149. Catálogo.

na forma concreta e no sentido desta arte produzida aqui a partir da segunda metade do século XX.

Como fontes de pesquisa para a realização deste trabalho estão sendo utilizadas obras de arte, documentos, bibliografia diversificada, catálogos de exposições, conversas com alguns dos artistas estudados, entrevistas registradas em material gráfico existente, como também, alguns filmes/documentários.

As obras de arte utilizadas não se restringiram aos artistas estudados. Para que pudesse haver um estudo e uma leitura bem ampla, foi necessário buscar também, nas híbridas representações da arte e dos símbolos religiosos, os referenciais imagéticos encontrados na arte afrobrasileira.

Nos documentos estão inseridos registros, materiais impressos de divulgação como cartazes de exposições, críticas e matérias jornalísticas sobre estes artistas no que diz respeito às suas produções e ao impacto causado pelas suas obras de uma maneira geral.

Pensando nas escolhas estéticas destes artistas, uma questão interessante tornou-se a mola propulsora desta pesquisa. Por que a utilização de uma linguagem construtivista e geométrica para representar um universo tão subjetivo, efêmero, afetivo e que está no ambiente do sensível?

A partir do “*Manifesto ainda que tardio*”, podemos fazer conexões em vários níveis: pensar na dualidade da religião católica e das religiões de matrizes africanas, das culturas ancestrais, na eterna busca artística pelos opostos, como luz e sombra, terra e céu, homem e Deus, feminino e masculino, céu e inferno, abstrato e concreto entre outras. Principalmente numa especificidade muito presente na arte afrobrasileira que é a luta contra a violência física e emocional, a luta para se impor, para exercitar a liberdade e fazer com que este caminho de libertação contenha o passado afetivo e fluido da memória. Assim, pode-se encontrar um presente concreto, firme, quase inabalável que faça diferença e se imponha neste novo espaço e tempo onde vivemos hoje.

Obviamente, teremos na história da arte moderna brasileira, vários outros artistas que se dedicarão às questões étnico-culturais, como Carybé, Heitor dos Prazeres, Mario Cravo Junior, Abdias do Nascimento, Modesto Brocos, Djanira, entre outros. Destaco estes três aqui no trabalho por terem em comum nas suas obras uma presença muito específica da memória e das questões que envolvem a vida e a religiosidade afrodescendente. Utilizando o abstracionismo geométrico e diversas técnicas e materiais, colocam em pauta a problemática e a inquietude social do negro dentro da sociedade.

Quando Giulio Carlo Argan (1992) aborda em seu livro, *Arte Moderna*, os movimentos artísticos do início do século XX, cita a busca dos artistas que integraram o movimento da Vanguarda Russa e seus propósitos revolucionários do primeiro quartel deste século. Essas mesmas questões vêm, ao longo da migração desses movimentos nas Américas, “contaminar” a estética e o fazer artístico do novo grupo modernista que vai se formando no Brasil a partir das décadas de 30 e 40:

De todas as correntes de vanguarda, animadas por propósitos revolucionários, a que se desenvolve na Rússia nos primeiros trinta anos do século com o Raísmo, o Suprematismo e o Construtivismo é a única a se inserir numa tensão e, a seguir, numa realidade revolucionária concreta, e a colocar explicitamente a função social da arte como uma questão política. (...) No “manifesto”, o movimento é apresentado como uma “síntese entre cubismo, futurismo e orfismo”. Larionov visa a construção de um espaço sem objetos, absoluto, constituído apenas por movimento e luz – ritmo dinâmico de raios entrecruzados, que se decompõem nas cores do prisma. (...) (ARGAN, 1992, p. 324).

A maior diferença que encontramos entre as ideias modernistas que chegam da Europa e o movimento modernista que se instaura e se configura aqui no Brasil, é a busca de uma brasilidade intrínseca, “*riscadura brasileira*”, novamente como diz Rubem Valentim, que neste caso, está estreitamente ligada às questões, aos valores e à cultura do africano, devido ao seu papel fundamental na formação da cultura brasileira.

Assim como Valentim busca a “*luz da luz*”⁷, Argan comenta sobre esses movimentos russos e o pensamento de construção de um espaço sem objetos, que pode muito bem nos remeter à obrigatoriedade de usarmos a memória para enxergarmos as sombras de Regina Silveira e o movimento e a luz, propostos no jogo de cheio e vazio de Rubem Valentim, que teve seu desdobramento nas obras de Ronaldo Rêgo, Jorge dos Anjos e Emanuel Araújo. A busca de uma representação simbólica de signos oriundos das religiões praticadas, vivenciadas ou conhecidas por eles, aparece de forma diferenciada nas obras destes três artistas, mas não nos deixa esquecer do tempo e das origens, abrindo espaços vazios cheios de lembranças e perspectivas.

O livro *Caminhos da Escultura Moderna* (KRAUSS, 2007), traz uma apresentação escrita pela pesquisadora Katia Canton, onde é exposta uma visão que alinha esses pensamentos de Argan (1992) com o Manifesto de Valentim (1976), de forma objetiva e concisa.

⁷ Expressão utilizada no seu “*Manifesto ainda que tardio*” (1976), usado como epígrafe no catálogo da exposição feita com uma retrospectiva da sua obra.

Traçando um percurso que mescla evolução histórica a análises pontuais de obras de arte, a crítica demonstra como a escultura do século XX apoia-se num cruzamento de tempo e espaço. Para ela, não seria possível separar os dois eixos, já que “toda e qualquer organização espacial traz em seu bojo uma afirmação explícita da natureza da experiência temporal. (CANTON, 2007, apud KRAUSS, 2007, p. 28).

A leitura da obra faz abrir-se um mundo que dialoga com o homem, seu tempo, espaço e seu fazer para interferir neste lugar da existência. Durante sua fala, ela introduz o pensamento do artista de fazer da escultura uma ferramenta para ocupar o espaço com sua poética, o que para nós, que estamos dentro do universo afrobrasileiro, pode ser compreendido nitidamente. Pois as obras que veremos neste trabalho nos falarão das suas inquietudes no corte e no volume que se desenharão no espaço sincrético formado por religiosidade, símbolos e conhecimentos estéticos.

No texto “*Devant le temps*”, de Didi-Huberman (2006), existe uma abordagem bastante interessante que nos serve nesta temática quando ele fala sobre a questão da imagem e do tempo:

Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. Como o pobre ignorante do relato de Kafka, estamos diante da imagem como *diante da lei*: como diante do marco de uma porta aberta. Ela não nos oculta nada. Bastaria entrar, sua luz quase nos cega, nos controla. Sua mesma abertura – e não menciono a guarda – nos detém: olhá-la é desejá-la, é esperar, é estar diante do tempo. Mas, que espécie de tempo? De que plasticidade e de que quebras, de que ritmos e de que golpes de tempo pode tratar esta abertura da imagem? ⁸ (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.11, tradução nossa).

Se relacionarmos o trecho acima com as questões afrobrasileiras na arte contemporânea, poderemos perceber que esta janela de tempo que se abre a partir da imagem está cada vez mais presente, e seus espaçamentos e intervalos, impregnados de passado. Passado este que podemos transitar, nos lançando através das franjas oceânicas que nos une e cicatriza a dor do passado, marcando uma arte brasileira híbrida de sensações e imagens. Este tempo, hoje, não é mais o da escravidão, mas sim, da memória, das lembranças, da força, da luta e da fé.

Os três artistas que configuram o objeto deste trabalho, têm trajetórias distintas, mas, dentro do seu processo de criação, relacionam a arte com a vida, algo comum na cultura

⁸ O texto em língua estrangeira é: “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo. Como el pobre ignorante del relato de Kafka, estamos entre la imagen como *Ante la ley*: como ante el marco de una puerta abierta. Ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura – y no menciono al guardia – nos detiene: mirarla es desearla, es esperar, es estar ante el tiempo. Pero ¿qué clase de tiempo? ¿De qué plasticidades y de qué fracturas, de qué ritmos y de qué golpes de tiempo puede tratarse em esta apertura de la imagen?”

africana ancestral. Fazem do seu projeto artístico um caminho para elucidar, construir e desconstruir conceitos e perspectivas.

Ronaldo Rêgo, nascido em 1935 no Rio de Janeiro começa seus estudos de arte em São João Del Rey e depois vai para o Ateliê livre de pintura a óleo na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ. Após várias experiências de aprendizagem e prática artística, estuda gravura em metal e outras técnicas correlatas com Gèza Heller. Une em sua trajetória seus conhecimentos acadêmicos com o novo mundo da religiosidade afro-descendente. Ser sacerdote de umbanda faz com que sua obra esteja vinculada diretamente a esta religião e represente histórias e mitos das sociedades africanas.

O ferro e a madeira, escolhidos como materiais preferenciais representam respectivamente, o céu e a terra. O ferro é a pedra celestial que necessita do fogo e da água para forjá-lo e representa o masculino; enquanto a madeira, o feminino, a terra, as raízes. A madeira vem da terra e busca o céu, protege o homem. Na junção destes elementos, Rego cria uma unidade de existência e de sentidos com representações simbólicas que obedecem a certas regras de simetria, verticalidade, harmonia e ritmo, integrando assim um caminho em equilíbrio para a sua vida espiritual e artística.

Imagem 2 – Laroîê, Ronaldo Rêgo, 1988



Legenda: 14 X 43cm, ferro forjado dourado sobre jatobá.
Fonte: OLIVEIRA, 1995. p.6.⁹

Imagem 3 – Mestre Omulu, Ronaldo Rêgo - 1986



Legenda: 19 X 54cm, ferro forjado. Col. Hack Hoffenberg (Nova York, EUA).
Fonte: OLIVEIRA, 1995. p. 30.¹⁰

⁹ OLIVEIRA, Paulo. *Rego e o imaginário de umbanda*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995. p. 6.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

Forjar o ferro, para ele, é como dominar o fogo e demonstrar o poder de domínio e compreensão deste elemento masculino da natureza. Ao encontrar com a madeira coloca o feminino em ação e une opostos para fecundar os símbolos do imaginário religioso que permeia sua própria história e dos seus.

Se transitarmos nessas estradas entre o catolicismo e as religiões africanas encontraremos uma pluralidade de sentidos e representações simbólicas, que vão se apoiar nas mais diversas histórias bíblicas e/ou mitológicas para dar sentido às suas crenças e aos seus desejos de espiritualidade.

As imagens acima mostram duas de suas obras que exprimem aspectos das suas escolhas e nos remetem também à ideia de cheio e vazio colocada por Valentim nas suas pinturas e esculturas, dialogando com a ideia de espaços, lembranças e esquecimentos. Além disto, a matéria leva nosso pensamento aos objetos litúrgicos dos terreiros, que vão de esculturas de barro a instrumentos de ferro forjado. Seja no contexto dos altares como os pegís dos candomblés ou os congás da umbanda.

Tendo nascido em Ouro Preto em 1956 e crescido nesta cidade de Minas Gerais, Jorge dos Anjos, desenhista, pintor e escultor, fez seus primeiros estudos na Fundação de Arte de Ouro Preto. Aluno de Amilcar de Castro, Ana Amélia e Nello Nuno, fez cursos de desenho, gravura, pintura e escultura. Com esta vasta formação e seu amadurecimento dentro de uma cidade barroca, dos Anjos se mostra em sua obra com um jogo de cheio e vazio encontrado em Valentim e Amilcar de Castro, seu professor.

Absorveu durante sua infância e juventude a estética e o espírito do Barroco, o que o coloca dentro de um universo impregnado de memórias do caminho do mar, devido à grande influência da cultura africana na região. Estando neste mar feito de tempo e gerações, que separa as origens do novo mundo, dos Anjos cria algumas ilhas dentro do seu processo de crescimento pessoal e artístico. Navega por várias linguagens como o desenho, a gravura, a escultura e a *performance*, mas sem se perder na sua direção, que aponta o norte para a sua origem.

No seu livro *Arte Afro-brasileira*, Conduru (2007, p. 75) coloca um pouco da trajetória deste artista: “Jorge dos Anjos segue e aprofunda o caminho delineado pelas obras de Valentim e Araújo, acentuando a dimensão abstrata do confronto de signos construtivos e religiosos, (...)”¹¹ Ele navega pela estética deixada por Rubem Valentim, mas também

¹¹ CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007. p. 75.

acrescenta outros signos não só afro-descendentes, miscigenando ainda mais a cultura dentro do seu fazer artístico.

Jorge dos Anjos entra no mesmo jogo de cheio e vazio, positivo e negativo que ele traz não só da sua ascendência como também do seu contato com Amílcar de Castro, seu professor, que soube abrir para ele as portas dos signos abstrato-geométricos com seus desenhos, pinturas e chapas metálicas recortadas.

Seu conjunto de colunas em pedra sabão coloca o observador em contato com duas realidades em equilíbrio: a matéria prima característica de Minas Gerais e a estrutura vertical própria da arte africana. As colunas em pedra organizam um alfabeto simbólico, como as esculturas de Rubem Valentim, e com equilíbrio, ritmo e unidade visual, interage com o observador, que pode ler na obra signos da multiculturalidade afrobrasileira.

Imagem 4 - Colunas, Jorge dos Anjos, S/d.



Legenda: Pedra sabão. Acervo Museu Afro-Brasil (São Paulo).
Fonte: ARAUJO, Emanuel. (Org.), 2006, p. 290.¹²

Assim como Ronaldo Rêgo, Jorge traz da sua cultura o trabalho artesanal de forjar o ferro (o ferreiro e abridor de caminhos - Ogum), e também traz a representação do homem que trabalha a pedra e tem nela seu principal elemento (Xangô).

¹² SILVA, Vagner Gonçalves. Sagrados e Profanos: Religiosidades afro-brasileiras e seus desdobramentos na cultura nacional. In: *Museu AfroBrasil: um conceito em perspectiva*. ARAUJO, Emanuel. (Org.) São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / Instituto Florestan Fernandes, 2006. p. 290. Catálogo.

Estes dois orixás presentes no seu fazer e na matéria e imagem de suas obras são seus protetores no universo do Candomblé. Ele consegue mesclar com maestria seu saber afetivo afrodescendente e seu aprendizado contemporâneo construtivista.

Na sua obra *Colunas*, (Imagem 4, acima) podemos sentir e perceber sua identificação com a estética construtivista, com a matéria prima e os desafios que ela impõe, e toda a sorte de símbolos esculpidos formando um conjunto arquitetônico simbólico. Um alfabeto de signos que externa a África e as questões culturais religiosas que traz da sua vivência e seu cotidiano.

A trajetória que marca de certo modo a historiografia da arte afrobrasileira é capitaneada por Emanuel Araujo. Que não só é desenhista, escultor, gravador, como também colecionador, pesquisador, escritor, curador e editor.

Nascido em 1940, o baiano Emanuel Araujo chega a Salvador aos 18 anos e cursa a Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, estudando gravura com Henrique Oswald. Em 1971 chega a São Paulo e traz em sua bagagem aprendizado e referências vividos na Bahia, mas também conhecidos na África algum tempo depois.

Após participar de um festival na Nigéria em 1976, Emanuel Araujo despertou para a temática do negro. Começou assim a desenvolver uma consciência da negritude. Neste momento estava saindo da gravura para a escultura e foi buscar sua vertente construtivista na geometria e na repetição de planos dos tecidos africanos. Percebeu então, que outros artistas caminhavam por esta temática e linguagem, e sentiu de certa forma, uma forte ligação com as questões africanas.

Livros publicados, trabalhos incontestáveis como um grande entusiasta da arte brasileira, transita entre o sagrado e o profano, a religião católica e o candomblé, e tensiona de forma equilibrada cores e ritmos. O neoconstrutivismo de Araujo, outrora chamado de construtivismo afetivo, redimensiona uma espécie de misticismo confessional religioso com a voluptuosidade do barroco e do negro.

