

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE**

GESSICA CRISTINA BARRAL FARIAS AMORIM

**CONHECIMENTO E GRANDEZA:
PINTURAS E POEMAS DO GRIÔT ABDIAS NASCIMENTO (1914-2011)**

RIO DE JANEIRO - RJ

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE

**CONHECIMENTO E GRANDEZA:
PINTURAS E POEMAS DO GRIÔT ABDIAS NASCIMENTO (1914-2011)**

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

**Rio de Janeiro
2024**

GESSICA CRISTINA BARRAL FARIAS AMORIM

CONHECIMENTO E GRANDEZA:
PINTURAS E POEMAS DO GRIÔT ABDIAS NASCIMENTO (1914-2011)

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Data de aprovação: / / 24


BANCA EXAMINADORA:



Profª Dra. Helenise Monteiro Guimarães
(Orientadora)



Profª Dra. Patrícia Leal Azevedo Corrêa
(UFRJ- EBA)



Prof Dr. Clark Mangabeira
(UFMT)

RESUMO

Barral, Gessica Cristina. **Conhecimento e Grandeza: Pinturas e Poemas do Griôt Abdias Nascimento (1914-2011)**. Rio de Janeiro, 2022. Monografia (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A pesquisa investiga a produção de pinturas e poemas realizados pelo griôt Abdias Nascimento (1914-2011) no contexto histórico de 1968 a 1996, — sobretudo durante seus treze anos de exílio (1968-1981) nos Estados Unidos. O tema apresenta as análises das referências culturais de origens africanas encontradas nas pinturas e poemas, tais como: O Candomblé e a Mitologia dos Orixás; As Adinkra Asantes de Gana; Os Loas do Vodun Haitiano; Os Hieróglifos do Egito Antigo e as Figuras Históricas de Resistência Negra localizadas em sua produção e expressão artística. A pesquisa apresenta uma discussão teórica com o objetivo de conectar essas referências de origens africanas presentes na produção artística de Abdias Nascimento e utiliza o conceito de Candomblé empreendido no trabalho artístico e teórico de Abdias, — sobretudo nas considerações do texto intitulado: Minha Pintura e o Candomblé (2006); a categoria conceitual da Afrocentricidade proposta por Ama Mazama e as considerações a respeito da Diáspora e Identidade Cultural de Stuart Hall (1932-2014).

Palavras chave: Arte Afro-brasileira; Diáspora e Identidade Cultural; Candomblé e Mitologia dos Orixás; Pan-africanismo no Brasil; Abdias Nascimento.

ABSTRACT

BARRAL, Gessica Cristina. **Knowledge and Greatness: Paintings and Poems by Griôt Abdias Nascimento (1914-2011)**, 2022. Monograph (Bachelor of Art History) - Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, 2022.

The research investigates the production of paintings and poems carried out by the griot Abdias Nascimento (1914-2011) in the historical context from 1968 to 1996, especially during his thirteen years of exile (1968-1981) in the United States. The theme presents analyses of the cultural references of African origins found in the paintings and poems, such as: Candomblé and the Mythology of the Orixás; the Adinkra Asantes of Ghana; the Loas of Haitian Voodoo; the Hieroglyphs of Ancient Egypt and the Historical Figures of Black Resistance located in his production and artistic expression. The research presents a theoretical discussion with the aim of connecting these African-origin references present in Abdias Nascimento's artistic production and uses the concept of Candomblé undertaken in Abdias's artistic and theoretical work, especially in the considerations of the text entitled: "My Painting and Candomblé" (2006); the conceptual category of Afrocentricity proposed by Ama Mazama and the considerations about the Diaspora and Cultural Identity of Stuart Hall (1932-2014).

Keywords: Afro- Brazilian Art; Diaspora and Cultural Identity; Candomblé and Orixás Mythology; Pan-Africanism in Brazil; Abdias Nascimento.

RESUMEN

Barral, Gessica Cristina. **Conocimiento y Grandeza: Pinturas y Poemas del Griot Abdias Nascimento (1914-2011)**. Río de Janeiro, 2022. Monografía (Licenciatura en Historia del Arte) - Escuela de Bellas Artes, Universidad Federal de Río de Janeiro, Río de Janeiro, 2022.

La investigación analiza la producción de pinturas y poemas realizados por el griot Abdias Nascimento (1914-2011) en el contexto histórico de 1968 a 1996, especialmente durante sus trece años de exilio (1968-1981) en los Estados Unidos. El tema presenta análisis de las referencias culturales de origen africano encontradas en las pinturas y poemas, tales como: el Candomblé y la Mitología de los Orixás; los Adinkra Asantes de Ghana; los Loas del Vudú Haitiano; los Jeroglíficos del Antiguo Egipto y las Figuras Históricas de Resistencia Negra ubicadas en su producción y expresión artística. La investigación presenta una discusión teórica con el objetivo de conectar estas referencias de origen africano presentes en la producción artística de Abdias Nascimento y utiliza el concepto de Candomblé emprendido en el trabajo artístico y teórico de Abdias, especialmente en las consideraciones del texto titulado: "Mi Pintura y el Candomblé" (2006); la categoría conceptual de Afrocentricidad propuesta por Ama Mazama y las consideraciones sobre la Diáspora e Identidad Cultural de Stuart Hall (1932-2014).

Palabras-Clave: Arte afrobrasileño; Diáspora e Identidad Cultural; Candomblé y Mitología Orixás; Panafricanismo en Brasil; Abdias Nascimento;

AGRADECIMENTOS

Às minhas mães, Maria do Socorro e Hellen Barral pela minha formação como mulher da amazônia, criada com muito afeto, amor e confiança. (Açaí, Brega e cerveja gelada).

À minha tia Lucilene Barral, pelo amor e incentivo. Meu primo Fabrício Barral e Nara Mendes pelo carinho e hombridade. Sempre acreditaram que eu posso chegar onde eu quiser. Égua, eu amo vocês, família.

À Helenise Guimarães, por ser uma mulher, professora e orientadora extraordinária, preocupada em abraçar os projetos e transformações realizados pelos alunos e pesquisadores que estão mudando esse país. Obrigada por tudo, professora.

Ao IPEAFRO (Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros), formado em 1981 por Abdias Nascimento. A primeira vez que visitei o acervo em 2019 tive a honra de ser recebida pessoalmente pela professora Elisa Larkin que me conduziu na visita ao acervo. Foi o verdadeiro plano dos orixás! Muito obrigada!

Aos meus irmãos Wagner, Felipe e Brenda, amores de luta e pesquisadores sensatos, preocupados em tornar palpável a produção de conhecimento da nossa Universidade. Obrigada por terem me acompanhado nessa trajetória, fazendo meus dias felizes e emocionantes.

Quero dedicar essa monografia para a maior chocolateira do Brasil, — Patrícia Nicolau, minha irmã, referência de mulher, intelectual e pesquisadora. Me inspiro nos teus passos! Se eu forjar metade da tua serenidade e coerência já seria grande como você! Minha admiração não cabe nestas linhas!

Aos meus irmãos do Cursinho Popular Herbert de Souza em Campinas - SP, em especial Gabriel Barbera, Jefferson, Ana, Helen, Giovani e Guilherme. trabalhamos duro, acreditamos e conseguimos!

À Escola de Belas Artes da UFRJ e a todos os seus professores e estudantes, pela criação de um espaço de resistência em defesa da cultura, educação e da arte. Em especial aos professores do Departamento de História da Arte, Tatiana Martins, Patrícia Corrêa e Ivair Reinaldim, fundamentais para a constituição desta pesquisa.

A todos os meus irmãos da afro-diáspora que marcaram e passaram pela minha vida e aos leitores interessados neste estudo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Abdias Nascimento. Quilombismo (Exu e Ogum). Óleo sobre tela, 71 x 56 cm. Búfalo, EUA, 1980. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 2. Abdias Nascimento. Okê Oxossi. Acrílico sobre tela, 92 x 61 cm. Búfalo, EUA, 1970. Acervo MASP.

Figura 3. Abdias Nascimento. Xangô Sobre os EUA. Acrílico sobre tela, 91 x 61 cm. Búfalo, EUA, 1970. Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 4. Abdias Nascimento, Paz e Poder. Acrílico sobre linho, 153 x 107 cm. Middletown, EUA, 1970. Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 5. Abdias Nascimento, Exu Black Power n. 2 (Homenagem a Rubens Gerchman). Acrílico sobre tela, 76 x 60 cm. Nova Iorque, EUA, 1969. Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 6. Abdias Nascimento, Liberdade para Huey: Omolu Azul n. 3. Colagem, 75 x 60 cm. Nova Iorque, EUA, 1969. Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 7. Abdias Nascimento. Teogonia Afro-Brasileira n. 2: Iansã, Obatalá, Oxum, Oxossi, Yemanjá, Ogum, Ossaim, Xangô, Exu. Acrílico sobre tela, 102 x 152 cm. Búfalo, EUA, 1972. Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 8. Abdias Nascimento, Estudo ou Original de Cartaz de Exposição Crypt Gallery, Vermelho e Azul. EUA, 1969. Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 9. Abdias Nascimento, Metamorfose n. 4: Ankh, Duplo Machado de Xangô e a Cruz. Acrílico sobre tela, 102 x 153 cm. Nova Iorque, EUA, 1969. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 10. Adinkra Nkyinkyim. Variações do símbolo. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 11. Abdias Nascimento. Quadrilátero Adinkra. Óleo e acrílico sobre tela. Dimensões: 39 x 54 cm. Rio de Janeiro, 1992. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 12. Abdias Nascimento. Onipotente e Imortal, n. 4: Adinkra Asante. Acrílico sobre tela, 100 x 150 cm. Rio de Janeiro, 1992. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 13. Adinkras Nyame e Gye Nyame. Variações do símbolo. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 14. Abdias Nascimento. Sankofa n. 2: Resgate (Adinkra Asante). Acrílico sobre tela, 40 x 55 cm. Rio de Janeiro, 1992. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figuras 15. Adinkra Sankofa. Variações do Símbolo. Adinkra: Sabedoria em Símbolos Africanos, 2009.

Figuras 16. Adinkras Ohene Adwa e Kae Me. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 17. Adinkra Nsoromma. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 18 e 19. Abdias Nascimento, Bravura sem Temor, n. 1 (Adinkra Asante). Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm. Rio de Janeiro, 1998. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Abdias Nascimento, Bravura sem Temor, n. 2 (Adinkra Asante). Acrílico sobre tela, 80 x 100 cm. Rio de Janeiro, 1998. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 20. Adinkra Gyawu Atiko. Variações do símbolo. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 21. Abdias Nascimento, Conhecimento e Grandeza (Adinkra Asante). Acrílico sobre tela, 80 x 60 cm. Rio de Janeiro, 1988. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 22. Adinkra Adwera. Variações do símbolo. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 23. Adinkra Hwe Mu Dua. Variações do símbolo. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 24. Adinkra Hene. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 25. Adinkra Aya. Variações do símbolo. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 26. Abdias Nascimento, Onipotente e Imortal n. 3: Adinkra Asante. Acrílico sobre tela, 84 x 100 cm. Rio de Janeiro, 1992. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 27. Adinkra Akoben. Variações do símbolo. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 28. Abdias Nascimento. Escada da Morte: Adinkra Asante. Acrílico sobre tela, 50 x 25 cm. Rio de Janeiro, 1992. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 29. Adinkras Osram e Osram Nsoroma. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 30. Adinkra Owuo Atwedee. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 31. Adinkra Sepow. Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 32. Abdias Nascimento, Formas Asante (Adinkra). Acrílico sobre tela, 80 x 50 cm. Rio de Janeiro, 1992. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 33. Abdias Nascimento, A Dupla Personalidade de Oxumarê n. 2. Acrílico sobre tela, 102 x 152 cm. Búfalo, EUA, 1971. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 34. Abdias Nascimento, Oxumaré Ascende. Acrílico sobre tela, 152 x 102 cm. Búfalo, EUA, 1972. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 35. Abdias Nascimento, Tema para Léa Garcia: Oxunmaré. Acrílico sobre linho, 153 x 107 cm. Nova Iorque, EUA, 1969. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 36. Abdias Nascimento, Xangô e Suas Três Mulheres. Acrílico sobre tela, 54 x 73 cm. Rio de Janeiro, 1968. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO. Técnica pode ser guache com veículo plástico.

Figura 37. Abdias Nascimento, Orixá Hermafrodita. Acrílico sobre tela, 73 x 54 cm. Nova Iorque, EUA, 1969. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 38. Abdias Nascimento, A Flecha do Guerreiro Ramos: Oxossi. Acrílico sobre tela, 152 x 102 cm. Búfalo, EUA, 1971. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 39. Abdias Nascimento, Invocação Noturna ao Poeta Gerardo Mello Mourão: Oxossi. Acrílico sobre tela, 152 x 102 cm. Búfalo, EUA, 1972. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 40. Abdias Nascimento, O Cavalo e o Santo: Yemanjá. Acrílico sobre tela, 102 x 153 cm. Búfalo, EUA, 1975. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 41. Abdias Nascimento, Opachorô de Oxalá. Nanquim sobre papel, 20 x 15 cm. Búfalo, EUA, 1979. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figuras 42. Abdias Nascimento, Agadá de Ogum. Tinta nanquim sobre papel, 21 x 14 cm. Búfalo, EUA, 1979. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 43. Abdias Nascimento, Abebê de Oxum com Olho de Ifá. Acrílico sobre tela, 140 x 93 cm. Nova Iorque, EUA, 1969. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 44. Abdias Nascimento, Padê de Exu. Acrílico sobre tela, 150 x 100 cm. Rio de Janeiro, 1988. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 45. Abdias Nascimento, Ritual de Exu. Acrílico sobre tela, 100 x 81 cm. Rio de Janeiro, 1987. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 46. Abdias Nascimento, A Criação n. 2: Obatalá e Exu. Acrílico sobre tela, 125 x 101 cm. Búfalo, EUA, 1973. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 47. Abdias Nascimento, Pomba Gira: Fêmea de Sete Exus. Acrílico sobre tela, 102 x 153 cm. Middletown, EUA, 1970. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 48. Abdias Nascimento. Senhora dos Mortos e dos Cemitérios: Iansã. Acrílico sobre tela, 152 x 101 cm. Búfalo, EUA, 1972. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 49. Abdias Nascimento, Raízes n. 2: Tributo a Aguinaldo Camargo. Acrílico sobre tela, 100 x 150 cm. Rio de Janeiro, 1988. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 50. Abdias Nascimento, Olho Egípcio com Bandeirinhas. Acrílico sobre tela, 60 x 100 cm. Rio de Janeiro, 1988. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 51. Abdias Nascimento, Quarteto Ritual n. 6. Acrílico sobre tela, 102 x 152 cm. Búfalo, EUA, 1971. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 52. Abdias Nascimento, Santa Maria Egípcia n.2. Acrílico sobre tela, 71 x 52 cm. Rio de Janeiro, 1968. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO. Técnica pode ser guache com veículo plástico.

Figura 53. Abdias Nascimento, Máscara Ancestral. Acrílico sobre tela, 80 x 100 cm. Rio de Janeiro, 1988. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 54 e 55. Vèvè da Loa Dambala. Catálogo O Haiti está Vivo Ainda Lá. Museu Afro Brasil.

Hector Hyppolite (1894 – 1948). Damballah la Flambeau (A Tocha) , 1947. Óleo no cartão. Studio Museum in Harlem. Nova York, Estados Unidos.

Figura 56. Abdias Nascimento, Exu-Dambalah. Acrílico sobre tela, 102 x 51 cm. Búfalo, EUA, 1973. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 57. Abdias Nascimento, Obatalá Apis Vèvè. Acrílico sobre tela, 40 x 50 cm. Rio de Janeiro, 1993. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 58. Escultura em metal com vèvè na frente. Sem data. Autoria desconhecida. Fonte: Acesso em fevereiro de 2021. https://www.brasileiraspelomundo.com/wp-content/uploads/2015/07/20150718_0939241-569x1024.jpg.

Figura 59. Abdias Nascimento, A Catedral n. 2. Acrílico sobre tela, 79 x 41 cm. Búfalo, EUA, 1973. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 60. Vèvès de Loas do Vodou. Legba, Gran-Bwa, Damballah. O Haiti está vivo ainda lá. Museu Afro Brasil.

Figura 61. Abdias Nascimento, Diagrama Ritual Sincrético. Acrílico sobre tela, 40 x 50 cm. Rio de Janeiro, 1993. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 62. Abdias Nascimento, Estudo para Cartaz, O Sonho n 1, Acrílico Sobre Cartão. 46 x 59 cm. Búfalo, EUA, 1972. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 63. Abdias Nascimento. Celebração a Legba, Acrílico Sobre Tela. 768 x 768 cm. Rio de Janeiro, 1996. Coleção particular Ricardo Motta.

Figura 64. Abdias Nascimento, Viagem à Conceição do Mato Dentro n. 4 (Anjinho Barroco). Acrílico sobre tela, 46 x 62. Búfalo, EUA, 1974.

Figura 65. Abdias Nascimento, Simbiose Africana n. 3. Acrílico sobre tela, 153 x 101 cm. Búfalo, EUA, 1973. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 66. Adinkra Dame-dame. Adinkra: Sabedoria em Símbolos Africanos, 2009.

Figura 67. Abdias Nascimento. Baía de Sangue (Luanda). Acrílico sobre tela, 80 x 100cm. Rio de Janeiro, 1996. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 68. Abdias Nascimento, Iyawo. Acrílico sobre tela, 77 x 61 cm. Nova Iorque, EUA, 1969. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 69. Abdias Nascimento, Frontal de um Templo. Acrílico sobre tela, 102 x 153 cm. Búfalo, EUA, 1972. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

GLOSSÁRIO¹

A

Abebé – Ferramenta Sagrada. leque em forma circular podendo trazer um espelho no centro. Usado por Oxum quando feito em latão ou dourado e prateado por Yemanjá. Normalmente, trazem desenhos simbólicos.

Adinkra – conjuntos de símbolos, iconografias e provérbios da cultura Asante de Gana em forma de expressão grafada.

Agadá – Espada de Ogum. Ferramenta sagrada.

Axé – força espiritual. Na língua iorubá, significa poder, energia ou força presentes em cada ser ou em cada coisa. Nas religiões afro-brasileiras, o termo representa a energia sagrada dos orixás. Dentro e fora do contexto religioso, axé é uma saudação utilizada para desejar votos de felicidade e boas energias.

B

Banzo – O dicionário Banto do Brasil de Nei Lopes aponta que a palavra Banzo na língua Quicongo, significa pensamento, lembrança; no Quimbundo, significa saudade, paixão, mágoa. Para o autor Nei Lopes, “Banzo é uma nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil.” Nos dicionários brancos, os dicionários oficiais de língua portuguesa, o banzo é definido como saudade da África, ou como forma de adjetivação de pessoa triste ou melancólica.

C

Caboclos – espíritos indígenas.

Candomblé – designação de organização religiosa de matriz africana baseada no culto aos orixás, Inquices e Voduns.

E

Ebó – oferenda ou sacrifício às divindades.

Egum – espírito desencarnado.

Exu – Orixá guardião dos templos, casas, cidades e pessoas; orixá dos caminhos e das encruzilhadas no mundo e na vida; orixá da comunicação. Mensageiro divino dos oráculos. Entidades mais próximas dos humanos, protegendo as suas estradas, caminhos.

¹ A esse respeito, ver: ARAÚJO, Juliana Leandro de. Obìnrin: yabás, suas jóias e adornos contemporâneos: coleção inspirada nas principais orixás femininas. 2017. 71 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Design de Produto) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017. p.22. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/156795>>.

I

Ifá – Sistema de adivinhação por meio do qual se comunica Orunmilá, o orixá da adivinhação e da profecia na mitologia yoruba.

Iansã – Orixá dos raios, ventos, e tempestades. Também chamada de Oyá.

L

Loa – Loas são divindades da mitologia e do panteão Vodou que assumem/ assumiram atividades humano-culturais (como maternidade e justiça), assim como os orixás no Brasil na mitologia dos orixás.

M

Mãe de santo – responsável por toda a atividade espiritual que ocorre no terreiro, como iniciar, conduzir e encerrar as giras e estabelecer as ordens e doutrinas passadas pelo astral.

O

Obaluaê – orixá da cura, da saúde, da transformação e também das doenças, também chamado de Omulu.

Ofá – arco e flecha.

Oferenda – prática de dispor comida e objetos específicos nos templos ou locais ao ar livre, em dias e para fins especiais. As oferendas são agradecimentos aos Guias e Orixás.

Ogum – orixá da guerra, da coragem, o protetor dos templos, das casas, dos caminhos, o orixá da invenção e da civilização o mestre dos guerreiros, caçadores e agricultores.

Ori – Cabeça ou destino.

Orum – Orum, do iorubá, no entendimento litúrgico do candomblé e da mitologia iorubá, representa o céu e o mundo espiritual. O Aiyê é o correspondente do mundo físico. Nessa mitologia, tudo o que existe no Orum coexiste no Aiyê por conta da dupla existência dessas dimensões (Orum-Aiyê). O candomblé reverencia a lenda da mitologia iorubá referente a separação do Òrun e do Àyié.

Orixá – Denominação das divindades do candomblé de panteão Nagô-iorubá.

Oxum – Orixá, rainha da água doce, dona dos rios e cachoeiras, cultuada em religiões de origem africana como o candomblé e a umbanda.

Opaxorô – cajado (tradicionalmente feito de cipó) do orixá Oxalá. Ferramenta sagrada. A mitologia afirma que com essa ferramenta sagrada se rege a criação do

mundo e das coisas. Também é visto como emblema fálico e símbolo da sapiência dos anciãos. Como pai da criação, Oxalá rege o universo, ao mesmo tempo usa o opachorô como sustento. Simboliza a criação do mundo e a ligação entre o céu (Orum) e a terra (Aiê).

Oxóssi – Um dos orixás guerreiros da caça, senhor da mata e da fartura. Orixá das florestas, dos animais e do sustento.

Omulu – manifestação velha de Obaluaê. Orixá que detém o poder da cura e das doenças.

Ossaim – orixá das ervas medicinais e litúrgicas, detentor do axé das folhas.

Oxumaré – orixá que vive metade do ano no céu como arco-íris e a outra, como cobra rastejante na terra. Representa a riqueza e a fortuna. Divindade do arco-íris, senhor da transformação, que é representado por uma serpente.

P

Padê – Alimento do orixá Exu.

Pai de santo – exerce a mesma função que a Mãe de santo.

Pomba-gira – assim como Exu, são espíritos que tiveram encarnações na Terra. Trabalha auxiliando e guardando os planos vibracionais para combater o mal que ainda se encontra na criação divina.

Ponto - Riscado – inscrições de matriz afro-diaspórica, realizadas nos rituais, em sua maioria, no chão de terra batida, em corpos humanos, em tecidos ou metais. Com giz, farinha, ou tinta, por exemplo. Tem o objetivo de evocar ou homenagear divindades como Orixás ou Loas.

Preto Velhos – Arquétipos de espíritos de velhos escravizados brasileiros.

T

Terreiro – Espaço físico e sacralizado dos templos das religiões afro-brasileiras, que também é chamado de casa, roça, barracão.

U

Umbanda – A Umbanda é uma junção de elementos africanos (orixás e culto aos antepassados), indígenas (culto aos antepassados e elementos da natureza), católicos (cristianismo e seus santos que foram sincretizados pelos negros africanos) e espiritismo (fundamentos espíritas, reencarnação, lei do carma, progresso espiritual).

V

Vèvè – desenho ou representação gráfica. Geralmente representado por pontos riscados e feitos com giz, farinha ou tinta, por exemplo. Tem o objetivo de homenagear ou evocar os Loas (divindades) da Mitologia Vodou.

Vodu – O termo Vodou é oriundo da língua Fon, o antigo reino africano de Daomé (atual Benin) e significa "divindade" ou "espírito". O vodou, de forma mais sintética, se refere a certos aspectos da cultura haitiana relacionados ao mundo espiritual mas que ultrapassam a dimensão do sagrado (hierofanias) e constituem pinturas, garrafas consagradas, bandeiras cerimoniais (que apresentam elementos da imaginária católica e maçônica), talismãs chamados de vèvès (desenhos) que consistem em símbolos dos Loas (divindades) do panteão e da mitologia Vodou.

Voduns – Os Vodoun da tradição Fon-Ewe do Reino de Daomé, na África Ocidental, no país hoje chamado Benin, correspondem aos Orixás da mitologia iorubá e do Candomblé Ketu.

X

Xarará – emblema, ferramenta sagrada de Obaluaê, Omulu, constituído com feixe e nervuras de palma atadas, representando os espíritos ancestrais, que é enfeitado e ornamentado com tiras de couro, búzios e miçangas.

Xangô – Orixá do fogo e trovão, representa a realeza, senhor da justiça.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UM EBÓ DE LIBERTAÇÃO PARA O CAMPO DA HISTÓRIA DA ARTE.	19
1.0 ANCESTRALIDADE DE ORIGEM AFRICANA E RESISTÊNCIA PAN - AFRICANA: ADINKRA ASANTES, MITOLOGIA DOS ORIXÁS E PAN-AFRICANISMO NO BRASIL NAS LENTES DE ABDIAS NASCIMENTO	28
2.0 OS ORIXÁS PARA / DE ABDIAS: TEXTO HISTÓRICO SOBRE OS ORIXÁS DE PINTURA E POESIA.....	64
3.0 AFROCENTRICIDADE: PINTURA, IDENTIDADE CULTURAL E DIÁSPORA NA POÉTICA DO GRIÔT ABDIAS NASCIMENTO	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS	129
ANEXO 1	132

INTRODUÇÃO: UM EBÓ DE LIBERTAÇÃO PARA O CAMPO DA HISTÓRIA DA ARTE

A decisão de pesquisar, investigar e analisar as pinturas e poemas de Abdias Nascimento (1914-2011)² partiu da admiração, orgulho e interesse em uma produção de resistência cultural que se fundamentou no exílio, — onde a única perspectiva de futuro foi forjada nas referências de origens africanas que a expressão artística desse griôt³ de sabedoria ancestral levantou como estandarte estético-político da sua vida e existência. O maior pan-africanista do Brasil dedicou sua vida e legado à devoção, saudação e respeito aos seus, aos mais velhos, aos nossos ancestrais, aos orixás e as mais novas sementes do futuro do nosso país.

O comportamento tomado diante do tema e da investigação de pinturas e poemas relativos à história da cultura e do sagrado afro-brasileiro conduzido pelas lentes de Abdias Nascimento, levou em conta toda a vigilância para resgatar suas categorias conceituais, suas singularidades e seu discurso artístico, munida de uma felicidade em contextualizar os fenômenos históricos que influenciaram sua produção, — assim como a criação de um terreno de análise na história da arte com os frutos maduros da pesquisa. Tenho a permissão dos meus ancestrais e dos meus Pretos

² Abdias Nascimento (1914-2011), foi um estimado dramaturgo, poeta, diretor, ator, artista plástico, ativista dos direitos humanos e civis das populações negras brasileiro. Perseguido no contexto do Estado Novo, viajou a América do Sul, onde encontraria força política para a formação do Teatro Experimental do Negro. Censurado, preso e exilado na Ditadura Militar, em 1968, esteve em exílio nos Estados Unidos por treze anos (1968-1981) atuou no Complexo do Carandiru formando peças populares. Ao longo da formação do TEN nos anos 50 fez o movimento de aquisição de obras para o Museu de Arte Negra (MAN). Suas contribuições no cenário cultural nacional mostram seu empenho nas diversas linguagens das manifestações artísticas. A esse respeito, ver: ABDIAS Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359885/abdias-nascimento>>. Acesso em: 10 de Jan de 2020.

³ De acordo com o texto curatorial da exposição promovida pelo Itaú Cultural intitulada: ocupação Abdias Nascimento, a palavra Griôt para alguns povos da África, se refere aqueles que contam as histórias, narram os acontecimentos de um povo, passando as tradições para as gerações futuras. O livro autobiográfico Abdias Nascimento: O Griot e as Muralhas, escrito por Abdias e Éle Semog, reivindica exatamente esse lugar para um homem que fez da sua vida uma história de luta, contada e recontada para os contemporâneos e também para os que vieram depois dele. A luta contra o racismo no Brasil do século XX. À esse respeito, ver: SEMOG, Éle, NASCIMENTO, Abdias. Abdias do Nascimento: o griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

Velhos⁴ que lutaram pela liberdade! e em memória de Abdias Nascimento, temos um Ebó⁵ de devoção e saudação ao poder das forças da natureza que são os orixás.

A introdução do tema é uma referência direta ao Ebó (oferenda) para Exu, para que as implicações e o debate teórico aqui desenvolvido seja recebido com êxito no nosso campo da história da arte, ao mesmo tempo que é referência direta ao poema de Abdias intitulado: Padê de Exu Libertador escrito em 1981, — pois Padê é o nome do Ebó preparado pelos filhos do Orixá Exu.

Ao identificar os Loas⁶ do Vodú⁷ Haitiano, As Adinkra⁸ Asantes de Gana, a mitologia dos orixás⁹, os hieróglifos do Egito Antigo e figuras e elementos históricos

⁴ Preto Velho ou Pretos-Velhos são uma linha de trabalho de entidades de umbanda. São espíritos que se apresentam sob o arquétipo de idosos africanos que viveram nas senzalas, majoritariamente como escravizados que morreram no tronco ou de velhice, e que adoram contar as histórias do tempo do cativo. São considerados divindades purificadas. Sábios, ternos e pacientes, dão o amor, a fé e a esperança aos seus afilhados. O preto velho, na Umbanda, está associado aos ancestrais africanos. A esse respeito, ver: VELHO, Gilberto. Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p.12.

⁵ Uma oferenda tradicional para o orixá Exu, O Deus que abre os caminhos. O Deus da contradição dialética. Uma referência ao rito tradicional candomblecista.

⁶ De acordo com as considerações de Milton Silva dos Santos, membro do núcleo de pesquisa do Museu Afro Brasil, no texto intitulado "Os Deuses da Terra Montanhosa", os Loas, assim como os orixás aqui no Brasil, assumem determinadas atividades humano-culturais como maternidade, justiça, cura, por exemplo. Representam forças e fenômenos da natureza, dia consagrado, comportamentos, personalidades e até santo católico correspondente. A esse respeito, ver: ARAÚJO, Emanuel. O Haiti está vivo ainda lá: a arte das bandeiras, dos recortes e das garrafas consagradas ao Vodú. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, 2010. p.34.

⁷ Ao buscar sua etimologia, vemos que o termo Vodú é oriundo da língua Fon, o antigo reino africano de Daomé (atual Benin) e significa "divindade" ou "espírito". O vodú, de forma mais sintética se refere a certos aspectos da cultura haitiana relacionados ao mundo espiritual mas que ultrapassam a dimensão do sagrado (hierofanias) e constituem pinturas, garrafas consagradas, bandeiras cerimoniais (que apresentam elementos da imaginária católica e maçônica), talismãs chamados de paquets e vèvès (desenhos) que consistem em símbolos dos Loas (divindades) do panteão Vodú. A origem e a base religiosa do vodú, assim como as demais religiões afro-americanas, são resultado da junção de vários ritos e práticas culturais de diversos grupos de africanos, majoritariamente, Congo, Ioruba e Fon. Além disso, apresentam elementos do catolicismo, já que os escravizados das colônias francesas foram batizados e submetidos às leis impostas pelo poder da Igreja Católica. A esse respeito, ver: ARAÚJO, Emanuel. O Haiti está vivo ainda lá: a arte das bandeiras, dos recortes e das garrafas consagradas ao Vodú. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, 2010. p.32-34.

⁸ As adinkra são conjuntos de símbolos, iconografias, códigos e referências das muitas epistemologias africanas das regiões da África ocidental, como Gana, por exemplo, muito marcadas pela oralidade empreendidas majoritariamente pelo grupo étnico-cultural Asante. A esse respeito, ver: CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p. 51-52. No Brasil, o trabalho de investigação de suas iconografias se deu sobretudo pelo expoente de Abdias no contexto de investigação das contribuições dos acervos africanos no Brasil e no contexto do pan-africanismo. A intelectual Elisa Larkin, que leva o legado de Abdias, tem atuado com publicações de livros e artigos que resgatam essas teorias do conhecimento humano africano.

⁹ Denominação das divindades do candomblé de Panteão Nagô-Iorubá. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, Ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p.91.

de resistência negra, como o revolucionário Huey Newton (1942-1989), Pixinguinha (1897-1973), Léa Garcia, a potência do quilombo de Palmares e o poder dos tambores sagrados do candomblé (*Rum*, *Rumpi* e *Lê*)¹⁰ em suas séries, — entendi que a monografia seria a primeira etapa de uma pesquisa que merece todo o meu percurso acadêmico futuro.

Endereço as análises para a produção de Abdias através das respectivas referências bibliográficas: o conceito de Candomblé¹¹ empreendido por Abdias Nascimento, no seu livro intitulado: *Os Orixás do Abdias; Os conceitos de Diáspora e Identidade Cultural* propostos por Stuart Hall (1932-2014); e a categoria epistemológica da Afrocentricidade proposta por Ama Mazama.

A pesquisa dedica uma discussão teórica com o objetivo de conectar as referências da produção artística de Abdias Nascimento com as lentes de uma intelectualidade negra. Essa conexão foi realizada através da presença dos temas de resgate da ancestralidade de origem africana identificadas em suas pinturas e poemas¹². Abdias produziu poemas durante o autoexílio paralelo à sua produção de pinturas. A pesquisa, portanto, só contempla dois poemas, considerados os mais representativos, respectivamente: *Padê de Exu Libertador* (1981) e *O Agadá da Transformação* (1982).

¹⁰ *Rum*, *Rumpi* e *Lê* são, respectivamente, tambores consagrados do candomblé. São ferramentas sagradas da liturgia do candomblé e participam das vivências dos terreiros. “Comem”, como diz Abdias Nascimento, junto com os orixás, as mães e os filhos de santo. Os tambores têm preferência por azeite de dendê, sangue de galinha e água sagrada. Abdias apresenta os tambores em ordem decrescente de tamanho. Respectivamente: *Rum*, que emite o som grave, *Rumpi* que emite o som médio e *Lê* que emite o som agudo. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. *O Candomblé bem explicado* (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 321.

¹¹ Designação de organização religiosa de matriz africana baseada no culto aos orixás, Inquices e Voduns. O candomblé é um das maiores manifestações religiosas da cultura afro-brasileira. Vera de Oxaguiã define o candomblé da seguinte maneira: “O candomblé é uma religião que foi criada no Brasil por meio da herança cultural, religiosa e filosófica trazida pelos africanos escravizados, sendo aqui reformulada para poder se adequar e se adaptar às novas condições ambientais. É a religião que tem como função primordial o culto às divindades – inquices orixás ou voduns-, seres que são a força e o poder da natureza, sendo seus criadores e também administradores. Religião possuidora de muitos simbolismos e representações que ajudam a compreender o passado e também a discernir melhor as verdades e as mentiras, permitindo assim definir conceitos[.].” A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. *O Candomblé bem explicado* (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

¹² O livro *Axés do Sangue e da Esperança* de 1983 de Abdias Nascimento, conta com vinte e dois poemas, escritos entre 1967 e 1982. A edição também apresenta desenhos de Abdias. A esse respeito, ver: Abdias Nascimento. *Axés do Sangue e da Esperança: Oríkis*. Rio de Janeiro: Achiamé; RioArte, 1983.