Desde o início do seu trabalho ele traz marcas de uma espécie de sincretismo, pois expõe influência africana observada nas linhas das suas figuras totêmicas, que saem não só do universo religioso, mas também dos rituais festivos ou momentos de guerra nas tribos, com a constância de cores básicas, puras e fortes. Sua tridimensionalidade vai ganhando força e Araujo sai da gravura bidimensional para a gravura de armar, até o momento em que se verticaliza e tensiona o espaço com a escultura.

Tendo a oportunidade de vivenciar uma educação artesanal, como de marcenaria e linotipia, aprendeu cedo como moldar metais e lapidar pedras brutas, podendo assim

desenvolver diversas habilidades com diferentes matérias primas, o que diversificou suas possibilidades de trabalho.

Imagem 5 – Cavalo de Oxóssi, Emanuel Araujo, 1987.



Legenda: Aço carbono pintado.
Fonte: ALMEIDA, 2007, p. 110.¹³

Segundo Almeida (2007), na obra de Araujo a continuidade é algo sempre visível. As rupturas aparentes nascem de uma própria necessidade da forma se recriar e continuar comunicando. Quando ele passa da gravura para a escultura é clara esta evolução, pois sua obra se apresenta como se não fosse suficiente o bidimensional, mas que precisasse invadir o espaço de forma tridimensional.

Podemos identificar uma aproximação nítida, de certa forma, com a obra de Rubem Valentim, pois os “*africanismos geométricos*” (ALMEIDA, 2007), são latentes em quase todas as instâncias de sua produção.

¹³ ALMEIDA, Miguel de. *Emanuel Araújo*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2007. p. 110. (Coleção arte de bolso).

Com o estudo deste último artista proposto neste trabalho, voltamos de forma cíclica ao começo, pois Emanuel Araujo retoma de modo bem íntimo e particular as proposições de Rubem Valentim no seu “Manifesto ainda que tardio”, promovendo de forma clara um diálogo entre as culturas afro-descendentes. É o que afirma Conduru (2009) em seu artigo intitulado *Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil*. No texto ele coloca ainda uma definição importante do papel deste artista na história:

Filho de Ogum, Araujo é, como seu pai mítico, artífice e guerreiro. Inventor de livros, mostras, instituições, obras de arte, museus. Por meio dessas realizações no campo das artes plásticas, é um ativista da causa negra. (...) A meu ver, é interessante ver a ação de Araujo como uma denúncia. Ver esta mostra-denúncia como mais uma manifestação de uma característica chave da instituição e, portanto, da particular ação historiográfica de Araujo. (CONDURU, 2009, p. 165).

A questão nas obras de Araujo, segundo ele, passa pelo totêmico e pela África ancestral. São imagens, histórias, crenças e toda uma gama de valores e símbolos que irão aparecer na sua obra de forma intensa com ritmo, força, equilíbrio e sensibilidade.

A geometria das suas obras vai surgindo da base e se formando no espaço, ganhando o tão desejado espaço que as minorias, na verdade maiorias sociais, sempre lutaram. Sua obra denuncia e acalma, na medida em que se mostra forte e vibrante, trazendo de forma assimétrica um equilíbrio natural, paradoxalmente. Caminhando assim ele consegue chegar num ponto onde os sentidos da ancestralidade se fazem presentes. Sem fórmulas, sem receitas, mas com a Bahia brasileira cheia de África que ele carrega em sua trajetória.

Produzir imagens subjetivas, alicerçadas na memória de uma religiosidade é usar a arte para pensar além da palavra, pois os signos propostos por estes artistas nos mostram o que escapa à linguagem verbal, muito mais utilizada entre nós. Estudar as fronteiras entre espaços e fazeres artísticos é pensar e problematizar o nosso estar no mundo, pois levamos muito mais tempo perpassando por lugares e pensamentos do que em estado de equilíbrio. Estudar a história desta arte, ou de qualquer outra, não é apenas discutir e pensar sobre um objeto, mas sim, pensar em como iremos olhá-lo, qual será a nossa abordagem? Quais serão nossos questionamentos?

A inquietude é que nos move para formular questões, tentar respondê-las e sempre são os questionamentos que formam o leme de um trabalho de pesquisa e que guiará este percurso: a força motora que leva pesquisadores e críticos a discutir, fazer e pensar a arte é como uma mola propulsora artística que quer sempre se lançar ao desconhecido; é abordar de forma anacrônica uma obra, desfolhando suas camadas para desvendar saberes e sabores. É

importante pensar sempre numa imagem como algo atemporal, eterno; é mergulhar neste mar que antes nos separava e hoje nos une a culturas ora distantes e ora tão próximas, deixar os vazios se encherem de luz como Valentim, Rêgo, dos Anjos e Araujo; é deixar que os nossos olhos se ofusquem com a luz do conhecimento. Estudar e pensar a arte neste mundo de *fronteiras e franjas* é transitar entre intervalos de ideias e ter consciência do olhar antropológico, social, e enfrentar a obra com todas as suas raízes e matizes, fazendo uma ruptura no tempo para depois costurar tudo com o fio da lembrança e das vivências. É de forma filosófica e artística lapidar o conhecimento humano e muitas vezes aceitar que tudo isto é invisível aos olhos. O objeto da arte não é apenas um reflexo da história, ele tem a história dentro de si.

É a partir da observação e da leitura de imagens de forma contextualizada que este trabalho pretende identificar as delicadas linhas que dividem estes artistas a partir das suas visões da religiosidade e da arte, fronteiras fortes que persistem no tempo, no imaginário e na memória sensível destes homens.

1 CONSTRUTIVISMO: O MOVIMENTO QUE OS UNE

Pois digo que tais coisas são belas não em relação a outras coisas. São natural e permanentemente belas em si e por si mesmas, proporcionando certos prazeres característicos de forma alguma semelhantes aos prazeres produzidos pelos estímulos físicos. As cores desse tipo são igualmente belas porque possuem o mesmo caráter e produzem os mesmos prazeres. (PLATÃO ____ apud RICKEY, 2002, p.34)¹⁴.

Na transição do século XIX para o século XX foram introduzidas na arte as formas geométricas de maneira consciente, a partir de Paul Cézanne (1839 – 1906), que começou a tratar da natureza por meio de cones, esferas e cilindros. O cubismo rompeu com o realismo do século XIX e, rapidamente, artistas e intelectuais foram se desdobrando ideologicamente até o futurismo.

É sabido que os artistas e intelectuais deram este passo em direção ao futurismo e a outras vertentes que surgem a partir de então, rompendo com a pintura e a escultura cubista, caminhando para uma arte completamente não-figurativa. Este caminho é trilhado por muitos artistas da época que conhecemos hoje não só como precursores, mas também como militantes desta linguagem construtivista onde encontramos o suprematismo, o raísmo, o orfismo entre outros. Vladimir Tatlin (1885 – 1953), Umberto Boccioni (1882 – 1916), Kazimir Malevitch (1878 – 1935) e Piet Mondrian (1872 – 1944) entre outros, experimentaram estas novas maneiras de lidar com a forma.

¹⁴ Platão, Filebo, tradução da versão em inglês de William Arrowsmith. In: RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. Tradução: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2002. O texto em língua estrangeira é: “For I say that these things are beautiful not in relation to something else, but naturally and permanently beautiful, in and of themselves, and give certain characteristic pleasures produced by physical stimuli. And colors of this sort are beautiful because they have the same character and produce the same pleasures”.

Imagem 6 – Contra-relevo de Canto, Vladimir Tatlin, 1914.



Legenda: 71 X 118cm, ferro, cobre e madeira.
Fonte: RICKEY, 2002, p.99.¹⁵

Quase que ao mesmo tempo, na Rússia, primeira década do século XX, Wassily Kandinsky (1866 – 1944) formulou o seu tratado “Do Espiritual na Arte” (1911), onde colocou alguns princípios da representação abstrata da visão de mundo do artista. Neste mesmo momento, observou-se em sua obra esta passagem para uma expressão pictórica e rítmica dos sentimentos e das emoções do artista “provocados pelo visível ou pelo imaginável” (PETROVA, 2009).

¹⁵ RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. Tradução: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 99.

Imagem 7 – Elasticidade, Umberto Boccioni, 1912.



Legenda: 100 X 100cm, óleo sobre tela. Pinacoteca de Brera, Milão, Itália.
Fonte: BOCCIONI, 1912.¹⁶

Imagem 8 - Suprematismo, Kazimir Malevitch, 1915-1916.

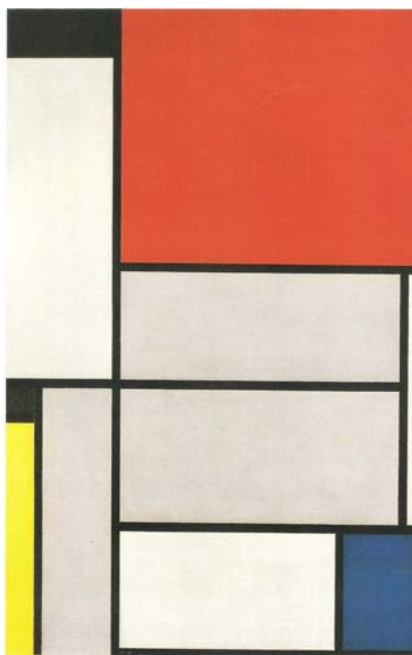


Legenda: 80,5 X 81cm, óleo sobre tela.
Galeria Estatal de Tretiakov, Moscou.
Fonte: CATÁLOGO, 2009, p. 105.¹⁷

¹⁶ <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=195>

¹⁷ Catálogo da exposição: *Virada Russa: A Vanguarda na Coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro. Palace Editions, 2009. p. 105.

Imagem 9 – Quadro 1 com Preto, Vermelho,
Amarelo, Azul e Azul-claro, Piet Mondrian, 1921



Legenda: 96,5 X60,5cm. óleo sobre tela,
Colónia, Museum Ludwig.

Fonte: DEICHER, 2005, p. 60.¹⁸

Mas como estes artistas chegam até nós, ou melhor, quais os caminhos que os trazem até os nossos artistas estudados? Para Malevitch (1948 apud RICKEY, 2002) a arte deveria transcender a religião e a sua forma é o que pode vir a ser o mais espiritual na arte.

A necessidade espiritual origina-se de três elementos: [1] Todo artista, como criador, tem algo em si que exige expressão... [2] Todo artista, como filho do seu tempo, é impelido a expressar o espírito desse tempo... [3] Todo artista, como um servidor da arte, deve ajudar a causa da arte... Do ponto de vista da necessidade espiritual, nenhuma limitação [de forma] pode ser imposta. O artista pode utilizar qualquer forma que sua expressão determine; seu impulso interior deve encontrar uma forma externa apropriada. (KANDINSKY, 1947, p. 52-53 apud RICKEY, 2002, p. 42-43)¹⁹.

Podemos chegar a uma primeira interseção entre o movimento construtivista e seus desdobramentos, e os artistas que este trabalho contempla: Ronaldo Rêgo, Jorge dos Anjos e Emanuel Araujo. As ideias de Malevitch e Kandinsky colocadas no texto de George Rickey (2002) deixam claras as intenções destes artistas estudados por ele em pintar um quadrado

¹⁸ DEICHER, Susanne. *Mondrian*. Editora Paisagem: Lisboa, 2005, p. 60.

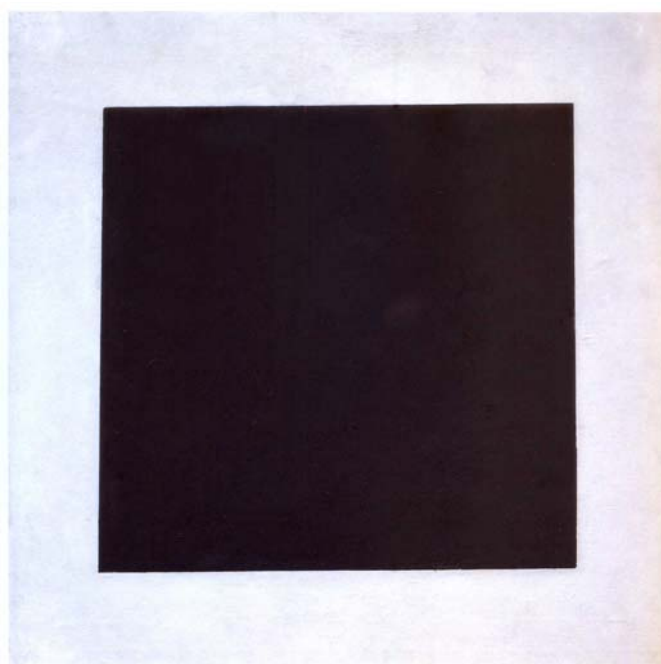
¹⁹KANDINSKY, Wassily. Concerning the Spiritual in Art [Do espiritual na arte]. 1947. p. 52-53. In: RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. Tradução: Regina de Barros Carvalho. 2002. p. 42-43.

preto. Malevitch não tinha como objetivo produzir um ornamento, mas expressar sensações de ritmo.

No final de 1914, em São Petersburgo, Rússia, houve uma exposição intitulada “0,10. A última exposição futurista.” Iniciava assim uma nova era que ganhou o nome de suprematismo. Foi neste momento que o “*Quadrado negro*” de Malevitch (1878 – 1935) apareceu pela primeira vez. Era um marco que simbolizava o desejo de uma nova arte com uma tendência inovadora e que ultrapassasse inclusive a ousada estética do futurismo.

Enquanto o suprematismo era centrado nas formas geométricas básicas, principalmente o quadrado e o círculo, o raísmo, ou raionismo caracteriza-se por remeter diretamente a raios de luz e cor entrecortando as telas. A ideia do raionismo era construir um espaço sem objetos, formado por movimento de luz, cor e ritmo dinâmico. Já o orfismo foi um movimento efêmero da pintura francesa que fazia da cor seu principal elemento e tinha a intenção de acrescentar certo lirismo à pintura abstracionista da época. Embora curto, o orfismo também influenciou a pintura alemã.

Imagem 10 - Quadrado negro, Kazimir Malevitch, 1913.



Legenda: 105 X 105cm, óleo sobre tela.
Fonte: CATÁLOGO, 2009, p.152.²⁰

Alguns anos antes do início do movimento que virou uma grande tendência e que se denominou construtivismo, artistas e arquitetos já estudavam e experimentavam um olhar

²⁰ CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO: *Virada Russa: A Vanguarda na Coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Palace Editions, 2009. p. 152.

diferenciado para uma nova arte. Para eles, deveria ser uma arte que estimulasse a alma humana e que não se parecesse com nada conhecido. Uma arte que trabalhasse com formas inventadas livremente, comparada inclusive com a música, com suas notas colocadas em total harmonia.

Ao mesmo tempo em que o construtivismo, e posteriormente, o suprematismo, raionismo e orfismo buscavam na cor e na forma a matéria para construir uma arte sem tema, abriam o caminho para reflexões abstratas do sentido, da origem e da existência humanas. Como se a partir desta abstração, pudéssemos transcender ao imaterial, ao intocável, ao pensamento e à espiritualidade. A natureza poética do construtivismo configura uma arte impregnada desta espiritualidade e de simbolismos, uma arte não-figurativa e livre de ideologias.

Há muitos anos poderíamos observar imagens geométricas nos mosaicos romanos e nas igrejas cristãs, em azulejos, tramas orientais e outros. Em alguns países do norte da África, como o Islã, a proibição da representação figurativa se aliou à matemática para construir uma complexa geometria. Os artistas que produziam esta arte tinham um vocabulário próprio: quadrado, losango, círculo e outras formas e especificidades.