A produção artística de Abdias Nascimento está inserida no seu processo de exílio, transnacionalismo negro¹³ e no contato com as ideias e visões de mundo pan-africanistas¹⁴. O início do exílio em 1968 marca o início de sua produção pictórica. Com destino à Nova York, Abdias conseguiu uma bolsa de estudos da Fairfield Foundation, que tinha a “finalidade de realizar encontros e intercâmbios acadêmicos com entidades culturais negras” (TEIXEIRA, 2019. p.4)¹⁵. Quando estava se aproximando o término das atividades de Abdias Nascimento, em dezembro de 1968, foi baixado o Ato Institucional nº 5. Logo, a questão racial, os movimentos sociais, suas bandeiras e questionamentos sobre o regime militar se configuraram em atos subversivos e foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional. Sendo assim, Abdias decidiu permanecer nos Estados Unidos.

A pesquisa não tem a pretensão de ser uma biografia de Abdias Nascimento, já que a sua trajetória como dramaturgo, sociólogo, ativista do movimento negro, parlamentar e principal expoente das influências pan-africanistas no Brasil tem sido objeto de análise na academia. Assim como as contribuições de sua tese quilombista¹⁶

¹³ Transnacionalismo está no parágrafo para dar sentido e força para a expressão utilizada para explicar os fenômenos políticos que constituíram as experiências pan-africanistas. Os sujeitos africanos e seus descendentes, inseridos na diáspora, encontraram a alternativa do exílio e foram diretamente afetados e sofreram longos processos históricos de construção de identidades fora do continente. A esse respeito ver: CUSTÓDIO, Tulio Augusto Samuel. Construindo o (auto)exílio: trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos (1968-1981). 2011. 181 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

¹⁴ O Pan-Africanismo é um movimento político e cultural que tem origem entre intelectuais africanos e afro-americanos. A reação principal do movimento era enfrentar o racismo, — dura realidade e condição que o sujeito africano enfrentava além da ilegitimidade das fronteiras africanas. O movimento pan-africanista tem força na procura combativa da afirmação da unidade do continente africano junto a denúncia da fragmentação geopolítica; pois as fronteiras não foram estabelecidas por africanos e sim pelos colonizadores de maneira extremamente violenta, através de crises e guerras civis étnicas, formando assim, a divisão em blocos que conhecemos. O movimento estimula a descolonização e as independências do continente com a proposta de unidade. As lutas por independências em sua maioria estavam ligadas com o pan-africanismo. Os movimentos de Independência iniciados nos anos 50, 60 e 70 sobretudo na África mas que também encontra expressividade no Caribe, apresenta o cenário da história da escravidão e da luta por liberdade. É importante considerar a relação dialética do pan-africanismo com a diáspora africana. Exponentes do pan-africanismo abriram, com suas teorias, grandes ambientes de resistência cultural, afirmação da estética e culturas negras, movimentos alternativos e de contracultura. Influenciaram movimentos como o Black Power nos Estados Unidos e o Rastafari Jamaicano. A esse respeito, ver: DOMINGUES, Petrônio. José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica In: Revista África do Centro de Estudos Africanos da USP, n. 24-26, p. 193-210, 2009. p.194. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

¹⁵ TEIXEIRA, Elisa Ferreira. Expressão Artística de Abdias Nascimento: valorização da identidade e cultura negra a partir das pinturas e poesias no autoexílio (1968 - 1981). PPGH- Universidade Federal Paraíba. ANPUH- Brasil. - 30 simpósio Nacional de História, Recife, 2019. p. 4.

¹⁶ O Quilombismo é um movimento político dos negros brasileiros, objetivando a implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em

tem ganhado espaço em pesquisas e estudos. A pesquisa explora o terreno das contribuições do autor para o campo da história da arte ao dedicar investigação endereçada para a produção de pinturas e poemas realizados durante seu exílio e transnacionalismo negro.

A partir do acervo digitalizado da sua produção (pintura e poesia), o contato da pesquisa com as fontes primárias, — como os seus ensaios sobre expressão artística afro-brasileira, a pesquisa se dedica a explorar os fenômenos que compõem nas manifestações artísticas de Abdias Nascimento.

O percurso do tema artes visuais, colecionismo africano/afro-brasileiro, estudo e investigação da antiguidade africana empreendido por Abdias é objeto recente de especulação e publicação por parte de historiadores da arte, artistas e discursos curatoriais, já que o legado de Abdias tem direcionado pesquisadores para as contribuições do desenvolvimento de sua tese quilombista, bem como seu ativismo no campo da luta política por direitos civis da população negra no país, assim como o seu protagonismo no cenário internacional, com a valorização das vidas negras pelo teatro, empreendida pelo Teatro Experimental do Negro¹⁷, o TEN.

O estado da pesquisa identifica que os levantamentos a respeito do seu exílio (principal fase de sua produção de pinturas e poemas) têm dado ênfase para a sua atuação política e militância, onde o destaque da produção artística ligada à pintura e poesia não é exclusivamente explorado, uma vez que a sua atuação cênica e seu pioneirismo na dramaturgia tem maiores indicadores de análise.

O tema da pesquisa, portanto, visa apresentar a produção artística desse período da vida de Abdias Nascimento (pinturas que datam da ordem cronológica de 1968 até 1996) através do estudo, investigação e análise das referências base de sua pintura e poesia, como por exemplo, as obras de teor mais iconográfico, portanto, narrativo, — como o grupo de pinturas que exhibe o panteão dos orixás, por exemplo, nos quais, os conteúdos da memória sensível de culto ao candomblé exploram o seu universo religioso, assim como as adinkra que compõem mais na ordem da

outros quilombos que existiram e existem no País. (NASCIMENTO, 1980, p. 278). A esse respeito, ver: O Quilombismo, 2ª ed. (Brasília/Rio: Fundação Cultural Palmares/ OR Editor, 2002), págs. 278.

¹⁷ Teatro Experimental do Negro foi uma companhia teatral brasileira, fundada por Abdias do Nascimento, que atuou entre 1944 e 1961. Entre 1952 e 1953 o grupo teve um programa de mesmo nome na TV Tupi apresentando teleteatros. A esse respeito, ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_Experimental_do_Negro#cite_ref-1_1-0>.

simbologia e não se pretendem universalistas, como algumas expressões do iorubá fazem, por exemplo.

Através da investigação da ancestralidade de origens africanas desenvolvidas no contexto de resistência pan-africana de Abdias Nascimento, a pesquisa trabalha com quatro núcleos de pintura e poesia, respectivamente: O Candomblé e a Mitologia dos Orixás; As Adinkra Asantes; Cosmogonia Vodou e os Hieróglifos do Egito Antigo; e as Figuras e Elementos Históricos de Resistência Negra.

Os núcleos teóricos se apresentam na pesquisa com a seguinte conformação: Diáspora (autoexílio, transnacionalismo negro e influência pan-africanista de Abdias Nascimento); Identidade Cultural (produção e expressão artística) e a Afrocentricidade (um paradigma que coloca a experiência africana como centro). São esses os contextos históricos de influência da produção de pintura e poesia de Abdias Nascimento, assim como as suas expressões artísticas.

O capítulo 1 intitulado: Ancestralidade de Origem Africana e Resistência Pan-Africana: Adinkra Asantes, Mitologia dos Orixás e Pan-Africanismo no Brasil Nas Lentes de Abdias Nascimento, apresenta as análises sobre o universo estético-cultural das adinkra africanas, e do panteão iorubá, — como as mitologias dos orixás, — através dos elementos visuais e conceituais do candomblé. Também relaciona a constituição sincrética da prática cultural do candomblé, — principal movimento cultural da afrodiáspora brasileira apontado na pesquisa, como contexto de influência direta da produção. Se estabelece, portanto, uma relação direta das influências do pan-africanismo nas pinturas de Abdias que narram, respectivamente, o universo das adinkra, dos orixás e das figuras históricas de resistência negra localizados em sua pintura.

O capítulo 2 intitulado: Os Orixás para / de Abdias: Texto Histórico Sobre Os Orixás de Pintura e Poesia, contextualiza as pinturas e os poemas de Abdias com o ensaio do autor intitulado: Minha Pintura e o Candomblé, publicado em 2006. Através da análise desse texto, o estudo se dirige para as pinturas e poemas que narram, respectivamente: os orixás, suas mitologias, assim como introduz as referências do Vodou Haitiano e dos hieróglifos do Antigo Egito. O capítulo também introduz as figuras e elementos históricos de resistência negra, dessa vez, localizados em seus poemas.

O capítulo 3 intitulado: Afrocentricidade¹⁸: Pintura, Identidade Cultural¹⁹ e Diáspora²⁰ Na poética do Griôt Abdias Nascimento, é o capítulo final onde introduzo minhas considerações a esses conceitos e os relaciono com a poética encontrada em sua produção e expressão artística. Investigo o fato desses fenômenos estéticos, políticos e teóricos terem relação direta na formação da expressão artística de Abdias Nascimento. A investigação é mediada pela visualidade da sua trajetória artística de resistência (referências) que passam pelo viés estético-político e identitário.

A seleção final das pinturas também permite observar a conjunção dos quatro núcleos de sua pintura com telas que apresentam Adinkra junto com Orixás, variações da adinkra Sankofa com iconografias do candomblé e elementos de sua mitologia, assim como uma pintura que exhibe o trânsito forçado da travessia, — onde se levanta e se apresentam hipóteses de uma possível conexão geográfica entre Angola (a pintura exhibe a baía de Luanda referenciada no título) e a saída sangrenta do continente africano²¹.

O capítulo final tem uma seleção de pinturas que fazem parte de uma análise pautada em uma interpretação que identificou elementos repetitivos nas pinturas: como o elemento sangue (três das quatro pinturas apresentam rostos ensanguentados na composição, pois tratam-se de representações ligadas ao tema

¹⁸ A afrocentricidade surgiu nos anos 80 em resposta a supremacia branca e como alternativa para as populações da diáspora. A afrocentricidade, portanto, surge como um novo paradigma de enfrentamento ao saber epistemológico branco colocado como universal, visto que a experiência africana é diferente da europeia e deve ser enfrentada como tal. Para Mazama, a discussão inicial do paradigma da afrocentricidade tem seu ponto na ênfase da centralidade africana das experiências. "O afrocentrista não vai questionar a ideia da centralidade dos ideais e valores africanos, mas discutirá sobre que os constitui" (ASANTE, 1990 apud MAZAMA, 2009, p.117). A esse respeito, ver: MAZAMA, Ama. A Afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p.111-128.

¹⁹ O pensamento de Stuart Hall (1932-2014) acerca da identidade cultural na diáspora possibilita compreender que esse processo histórico é constituído de constantes mudanças e transformações nas identidades dos sujeitos. Para isso, é necessário compreender o conceito de identidade proposto por Hall no artigo Identidade Cultural e Diáspora de 1994. A esse respeito, ver: Hall, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, p. 68-75, 1996. A esse respeito, ver: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>>.

²⁰ Thomas Bonnici (2005), em Conceitos-chave da teoria pós-colonial nos mostra que a origem do termo Diáspora está no grego, — diasporain; a palavra significa semear, dispersar, e portanto, se refere a dispersão das pessoas, seus deslocamentos físico-espaciais e conseqüentemente sócio-culturais. A esse respeito, ver: BONNICI, Thomas. Conceitos-Chave da Teoria Pós-colonial. Maringá- PR: Eduem, 2005. 75.p. Acesso em março de 2022. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1Skru128r2nziqRDbqf609iY2bTc2DbDc>>

²¹ A análise da pintura se encontra no capítulo 3 desta monografia.

do concurso de artes de 1955, intitulado: Concurso do Cristo Negro realizado pelo Museu de Arte Negra, o MAN)²².

Como tal elemento de repetição é levado em consideração, apresento a referência teórica a respeito da ideia de afrofuturismo e afrocentricidade²³ empreendida através das lentes da autora Lu Ain-Zaila que escreveu a respeito da expressão adinkra e do poder de sankofa.²⁴ Utilizo essas categorias conceituais para preencher interpretações que destoam da usual realizada nos dois capítulos, — que consistem na análise das obras, seu contexto de produção e influências e investigação das origens africanas (referências) que as pinturas se sustentam.

Através da autoridade da escrita afrofuturista, desenvolvi uma análise (com minha visão particular) e uma interpretação a respeito da morte, do sofrimento, da dor, do desassossego, da degradação física e psicológica e da adjetivação da pessoa triste através da relação da pintura (a obra em questão é intitulada: Baía de Sangue - Luanda)²⁵ com o conceito de banzo²⁶ que exploro como categoria conceitual de

²² O Concurso de Artes Plásticas intitulado: Concurso do Cristo Negro realizado em 1955 pelo Teatro Experimental do Negro, como parte das atividades do Museu de Arte Negra (MAN), promoveu pinturas com a temática da iconografia cristã de Jesus para exercitar, através de escolhas estéticas, telas que colocassem os corpos negros como referência plástica para as composições. A esse respeito, ver: NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista. In: Cristo Negro: atentado à religião católica. Rio de Janeiro: Vozes, 1980. p.105- 106.

²³ ERNESTO, Luciene “Lu Ain-Zaila” Marcelino. Sankofia. Breves Histórias sobre Afrofuturismo. Edição da Autora. Rio de Janeiro. 2018. Luciene Marcelino Ernesto, mais conhecida como Lu Ain-Zaila é uma pedagoga e escritora afro-brasileira de ficção científica e literatura fantástica de Nova Iguaçu- Rio de Janeiro, autora de Sankofia: Breves histórias sobre Afrofuturismo de 2019.

²⁴ É importante recorrer ao significado histórico associado ao futuro e ao passado da adinkra Sankofa. Como uma ave, representada tradicionalmente pelos asantes e no ocidente, ela retorna com o seu ovo da vida com o ímpeto de ir em frente sempre acompanhada das referências passadas. Veremos, nos próximos capítulos, que Abdias também representa a sankofa como serpente, — associada ao orixá Oxumaré. O símbolo sankofa também pode ser visto como uma metáfora da sabedoria de aprender com o passado para construir novos futuros. Esse pássaro que volta a cabeça à cauda, no seu ato de retorno contínuo e dialético ao passado, abre possibilidades para ressignificar possíveis presentes, de olho no futuro. CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.75.

²⁵ A análise da pintura e a interpretação afrofuturista está no capítulo 3 desta monografia.

²⁶ O Novo Dicionário Banto no Brasil de Nei Lopes investiga que a palavra *Banzo* tem origem na língua Quicongo e significa pensamento, lembrança; e no Quimbundo significa saudade, paixão, mágoa. Para o autor Nei Lopes, “Banzo é uma nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil.” Nos dicionários brancos, os dicionários oficiais de língua portuguesa, o banzo é definido como saudade da África, ou como forma de adjetivação de pessoa triste ou melancólica. O artigo de Kalle Kananoja analisa a doença do banzo ou melancolia no mundo atlântico português. O autor identifica que o fenômeno do banzo surgiu no fim do século XVII em Angola e teria se espalhado, conseqüentemente para o Brasil e Portugal com a chegada das populações sequestradas para a escravização. O artigo de Nei Lopes sustenta que o banzo era visto como uma doença mental que poderia ser contraída por qualquer pessoa, mas na segunda metade do século XVIII ela se transformou em uma doença dos negros. As alternativas dramáticas dos escravizados a sua condição, como o suicídio e o infanticídio, foram tratadas frequentemente na historiografia como formas de resistência

análise ao me deparar com o elemento sangue como signo de repetição, além de explorar a relação da experiência da violência colonial como trauma, ao observar mais uma vez, o elemento de repetição (sangue) no trabalho de Abdias Nascimento.

O tema da dor e do sofrimento estão presentes nas pinturas de Abdias através de elementos que se repetem e chamam a atenção para representações que não eram convencionais, como o próprio autor alerta na ocasião do concurso do Cristo Negro, — atividade que deveria apresentar a temática da figura cristã de Jesus com a escolha estética negra. Diante desse contexto, resolvi movimentar e ativar a discussão afrofuturista que me permite explorar as análises que empreendi diante das representações de faces ensanguentadas com o elemento sangue presente nessas composições. Nesse ponto, a pesquisa explorou discussões de trânsitos afro-atlânticos e o seu contexto de travessia aliado às ideias de perda, desassossego e saudades da África.

A pesquisa trilha esse percurso em relação a produção e expressão artística do Griôt Abdias Nascimento e convida os leitores e pesquisadores interessados em acessar a poética de Abdias na história da arte. É anexado um glossário de termos específicos que acompanha o trabalho.

dos escravizados, mas este artigo sugere que, no estudo da escravidão, os historiadores poderiam enfocar mais as questões de saúde mental do que a resistência. A esse respeito, ver: KANANOJA, K. As raízes africanas de uma doença brasileira – o banzo em Angola nos séculos XVII e XVIII. Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, v. 12, n. 23, p. 69-94, 31 dez. 2018.

1.0 ANCESTRALIDADE DE ORIGEM AFRICANA E RESISTÊNCIA PAN - AFRICANA: ADINKRA ASANTES, MITOLOGIA DOS ORIXÁS E PAN-AFRICANISMO NO BRASIL NAS LENTES DE ABDIAS NASCIMENTO

O primeiro capítulo da pesquisa estabelece a ligação entre ancestralidade de origem africana e resistência pan-africana encontradas nas pinturas de Abdias Nascimento²⁷ produzidas no contexto religioso do candomblé²⁸ e no contexto político de influências do pan-africanismo no Brasil, — mais especificamente as referências que Abdias sustentou como bases epistemológicas da sua poética e pesquisa. Como constitutivo da busca pela ancestralidade de origem africana, o capítulo introduz as análises dos elementos da mitologia dos orixás presentes através de repertórios de símbolos do candomblé em suas aspirações de influência pan-africanista. O capítulo também introduz as adinkra²⁹ presentes nessas mesmas referências e discursos históricos das narrativas e simbologias de sua pintura.

Diante da constatação desses fenômenos na pintura de Abdias, a pesquisa versa sobre os apontamentos do universo estético-cultural das adinkra asantes e do

²⁷ Abdias Nascimento (1914-2011), foi um estimado dramaturgo, poeta, diretor, ator, artista plástico, ativista dos direitos humanos e civis das populações negras brasileiro. Perseguido no contexto do Estado Novo, viajou a América do Sul, onde encontraria força política para a formação do Teatro Experimental do Negro. Censurado, preso e exilado na Ditadura Militar, em 1968, esteve em exílio nos Estados Unidos por treze anos (1968-1981) atuou no Complexo do Carandiru formando peças populares. Ao longo da formação do TEN nos anos 50 fez o movimento de aquisição de obras para o Museu de Arte Negra (MAN). Suas contribuições no cenário cultural nacional mostram seu empenho nas diversas linguagens das manifestações artísticas. A esse respeito, ver: ABDIAS Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359885/abdias-nascimento>>. Acesso em: 10 de Jan de 2020.

²⁸ Designação de organização religiosa de matriz africana baseada no culto aos Orixás, Inquices e Voduns. O candomblé é um das maiores manifestações religiosas da cultura afro-brasileira. Vera de Oxaguiã define o candomblé da seguinte maneira: “O candomblé é uma religião que foi criada no Brasil por meio da herança cultural, religiosa e filosófica trazida pelos africanos escravizados, sendo aqui reformulada para poder se adequar e se adaptar às novas condições ambientais. É a religião que tem como função primordial o culto às divindades – inquices orixás ou voduns-, seres que são a força e o poder da natureza, sendo seus criadores e também administradores. Religião possuidora de muitos simbolismos e representações que ajudam a compreender o passado e também a discernir melhor as verdades e as mentiras, permitindo assim definir conceitos[.]”. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

²⁹ As adinkra são conjuntos de símbolos, iconografias e provérbios das muitas epistemologias africanas das regiões da África ocidental, como Gana, por exemplo, muito marcadas pela oralidade empreendidas majoritariamente pelo grupo étnico-cultural Asante. A esse respeito, ver: CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p. 51-52. No Brasil, o trabalho de investigação de suas iconografias se deu sobretudo pelo expoente de Abdias no contexto de investigação das contribuições dos acervos africanos no Brasil e no contexto do pan-africanismo. A intelectual Elisa Larkin, que leva o legado de Abdias, tem atuado com publicações de livros e artigos que resgatam essas teorias do conhecimento humano africano.

panteão iorubá, — como as mitologias dos orixás³⁰, encontradas através dos elementos visuais e conceituais do candomblé, — apontados como referências presentes na pintura de Abdias realizada através da constituição sincrética da prática cultural do candomblé, — principal movimento cultural da afrodíaspóra brasileira apontado na pesquisa.

A pesquisa, portanto, estabelece uma relação direta das influências do pan-africanismo³¹ nas pinturas de Abdias que narram, respectivamente, o universo dos orixás e das adinkra. O debate a respeito do pan-africanismo no Brasil — enquanto fenômeno cultural que contextualiza as manifestações artísticas e práticas culturais afro-brasileiras, (sobretudo no contexto de formação de gerações da intelectualidade negra e de agitadores culturais da negritude no Brasil) aqui investigado e explorado, comparece no capítulo como pano de fundo para as análises.

A pesquisa apresenta a investigação do contexto histórico da produção das pinturas de Abdias Nascimento e as suas respectivas análises das poéticas direcionadas para o candomblé no Brasil, observada no contexto da diáspóra, enquanto fenômeno estético-político e artístico-cultural, através de uma abordagem não-redutora das contribuições e influências do candomblé e do pan-africanismo no Brasil.

Apresenta também considerações sobre a dimensão cultural da ancestralidade de origem africana encontrada nas pinturas de Abdias. A ênfase não-redutora é no

³⁰ Denominação das divindades do candomblé de Panteão Nagô-Iorubá. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 91.

³¹ O Pan-Africanismo tem origens entre intelectuais africanos e afro-americanos. A reação principal do movimento era enfrentar o racismo, — dura realidade e condição que o sujeito africano enfrentava além da ilegitimidade das fronteiras africanas. O movimento pan-africanista tem força na procura combativa da afirmação da unidade do continente africano junto a denúncia da fragmentação geopolítica; pois as fronteiras não foram estabelecidas por africanos e sim pelos colonizadores de maneira extremamente violenta, através de crises e guerras civis étnicas, formando assim, a divisão em blocos que conhecemos. O movimento estimula a descolonização e as independências do continente com a proposta de unidade. As lutas por independências em sua maioria estavam ligadas com o pan-africanismo. Os movimentos de Independência iniciados nos anos 50, 60 e 70 sobretudo na África mas que também encontra expressividade no Caribe, apresenta o cenário da história da escravidão e da luta por liberdade. É importante considerar a relação dialética do pan-africanismo com a diáspóra africana. Exponentes do pan-africanismo abriram, com suas teorias, grandes ambientes de resistência cultural, afirmação da estética e culturas negras, movimentos alternativos e de contracultura. Influenciaram movimentos como o *Black Power* nos Estados Unidos e o *Rastafari* Jamaicano. A esse respeito, ver: DOMINGUES, Petrônio. José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica In: Revista África do Centro de Estudos Africanos da USP, n. 24-26, p. 193-210, 2009. p.194. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

sentido de contemplar os fenômenos, — como o próprio candomblé, religião afro-brasileira encarada como movimento de decisiva influência nas trajetórias artísticas e consequentemente estético-políticas, constitutivas de nossa cultura.

As teorias do conhecimento humano africano, suas filosofias e visões de mundo apresentam marcadores decisivos na construção e constituição da visualidade de temática afro-brasileira, — constituinte da cultura nacional. Os legados das matrizes africanas no país se encontram nas diversas linguagens das manifestações artísticas de nossa cultura material e imaterial. Em tempos de luta por direitos civis, resistências e enfrentamentos, as teorias da arte, as iconografias e os referenciais epistemológicos africanos nas artes visuais são experimentados e apresentam linguagens que constroem um vocabulário plástico. Através das pinturas de Abdias, a pesquisa estabelece a discussão dos elementos encontrados nas principais referências de uma pintura comprometida a transmitir o produto de suas reflexões mais profundas sobre os temas da ordem da ancestralidade e da resistência cultural.

No contexto decisivo de resistência das manifestações de ancestralidade africana que tem singularidades brasileiras como o jongo, umbanda³², capoeira e sobretudo o candomblé, cria-se o cenário para o desenvolvimento dos estudos afrocentrados, ancestrais, afro-orientados e sobretudo pan-africanistas, paralelos aos estudos religiosos, antropológicos e etnográficos brasileiros, como as pesquisas de Roger Bastide (1898- 1974), Pierre Verger (1902- 1996), Carybé (1911-1997) entre outros.

A formação de uma intelectualidade negra no Brasil pelo ativismo político e pelas formações de artistas, poetas e agitadores culturais é diversa. Expoentes como Heitor dos Prazeres (1898-1966), Abdias Nascimento (1914-2011), Solano Trindade (1908-1974), Léa Garcia entre outros, corroboram o alinhamento ideológico do movimento negro no Brasil nas artes e na cultura, nos anos 60 a 90 até aos nossos dias.

³² De acordo com os autores Odé Kileuy e Vera Oxaguiã, os indígenas no território que hoje se compreende por Brasil, se identificaram com a nação Bantu e através do fenômeno de conjunção de suas crenças e hábitos, possibilitaram a formação da Umbanda que consiste em reverenciar e prestar culto aos caboclos, figura dos nossos ancestrais indígenas, e nos pretos-velhos, a síntese dos nossos ancestrais escravizados. A umbanda é então a religião que foi criada no Brasil, amalgamando saberes africanos e indígenas com o saber europeu, por meio do sincretismo com a religião católica. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 30.

O Candomblé foi o verdadeiro campo de experimentações das linguagens que contam com os referenciais simbólicos-religiosos e também utilizavam tais elementos culturais africanos com viés estético-político de enfrentamentos ao racismo, pela liberdade do povo negro. Para Abdias Nascimento, em texto histórico de 1976 intitulado: “Arte Afro-Brasileira: Um Espírito Libertador”, do livro O Genocídio do Negro Brasileiro, o Candomblé seria o berço da arte afro-brasileira, pois resistiu a escravização, marginalização e à repressão policial e é a síntese da sobrevivência da tradição da oralidade³³. Para Abdias, a arte negro-brasileira é a arte de libertação do povo negro³⁴. “Pois arte negra é precisamente a prática da libertação negra - reflexão e ação / ação e reflexão - em todos os níveis e instantes da existência humana” (NASCIMENTO, 1978, p.180):

“Sistematicamente perseguido pela religião oficial, o Catolicismo, e pela polícia, o Candomblé perseverou com energia e vitalidade, tornando-se a fonte da resistência cultural e o berço da arte afro-brasileira.” (NASCIMENTO, 1978, p. 176).

O candomblé, nas palavras de Abdias Nascimento:

Para mim, o mistério ontológico e as vicissitudes da raça negra no Brasil se encontram e se fundem na religião dos Orixás: o Candomblé. Experiência e ciência, revelação e profecia, comunhão entre os homens e as divindades, diálogo entre os vivos, os mortos, e os não nascidos, o Candomblé marca o ponto onde à continuidade existencial africana tem sido resgatada. Onde o homem pode olhar a si mesmo sem ver refletida a cara branca do violador físico e espiritual de sua raça. No Candomblé, o paradigma opressivo do poder branco, que há quatro séculos vem se alimentando e se enriquecendo de um país que os africanos sozinhos construíram, não tem lugar nem validade. (NASCIMENTO, 1978, p. 182).

O envolvimento de Abdias com o pan-africanismo marcou suas pinturas durante seu exílio nos anos 70 nos Estados Unidos. Suas telas resgatam a dimensão de síntese cultural e constroem um repertório muito singular para a presença das cosmologias africanas e afro-brasileiras, mais especificamente na representação dos orixás.

As pinturas produzidas no exílio tem forte relação com suas influências com o pan-africanismo e com o desenvolvimento de sua tese quilombista dos anos 80: grande referência à resistência histórica de Palmares, cujo mote está na organização

³³ A esse respeito, ver: NASCIMENTO, Abdias. “Arte Afro-Brasileira: um espírito libertador”. in: O genocídio do negro brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 1978. p.176.

³⁴ A esse respeito, ver: NASCIMENTO, Abdias. “Arte Afro-Brasileira: um espírito libertador”. in: O genocídio do negro brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 1978. Primeira Edição publicada em Black Art: International Quarterly, p. 180.

e autonomia do sujeito negro - brasileiro na tomada de decisões que se referem aos seus meios de existência e resistência pela cultura, — observa-se então, basicamente, um manual de como o negro no Brasil deve se organizar no enfrentamento antirracista e como deve romper com práticas que sustentam teorias colonialistas bem como a importância de sua articulação política.

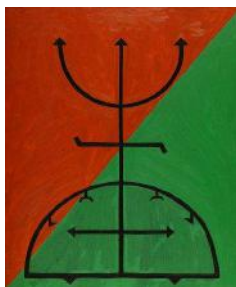
De acordo com a assertiva teórica de Abdias à respeito do Quilombismo, podemos destacar a seguinte máxima à respeito da tese quilombista do autor³⁵:

O Quilombismo é um movimento político dos negros brasileiros, objetivando a implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em outros quilombos que existiram e existem no País. (NASCIMENTO, 1980, p. 278).

Segundo este pensamento, a sociedade deve se organizar como nas estruturas de quilombo, — sem hierarquias, sem opressão e sem os processos de violência e genocídio das populações por motivações étnicas. Abdias propõe então a ideia de superação de uma sociedade racista, com sujeitos que detêm seus conhecimentos históricos - culturais pautados na reconstrução da subjetividade do sujeito africano e na autonomia de sua ancestralidade³⁶.

Diante do contexto de influências do pan-africanismo, no qual Abdias foi principal expoente no Brasil, a contribuição da tese quilombista do autor aliado as bases estéticas de origem africana que sustentam sua pintura — como o universo dos orixás do candomblé e das Adinkra Asantes, o capítulo explora a expressão artística nesses três núcleos de sua produção.

Figura 1 — Abdias Nascimento. Quilombismo (Exu e Ogum). Óleo sobre tela, 71 x 56 cm. Búfalo, EUA, 1980.



Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

³⁵ Reproduzido do livro O Quilombismo, 2ª ed. (Brasília/Rio: Fundação Cultural Palmares/ OR Editor, 2002), págs. 278-290.

³⁶ Considerações retiradas das compreensões mais gerais da tese quilombista de Abdias. À esse respeito ver: NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.) Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

A pintura que dá ainda mais fôlego poético para a tese quilombista do griot³⁷ Abdias exibe os orixás representativos da visão de mundo quilombista: a justiça, e a guerra presentes nos caminhos de Exu e Ogum (fig.1). Na pintura intitulada Quilombismo (Exu e Ogum), vemos o tridente de Exu e o símbolo de guerra de Ogum, o arco com a flecha e as outras ferramentas³⁸ de guerra suspensas, como a espada e facões, — colocados aqui em uma solução de simples riscos na composição, se juntam e viram uma só ferramenta: o elemento que dá vida ao quilombismo³⁹. Associado com a coragem e força, Ogum é um destemido guerreiro que trava suas batalhas nos caminhos abertos por Exu.

Ao criar o símbolo⁴⁰ do quilombismo nos anos 80 através da inspiração da linhagem guerreira e ancestral dos orixás Exu e Ogum, Abdias saúda a referência que une os princípios da comunicação, da contradição e da dialética de Exu com os da inovação tecnológica e do compromisso de luta de Ogum.

O quilombismo, portanto, é centro de uma encruzilhada de bons pleitos nas batalhas da vida. O tridente de Exu é a ferramenta cujo poder está em suas setas que indicam os caminhos dos seus filhos; Esse garfo, comumente representado com três

³⁷ De acordo com o texto curatorial da exposição promovida pelo Itaú Cultural intitulada: ocupação Abdias Nascimento, a palavra Griot para alguns povos da África, se refere aqueles que contam as histórias, narram os acontecimentos de um povo, passando as tradições para as gerações futuras. O livro autobiográfico *Abdias Nascimento: O Griot e as Muralhas*, escrito por Abdias e Éle Semog, reivindica exatamente esse lugar para um homem que fez da sua vida uma história de luta, contada e recontada para os contemporâneos e também para os que vieram depois dele. A luta contra o racismo no Brasil do século XX. À esse respeito, ver: SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. *Abdias do Nascimento: o griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

³⁸ A autora Ligia Nobre apresenta que a palavra “ferramenta”, substantivo feminino cuja etimologia vem do latim, no dicionário Houaiss da língua portuguesa (2015) é definida como “conjunto de instrumentos ou utensílios de ferro”. Vagner Gonçalves da Silva, no ensaio Exu do Brasil, aponta que “ferramenta é o nome pelo qual se conhecem os ferros de um determinado orixá que sintetizam seus atributos, como o arco e a flecha para Oxóssi, o tridente para Exu etc.” (SILVA, 2012, p. 1111). Ressalta ainda que “a forma do tridente fornece o padrão também para a fabricação das ferramentas de Exu, indicando inclusive o orixá a quem ele serve de mensageiro” (SILVA, 2012, p. 1102). A esse respeito, ver: NOBRE, Ligia Velloso. *Terra-chão em movimento: ponto riscado, arte, ritual*. 2019. Tese de Doutorado em Estética e História da Arte. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. 284 p. p. 105.

³⁹ Optamos por fazer uma análise descritiva das imagens e dos símbolos através de uma leitura iconográfica. A iconografia é uma forma de comunicação visual que faz uso da imagem para representar algo. Geralmente, é utilizada no âmbito da análise de obras de arte, relacionando fontes e significados. A esse respeito, ver: <<https://www.dicio.com.br/iconografia/>>.

⁴⁰ A autora Beatriz Furlanetto afirma que o homem vive em um universo simbólico e as formas simbólicas são construções efetuadas pelos sujeitos. Ernst Cassirer (1874-1945) concebe o homem como animal simbólico, produtor de signos e símbolos na sua relação com o mundo. A arte, como as demais formas simbólicas, é uma modalidade de simbolização com a qual o homem constrói sua realidade, engendrando conhecimento com suas próprias perspectivas e valores. A arte é um “universo de discurso” independente que promove uma compreensão profunda e essencial da realidade conformada pela experiência estética. A esse respeito, ver: FURLANETTO, Beatriz Helena. *A arte como forma simbólica*. Revista Científica/FAP (Curitiba. Online), v. 9, p. 36-50, 2012. p. 36.

dentes, é cheio de energia e o seu portador, Exu, rege os mistérios presentes nesses caminhos da encruzilhada.

As cores na composição fazem referência aos orixás; vermelho é de Ogum mas também é de Exu-Pomba gira, e o verde é associado ao saber caboclo das matas de Oxóssi, irmão de Ogum na arte da caça. O preto também é cor de Exu e compõe a obra do tridente e dos instrumentos, para formar a nova ferramenta quilombista da vitória. A guerra, a caça e as batalhas são consideradas atos equivalentes às manifestações artísticas na mitologia iorubá. Os orixás, dançam ao empunhar suas armas e ferramentas de batalha. Assim como existe uma vasta bibliografia para a dimensão da encruzilhada, cujo senhor é Exu. Temos a encruzilhada como categoria conceitual explorada por autoras a respeito da dimensão do axé⁴¹ nas encruzilhadas de Exu.⁴²

É importante considerar o contexto histórico e político do Brasil na época da circulação das ideias de sua tese quilombista nos anos 80 e conseqüentemente, a produção dessa pintura (fig. 1). Devemos considerar também todo o ativismo da juventude de Abdias Nascimento, — sobretudo sua militância política nos anos 40 e a sua experiência do autoexílio (1968-1981). Essa trajetória possibilitou a imersão no ambiente cultural de influências pan-africanistas. Em decorrência disso, preparou-se terreno teórico e artístico, onde Abdias, na ocasião de seu retorno ao país, foi tomado pelos ares do processo de reabertura política e levantou bandeiras relativas à luta por justiça social e direitos básicos da população afro-brasileira.