Diante desta questão da arte sem tema, onde formas e cores se mostram aos olhos do espectador para sensações mais diversas, é preciso direcionar o olhar para os artistas estudados aqui. O que os levou ao mundo construtivista? Como cada um deles se apropriou de diferentes maneiras desta linguagem para expressar sua arte e/ou suas origens religiosas afro-descendentes?

A questão relacionada à manipulação do material e suporte, e a influência destes no produto final da obra, como os construtivistas alegaram, nos remete imediatamente, às origens dos artistas aqui pesquisados. Ronaldo Rêgo, Jorge dos Anjos e Emanuel Araujo nos seus ofícios iniciais utilizando ferro, madeira, pedra e papel, entraram em contato desde o início com a fisicalidade da matéria, construindo assim um espaço/obra com uma forma concreta, direta, simbólica e rítmica.

Antes de caminharmos para uma leitura das obras e das poéticas dos três artistas propostos neste trabalho, é necessário fazermos a interseção deles com o construtivismo. O artista que faz esta ponte entre o movimento construtivista e Ronaldo Rêgo, Jorge dos Anjos e Emanuel Araujo se chama Rubem Valentim. Um artista que em sua obra, uniu a cultura brasileira, suas matrizes africanas e o misticismo de uma forma simbólica e icônica. Valentim fez surgir uma geometria que revela o universo cultural afrobrasileiro.

Rubem Valentim nasceu na Bahia, numa terra que por natureza soube conviver com raças, credos, culturas, sabedoria, tristeza, alegria e sofrimento, muito sofrimento. Talvez seja por isso que ele é um artista tão vital para a nossa arte. Sua obra pode ser vista, [...], da geometria sensível ao corte exato das formas – entre o popular e o erudito, entre o sagrado e o profano. (ARAÚJO, 2001, p.13)²¹.

Ao mesmo tempo em que Valentim pode parecer limitado no seu universo de formas, por outro lado, ele liberta a imaginação e os símbolos. Pois cria um dinamismo entre formas e cores que se “re-arranjam” e se reorganizam nos mostrando e nos dando a sensação de uma infinitude de possibilidades, com ritmo, simetria e equilíbrio.

Para enxergarmos os pontos visuais de Rubem Valentim, precisaremos enxergar também o Brasil com a sua multiplicidade de símbolos, o caminho percorrido das senzalas aos terreiros e às favelas. Suas obras revelam essas dores e mágoas com a pureza e a paz das cores e o jogo de cheio e vazio, personificando o espírito com representações simbólicas de orixás. Outrora, intensifica cores, fortalecendo ao mesmo tempo a presença do índio, do negro e toda a força e vitalidade dessas culturas.

Diante desta obra tão plural em sentidos e crenças, encontramos equilíbrio, forma, pensamento estético e uma percepção aguçada e construída juntamente com a trajetória da história da arte. Ele acreditava que a arte evoluiria ao deixar as prisões dos conceitos e os “ismos” dos movimentos vindos da Europa. Mas podemos perceber na visualidade da sua obra uma concreta aproximação com os princípios construtivistas das primeiras décadas do século XX.

Quando saiu de Salvador e chegou ao Rio de Janeiro, na década de 50, Valentim encaminhou seu trabalho para a síntese, imbuído do cubismo sintético. Encontrou na forma e na cor uma maneira de firmar a sua linguagem. Nesta época ele já tinha produzido desenhos, pinturas e vários cadernos com obras geométricas. Segundo ele, usava a geometria como um elemento sensível.

Sua permanência no Rio de Janeiro o aproximou de diversos críticos de arte, colecionadores, jornalistas e designers. Valentim teve um período muito rico na sua carreira quando conheceu o turco Theon Spanudis, poeta neoconcretista, que o apoiou muito e o apresentou a Alfredo Volpi.

Assim, Rubem Valentim chega a esta interseção de pensamento, sentimento e construção de uma obra física, liberta de conceitos pré-estabelecidos e pronta para dizer sem explicar, através de sentidos e abstrações simbólicas. Ele nos mostra o significado do “*sentir*

²¹ ARAÚJO, Emanuel. ____ In: FONTENELES, Bené; BARJA, Wagner (Org). *Rubem Valentim: Artista da Luz*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 2001. p. 13.

brasileiro/universal” na relação com sua obra e nossas crenças e origens, organizando tudo isso visual e teoricamente, na sua trajetória artística e no seu “*Manifesto ainda que tardio*” (1976).

Meu pensamento sempre foi resultado de uma consciência de terra, de povo. Eu venho pregando há muitos anos contra o colonialismo cultural, contra a aceitação passiva, sem nenhuma análise crítica, das formas que vêm do exterior – em revistas, bienais, etc. E a favor de um caminho voltado para as profundezas do ser brasileiro, suas raízes, seu sentir. A arte não é apanágio de nenhum povo, é um produto biológico vital. (VALENTIM, 1976, p. 30)²².

Com este pensamento de Rubem Valentim, chegamos aos artistas estudados neste trabalho. Ronaldo Rêgo, Jorge dos Anjos e Emanuel Araujo partem do seu sentir e da sua vivência brasileira, sobretudo. Mas, embebidos na simbologia e sentimentos das suas religiões de origens africanas, do misticismo atávico, ou da África ancestral, fazem surgir as suas imagens e suas poéticas. Vindos de diferentes lugares e escolas, se tangenciam em alguns momentos de suas obras, mas, também guardam particularidades ímpares que cada trajetória irá construir.

A vida artística de Ronaldo Rêgo colocou suas inquietudes frente a frente e passou a mostrar o que de certa forma é uma característica brasileira, o sincretismo cultural, religioso e estético. Com sua bagagem artística aliada a sua força criadora, os símbolos deste encontro de culturas foram ganhando forma, textura, cor e peso. A tridimensionalidade de suas obras, de caráter bastante pessoal, quer ganhar o espaço e construir uma visualidade simbólica.

Analisaremos agora algumas obras dentro deste olhar construtivista e tentaremos fazer algumas leituras em relação a obras dos outros artistas aqui estudados. A proposta artística das esculturas de Ronaldo Rêgo não está totalmente ligada ao construtivismo de Rubem Valentim, mas dialoga direta e/ou indiretamente quando tratamos de algumas questões estéticas e de origem. Podemos observar em suas cores chapadas, formas limpas e fluidas, ritmo, simetria, equilíbrio e desequilíbrio, algumas conexões com o pensamento de Valentim. Ou mesmo pensar na “riscadura brasileira” e na fuga dos “ismos” e dos padrões estéticos que ele tanto cita em seu Manifesto.

²² VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio. In: FONTENELES, Bené; BARJA, Wagner (Org). *Rubem Valentim: Artista da Luz*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 2001. p. 30.

Imagem 11 – Casinha dos Erês, Ronaldo Rêgo, 1992.



Legenda: Construção escultórica em madeira policromada. 90 X 60 X 14cm.

Fonte: OLIVEIRA, 1995, p. 37.²³

Sua obra busca esteticamente, ora signos geométricos, ora signos orgânicos simbólicos da natureza que vão se justapor simetricamente nos seus objetos trazendo o jogo de cheio e vazio, deixando passar a luz, como é o caso de Valentim. Todo este processo de construção que se organiza com as suas ações, seu entalhe e sua forja, produzirá esculturas com acentuada verticalização e princípios que poderemos ver mais tarde, presente também em algumas obras de Emanuel Araújo e Jorge dos Anjos com outras representações, mas buscando também esta energia na África ancestral. A mitologia clássica africana e suas interpretações e sentidos estão expressos tanto no processo de criação, quanto no resultado plástico das obras.

²³ D'ALMEIDA, Gercilga. O jogo do Tableau-Objet. In: OLIVEIRA, Paulo. *Rego e o imaginário de umbanda*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995. p. 37.

Dos três artistas analisados aqui, podemos chegar à conclusão, observando suas obras, que Ronaldo Rêgo talvez seja o menos explicitamente ligado aos princípios estéticos construtivistas e mais ligado aos objetos litúrgicos dos terreiros. Desta forma nos aproximaremos mais dos sentidos da sua obra no próximo capítulo que falará da interseção das obras construtivistas com as religiões de origens africanas.

A obra em questão, (Imagem 11, na página anterior), “*Casinha dos Erês*”, faz parte de um conjunto que Rêgo chama de “O Jogo do Tableau-Objet”. São 16 obras pensadas, desenhadas, gravadas e esculpidas por ele para mostrar as contínuas mudanças e interpretações de um jogo de búzios. Gercilga d’Almeida (1995), define assim o trabalho deste artista que mistura seu fazer e sua prática inspiradora com todo o seu arcabouço místico e sua necessidade vital de representação simbólica de uma religiosidade latente:

Unindo técnica ao impulso criativo, ele, o artista, proporciona a si próprio, artífice, o tipo de experiência possível que não vai se deter no aspecto “morto” e “vulgar” dos elementos, mas sim traz entretecida nela um elemento incorpóreo, espiritual, que se vai corporificar, fechando o círculo, linha ou movimento do seu criar, que se volta sobre si mesmo, e que de si mesmo teve princípio e fim ao realizar a sua imagem idealizada. Eis a arte. (D’ALMEIDA, 1995, p. 37)²⁴.

Ao mesmo tempo em que isso nos leva a pensar que sua obra é muito mais intuitiva e sensitiva do que racional e geométrica, como consta nos preceitos construtivos, ela nos remete ao princípio de tudo, ao ponto, à linha, ao equilíbrio e à essência do homem. O que para Malevitch deveria ser um dos pontos centrais da arte. Ronaldo Rêgo tem uma obra que se apresenta com dualidade, principalmente se pensarmos na direção em que Valentim se encaminha. Enquanto este parte para a abstração total da simbologia afrobrasileira, Rêgo caminha com a geometria simbólica a fim de concretizar imagens e sensações subjetivas. Ele nos mostra o princípio de tudo, crenças, memórias afetivas, africanismos ancestrais e etc. Não apenas pela forma geométrica pura, mas pelos sentidos que suas combinações cromáticas e formais nos permitem perceber.

Esses artistas transitam entre a subjetividade do tema e a concretude da matéria que eles transformam. Caminham ao mesmo tempo nos princípios geométricos, equilibrados e lineares, como também na subjetiva memória do passado cada vez mais latente no fazer contemporâneo.

²⁴ D’ALMEIDA, Gercilga. O jogo do Tableau-Objet. In: OLIVEIRA, Paulo. *Rego e o imaginário de umbanda*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995. p. 37.

Imagem 12 - Templo de Oxalá, Rubem Valentim, 1977.



Legenda: Esculturas com 3 pinos de encaixe. XIV Bienal Internacional de São Paulo/77. Acervo MAM – Salvador, BA. Fonte: FONTENELES; BARJA, 2001, p. 136.²⁵

Imagem 13 - Oxalá, Emanuel Araujo, 2007.



Legenda: Madeira pintada, miçanga, aço inox. 220 X 70 X 20cm. Fonte: CATÁLOGO, 2010, p. 35.²⁶

Emanuel Araujo produz uma obra construtivo-geométrica com inspiração negra, afrobrasileira. (Imagem 13, acima à direita). A sua obra de esculturas tem um caráter totêmico e suas gravuras de “armar” vencem a bidimensionalidade, lançando formas no espaço tridimensional. Suas trajetórias na marcenaria e na linotipia dão ferramentas para o seu trabalho artístico diversificado. Valentim e Araujo muito se aproximam visualmente na busca simbólica e na verticalidade de suas obras.

Quando se coloca esta aproximação simbólica como visual, entende-se o que vemos como resultado destas obras, a recepção delas, na posição de espectador, pois as buscas artísticas de cada um são um tanto quanto paralelas. Diferentemente de Valentim, Araujo não é um pesquisador de símbolos, mas um artista capaz de organizar suas origens, sentimentos, sentidos, cores e formas para ganhar o espaço tridimensional construtivista.

Em entrevista cedida a Miguel de Almeida (2007) para a Coleção Arte de Bolso, Araujo se coloca bem diferente de Rubem Valentim em relação a este geométrico simbólico

²⁵ FONTENELES, Bené; BARJA, Wagner (Org). *Rubem Valentim: Artista da Luz*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 2001. p. 136.

²⁶ CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: *Emanuel Araujo: autobiografia do gesto/ cosmogonia dos símbolos*. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: C/ Arte, 2010. p. 35.

presente nas obras de ambos. O que, de certa forma, o aproxima de Ronaldo Rêgo e de Jorge dos Anjos, posteriormente:

Valentim é um artista que se inspira na Bahia. A arte dele é baiana porque ele busca símbolos baianos e símbolos indígenas, pontos de macumba. São de origem africana, mas são baianos. O meu trabalho busca uma coisa mais africana, no sentido mais dos dogmas africanos: da repetição, da criação do totem. A obra dele tem muito mais vínculo com a Bahia do que com a África, não está tão vinculada com a arte paleoafricana. (ARAUJO, 2007, p. 44).²⁷

Ao meu entender, esta fala explica seus “princípios” inspiradores sem diferenciar muito, como pretende o artista. Pois o que é baiano e brasileiro também é, de certa forma, africano, em se tratando de raízes e memórias. Esta fala de Araujo pode definir sua inspiração e sua busca, mas aos olhos do espectador, do leitor de imagens e de pesquisadores, podemos ver semelhanças simbólicas na obra de todos esses artistas, ditos afrobrasileiros, tratados aqui. Na medida em que mostram a África com sua simbologia afetivo-geométrica, passam pela Bahia, por Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, entre outros lugares. Cidades, estados e regiões que durante séculos receberam homens vindos da África e trouxeram na bagagem suas crenças e memórias, seus símbolos e suas imagens de outros tempos.

Poderíamos desfolhar e ler estas obras sobre o aspecto da influente religiosidade africana na nossa cultura, sendo ela ancestral ou não, como também dentro do olhar construtivista, o que faremos agora. Podemos observar nas obras semelhanças cromáticas, geométricas, simbólicas, temáticas entre outras.

As duas, sendo a primeira de Valentim (Imagem 12, na página anterior) e a segunda de Araujo, (Imagem 13), trazem uma organização simbólica de signos abstrato-geométricos que se configuram em uma representação de Oxalá. As poéticas dos dois artistas comungam no que diz respeito à busca de uma simbologia minimalista encontrada não somente na ancestralidade africana, mas também nos princípios construtivistas.

A arte, para Emanuel, não é um meio complexo nem fácil de expressar paixões, mas sim, de absorvê-las e transcendê-las. É o que se evidencia na maneira construtiva que impõe as formas, de composição organizada e técnica consciente, de termos exatos, lúcidos e econômicos, onde a emoção do impulso deformador não rompe a linha concisa nem violenta a densidade plástica dos volumes. (ROCHA, 1965, p. 22)²⁸.

²⁷Resposta de Emanuel Araújo à pergunta de Miguel de Almeida em entrevista para formulação do seu livro sobre o artista, da coleção Arte de Bolso, editado pela Lazuli : Companhia Editora Nacional, em São Paulo, 2007. p. 44.

²⁸ ROCHA, Wilson. ____ 1965. In: KLINTOWITZ, Jacob. O Construtivismo afetivo de Emanuel Araújo. São Paulo : Círculo do Livro, 1981. p. 22.

Este comentário feito por Wilson Rocha no livro “*O Construtivismo Afetivo de Emanuel Araújo*” (KLINTOWITZ, 1981), nos revela características claras de forma e conteúdo da obra deste artista. Ao mesmo tempo em que alguns dos seus princípios estéticos o aproxima de Ronaldo Rêgo, também o distancia do mesmo em outro aspecto, pois sua formação e inquietudes construtivistas passam muito mais perto das questões sócio-políticas do que das questões afetivo-religiosas de Rêgo.

Temos aqui uma encruzilhada onde os caminhos que em alguns momentos andam juntos, se separam. Mas se voltarmos aos princípios construtivistas russos, nos distanciaremos destes fazeres artísticos? Talvez não. Quando Kandinsky retorna da Rússia após 1921, segundo Rickey (2002), percebe que recebeu mais influências daqueles artistas que ele mesmo havia influenciado outrora e percebe na sua natureza poética uma arte abstrata, construtivista impregnada de simbolismo e espiritualidade.

Imagem 14 – O Quadrado, o Círculo e o Disco Fragmentado, Emanuel Araujo, 1940.



Legenda: Escultura em aço córtex, 254 x 241 x 92 cm - Condomínio Edifício Parque Paulista Alameda Santos, São Paulo.
Fonte: ARAUJO, 1940.²⁹

²⁹ <http://www.flickr.com/photos/artexplorer/3207258379/>

A obra da página anterior, “*O Quadrado, o Círculo e o Disco Fragmentado*”, de Emanuel Araujo, nos remete aos princípios do suprematismo, e ainda ao “*Quadrado negro*” de Malevitch (imagem 10, p. 30). Na obra em questão podemos observar um círculo dentro de uma circunferência, e dentro ainda de um quadrado vazado, que nos dá a ideia de que tudo é fluido e cheio de movimento. Esses espaços criados dentro da obra, que trazem sensações de ritmo, equilíbrio e desequilíbrio, cheio e vazio, nos leva diretamente ao jogo simbólico de Valentim e às formas que serão vistas posteriormente na obra de Jorge dos Anjos que trará na sua origem uma mistura de africanismos afetivos e a influência concreta de Amílcar de Castro (1920 – 2002).

Observando a obra de Amílcar de Castro (próxima página), somos levados imediatamente ao tempo e espaço abstrato e geométrico em que viviam os artistas já colocados aqui neste estudo. Ele é considerado, pelos críticos e historiadores de arte no Brasil, o escultor construtivista mais representativo da arte brasileira contemporânea. No decorrer do trabalho encontraremos referências visuais da obra dele nas esculturas de Emanuel Araujo, mas, principalmente, na obra quase integral de Jorge dos Anjos, que busca encontrar nesses cortes e espaços vazios abertos na matéria respostas para suas inquietudes e reflexões artísticas.

Em relação a Jorge dos Anjos, podemos observar diversas interseções tanto com Valentim, quanto com Rêgo e Araujo. No que diz respeito à geometria, aos princípios construtivistas, à abstração simbólica e a uma pulsão ancestral, o artista propõe um exercício cerebral que dialoga com o espaço e o tempo do homem afrobrasileiro. Expõe na sua geometria o sentimento de forma consciente e ao mesmo tempo intuitivo, valorizando o processo tanto quanto o objeto final.

Jorge dos Anjos realiza em sua poética uma união de sentidos múltiplos. Do barroco que ele vivenciou na infância mineira, traz para a contemporaneidade e para os signos da cultura religiosa africana um jogo geométrico de luz e sombra. Ele aplica seus conceitos construtivistas, reduzindo a forma e ampliando os sentidos com disciplina, raciocínio e sensibilidade; ele alicerça sua obra e prioriza o fazer, o processo de construção dos signos que falam por si.

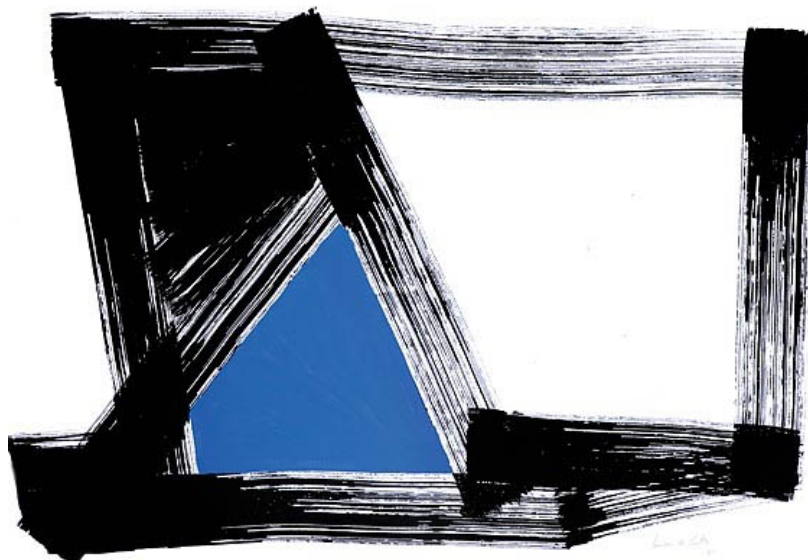
A simbologia primitiva utilizada pelos seus ancestrais se faz presente na sua geometria não só no desenho como na escultura. Sua obra está cada vez mais próxima dos preceitos construtivos de Malevitch mencionados no início deste capítulo. Jorge dos Anjos simplifica a forma, abstraindo sentidos figurativos cotidianos, e ao mesmo tempo incorpora sentidos abstratos, afetivos, geométricos que não limitam o pensamento.

Imagem 15 – “Sem título”, Amílcar de Castro, 2000.



Legenda: Escultura em aço córtex. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Local: Parque da Luz - São Paulo.
Fonte: CASTRO, 2000.³⁰

Imagem 16 – “Sem título”, Amílcar de Castro, 1985.

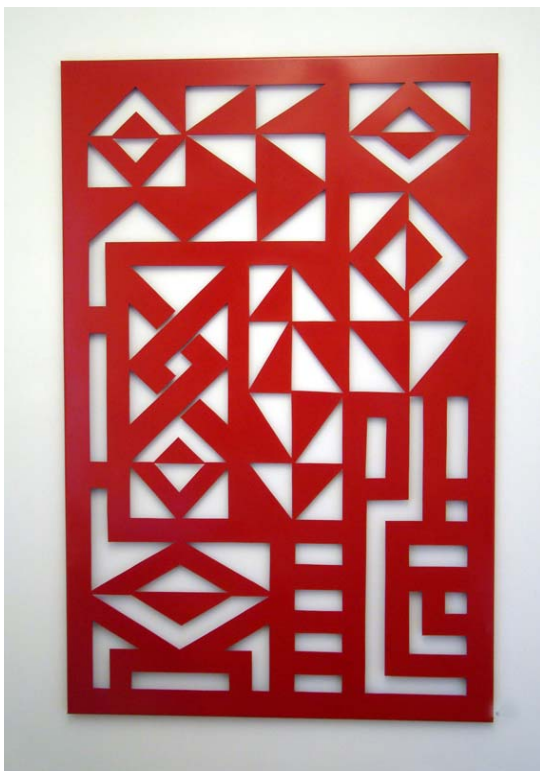


Legenda: 68 x 98cm, acrílico sobre papel.
Fonte: CASTRO, 1985.³¹

³⁰ <http://www.flickr.com/photos/39826719@N03/4061539479/>

³¹ <http://www.escriitoriodearte.com/leilao/2009/agosto/Dia3.asp?dia=1&categoria=quadro>. Registrado no Instituto Amílcar de Castro sob n°. 0835

Imagem 17 – Chapa de aço recortada e pintada,
Jorge dos Anjos, 2011.



Legenda: 180 X 120cm.
Fonte: CATÁLOGO, 2011.³²

Imagem 18 – Escultura em chapa de aço e madeira,
Jorge dos Anjos, 2010.



Legenda: 47 X 20 X 20cm.
Fonte: CATÁLOGO, 2011.³³

A obra de Jorge dos Anjos, em seu conjunto, adquire feição singular no contexto da arte brasileira, estabelecendo diálogo, por afinidade de sua matriz espiritual, com outras poéticas igualmente singulares, como as de Rubem Valentim e Emanuel Araújo, e se acha ainda disposta para generoso colóquio com as pinturas fundadas em matrizes “primitivas”, como as de Celso Renato e Eliana Rangel, e a escultura, como a de Sérvulo Esmeraldo. Mais ainda, por afinidade processual, conduz uma reflexão conseqüente com o veio construtivo da arte contemporânea, por onde circula, em diversos sentidos, a geometria sensível – identificada em certa medida também nas formas criativas da cultura indígena, com a qual se teria processado a lição de Malevitch, contribuindo para a conformação da poética neoconcreta. (SAMPAIO, 2010, p. 9).³⁴

³² Fotografia digital da obra, obtida na Exposição: Pedra, Ferro e Fogo – Jorge dos Anjos, realizada na Galeria Coleção de Arte – Luciana Conde, em maio de 2011. Acervo pessoal.

³³ Idem.

³⁴ SAMPAIO, Márcio. *Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010. p. 9.

Jorge faz do seu espaço de criação um “*lugar sagrado, onde se mescla a arte, a religião e a vida*”, segundo Marília Andrés Ribeiro (2011)³⁵. Suas esculturas, gravuras, objetos e desenhos nos levam de volta ao início deste capítulo e ao mesmo tempo nos encaminha para a próxima questão tratada neste trabalho que veremos no próximo momento: Vivência, memória e fé: arte e religiosidade.

Em outras obras desses artistas que veremos a seguir, poderemos fazer aproximações e distanciamentos no que diz respeito às questões levantadas aqui: o construtivismo “afetivo”, a religiosidade afro-descendente e a objetividade e corporeidade da obra, que vão ganhar o espaço com força e concretude, levando em sua forma construtiva, paradoxalmente, a dualidade de símbolos afrobrasileiros e a estética não figurativa.

Enquanto avança em seu projeto artístico, tangenciando em diferentes pontos o manual construtivista, Jorge vai tomando consciência de que a radicalidade da operação concreta, no contexto da modernidade, esvaziou o conteúdo individual e simbólico da arte ao retirar dela o compromisso como expressão do drama existencial ou o discurso político social revolucionário. (SAMPAIO, 2010, p.10).

Nas imagens anteriores (pág. 41, imagens 17 e 18), podemos perceber na obra de Jorge dos Anjos a riscadura de Valentim e os princípios construtivistas de Amilcar de Castro. Misturam-se a isso a força vital do seu trabalho, a realidade e a fisicalidade da matéria, como também as suas questões e o seu discurso político-social que permeiam o universo do sensível. A ausência de um título auto-explicativo do sentido da obra está diretamente ligada aos princípios de Malevitch e ao mesmo tempo, o nome nos liga a matéria. Desse modo faz com que a dualidade simbólica permaneça ainda velada, em busca de outros leitores sensíveis que vão desvelar estas frases simbólicas geométricas afetivas, compostas por indagações e respostas visuais. Respostas essas que poderão nos levar à vibração mental que a forma construída nos revela; também, assim como em Valentim, dizer sem explicar.

Emanoel Araujo delinea uma geometria composta por partes de questões ancestrais africanas, memórias pessoais, conhecimento técnico e dialogando quase sempre com o suporte e o título de sua obra. Como se estes aspectos, o suporte e o título, nos ancorassem à margem das referências históricas e pessoais. Estas características observadas foram ditas pelo próprio artista na mesma entrevista concedida a Miguel de Almeida (2007), já citada anteriormente.

³⁵ Trecho retirado do texto *A Poética Transversal de Jorge dos Anjos*, de autoria de Marília Andrés Ribeiro, que consta do catálogo da exposição *Coleção Jorge dos Anjos*, realizada no Espaço Cultural da V & M do Brasil, em maio de 2011.

Em Ronaldo Rêgo, a titularidade da obra e sua forma que vai ganhando corpo e sentidos, nos remete visualmente ao construtivismo, mas nos traz de forma sensível ao universo simbólico das religiões de origens africanas. d'Almeida (1995), escreve um texto sobre as questões intuitivas na obra de Rêgo e nos faz refletir sobre o tripé no processo de criação entre a ideia, a intuição e a técnica:

Ao perguntarmos ao artista como é a sua arte e ele declara que ela é intuitiva, é verdade, pois ela brota das fontes originais do intuir maior. Portanto, sua obra é consequência do espírito que o anima, não podendo ele, artista, na maioria das vezes decifrá-la, respondendo que a sua obra “é o que é”, o que também é verdade, pois o artista participa do mistério de sua própria criação. (D'ALMEIDA, 1995, p. 37)³⁶.

Os artistas vão se diferenciar no seu processo de criação, na diversidade sócio-cultural, no tratamento e no acesso ao suporte e na matéria prima. A maneira diversificada como transformarão símbolos e questões subjetivas em objetos, desenhos, gravuras e esculturas reais, físicas, geométricas e construtivistas terão resultados diferentes. O processo modifica o resultado das criações artísticas, mas, sempre existirá uma linha que unirá estes atores da visualidade.

Emanoel Araujo, depois de passar pela gravura bidimensional e pela gravura de armar (tridimensional), externaliza uma necessidade interior de transformar linhas em escultura e assim ganhar o espaço. Iniciou de forma um pouco figurativa e logo a escultura geométrica se fortaleceu. Mergulhava na Bahia barroca, neoclássica, mística e através dos planos geométricos, da cor com terra natural, chegou a uma obra que denominou concretista. Eram, segundo ele, obras construtivistas. Neste instante ele quer dialogar com a arquitetura, o que o aproximará de Jorge dos Anjos mais uma vez e também de outras questões que este trabalho contemplará posteriormente.

Jorge dos Anjos mostra também um alfabeto simbólico que podemos ver em Valentim, em Ronaldo Rêgo e em toda a África clássica e contemporânea, que carrega em sua memória e sua ascendência, mesclando técnicas e suportes, como Emanoel Araujo.

A transversalidade, a diversidade e a absorção simbólica no universo construtivista são marcas explícitas na obra de Jorge dos Anjos. Em recente participação em uma mesa-redonda na Galeria Coleção de Arte / Luciana Conde, em maio de 2011, onde participaram, além do artista, Jorge Hue e Roberto Conduru, Jorge dos Anjos nos clareia os caminhos para a sua obra quando expressa o seu fazer e fala um pouco sobre o seu processo de criação.

³⁶ D'ALMEIDA, Gercilga. O jogo do Tableau-Objet. In: OLIVEIRA, Ramos. *Rego e o imaginário de umbanda*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995. p. 37.

Segundo ele, houve um momento em que era preciso tirar as questões da cabeça e trazer para o ventre, para o passado e para o presente. As questões afrobrasileiras na obra de dos Anjos passam pela vida, pelo fato da arte, para a cultura africana, fazer parte da vida, do cotidiano das pessoas. A diversidade de suportes e os desafios que eles apresentam, fazem com que sua obra esteja em constante mutação, sem perder sua unidade visual e plástica. O seu universo simbólico e construtivista se faz tanto na geometria, na cor e na matéria prima de sua obra, quanto no seu processo de criação e nos desafios apresentados pelos diferentes suportes em que trabalha.

Não há como separar, na obra de Jorge dos Anjos o que é forma apurada no processo de construção, das formas dedutíveis de uma geometria que pulsa e faz a mediação das forças da natureza, sintonizadas pela sensibilidade dos povos da África e projetadas nas diversas manifestações culturais brasileiras. (SAMPAIO, 2010, p. 12).

No trecho acima, em que SAMPAIO (2010) discorre sobre a obra de Jorge dos Anjos, fala ao mesmo tempo, indiretamente da obra dos outros artistas estudados nesta pesquisa. O ferro, a pedra, a madeira, a lona, diferentes maneiras de criar formas e dar sentido ao abstrato geométrico que propõe em sua poética pensada, projetada e, ao mesmo tempo, fluida e orgânica.

Aproxima-se de Valentim, na medida em que nos faz ver uma linguagem que nos conta uma história de vazios e sentidos. (Imagem 12 p. 36). Tangencia a obra de Araujo, quando dialoga com a arquitetura querendo ar, espaço e dinamismo visual. (Imagens 19, abaixo e 20, próxima página). Assemelha-se também a Ronaldo Rêgo na diversidade da matéria prima e na união da mesma em suas obras e estruturas verticalizadas e tridimensionais.