A pintura intitulada Okê Oxossi (fig.2), apresenta Oxóssi na bandeira do Brasil, onde o orixá subverte os ideários positivistas de “Ordem e Progresso” com seu arco, com a flecha apontada para cima e com a saudação “Okê, Okê” ao dono das florestas e da sabedoria cabocla⁴³.

⁴¹ No texto intitulado Minha Pintura e o Candomblé Abdias denomina Axé como força vital inerente, contida nos seres e em todas as coisas. Nas religiões de matriz afro-brasileiras, o termo representa a energia sagrada dos orixás. A esse respeito, ver: NASCIMENTO, Elisa Larkin. Os orixás do Abdias. Brasília: IPEAFRO e Fundação Cultural Palmares, 2006. p.6.

⁴² A esse respeito, é pertinente revisitar a categoria conceitual de Encruzilhada de Leda Maria Martins e as noções de Encruzilhada proposta por Maria Stella de Azevedo Santos relativas ao universo sagrado e religioso afro-brasileiro. MARTINS, Leda Maria. A Oralitura da Memória. In: Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. SANTOS, Maria Stella de Azevedo. Balaio de Ideias: Na encruzilhada da vida. Jornal A Tarde, Salvador, 31 de julho de 2010. Disponível em: <<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/balaio-de-ideias-na-encruzilhada-da-vida/>>.

⁴³ O Orixá Oxóssi da cultura iorubá é historicamente associado à figura indígena brasileira. Sobretudo no culto da Umbanda desde a chegada do culto iorubá no Novo Mundo. No Brasil, a familiaridade é explicada pelo fenômeno do sincretismo simbólico-religioso. Tanto na liturgia dos santos do

As referências aos orixás marcam quase todas as telas do período de exílio. Temos a pintura intitulada Xangô Sobre os EUA, onde o orixá Xangô⁴⁴, através do elemento do duplo machado é colocado na bandeira dos Estados Unidos (fig.3); A composição mostra o diálogo direto de Abdias com o movimento negro norte-americano.

Na pintura intitulada Paz e Poder (fig.4), Abdias faz uma conjunção que une punhos cerrados, — elemento iconográfico pleno de resistência, com o símbolo da paz. A pintura Exu Black Power (fig.5), é dedicada nominalmente ao artista brasileiro Rubens Gerchman (1942-2008), um dos representantes da Nova Figuração Brasileira. Gerchman esteve com Abdias durante seu exílio em Nova York. Na composição, a bandeira dos Estados Unidos mais uma vez é representada aos pés do orixá Exu com um black power de serpente e o punho erguido e cerrado, — elemento que dá ênfase a referência ao símbolo de resistência do movimento negro americano.

Essas obras exibem o diálogo direto de sua pintura com o contexto de influências da militância por direitos civis da população negra afro-americana. A produção está ligada, portanto, ao momento histórico da Guerra Fria que possibilitou os estudos decolonialistas nos contextos de formação dos novos países africanos libertos dos séculos de colonização. A formação da Unidade Africana⁴⁵, por exemplo, evocava a solidariedade política e a reconstrução étnica, cultural e ancestral, longe dos alçozes do imperialismo. O africanismo, portanto, era uma identidade contida em negros afro-americanos e brasileiros, não se limitando aos países africanos de origem.

A relação dos orixás com o repertório das adinkra na investigação e estudo de Abdias está relacionada com os estudos dos sistemas de representação africano e afrodescendente no contato com as diferentes culturas do continente, aliado ao momento político e histórico da afrodíaspóra. A construção do repertório e identidade visual pan-africanista brasileiro passa pela leitura de Abdias dos orixás e das escolhas estéticas em assumir símbolos culturais africanos como referência primeira de resistência cultural, — como as adinkra asantes, como veremos a seguir.

cristianismo, como no vodu e na pajelança indígena. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

⁴⁴ Xangô é o orixá da justiça, dos raios, dos trovões e do fogo. A esse respeito, ver: NASCIMENTO, Elisa Larkin. Os orixás do Abdias. Brasília: IPEAFRO e Fundação Cultural Palmares, 2006. p.10.

⁴⁵ Os movimentos de Independências e o surgimento de Estados Africanos Independentes foram crescentes na década de 60 por conta do movimento pan-africanista e sua proposta revolucionária de Unidade Africana.

Figura 2 — Abdias Nascimento. Okê Oxossi. Acrílico sobre tela, 92 x 61 cm. Búfalo, EUA, 1970.



Fonte: Acervo do MASP, 2019.

Figura 3 — Abdias Nascimento. Xangô Sobre os EUA. Acrílico sobre tela, 91 x 61 cm. Búfalo, EUA, 1970.



Fonte: Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 4 — Abdias Nascimento, Paz e Poder. Acrílico sobre linho, 153 x 107 cm. Middletown, EUA, 1970.



Fonte: Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 5 — Abdias Nascimento, Exu Black Power n. 2 (Homenagem a Rubens Gerchman). Acrílico sobre tela, 76 x 60 cm. Nova Iorque, EUA, 1969.



Fonte: Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 6 — Abdias Nascimento, Liberdade para Huey: Omolu Azul n. 3. Colagem, 75 x 60 cm. Nova Iorque, EUA, 1969.



Fonte: Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

A pintura intitulada Liberdade para Huey: Omolu Azul n.3 (fig.6) é um manifesto de preocupação e de melhores estimas para um dos principais expoentes do

movimento dos panteras negras⁴⁶ o norte-americano Huey Newton (1942-1989). Durante seu exílio em Búfalo, Abdias pintou essa composição em Nova Iorque. O orixá Omolu é associado com o poder e o agenciamento da cura e foi dedicado nominalmente para o ativista.

Essa dimensão da presença libertadora de Omolu como orixá que tomará a frente da reivindicação de Huey, e sobretudo em relação ao país, — naquele contexto de perseguição política e ausência de direitos civis, nos faz refletir a respeito do poder de cura e vitalidade de Omolu. A composição é majoritariamente da cor azul com tons variados de claro e escuro. A colagem do rosto de Huey é colocada bem na mão de Omolu. O pássaro no ramo de flores também compõe a pintura e está associado com o opaxorô⁴⁷ de Oxalá⁴⁸, — a vara que Omolú usa para curar e onde colheu os conhecimentos de curandeiro com Oxalá, — seu pai. Essa ferramenta marrom escuro na composição pode ser associada ao cetro de Omolu, — o Xaxará⁴⁹, seu símbolo, é utilizado para varrer e limpar; é o seu instrumento de cura. Em sua peregrinação, Omolu torna-se grande conhecedor do poder curativo e medicinal das ervas, tornando-se curandeiro e sendo recebido em casas e aldeias⁵⁰.

Portanto, esse pássaro, associado com Omolu e suas ações com o instrumento divinatório Opachorô, nos indicam a dimensão da grandeza, do vigor e do reforço de espírito que o orixá, convocado aqui na pintura, direciona para o revolucionário Huey; ao ser entregue para Omolu, Abdias o coloca diante do poder das flores, plantas e ervas sagradas, e à palha sagrada, — tradicionalmente associada ao orixá, cuja

⁴⁶ O Partido dos Panteras Negras (em inglês, Black Panther Party ou BPP), originalmente denominado Partido Pantera Negra para Auto-defesa (em inglês, Black Panther Party for Self-Defense) foi uma organização urbana socialista revolucionária fundada por Bobby Seale e Huey Newton em outubro de 1966. A esse respeito, ver: Joseph, Peniel (2006). *Waiting 'Til the Midnight Hour: A Narrative History of Black Power in America*. [S.l.]: Henry Holt. p. 219. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Partido_dos_Panteras_Negras#cite_note-3>. Acesso em: mar. 2021.

⁴⁷ O Opaxorô é uma ferramenta sagrada da cultura Nago-vodum em forma de cajado, feito tradicionalmente de cipó ou de metal prateado. É um objeto indispensável na indumentária do orixá Oxalá. Simboliza a criação do mundo, do homem e a sapiência dos anciãos, servindo de apoio para locomoção deste grande orixá que é o mais velho de todos e considerado o pai da criação. Também simboliza a ligação entre o céu (Orum) e a terra (Aiê). A esse respeito, ver: LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*, 2003. p.193.

⁴⁸ Oxalá também chamado de Obatalá é o criador da humanidade na mitologia iorubá e nas religiões Candomblé e Umbanda.

⁴⁹ O Xaxará (șàșàrà, em iorubá) é um dos emblemas mais poderosos de Omolu. É respeitado como um objeto mágico e de poder sobrenatural. Quando manuseado por este vodum tem a possibilidade de limpar o ambiente, afastando doenças e impurezas espirituais. Confeccionado com as nervuras de folhas de palmeiras, recebe como enfeites miçangas, búzios, laguidibás etc. e tem uma certa semelhança com uma vassoura. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. *O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon)*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 366.

⁵⁰ PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001. pg. 206.

saudação é atotô⁵¹. Ao recorrer a uma iconografia⁵² mais tradicional do Orixá Omolu, vemos a presença da palha na cabeça e no corpo, para cobrir as suas chagas; Essas leves pinceladas brancas, podem remeter a esse segredo oculto da face de omolu, associada à palha da costa sagrada.

Esse poder de ajuda de Omolu, junto com o título da pintura que começa com a palavra “liberdade”, traduz a expressão da pintura que o expoente do orixá Omolu fará em relação a Huey, mas também para todos os irmãos que constituem essa batalha. Omolu nos segura com suas fortes e curativas mãos, assim como assegura nossa liberdade através dos seus poderes. Atotô!

Figura 7 — Abdias Nascimento. Teogonia Afro-Brasileira n. 2: Iansã, Obatalá, Oxum, Oxossi, Yemanjá, Ogum, Ossaim, Xangô, Exu. Acrílico sobre tela, 102 x 152 cm. Búfalo, EUA, 1972.



Fonte: Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Em Teogonia Afro-Brasileira (fig. 7), a síntese dos elementos iconográficos e narrativos é mais evidente, onde os orixás são símbolos reconhecidos pelo

⁵¹ Saudação que se dirige a Omolu/Abaluaiê quando encarna numa filha de santo. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÁ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p.411.

⁵² A origem da palavra iconografia surgiu a partir da junção de dois termos gregos, “Eikon” = “imagem” e “Graphia” = escrita, significando literalmente “a escrita da imagem”. A iconografia abrange o estudo de trabalhos imagéticos como estátuas, pinturas, gravuras, retratos e etc. Até o século XVI, a iconografia se referia apenas a trabalhos imagéticos ligados à religião ou inseridos em um contexto religioso. Fonte: <<https://www.dicio.com.br/iconografia/>>.

candomblé. É possível explorar a dimensão do símbolo como código comum: todos os orixás são apresentados de acordo com certas características; Oxossi com as flechas na mata, Yemanjá como a figura negra feminina, Ogum, — o guerreiro representado pelas ferramentas; Xangô rei com o duplo machado coroadado; O raio de lansã; as sete setas de Exu, o Opachorô de Obatalá e um ramo de folhas com borboleta representando Ossaim. Construído o repertório, as telas exploram a particularidade e a singularidade de cada orixá. O significado da palavra teogonia diz respeito à narrar a origem do universo, no caso da pintura de Abdias, narra o nascimento dos orixás em um registro de suas genealogias. Veremos o amadurecimento do repertório relativo à mitologia dos orixás a seguir, no capítulo 2.

Como maneira de demonstrar a produção de pinturas durante a fase inicial no exílio que marca o início de sua expressão como pintor, temos o registro de duas pinturas desenvolvidas em 1969, primeiro momento de seu exílio nos Estados Unidos.

O estudo do cartaz para uma exposição na Crypt Gallery, na Universidade de Columbia em 1969 (fig. 8) exhibe símbolos recorrentes em sua pintura, tais como: o orixá Xangô no centro da composição; (em cor preta, representado com sua lâmina, o seu duplo machado); o pássaro de Oxalá, a cruz cristã e a cruz egípcia Ankh⁵³ de cor azul; todos os símbolos estão sob um fundo vermelho. No cartaz, consta data, horário e local da exposição, intitulada “*Afro - Brazilian Paintings*” com o nome de Abdias.

A pintura intitulada “Metamorfose n. 4: Ankh, Duplo Machado de Xangô e a Cruz” (fig. 9), exhibe, respectivamente, os três elementos nominalmente registrados no cartaz e foi realizada no mesmo ano. Muito provavelmente, a composição inspirou o cartaz da exposição vista anteriormente. A pintura exhibe, como o título anuncia, a cruz egípcia *Ankh*, o duplo machado de Xangô e a cruz cristã, todos sintetizados, no que Abdias chamou de metamorfose. Esse jogo de símbolos de origem africana misturados, em um fundo de cores verde, azul e bege escuros, dialogando com o

⁵³ O sacerdote Baaba Heru Semahj aponta que a cruz africana *Ankh* é um símbolo/signo divino que pertence à alta cultura espiritual africana porque ele louva, em primeiro lugar, a mãe, representando o útero; honra o pai e os filhos (centro da figura). Também simboliza a água, elevações acima da terra, até as nuvens, caindo de volta na terra em forma de chuva para trazer a vegetação. Ankh, para o sacerdote, representa a matéria (embaixo), o espírito (acima) e a mente (meio), sendo um símbolo poderoso da vida e símbolo de regeneração contínua da força vital. A esse respeito ver: Baaba, Heru Semahj. Visable Thought. Baba Heru - The Meaning of The Ankh. YouTube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZRK2OoOoBTE>>. Acesso em 20 de jan. 2021.

marrom da base e da dupla lâmina de Xangô, exhibe, mais uma vez, a pesquisa, o estudo e o interesse, de tais elementos da cultura africana em sua poética.

As telas de Abdias produzidas durante seu exílio em Búfalo, nos Estados Unidos, foram uma pesquisa, investigação e produção pouco conhecida pela crítica de arte dos nossos dias, que dirá dos anos 70. A circulação de suas telas em espaços universitários norte-americanos como a Columbia University e nos designs dos cartazes dos encontros pan-africanistas de Abdias, junto com a intelectualidade norte-americana da época, tem seu centro em Búfalo e em Nova York. É fato considerar, portanto, que entre a juventude pan-africanista, essa identidade visual encontrada nas pinturas de Abdias era conhecida e discutida⁵⁴.

Nesse contexto, temos a volta definitiva de Abdias ao Brasil em 1981 próximo do fim da ditadura militar (1964-1985) e o processo de reabertura política. Essa fase de retorno ao país, marca a produção que elege as adinkra como elemento recorrente em sua pintura depois de experimentar o repertório dos símbolos do candomblé em suas aspirações de influência pan-africanista vistos acima, seguida dos elementos da mitologia dos orixás que serão explorados como mais exatidão no capítulo 2 desta monografia.

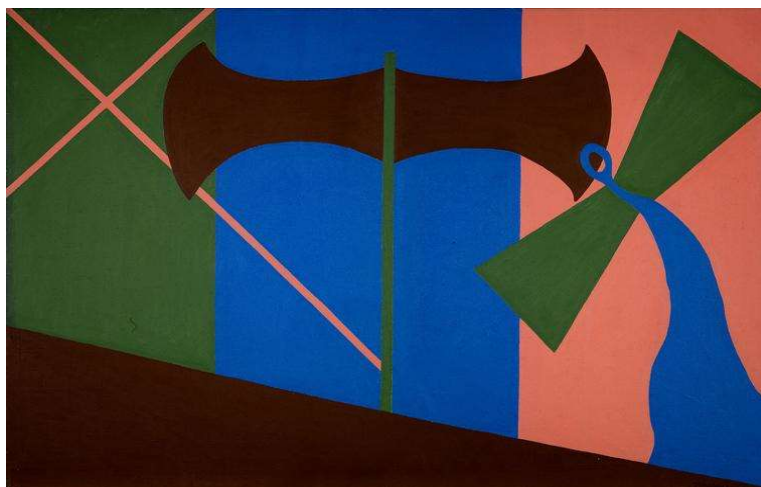
Figura 8 — Abdias Nascimento, Estudo ou Original de Cartaz de Exposição Crypt Gallery, Vermelho e Azul. EUA, 1969.



Fonte: Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

⁵⁴ Abdias realizou diversas mostras nos Estados Unidos, e temos a localização dos catálogos, como por exemplo: Abdias do Nascimento. The Harlem Art Gallery (New York, March 14 - April 6, 1969); Afro-Brazilian Paintings. Abdias do Nascimento. Crypt Gallery, St. Paul's Chapel, Columbia University (September 29 – October 31, 1969); A esse respeito, ver: JAREMTCHUK, Dária. Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um “pintor de arte negra”. Revista Estudos Avançados, São Paulo, v.32, n.93, p. 263-282, maio/ago. 2018.

Figura 9 — Abdias Nascimento, *Metamorfose n. 4: Ankh, Duplo Machado de Xangô e a Cruz*. Acrílico sobre tela, 102 x 153 cm. Nova Iorque, EUA, 1969.



Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

É importante considerar que nos anos 60 e 70 sobretudo, as tendências abstrato-geométricas e construtivas de artistas brasileiros como Ivan Serpa (1923-1973) e Waldemar Cordeiro (1925-1973), por exemplo, engoliram as trajetórias artísticas de produções de outros artistas negros, como Rubem Valentim (1922-1991). A questão da invisibilidade de sua trajetória e contribuição no campo contribui para o apagamento e esquecimento das dimensões das simbologias africanas e do universo religioso, — seus sincretismos e relações com as matrizes afro-brasileiras⁵⁵. Essa situação tornava-se um não-lugar entre figurativismo e abstracionismo, reduzindo as contribuições de artistas afro-brasileiros na história da arte⁵⁶. Assim como a categoria “Naïf⁵⁷” ou “popular” que também é uma determinante reducionista da história arte, contribuiu para a invisibilidade de produções como a de Heitor dos Prazeres (1898-1966), por exemplo, no qual sua pesquisa e investigação popular é reduzida ao meio

⁵⁵ A esse respeito, ver: Vieira, Cristiane Araújo; Kamita, João Masao. *O Branco Afro-Brasileiro de Rubem Valentim: Uma análise da obra “O Templo de Oxalá”*. Rio de Janeiro. 222p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2020. p.18.

⁵⁶ A esse respeito, ver: NACCA, G. *Rubem Valentim: formal demais para ser figurativista e alegórico demais para ser abstracionista*. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/entenda-a-potencia-do-hibridismo-da-obra-de-rubem-valentim/>>. Acesso em: 13 dez. 2022.

⁵⁷ O termo arte naïf aparece no vocabulário artístico, em geral, como sinônimo de arte ingênua, original e/ou instintiva, produzida por autodidatas que não têm formação culta ou acadêmica no campo das artes. A esse respeito, ver: ARTE Naïf. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5357/artenaif>>. Acesso em: 10 de abril de 2022.

naïf. O artista já foi considerado “primitivo” pelo pensamento colonialista que operava na crítica de arte do século XX⁵⁸.

Diante desse fenômeno historiográfico, as pinturas dos anos 70 (anos iniciais do exílio nos EUA) e dos anos 90 (retorno diante da reabertura política no Brasil), de Abdias Nascimento forjaram espaço de produção⁵⁹ comparecendo nos circuitos expositivos do final dos anos 60 nos Estados Unidos e constituíram o acervo do Museu de Arte Negra, o MAN, fundado por Abdias através do IPEAFRO como instituição de salvaguarda⁶⁰ em 1981.

A relação de síntese das cosmogonias africanas, assim como as das representações dos orixás consistem na dimensão de símbolos comuns aos códigos culturais de sua matriz religiosa. A investigação dos significados das adinkra contidos nos símbolos foi realizada de forma pioneira por Abdias, — na qual pesquisou e inseriu nas artes visuais as muitas referências das antigas civilizações africanas.

Como dito anteriormente, as adinkra são conjuntos de símbolos, iconografias, códigos e referências das muitas epistemologias africanas das regiões da África ocidental, como Gana, por exemplo, muito marcadas pela tradição da oralidade. O grupo majoritário da região de Akan que leva os provérbios da sabedoria dos símbolos

⁵⁸ GERALDO, Sheila. Cabo. Heitor dos Prazeres: a imensa riqueza interna e a instauração da arte. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 54–73, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664022>>. Acesso em: 12 abr. 2023. p. 57.

⁵⁹ Mais mostras individuais de Abdias que se tem registro, tais como: Abdias do Nascimento [Commemorating the birthday of Malcom X], Yale Art and Architecture Building (May 18 -25 1969, New Haven); The Orixás. Afro-Brazilian Paintings and Text by Abdias do Nascimento, Malcolm X House, Afro-American Institute, Wesleyan University (1969); 13 Brazilian Artists, Center for the Humanities, Wesleyan University (Middletown, Connecticut, February 13 – March 27, 1970); Afro-Brazilian Paintings. Abdias do Nascimento, Norton Hall Center Gallery, Gallery Without Walls, State University of New York at Buffalo (November 3-14, 1970); Abdias do Nascimento. A Brazilian Brother. Museum of the National Center of Afro-American Artists (Dorchester, Massachusetts, February 28 – March 1971); Afro-Brazilian Theogony. Paintings by Abdias do Nascimento. Studio Museum in Harlem (New York, Sep. 9th – October 28th 1973); Abdias do Nascimento, Langston Hughes Center for the Visual and Performing Arts (Buffalo, April 21 – May 12, 1974); Abdias do Nascimento of Brazil, Howard University Gallery of Art (March 19 – April 9, 1975); Symbols Beyond Blackness, Ile-Ife Museum of Afro-American Culture (Philadelphia, April 20th – May 16th, 1975); Paintings by Abdias do Nascimento. In: Black Brazil: a Festival of the Arts. Inner City Cultural Center (Los Angeles, February 12-22, 1975). Das seguintes exposições, embora citadas em diversas publicações, até o presente momento não se localizaram os catálogos e folders correspondentes a elas: Gallery of African Art (Washington DC, 1970); Department of Afro-American Studies, Harvard University (Cambridge, MA, 1972); Fine Arts Museum (Syracuse, NY, 1974); Gallery of Howard University (Washington DC, 1975); Museum of African and African-American Arts and Antiquities, Center for Positive Thought (Buffalo, NY, 1977); El Taller Boricua and Caribbean Cultural Center (New York, 1980). A esse respeito, ver: JAREMTCHUK, Dária. Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um “pintor de arte negra”. Revista Estudos Avançados, São Paulo, v.32, n.93, p. 263-282, maio/ago. 2018.

⁶⁰ A esse respeito, ver: <<https://ipeafro.org.br/ipeafro/historico/>>.

adinkra são os asantes. As adinkra aparecem também nas formas de palavras e conceitos abstratos. Suas formas podem ser vegetais, figurativas e abstratas. Encontradas nas estampas de tecidos, em objetos variados, em talhas, em madeira ou bronze e até mesmo na arquitetura. As adinkra contém muitas vezes metáforas de provérbios da cultura Akan, valores desta matriz cultural presente entre os asantes, transmitidos de geração em geração.

No Brasil, o trabalho de investigação de suas iconografias se deu sobretudo pelo expoente de Abdias no contexto de investigação das contribuições dos acervos africanos no Brasil e no contexto do pan-africanismo. A intelectual Elisa Larkin, que leva o legado de Abdias, tem atuado com publicações de livros e artigos que resgatam essas teorias do conhecimento humano africano.

O livro intitulado “Adinkra: Sabedoria em Símbolos Africanos” publicado em 2009, organizado pela pesquisadora Elisa Larkin em parceria com Luiz Carlos Gá, professor e designer brasileiro, que ganhou em setembro de 2021 um evento para a discussão do legado do livro na pesquisa acadêmica e no design no Brasil. No capítulo, apresentamos as adinkra utilizadas por Abdias, encontradas no livro e ilustradas por Gá e que servem como referência para a pesquisa.

A abertura da comunicação contou com uma poesia de Milsoul Santos, feita exclusivamente para a leitura do livro e partiu da seguinte conformação: no contexto da pesquisa, é prudente que quem manipula, quem pinta, saiba o que está fazendo, pois se trata de adinkra, sabedoria africana ancestral que deve ser devidamente respeitada; é com essa ciência, que essa pesquisa, com a bênção e reverência dos mais velhos, investiga esta imensa expressão encontrada na pintura de Abdias e estabelece a conexão do tema que é alvo deste capítulo⁶¹.

Diante dessa forma de sabedoria em estudar as origens africanas, é com respeito às línguas faladas, as línguas escritas, aos tambores, aos saberes, aos turbantes, e aos símbolos da nossa herança africana que justifico a pertinência desta pesquisa, representativa de um desejo de expansão do conhecimento africano para o campo da história da arte.

⁶¹ interpretação do poema de Milsoul Santos que abriu o evento virtual: Adinkra símbolos Africanos no Design Brasileiro, promovido de forma remota pelo canal do youtube Pensar Africanamente em parceria com o Quadro Coluna do IPEAFRO em 7 de setembro de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=adLopW8t-No>>.

No livro *Adinkra Sabedoria em Símbolos Africanos*, os autores estruturam o seguinte estudo que dá corpo ao sumário: símbolos adinkra baseados em animais; símbolos adinkra baseados em corpos celestiais; símbolos adinkra baseados no corpo humano; símbolos adinkra baseados em objetos feitos pelo ser humano; símbolos adinkra baseados em formas abstratas e símbolos adinkra baseados na vida vegetal⁶². Essa investigação vai nortear as análises das adinkra presentes nas pinturas de Abdias.

A iconografia adinkra é representativa de um sistema filosófico da visão de mundo Asante, portanto, uma filosofia ancestral que se tornou um símbolo, um lugar cultural de reconexão, sobretudo através das influências de artistas no resgate epistemológico africano. Essa herança cultural representativa da diáspora, cuja simbologia contida nos provérbios, pertence ao repertório cultural de Gana, ao mesmo tempo que atravessa formas de resistência cultural. Esse resgate, que no Brasil se deu por empreendimento de Abdias, se revela a cada geração, cada vez mais próximo do centro afro-brasileiro da diáspora.

Em relação as tecnologias dos africanos no Novo Mundo, existem imensas contribuições no campo da pesquisa em relação a infraestrutura física das cidades coloniais ligadas à tecnologia do ferro africano⁶³. Nas variações das adinkra, os elementos constantemente esculpidos em ferro pelos escravizados no Novo Mundo, são objeto de pesquisa dentro da história do design, por exemplo, como base para pensar as relações de apagamento para com essa realidade histórica, assim como as infinitas contribuições dessa matriz cultural em nossa cultura e sociedade.

As adinkra Asantes de Gana são materialidades facilmente conectáveis às tradições escultural e arquitetônica asante, além de sua presença na indumentária da identidade nacional de Gana. Diante disso, podemos aproximar a investigação que relaciona estética e ancestralidade africana com a dimensão artística dessa cultura material. As adinkra pertencem a um sistema de escrita africano. Uma grafia que tem

⁶² A esse respeito, ver: NASCIMENTO, Elisa Larkin e GÁ, Luiz Carlos. *Adinkra. Sabedoria em Símbolos Africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

⁶³ À esse respeito ver: ANDRADE, Arlete Fonseca de. *Memória, Imagem e Esquecimento na Cidade de São Paulo: Etnografia e Arte na Evocação dos Lugares de Escravidão e Conflitos Silenciados*. Revista Científica Semana Acadêmica. Fortaleza, 2016. Disponível em: <<https://semanaacademica.org.br/artigo/memoria-imagem-e-esquecimento-na-cidade-de-sao-paulo-etnografia-e-arte-na-evocacao-dos>> Acesso em: 06 de Dez. 2021.

símbolos gravados em uma espécie primeira de stencil ou carimbo, conectada junto com a dimensão de provérbios da cultura Asante que serão explorados neste capítulo.

Em decorrência disso, podemos observar a dimensão simbólica e iconográfica das Adinkra, e apontar para o fato de que o conceito de escrita se expande em relação ao saber ocidental, onde temos a presença da expressão grafada. As adinkra, portanto, possuem materialidade, dimensão iconográfica, simbólica e filosófica, sendo a visualidade e a dimensão estética de seus símbolos constitutiva de um saber ancestral de origem africana.

Figura 10 — Adinkra Nkyinkyim. Variações do símbolo.



Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

A adinkra *Nkyinkyim* (fig. 10) mostra em suas contorções, a dimensão do símbolo da resistência, da dialética e do dinamismo na continuidade das coisas através das mudanças⁶⁴. A síntese de ideias em símbolos têm grande dimensão filosófica e constituem a identidade visual das adinkra. A adinkra *Nkyinkyim* tem uma base forte que dá estabilidade, que sustenta a força de sua simbologia; sustenta as mudanças, a dinamicidade e a fluidez do movimento dialético da transformação.

⁶⁴ CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p 69.

Figura 11 — Abdias Nascimento. Quadrilátero Adinkra. Óleo e acrílico sobre tela. Dimensões: 39 x 54 cm. Rio de Janeiro, 1992.



Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

A pintura intitulada Quadrilátero Adinkra (fig. 11) exhibe uma variação da adinkra Nkyinkyim na composição. Abdias traz esses elementos modificados e reinterpretados para o conjunto de sua pintura. No centro da composição, conseguimos identificar a adinkra *Sepow* que será analisada posteriormente no capítulo, pois comparece em outras pinturas de Abdias.

A pintura Onipotente e Imortal, n. 4: Adinkra Asante (fig. 12), trabalha com as variantes da Adinkra Nkyinkyim e as variações da adinkra *Nyame* (fig.13). Essa última vem repleta do significado da exceção da supremacia de Deus. Segundo Carmo, este significado tem a ver com a força que age através dos mistérios da vida e do cosmos e se constitui onipotente e imortal⁶⁵.

A composição contempla Nkyinkyim, adinkra cuja metáfora está associada ao dinamismo das coisas através das mudanças de forma dialética e transformadora. Essa dimensão de continuidade e resistência do ser, no provérbio asante sintetizado na adinkra Nkyinkyim, comparece na pintura destinada a se reverenciar para os legados culturais dessa herança africana, em paralelo a afirmação do discurso político de resistência daquele contexto de reafirmação identitária.

Esse recorte da presença das adinkra na pintura de Abdias é uma investigação que constitui o conjunto de referências presentes nas composições do Griot, e veremos, portanto, variações e abstrações que compõem as telas através de expressões simbólicas criadas em referência direta aos provérbios adinkra.

⁶⁵ CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.64.

Através da pesquisa empreendida por Abdias nos anos 80 à respeito das adinkra, — colocando-as em suas pinturas, a curadoria da mostra intitulada: Ocupação Abdias Nascimento, digitalizou parte das ilustrações de Luiz Gá contidas no livro: Adinkras Africanas: Sabedoria em Símbolos Africanos (2009) de autoria de Elisa Larkin, o que possibilitou a análise de parte do material encontrado nas pinturas. O interesse em catalogar as adinkra presentes nas telas de Abdias realizado pela exposição em 2016 assim como o seminário realizado em setembro de 2021 sobre a presença das adinkra nas pinturas de Abdias⁶⁶, revelam ser ferramentas que reafirmam o pioneirismo de Abdias no interesse por esse código cultural⁶⁷ tão extenso. Como co-organizador e idealizador do livro, Luiz Gá ilustrou as adinkra presentes na publicação. O livro introduz os provérbios Asantes seguido das ilustrações das adinkra.

Figura 12 — Abdias Nascimento. Onipotente e Imortal, n. 4: Adinkra Asante. Acrílico sobre tela, 100 x 150 cm. Rio de Janeiro, 1992.

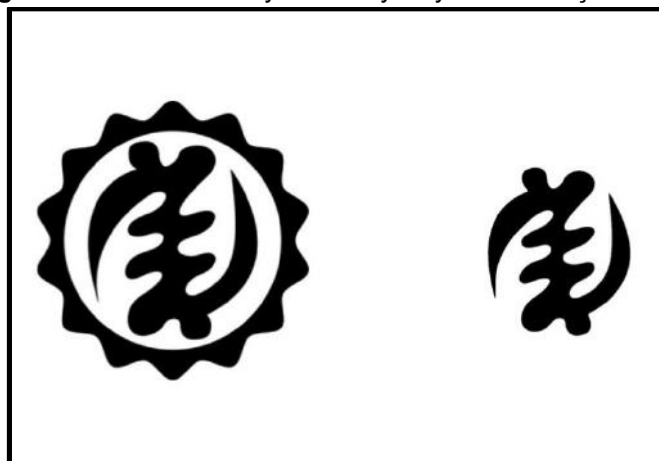


Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

⁶⁶ Evento virtual: Adinkra símbolos Africanos no Design Brasileiro, promovido de forma remota pelo canal do youtube Pensar Africanamente em parceria com o Quadro Coluna do IPEAFRO em 7 de setembro de 2021. <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=adLopW8t-No>>.

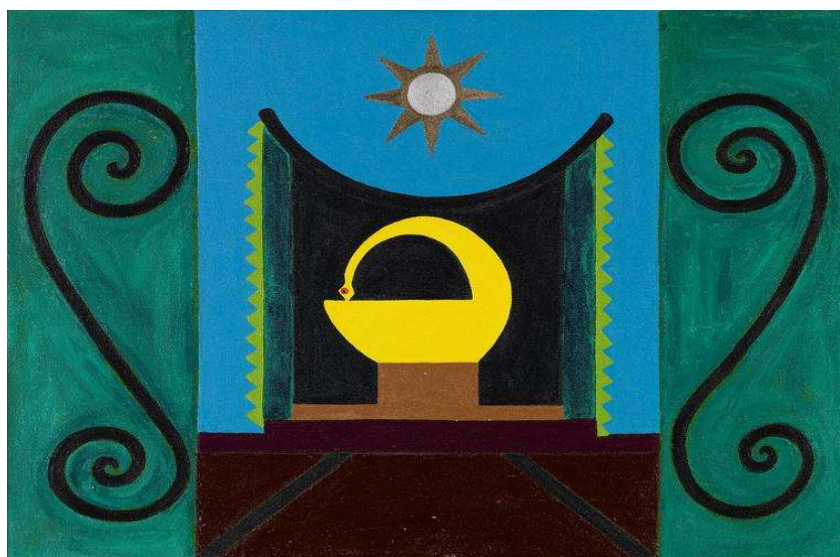
⁶⁷ Através da cultura, observamos aspectos materiais e imateriais que permeiam um grupo social. As autoras Helena Brum e Meri Lourdes explicam que a relação cultura-espço pressupõe a existência de uma simbologia responsável pela sua identificação, via materialidade dos códigos culturais. Através dessa assertiva, podemos relacionar os conceitos de código cultural com a construção de identidades culturais. A esse respeito, ver: BRUM NETO, Helena. ; BEZZI, Meri Lourdes . A materialização da cultura no espaço: os códigos culturais e os processos de identificação. Geografia (Rio Claro. Impresso) , v. 33, p. 253-267, 2008. Disponível em: <<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/3061>>.

Figura 13 — Adinkras Nyame e Gye Nyame. Variações do símbolo.



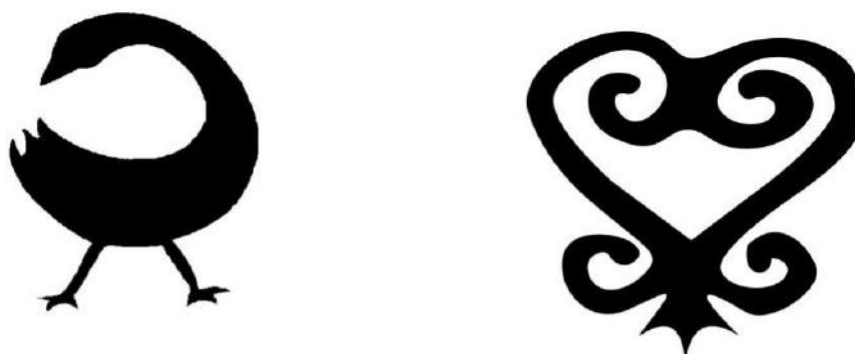
Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 14 — Abdias Nascimento. Sankofa n. 2: Resgate (Adinkra Asante). Acrílico sobre tela, 40 x 55 cm. Rio de Janeiro, 1992.



Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 15 — Adinkra Sankofa. Variações do Símbolo.



Fonte: Adinkra: Sabedoria em Símbolos Africanos, 2009.

Ao observarmos as imagens vemos que Abdias fez suas próprias variações das adinkra. Essa dimensão da simbologia das adinkra, — em seu sentido simbólico, é ressignificado em sua pintura. A sabedoria desses símbolos africanos asantes, assumem essa forte característica de resistência cultural em um pintura comprometida com o estudo das civilizações africanas empreendido por Abdias.

Figura 16 — Adinkras Ohene Adwa e Kae Me.



Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

É fundamental estabelecer certas relações de diferenças e semelhanças presentes nas referências base de sua pintura (os orixás e as adinkra), como as de teor iconográfico - narrativo que privilegia a estrutura de mitos fundacionais (criação, por exemplo) — como as obras que exibem o panteão dos orixás, onde os conteúdos da memória sensível de culto ao candomblé exploram o seu universo religioso pautado na mitologia. As adinkra comparecem mais na ordem da simbologia e não se pretendem universalistas como algumas expressões do iorubá fazem, uma vez que se estruturam em um sistema que exhibe a sua dimensão filosófica advinda dos provérbios de origem Asante.

Abdias tentou integrar os significados das adinkra para a sua visão pan-africanista de cultura: mistura elementos visuais dos orixás, faz uma conjunção dos significados da adinkra, trabalha as bases estéticas do imaginário iconográfico e narrativo do candomblé e une essa linguagem às conjunturas políticas. Sua pesquisa se inicia no fim dos anos 60 e se estende até os anos 90 com a temática primeira dos orixás seguida pelos símbolos do candomblé até a fase final das adinkra.

Na pintura intitulada Sankofa n. 2: Resgate (Adinkra Asante) (fig.14), temos mais uma variação da adinkra *sankofa* na composição. É importante recorrer ao seu significado histórico associado ao futuro e ao passado. Como uma ave, representada tradicionalmente pelos asantes e no ocidente, ela retorna com o seu ovo da vida com

o ímpeto de ir em frente sempre acompanhada das referências passadas. Veremos nos próximos capítulos que Abdias também representa a sankofa como serpente, — associada ao orixá Oxumaré.

O símbolo sankofa também pode ser visto como uma metáfora da sabedoria de aprender com o passado para construir novos futuros. Esse pássaro que volta a cabeça à cauda, no seu ato de retorno contínuo e dialético ao passado, abre possibilidades para ressignificar possíveis presentes, de olho no futuro⁶⁸. Na composição (fig.14), podemos observar a presença de duas variações da sankofa representadas por Abdias.

É pertinente trazer o conceito da autora Lu Ain-Zaila⁶⁹ à respeito da expressão Adinkra e do poder de Sankofa, elaborado durante seus estudos sobre afrofuturismo e afrocentricidade⁷⁰. Na consideração de Zaila, Sankofa nos serve como uma analogia ao nosso movimento de resgate cultural das nossas origens ancestrais africanas forjadas em uma intelectualidade afrocentrada. Uma resistência palpável de construção de identidades que atuam como alternativa à cultura ocidental. A autora considera:

Sankofico/sankofica: derivada da palavra- provérbio africano Sankofa (escrita ideográfica Adinkra) que significa “Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para atrás”. Sendo assim, o termo pode ser visto como uma analogia léxica que contempla uma noção de resgate estrutural de intelectualidade afrocentrada, e também, um exemplo em si da construção de um modo de pensar e expressar sua raiz africana em meio à cultura ocidental em que está inserido, na qual sua base ancestral é desconsiderada em termos plenos de identidade (Lu Ain-Zaila, conceito elaborado durante meus estudos sobre Afrofuturismo e Afrocentricidade no final de 2017) (Lu Ain-Zaila, 2017. p.12,13).

As adinkra *Ohene Adwa* e *Kae Me* (fig.16) são, do ponto de vista da estilização gráfica, muito próximas da sankofa, assim como as suas respectivas associações simbólicas. A sankofa do centro da composição (fig. 14) tem extrema semelhança com as duas variações das adinkra. Na composição, temos a adinkra *Ohene Adwa* que se assemelha à estrutura de pedestal e *Kae Me* que parece ter o pássaro sankofa em

⁶⁸ CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.75.

⁶⁹ Luciene Marcelino Ernesto, mais conhecida como Lu Ain-Zaila é uma pedagoga e escritora afro-brasileira de ficção científica e literatura fantástica de Nova Iguaçu- Rio de Janeiro, autora de Sankofia: Breves histórias sobre Afrofuturismo de 2019.

⁷⁰ ERNESTO, Luciene “Lu Ain-Zaila” Marcelino. Sankofia. Breves Histórias sobre Afrofuturismo. Edição da Autora. Rio de Janeiro. 2018.

uma espécie de pedestal. *Adwa* é a palavra Akan para banco e *Ohene*, de forma literal, significa rei, portanto, podemos ler como banco do rei. Associado ao símbolo sintético de autoridade e liderança, podemos ver uma forma de representação do trono do rei e como espaço de poder.

A dimensão símbolo da fidelidade e da lealdade atribuídos a adinkra *Kae Me* pode indicar uma alusão para a dimensão das lembranças, seja de determinado sujeito, feito, lugar, história ou acontecimento. Por exemplo, confiança nas relações de amizade independente das circunstâncias. Na tradução literal do Akan, podemos interpretar como “*para lembrar de mim*”⁷¹. A dimensão do trono e de poder encontrada na adinkra *Kae Me* é tão significativa para os Asante que ela estampa a sua bandeira⁷².

Acima da *Sankofa*, temos a adinkra *Nsoromma* (fig.17). A historiadora Eliane Carmo considera:

Nsoromma. ‘Criança dos céus [estrelas]’. Símbolo da fé e da crença na tutela e dependência de um ser supremo. ‘Uma criança do ser supremo. Eu não dependo de mim, minha luz é apenas um reflexo de sua’. Um lembrete de que Deus é o pai e cuida de todas as pessoas (WILLIS, 1998, apud CARMO, 2016, p. 70).

Figura 17 — Adinkra Nsoromma.



Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

As pinturas intituladas *Bravura sem Temor*, 1 e 2 (fig.18 e 19) são representações da adinkra *Gyawu Atiko* (fig. 20). Ao estabelecer uma análise comparativa entre os títulos das pinturas com o significado associado ao símbolo das

⁷¹ Dicionário Akan Online. Acesso em Nov. 2020.

⁷²Bandeira dos Asantes. <https://af.wikipedia.org/wiki/Vlag_van_Ghana#/media/L%C3%AAer:Flag_of_Ashanti.svg>. Acesso em Jan. 2021.

adinkra, podemos tirar resultados a respeito do estudo deste código cultural, assim como o jogo de referências que o autor estabelece em seu trabalho.

A adinkra *Gyawu Atiko* (fig. 20) também possui variações em seu símbolo e está associada com o aspecto da bravura. O símbolo faz alusão à metáfora do estilo de cabelo do herói de guerra asante que serve de título para os guerreiros corajosos da comunidade histórica de Akan. A mitologia também se refere à qualidade da coragem e do destemor diante da guerra. O título concedido para a pintura, portanto, aponta profundo conhecimento da dimensão dos significados em questão, realizados através dos jogos de referências das adinkra para o contexto do qual Abdias era contemporâneo. A autora Eliane Carmo considera⁷³ “*Gyawu Atiko*. ‘Estilo de cabelo de um capitão de guerra Asante’” (WILLIS, 1998, apud CARMO, 2016, p. 65).

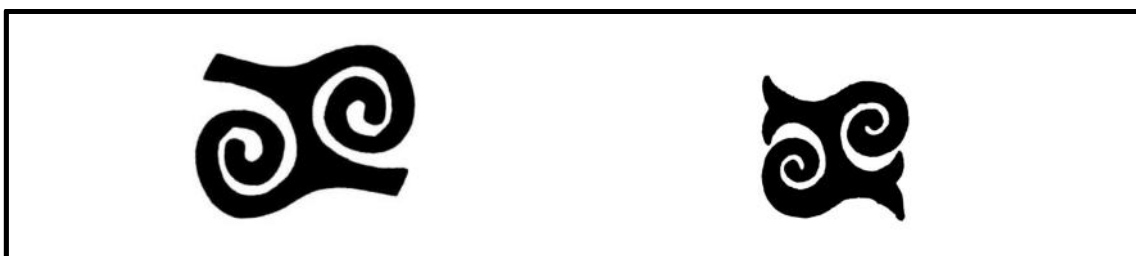
Figuras 18 e 19 — Abdias Nascimento, *Bravura sem Temor*, n. 1 (Adinkra Asante). Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm. Rio de Janeiro, 1998.

Abdias Nascimento, *Bravura sem Temor*, n. 2 (Adinkra Asante). Acrílico sobre tela, 80 x 100 cm. Rio de Janeiro, 1998.



Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 20 — Adinkra *Gyawu Atiko*. Variações do símbolo.



Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

⁷³ CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. *História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras*. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.65.

O mesmo ocorre com a pintura intitulada Conhecimento e Grandeza (Adinkra Asante), que dá título a esta monografia (fig. 21). Ao aplicar critérios comparativos, vemos que a adinkra *Adwera* (fig. 22), presente na composição, é metáfora do provérbio Akan a respeito da dimensão da reverência e do tributo, associado à homenagens e à consagração. A *adwera*, é uma planta medicinal ribeirinha de Gana. É associada a procedimentos medicinais e tem o elemento da cura associado ao seu símbolo. Nesse contexto, *adwera* comunica a purificação de enfermidades e infecções. Limpeza, cura, pureza e santidade são sentidos que a adinkra *adwera* carrega.

O conhecimento e a grandeza de *adwera* é citado na composição com dois ramos da planta ao redor de *Hwe Mu Dua* (fig.23), adinkra que é uma vara de medição que dosa tanto as ações humanas quanto os fenômenos da natureza. Esse símbolo de medição das coisas revela a necessidade da humanidade em buscar sempre o mais satisfatório e o melhor, seja em relação ao trabalho como de construção de qualidade no caminho que leva ao conhecimento e à sabedoria. A historiadora Eliane Carmo considera⁷⁴:

Hwe Mu Dua. “Vara de medição”. Símbolo de excelência, de qualidade superior, perfeição, conhecimento e análise crítica. Este símbolo realça a necessidade de se esforçar para a melhor qualidade, quer na produção de bens ou em empreendimentos humanos (WILLIS, 1998, apud CARMO, 2016, p. 64).

A planta *adwera* pode ser descrita ao mesmo tempo como uma espécie de alegoria de uma “planta-bastão” da vida. Para os Akan, o alimento, que é a base da vida e da sobrevivência na terra, possibilita a nutrição que é gerada pelo seu panteão de deuses. A adinkra *Hwe Mu Dua* também é um motivo vegetal, mais especificamente uma vara.

A adinkra *Hene* (fig. 24) também está presente na pintura em cima da adinkra *Hwe Mu Dua*; associada com o espírito da liderança, carisma, mas também de prudência e firmeza. Esse espiral, que convida ao reflexo de si mesmo, é símbolo máximo da expansão das ações divinas e humanas. Essa expansão das ações na simbologia de *Hene* participa do diálogo proposto no título da pintura a respeito dos ideários de conhecimento e grandeza. A respeito da Adinkra *Hene* (também escrita

⁷⁴ CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.64.

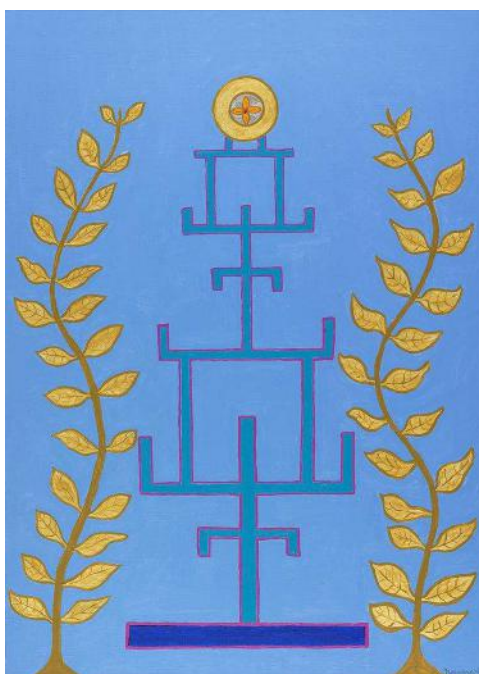
como Adinkrahene, por ser a base de todas as adinkra), a autora Eliane Carmo considera:

Adinkrahene. Rei dos símbolos do Adinkra. Símbolo de autoridade, grandeza, prudência, firmeza e magnanimidade. De acordo com relatos orais, este símbolo é dito ser o chefe de todos os projetos Adinkra e constitui a base da impressão Adinkra. (NASCIMENTO E, 2009, apud CARMO, 2016, p. 56).

Junto com as ilustrações das adinkras disponíveis na exposição Ocupação Abdias Nascimento do Itaú Cultural apresentamos a samambaia *Aya*⁷⁵ (fig. 25) que cresce na adversidade e se adapta aos ambientes caóticos e de dificuldades. Também é uma adinkra que constitui um motivo e uma metáfora vegetal. Está associada ao símbolo da resistência. Desenvolver-se em locais difíceis é uma forma de sobrevivência observada pelos Akan e levada para a dimensão social e cultural atribuída à adinkra *Aya*. A autora Eliane Carmo registra a seguinte consideração à respeito da adinkra *Aya*:

Aya. “A samambaia”. Símbolo de resistência, independência, desafio contra dificuldades, resistência, perseverança e desenvoltura. A samambaia é uma planta resistente que pode crescer em lugares difíceis. “Um indivíduo que usa este símbolo sugere que resista muitas adversidades e supere muita dificuldade”. (NASCIMENTO, E. L, 2009, apud CARMO, 2016, p. 59).

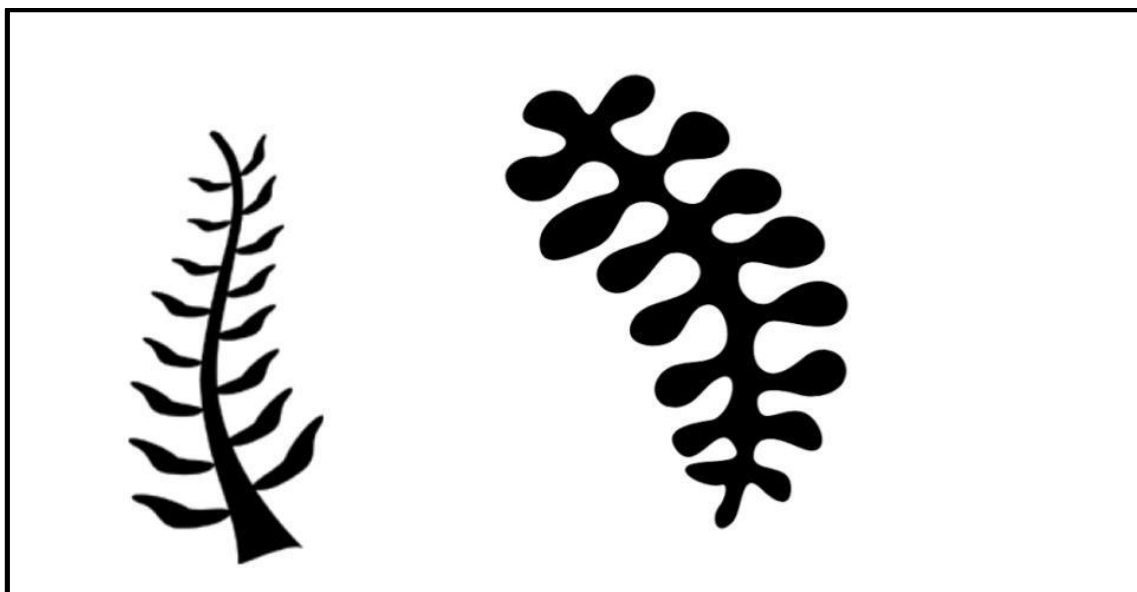
Figura 21 — Abdias Nascimento, Conhecimento e Grandeza (Adinkra Asante). Acrílico sobre tela, 80 x 60 cm. Rio de Janeiro, 1988.



Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

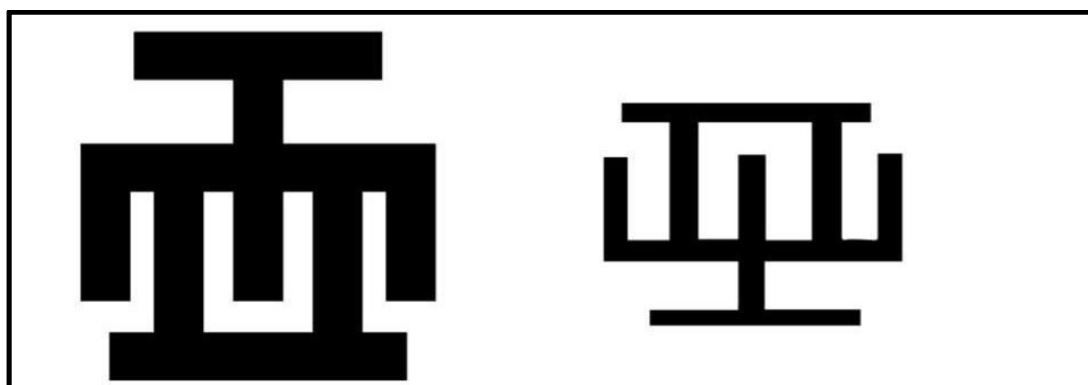
⁷⁵CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.59.

Figura 22 — Adinkra Adwera. Variações do símbolo.



Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 23 — Adinkra Hwe Mu Dua. Variações do símbolo.



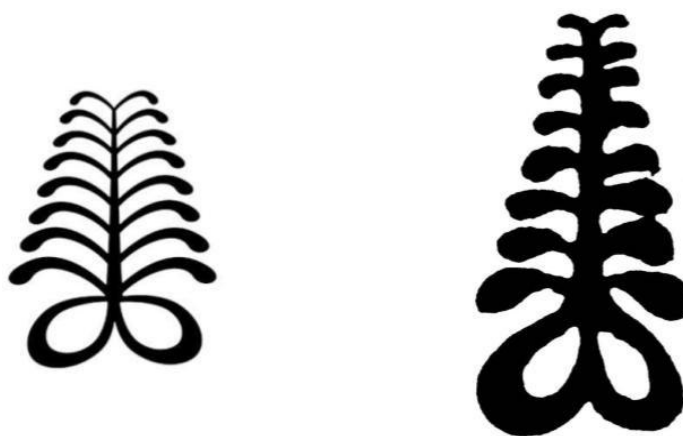
Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 24 — Adinkra Hene.



Fonte: Adinkra: Sabedoria em Símbolos Africanos, 2009.

Figura 25 — Adinkra Aya. Variações do símbolo.



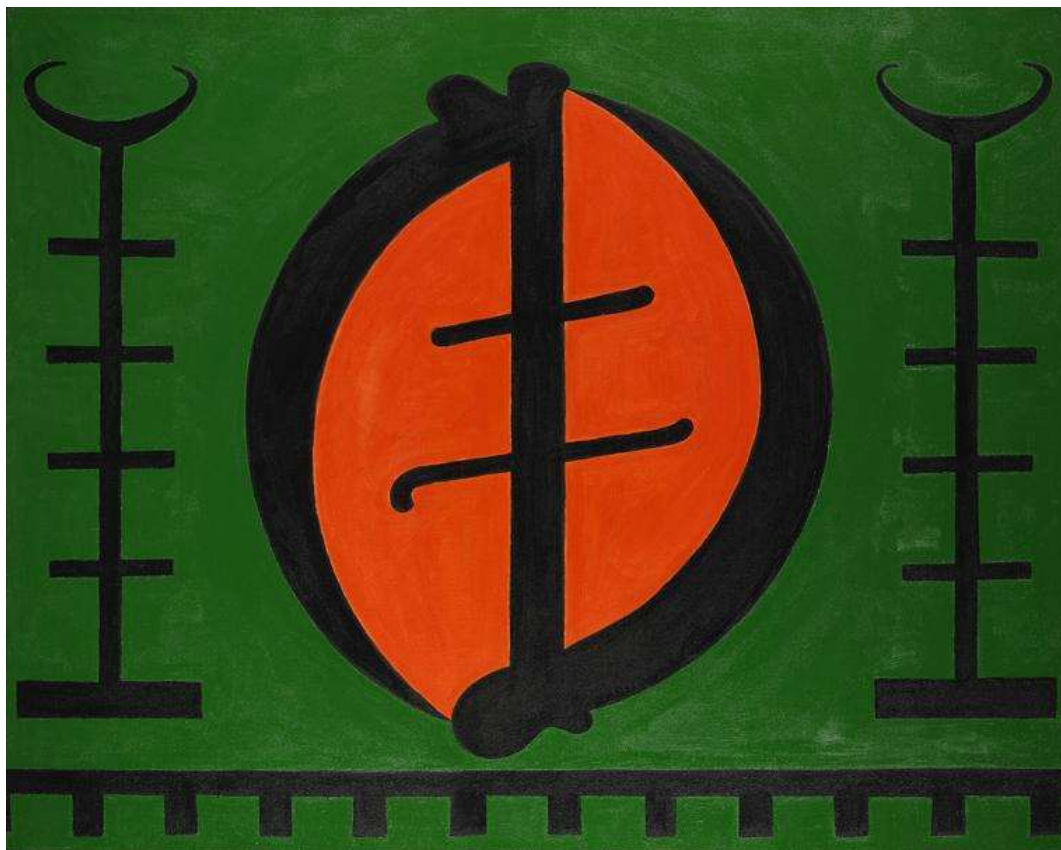
Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

A pintura intitulada *Onipotente e Imortal n. 3: Adinkra Asante* (fig. 26), traz para a composição a adinkra *Akoban* (fig. 27) presente nas duas extremidades da pintura. A essa altura, é possível apontar que a pintura de Abdias segue uma determinada formatação quanto a apresentação das adinkra; duas são pintadas de forma duplicada nas extremidades e outra no centro da composição, como observado com a adinkra *Gye Nyame* na pintura *Onipotente e Imortal n. 4.* (fig. 13).

Akoban é uma adinkra que tem a associação com “chifre de guerra”. *Akoban* tem variações em seu símbolo e é metáfora para vigilância e cautela nos tempos de guerra. De acordo com a história oral do provérbio Akan sobre *Akoban*, seria uma ferramenta utilizada para alertar os ataques inimigos no contexto de guerra, um chifre polido para esse fim. *Akoban* emite um som próximo da função de uma corneta. Nesse sentido, pode estar associado ao poder bélico e ao combate, já que é através dessa ferramenta que é feito o chamado e o despertar para a guerra. *Akoban* está associada à vigilância, à precaução e à prontidão. A consideração da historiadora Eliane Carmo a respeito da adinkra *Akoban*, registra o seguinte: “*Akoban*. ‘Chifre de Guerra’. O som de *Akoban* é um grito de guerra; portanto, é uma chamada à ação”. (CARMO, 2016, p. 57)⁷⁶.

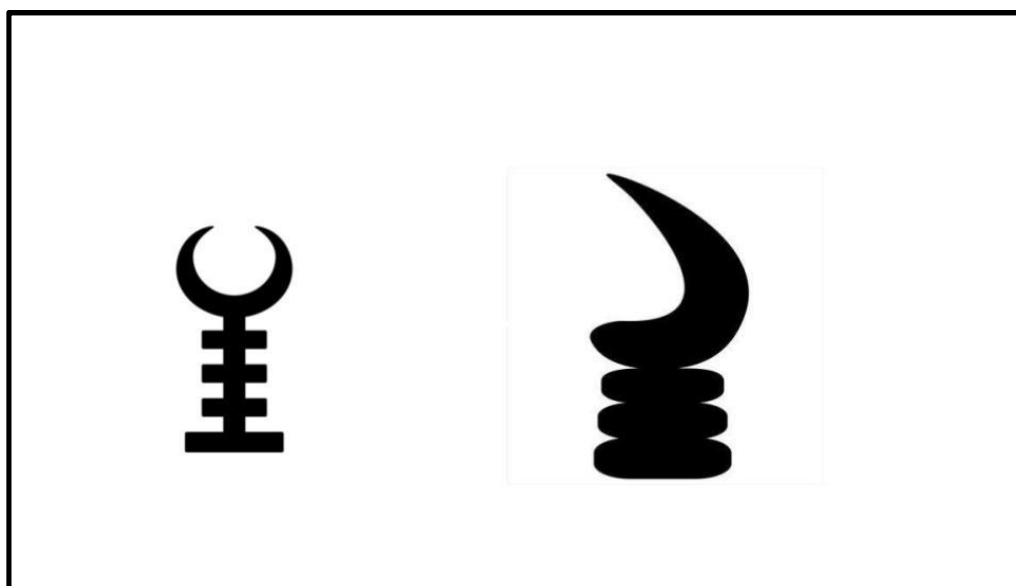
⁷⁶ CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. *História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras*. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.57.

Figura 26 — Abdias Nascimento, Onipotente e Imortal n. 3: Adinkra Asante. Acrílico sobre tela, 84 x 100 cm. Rio de Janeiro, 1992.



Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 27 — Adinkra Akoben. Variações do símbolo.



Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

A pintura intitulada Escada da Morte: Adinkra Asante (fig. 28) tem três adinkra em sua composição; são, respectivamente: *Osram Nsoroma* (fig. 29), uma forma de lua acompanhada de um círculo espiralado equivalente a uma estrela; a adinkra *Owuo Atwedee* (fig. 30) que se assemelha à uma espécie de escada e o adinkra que representa um punhal chamada de *Sepow* (fig. 31). *Sepow* constitui uma das muitas adinkra que são baseadas em objetos feitos pelo ser humano. A adinkra *Osram*, de acordo com a pesquisa de Eliane Carmo: “*Osram* ‘A lua’. Símbolo da fé, paciência, compreensão e determinação. A lua não tem pressa para dar a volta em torno do nosso mundo” (WILLIS, 1998, apud CARMO, 2016, p. 73).

Osram Ne Nsoroma está associada ao símbolo do amor, da harmonia e da fidelidade. Um provérbio Akan relativo à união de um homem e uma mulher e a harmonia gerada por essa ligação⁷⁷. Eliane Carmo traduz: “ ‘A Lua e a Estrela’. Símbolo de benevolência e feminilidade” (WILLIS, 1998, apud CARMO, 2016, p. 73).

Do Akan, ao extrair seu significado, vemos o equivalente de “a Lua e a Estrela”. O provérbio Akan conclui que a Estrela do Norte, com extremo amor profundo, está a brilhar no céu, esperando o retorno do seu marido, que é a Lua. Essa perseverança na espera está associada a grande relevância dada ao casamento⁷⁸. A adinkra *Owuo Atwedee* associada ao simbolismo dos degraus de uma escada, sendo estilizada graficamente como uma, diz respeito à mortalidade; na tradução literal do Akan, se entende por “a escada da morte”.

Essa adinkra fala da relação da vida após a morte e como a escada representa a preparação da alma na passagem da vida terrena para o além. Existe uma tentativa de construir uma vida terrena considerada digna para então herdar o infinito. É uma adinkra que reflete sobre a natureza da existência humana. As lembranças também constituem esse período de transição ao caminho da morte. A escada da morte é uma jornada travada desde o nascimento, o momento primeiro da existência. Na composição, existe, portanto, um diálogo entre a dimensão simbólica das três adinkra

⁷⁷ CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.73.

⁷⁸ Interpretação do provérbio Akan à respeito da Adinkra *Osram* retirado do Dicionário Adinkra de W.Bruce Willis. In: The Adinkra Dictionary: A Visual Primer on the Language of Adinkra, Pyramid Complex, 1998. 314 pages. Acesso em janeiro de 2021: <<https://pdfslide.net/documents/the-adinkra-dictionary-a-visual-primer-on-the-language-of-a-the-adinkra.html>>

presentes na pintura. Em relação às considerações a respeito da adinkra Owuo Atwedee, a autora Eliane Carmo destaca:

Owuo Atwedee. "A escada da morte". Símbolo de mortalidade. A escada da morte vai ser escalada por todos. É um lembrete da natureza transitória da existência neste mundo e que é imperativo viver uma vida boa e ser uma alma digna na vida e após a morte. (WILLIS, 1998, apud CARMO, 2016, p.74).

Em relação as cores da composição, o azul da pintura pode estar associado ao céu, assim como o amarelo ao brilho da estrela acompanhado da lua Osram. Os demais tons pastéis, e mais especificamente o cinza, podem indicar o fundamento da escada que está ancorada ao plano físico terreno. Ao estabelecer essa dicotomia, essa "caminhada" que é passada por gerações, pelo provérbio adinkra Akan, empreendida pela humanidade, expressa a cosmovisão asante e é colocada como referência de resistência da cultura africana na pintura de Abdias, mais uma vez feita para saudar os ancestrais e o imenso acervo cultural dos povos africanos.

A adinkra Sepow está pintada na base da composição com tons laranja claro e vermelho escuro, respectivamente, — um triângulo pontudo e um círculo associados. A adinkra simboliza a dimensão da justiça. De forma literal, extraída do Akan, podemos ler como "faca de execução" ou "faca do executor". Sepow, portanto, trilha, junto com esse caminho, a justiça nas ações terrenas e também serve como balança para o resultado do futuro dessas almas no além. Também temos a dimensão da autoridade atribuída a Sepow, assim como a punição, vista como um punhal de sacrifício utilizado em execuções. Através dessa ferramenta forjada na justiça, se busca a paz para a harmonia⁷⁹. Eliane Carmo considera: "Sepow. 'O punhal do carrasco'. Símbolo da justiça, a lei, a punição e a imunidade do escritório/ conselho de justiça. A faca de um carrasco usada para perfurar". (WILLIS, 1998, apud CARMO, 2016, p. 75).

Em decorrência dessas análises das adinkra, podemos empreender uma associação comparativa com o título da pintura que anuncia os significados das adinkra escolhidas e estudadas por Abdias.

A pintura intitulada Formas Asante (Adinkra) (fig. 32), exhibe as duas adinkra, respectivamente, Sepow e Ohene Adwa juntas, mostrando o domínio de Abdias em relação ao repertório das adinkra, e do seu desejo de apropriação e representação

⁷⁹ CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.75.

dessas matrizes no contexto do qual era contemporâneo, ao colocar o símbolo da autoridade, liderança e poder (Sepow) com o símbolo da justiça (Ohene).

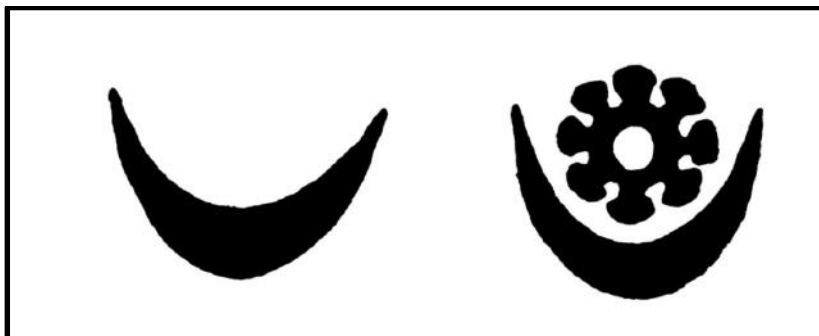
Esse diálogo com as cores (laranja-claro e marrom escuro também são utilizadas na adinkra Sepow em Escada da Morte) explora ainda mais a dimensão dessa simbologia, cujo significados, atribuídos pelos Akan, através de suas metáforas, provérbios e demais figuras de linguagem, que no trabalho de Abdias são ressignificados, — trazidos de volta, para uma discussão de resistência cultural, diante de um contexto político de reafirmação de repertórios culturais e de enfrentamento ao racismo estrutural e da censura.

No contexto da antiguidade Akan, as adinkra assumiram papel cultural, estético e representativo de seu povo e são exemplo constitutivo da identidade nacional de Gana; hoje, a nossa geração tenciona o resgate dessas ancestralidades, o que possibilita que essa visão de mundo se torne também uma ferramenta de conexão entre o presente, nossa ancestralidade, nosso futuro e sobretudo no cotidiano de quem se dedica às origens africanas. A filosofia das adinkra explorada por Abdias une as principais referências constitutivas dessa tradição cultural e possibilita a presença de uma tecnologia e de um saber ancestral contido na adinkra; esse poder, portanto, aparece nas pinturas de Abdias através do resgate da memória.

Figura 28 — Abdias Nascimento. Escada da Morte: Adinkra Asante. Acrílico sobre tela, 50 x 25 cm. Rio de Janeiro, 1992.

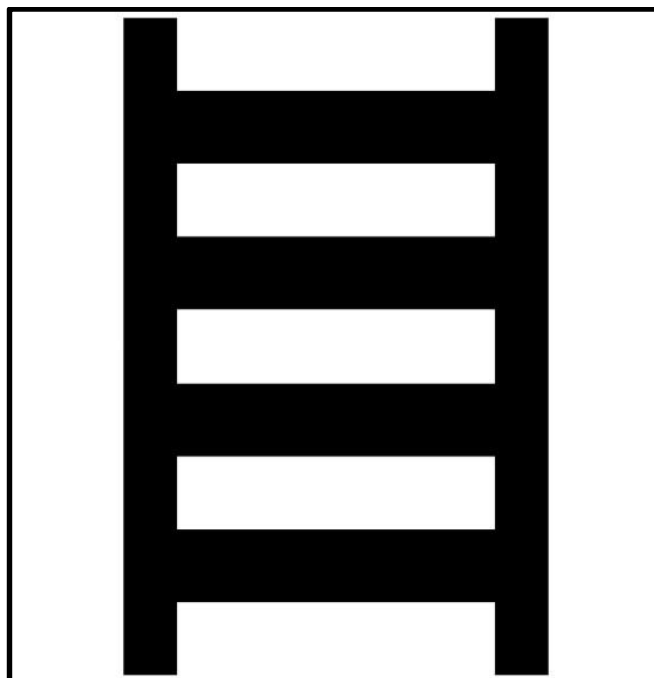


Figura 29 — Adinkras Osram e Osram Nsoroma.



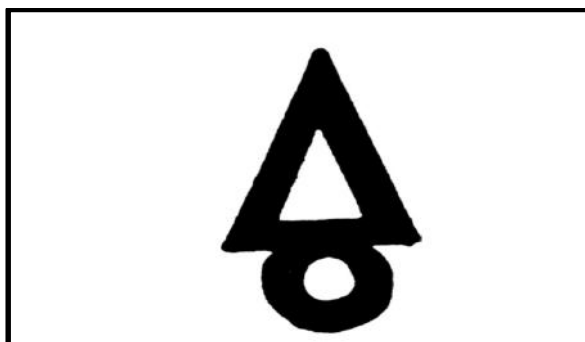
Fonte: Adinkra: Sabedoria em Símbolos Africanos, 2009.

Figura 30 — Adinkra Owuo Atwedee.



Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 31 — Adinkra Sepow.



Fonte: Ocupação Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Figura 32 — Abdias Nascimento, Formas Asante (Adinkra). Acrílico sobre tela, 80 x 50 cm. Rio de Janeiro, 1992.



Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

2.0 OS ORIXÁS PARA / DE ABDIAS: TEXTO HISTÓRICO SOBRE OS ORIXÁS DE PINTURA E POESIA

O presente capítulo tem essa intitulação pela importância e pouca visibilidade de um texto pioneiro do ponto de vista histórico a respeito do universo dos orixás. Abdias Nascimento apresenta as ideias centrais de sua síntese do axé⁸⁰ através da edição do livro de 2006 do Ipeafro⁸¹ e da Fundação Cultural Palmares intitulada: “Os Orixás do Abdias: Pinturas e Poesia de Abdias Nascimento”. A obra contém diferentes pinturas em sua maioria do período de seu exílio em Nova York nos anos 70 e algumas na ocasião de seu retorno ao Rio de Janeiro, além de contar com o poema intitulado: “Padê de Exu Libertador” de 1981 que será explorado neste capítulo. De forma a conectar e contextualizar a poesia de Abdias com a sua produção de pinturas, o poema intitulado: “Agadá da Transformação” publicado em 1982 também é introduzido na análise comparativa.

O capítulo também apresenta as referências de origem africana presentes nas pinturas de Abdias como os Hieróglifos⁸² do Antigo Egito e elementos da mitologia

⁸⁰ No texto intitulado: “Minha Pintura e o Candomblé” Abdias denomina Axé como força vital inerente, contida nos seres e em todas as coisas. Nas religiões de matriz afro-brasileiras, o termo representa a energia sagrada dos orixás. A esse respeito, ver: NASCIMENTO, Elisa Larkin. Os orixás do Abdias. Brasília: IPEAFRO e Fundação Cultural Palmares, 2006. p.6.

⁸¹ O Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, o IPEAFRO, é uma instituição fundada em 1981 no Rio de Janeiro por Abdias do Nascimento. Atualmente está sob a direção da intelectual Elisa Larkin e reúne acervos com as publicações de Abdias, além do acervo do Museu de Arte Negra, o MAN.

⁸² O termo hieróglifo tem origem grega e expressa o mesmo significado, isto é, “inscrição sagrada”, dos radicais: *hieros*, sagrado, e *glyphein*, gravar. O hieróglifo, portanto, era considerado o tipo de símbolo mediador entre a mente divina criadora e o mundo criado. A esse respeito, ver: FERNANDES, Cláudio. “Hieróglifos egípcios”; Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historiag/hieroglifos-egipcios.htm>>. Acesso em 17 de maio de 2022.

Vodu,⁸³ como os Loas⁸⁴ e suas representações gráficas, — desenhos chamados de Vèvès⁸⁵.

A publicação do livro contém o texto intitulado “Minha Pintura e o Candomblé”; nesse ensaio, Abdias disserta sobre os orixás em um tom íntimo e singular; direciona as suas próprias reflexões vivenciadas durante sua trajetória intelectual, artística e iniciática. É um ensaio de um Abdias Griôt⁸⁶ de imensa sabedoria passando por sua experiência na militância dos anos 30 e 40, com os movimentos negros do Brasil nos anos 50 e 60 e sobretudo durante seu exílio e transnacionalismo pan-africano⁸⁷ nos anos 70. Um Abdias que retornou ao Brasil com a força para construir o IPEAFRO, — fundado em 1981 indo em direção ao desenvolvimento de sua tese Quilombista (1980).

⁸³ Ao buscar sua etimologia, vemos que o termo Vodou é oriundo da língua Fon, o antigo reino africano de Daomé (atual Benin) e significa "divindade" ou "espírito". O vodou, de forma mais sintética se refere a certos aspectos da cultura haitiana relacionados ao mundo espiritual mas que ultrapassam a dimensão do sagrado (hierofanias) e constituem pinturas, garrafas consagradas, bandeiras cerimoniais (que apresentam elementos da imaginária católica e maçônica), talismãs chamados de paquets e vèvès (desenhos) que consistem em símbolos dos Loas (divindades) do panteão Vodou. A origem e a base religiosa do vodou, assim como as demais religiões afro-americanas, são resultado da conjunção de vários ritos e práticas culturais de diversos grupos de africanos, majoritariamente, Congo, Ioruba e Fon. Além disso, apresentam elementos do catolicismo, já que os escravizados das colônias francesas foram batizados e submetidos às leis impostas pelo poder da Igreja Católica. A esse respeito, ver: ARAÚJO, Emanuel. O Haiti está vivo ainda lá: a arte das bandeiras, dos recortes e das garrafas consagradas ao Vodou. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, 2010. p.32-34.

⁸⁴ De acordo com as considerações de Milton Silva dos Santos, membro do núcleo de pesquisa do Museu Afro Brasil, no texto intitulado “Os Deuses da Terra Montanhosa”, os Loas, assim como os orixás aqui no Brasil, assumem determinadas atividades humano-culturais como maternidade, justiça, cura, por exemplo. Representam forças e fenômenos da natureza, dia consagrado, comportamentos, personalidades e até possuem santo católico correspondente. A esse respeito, ver: ARAÚJO, Emanuel. O Haiti está vivo ainda lá: a arte das bandeiras, dos recortes e das garrafas consagradas ao Vodou. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, 2010. p.34.

⁸⁵ Os Vèvès são representações gráficas constituídas de sinais mágico-simbólicos sagrados que identificam os Loas desenhados ou riscados, com carvão, farinha ou giz com o objetivo de invocá-los ou homenageá-los. A esse respeito, ver: ARAÚJO, Emanuel. O Haiti está vivo ainda lá: a arte das bandeiras, dos recortes e das garrafas consagradas ao Vodou. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, 2010. p.34.

⁸⁶ De acordo com o texto curatorial da exposição promovida pelo Itaú Cultural intitulada: ocupação Abdias Nascimento, a palavra Griôt para alguns povos da África, se refere aqueles que contam as histórias, narram os acontecimentos de um povo, passando as tradições para as gerações futuras. O livro autobiográfico *Abdias Nascimento: O Griôt e as Muralhas*, escrito por Abdias e Éle Semog, reivindica exatamente esse lugar para um homem que fez da sua vida uma história de luta, contada e recontada para os contemporâneos e também para os que vieram depois dele. A luta contra o racismo no Brasil do século XX. À esse respeito, ver: SEMOG, Éle, NASCIMENTO, Abdias. *Abdias do Nascimento: o griôt e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

⁸⁷ Transnacionalismo africano está no parágrafo para dar sentido e força para a expressão utilizada para explicar os fenômenos políticos que constituíram as experiências pan-africanistas. Os sujeitos africanos e seus descendentes, inseridos na diáspora, encontraram a alternativa do exílio e foram diretamente afetados e sofreram longos processos históricos de construção de identidades fora do continente.

Abdias lida com um problema que afirma não ser somente artístico, acadêmico ou estético, mas sim vital. O autor faz uma referência às práticas de resistência cultural afro-brasileira contidas na expressão artística do candomblé, onde suas pinturas e poesias utilizam as referências dos orixás nas composições que narram mitologias, hierarquias, poder feminino e ancestralidade.

Abdias disserta sobre elementos visuais e conceituais contidos na ira, na justiça, na liberdade, na sexualidade e resistência das linhagens guerreiras de homens e mulheres cultuados em nosso panteão afro-brasileiro. Esses elementos são encontrados em sentimentos e sensações que o autor elege para cada orixá.

O texto pioneiro de Abdias, presente na publicação — Minha Pintura e o Candomblé, será utilizado nesta pesquisa como ferramenta de referência e análise dessa mitologia de origem africana que é afro-brasileira: o candomblé. Utilizaremos a seguir as pinturas mais representativas de Abdias que ilustram o texto e que evocam e saúdam os orixás.

Através das pinturas desta publicação, Abdias exhibe as narrativas dos antepassados e da religião em cada movimento poético e estético. O Griôt Abdias começa a orquestrar a monumentalidade africana de cada orixá, ora guerreiro, ora dono da pureza. Como veremos nas descrições feitas por Abdias a seguir:

Meus orixás são presenças vivas, viventes e vivificadoras. Habitam tanto África como o Brasil e todas as Américas, no presente e não nos séculos mortos. Surgem na vida cotidiana e nos assuntos seculares, legados pela história e pelos ancestrais. Por isso, os orixás recebem nomes de pessoas vivas, se empenham na defesa dos nossos heróis e mártires, e se engajam no processo de resgate da identidade, liberdade e dignidade do nosso povo (NASCIMENTO, 2006, pg. 04).

Estas reflexões feitas por Abdias de cunho artístico e espiritual exibem a relação da sua pintura com a mitologia⁸⁸ dos orixás e aponta um aspecto muito recorrente em sua pintura: a dimensão do Axé; que é a força vital que transforma o mundo e está contida nos orixás e presente em todos os seres. Abdias chama atenção para o fluxo e a reprodução do axé, — como por exemplo, a harmonia com os

⁸⁸ A autora Camila Marques apresenta a etimologia da palavra mitologia: substantivo feminino. Do grego 'mûthos' –mito-, relato fantástico e 'logos' –'logia'-, tratado, estudo, teoria, ou seja, do grego 'muthologia' –mitologia-, 'estudo dos mitos, suas origens, evolução, significado etc.' A autora afirma que o mito, portanto, relata acontecimentos ocorridos no tempo fabuloso do "princípio". O mito é uma narrativa das façanhas de seres sobrenaturais que dá sentido à cultura e à vida de determinados povos. Afirma que o mito, para quem está ligado ao mesmo, é uma maneira de enxergar a realidade, justamente por relatar uma história sagrada, revelando em seu cerne modelos e paradigmas de comportamento. A esse respeito, ver: MARQUES, Camila Ribeiro. Mitologia e Poética: Desdobramentos Pedagógicos. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Bacharelado em Artes Visuais. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira - BA, 2019. p. 14.

aspectos da natureza através do princípio ambientalista do candomblé de respeito, preservação e dignidade dos solos e tipos de vegetação.

Para as análises destas pinturas faremos, como no capítulo anterior, uma descrição iconográfica dos elementos que compõem suas narrativas, levando em conta as composições, os símbolos, cores e outros dados que articulam essas narrativas com os textos do artista. Os elementos da natureza são explorados em suas pinturas. Tais como terra, água, ar e fogo. Abdias relaciona esses elementos com os dados da personalidade de cada orixá como força, ira, sensualidade, senso de justiça... como o autor relata:

“Os Orixás são as forças da natureza, protagonistas do mundo mítico-histórico da nossa ancestralidade, cuja primeira referência é o Antigo Egito, berço das civilizações africanas e ocidental” (NASCIMENTO, 2006, pg. 6).

Em linhas gerais, Abdias aponta alguns eixos fundamentais da cultura de terreiro⁸⁹; sua análise, feita no fim dos anos 80, já exhibe as diferenças das mais de 10 mil casas de terreiro de sua época (situadas no Estado da Bahia). Disserta brevemente sobre a dimensão da autonomia de cada casa e sobre os diferentes costumes, mitos e tradições. Exhibe as hierarquias do sacerdócio e destaca o crescimento e predominância de mães e filhas de santo como exemplo vivo da sobrevivência e da valorização da mulher na cultura africana reverberando nas práticas culturais afro-brasileiras.

Abdias apresentou categorias conceituais presentes na cultura de terreiro de forma didática e sintética. A figura do Babalaô descrita no texto, transmite através da tradição oral, o saber filosófico iorubá. Utiliza as memórias das experiências vividas e retorna com o conhecimento que é passado de geração em geração, — mudando de acordo com as intencionalidades subjetivas dos indivíduos dotados de sabedoria. Pois as singularidades das tradições hierárquicas mudam seus significados com as décadas de amadurecimento da cultura e do saber filosófico nagô-iorubá de culto aos orixás.

Abdias afirma que as autoridades espirituais das Mães e Pais de Santo são rigorosamente cultuadas e respeitadas na hierarquia do candomblé, assim como os

⁸⁹ Terreiro é o espaço físico e sacralizado dos templos das religiões afro-brasileiras, que também é chamado de casa, roça, barracão. A esse respeito, ver: CONDURU, Roberto. Arte Afro-Brasileira. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007. p. 122.

sacerdotes de Ossaim que são os responsáveis pelo culto do reino das plantas cerimoniais e medicinais. Entre estes agentes, Abdias chama atenção para a atuação de mestre Didi (1917-2013), — Sacerdote Supremo (Alapini) do culto secreto de evocação de eguns⁹⁰ na Bahia nas décadas de 60, 70 e 80⁹¹ a quem considera figura importante no cenário artístico afro-brasileiro e também como autoridade religiosa.

Abdias também disserta sobre os cultos administrativos, — a atuação do Conselho Supremo do Alabê, — chefe de música e tocador dos tambores sagrados, (se encarregam do tambor Rum), sob o comando da Iyalorixá ou Babalorixá. Apresenta, além disso, a função do Axogun, responsável pela prática do sacrifício dos animais; O Ogã (masculino) e a Ekede (feminino), indivíduos que auxiliam os filhos de santo.

Ao apresentar a Iya Bassê, a cozinheira dos orixás que preside os alimentos ofertados e consagrados, Abdias exhibe um dado a respeito da culinária litúrgica de terreiro: a análise é pautada na preferência dos orixás por determinados alimentos, — onde cada orixá tem seu prato preferido. Atesta também que as comidas de santo são internacionalmente reconhecidas e se transformam em cardápio de restaurantes internacionais, — como o amalá de Xangô, o xinxim de galinha de Oxum, o acarajé e o arroz branco de Oxalá⁹², assim como o abará, o vatapá, o acarajé e outras iguarias associadas aos orixás.

Os tambores sagrados também recebem a feitura da cozinha sagrada e “comem”⁹³ as oferendas, — como o azeite de dendê, a água sagrada e o sangue de

⁹⁰ *Egum*: o termo designa a alma ou o espírito de qualquer pessoa, falecida ou não. *Egungun*: se refere a espíritos de homens, iniciados ou não. A esse respeito, ver: FERREIRA, A. B. H. Novo dicionário da língua portuguesa. 2ª edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986. p. 621.

⁹¹ Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1917-2013) conhecido popularmente por Mestre Didi foi escritor, artista plástico e sacerdote do culto Obaluaiyê (culto aos orixás da cura, do respeito aos mais velhos e protetores da saúde) e do culto dos Egungun (culto aos ancestrais masculinos advindos do Império Nagô, que chegaram ao Brasil no tráfico dos Pretos Novos no século XIX). O culto Egum veio junto com o culto dos Orixás trazidos em cativo no Tráfico Negreiro. É importante sinalizar que se tratava de um culto muito mais secreto que os orixás por cultuarem os ancestrais mortos. Mestre Didi, tornou-se o principal expoente dessa prática de sua geração, com maior visibilidade, devido ao seu envolvimento com as artes visuais e seu engajamento político social. Contribuiu assim para a preservação e legado dos segredos da tradição. Como sacerdote Alapini (título supremo na África e no Brasil) do Terreiro Ilê Axipá fundado por ele em 1980. Hoje a instituição é conhecida como Sociedade Cultural e Religiosa Ilê Axipá em Salvador. IN: Ancestralidade Africana no Brasil, Mestre Didi: 80 anos, organizado por Juana Elbein dos Santos, SECNEB, Salvador, Bahia, 1997, CD-ROM - Ancestralidade Africana no Brasil.

⁹² A esse respeito, ver: NASCIMENTO, Elisa Larkin. Os orixás do Abdias. Brasília: IPEAFRO e Fundação Cultural Palmares, 2006. (p.7-8).

⁹³ No candomblé, o ato de “comer” é simbólico da transformação de um elemento material em elemento do sagrado.

galinha. São três tambores: Rum, Rumpi e Lê⁹⁴. São instrumentos mediadores que conectam o sagrado através da execução de seus ritmos, — petições, agradecimentos e referências aos deuses orixás.

Abdias pondera que para tomar conhecimento e guardar o saber sagrado, o processo iniciático do candomblé possui hierarquias e responsabilidades religiosas que o candidato vivencia e participa. As cerimônias particulares e públicas começam com o tradicional Padê ou Despacho de Exu, o dono do cosmos, o portador do axé. O orixá que tem a sabedoria humana e divina; que controla a história dos homens e das mulheres. Abdias aponta a natureza filosófica de Exu e os caminhos da existência humana que o orixá detém, além da força que a presença de Exu carrega em relação à contradição colocada nos caminhos da humanidade, bem como da dimensão de sua dialética para com os destinos.

Abdias considera em sua análise que Exu é o principal portador e mensageiro das contradições das ações humanas. Sua principal feitura divina é a constante tentativa de restaurar a unidade cósmica do universo, mantendo a harmonia entre as dimensões. Esse orixá, — Exu, tem caráter fálico como símbolo protagonista. Suas cores são o vermelho e o preto e seus animais o galo, o cachorro e a cabra.

Abdias também apresenta a Semana Litúrgica do Candomblé. Segunda-feira é dia de Exu e Omolú. Omolú é o orixá da doença e saúde e por extensão da vida e da morte. Simboliza a terra e o sol. Terça-feira é dia de Oxumaré; o orixá tem forma de serpente e tem as sete cores do arco-íris⁹⁵. O orixá tem os dois sexos e sua função é o controle das chuvas e das neblinas. Oxumaré leva a água para os lagos, rios, mares e para as nuvens.

Ao relacionar essa narrativa poética e histórica do orixá Oxumaré, temos a pintura a óleo intitulada: “A Dupla Personalidade de Oxumarê”, feita nos Estados

⁹⁴ *Rum*, *Rumpi* e *Lê* são, respectivamente, tambores consagrados do candomblé. São ferramentas sagradas da liturgia do candomblé e participam das vivências dos terreiros. “Comem”, como diz Abdias Nascimento, junto com os orixás, as mães e os filhos de santo. Os tambores têm preferência por azeite de dendê, sangue de galinha e água sagrada. Abdias apresenta os tambores em ordem decrescente de tamanho. Respectivamente: *Rum*, que emite o som grave, *Rumpi* que emite o som médio e *Lê* que emite o som agudo. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 321.

⁹⁵ De acordo com a autora Juliana Araújo, o orixá Oxumaré vive metade do ano no céu como arco-íris e a outra, como cobra rastejante na terra. Representa a riqueza e a fortuna. A esse respeito, ver: ARAÚJO, Juliana Leandro de. Obìnrin: yabás, suas jóias e adornos contemporâneos: coleção inspirada nas principais orixás femininas. 2017. 71 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Design de Produto) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017. p. 72. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/156795>>.

Unidos em 1971, durante o exílio de Abdias (fig. 33). Podemos analisar que Oxumaré é apresentado com seus dois corpos, — masculino e feminino com o fundo resplandecente do arco-íris, símbolo mais referenciado para Oxumaré. No centro, a estrela, outro símbolo que constitui sua presença; os elementos naturais como um rio e ramos de flor compõem a paisagem, assim como o peixe e a ave. Os próprios corpos de Oxumaré estão em harmonia com a natureza, antropomorfizado, — seu lado direito tem cauda de peixe; é lá que o orixá mora e estende seu domínio ao solo; na pintura, Oxumaré porta seu amuleto de borboleta.

Figura 33 — Abdias Nascimento, A Dupla Personalidade de Oxumarê n. 2. Acrílico sobre tela, 102 x 152 cm. Búfalo, EUA, 1971.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 34 — Abdias Nascimento, Oxumaré Ascende. Acrílico sobre tela, 152 x 102 cm. Búfalo, EUA, 1972.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

A pintura intitulada: “Oxumaré Ascende” (fig. 34), apresenta o mesmo tema do orixá Oxumaré em glória e resplendor diante da monumentalidade da natureza. Mais uma vez, os elementos da fauna e da flora constituem a composição, assim como veremos esses mesmos elementos sendo explorados nas próximas pinturas. Essa monumentalidade e exuberância da natureza é constituída pelo orixá que tem domínio e força sobre as chuvas, elemento que é controlado por suas ações.

A pintura intitulada “Tema para Léa Garcia: Oxunmaré” de 1969 (fig.35), também produzida durante seu exílio em Búfalo, exibe a mesma estrutura em relação a forma do orixá e em relação as composições anteriores e homenageia a grande teórica, ensaísta, dramaturga, atriz e nome do movimento negro Léa Garcia. Companheira na vida e no teatro do TEN, Léa esteve com Abdias nos anos de dramaturgia do Teatro Experimental do Negro e na vida pessoal e política.

A composição traz a serpente, a forma natural do orixá Oxumaré como extensão dos braços da figura feminina que faz referência à Léa; além do pássaro de Oxalá em cima de sua cabeça. Mais uma vez representada com o amuleto de borboleta, temos o caráter da dupla personalidade do orixá. Na composição da Dupla Personalidade, o pássaro de Oxalá, que rege o Orum⁹⁶, com sua ferramenta⁹⁷ de axé, o Opaxorô⁹⁸, constitui a composição, assim como o peixe de Iemanjá também aparece, presente também na pintura em homenagem à Léa.

⁹⁶ Orum, do iorubá, no entendimento litúrgico do candomblé e da mitologia iorubá, representa o céu e o mundo espiritual. O Aiyê é o correspondente do mundo físico. Nessa mitologia, tudo o que existe no Orum coexiste no Aiyê por conta da dupla existência dessas dimensões (Orum-Aiyê). A esse respeito, ver: Lenda da separação do Òrun e do Àiyé. In: BERKENBROCK, Volney J. A experiência dos Orixás – um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p.182.

⁹⁷ A autora Ligia Nobre apresenta que a palavra “ferramenta”, substantivo feminino cuja etimologia vem do latim, no dicionário Houaiss da língua portuguesa (2015) é definida como “conjunto de instrumentos ou utensílios de ferro”. Vagner Gonçalves da Silva, no ensaio Exu do Brasil, aponta que “ferramenta é o nome pelo qual se conhecem os ferros de um determinado orixá que sintetizam seus atributos, como o arco e a flecha para Oxóssi, o tridente para Exu etc.” (SILVA, 2012, p. 1111). Ressalta ainda que “a forma do tridente fornece o padrão também para a fabricação das ferramentas de Exu, indicando inclusive o orixá a quem ele serve de mensageiro” (SILVA, 2012, p. 1102). A esse respeito, ver: NOBRE, Ligia Velloso. Terra-chão em movimento: ponto riscado, arte, ritual. 2019. Tese de Doutorado em Estética e História da Arte. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. 284 p. p. 105.

⁹⁸ O Opaxorô é uma ferramenta sagrada da cultura Nago-vodum em forma de cajado, feito tradicionalmente de cipó ou de metal prateado. É um objeto indispensável na indumentária do orixá Oxalá. Simboliza a criação do mundo, do homem e a sapiência dos anciãos, servindo de apoio para locomoção deste grande orixá que é o mais velho de todos e considerado o pai da criação. Também simboliza a ligação entre o céu (Orum) e a terra (Aiê). A esse respeito, ver: LODY, Raul. Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras, p.193.

Figura 35 — Abdias Nascimento, Tema para Léa Garcia: Oxunmaré. Acrílico sobre linho, 153x 107 cm. Nova Iorque, EUA, 1969.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Ao continuar o raciocínio do calendário litúrgico do candomblé, levantado por Abdias na análise aqui investigada, Xangô preside o dia de quarta-feira; Orixá da Justiça, do Sol, do Trovão e do Fogo. Seu machado é feito de um meteorito; seu adorno é duplo de fino corte. Suas cores são vermelho e branco. Quarta-feira também é dia de Iansã. Orixá do Relâmpago, do Vento e da Tempestade. Oyá⁹⁹ não teme a morte, é rainha dos cemitérios.

Figura 36 — Abdias Nascimento, Xangô e Suas Três Mulheres. Acrílico sobre tela, 54 x 73 cm. Rio de Janeiro, 1968.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO. Técnica pode ser guache com veículo plástico.

⁹⁹ Iansã também é chamada de Oyá.

A pintura intitulada: “Xangô e suas três mulheres” (fig. 36), mostra um episódio narrativo da mitologia iorubá; a lenda de Xangô. Na composição, seus olhos são o duplo machado e o nariz a extensão de sua poderosa lâmina; as três Yabás¹⁰⁰, são representadas, respectivamente: Obá com seu cabelo de ramo verde; Iansã com seus raios saindo dos olhos e Oxum com a sua estrela brilhante no olho. A composição mostra que no centro do quadro, no fundo, temos o duplo machado de Xangô representado de forma recorrente por Abdias, com tons de vermelho.

Ainda sobre o levantamento de Abdias à respeito do calendário litúrgico expresso no livro, quinta-feira é dia do orixá que tem a arte guerreira da caça; Oxóssi mora nas florestas e bosques; verde e amarelo são suas cores e seu culto é associado à figura indígena brasileira¹⁰¹. Sua saudação é “okê”.

Ogum também tem a quinta-feira como seu dia. Com justiça, vingança e guerra; angústia, tragédia e mistério. Abdias aponta que o orixá Ogum cria caminhos novos de conhecimento e progresso e desafia as barreiras cósmicas. A cor de Ogum é azul e o orixá tem preferência por vinho.

Obatalá/Oxalá é um criador hermafrodita, — o mais velho entre os orixás, o pai de todos. Sexta-feira é o seu dia. Ele preside a paz. Sua cor é o branco. Sábado é o dia dos orixás das águas; Iemanjá e sua filha Oxum. Iemanjá é orixá do mar e da pesca e é mãe de todas as águas. Suas cores são o rosa e o azul claro. Oxum é orixá das águas doces e sua cor é o dourado; simboliza o amor mas também a beleza. Com

¹⁰⁰ Assim são chamadas as orixás mulheres na tradição da mitologia iorubá. A esse respeito, ver: ARAÚJO, Juliana Leandro de. Obìnrin: yabás, suas jóias e adornos contemporâneos: coleção inspirada nas principais orixás femininas. 2017. 71 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Design de Produto) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017. p.22. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/156795>>.

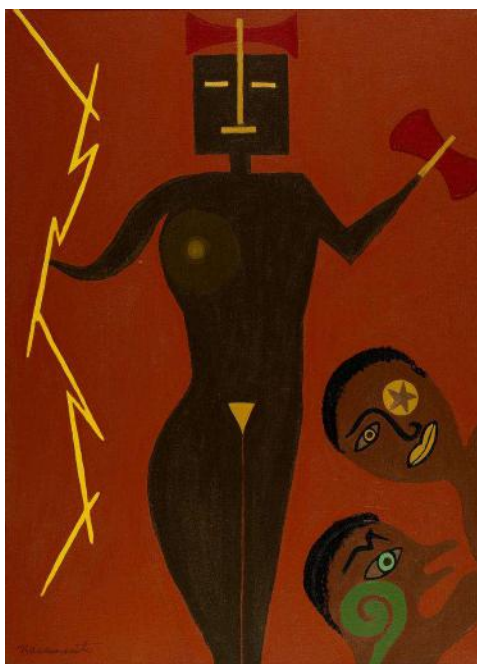
¹⁰¹ O Orixá Oxóssi da cultura iorubá é historicamente associado à figura indígena brasileira. Sobretudo no culto da Umbanda desde a chegada do culto iorubá no Novo Mundo. No Brasil, a familiaridade é explicada pelo fenômeno do sincretismo simbólico-religioso. Tanto na liturgia dos santos do cristianismo, como no vodú e na pajelança indígena. Talvez a maior expressão brasileira esteja na linhagem patrona dos caboclos, uma das linhas mais ativas da religião candomblecista. Nessa linha, as entidades de umbanda se apresentam como indígenas, originárias do candomblé de caboclo. A linha cultua e celebra os caboclos como antepassados míticos. O culto também se sustentou na diáspora, encontrado em Cuba. No Cristianismo, o sincretismo aparente tem forte expressão regional: Em Pernambuco, por exemplo, Oxóssi é ressignificado como o Arcanjo Miguel, no Rio de Janeiro como São Sebastião e na Bahia, como São Jorge. Em Salvador, no Dia de Corpus Christi, é realizada uma missa chamada “*Missa de Oxossi*” com a participação das mães de santo do candomblé. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

exceção de Exu, é a única orixá com o dom da adivinhação e tem o poder de usar o colar de Ifá.¹⁰²

Domingo é dia dedicado a todos os santos orixás como Obá, — orixá guerreira. Abdias narra que Obá aceitou o desafio de Xangô e se tornou sua primeira esposa. Domingo também é dia dos santos ibejis, — as crianças gêmeas que são orixás protetores das crianças¹⁰³.

Desta forma escolhemos alguns dos dias da semana representados por Abdias, que ilustram bem os conteúdos simbólicos e as apropriações que o artista faz da imagética de matriz africana, dando a estas imagens significados novos, sem no entanto perder suas essências de origem.

Figura 37 — Abdias Nascimento, Orixá Hermafrodita. Acrílico sobre tela, 73 x 54 cm. Nova Iorque, EUA, 1969.



Fonte: Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

¹⁰² O colar de Ifá é um instrumento divinatório dos tradicionais sacerdotes de Ifá. Ifá, — nome advindo do iorubá, é um oráculo africano. Esse sistema se originou na cultura iorubá na Nigéria. O culto de Ifá foi levado para o Novo Mundo e se manteve no candomblé brasileiro e na santeria cubana. Aqui no Brasil, o colar de Ifá é uma das ferramentas dos sacerdotes Babalaô, — a autoridade máxima do culto de Ifá. O Babalaô se encarrega da iniciação e preservação do segredo do conhecimento do culto de Ifá da religião iorubá, nagô e jeje. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 63.

¹⁰³ Os Ibejis são os orixás jeje-nagô gêmeos. É pertinente mencionar a etimologia da palavra, pois trata-se de uma junção das palavras iorubá “Ibi” que é nascimento, e “Eji” que significa dois. Existe uma confusão recorrente entre *Ibeji* e *Erê*. São entidades diferentes; mas as relações são estabelecidas por conta de serem crianças e gêmeos. No Brasil, são costumeiramente sincretizados aos santos gêmeos católicos Cosme e Damião. São divindades gêmeas, assim como vemos na narrativa da santeria católica. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 452.

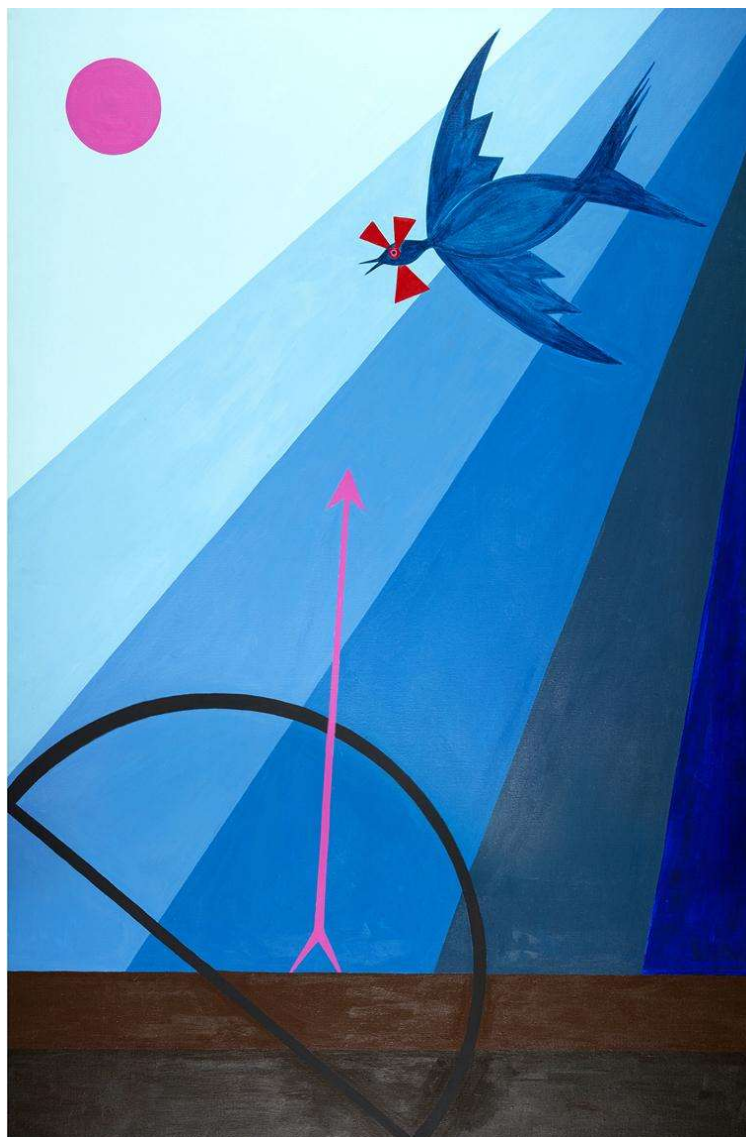
A pintura intitulada: “Orixá Hermafrodita” (fig. 37), mostra que Abdias também representou Xangô, como personagem feminina. Deslocando-a da tradição masculina, do orixá guerreiro homem. O autor exibiu o elemento da beleza feminina como força que empodera; a orixá hermafrodita segura o duplo machado e tem o elemento do raio na outra mão. Obá e Oxum também compõem o cenário com o ramo verde, — símbolo de Obá e a estrela de Oxum, respectivamente. Mais uma vez a dupla lâmina do machado de Xangô constitui a face da orixá, é a base do seu nariz e cabeça. O fundo é predominantemente avermelhado com tom terroso meio alaranjado.

Abdias também fez uma série de pinturas nas quais homenageou alguns de seus amigos com referência à proteção guerreira dos orixás. Na pintura intitulada: “A Flecha do Guerreiro Ramos: Oxossi” (fig. 38), Abdias faz referência ao sociólogo e político Guerreiro Ramos (1915-1982), grande expoente das ciências sociais no Brasil e militante das questões raciais. A pintura que faz essa homenagem para Guerreiro Ramos, coloca o orixá guerreiro da mata, — Oxóssi, como grande protetor da vida e do legado do sociólogo.

Figura 38 — Abdias Nascimento, A Flecha do Guerreiro Ramos: Oxossi. Acrílico sobre tela, 152 x 102 cm. Búfalo, EUA, 1971.



Figura 39 — Abdias Nascimento, *Invocação Noturna ao Poeta Gerardo Mello Mourão: Oxossi*. Acrílico sobre tela, 152 x 102 cm. Búfalo, EUA, 1972.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

A pintura intitulada “Invocação Noturna ao Poeta Gerardo Mello Mourão: Oxossi” (fig.39), faz um lindo registro de amizade para com o poeta Gerardo (1917-2007), grande nome da epopeia nacional e lusófona e que também foi um grande amigo e companheiro de luta de Abdias. Gerardo esteve no lançamento da antologia do TEN, chamada: *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos*, no Rio de Janeiro em 1961. Durante seu mandato de Senador da república, Abdias tentou implementar

as contribuições do trabalho de Gerardo na literatura das escolas públicas, no ensino médio e também como referência obrigatória nos vestibulares¹⁰⁴.

A composição exibe a dimensão da arte da caça, metáfora do orixá caçador Oxóssi; O pássaro aliado ao elemento do arco e da flecha, símbolo do guerreiro orixá, compõe o cenário de um céu azul resplandecente. Essa homenagem, portanto, sintetiza o poder da arte da caça somado à monumentalidade do pássaro como elementos de proteção encontrados por Abdias para seus amigos e companheiros de luta. Quando arco e flecha estão juntos transformam-se em arma sagrada usada por Oxóssi e outros orixás e voduns caçadores e é chamada de Ofá, instrumento de arco e flecha¹⁰⁵. No caso do arco e da flecha representado por Abdias na composição (fig. 39), podemos pensar em uma variação da arma sagrada denominada Ofá¹⁰⁶.