Imagem 19 – Escultura em aço, Jorge dos Anjos, 2010.



Legenda: 2,5 X 2,5 X 5m. 2010. Aterro do Flamengo, Galeria Coleção de Arte – Luciana Conde.
Fonte: CATÁLOGO, 2011.³⁷

Imagem 20 – Pássaro de Fogo, Emanuel Araujo, 1979.



Legenda: Aço carbono, 800cm, 1979, Salvador, Bahia.
Fonte: CATÁLOGO, 2010, p. 55.³⁸

Assim como em muitos trabalhos de história da arte que pretendem ler e desvendar obras e poéticas, as questões levantadas não se fecharão aqui. A partir do momento que ora eles se juntam, ora se separam dentro de uma linguagem construtivista, como será esta

³⁷ Fotografia digital da obra, obtida no CATALOGO DE EXPOSIÇÃO: *Pedra, Ferro e Fogo*: Jorge dos Anjos, realizada na Galeria Coleção de Arte – Luciana Conde, em maio de 2011. Acervo pessoal.

³⁸ CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: *Emanuel Araujo*: autobiografia do gesto /cosmogonia dos símbolos. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: C/ Arte, 2010. p. 55.

interseção no universo simbólico das religiões afrobrasileiras? A partir de agora falaremos desses encontros carregados de crenças, princípios e espiritualidade, que tentará, por sua vez, se fazer entender ou sentir a partir da regra, do equilíbrio, da precisão e do fazer artístico e artesanal, ao mesmo tempo.

2 VIVÊNCIA, MEMÓRIA E FÉ: ARTE E RELIGIOSIDADE

Ao contrário dessa objetividade concretista, criadores históricos, como Malevich e o grupo neoconcreto do Rio de Janeiro, defendiam que a poética construtiva, mesmo em sua radical e objetiva ação, deveria manter o elemento subjetivo e, guiada pela intuição, abastecer-se com os resíduos da memória afetiva. (SAMPAIO, 2012, p. 11).

Usando esta fala de Sampaio (2012), inicio o segundo capítulo que tratará do lado subjetivo e simbólico da arte construtivista gerada pelos artistas estudados nesta pesquisa. Ela servirá como inspiração para o que o trabalho discutirá a seguir. Assim como Valentim, que servirá de coluna vertebral desta análise pela sua contribuição e por ter dado luz aos pensamentos relacionados a arte e religiosidade com o seu *Manifesto Ainda que Tardio*, de 1976.

Na citação acima o pesquisador sinaliza um ponto que fará nascer a grande questão que permeia este capítulo: Por que os construtivistas mantinham um elemento subjetivo em sua obra tão rígida e calculada? Para deixar marcado ou eternizado ali naquela obra uma dualidade? O paradoxo entre o que se pode ver e o que se pode sentir é uma questão? O que levou Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos a representar de forma subjetiva e concreta suas vivências espirituais, suas histórias, crenças e seus símbolos religiosos? Por que escolher uma forma abstrata, geométrica, não-figurativa para representar algo que também está no campo da subjetividade?

A partir destas questões podemos retornar ao pensamento de Malevitch (2002)³⁹ e de outros concretistas que encontravam na arte sem tema uma pureza que os fazia transcenderem e se aproximarem da espiritualidade da arte.

Segundo o próprio Valentim (1976 apud FONTENELES; BARJA, 2001, p.18), seus signos são carregados “*de uma semiótica/semiologia não verbal, visível*”. Portanto, não poderão traduzir algo com um mero olhar curioso. Será preciso ir mais fundo, vivenciar a obra, as crenças e sentir os elementos naturais e religiosos. São, segundo o artista, traduções e tradições daquilo que está além da simples necessidade de crer.

Antes de analisar as obras dentro desta abordagem religiosa e estética e fazer as relações entre os artistas e suas escolhas, faz-se necessária uma breve apresentação das características básicas dos orixás e seus símbolos. Obviamente, não seria possível identificar e

³⁹ O pensamento de Malevitch foi extraído do livro: RICKY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. Tradução: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

apresentar todos eles, mas, ao menos, os mais citados nas obras aqui mostradas, como também, os mais cultuados e populares no Brasil por seguidores das tradições religiosas afrobrasileiras.

Para os iorubás, os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, a incumbência de governar o mundo, ficando cada um deles responsável por algum aspecto da natureza e certas dimensões da vida e da sociedade. Eles são muitos, alguns são cultuados na África, mas não são conhecidos no Brasil, assim como, aqui no Brasil, eles são cultuados em diferentes territórios e com diferentes representações em cada vertente da religião, com suas características ou crenças.

Nanã é a deusa dos mistérios, está ligada à origem e à criação do mundo. É uma senhora de muitos búzios; sintetiza em si a morte, a fecundidade e a riqueza. Seus elementos são a terra, a água e o lodo; suas cores são anil, branco e roxo e seu símbolo é um bastão de hastes de palmeira (Ibiri).

Oxalá é o detentor do poder criador masculino. Todas as histórias que tratam da criação do mundo passam por Oxalá. Seus elementos são a terra e o céu. Sua cor é o branco leitoso, seu símbolo é o Opáxoró e seus domínios são a criação, a vida e a morte.

Exu é o orixá mais controverso do panteão africano. É o senhor da transformação e da comunicação, é o ego de cada ser. Erroneamente, ele é muitas vezes relacionado ao diabo cristão, mas nada tem a ver com esta imagem. Por ser o mais humano dos orixás, possui em si as contradições e os conflitos inerentes aos homens. Seus elementos são a terra e o fogo; seus domínios são o sexo, a magia, a união, o poder e a transformação. Seu símbolo é o Ogó de forma fálica, um falo ereto; e suas cores são preto e vermelho.

Ogum é um dos mais populares no Brasil. É o temível guerreiro, implacável, deus do ferro. Dominador do conhecimento do fogo. É o orixá conquistador e abridor dos caminhos. Ele fez-se respeitar por toda África pelo seu caráter devastador. Muitos reinos se curvaram diante do seu poder. Suas cores são o verde e o azul-escuro e seus elementos são a terra (estradas e florestas) e principalmente o fogo. Seus domínios são a guerra, o progresso e a conquista e seus símbolos são a bigorna, a faca e outras ferramentas.

Oxóssi é o deus caçador, o rei das florestas e de todos os seres que nela habitam. É o orixá da fartura e da riqueza. Sua cor é o azul turquesa e seu elemento é a terra, principalmente as áreas cultiváveis. Seus domínios são a caça, a agricultura, a alimentação e a fartura e seus símbolos são o arco e a flecha e o erukeré.

Yemanjá é a rainha de todas as águas do mundo (rios e mares). Seu nome significa mãe e seus filhos são os peixes. Ela é mãe de todos os filhos, ela é quem sustenta a

humanidade, é o espelho do mundo, é a mãe que orienta, encaminha e educa. Suas cores são o branco, prata e azul. Seus elementos são as águas doces que correm para o mar e o próprio mar; seu símbolo é o abebé prateado. Seus domínios são a maternidade (educação) e a saúde mental.

Iansã é uma guerreira, ela sabe conquistar e mostra seu amor e alegria na mesma proporção que demonstra a raiva. Ela indica a união dos elementos contraditórios. Suas cores são marrom e vermelho, seus elementos são o ar em movimento e o fogo. Seus símbolos são a espada e o eruexim e seus domínios estão nas tempestades, ventanias, raios e morte.

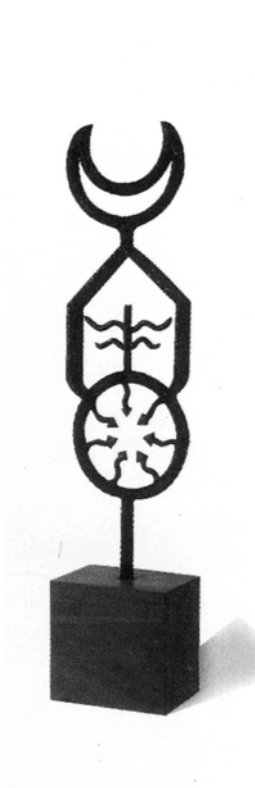
Xangô é um orixá que tem no poder a sua síntese. Ele nasce e morre no poder e pelo poder. Rei absoluto, forte e imbatível. Seu poder mágico reside no raio, o fogo que corta o céu. Suas cores são o vermelho e o branco e seus símbolos os oxés (machados duplos). Seus elementos são o fogo (grandes chamas e raios) e as formações rochosas. E seus domínios estão no poder e na justiça.

Irôko é um dos mais antigos orixás. Foi a primeira árvore plantada e representa a própria dimensão do Tempo. Em todos os encontros dos orixás Irôko está sempre presente, pois toda a criação está nos seus desígnios. Guardiã das florestas centenárias, seu domínio é a ancestralidade e seu símbolo é o tronco. Suas cores são o verde e o branco.

Com esta básica definição e apresentação dos orixás mais presentes nas obras que veremos a seguir, voltemos aos artistas e tentemos organizar estas informações de maneira estética, geométrica e sensível.

Ronaldo Rêgo traz em sua obra uma fundição de culturas diferentes que dá origem a algo novo. Em sua trajetória de trabalho e vida soube mesclar seu conhecimento artístico adquirido em escolas de arte com um universo diferente: os orixás africanos, suas forças vitais e toda gama de sentidos que carregam esses deuses. Nos trabalhos a seguir podemos perceber as marcas e impressões colocadas no trabalho deste artista e encontrar pistas para seguir no nosso caminho da pesquisa.

Imagem 21 - Iemanjá, Ronaldo Rêgo, 1985.



Legenda: Ferro forjado sobre perobade-campos [sic], 1985. 48x10x7 cm.
Fonte: OLIVEIRA, 1995, p. 27.⁴⁰

Imagem 22 - Série Jogo de Búzios – 16° Odu, fala Orúmíla, Ronaldo Rêgo, 1993.



Legenda: Construção em madeira policrômica, 1993. 186x130x12 cm.
Fonte: OLIVEIRA, 1995, p. 36.⁴¹

A obra é pensada tanto na simbologia da forma como do conteúdo, e os suportes utilizados para a execução destas também são cheios de sentidos. Segundo Jorge dos Anjos, em entrevista realizada em maio de 2011 na Galeria Coleção de arte / Luciana Conde, no Rio de Janeiro, “Para o homem africano, a arte faz parte da vida, do seu dia a dia, e assim, devo representá-la de maneira simples e inteira” (informação verbal). A religiosidade não se configura apenas como uma temática, mas como o escopo de toda a obra. Desde a escolha do material, o processo do fazer e transformar até a finalização, o artista está conectado com sua história, suas origens e sua fé, sem se desvincular do olhar contemporâneo.

Na imagem mostrada acima, à esquerda (imagem 21), temos uma obra verticalizada, forjada em ferro e unida com a madeira que representa a figura de Iemanjá. Analisando a obra podemos observar para além do título que nos abre um primeiro caminho de associações e

⁴⁰ OLIVEIRA, Paulo. *Rego e o imaginário de umbanda*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, p. 27. 1995.

⁴¹ *Ibid*, p. 36.

ideias. De cima para baixo, na primeira forma, que traz como uma meia-lua virada para o céu, uma representação da sua pequena espada e ao mesmo tempo do seu abebé. Logo após temos algumas ondas representadas também com o ferro forjado dentro de uma forma geometrizada que aponta como uma seta para o céu. Estas ondas vão ao encontro do habitual, já que é reverenciada como a Senhora dos Oceanos. Logo abaixo um círculo representando a fecundação; Iemanjá é a grande mãe dos orixás, é considerada o grande útero da natureza. Assim podemos perceber o seu potencial de vida e fertilidade com as setas apontando para o centro deste círculo, como se o estivesse fecundando.

Dando base, solidez e enraizando estes sentimentos e crenças, o artista une estes símbolos elaborados no ferro à base de madeira. Este elemento, por si só, mostra a presença de Irôko, a árvore orixá que possibilitou que todos eles descessem à Terra. Assim também, justapõe de forma equilibrada, ao mesmo tempo, o masculino e o feminino, isto é, o ferro e a madeira, a terra e o céu.

Para a cultura africana, como para as culturas antigas, o ferro é a pedra celestial vinda dos céus, anunciada pelo rastro de fogo de sua trajetória. Buscá-la, levá-la até a forja, é, sem dúvida, re-criar pelo fogo e com o auxílio da água, as formas primevas de cada povo, e é por isso que é dito entre os africanos que o ferreiro forja a palavra, pois todo o seu trabalho significa dar o último remate à criação, iniciando a comunicação entre o Céu e a Terra, como bem o demonstra a figura de Ogum. (D'ALMEIDA, 1995, p. 27)

A outra obra de Ronaldo Rêgo escolhida para dar continuidade às ideias deste capítulo (imagem 23), na página anterior à direita, vai nos mostrar uma das 16 obras por ele construídas para representar o jogo de búzios denominado por ele: *O Jogo do Tableau-Objet*. A imagem em questão chama-se *16º Odu, fala Orúnmila*.

Orúnmila, também chamado de *Ifa* em seu oráculo na África, é a testemunha do destino do ser. É o orixá senhor da sabedoria e do conhecimento, “... *acumula os ensinamentos iorubá teológicos e cosmológicos da Gênese*”. (D'ALMEIDA, 1995, p. 43). Podemos observar que a imagem construída pelo artista em madeira policromada e miçangas mostra, do centro para baixo, um círculo formado por peças que se complementam como o ciclo da vida e que abre na vertical, direcionando para cima caminhos pintados na cor branca, a luz. Estes caminhos nos levam a uma seta que aponta para o céu. As cores escolhidas para estas representações dos seus 16 Tableau-Objet, preto, branco e vermelho, simbolizam os “Três Sangues” do Candomblé. O preto representa a potência da vida, o axé vital; o branco, o ato da vida que surge desta potência; e o vermelho representa a própria vida. Estas três cores

representadas em cada um dos Tableau-Objet nos remetem ao poder de cada grupo de orixás africanos.

Quando Ronaldo Rêgo cria seus 16 Tableau-Objet, ele está materializando as 16 jogadas dos 16 Odu que fazem parte das 16 mensagens que Ifá traz no Oráculo de Ifá e que nos chega trazendo a imaginária simbólica do povo iorubá com suas três cores que recobrem a madeira. (D'ALMEIDA, 1995, p. 44)

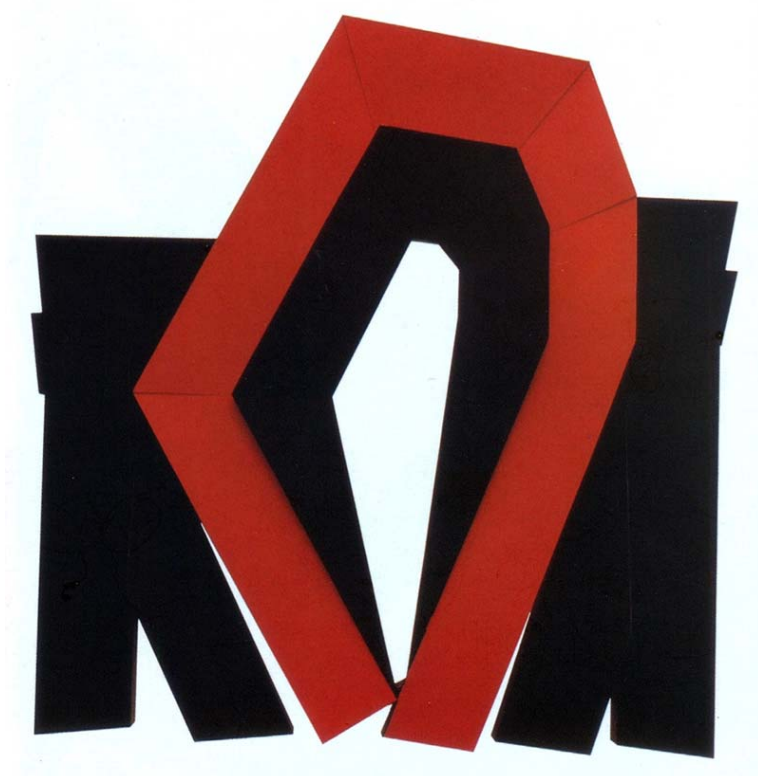
Ele revela em cada uma dessas combinações o próprio jogo em si, as 16 caídas dos búzios e das sementes de Orúnmila, Ifá que foi encarregado de mostrar com seu conhecimento e sabedoria as ligações do passado, presente e futuro. Mostrando assim para o homem, os caminhos a percorrer para ficar em equilíbrio com a terra e o céu.