Outro tópico pioneiro tratado por Abdias se refere às Roupas Litúrgicas do Candomblé. Abdias narra o processo do uso das roupas das respectivas divindades que encarnam em seus filhos. Afirma que os santos são recebidos com respectivas saudações, e que o fenômeno de possessão transforma e altera a personalidade dos filhos de santo. Nesse contexto, disserta sobre a dimensão da dança dos orixás; os movimentos são maternais e fortes, como as ondas do mar. Para Abdias, os filhos tornam-se deuses e empunham as ferramentas sagradas dos orixás:

A cerimônia pública do candomblé se caracteriza como o grande momento da convivência entre os vários reinos da cosmologia africana. O ritual abre sempre com o padê Exu, e fecha com Oxalá. O objetivo é a evocação do passado coletivo dos orixás e seu povo através do mito representado e falado. Eis a importância da pantomima, - os gestos, as posturas, a dança. Tudo é profundamente simbólico. A cerimônia atinge seu auge de intensidade no ato da possessão das filhas de Santo pelos seus respectivos orixás. No estado de transe, parecem perder o equilíbrio e se transfiguram num outro ser. Elas são agora receptáculos da divindade, cavalos dos santos. Os orixás “montados” nos seus respectivos filhos, a eles incorporados, chegam para fazer sua visita ritual à comunidade dos seres humanos (NASCIMENTO, 2006, p.11).

¹⁰⁴ Agência do Senado. Abdias Nascimento Exalta Poesia de Gerardo Mello Mourão. Da Redação | 06/03/1998, Agência Senado. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/1998/03/06/abdias-nascimento-exalta-poesia-de-gerardo-mello-mourao>>. Acesso em novembro de 2021.

¹⁰⁵ A esse respeito, ver: ARAÚJO, Juliana Leandro de. Obinrin: yabás, suas jóias e adornos contemporâneos: coleção inspirada nas principais orixás femininas. 2017. 71 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Design de Produto) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017. p. 71 . Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/156795>>.

¹⁰⁶ Ofá: [Ficheiro:Ofá candomblé.png – Wikipédia, a enciclopédia livre](#). Acesso em Jan. 2021.

Figura 40 — Abdias Nascimento, O Cavalo e o Santo: Yemanjá. Acrílico sobre tela, 102 x 153 cm. Búfalo, EUA, 1975.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

A pintura intitulada: “O Cavalo e o Santo: Yemanjá” (fig. 40), narra a consideração citada acima, a respeito de receber o santo orixá de cabeça. A pintura narra o fenômeno da possessão. Os elementos na composição da pintura que contam essa estória são fluidos, assim como a água presente na composição. O segredo e o mistério da mente ao receber o santo de cabeça é expresso em cores e em símbolos específicos de cada orixá, — no caso dessa pintura, é lemanjá, — representada pela estrela e pela lua; ao lado da cabeça do “cavalo”, — assim denominada a pessoa que irá receber o santo — estão os peixes, que agradam lemanjá, por ser o seu ebó¹⁰⁷ preferido.

O corpo da orixá lemanjá é metade humano e metade peixe. Está na água mas também está na terra. A composição, portanto, exhibe o momento em que os

¹⁰⁷ A palavra ebó (èbó), para o iorubá, e adrá (adhá), para o povo fon, tem o significado de “presentear”, “sacrificar”, designando então todas as formas de as pessoas se devotarem. O ebó tem como premissa ser o “princípio do axé”, pois é através dele que o axé se fortalece e se distribui. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 116.

“receptáculos” estão em processo de transfiguração e por alguns minutos passam a assumir os desejos mais fortes de seus santos. Momento também, de acordo com a citação acima, de visita dos orixás à comunidade terrena dos seres humanos.

Abdias passou a representar as ferramentas sagradas dos orixás, como o duplo machado de Xangô, o Abebé de Oxum (pequeno leque); a espada de Ogum, — chamada de Agadá¹⁰⁸; o Xaxará, — vara poderosa de Omolu e o Opaxorô de Oxalá, — cajado feito de cipó. Diante das construções pictóricas de Abdias, podemos refletir sobre seu processo de criação ao utilizar o universo simbólico de origem africana, traduzindo-o e ressignificando-o para o contexto discursivo afro-brasileiro presente no imaginário sagrado do candomblé. É possível observar que durante sua pesquisa, Abdias entra em contato, através dos movimentos políticos, com conteúdos simbólicos que permitiram conhecer o universo do sagrado afro-brasileiro e africano, como exemplo de seus instrumentos sagrados, — parte fundamental de sua cultura material¹⁰⁹.

Podemos analisar as representações das pinturas que exibem instrumentos, ferramentas, armas e adornos sagrados no qual Abdias dedicou sua pesquisa. Iremos trabalhar com suas representações, variações, conjunções e partes das ferramentas sagradas integradas à composições de diferentes núcleos de sua pintura. Temos duas pinturas produzidas em 1979 que exibem a representação das ferramentas sagradas, respectivamente: “Opachorô de Oxalá” e “Agadá de Ogum” (figuras 41 e 42). Diante da assertiva teórica do autor que descreve o poder das ferramentas sagradas,

¹⁰⁸ A espada de Ogum chamada de Agadá possui a lâmina que abre os caminhos e enfrenta os mistérios desconhecidos. Através de sua simbologia na mitologia iorubá, conta-se que foi por meio do seu corte que a espada passou a difundir a expansão da civilização africana iorubá, seus valores e sua existência. A esse respeito, ver: LUZ, Narcimária Correia Do Patrocínio. AGADÁ: abrindo caminhos para a afirmação da epistemologia africano-brasileira. Caderno CRH, Centro de Estudos e Pesquisas em Humanidades – CRH, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia. Editora da Universidade Federal da Bahia - EDUFBA. Salvador, v. 24, n. 62, p. 449-450, Maio/Ago. 2011.

¹⁰⁹ O historiador Ulpiano Meneses considera a seguinte definição para cultura material: Por cultura material poderíamos entender aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos, estruturas, modificações da paisagem, como coisas animadas (uma sebe, um animal doméstico), e, também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações, sinalações) ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica). A esse respeito, ver: MENESES, Ulpiano. T. B. A cultura material no estudo das sociedades antigas. Revista de História, [S. l.], n. 115, p. 103-117, 1983. Disponível em: A cultura material no estudo das sociedades antigas | Revista de História.

podemos relacionar as pinturas (fig. 41 e 42) com a consideração do autor. Nas palavras de Abdias:

Ogum, o orixá da guerra, segura sua estranha espada, o agadá, restauradora da justiça e da liberdade. “Ogunhiê!” vem ainda, coberto de palha de carregando o xarará, uma espécie de vara curta, Obaluaiê ou Omolu. Oxalá exhibe o opachorô, um emblema fálico de fina e belíssima feitura. Os símbolos rituais desfilam e o mistério flutua no ar, concentrado tanto nas máscaras como nos rostos expressivos. Os gestos e os passos cheios de significado coreografam a dança única de cada orixá. Tudo isso se conjuga ao ar místico, criando uma atmosfera de poesia forte, colorida e intensamente persuasiva”. (NASCIMENTO, 2006, p.14).

Figura 41 — Abdias Nascimento, Opachorô de Oxalá. Nanquim sobre papel, 20 x 15 cm. Búfalo, EUA, 1979.

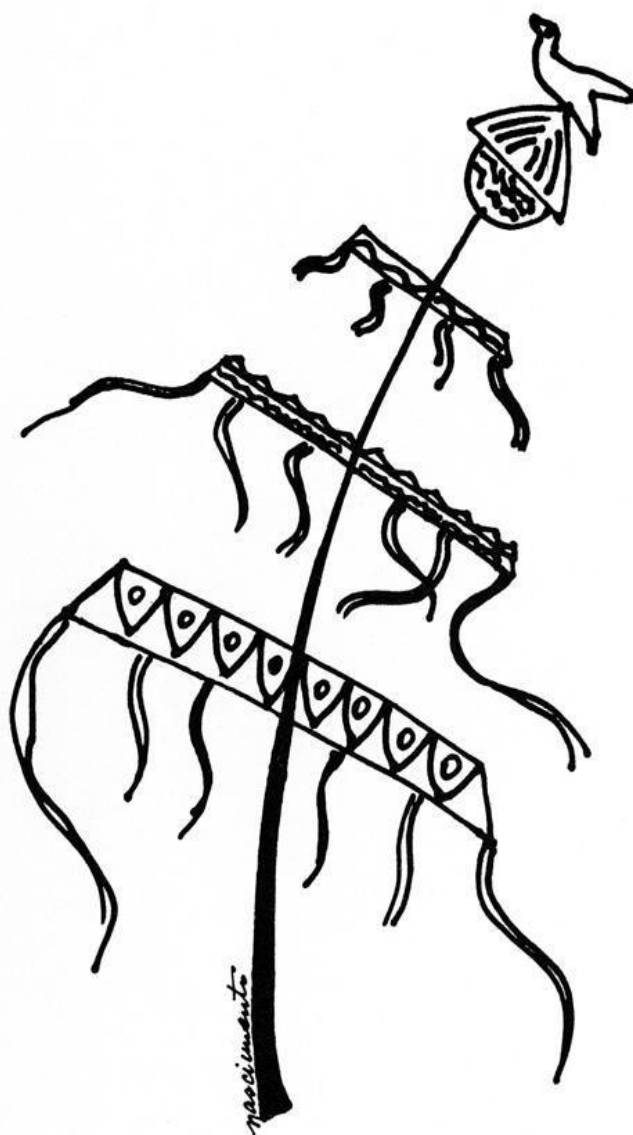
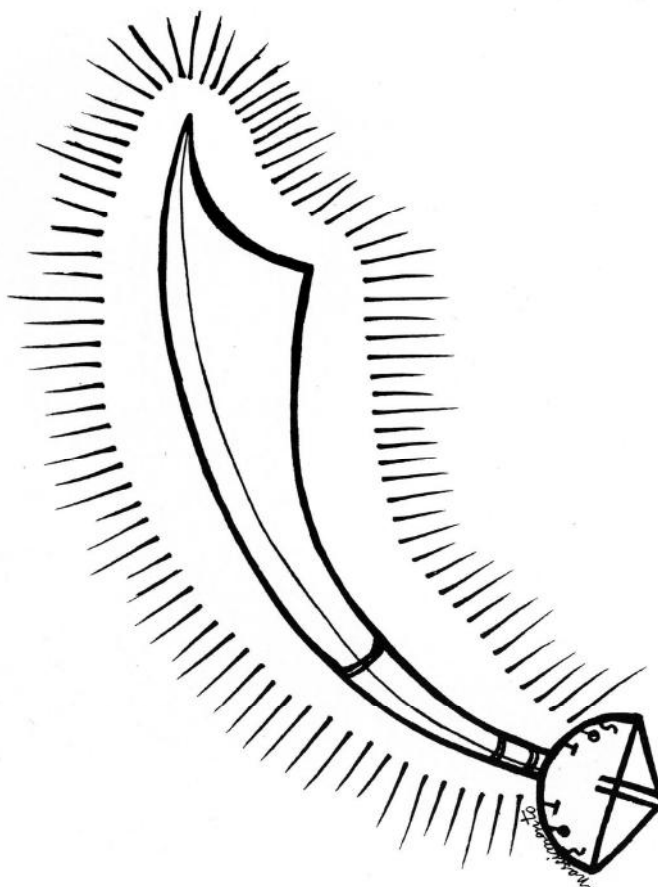


Figura 42 — Abdias Nascimento, Agadá de Ogum. Tinta nanquim sobre papel, 21 x 14 cm. Búfalo, EUA, 1979.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Pela mitologia iorubá¹¹⁰ essas ferramentas sagradas foram usadas na vida terrena de cada orixá, nas guerras, na construção da existência humana e dos seres, dos esforços de manter a harmonia cósmica e o equilíbrio das dimensões terrenas dos homens. Podemos pensar na constituição dos sentimentos de justiça, amor, paz, vida e morte como eternas alegorias.

¹¹⁰A especialista em História e Cultura Afro-brasileira e Africana Daniela dos Santos, afirma que os orixás viviam na terra como seres humanos e que o que os diferenciava dos outros seres era a habilidade de controlar as forças da natureza, como os raios, as águas e a terra, além do domínio de atividades como a metalurgia e a agricultura concedida por Olorum. diante de sua passagem pela terra (Aiyê), portavam poderoso Axé. Quando o sopro de vida saiu de seus corpos terrenos, passaram a outra dimensão da mitologia iorubá e reinam nos domínios do Orum (céu). A esse respeito, ver: DOS SANTOS BARBOSA, Daniela. O conceito de orixá no candomblé: a busca do equilíbrio entre os dois universos segundo a tradição iorubana. *Sacrilegens, Revista dos Alunos do Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião - UFJF*. [S. l.], v. 9, n. 1, p. 76-86, 2012. p. 79. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/26657>. Acesso em: Abril de 2021.

Os orixás são deuses humanos e ancestrais divinizados. Na mesma medida em que foram grandes guerreiros, reis e rainhas, foram mães e pais, amantes, filhos, crianças, humanos portadores de um poderoso axé, mas também de vícios, sentimentos e personalidade. Pai Rodney de Oxóssi, babalorixá do Ilê Obá Ketu Axé Omi Nlá, centro religioso em Mairiporã, São Paulo, afirma que os orixás estão ligados a uma noção de família numerosa, originária de um mesmo antepassado e portanto, se constitui de vivos e mortos¹¹¹.

Esse ambiente de poesia, cor, musicalidade, dança, gesto, ritmo e expressão é exposto nas referências contidas nas pinturas de Abdias, como ele mesmo descreve:

“Entre o Orum e o Aiyê, há um espaço de mistério ignorado pela vã racionalidade humana. Nele se origina minha pintura, num esforço para o resgate de algumas imagens-símbolo da trajetória sobrenatural e histórica que vem desde um passado mítico para um presente e um futuro de humanidade plena. Pinto Ogum e me comunico com a divindade da justa vingança, companheiro de armas dos irmãos que lutam por liberdade e dignidade. Evoco Iemanjá, celebrando aquela que vigia a fertilidade de nossa gente, alerta contra a agressão contida em determinados controles de natalidade. Retrato Xangô, praticando a justiça, militante de todos os movimentos pela restauração dos nossos direitos fundamentais. Convoco Ossaim, cultivador das plantas medicinais, transmissor do saber farmacológico da mãe África, protetor da saúde de nossa gente e da pureza de nosso meio ambiente. Oxumaré resume a alegria colorida e vital de nossa gente, expande sua natureza lúdica. Oxum, doadora generosa do amor, enriquece nossas vidas, com sua doçura dourada. Obatalá, em sua dualidade masculino-feminina, estrutura o ovo primal da criação e procriação da espécie. E do além, muito além das nuvens do orum, Olorum nos observa...” (NASCIMENTO, 2006 pg. 14).

Figura 43 — Abdias Nascimento, Abebê de Oxum com Olho de Ifá. Acrílico sobre tela, 140 x 93 cm. Nova Iorque, EUA, 1969.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

¹¹¹ Rodney, Pai. Orixá não é santo. Revista Carta Capital, 25 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/orixa-nao-e-santo/>>. Acesso em: Abril de 2021.

A composição intitulada “Abebê de Oxum com olho de Ifá” (fig. 43), traz os elementos da ferramenta sagrada da Orixá Oxum, — o seu leque que geralmente vem com um pequeno espelho, junto com a referência ao sistema divinatório de Ifá. Essa mistura do adorno de Oxum, — O abebê¹¹² com o olho de Ifá pode levantar hipóteses sobre o segredo e os mistérios da premissa divinatória de Ifá diante da pompa de Oxum, — Já que o seu leque é tradicionalmente acompanhado de um espelho no centro, onde Abdias colocou o Olho de Ifá, — e é geralmente associado com a vaidade, por ser um objeto para refletir a beleza e que serve também como escudo protetor, sendo o seu reflexo também uma arma¹¹³.

Abdias produziu poemas durante o autoexílio paralelo à sua produção de pinturas. Essa pesquisa, como descrito no início do capítulo, só contempla dois poemas considerados os mais representativos deste gênero artístico do griô:¹¹⁴ “Padê de Exu Libertador” de 1981 e “Agadá da Transformação” de 1982 com o objetivo de contextualizar sua poesia e a relacionar com a sua produção de pinturas.

Os dois poemas que foram selecionados aqui para fazer apontamentos em relação à sua produção de pinturas, têm estruturas longas no verso livre e são constitutivos desse universo cultural que analisamos como fundamental na formação de Abdias.

No poema intitulado: “Padê de Exu Libertador” de 1981,¹¹⁵ Abdias proclama a transformação poética do axé em manifesto político de libertação através de um diálogo com os orixás da Justiça e da Guerra (Xangô e Ogum). Evoca os irmãos e

¹¹² Abebê é uma ferramenta sagrada e um adorno utilizado também na vida terrena da orixá Oxum. É através de seu abebê, espelho de duas faces, que Oxum toma consciência de sua sensualidade. Ao ver sua imagem refletida, a consciência de si nasce. Entretanto, o espelho serve também de escudo e arma que pode cegar ou aprisionar com seu reflexo. O Abebê é um leque em forma circular podendo trazer um espelho no centro. Usado por Oxum quando feito em latão ou dourado e prateado por Yemanjá. Normalmente trazem desenhos simbólicos. A esse respeito, ver: ARAÚJO, Juliana Leandro de. Obinrin: yabás, suas jóias e adornos contemporâneos: coleção inspirada nas principais orixás femininas. 2017. 71 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Design de Produto) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017. p. 27 e 70 . Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/156795>>.

¹¹³ É importante considerar que o instrumento Abebê recriado com um olho de Ifá na pintura de Abdias constitui esse conjunto de referências das culturas de origem africana sinalizadas nas pinturas do autor. A esse respeito, ver: ARAÚJO, Juliana Leandro de. Obinrin: yabás, suas jóias e adornos contemporâneos: coleção inspirada nas principais orixás femininas. 2017. 71 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Design de Produto) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017. p. 25, 26 e 27. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/156795>>.

¹¹⁴ Abdias publicou o livro de poesia: “Axés do Sangue e da Esperança” em 1983. O livro conta com vinte e dois poemas, escritos entre 1967 e 1982. A edição também apresenta desenhos de Abdias.

¹¹⁵ Abdias Nascimento. Axés do Sangue e da Esperança: Oríkis”. Rio de Janeiro: Achiamé; RioArte, 1983, p. 31-36.

suas histórias vivas nos imaginários de gerações passadas e futuras. Coloca cada palavra do poema como um ebó a ser recebido por Exu e por nossos ancestrais. Nesse sentido, é importante pontuar que a linguagem e imagética do candomblé apropriadas nas pinturas e poemas de Abdias tornam-se uma grande síntese entre estética, ancestralidade, resistência e tradições culturais.

Padê de Exu Libertador é uma reverência e uma saudação de Abdias para o Orixá que abre os caminhos e luta pela harmonia e preservação dos seres e da natureza. Mensageiro dos reis, Exu recebe um ebó contemporâneo do autor com elementos de figuras históricas de resistência negra localizados nos poemas. Cita os legados e a memória de expoentes como Luisa Mahin, Luis Gama (1830-1882), Pixinguinha (1897-1973) e Zumbi. É pertinente apontar também a presença de palavras estético-políticas que se direcionam para a luta de liberdade no continente africano e na diáspora nos dois poemas, assim como a apropriação de Abdias em citar o poder dos quilombos.

Podemos ver essa mesma estrutura no poema “Agadá da Transformação” que foi publicado no livro: “Orixás, Os Deuses Vivos da África”, feito em Salvador na Bahia, na ocasião da lavagem do Senhor do Bonfim. É importante considerar que a publicação do livro estava no contexto do tributo da comunidade afro-brasileira ao personagem histórico de Zumbi dos Palmares no tricentenário de sua morte (20 de novembro de 1695).

O Agadá (como analisamos acima, na pintura “Agadá de Ogum”, fig. 42) é a espada de Ogum e está associada ao ferro. Ogum, o senhor da metalurgia, forja suas armas para a vitória nas guerras. O orixá Ogum, portanto, é síntese dessa tecnologia, logo, dessa transcendência do conhecimento da pedra para os metais¹¹⁶, conforme deixa claro a autora Narcimária Correia em seu texto: AGADÁ: abrindo caminhos para a afirmação da epistemologia africano-Brasileira.

¹¹⁶ Consideração extraída a partir da leitura da resenha intitulada *AGADÁ: abrindo caminhos para a afirmação da epistemologia africano-brasileira* de Narcimária Correia. A lâmina da espada agadá abre os caminhos e enfrenta seus mistérios desconhecidos. Através de sua simbologia, a autora afirma que foi por meio do seu corte, que a espada passou a difundir a expansão da civilização africana iorubá, seus valores e sua existência. A esse respeito, ver: LUZ, Narcimária Correia Do Patrocínio. *AGADÁ: abrindo caminhos para a afirmação da epistemologia africano-brasileira*. Caderno CRH, Centro de Estudos e Pesquisas em Humanidades – CRH, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia. Editora da Universidade Federal da Bahia - EDUFBA. Salvador, v. 24, n. 62, p. 449-450, Maio/Ago. 2011.

Ao dissertar sobre o orixá Ogum, o autor Roberto Conduru, no livro: Arte Afro-Brasileira considera que Ogum é o orixá da invenção e da civilização o mestre dos guerreiros, caçadores e agricultores¹¹⁷.

O Agadá da Transformação (Anexo 1), é um poema que chama a atenção para a necessidade da busca da luta pela liberdade; a primeira parte saúda o poder dos orixás e a devoção aos nossos ancestrais. A segunda parte introduz um chamado para a nossa força vital e para a nossa natureza forjada no Ori¹¹⁸ pelos orixás e por nossos ancestrais para guerrear por justiça. O poema faz alusão a potência dos quilombos e saúda o poder dos tambores sagrados do candomblé (Rum, Rumpi e Lê).

O Agadá da Transformação de Abdias irá romper o mundo branco através do batuque dos tambores que desperta a força dos nossos ancestrais e dos orixás, para termos força política, pois já enfrentamos, como os nossos ancestrais, séculos de escravidão e racismo. No poema, as batalhas que nos deram a vitória nessa guerra são como dançar em um grande afoxé; assim como o som dos tambores que constituem a nossa diáspora; o Agadá da transformação, declama Abdias, caminha com a ancestralidade presente na nossa terra.

Ao aplicar análises comparativas nos dois poemas, podemos colocá-los na mesma esfera discursiva das pinturas intituladas: “Agadá de Ogum” (fig. 42) e “Padê de Exu” (fig. 49), produzidos, respectivamente, durante o seu autoexílio em Buffalo, nos Estados Unidos, realizados em 1979 e em 1988 no Brasil. Pois se destinam ao mesmo tema e foram produzidas no espaço de uma década (entre 1979 e 1988), fase que representa o início da pintura no exílio e o retorno ao país em paralelo ao seu desenvolvimento de poemas.

esta flauta de Pixinguinha
é para que possas chorar
chorinhos aos nossos ancestrais
[...]
Exu
tu que és o senhor dos

¹¹⁷ A esse respeito, ver: CONDURU, Roberto. Arte Afro-Brasileira. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007. p.34.

¹¹⁸ O sentido literal de *Ori*, traduzido do iorubá, é cabeça ou destino. No candomblé é a divindade da cabeça de cada indivíduo associada com uma intuição espiritual. Trata-se de uma representação particular da existência individualizada (a essência real do ser). O ori refere-se às caminhadas e participa ativamente do comprimento dos destinos. Visto como um orixá pessoal, guia, acompanha e ajuda a pessoa desde antes do nascimento, durante toda a vida e após a morte. Ori, portanto, é um conceito metafísico-espiritual e mitológico da matriz iorubá. O sentido filosófico de Ori não representa somente a cabeça física e espiritual mas também o destino e está ligado à ancestralidade de cada pessoa. A esse respeito, ver: Jagun, Márcio. Ori a cabeça como divindade. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

caminhos da libertação do teu povo
sabes daqueles que empunharam
teus ferros em brasa
contra a injustiça e a opressão
Zumbi Luiza Mahin Luiz Gama
Cosme Isidoro João Cândido
sabes que em cada coração de negro
há um quilombo pulsando
em cada barraco
outro palmares crepita
os fogos de Xangô iluminando nossa luta
atual e passada
Ofereço-te Exu
o ebó das minhas palavras
neste padê que te consagra
não eu
porém os meus e teus [...]”.
(NASCIMENTO, 1981)

às batidas do rum
sigo os labirintos da minha alma
axé rum
ruminador do silêncio
sobre nós imposto
rum
rumpi
lé
levando nas asas do ouvido
os raios do nosso sol
brilhante e jamais posto
lé
rum
rumpi
rompedor do cerco
dos abutres alvacentos
(NASCIMENTO, 1982.)

O estudo, investigação e análise dos poemas constitui desdobramento direto das análises empreendidas em sua produção de pinturas à respeito da presença da mitologia dos orixás e do pan-africanismo identificados em sua obra, — como demarcado no diálogo da produção de pinturas que evocam os orixás da Liberdade (Exu), Justiça (Xangô) e da Guerra (Ogum), encontradas tanto nos poemas quanto nas pinturas. Na mesma medida em que Abdias explora os elementos como luta, justiça e liberdade em seu discurso, amplia a dimensão da saudação ao poder dos orixás e a devoção aos ancestrais de origem africana traduzidos no conjunto de sua obra.

Figura 44 — Abdias Nascimento, Padê de Exu. Acrílico sobre tela, 150 x 100 cm. Rio de Janeiro, 1988.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 45 — Abdias Nascimento, Ritual de Exu. Acrílico sobre tela, 100 x 81 cm. Rio de Janeiro, 1987.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Abdias ilustra o motivo de sua poesia e representa o *Padê de Exu* (fig. 44) na pintura. O elemento da liberdade, contido na dimensão das palavras do poema e na evocação dos mais velhos e dos ancestrais, aparece agora na composição à óleo. O destaque aqui está na oferenda em plano abstrato com ênfase no rosto de Exu no centro. ao redor do círculo do orixá, os motivos da roda são constituídos por tridentes de Exu, as setas que guiam os caminhos dos filhos do orixá. O tridente é uma representação de energia poderosa que emana desse garfo (de três dentes), que o portador e mensageiro dos caminhos conduz em sua existência cármica, bem como também carrega os mistérios em torno desses caminhos.

A pintura intitulada: “Ritual de Exu” (fig. 45), é mais uma representação do culto ao orixá Exu, Deus das encruzilhadas. Segue a mesma estrutura da pintura anterior, com Exu no centro, rodeado pelos caminhos das encruzilhadas e por suas setas.

A pintura com o título de “A Criação n. 2: Obatalá e Exu” (fig. 46), é uma composição que faz uma síntese usual do pintor Abdias dos símbolos dos dois orixás, respectivamente, Oxalá (também conhecido como Obatalá) e Exú.

Temos a estilização do Tridente de Exú e do Opaxorô de Oxalá. Existe uma fusão das duas ferramentas sagradas na pintura. O fundo de cor azul clara com tons pastéis de bege e branco podem ser atribuídos à Oxalá, assim como o vermelho para Exu. Oxalá criou e rege o mundo com seu cajado Opaxorô; Exú é dono dos caminhos da encruzilhada com seu tridente pontudo de setas. Abdias narra, através da pincelada, um dos mitos fundadores da criação das coisas e do mundo que conhecemos.

Figura 46 — Abdias Nascimento, A Criação n. 2: Obatalá e Exu. Acrílico sobre tela, 125 x 101 cm. Búfalo, EUA, 1973.



Abdias também pintou Exu Pomba Gira; Na pintura intitulada: “Pomba Gira: Fêmea de Sete Exus” (fig. 47), vemos a entidade que desempenha o papel socialmente exigido dos homens e mulheres no plano terreno. No candomblé e sobretudo na umbanda, lhe dão culto, que às vezes atende por figura feminina, a entidade pomba gira. Do quimbundo, Pombagira é equivalente a Exu e rege os caminhos das encruzilhadas, como guardiã dos portões, comunicadora e mensageira.

Exu representa liberdade e força, principalmente por conta da dimensão do trabalho atribuído aos seus feitos. Pomba-Gira recebe atributos considerados constitutivos do papel de gênero feminino, como sensualidade e beleza. De forma histórica, esses significados influenciaram o catolicismo cristão que atribuiu para esse orixá ainda mais força simbólica no imaginário religioso e social brasileiro.

Esse aspecto equivalente de “diabo” na construção cristã, se dá por conta da personalidade de Exu e de Pomba-Gira, assim como por sua aparência que destoa das iconografias brancas-europeias; nesse sentido, é pertinente observar a representação tradicional da Pomba-Gira e principalmente de Exu. O elemento fogo, por exemplo, que comparece nas estórias da mitologia iorubá à respeito de Exu; o aspecto fálico, viril ou virginal; os chifres e tridentes representativos de Exu¹¹⁹.

Ao apontar estereótipos historicamente relacionados a Exu Pomba-Gira, a composição de Abdias (fig. 47), dá ênfase ao extremo apelo sexual que tem Pam-Gira, — como é chamada pelo culto aos orixás na Nigéria, berço da matriz iorubá. A figura, portanto, aciona o sentido do desejo e da sexualidade extremada. Esse tipo de representação dispara uma questão que extrapola a moralidade vigente, — como a cristã, por exemplo, — já que a figura está representada de modo a observar tanto o aspecto feminino quanto fálico da figura de Exu.

O título da pintura de Abdias nos conta, de acordo com a mitologia, que Exu e Pomba Gira são equivalentes. Temos os aspectos que lhes são atribuídos como símbolo da procriação, mas também da proteção e da repreensão. Existe um caráter ambíguo entre bem e mal atribuídos à figura de Exu. A pintura estabelece um jogo de respeito e de reverência ao colocar Exu Pomba-Gira no centro da composição portando o tridente com os sete garfos (ou setas) típicos de Exu, em fundo azul escuro.

¹¹⁹ Leitura extraída da introdução do artigo intitulado: Exus e Pombas-Giras: o masculino e o feminino nos pontos cantados da umbanda. A esse respeito, ver: Adriano Roberto Afonso do Nascimento, Lídio de Souza e Zeidi Araújo Trindade. Exus e Pombas-Giras: o masculino e o feminino nos pontos cantados da umbanda. 2001, Universidade Estadual de Maringá. Psicologia em estudo, Vol.6. p. 107-113.

Figura 47 — Abdias Nascimento, Pomba Gira: Fêmea de Sete Exus. Acrílico sobre tela, 102 x 153 cm. Middletown, EUA, 1970.

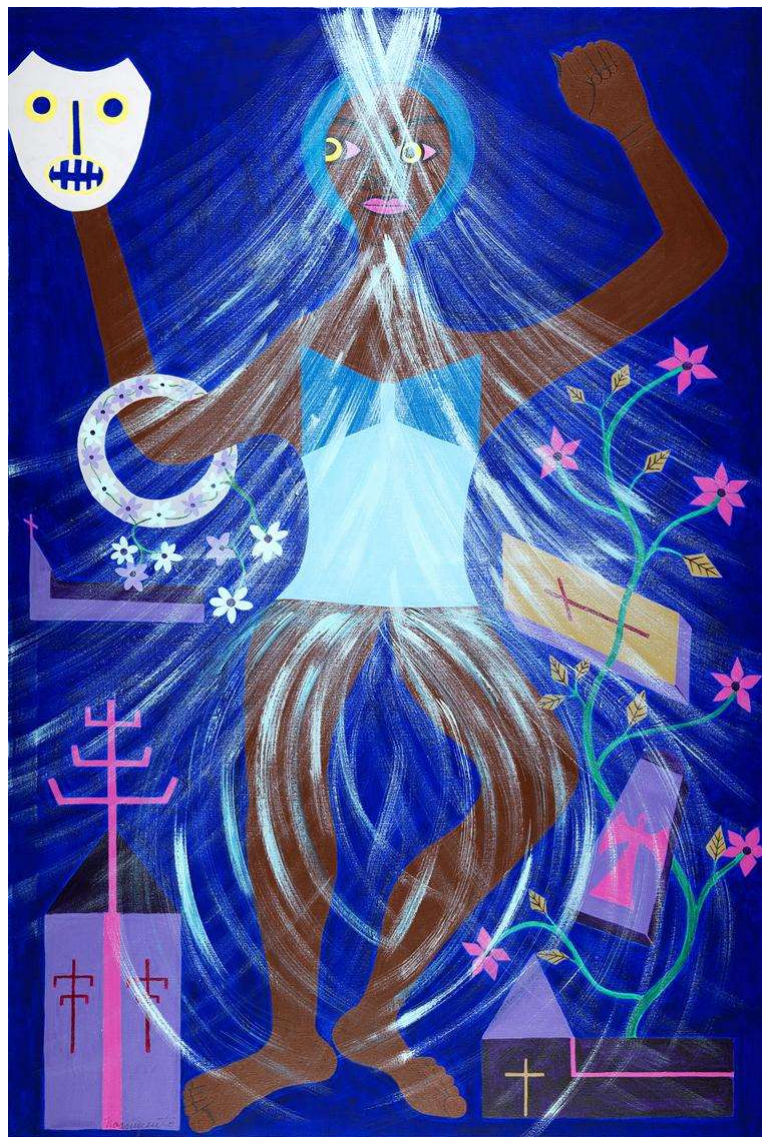


Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

A pintura a seguir, “Senhora dos Mortos e dos Cemitérios: lansã” (fig. 48), traz lansã, imponente, repleta do seu próprio poder, ao comandar a força dos elementos, para o centro da composição. Temos um cenário que compõe as ações de lansã colocadas no título, à de Senhora da morte, mas que ao mesmo tempo, zela pelos vivos. Caixões, portanto, ilustram o cenário, junto com ramos de flores que brotam desses domínios de lansã; assertiva como o trovão, forte como a tempestade, o sopro da força do elemento vento, está presente na pincelada, com tons brancos sob o fundo azul. Mulher, senhora, com o punho cerrado, é a síntese da força, resistência e selamento dos destinos. É a dona dos caminhos e destinos além-túmulo.

A utilização de metáforas e outras figuras de linguagem em sua pintura e em sua poesia, aparece aqui, mais uma vez. Diante da presença de caixões e da senhora da morte e dos cemitérios, temos o florescer de ramos de flores, indicando vida, um contrabalanço.

Figura 48 — Abdias Nascimento. Senhora dos Mortos e dos Cemitérios: Iansã. Acrílico sobre tela, 152 x 101 cm. Búfalo, EUA, 1972.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

No trabalho intitulado “Raízes n. 2: Tributo a Aguinaldo Camargo” (fig.49), Abdias mais uma vez faz uma síntese dos símbolos dos orixás com referências ao Antigo Egito. Nos dois cantos (esquerdo e direito), de forma duplicada, temos o Opaxorô de Oxalá, — seu cajado sagrado que está sob fundo amarelo com o pássaro; também temos dois conjuntos de ramos da Flor de Lótus, — flor que simboliza criação e renascimento¹²⁰ (figura duplicada sob fundo verde na pintura) e elemento recorrente na mitologia egípcia antiga e que será explorado em outras composições de Abdias.

¹²⁰ A esse respeito, ver: RIBEIRO, Thiago Henrique Pereira. Concepções Egípcias Acerca da Morte: uma releitura sobre a questão da alma no Egito antigo. Revista Fato & Versões, v. 6, p. 1-20, 2014. p.16.

Figura 49 — Abdias Nascimento, Raízes n. 2: Tributo a Aguinaldo Camargo. Acrílico sobre tela, 100 x 150 cm. Rio de Janeiro, 1988.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

No centro da pintura, temos o duplo machado de Xangô com sua lâmina usualmente representada de vermelho e na parte de baixo, também duplicado, o Olho de Hórus, — símbolo utilizado para proteção¹²¹ com a cruz africana *Ankh*¹²² no meio. O Olho africano é saudado pelos orixás. Como amuleto, a ideia de proteção atrelada à figura se une aos orixás como símbolo de proteção contra os males e demarca sua onipresença em uma relação direta com o conceito de vida eterna que a cruz *Ankh* carrega. Em relação ao tributo, como o título da pintura nos indica, Abdias dedicou a composição para o ator e militante Agnaldo Camargo, um dos fundadores do TEN.