Usando também as mesmas cores místicas dos búzios e as miçangas trazidas por Ronaldo Rêgo para a estética da arte afrobrasileira contemporânea, Emanuel Araujo nos mostra suas abstrações. Suas obras se apresentam com uma grande dualidade estética primeiramente, pois ao mesmo tempo em que são rígidas na matéria são fluidas no movimento que sugerem no espaço. Suas obras e seus africanismos geométricos são percebidos desde quando fazia suas gravuras de armar, como se seus sentimentos e inquietudes não mais coubessem no plano e precisassem se colocar no espaço.

Na imagem 23 (próxima página), temos representada Iansã. Vamos às relações deste orixá, com o conjunto de símbolos que a rodeia e o universo construtivo de Araujo. Segundo a crença e as tradições iorubá, Iansã é a senhora dos ventos e das tempestades e tem o vermelho como sua cor predominante. Muitos associam Iansã à Santa Bárbara, pois ela domina e controla os ventos e as tempestades, espalha as suas sementes, possibilitando a fecundação da natureza e rega com suas águas, para que ela se renove e nasça sempre. Impetuosa, guerreira e de forte personalidade, é reverenciada no culto dos eguns. Em iorubá, chama-se Odò Oyà. Seus elementos, como já foram ditos anteriormente, são o ar em movimento, qualquer tipo de vento e o fogo.

Araujo traz em sua *Fálica Iansã*, a representação da entrada de um grande útero vermelho e fecundo com uma forte estrutura em madeira que a sustenta. Esta entrada, que também representa uma espécie de vagina, é a porta para a reprodução e a continuidade do ciclo vital da natureza.

Imagem 23 - Fállica Iansã, Emanuel Araújo, 1987.



Legenda: Madeira policromada.

Fonte: ALMEIDA, 2007, p. 87.⁴²

É importante pensar que diferentemente de Jorge dos Anjos, Araújo sugere as reflexões sobre a sua obra abstrata quando define um título que fará com que o espectador reconheça ali características do orixá denominado. Se pensarmos também no suporte utilizado por Emanuel, podemos fazer contínuas interpretações da madeira como um elemento feminino e maternal, relacionado-o às árvores com suas raízes e a sua resistência. Iansã, grande útero, grande mãe fértil e forte.

A forma, a cor, o suporte e o conteúdo se fundem como elementos para criar a obra cheia de sentidos e com espaços para reflexões diversas. Em entrevista a Miguel de Almeida (2007), Araújo afirma:

Acho que o Valentim é um artista cuja obra está visceralmente ligada à Bahia. Todos aqueles símbolos são o Brasil, na realidade. Eu não, passei para uma linguagem geométrica que, em princípio, teria uma ligação muito subjetiva com a questão africana. Então, era mais uma simbiose com o ritmo, com as formas, é uma questão mais totêmica. (ALMEIDA, 2007, p. 51)

⁴² ALMEIDA, Miguel de. *Emanuel Araújo*. São Paulo: Lazuli Editora : Companhia Editora Nacional, 2007. p. 87. (Coleção arte de bolso).

Em uma primeira leitura podemos até concordar com a fala de Emanuel Araujo, mas se observarmos sua trajetória e suas influências, veremos em suas obras não só a Bahia de Valentim, como ele diz, e a África de todos eles, como também as miçangas trazidas por Ronaldo Rêgo para o universo da arte afro brasileira. Sabemos que o artista corre sempre em busca de um ineditismo idealizado e sentido. Mas ele não deixa de ter mérito nem de ter obras incríveis e ser um grande artista quando olhamos e podemos perceber suas influências, ora sutis, ora latentes.

A sua questão africana ancestral totêmica é explícita em sua obra desde o momento em que ele sente a necessidade de ganhar o espaço com suas gravuras de armar. Em seguida constrói esculturas geométricas verticalizadas, totens e objetos sempre abrindo caminhos para o céu.

Na obra seguinte (imagem 24, próxima página), observaremos estas e outras características. Ela pertence a uma série lançada pelo artista que se chama *Cosmogonia dos Símbolos*, e fez parte da sua exposição retrospectiva no Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, em 2010/2011. A obra intitulada *Xangô* traz, da mesma forma que *Fálica Iansã*, uma gama de significantes e significados descritos a seguir.

Cada peça vem ataviada com múltiplos materiais, alguns deles próprios à ornamentação de cerimônias religiosas e festejos populares, como pingentes, tubos e bolas de vidro, longas feiras de miçangas coloridas, soltas ou recobrimdo superfícies. (FARIAS, 2004, p. 19)⁴³.

Segundo a cultura e as religiões de origem iorubá, Xangô é a personificação do poder, é o rei absoluto, forte e imbatível. Suas cores são vermelho, às vezes, marrom e branco. Seus elementos são o fogo (grandes chamas e raios) e as formações rochosas.

Podemos observar na imagem anterior a presença da verticalidade que nos remete às suas questões totêmicas da África ancestral, como também a presença de miçangas vermelhas representando as guias de Xangô. É latente sua busca pela geometria e pelo efeito de projeções de luz e de sombra que dão ritmo e fluidez à obra, como os movimentos do fogo. O cristal mostra a riqueza das pedras, seu principal elemento.

⁴³ FARIAS, Agnaldo. Trubute to Louise e outros relevos. In: CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: *Emanuel Araujo: autobiografia do gesta/cosmogonia dos símbolos*. Catálogo de Exposição. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: C/ Arte 2010. p. 19.

Imagem 24 - Xangô, Emanuel Araujo, 2007.



Legenda: Madeira pintada, miçanga, cristal e pinho de Riga. 220 x 60 x 20cm. 2007. Fonte: CATÁLOGO, 2010, p.39.⁴⁴

Esta obra com mais de dois metros de altura se impõe totemicamente e conecta o céu dos raios e trovões com a terra das montanhas e a força do fogo que alastra luz e calor. A peça em questão faz parte de um grande conjunto de obras que traz em sua estrutura a junção de diversos materiais. Alguns desses próprios à ornamentação de cerimônias religiosas e festejos populares, como pingentes, miçangas em profusão, soltas ou unidas em uma superfície e tubos e bolas de vidro.

Além da forma e da matéria, esses elementos se unem às cores e aos signos variados que nos levam ao conjunto de orixás que compõem a religião iorubá. O vermelho em Xangô é a representação explícita do poder, da vida, do calor e da força do fogo e, ao mesmo tempo, a expressão de coragem e vitória.

Segundo a cultura iorubá, não fala de Xangô sem falar de poder. Ele expressa a autoridade dos grandes governantes, domina o mais perigoso de todos os elementos da

⁴⁴ CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: *Emanuel Araujo: autobiografia do gesto /cosmogonia dos símbolos*. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro: C/ Arte, 2010. p. 39.

natureza: o fogo. O poder mágico de Xangô está no raio, no fogo que corta o céu, que destrói na Terra mas que transforma, protege e ilumina o caminho.

No catálogo da exposição: *Autobiografia do Gesto / Cosmogonia dos Símbolos*, de Emanuel Araujo, realizada no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro em 2001, um texto de Preston (1987, p.45), define bem seu minimalismo e seu neo-africanismo de forma sucinta e clara: “No plano intelectual, a escultura africana foi criada para ser vista como invocação de certas ideias, não uma imitação literal da realidade. (...) Tensão entre eixo virtual e real. Tensão entre simetria virtual e real”.

Este jogo de eixos e simetria busca de forma concreta um equilíbrio e uma projeção das forças dos orixás representados nas obras. Para o homem africano ancestral a arte faz parte da vida, do dia a dia da vida, mas não para representá-la, e sim para proteger e projetar sentimentos e fé.

Também ligada a Xangô por associação e interpretação, a próxima obra da qual falaremos, de Jorge dos Anjos nos mostra a habilidade, o domínio do conhecimento e do fazer, do transformar. A próxima obra intitulada *Colunas*, (imagem 25), na página seguinte, nos mostra um conjunto totêmico, esculpido em pedra sabão e organizado de forma a nos colocar e retirar de um labirinto de símbolos.⁴⁵

Imagem 25 - Colunas, Jorge dos Anjos, S/d



Legenda: Pedra Sabão. Museu Afro-Brasil. São Paulo.
Fonte: ARAUJO, 2006, p. 290.⁴⁶

⁴⁵ Esta obra já apareceu na introdução deste trabalho na página 22 e foi repetida aqui em tamanho menor para facilitar sua identificação, como também a leitura de seus signos.

⁴⁶ ARAUJO, Emanuel. (Org.) *Museu AfroBrasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / Instituto Florestan Fernandes, 2006, p. 290.

Dos Anjos nos revela nesta obra de forma clara e mística, pequenas informações que vão formando uma rede de sensações da natureza e das crenças. Como já foi dito anteriormente, Xangô é o rei que se localiza, principalmente, nas rochas e domina o fogo do céu (os raios). A sabedoria de dominar a rocha e esculpi-la com signos geométricos que parecem narrar uma história estão presentes na obra acima.

Colunas nos coloca em um labirinto e, ao mesmo tempo, nos sinaliza caminhos com setas círculos e diversos minimalismos geometrizados oriundos não só do movimento construtivista, como também da cultura e da religião africanas. Encontramos no conjunto da sua obra e, em especial nesta, características que unem e separam Valentim, Araujo, Rego e dos Anjos.

Pode-se observar nas formas a constante presença das setas que apontam para cima ou para baixo, verticalizando o nosso olhar e conectando homem e Deus, terra e céu, mistério e matéria.

Também encontramos círculos e semicírculos que ora se fecham, ora permanecem em aberto, como os ciclos da vida. O machado duplo de Xangô, chamado de Oxés, também está presente na escultura, tanto na posição vertical como horizontal. As escarificações tribais africanas são também reproduzidas nas colunas como uma forma de mostrar ritos e crenças.

Assim como vemos na obra de Rubem Valentim, encontramos um alfabeto simbólico que se justapõe e forma frases imagéticas. Estas frases nos contam uma história através do seu jogo de cheio e vazio, baixo e alto relevos, que podemos observar também na obra de Ronaldo Rêgo. De forma mais explícita, podemos ver também a questão totêmica e espacial tão presente em Emanuel Araujo.

Características que percebemos comuns, vale ressaltar, nos mostram que, embora estes artistas estejam situados em diferentes territórios, geograficamente falando, eles se conectam numa busca comum de sentidos. Muitas vezes se distanciam no processo do fazer ou mesmo nos seus objetivos estéticos, mas a mola que os impulsiona converge para o mesmo alvo. Alvo este, também presente em algumas formas esculpidas ou construídas, seja na pedra, no ferro ou na madeira.

Valentim, que representa a coluna vertebral desta linguagem plástico-visual-signográfica, pode ser percebido tanto no resultado das obras como, muitas vezes, em sua essência.

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando seus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. (VALENTIM, 1976, p. 72).

Neste trecho Valentim (1976) descreve parte de sua inquietude e o modo de pensar sua obra. Ele é claro sobre o que o move e sobre suas raízes, parecendo falar, ao mesmo tempo dos três artistas pensados neste trabalho. Podemos observar esta linguagem e o sangue negro nos africanismos geométricos tanto de Emanuel Araujo quanto de Ronaldo Rêgo e Jorge dos Anjos.

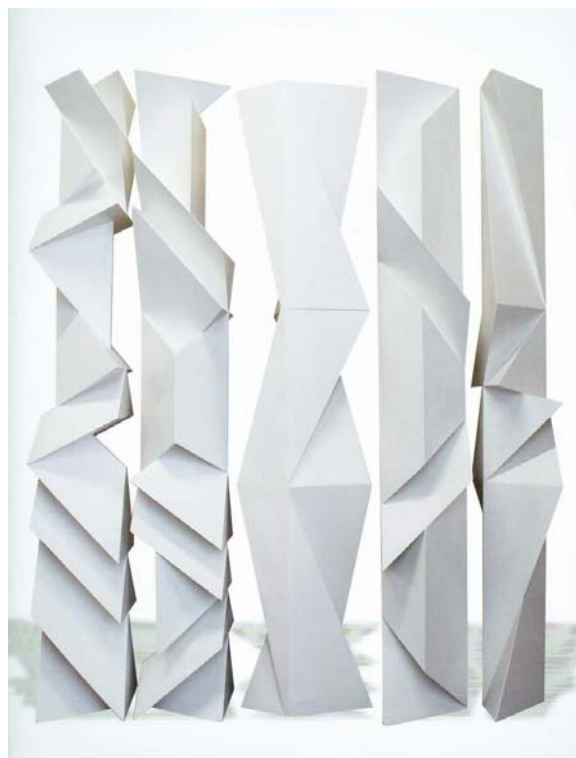
Relacionando as *Colunas* de Jorge dos Anjos com outras obras desses artistas pesquisados podemos enxergar de forma explícita suas congruências e divergências. A obra de Emanuel Araujo na próxima página (imagem 26), ilustra bem este pensamento. Temos aqui um exemplo totêmico, também um conjunto de colunas que traz o nome de *Formas brancas de Oxalá*.

Ao observarmos esta obra, vimos um conjunto de esculturas abstratas, geometrizadas em madeira pintada de branco. Esta imagem sólida, esculpida com linhas retas horizontais, verticais e diagonais nos proporcionaria apenas uma experiência estética se fosse sem este título tão específico.

Quando o artista acrescenta o título e o remete a Oxalá, todas as conexões se fazem entorno da geometria sensível e se alinha à memória afetiva da África ancestral de Araujo. Oxalá é o pai de todos os orixás. Todas as histórias que se falam sobre Orixás, nas culturas de origem Iorubá, passam necessariamente por Oxalá, que foi o primeiro orixá concebido por Olodumaré e encarregado de criar o universo e todos os seres e coisas que existiriam no mundo. Sua cor é o branco e seus elementos são a atmosfera e o céu.

Essas informações se somam à imagem que temos da obra e podemos assim decifrar alguns dos seus sentidos. Observamos logo a multiplicidade de formas retas que projetam luz e sombra. Para valorizarmos a luz, precisamos da sombra. Um jogo de opostos que permanece na inquietude do homem e na sua busca pelo mistério. As sombras também nos dão a sensação de ritmo e dinamismo, pertinente aos orixás e seus afazeres na terra.

Imagem 26 - Formas brancas de Oxalá, Emanuel Araujo, 2004.



Legenda: Madeira pintada. Colunas de 280 x 40cm.

Fonte: CATÁLOGO, 2010, p. 53.⁴⁷

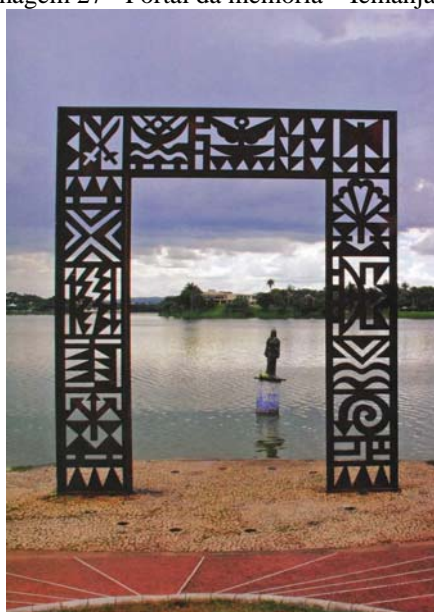
Como os elementos de Oxalá são a atmosfera e o céu, nada mais pertinente que uma escultura com características totêmicas que ganhando o espaço vertical, conecta o homem, ou a terra, ao céu. As colunas organizadas lado a lado, deixam fendas que permitem passar a luz. Luz esta que vemos transpassar nos vazios de Jorge dos Anjos, nos totens de Valentim e nos objetos verticalizados de ferro e madeira de Ronaldo Rêgo.

Voltando para Jorge dos Anjos, próximas obras (imagens 27 e 28), nos mostram nitidamente seu jogo de cheio e vazio e marcas ritualísticas, respectivamente.

A partir dos signos geométricos já existentes na multicultural brasileira, nas religiões de origens africanas, especialmente o candomblé, as ferramentas do culto, os símbolos dos deuses e etc., ele seleciona e re-significa estes elementos levando-os para o trabalho racional e ao mesmo tempo sensível da arte. Reorganiza, adapta e constrói um novo discurso, embaralhando e reposicionando este vocabulário.

⁴⁷ CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: *Emanuel Araujo: autobiografia do gesto / cosmogonia dos símbolos*. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2010. p. 53.

Imagem 27 - Portal da memória – Iemanjá, Jorge dos Anjos, 2007.



Legenda: Escultura em aço, 600 x 500 x 20cm. Lagoa da Pampulha, Belo Horizonte, MG.

Fonte: SAMPAIO, 2010, p. 108.⁴⁸

Imagem 28 - Risco de pólvora sobre plástico,
Jorge dos Anjos, 2009.



Legenda: Risco de pólvora sobre plástico
em moldura de acrílico. 130 x 60cm. 2009.
Fonte: CATÁLOGO, 2011.⁴⁹

⁴⁸ SAMPAIO, Márcio. *Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010. p. 108.

⁴⁹ Fotografia digital da obra, obtida no Catálogo de Exposição: Pedra, Ferro e Fogo – Jorge dos Anjos, realizada na Galeria Coleção de Arte – Luciana Conde, em maio de 2011. Acervo pessoal.

A obra escultórica de Jorge dos Anjos apresenta uma grande riqueza morfológica, mas para perceber essa variedade de formas e a sua complexidade, como para fruir intensamente o fenômeno estético que enreda, é preciso que o espectador atravesse todo o território à primeira vista situado aquém do universo a se revelar. (SANTOS, 2011, p. 53).

Aproveitando a metáfora que Ângelo Oswaldo de Araújo Santos faz no trecho acima em relação a atravessar o território e deixar se revelar, vamos observar e pensar sobre a obra Portal da Memória – Iemanjá, de Jorge dos Anjos (imagem 27). Na página anterior a obra se impõe como um grande portal dedicado à Iemanjá, orixá das águas doces que correm para o mar e das águas do mar. Entre os seus domínios, está a maternidade e seu símbolo ou ferramenta é um Abebé, uma espécie de espelho/leque que ela carrega nas mãos.

A obra em questão cria um portal que nos deixa ver dentro da lagoa a imagem de Iemanjá de forma centralizada. No jogo simbólico de cheio e vazio que dos Anjos nos apresenta nesta obra, podemos identificar signos das religiões de matrizes iorubás.

Na parte superior, da esquerda para a direita, nós podemos observar duas espadas cruzadas, que podem ser o ofangi de Obá ou a espada de Ogum e Iansã, orixás que usam ferramentas de cobre ou ferro e tem no metal um de seus elementos. Em seguida temos ondas, círculos, outras formas geométricas e uma espécie de asas. Essas ondas podem representar a adaga em forma de cobra usada por Oxumaré, o Takará.

Na outra extremidade da parte superior temos o machado duplo de Xangô mais uma vez, o Oxé. Descendo a partir dele, identificamos o Abebé de Iemanjá e diversas outras formas que compõe este jogo de deixar ou não passar a luz, ou de deixar ou não se revelar. Estas formas todas que compõe este portal, pois o próprio nome do objeto já sugere uma passagem; além de verticalizar nossa visão com o seu tamanho, forma setas e caminhos que ritmam o nosso olhar e preenche os vazios da diáspora cheia de lembranças.

O fato de forjar o ferro e dar forma a ele vem da representação de Ogum no próprio fazer. A sabedoria do dominador do fogo, da luz. O processo do fazer, de lidar com o ferro e com o metal, de transformar, está diretamente ligado ao domínio deste conhecimento.

Na outra obra, (imagem 28), o mesmo artista coloca o espectador diante de marcas, resquícios e memórias gravadas a fogo na matéria. O processo de construção desta obra veio a partir da observação e reflexão das sessões de descarrego nos terreiros. Normalmente, nesses rituais, risca-se a pólvora no chão, sobre a areia, às margens de um rio. A pessoa que participará da sessão coloca-se no centro deste desenho no chão e, ao atear fogo, a pólvora se

queima, produz calor e cinzas. Estas cinzas são levadas pelo vento sobre as águas junto com todo o mal, limpando o ambiente, o corpo e o espírito.

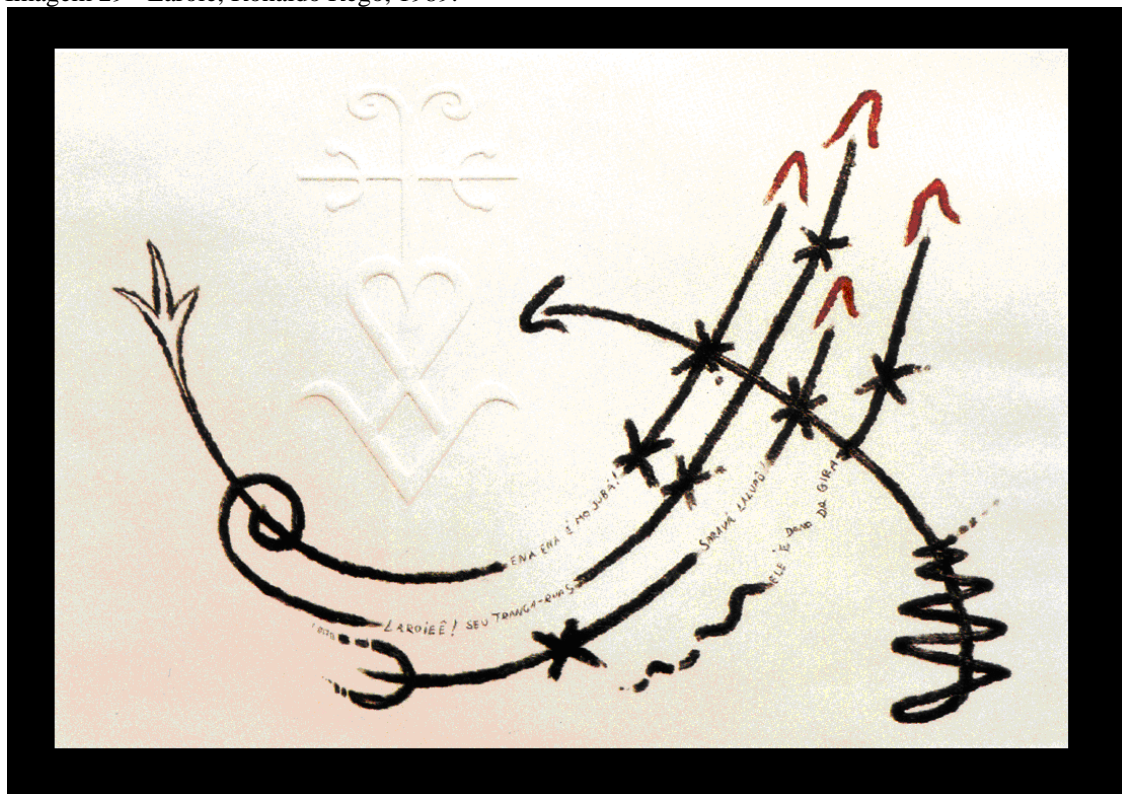
Como uma forma de perpetuar a imagem deste rito e registrar fisicamente esta ação comum presente nessas religiões, Jorge resolveu produzir o mesmo ritual sobre o plástico, já que sobre a areia não ficam resquícios. Segundo o artista, o plástico enrugua e absorve o calor quando a pólvora queima, transformando-se e deixando as marcas das intempéries. O desenho que se forma nos mostra caminhos ou nos coloca em labirintos propostos pela vida. Tais caminhos podem ser contemporâneos, trazendo as incertezas do futuro, como também, podem ser caminhos antigos, gravados na intensa memória dos seus ancestrais.

Muitos são os elementos que aguçam o trabalho de Jorge dos Anjos. Mais do que usufruir a liberdade contemporânea da arte, que se apropria de pouco menos que tudo, sua obra é marcada por uma pulsional inquietude. (CONDURU, 2011)

Laroiê, de Ronaldo Rêgo, mostrada na próxima página, também traz um riscado de ponto, mas não com pólvora na superfície de plástico, e sim com água-forte e ponta-seca sobre papel. O título da obra é a saudação de Exu, o mais humano dos orixás, senhor dos princípios e da transformação. Seus elementos são a terra e o fogo, suas cores vermelho e preto e sua ferramenta é um objeto fálico de madeira chamado Opá Ogó.

O tridente de ferro, presente em algumas representações de Exu, está na obra como uma escarificação, em relevo, branco sobre branco. Os riscos nos sugerem a dança, movimento e ritmo do ritual. Exu contém as contradições e os conflitos inerentes aos seres humanos. Na imagem que tem sua saudação como título são mostrados caminhos pretos e vermelhos ora interrompidos, ora continuados, com setas indicativas de direção, objetivo.

Imagem 29 - Laroîê, Ronaldo Rêgo, 1989.



Legenda: Água-forte e ponta-seca, 1989. 56 x 76cm.

Fonte: OLIVEIRA, 1995, p. 13.⁵⁰

As representações escolhidas pelos artistas mostrados aqui tomam diversas formas e sentidos, de acordo com o nosso olhar e nossas referências. É importante lembrarmos constantemente que a obra está sempre aberta diante do tempo. A obra de Valentim acende um precioso caminho de luz que nos faz enxergar especificidades intrínsecas através dos espaços que ele abre na memória.

Há também a considerar, ainda a respeito da formulação de sua linguagem, o cunho particular e ambivalente de sua arte, que é abstrata e figurativa a um só tempo. Seus símbolos, formas e meios expressivos são geométricos. Mas, nesse domínio, ele pode ser também tido como um artista figurativo. Mesmo porque a geometria se expressa através de figuras. Mas, sua geometria tende igualmente ao enriquecimento poético e à subjetividade, para melhor se enriquecer com valores e sentimentos estéticos. (BENTO, 1975, p. 121).

Ele amarra e organiza em uma centelha do tempo e em uma fenda no espaço, Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos, em um mesmo escaninho da arte contemporânea. Não apenas pelo aspecto do construtivismo ou da religiosidade e da fé, mas também pelas inquietudes que muitas vezes caminham juntas para chegar a diferentes destinos.

⁵⁰ OLIVEIRA, Paulo. *Rego e o imaginário de umbanda*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995. p. 13.

Os elementos que os une são bem difundidos e discutidos no universo da crítica e do estudo da história da arte contemporânea, mas precisamos observar as linhas tênues que os separam. Diferenciar é importante porque nos leva à matriz de um pensamento individualizado que tenta representar uma memória e uma prática de fé coletiva. Outro paradoxo constante desta arte.

Dando continuidade à leitura destas obras, trabalharemos agora não com um artista, mas com um ícone do imaginário simbólico religioso: o Orixá Ogum.

Imagem 30 - São Jorge.



Legenda: Imagem figurativa que representa São Jorge – Ogum, em diversas culturas.

Fonte: Site de imagens do Google, 2010.⁵¹

Imagem 31 - São Jorge, Wassily Kandinsky, 1911.



Legenda: 107 X 95cm, óleo sobre tela.

Fonte: CATÁLOGO, 2009, p. 68.⁵²

⁵¹ Esta imagem faz parte da tradição folclórica de São Jorge, representando a luta do Cavaleiro com o Dragão. Está disponível em diversas versões no site de imagem do Google. www.google.com.

⁵² CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: *Virada Russa: A Vanguarda na Coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Palace Editions, 2009. p. 68.

Imagem 32 - Ogum



Legenda: Ilustração, nanquim e guache sobre papel.

Fonte: CARYBÉ, [s/d].⁵³

Imagem 33 - Animal de Ogum, Ronaldo Rêgo, 1986.



Legenda: Escultura em pedra sabão rosada. 68X37X23cm.

Fonte: OLIVEIRA, 1995, p. 54.⁵⁴

⁵³ VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas Africanas dos Orixás*. [ilustrações] Carybé, tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 4ª Ed. Salvador: Corrupio, 1997. P 29

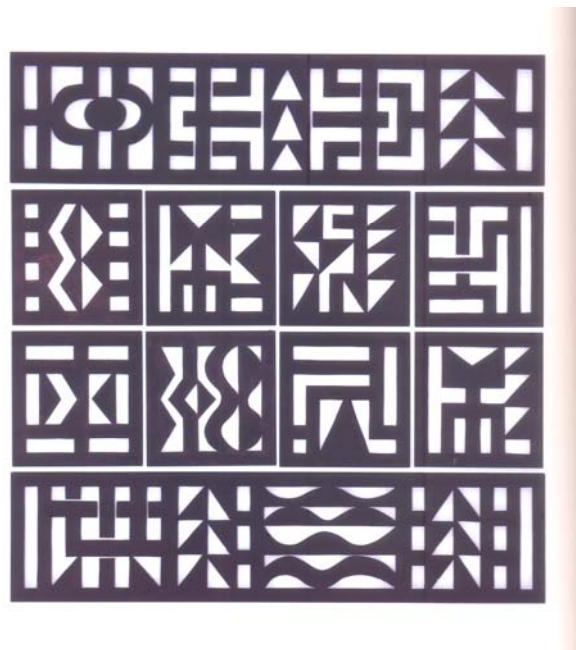
⁵⁴ OLIVEIRA, Paulo. *Rego e o imaginário de umbanda*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995. p. 54.

Imagem 34 - Ogum, Emanuel Araujo, 2007.



Legenda: Madeira pintada, metal, cristal, ferro devocional. 220 x 60 x 20cm. 2007.
Fonte: CATÁLOGO, 2010, p. 53.⁵⁵

Imagem 35 - “Sem título”, Jorge dos Anjos, 2002.



Legenda: Chapa de aço recortada, dimensões variadas.
Fonte: SAMPAIO, 2010, p. 92.⁵⁶

Associado muitas vezes a São Jorge em muitas religiões, Ogum é o abridor dos caminhos, pioneiro e desbravador. Como foi dito no início deste capítulo, conhecedor do domínio do fogo, o seu metal é o ferro. Com a junção do ferro e do fogo doma a natureza e produz suas ferramentas. É um Orixá inventor. Observe nas imagens anteriores representações de São Jorge/Ogum ou processos que nos remetem a ele e faremos adiante nossas conexões.

Primeiramente, na página 63, temos um ícone que é a representação da cena do mito; após, uma imagem icônica, simbólica de Kandinsky. Está presente também na página anterior, a etnografia visual de Carybé e a escultura em pedra sabão de Ronaldo Rêgo chamada de *Animal de Ogum*. Logo após, podemos observar a composição artística a partir dos símbolos de Emanuel Araujo e, finalizando esta análise, temos um painel/escultura em ferro de Jorge dos Anjos.