Figura 50 — Abdias Nascimento, Olho Egípcio com Bandeirinhas. Acrílico sobre tela, 60 x 100 cm. Rio de Janeiro, 1988.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

¹²¹ A esse respeito, ver: CANTO NÚNEZ, Pedro Hugo. A morte e o além no Egito antigo: as tumbas de Nakht e Nebamun (c. 1401-1353 A.E.C.). 2018. 162f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil, 2018. p. 58.

¹²² Como visto no capítulo 1, Ankh é um hieróglifo que simboliza a vida, portanto tem significados benéficos. Era um amuleto comum no Egito Antigo e suas representações são frequentes. A esse respeito, ver: RIBEIRO, Thiago Henrique Pereira. Concepções Egípcias Acerca da Morte: uma releitura sobre a questão da alma no Egito antigo. Revista Fato & Versões, v. 6, p. 1-20, 2014. p. 15.

A pintura intitulada: “Olho Egípcio com Bandeirinhas” (fig. 50), também carrega a referência do olho de Hórus na composição. Aqui, Abdias apresenta uma conjunção desse elemento da antiga civilização africana com a bandeirinha, símbolo popular de festividades brasileiro que também comparece na pintura intitulada: “Quarteto Ritual n. 6” (fig.51), e se conecta como elemento associado às outras ferramentas sagradas dos orixás, pois, como representado na composição, faz permanecer o elemento das bandeirinhas, símbolo da cultura popular¹²³ no Brasil e de festas de rua. Agora, as bandeirinhas se juntam ao quarteto simbólico dos orixás, respectivamente: o bastão de Iemanjá, (figura que tem lua e estrela com uma base rosa dorê); a dupla lâmina do machado de Xangô, ligada ao Opaxorô de Oxalá, (vermelho e cinza) e o Abebé (leque com estrela dourada) de Oxum (laranja e amarelo). Na pintura, o Opaxorô, emula um poste que segura as bandeirinhas.

Figura 51 — Abdias Nascimento, Quarteto Ritual n. 6. Acrílico sobre tela, 102 x 152 cm. Búfalo, EUA, 1971.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

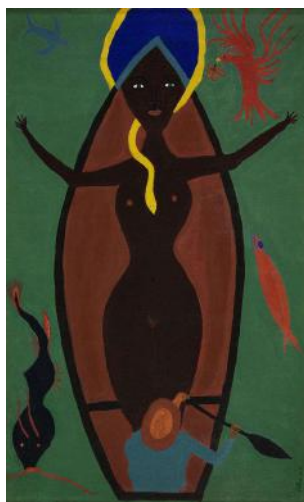
É importante observar que Abdias se apropriou de um elemento de festas juninas, — herança de festas católicas europeias com santos católicos, — e leva as

¹²³ cultura popular como um sistema simbólico autônomo que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível à da cultura “letrada” (hegemônica). A segunda, preocupada em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. A esse respeito, ver: CHARTIER, Roger. Cultura Popular. Revisitando um conceito historiográfico. Estudos Avançados. Rio de Janeiro. Vol 8, no. 16, 1995. p. 01.

bandeirinhas¹²⁴, elementos decorativos destas festas para integrarem a narrativa destas duas pinturas. O artista agrega este elemento da bandeirinha junto com o poste que as segura, formando assim o quarteto ritual. A pintura tem fundo predominantemente azul escuro com uma base verde, creme e marrom.

A pintura intitulada: “Santa Maria Egípcia”, (fig. 52), resgata a referência da linhagem matrilinear da antiguidade egípcia, ao colocar uma mulher no centro da composição. Com o turbante, sinal de sua imponência, reina sobre o cenário que lhe é atribuído; Um fundo verde claro, composto por animais, como aves e peixes. O cenário também apresenta uma figura humana masculina remando na canoa onde a Santa está. Podemos estabelecer um diálogo do lugar de divindade que o título Santa Maria oferece em relação ao poder da figura feminina colocada no centro; Essa representação atende um certo padrão em relação aos outros poderes de figuras femininas como Iemanjá, pintadas por Abdias; o mesmo é comunicado quando pinta o feminino de Oxumaré, com um colar de borboleta; aqui, a Santa Maria Egípcia está com um colar de serpente, cuja cauda constitui também o seu turbante; Além, da homenagem feita à Léa Garcia, que também atende à mesma estética da figura feminina no local central, reinando com poderes e imponência.

Figura 52 — Abdias Nascimento, Santa Maria Egípcia n.2. Acrílico sobre tela, 71 x 52 cm. Rio de Janeiro, 1968.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO. Técnica pode ser guache com veículo plástico.

¹²⁴ As bandeirolas das festas juninas surgiram por causa dos três santos: são João, santo Antônio e são Pedro, onde estes eram pregados nas bandeiras para serem admirados durante a festa. Assim, passaram a fazer bandeirinhas pequenas e coloridas para alegrar o ambiente da festa. A esse respeito, ver: BARROS, Jussara. Símbolos juninos. Significado dos símbolos juninos - Mundo Educação. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/festa-junina/simbolos-juninos.htm>>.

Figura 53 — Abdias Nascimento, *Máscara Ancestral*. Acrílico sobre tela, 80 x 100 cm. Rio de Janeiro, 1988.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

A pintura intitulada “Máscara Ancestral” (fig. 53), apresenta uma figura com rosto humano localizada no centro da composição e que porta a coroa hathórica (coroa da deusa Hathor) conhecida como Olho de Rá e consiste em uma estrutura de disco solar adornada com duas cobras ao seu redor e que representa a extensão do poder de Rá (o deus do sol na mitologia egípcia antiga). A figura central ainda possui o cocar de abutre tradicionalmente representado que consiste em emular as asas de abutres comuns da região egípcia antiga, de acordo com sua mitologia.

A flor de Lótus aparece novamente na pintura de Abdias, elemento esse que sabemos, fala a respeito da criação e do renascimento diário, com simbolismo onipresente¹²⁵, cientificamente dona de propriedades medicinais analgésicas, é comumente representada em hieróglifos¹²⁶ e comparece na pintura de Abdias como

¹²⁵ A esse respeito, ver: Allen, James P. e David T. Mininberg 2005. "Inlays de nenúfar". Em *The Art of Medicine in Ancient Egypt*, editado por James P. Allen e David T. Mininberg. Nova York: Museu Metropolitano de Arte, p. 44. Acesso em maio de 2021. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548302>>

¹²⁶ Na cena de "Hunefer", analisada no artigo do historiador Thiago Ribeiro, temos uma representação das pétalas da flor de Lótus segurando vasos canópicos. A esse respeito, ver: RIBEIRO, Thiago

referência a essas civilizações. A flor de Lótus é representada nas duas extremidades da pintura.

Por fim, ao analisar essa pintura (fig.53), podemos trabalhar com a hipótese de que o seu título “Máscara Ancestral” faz referência a tradição das máscaras africanas comuns nas regiões que compreendem majoritariamente os territórios da Guiné, Nigéria, Benin, República Democrática do Congo, Camarões entre outros territórios africanos. Ao conceituar as máscaras africanas, podemos operar com a consideração do autor Manthia Diawara que introduz a dimensão da máscara como representante da sobrevivência da memória, da ancestralidade e das tradições orais ao analisar os fenômenos da revolução na Guiné¹²⁷. Diawara afirma que as máscaras africanas detém esse poder simbólico e conceitual de representantes vivos da memória e resistência das tradições do continente africano.

Sabemos que a tradição das máscaras africanas englobam ritos e cerimônias iniciáticas, fúnebres, representações de espíritos ancestrais que já deixaram o plano terrestre, assim como o simbolismo de animais totêmicos, figuras antropomorfizadas e demais figuras importantes para famílias e grupos, sobretudo em relação à figuras da mitologia tribal¹²⁸, como observado nos territórios que hoje compreendem a Nigéria (antigo reino do Benin), República Democrática do Congo e Camarões.

Ao considerar a relação da pintura “Máscara Ancestral” de Abdias com a tradição das máscaras africanas, é pertinente pontuar que a composição exhibe uma estrutura que traz o elemento da máscara africana como símbolo de referência cultural para as escolhas estéticas de autor, — citada nominalmente, assim como as iconografias da mitologia egípcia antiga onde aparecem pinturas como “Olho Egípcio com Bandeirinhas” e composições com elementos dessa iconografia.

Henrique Pereira. Concepções Egípcias Acerca da Morte: uma releitura sobre a questão da alma no Egito antigo. Revista Fato & Versões, v. 6, p. 1-20, 2014. p.16.

¹²⁷ Através de um relato sobre a experiência na Guiné no contexto da descolonização na Guerra Fria, o autor Manthia Diawara, inicia de forma autobiográfica a vivência da experiência socialista africana. O autor coloca a máscara como símbolo de conflitos políticos de mercado e do apagamento étnico. A ideia de “África Tribal” aparece na escrita de Diawara como um símbolo que nega o Estado-Nação. A metáfora da “maldição” das máscaras remete a perda dos referenciais das práticas rituais, religiosas e cotidianas da feitura das máscaras e esculturas, — assim como o exílio e a tortura. A esse respeito, ver: DIAWARA, Manthia. A Arte da Resistência Africana In.: Search of Africa. Tradução de Marina Santos. Harvard University Press, 1998.

¹²⁸ Como exemplo de referência da presença das máscaras na mitologia tribal, ver: Images of Ancestors, University of Virginia. Acesso em maio 2021. <https://archive.ph/20121215055527/http://cti.itc.virginia.edu/~bcr/African_Mask_Images.html>

A profundidade do tema da ancestralidade no trabalho de Abdias (a ser desenvolvido no terceiro capítulo desta monografia) acompanha as discussões que seu trabalho ativa. Na composição, destacamos o lugar da máscara como externalização do lugar da identidade na constituição de respectivas heranças culturais presentes na obra de Abdias, sempre se voltando como referência a esses povos primeiros. Abdias sauda essa referência cultural através de sua obra artística para se comunicar com as novas gerações a respeito dos acervos africanos, assim como as máscaras fizeram há muito tempo, — como sinaliza Diawara, professor e crítico de arte que coloca as máscaras africanas como um dos símbolos da arte de resistência africana.

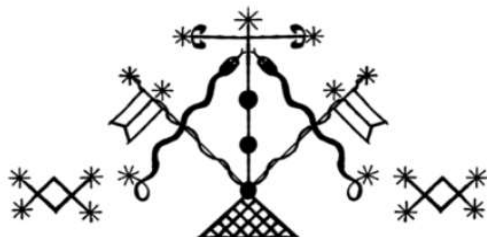
Abdias utiliza as referências do Vodou Haitiano, mais especificamente os Loas da mitologia e suas representações gráficas, — chamadas de Vèvès em suas pinturas. Diante dessa constatação, passaremos a fazer referência a esses elementos.

A pintura que fecha o livro é intitulada: “Exu-Damballah” (fig. 56). O orixá Exu é colocado em uma relação de sincretismo com a Grande Mãe Cobra, — Damballah, uma Loa da Mitologia Vodou que é usualmente representada por uma serpente. A figura do panteão Vodou associada às cobras também é o reflexo do arco-íris e é representada por Oxumaré na mitologia dos orixás. Na tradição do vodou haitiano, teria duplo aspecto sexual tanto macho quanto fêmea. No Caribe, por exemplo, a figura associada ao homem é mais recorrente. No Brasil, é mais associada à figura feminina. Essa definição pode variar nas diferentes casas de Axé. É a serpente na terra e o arco-íris no céu. A associação com o arco-íris também pode trazer um paralelo com o Orixá colorido oxumaré, associado à serpente e ao arco-íris. O Sincretismo da Loa Dambalá é bem recorrente com a figura de Nossa Senhora de Guadalupe e até mesmo com a figura cristã de Moisés¹²⁹. A mitologia diz que Dambalá é uma grande serpente branca oriunda do Benin.

Se observarmos o Vèvè da Loa Dambala, encontraremos as serpentes na constituição da representação. O óleo sobre cartão do sacerdote vodou e pintor haitiano Hector Hyppolite (1894 – 1948) mostra a representação de Dambala como serpente e com rosto humano (fig. 55).

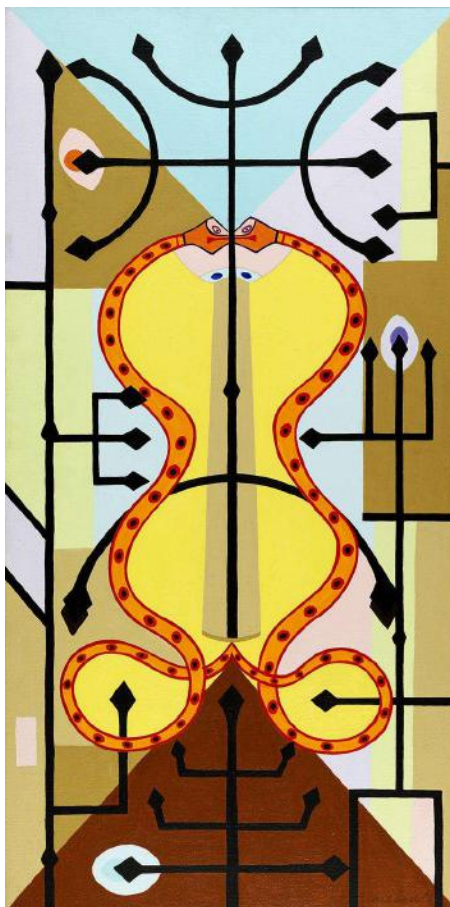
¹²⁹ A esse respeito, ver: ARAÚJO, Emanuel. O Haiti está vivo ainda lá: a arte das bandeiras, dos recortes e das garrafas consagradas ao Vodou. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, 2010. p. 32-34.

Figura 54 e 55 — Vèvè da Loa Dambala. Hector Hyppolite (1894 – 1948). Damballah la Flambeau (A Tocha) , 1947. Óleo sobre cartão.



Fonte: Catálogo O Haiti está Vivo Ainda Lá. Museu Afro Brasil, 2010. Fonte: Studio Museum in Harlem. Nova York, Estados Unidos.

Figura 56 — Abdias Nascimento, Exu-Dambalah. Acrílico sobre tela, 102 x 51 cm. Búfalo, EUA, 1973.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Na composição intitulada: “Obatalá Apis Vève” (fig. 57), Abdias faz seu próprio vèvè (desenho) do orixá Obatalá. Abdias coloca os elementos característicos do orixá; o vèvè criado por Abdias se assemelha a um opaxorô com o pássaro de Obatalá na ponta. Um opaxorô constituído de vèvès para o orixá definidor dos caminhos da criação, de acordo com a mitologia iorubá. Em relação ao culto dos Loas do Vodou, como dito acima, o Vèvè é um intermediário entre os devotos e nossos santos que tem seu próprio panteão e mitologias. O título da pintura, portanto, nos indica que de fato trata-se de um vèvè (desenho dos loas da tradição vodou) criado para o orixá Obatalá, que como dito anteriormente também possui o nome Oxalá.

Nas duas extremidades, portanto, temos os vèvès que Abdias reinventou para Obatalá. A figura do centro da composição se assemelha muito com as esculturas em metal que vem acompanhadas dos vèvès, tanto pela forma característica das esculturas quanto pelos pontos riscados característicos dos vèvès em toda a sua extensão. Diante da ligação entre a figura representada por Abdias na pintura e as esculturas que costumam acompanhar os vèvès na tradição, é importante considerar que os elementos vèves são, assim como as adinkra, facilmente conectáveis às tradições escultóricas e arquitetônicas e se fazem presentes também na indumentária.¹³⁰ Na composição, podemos trabalhar com a hipótese das máscaras novamente, assim como a utilização de pequenas estatuetas mágico-simbólicas de culto ao panteão vodou. Como exemplo da constituição das máscaras na tradição do vodou haitiano, logo após a pintura, temos uma máscara em metal com vèvè grafado na frente de autor desconhecido (fig. 58).

Diante dessa relação de materialidade escultórica presente tanto na tradição das máscaras como de demais esculturas, podemos chamar a atenção para o fato de que o vèvè do orixá Obatalá parece ganhar um aspecto físico tridimensional próprio

¹³⁰ Como explorado anteriormente no capítulo 1 a respeito das tecnologias do ferro africano no Novo Mundo estarem presentes na infraestrutura física das cidades coloniais, temos as demais tecnologias que sobreviveram entre os grupos africanos, assim como suas respectivas tradições arquitetônicas que se estendem para peças de indumentária tanto de etnias oriundas de Gana quanto do atual Benin (territórios que expressam as manifestações aqui investigadas, respectivamente, as adinkra, os desenhos vèvès dos Loas do Vodou e as máscaras). A esse respeito, ver: ANDRADE, Arlete Fonseca de. Memória, Imagem e Esquecimento Na Cidade de São Paulo: Etnografia e Arte na Evocação dos Lugares de Escravidão e Conflitos Silenciados. Revista Científica Semana Acadêmica. Fortaleza, ano MMXVI, Nº. 000094, 20/12/2016. Disponível em: <<https://semanaacademica.org.br/artigo/memoria-imagem-e-esquecimento-na-cidade-de-sao-paulo-etnografia-e-arte-na-evocacao-dos>> Acessado em: 06/12/2021.

da escultura, — onde, em sua “base”, feita a partir dos vèvès, cria-se uma espécie de suporte para a “escultura” que se assemelha a uma máscara.

Figura 57 — Abdias Nascimento, Obatalá Apis Vèvè. Acrílico sobre tela, 40 x 50 cm. Rio de Janeiro, 1993.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 58 — Escultura em metal com vèvè na frente. Sem data. Autoria desconhecida.

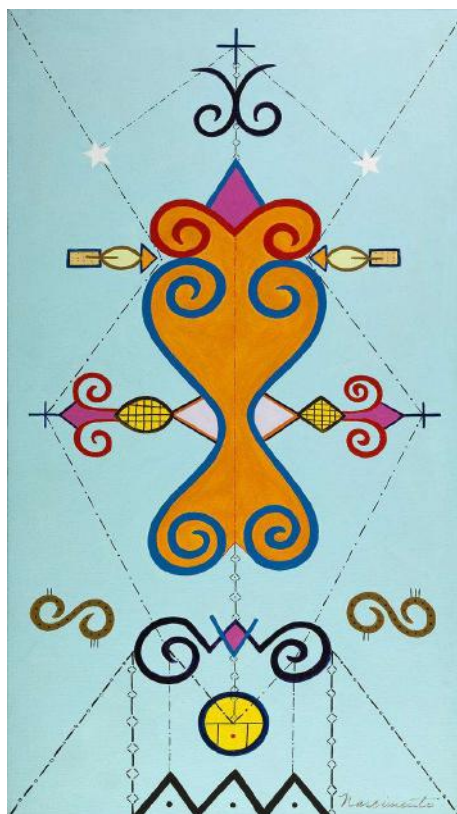


Fonte: <https://www.brasileiraspelomundo.com/wp-content/uploads/2015/07/20150718_0939241-569x1024.jpg>¹³¹.

¹³¹ Acesso em fevereiro de 2021.

Na composição intitulada: "A Catedral n. 2" (fig. 59), podemos trabalhar com a hipótese de que Abdias fez mais vèvès de Loas do Vodou. Representou os pontos pintados nos cultos; Uma vez que essa estrutura da composição se assemelha aos desenhos (vèvès) característicos, além dessa pintura específica ser semelhante ao vèvè do Loa de Legba (fig. 60).

Figura 59 — Abdias Nascimento, A Catedral n. 2. Acrílico sobre tela, 79 x 41 cm. Búfalo, EUA, 1973.



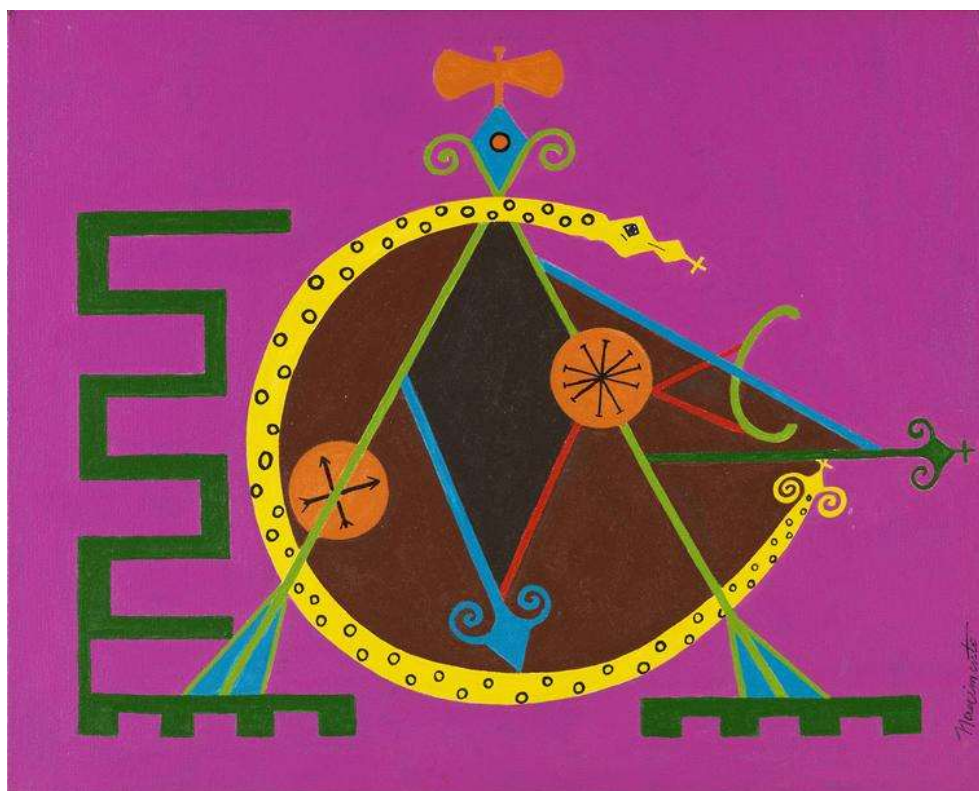
Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 60 — Vèvès de Loas do Vodou. Legba, Gran-Bwa, Damballah.



Fonte: Catálogo: O Haiti está vivo ainda lá. Museu Afro Brasil, 2010.

Figura 61 — Abdias Nascimento, Diagrama Ritual Sincrético. Acrílico sobre tela, 40 x 50 cm. Rio de Janeiro, 1993.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

Ao considerar que os desenhos (vèvès) dos Loas mostram o padrão gráfico correspondente, sobretudo em relação ao Loa de Legba, que aparece de forma recorrente no trabalho de Abdias, introduzimos a composição da pintura intitulada: “Diagrama Ritual Sincrético” (fig. 61), que apresenta tanto a adinkra Nkymkim (explorada no capítulo 1), de verde escuro, quanto os elementos dos Vèvès, onde a figura de Legba mais uma vez é utilizada. O elemento da serpente também comparece; sua simbologia, tanto na mitologia do candomblé em relação ao orixá Oxumaré, quanto à própria serpente Damballah, traz para essa pintura, uma mistura coerente de mitologias e práticas simbólicas de matrizes africanas.

A extensão do corpo da serpente pintada de amarelo, tem duas estruturas de vèvès em suas extremidades; O fundo rosa forte, compõe esse diagrama que se coloca como sincrético, como uma mistura desses elementos de origem africana e da afro-diáspora, já que o vodu e o candomblé advêm do continente americano, realizados historicamente pelos descendentes das populações sequestradas em navios negreiros.

Os Loas do Vodou, a adinkra asante e a presença da serpente, contida também na mitologia iorubá, compõem esse panteão “ritual” sincrético de Abdias. O griôt parece criar seu próprio Loa com a base do vèvè de Legba; Esse é um jogo de referências que foi muito explorado nesta pesquisa. A salvaguarda dessas heranças culturais, ressignificadas em forma de resistência cultural nas pinturas de Abdias.

Os vèvès (desenhos) dos Loas são feitos para um contexto imediato, de invocação ou homenagem, como dito acima; Podemos observar esse jogo de referências sobre invocações riscadas, — na tela estão pintadas, para determinadas forças de matriz africana, como o ponto riscado¹³² de Exu, feito de tom vermelho, na pintura intitulada: “Estudo para Cartaz, O Sonho n.1” (fig. 62).

No centro da composição, temos mais uma vez o opaxorô de Oxalá, imponente, rodeado de duas serpentes que são constituídas de pontos riscados e de vevès com a estrutura do Loa de Legba. Esses elementos constituem “o sonho”, pintura que ativa um chamado para a relação que esses símbolos, compostos juntos, querem nos contar, do ponto de vista de uma narrativa afro-referenciada nos cultos de origem africana e afro-diaspórica.

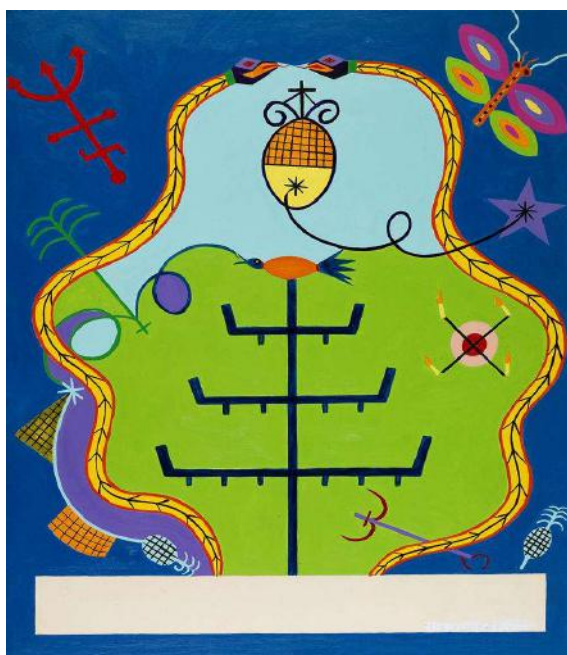
À respeito dos vèvès de Loas criados por Abdias, temos o elemento da borboleta que comparece com frequência no universo lírico e religioso de Abdias Nascimento. Ela aparece tanto na constituição dos orixás quanto de outros motivos que o autor elege para a sua pintura, como as obras com Borboletas de Franca, nome que deu vida a exposição de realidade aumentada do IPEAFRO, no Dia da Consciência Negra de Novembro de 2021, para celebrar a publicação do seu acervo digitalizado, no site do museu e sua nova sede provisória de dois anos, no museu de Inhotim em Minas Gerais.

A pintura intitulada: “Celebração a Legba” (fig. 63), traz o vève do Loa para a composição, acompanhado de dois ramos de flores ao redor da face de Legba, com olhar assertivo, característico das forças divinas atribuídas à Exu e outras divindades. Sob a cabeça de Legba, temos uma das bases de seu vève, desenhada como adereço

¹³² Os pontos riscados são inscrições de matriz afro-diaspórica, realizados nos rituais, em sua maioria, no chão de terra batida, em corpos humanos, em tecidos ou metais. Com giz, farinha, ou tinta, por exemplo. A esse respeito, ver: NOBRE, Ligia Velloso. Terra-chão em movimento: ponto riscado, arte, ritual. 2019. Tese de Doutorado em Estética e História da Arte. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. 284 p. p. 105. Esses desenhos, ou representações gráficas são sinais mágico-simbólicos sagrados e têm a intenção de identificar, comunicar ou homenagear entidades como Voduns (como vimos no caso dos Vèvès da mitologia Vodou), orixás, caboclos e outros segmentos espirituais.

que se estende até seus olhos. Abdias já colocou com firmeza em suas composições, a presença de orixás, Loas e demais divindades no centro da reverência; assim como o vève de Legba acompanha um padrão compositivo: ou se pinta o início ou o fim de seu símbolo.

Figura 62 — Abdias Nascimento, Estudo para Cartaz, O Sonho n 1, Acrílico Sobre Cartão. 46 x 59 cm. Búfalo, EUA, 1972.



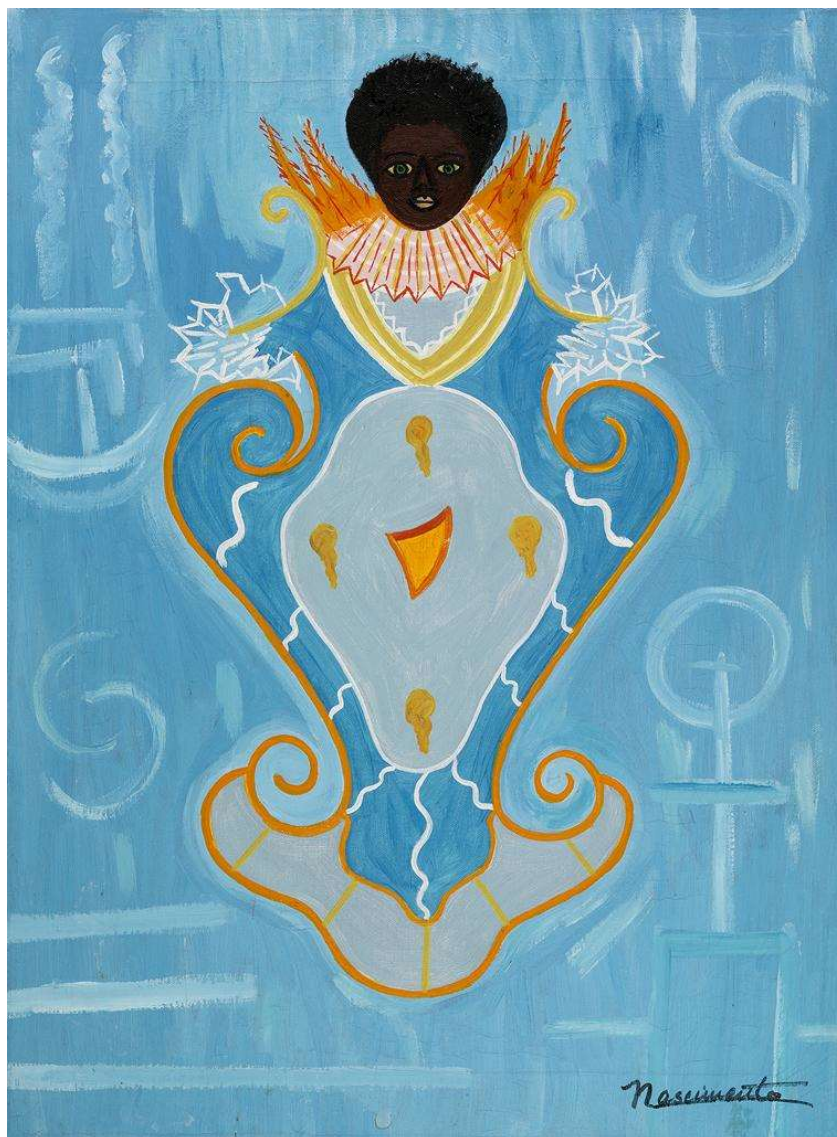
Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 63 — Abdias Nascimento. Celebração a Legba, Acrílico Sobre Tela. 768 x 768 cm. Rio de Janeiro, 1996.



Fonte: Coleção particular Ricardo Motta.

Figura 64 — Abdias Nascimento, Viagem à Conceição do Mato Dentro n. 4 (Anjinho Barroco). Acrílico sobre tela, 46 x 62. Búfalo, EUA, 1974.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Na figura intitulada: “Anjinho Barroco” (fig. 64), É possível estabelecer uma relação de conjunção através da singularidade da representação do anjo pintado por Abdias com a magnitude do elemento do sincretismo em nossa religiosidade que envolve o sagrado da liturgia católica e a fé nos orixás do candomblé. Dito isso, Abdias representa um anjo barroco negro vestido com um manto que exhibe a monumentalidade das pompas que se assemelham as vestimentas dos orixás do panteão iorubá. A composição tem o predomínio do azul e tons laranja fogo. O anjinho barroco ganha uma nova forma de iconografia através do traço negro, da imponência

do seu olhar e dos seus cabelos crespos. Trata-se de um anjinho de aspecto infantil que já emana sagrado poder e monumentalidade.

A expressão artística de Abdias é a síntese do candomblé político de libertação através de uma pintura comprometida com as referências mitológicas, cosmogônicas, de luta, preservação da história oral e das narrativas dos ancestrais. Um grande agitador cultural que reuniu elementos da cultura do candomblé explorando as matrizes estéticas de representação dos orixás. Sua obra também apresenta as referências do universo das adinkra asantes (vistas no capítulo 1 da pesquisa), comuns na África Ocidental e homenageia vodu haitiano e o Egito Antigo, local primeiro das civilizações.

Ao pintar os orixás, comunicar a expressão política através de suas pinturas e inscrever determinadas formas de narrar as histórias dessas civilizações africanas e seus acervos culturais, Abdias pinta as influências de seu contexto político, ao mesmo tempo que demonstra sua liberdade compositiva e o domínio que tem sobre os temas que elegeu como bases epistemológicas do seu trabalho de teórico e pensador político.

3.0 AFROCENTRICIDADE: PINTURA, IDENTIDADE CULTURAL E DIÁSPORA NA POÉTICA DO GRIÔT ABDIAS NASCIMENTO

Ao considerar a relevância e as análises dos conjuntos de referências de origem africana nas pinturas do griôt Abdias, esse capítulo visa estabelecer uma discussão teórica a respeito das principais compreensões sobre diáspora, identidade cultural e afrocentricidade. A partir das considerações dos respectivos autores, a pesquisa vai exibir esse levantamento das pinturas para ampliar as discussões do objeto e sustentar ainda mais essa análise conceitual e teórica das contribuições de Abdias Nascimento nas artes visuais.

Para compreender a dimensão do conceito de diáspora, é pertinente revisar autores que investigam e expõem a origem epistemológica do termo e utilizam como referência as condições históricas de diferentes contextos para uma abordagem teórica satisfatória para o recorte deste estudo.

Thomas Bonnici (2005), em *Conceitos-chave da teoria pós-colonial* nos mostra que a origem do termo está no grego, — *diasporein*; a palavra significa semear, dispersar, e portanto, se refere a dispersão das pessoas, seus deslocamentos físico-espaciais e conseqüentemente sócio-culturais¹³³.

Os contingentes populacionais em estado de diáspora indicam que as pessoas passam a viver longe de sua terra de origem, — sua terra natal, mas a origem do sujeito permanece, seja pelo aspecto da linguagem (o idioma do grupo étnico ou de cada pessoa), pela religião adotada ou pelas culturas produzidas e transformadas pelos diferentes sujeitos. Bonnici afirma que Gayatri C. Spivak, crítica e teórica indiana do pensamento pós-colonial, distingue o processo de diáspora entre duas possibilidades: a diáspora pré-transnacional e a diáspora transnacional.

A diáspora pré-transnacional delineada por Spivak aconteceu quando aproximadamente onze milhões de escravos entre os séculos 15 e 19 foram deslocados de suas terras e colocados nas Américas para trabalhar nas fazendas do Novo Mundo. A diáspora transnacional é o evento histórico que inclui trabalhadores do século XIX somados aos deslocamentos contemporâneos consequentes da fome,

¹³³ A esse respeito, ver: BONNICI, Thomas. *Conceitos-Chave da Teoria Pós-colonial*. Maringá- PR: Eduem, 2005. 75.p. Acesso em março de 2021. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1Skru128r2nziqRDbqf609iY2bTc2DbDc>>.

guerras civis, desemprego, prostituição, sedução do mundo industrializado (SPIVAK, 1988 apud BONNICI, 2005, p. 24)¹³⁴.