A primeira imagem deste conjunto (imagem 30) traz uma representação figurativa e bastante popular em diversas culturas, principalmente dentro das igrejas de religiões cristãs. A imagem clara de São Jorge, empinado em seu cavalo, mostrando toda a habilidade com sua

⁵⁵ CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: *Emanuel Araujo: autobiografia do gesto / cosmogonia dos símbolos*. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2010. p. 53.

⁵⁶ SAMPAIO, Márcio. *Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010. p.92

lança de ferro, dominando e domando o dragão e o fogo. São Jorge é o inventor, abridor dos caminhos e domina o conhecimento de controlar o fogo, por isso forja as suas armas em ferro.

Na segunda imagem deste conjunto (imagem 31), podemos observar a obra construtivista de Kandinsky. Ele tinha predileção pela arte popular, primeiramente em Moscou, depois Alemanha e também de outros países e povos. Seguiu inicialmente os padrões estéticos da pintura arcaica russa, mas submeteu o esquema iconográfico tradicional a uma transformação essencial. Na imagem mostrada: *São Jorge* (1911), o artista conserva a dramaticidade e o dinamismo da conhecida cena do santo enfrentando o dragão a partir da harmonia farta das cores que simboliza um enorme ato de coragem e vitória do bem. Ao mesmo tempo, afasta-se da objetividade figurativa, superando a imagem que é comum aos olhos e levando a sua obra ao limite expressivo da essência espiritual de um fenômeno.

A lança na diagonal e as cores intensas sugerem ritmo e movimentos de luta. A tela de Kandinsky, mesmo com sua estética abstrata, transmite ao espectador a cena do Santo/Orixá guerreiro que enfrenta, luta, domina e vence, abrindo os caminhos.

Em seguida, a ilustração de Carybé (imagem 32), mostra detalhadamente a representação de Ogum com seus objetos, armas, cores e símbolos. O estudo deste artista sobre os Orixás registra e documenta imagens de uma religião que viveu muito tempo à margem, valorizando suas crenças, seu universo imagético e perpetuando sua história. Na imagem em questão podemos ver as ferramentas de Ogum: sua espada, sua roupa, e a partir delas, dar significado aos signos que vem a seguir.

Essas três primeiras imagens deste bloco definem visões quase esteticamente opostas e complementares do mesmo tema e do mesmo mito. A partir daí, partiremos para as obras dos artistas pensados neste trabalho.

A (imagem 33) nos mostra o *Animal de Ogum*, de Ronaldo Rêgo. Ela nos leva a imaginar o cavalo de Ogum, que seria seu animal, ao mesmo tempo em que nos remete ao cavalo dentro do significado dos terreiros, onde é aquele que incorpora o espírito, que doa o seu corpo para que o espírito “monte” e se revele. O baixo relevo da escultura sugere um animal em descanso, e, ao mesmo tempo, a espiral no lugar de sua cabeça nos dá a ideia de movimento.

A obra Ogum de Emanuel Araujo (imagem 34), com a mesma estética já analisada neste trabalho com representações de outros orixás, traz seu caráter totêmico, vertical, feita em madeira, elemento de Ogum, e pintada na cor azul, a cor do guerreiro. As correntes de metal e o ferro demonstram seus materiais de transformação e luta. Com a sua espada ele abre os caminhos e transmite coragem e conhecimento.

No centro da obra vemos a mesma representação da ferramenta mostrada na ilustração de Carybé, seu molho de sete ferramentas de ferro: alavanca, machado, pá, enxada, picareta, espada e faca. Com estes instrumentos, ele ajuda o homem a vencer a natureza e dominá-la. Podemos observar trilhas na madeira como caminhos que nos levam para cima e para baixo, dando dinamismo à imagem.

Em seguida, na obra de Jorge dos Anjos (imagem 35), não temos uma menção direta a Ogum, mas o processo do fazer e de concepção da obra nos leva até ele. Jorge dos Anjos nos revela uma chapa de aço recortada que, assim como seu *Portal da Memória – Iemanjá*, nos revela um alfabeto simbólico. Ele não só nos conta uma história pela forma, mas também pelo processo que se dá para chegar até ele. Para recortar essas formas geometrizadas, exatas e, ao mesmo tempo, fluidas, ele deve dominar o conhecimento do fogo, e assim como Ogum, transformar o metal.

Normalmente, Jorge não dá título às suas obras; segundo ele, para não induzir o espectador ao pensamento que ele pode ter desenvolvido na concepção da obra. Assim, para ele, a obra poderá ser lida de diversas maneiras e através de vários olhares.

Podemos observar não só nesta, mas em todas as obras construtivo-religiosas deste último bloco de imagens, o mesmo caráter totêmico. Também são características comuns a verticalidade, o cuidado com a forja, a indicação de caminhos e as variadas maneiras de dominar o conhecimento do fogo. Uni-lo à madeira, ou deixar que ele revele a luz entre seus espaços imprime ritmo, dinamismo dando dramaticidade e representando assim, de forma abstrata e simbólica, a luta de São Jorge com o dragão e seus movimentos de abrir os caminhos.

Para findar este capítulo, penso que é relevante ressaltar que estes signos desvelados aqui mostram uma ambiguidade latente nas obras afro brasileiras. Estes atores da visualidade, ao mesmo tempo em que buscam uma linguagem subjetiva, querem representar suas imagens e seus sentimentos latentes na sua cultura e nas suas crenças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para retomar o pensamento inicial deste trabalho e alinhar todos esses pensamentos e reflexões numa direção é importante pensarmos nas obras, nos artistas aqui estudados, nas linguagens e poéticas escolhidas e na subjetividade intrínseca que a obra carrega na sua objetividade.

Quando Rubem Valentim organiza seus pensamentos no Manifesto de 1976, aponta para uma direção em que confirma as influências afro-ameríndias em seu trabalho. Influências estas que vão fazer surgir em sua obra e nas obras dos demais o “*o sentir brasileiro universal*”. Ele nega de certa forma, a influência dos modelos europeus, mas seu movimento é um tanto quanto antropofágico também, pois digere essas influências e produz uma arte repleta de significados próprios da cultura afrobrasileira. Na fala seguinte, Valentim verbaliza esta visão estética de forma clara e definitiva:

Não pertencendo ou me filiando a nenhum dos movimentos ou correntes artísticas das muitas que surgiram e surgem no estrangeiro e aqui chegavam e chegam e são mais ou menos diluídas – tenho a impressão de que criei e construí uma estrutura totêmica, um ritmo, uma simetria, uma emblemática, uma heráldica, um hieratismo, uma SEMIÓTICA/SEMILOGIA NÃO VERBAL, VISÍVEL. Isso tudo partindo das formas vivas da “fala” não verbal do nosso povo, de uma poética visual brasileira (...) (VALENTIM, 1976, p. 11).

Este trecho retirado do seu *Manifesto ainda que tardio*, ilustra com palavras a busca dos artistas aqui pesquisados dentro desta nova linguagem que se configura sob este olhar concreto e ao mesmo tempo subjetivo.

Ronaldo Rêgo, Emanuel Araujo e Jorge dos Anjos, de certa forma, relêem na prática de maneira sensível as ideias de Valentim e criam uma arte estruturada, totêmica, com ritmo, simetria e emblemas de uma cultura ainda viva.

Este trecho final do trabalho, assim como os ciclos de vida e morte dos orixás e suas contradições humanas e divinas, revela-se como uma espécie de recomeço. As obras de arte produzidas pelos artistas aqui pesquisados, assim como todas as obras que falam aos sentidos está sempre atual no tempo, e por isso, todas as imagens vistas e analisadas aqui nos reconectam constantemente com a nossa história e as nossas matrizes afrobrasileiras.

As linhas que outrora eram paralelas entre estes leitores sensíveis desta linguagem se tornam perpendiculares cada vez mais, na medida em que nos aprofundamos nos sentidos e

nas origens destes sentimentos de fé e história ancestral de cada um. A partir desta pesquisa, o importante talvez, seja rever nossos conhecimentos e nossas referências e experimentar novas formas de olhar.

Quando Ronaldo Rêgo compõe uma obra e une o ferro e a madeira, junta ao mesmo tempo céu e terra, homem e mulher, elementos litúrgicos e símbolos geométricos. Sua ligação com o Candomblé coloca a sua obra em um patamar sagrado no sentido da arte e da religião.

Emanoel Araujo com todo o seu desejo de espaço, transita entre materiais e temáticas. Caminha para o universo tridimensional como uma forma de recolocar no espaço físico da vida cotidiana a linguagem sem palavras da cultura ancestral africana. Vai buscar na sua essência e sintetizar as formas e as cores para alcançar o eixo de equilíbrio do ser.

Jorge dos Anjos, por sua vez, na valorização do processo de criação e na importância pela ação do fazer, contempla a essência do valor do conhecimento e da sabedoria entre os orixás. Fazer da vida o cerne da sua arte é parte fundamental do seu trabalho.

Os três artistas, que configuram o objeto deste trabalho, têm trajetórias distintas, mas, dentro do seu processo de criação relacionam direta ou indiretamente a arte com a vida, algo comum na cultura africana ancestral. Fazem do seu projeto artístico um caminho para elucidar, construir e desconstruir conceitos e perspectivas.

Cheio e vazio, luz e sombra, terra e céu, água e fogo, tempestade e calmaria, masculino e feminino, homens e deuses; paradoxos da vida que ganham corpo em obras também ambíguas que revelam ao nosso olhar cores, formas, sensações e ritmos. Ao mesmo tempo em que a fisicalidade da obra nos prende a leituras concretas e diretas, nos liberta para um universo de emoções antes guardadas e que agora se revelam na simples ação de ver e deixar fluir. No delicado ato de deixar a luz entrar pelas frestas da obra e do sentimento.

Pudemos enxergar então, que as semelhanças que os une são mais fortes do que as características que os separam. Pois o que faz estes artistas pertencerem a um mesmo escaninho da historiografia da arte brasileira é o cerne das suas questões. Suas diferenças são, na maioria das vezes, periféricas em relação à essência da obra e seu percurso de criação.

No fazer e no domínio do conhecimento e do fogo, que faz a forja vê-se a presença de Ogum, abre os caminhos do conhecimento e deixa que o espaço fique pronto para que tudo se revele. Nanã está presente na criação, nos búzios e na sabedoria do passado e do futuro. Oxalá, tendo como elementos a terra e o céu é o próprio senhor da verticalidade e da constante busca por caminhos entre o material e o espiritual. Exu humaniza o universo dos orixás com suas contradições e conflitos, podendo ser visto muitas vezes nos jogos de opostos que revelam algumas obras. Iemanjá é mãe, orienta e abriga, assim como Iansã que espalha as

sementes para que a natureza a fecunde e possa dar continuidade a vida. É uma guerreira e briga da mesma forma que ama; paradoxos do ser. Xangô, o poder em forma de orixá, com seus machados duplos: os oxés, identificado aqui em muitas obras se faz presente e demonstra ser imbatível, mágico e transformador. Irôko, a árvore orixá, serviu de elo entre o céu e a terra e demonstra para nós de forma concreta a necessidade da verticalidade.

Com este rápido passeio entre os orixás e suas características mais presentes nas obras aqui apresentadas, convido o leitor deste trabalho a passear o olhar novamente sobre as imagens, e fazer o exercício do dizer sem explicar, mas olhar e sentir e se encontrar afrobrasileiro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel de. *Emanoel Araújo*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2007. (Coleção arte de bolso).

ANJOS, Irena Seabra dos (Org.). *Coleção Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2011.

ANJOS, Jorge dos. *Entrevista concedida na Galeria Coleção de arte / Luciana Conde*. Rio de Janeiro, maio 2011.

ARAUJO, Emanoel. *O quadrado, o círculo e o disco fragmentado*. 1940. 1 escultura variável. Disponível em: < <http://www.flickr.com/photos/artexplorer/3207258379/>>. Acesso em: 18 mar. 2012.

_____. (Org.). *Museu AfroBrasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Instituto Florestan Fernandes, 2006. Catálogo.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BALTAR, Brígida. Conversas por e-mail: Inverno de 2001. In: *Neblina, orvalho e maresias*. Rio de Janeiro : Catálogo de Exposição no Espaço Agora/Capaete, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BOCCIONI, Umberto. *Elasticidade*. 1912. 1 quadro. Disponível em: <<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=195>>. Acesso em: 20 abr. 2012.

BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (Org.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CASCUDO, Câmara. *Made in África*. São Paulo: Global, 2002.

CASTRO, Amilcar de. [Sem título]. 2000. 1 escultura variável. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/39826719@N03/4061539479/>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

_____. [Sem título]. 1985. 1 quadro. Disponível em: <<http://www.escriitoriodearte.com/leilao/2009/agosto/Dia3.asp?dia=1&categoria=quadro>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: *Coleção Jorge dos Anjos*. Espaço Cultural da V & M do Brasil. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

_____: *Emanoel Araujo*: autobiografia do gesto / cosmogonia dos símbolos. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 2010.

_____: *LUZ ZUL*. Centro Cultural Telemar. Rio de Janeiro: 2006. Curadoria Mario Doctors.

_____: *Virada Russa*: A Vanguarda na Coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Palace Editions, 2009.

COELHO, Teixeira. *A Cultura e seu contrário*: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras, 2008.

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

_____. *Ogum historiador?* Emanoel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil. [S.l.: s.n., 20--].

_____. Mar de linhas. In: *Arte & imagem*. Disponível em: <http://www.lab-euimagem.pro.br/jornal/artigos.asp?imagem=07&NUM_JORNAL=11&NUM_SECAO=07&ID=252> Acesso em: 18 jun. 2010.

DEICHER, Susanne. *Mondrian*. Editora Paisagem: Lisboa, 2005.

DIAS, Souza. *Questão de estilo*: arte e filosofia. Coimbra: Pé de Página, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Tradução: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.) *Raízes Africanas*. Rio de Janeiro : Sabin, 2009. (Coleção Revista História de Bolso).

FONTENELES, Bené; BARJA, Wagner (Org). *Rubem Valentim*: artista da luz. São Paulo : Edições Pinacoteca, 2001.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura*: agir social, rituais e jogos e produções estéticas. São Paulo : Annablume, 2004.

KLINTOWITZ, Jacob. *O construtivismo afetivo de Emanoel Araújo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fisher. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LOETCHER, Hugo. A arte como patrimônio: sobre Emanoel Araujo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 63–69, 1997.

MEYER, Laure. *Art and craft in África*. Paris: Terrail, 2001.

MUNANGA, Kabengele. *Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas, cultura e civilizações*. São Paulo: Editora Global, 2009.

OLIVEIRA, Paulo. *Rego e o imaginário de umbanda*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PULS, Maurício. *O significado da pintura abstrata*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. (Coleção Estudos).

RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. Tradução: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SAMPAIO, Márcio. *Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Jorge Luiz dos Anjos. In: *Currículo Atelier*. Disponível em: <<http://www.comartevirtual.com.br/jor-crit.htm>>. Acesso em: 2 jul. 2010.

SILVA, Vagner Gonçalves. Sagrados e Profanos: Religiosidades afro-brasileiras e seus desdobramentos na cultura nacional. In: ARAUJO, Emanoel (Org.) *Museu AfroBrasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Instituto Florestan Fernandes, 2006. Catálogo.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Jorge dos Anjos: depoimentos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio. In: FONTENELES, Bené; BARJA, Wagner (Org.) *Rubem Valentim: artista da luz*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 2001.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas Africanas dos Orixás*. [ilustrações] Carybé, tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

WALTHER, Ingo F. *L'art au XX^e siècle*. Paris : Taschen. 2005. v.1.

WEFFORT, Francisco et al. *Para nunca esquecer: negras memórias / memórias de negros*. Curadoria Emanuel Araujo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.