O conceito de Zonas de contato proposto por Mary Pratt em *Os Olhos do Império: Relatos de viagem e transculturação* (1992) Exibe a relação de hibridização cultural como processo consciente e inconsciente, material e imaterial e que passa a ter relação dialética com o fenômeno das diásporas. As zonas de contato, portanto, se configuram em diversos ambientes culturais, não necessariamente físicos, mas que apresentam os elementos das diferenças sociais, culturais, políticas, religiosas e identitárias de maneira mais abrangente nas relações de poder, ser e estar no mundo¹³⁵. O efeito das zonas de contato, portanto, geram, de acordo com Mary Pratt, uma fusão das diferentes culturas, um conseqüente choque e subjugação nas relações e processos de dominação e assimilação que não escapam de determinismos e fatores históricos. No entendimento de Mary Louise Pratt (1999):

Aquilo que chamamos 'zonas de contacto', espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação – como o colonialismo, o escravagismo, ou seus sucedâneos praticados em todo o mundo. (PRATT, 1999, p. 27).

Neste alinhamento, o pensamento de Stuart Hall (1932-2014) acerca da identidade cultural na diáspora possibilita compreender que esse processo histórico é constituído de constantes mudanças e transformações nas identidades dos sujeitos. Para isso, é necessário compreender o conceito de identidade proposto por Hall; Em *Identidade Cultural e Diáspora*¹³⁶, artigo publicado em 1994 na Columbia University e que chega ao Brasil em 1996 traduzido pelo IPHAN¹³⁷, Hall define as seguintes ideias para seu conceito de identidade¹³⁸:

Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à

¹³⁴ BONNICI, Thomas. *Conceitos-Chave da Teoria Pós-colonial*. Maringá- PR: Eduem, 2005. pgs.75.

¹³⁵ A esse respeito, ver: PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: EDUSC, 1999. 394p.

¹³⁶ Título original "Cultural Identity and Diaspora". Publicado em P. Williams e L. Chrisman (eds). *Colonial Discourse and post-colonial theory*. Nova York: Columbia University Press, 1994. HALL, Stuart. *Identidade Cultural e Diáspora*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, p. 68-75, 1996. A esse respeito, ver: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>>.

¹³⁷ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

¹³⁸ Não confundir com as três identidades propostas no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* exploradas no capítulo intitulado "*A identidade em questão*" no qual o autor teoriza sobre as identidades do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno.

representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão “identidade cultural” reivindica como sua. (HALL, 1996, pg.68).

Através de seu entendimento de identidade, abre caminho para dois diferentes tipos de jornadas que a chamada identidade cultural poderá tomar. A primeira assertiva teórica do autor diz respeito ao fato do sujeito possuir uma identidade cultural que, de acordo com Hall, configura um núcleo atemporal, onde passado, futuro e presente seguem o fluxo linear ininterrupto. Hall utiliza concepções de pátria e “tribos” na formação de ligações mútuas com as mudanças e transformações do indivíduo aliado às concepções de diáspora e “nação”, por exemplo. Em todas as singularidades dos processos históricos, — sobretudo nos marcadores das diferenças, existe a noção de “uno”, pois compartilhamos experiências históricas em comum e somos referência dentro da história colonial.

É importante considerar que Hall (1932-2014) foi um jamaicano que viveu até a adolescência no caribe e logo migrou para a Inglaterra onde viveu, estudou e trabalhou até a sua formação como grande intelectual, vindo se tornar referência dos estudos culturais e das teorias decoloniais. Seu contato com diferentes culturas e abordagens teóricas desenvolveu reflexões a respeito dos estudos das identidades culturais que possibilitaram a publicação de várias contribuições e discussões no campo.

A segunda assertiva teórica do autor considera que dentro do elo da experiência histórica comum, estão contidas similaridades mas que existem, sobretudo, diferenças imensas e significantes nos processos constitutivos de nossas identidades e que nem sempre essa relação se dará de forma unitária, como visto na concepção de “tribo”, por exemplo. O autor afirma que as muitas singularidades dos indivíduos tornam cada processo único, mas que constituem o mesmo fenômeno. Essas experiências constituem “o que realmente somos” ou melhor, — o que nos tornamos, já que a história real interveio e transformou os sujeitos. O autor constata que a cultura é o ato de se tornar, logo não é um processo ontológico do ser. “As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofrem transformação constante” (HALL, 1996, p. 69).

É importante considerar que através da segunda versão de identidade cultural proposta pelo autor é possível compreender a dimensão da experiência colonial como trauma. Isso diz respeito a todos os alçozes dos deslocamentos forçados, do rapto e sequestro das populações e de todas as imposições da cultura ocidental. Esse

processo cruel expropriou do indivíduo sua identidade cultural, suas subjetividades e singularidades.

Ao criar duas versões de identidade cultural na condição pós-moderna e na realidade da diáspora, Hall identifica o contexto de crise dos sujeitos e portanto, das identidades e estabelece uma proposta de junção das duas formas de identidade cultural compreendidas como complementares em uma relação dialética:

Identidade Cultural não possui “uma origem fixa a qual podemos fazer um retorno final e absoluto. (...) Tem suas histórias – e as histórias, por sua vez, têm seus efeitos reais, materiais e simbólicos. O passado continua a nos falar. (...) As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento. (HALL, 1996, p. 70).

É pertinente pontuar que essas reflexões se desenvolveram ao analisar o cenário artístico e cultural jamaicano e de outros centros da diáspora, pois o autor investiga os processos das identidades culturais e encontra expoentes no desenvolvimento artístico do qual foi contemporâneo. O autor apresenta toda uma geração de fotógrafos e cineastas jamaicanos e rastafarianos. Dentro desse recorte, o autor se interessa pelas bases, as formas e as práticas de representação visual e cinematográfica para analisar as diferentes mediações culturais e o estado de discussão das identidades culturais.

Nessa análise, portanto, o autor reúne temas relativos à identidade caribenha e trabalha as relações com o passado através da perspectiva histórica, cultural e ancestral diante do apagamento e assimilação do processo colonizador. O autor também se coloca através de relato próprio entre os processos de ausência e negação de suas relações com o passado, processo esse que encontrou durante sua juventude em contato direto com a agitação cultural e o florescimento de resgates culturais afro-caribenhos pioneiros da afrodiáspora:

O paradoxo é que foram o desenraizamento da escravidão e do tráfico e a inserção na grande lavoura (bem como na economia simbólica) do mundo ocidental que ‘unificaram’ esses povos através de sua diferenças, no mesmo momento em que eles eram privados do acesso direto a seu passado. (HALL, 1996, p. 70).

O autor consegue trazer uma síntese e localizar o contexto histórico do sentimento geral de pertencimento desses movimentos de constituição da identidade cultural no contexto afro-caribenho da diáspora, o que tenciona ainda mais as reflexões aqui empreendidas:

Nos meus tempos de criança, nas décadas de 1940 e 1950 eu nunca ouvi ninguém se referir a si mesmo ou a qualquer outra pessoa como tendo sido no passado, em algum tempo, de alguma forma, ‘africano’. Somente na década de 1970 foi que essa identidade afro-caribenha tornou-se

historicamente disponível para a grande maioria do povo jamaicano, em seu país e no exterior. Essa profunda descoberta cultural só pôde ser feita através do impacto na vida popular da revolução pós-colonial, das lutas pelos direitos civis, da cultura do rastafarianismo e da música reggae. (HALL, 1996, p.70).

Para Hall a identidade de diáspora se pauta na transformação constante e nas diferenças. Nas palavras do autor:

A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção 'identidade' que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença. (HALL, 1996, p. 75).

Figura 65 — Abdias Nascimento, Simbiose Africana n. 3. Acrílico sobre tela, 153 x 101 cm. Búfalo, EUA, 1973.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

A pintura intitulada “Simbiose Africana n. 3” (fig.65), de Abdias Nascimento fala a respeito das constantes transformações ocorridas pelos processos de mudança ao mesmo tempo que é uma referência e uma própria variação da adinkra Sankofa que carrega esse significado simbólico intrínseco do provérbio Akan. A sankofa é usualmente representada por um pássaro e na pintura de Abdias, o artista utiliza o elemento da serpente que come o próprio rabo e forma essa roda infinita que sempre retorna. Intitulado de Simbiose Africana, essa nova variação do símbolo, tão mutável quanto a força de seu significado, introduz a discussão da identidade cultural na diáspora quando consideramos que a identidade não possui origem fixa e está em constante transformação.

Essa incursão de uma análise mais liberta, ligada ao conceito de identidade cultural de Hall na pintura de Abdias, — o capítulo final tem somente quatro pinturas que representam três dos quatro núcleos da expressão artística de Abdias defendidas nesta monografia, respectivamente: A conjunção entre a adinkra sankofa e o orixá Oxumaré (fig. 65); O trânsito pan-africano (fig. 67); O símbolo do preceito do candomblé (fig. 68) e os elementos de variação da adinkra sankofa com o Iyawo¹³⁹ do candomblé (fig. 69); É aplicada através das lentes da autora Lu Ain-Zaila que escreveu à respeito da expressão adinkra e do poder de sankofa ao estudar sobre afrofuturismo e afrocentricidade¹⁴⁰ (como visto no capítulo 1, ao introduzir minhas análises e pesquisa sobre a adinkra sankofa).

A autora exercita o movimento de refazimento dos tempos e espaços para recontar nossas histórias e estórias, — já que na realidade da linha do tempo histórica para Lu Ain- Zaila (2018) nos foi tirado, por muito, as condições de possibilidades de existências, e continua insegura no presente (o aqui e o agora) e, sobretudo, infelizmente, no futuro.

As relações estão em constante transformação e se modificam com o tempo. É nesse processo, portanto, que se constituem as identidades dos sujeitos. Essa infinita hibridização, que na pintura (fig. 67), é denominada de Simbiose Africana, expressa a relevância das referências de origem africana que se misturam e

¹³⁹ Do iorubá, a palavra Iyawo designa os filhos de santo que concluíram o processo de iniciação nas atribuições litúrgicas do candomblé e serão consagrados ao axé. A esse respeito, ver: KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p.83.

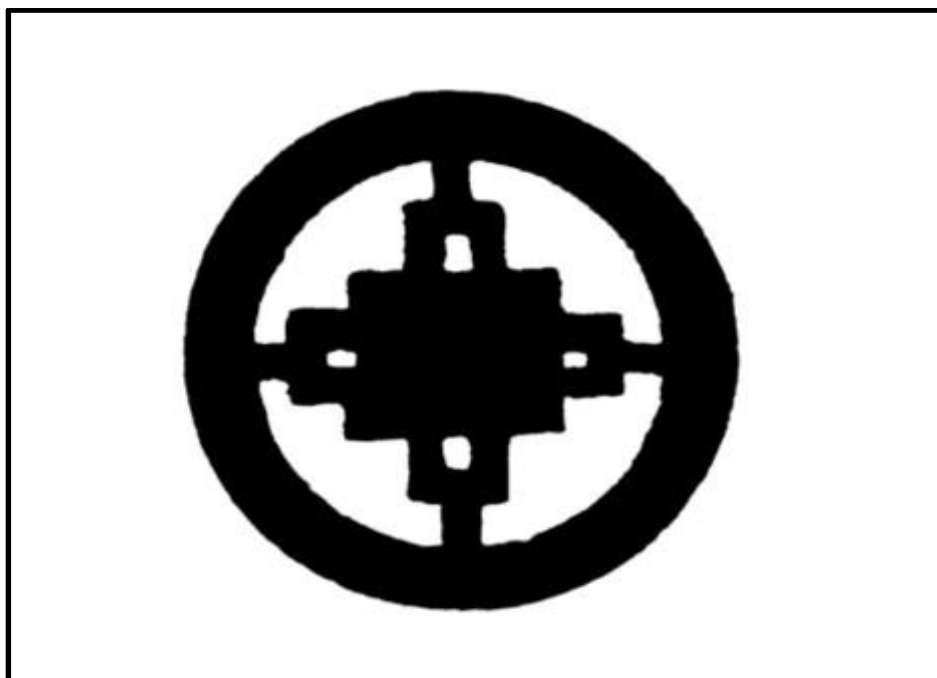
¹⁴⁰ ERNESTO, Luciene “Lu Ain-Zaila” Marcelino. Sankofia. Breves Histórias sobre Afrofuturismo. Edição da Autora. Rio de Janeiro. 2018.

constituem um produto de síntese cultural que tem como referência primeira o centro africano da experiência estabelecida no contexto da diáspora.

Observa-se, portanto, uma pintura comprometida e fundamentada nas culturas ancestrais africanas, um trabalho que demonstra a sua própria relação com o passado, presente e futuro. A serpente tem ao fundo, três cores que são constantemente associadas aos orixás guerreiros, respectivamente: Xangô (vermelho e preto) e Oxóssi (verde). Usualmente na pintura de Abdias, podemos observar esse marcador das cores que se referem aos orixás no fundo de suas composições (como na pintura O Quilombismo (Exu e Ogum), analisada no capítulo 1, fig. 1).

Na composição, a serpente parece constituir uma engrenagem que move essas relações, transformações e processos históricos das identidades através de sua existência com o tempo histórico empreendida pelos sujeitos da diáspora. Essa engrenagem, portanto, parece ser movida por rodas. Essa estrutura das rodas se assemelha ao adinkra Dame-dame que contém o provérbio da inteligência e da estratégia¹⁴¹ (fig. 66).

Figura 66 — Adinkra Dame-dame.



Fonte: Adinkra: Sabedoria em Símbolos Africanos, 2009.

¹⁴¹ CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.60.

A historiadora Eliane Carmo faz a seguinte consideração à respeito da Adinkra Dame-dame¹⁴²:

“Dame- Dame. 'Jogo de tabuleiro'. Símbolo da astúcia, inteligência, estratégia e engenhosidade, Dame é um jogo popular que duas pessoas jogam. Relatos orais dizem que Damedame originou centenas de anos atrás, durante o reinado do rei Adinkra de Gyaman. (WILLIS, 1998, apud CARMO, 2016, p. 60).

A pintura intitulada Baía de Sangue (Luanda) (fig. 67), coloca o tom vermelho de forma majoritária na composição. Uma baía vermelha de sangue que nos faz levantar hipóteses que acionam a reflexão e debates relativos à morte e à violência específica do tema da negritude, ao mesmo tempo que faz uma referência a iconografia cristã da figura de Jesus¹⁴³, com um rosto negro e uma coroa de espinhos. Luanda intitulada na pintura se refere a capital de Angola.

Ao levantar hipóteses a respeito dos trânsitos afro-atlânticos entre Brasil e Angola, a pintura Baía de Sangue dá maior ênfase para a brutalidade dos processos de sequestro, mortes e inúmeros algozes da travessia através do elemento sangue. As embarcações que atravessam a baía ensanguentada e ancoram na edificação que pode ser considerada como portuária, exibem um fluxo em direção à saída de Luanda, muito provavelmente direcionada para o Brasil. A figura negra centralizada na composição sangra e exhibe todo o banzo¹⁴⁴ do mar e da travessia, trata-se da degradação física e psicológica, o desassossego, a morte e o sofrimento.

¹⁴² CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do Carmo. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016. p.60.

¹⁴³ NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista. In: Cristo Negro: atentado à religião católica. Rio de Janeiro: Vozes, 1980. p. 105 - 106.

¹⁴⁴ O Novo Dicionário Banto no Brasil de Nei Lopes investiga que a palavra *Banzo* tem origem na língua Quicongo e significa pensamento, lembrança; e no Quimbundo significa saudade, paixão, mágoa. Para o autor Nei Lopes, “Banzo é uma nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil.” Nos dicionários brancos, os dicionários oficiais de língua portuguesa, o banzo é definido como saudade da África, ou como forma de adjetivação de pessoa triste ou melancólica. O artigo de Kalle Kananoja analisa a doença do banzo ou melancolia no mundo atlântico português. O autor identifica que o fenômeno do banzo surgiu no fim do século XVII em Angola e teria se espalhado, consequentemente para o Brasil e Portugal com a chegada das populações sequestradas para a escravização. O artigo de Nei Lopes sustenta que o banzo era visto como uma doença mental que poderia ser contraída por qualquer pessoa, mas na segunda metade do século XVIII ela se transformou em uma doença dos negros. As alternativas dramáticas dos escravos a sua condição, como o suicídio e o infanticídio, foram tratadas frequentemente na historiografia como formas de resistência dos escravos, mas este artigo sugere que, no estudo da escravidão, os historiadores poderiam focar mais as questões de saúde mental do que a resistência. A esse respeito, ver: KANANOJA, K. As raízes africanas de uma doença brasileira – o banzo em Angola nos séculos XVII e XVIII. Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, v. 12, n. 23, p. 69-94, 31 dez. 2018.

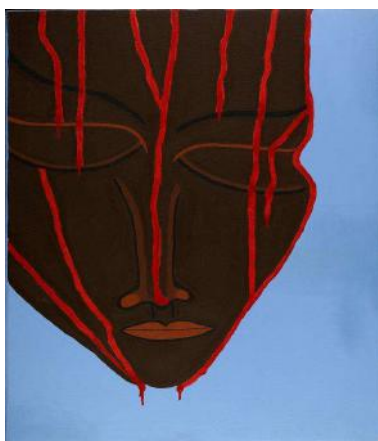
Figura 67 — Abdias Nascimento. Baía de Sangue (Luanda). Acrílico sobre tela, 80 x 100cm. Rio de Janeiro, 1996.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

O rosto parece comunicar com a baía de sangue. Essas águas e o sangue que corre junto com ela, serviram de testemunha de um tempo histórico que ainda não se recuperou de seus algozes. Existe um apontamento na composição do sangue como elemento de conexão de um passado colonial de violência. É evidente que podemos identificar um rosto muito similar na composição intitulada Iyawo (fig. 68). Do iorubá, a palavra Iyawo designa os filhos de santo que concluíram o processo de iniciação nas atribuições litúrgicas do candomblé e serão consagrados ao axé. A composição de Abdias mostra o rosto de olhos esvaziados e sangrando.

Figura 68 — Abdias Nascimento, Iyawo. Acrílico sobre tela, 77 x 61 cm. Nova Iorque, EUA, 1969.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro- Brasileiros - IPEAFRO.

Figura 69 — Abdias Nascimento, Frontal de um Templo. Acrílico sobre tela, 102 x 153 cm. Búfalo, EUA, 1972.



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros - IPEAFRO.

A pintura intitulada Frontal de um Templo (fig. 69), apresenta alguns elementos recorrentes na pintura de Abdias, como a serpente que pega o próprio rabo, e protagoniza um ciclo de tempo não-linear, associada com o orixá Oxumarê (anteriormente analisado); É importante considerar que de acordo com a autora Juliana Araújo, o orixá Oxumarê vive metade do ano no céu como arco-íris e a outra, como cobra rastejante na terra e representa a riqueza e a fortuna¹⁴⁵.

O pássaro com o ovo primal associado a adinkra Sankofa também está na composição da pintura e constitui uma variação do artista para a simbologia contida no provérbio Akan à respeito do tempo passado e futuro expresso no pássaro; Por fim, temos a repetição do elemento da face ensanguentada presente na composição da pintura.

¹⁴⁵A esse respeito, ver: ARAÚJO, Juliana Leandro de. Obìnrin: yabás, suas jóias e adornos contemporâneos: coleção inspirada nas principais orixás femininas. 2017. 71 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Design de Produto) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017. p. 72. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/156795>>.

Diante da presença de rostos ensanguentados que analisamos nas pinturas, é pertinente resgatar um documento histórico do Museu de Arte Negra à respeito das representações realizadas por artistas afro-brasileiros no contexto do concurso de artes de 1955 intitulado Concurso do Cristo Negro. A publicação exhibe a principal compreensão de Abdias em relação aos modelos que eram socialmente lidos como símbolos de dores e sofrimento; modelos brancos. Uma imposição racista que foi subvertida com a proposta crítica de sustentar uma nova estética pautada na realidade étnica da negritude. O fragmento do livro: O Quilombismo Documentos de uma Militância Pan-Africanista¹⁴⁶, intitulado: Cristo Negro: Atentado à Religião Católica, exhibe alternativas de enfrentamento em relação a perspectiva eurocêntrica das artes visuais ao observar o movimento da negritude em protagonizar um concurso de artes plásticas, em um contexto do Museu de Arte Negra. Através desse apontamento teórico, o objetivo é contribuir, através das considerações do próprio Abdias, com as noções que trabalhava quando pintou esses rostos negros ensanguentados:

A imposição de modelos estranhos ao negro vai além daqueles exemplos mencionados da religião e da língua. Os dogmas dos estratos dominantes querem abarcar todos os aspectos existenciais, inclusive aqueles referidos à estética e a criação artística. Foi assim que certa vez, em 1955, o Teatro Experimental do Negro resolveu promover um reexame da concepção estética brasileira, utilizando para tal fim a forma de um concurso, sugerido por Guerreiro Ramos, sobre o tema do Cristo Negro, o que daria oportunidade de uma convocação geral dos nossos artistas plásticos, brancos e negros. A ideia logo que foi ventilada pela imprensa, tocou o âmago do supremacismo branco, e toda sua intolerância preconceitual. Retratar a figura de Jesus Cristo na cor e nos traços fisionômicos da raça negra significava uma provocação sem limites aos olhos do elitismo católico de nossa sociedade. De fato essa elite cultiva o autodesprezo na forma alienada como assume padrões estéticos alheios ao nosso povo. E jamais ela suspeitaria que realmente existiu um Jesus de "tez escura". (NASCIMENTO, 1980, p. 105-106).

A identidade das pinturas de Abdias dão ênfase na expressão própria que desenvolveu durante o seu processo de exílio e transnacionalismo negro; seu contexto de influências com o pan-africanismo o permitiu entrar em contato com vários grupos de ascendência africana e conseqüentemente de suas abordagens e teorias à respeito das culturas de origem africana, sobretudo se considerarmos os contextos de sobrevivência, resistência e subversão de alguns grupos que foram referência na sua pintura, como as adinkra asantes de Gana, por exemplo.

¹⁴⁶ NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista. In: Cristo Negro: atentado à religião católica. Rio de Janeiro: Vozes, 1980. p. 105 - 106.

Os processos de formação desse repertório de ideias pan-africanas de mundo, possibilitaram as sínteses de vários componentes expressos em suas pinturas. O conceito de diáspora assim como o conceito de identidade cultural proposto por Hall, portanto, se aplica ao contexto de produção e conseqüentemente à poética do griôt Abdias. Além de fomentar a discussão sobre a categoria conceitual da afrocentricidade comparecer na sua produção, como desenvolvido a seguir. Ao compor, Abdias não se direciona especificamente para a teoria afrocêntrica, — essas análises partem das apreensões desenvolvidas nesta pesquisa sobre a relação do tema e da poética de Abdias com esse referencial teórico.

A afrocentricidade surgiu nos anos 80 em resposta a supremacia branca e como alternativa para as populações da diáspora. A teoria tem publicações pioneiras tais como, o livro Afrocentricidade de Molefi K. Asante (1980), seguido por A Ideia Afrocêntrica (1987) e Kemet, Afrocentricidade e Conhecimento (1990). Nesse mesmo contexto de leitura e publicação, a teoria ganha força com a emergência dos estudos africanos e das teorias africanas da diáspora, entre elas, o movimento fundamental de um grupo desenvolvido na Universidade de Temple que fundou o Departamento de Estudos Afro- Americanos e que possibilitou a força do paradigma.

Entre os fundadores do histórico departamento, se encontra Maulana Karenga¹⁴⁷ e Molefi Kete Asante¹⁴⁸ ambos referências teóricas afro-americanas do exílio de Abdias, mas especificamente nos anos 70. É pertinente pontuar que Karenga e Asante foram, apesar de mais novos, referenciais fundamentais para considerações que Abdias empreendeu na sua tese quilombista¹⁴⁹.

A afrocentricidade, portanto, surge como um novo paradigma de enfrentamento ao saber epistemológico branco colocado como universal, visto que a experiência africana é diferente da europeia e deve ser enfrentada como tal¹⁵⁰. Para Mazama, a

¹⁴⁷ Maulana Karenga é professor de estudos africanos e ativista pan- africano afro-americano. Muito conhecido como o criador do feriado pan-africano e afro-americano chamado *Kwanzaa*.

¹⁴⁸ Molefi Kete Asante é filósofo e professor afro-americano pioneiro nos estudos afro-americanos, africanos e de comunicação. É professor e ex-aluno do histórico Departamento de Africologia da Universidade de Temple, onde fundou o programa de Doutorado em Estudos Afro-Americanos.

¹⁴⁹ Abdias cita as contribuições de Karenga a respeito dos enfrentamentos de sua organização denominada *US*, frente as estratégias do FBI para separar os afro-americanos nos anos 70 (as “táticas divisionistas oficiais” das autoridades coercitivas brancas). Bem como cita a importância do trabalho de Molefi Kete Asante a respeito da concentração racial da renda e do poder. A esse respeito, ver: NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

¹⁵⁰ É importante apontar que o desenvolvimento da teoria da afrocentricidade desenvolvida no contexto dos estudos afro-americanos do Departamento da Universidade de Temple funciona como um

discussão inicial do paradigma da afrocentricidade tem seu ponto na ênfase da centralidade africana das experiências. "O afrocentrista não vai questionar a ideia da centralidade dos ideais e valores africanos, mas discutirá sobre que os constitui" (ASANTE, 1990 apud MAZAMA, 2009, p.117). Revisita Asante:

A afrocentricidade questiona a maneira pela qual você chega a qualquer empreendimento humano concebível. Ela questiona a abordagem que você faz a respeito de ler, escrever, fazer jogging, correr, comer, manter a saúde, ver, estudar, amar, lutar e trabalhar. (ASANTE, 1990 apud MAZAMA, 2009, pg.117).

Mazama expõe as investigações e reflexões de suas contribuições para o paradigma da afrocentricidade:

Ao colocar os "valores e ideias da África" no centro da vida africana, a afrocentricidade espousa a cosmologia, a estética, a axiologia e a epistemologia que caracterizam a cultura africana. Karenga (2003) identifica como centrais entre as características culturais africanas as seguintes orientações compartilhadas: 1) centralidade da comunidade; 2) respeito à tradição; 3) alto nível de espiritualidade e envolvimento ético; 4) harmonia com a natureza; 5) natureza social da identidade individual; 6) veneração dos ancestrais; 7) unidade do ser. (MAZAMA, 2009, pg.117).

Através dessa síntese, podemos estabelecer relações da presença desses pontos na poética e no legado de Abdias. Como a harmonia com a natureza, a ética e a religiosidade. A análise, portanto, exhibe como esses pontos elaborados para essa teoria específica da afrocentricidade comparecem na existência de Abdias Nascimento. Na pintura de Abdias, vemos sua relação com as forças dos elementos da natureza, na representação dos orixás, dos animais e da flora (como explorado no capítulo anterior). O respeito à tradição é um dos principais pontos da afrocentricidade encontrados no legado de Abdias através da devoção da ancestralidade empreendida no contexto da fé no candomblé e se estende à vida política e conseqüentemente para a vida artística.

No próprio ensaio intitulado Minha pintura e o Candomblé, discutido no capítulo anterior, Abdias fala a respeito da harmonia dos elementos com a força vital do axé no resgate da ancestralidade africana. Nos adverte sobre a importância da conexão em nos espiritualizar, no contexto de devoção aos ancestrais. Se relacionarmos a

metaparadigma no seu contexto de produção, pois os estudantes no dia a dia do departamento sofreram boicotes na formulação de uma teoria que foi, de forma precursora, colocada frente a hegemonia epistemológica ocidental. De acordo com o entendimento de Mazama o qual aborda a suposta neutralidade e objetividade científica da ciência branca em sua era hegemônica, através de pressupostos eurocêntricos, — o desenvolvimento da teoria da afrocentricidade lança o paradigma que também enfrenta o reconhecimento acadêmico de toda uma geração de intelectuais que enfrentam o epistemicídio do qual foram contemporâneos, — visto que o departamento foi alvo de muitos ataques dentro do ambiente acadêmico, denunciando mais uma vez, o caráter racista por parte de cátedras enquanto espaços de poder.

unidade do ser com a força vital do axé, — apresentada por Abdias no contexto do candomblé, encontramos reflexões semelhantes do ponto de vista de uma referência comum afro-orientada.

O tema da centralidade da comunidade tem uma conexão muito feliz e coaduna com a tese quilombista de Abdias desenvolvida especialmente para a sociedade brasileira (introduzida no capítulo 1). Assim como podemos alinhar os aspectos da natureza social da identidade individual com a sua poética relativa ao universo religioso e ao seu contexto de influências políticas que participam de uma trajetória coletiva, relativa ao sujeito afro-brasileiro no mundo, onde temos diversas singularidades das culturas de origem africana.

Para Mazama, o que determina a identidade do sujeito é a história, a cultura e a ancestralidade. Configura uma série de categorias conceituais, tais como: centro (lugar, origem), para dimensionar as análises a partir do centro africano da experiência e para mostrar a diferença de quando a operação é feita a partir do centro de outro grupo. O que é empreendido neste estudo, parte de um centro em diáspora, isto é, a partir do deslocamento da centralidade africana, entretanto, pautada em suas muitas referências. O aparato conceitual da afrocentricidade dispõe de categorias que não serão empregadas neste estudo mas detêm relações dialéticas com as proposições sustentadas pela abordagem da pesquisa, sobretudo através da compreensão de que a categoria conceitual da afrocentricidade não se pretende universalista pois está sustentada nas experiências de cada povo que questiona os pressupostos eurocêntricos tidos como universais. Elisa Larkin disserta que a afrocentricidade não tem caráter universalista, portanto, respeita e tolera as diferenças e semelhanças de cada povo; a autora pontua:

Essa teoria difere do eurocentrismo num aspecto fundamental: propondo o resgate e a reconstrução de um centrismo africano, não assume uma postura universalista; isto é, o afrocentrismo não propõem os seus elementos como universais e aplicáveis a outras experiências humanas. Trata-se de uma concepção pluralista que valoriza a visão de mundo própria a cada povo. Questionando a universalização dos modelos específicos como o europeu, propõem a valorização dos modelos próprios aos povos dominados pelo colonialismo. Reconhecendo a validade para os europeus de um modelo específico, o afrocentrismo denuncia as distorções que caracterizam o eurocentrismo na sua articulação vigente (NASCIMENTO, 1997, p.221).

Abdias atentava para a urgência de epistemologias que se apresentassem como alternativa ao eurocentrismo, como feito por sua tese quilombista, por exemplo. A afrocentricidade contempla o que Abdias escreveu à respeito de uma incorporação massiva da cultura e da história africana efetivada através do som das vozes negras

protagonistas de si e que herdaram a ênfase na construção de nossa soberania e reconstrução da nossa civilização, pois acreditava que nós, os descendentes de nossos antepassados, continuaremos a forjar, com muita luta, nossas contribuições para a história da humanidade. Como veremos na seguinte citação.

Ainda sobre o eurocentrismo, Abdias aponta que a realidade universitária dos anos 2000 excluía o legado africano na produção de conhecimento como produto de um projeto branco e eurocêntrico. O discurso inflamado de Abdias entra para a história. Nas palavras do griôt:

É preciso virar esse conhecimento eurocentrista de cabeça para baixo, sacudi-lo até remover o lixo e construir no vazio uma nova epistemologia. Incorporar-lhe a experiência e o saber dos povos afrodescendentes em suas várias dimensões, vistos da sua ótica e expressos na sua própria voz, possibilitando a reconstrução da civilização e da soberania dos nossos antepassados no Continente e o redimensionamento das culturas e histórias de luta forjadas por nós, seus descendentes, na diáspora. [...] A mesma ciência que criou esse legado racista empenhou-se na tarefa de apagar, esquecer e ocultar a História e a produção intelectual dos povos africanos. O pensamento africano não faz parte da cultura universitária de nosso país, porque no seu conceito a África não figura como lugar de produção do conhecimento, trata-se, talvez, do maior embuste perpetrado pelo eurocentrismo (NASCIMENTO, 2000)¹⁵¹.

Muito do que tem se documentado até então — e essa é uma tendência estrutural, é que na imensa maioria das abordagens teóricas que se dizem propostas a investigar ou analisar as histórias e culturas africanas exercem o olhar hegemônico do saber branco e muito que é considerado como estudo africológico ou afro-americano se dá nessas condições.

É importante considerar que essas produções têm seu lugar nas historiografias dadas as suas relevâncias, entretanto, poucas se distinguem do lugar comum ocidental, — como faz a pouco conhecida e utilizada abordagem epistemológica afrocentrada. Dada as limitações para seus usos na experiência brasileira, circunscrita na diáspora, o trabalho se dirige a uma e talvez certa singularidade na parte da pesquisa aqui empreendida, mas especificamente nas análises de imagens e manifestações artístico-culturais do griôt Abdias e nas particularidades de cada obra. Haja visto que existem aparatos conceituais da perspectiva afrocêntrica tais como localização, lugar e deslocamento que não necessariamente vão sustentar as abordagens destinadas às pinturas.

¹⁵¹ Parte do Discurso de Abdias na ocasião da obtenção do título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal da Bahia no ano 2000. Disponível em: <<http://www.abdias.com.br/biografia/biografia.htm>> Acesso em 18 Jan 2022.

A diversidade de produções decoloniais, anti-coloniais, pós-coloniais e até mesmo pós-estruturais têm transformado arduamente o cenário hegemônico e inaugura possibilidades infinitas para as pesquisas e investigações no campo da arte e da historiografia. Assim como as gerações de intelectuais e agitadores culturais dispostos a mudar esse cenário, transformando e gerando novas epistemologias.

Nesse contexto, portanto, é importante considerar a persistência do conceito de brasilidade nas historiografias brasileiras, — assim como as marcas de suas muitas contradições. Nas histórias das artes visuais o caso não é diferente. Esse apontamento se faz relevante uma vez que o discurso historiográfico do conceito de brasilidade tem peso sobre as narrativas relativas às manifestações afrodescendentes. Podemos destacar dois momentos chave onde o fortalecimento desse discurso foi decisivo para criar um cenário comum e empregar categorias estéticas fundamentadas em um dos principais discursos modernistas brasileiros.

No contexto dos modernismos dos anos 30 e 40, — sobretudo no expoente teórico de Mário de Andrade (1893-1945), vemos o desenvolvimento do discurso da brasilidade, assim como a força de ideais contidos no discurso da teoria da democracia racial.

Em décadas de historiografia tradicional no Brasil podemos observar a categoria “afro” ganhando espaço institucional no discurso curatorial e historiográfico, sobretudo pela suposta abordagem que inaugura o tema na historiografia — o viés antropológico, etnográfico e folclorista que hoje é encarado pela comunidade acadêmica com ânimo revisionista, já que é importante assumir que aquele contexto e condições de produção da inserção do debate da produção artística afrodescendente no Brasil contribuiu para manutenção de muitos problemas históricos.

Por outro lado, a dimensão de pertencimento cultural e a força histórica contida na noção do conceito de afro-brasileiro¹⁵² no expoente de Abdias entre muitas outras gerações de artistas, historiadores, críticos e agitadores culturais, — onde o conceito atravessa gerações que não estão no lugar comum dos estudos das representações da negritude na história das artes visuais constitui coerência para o emprego do

¹⁵² NASCIMENTO, Abdias. “Arte Afro-Brasileira: um espírito libertador”. In: O genocídio do negro brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 1978. Primeira Edição publicada em Black Art: International Quarterly, New York, Outono de 1976.

discurso. Essa força, portanto, autoriza a mira coerente do termo nas análises aqui sustentadas.

Em relação a sua expressão artística¹⁵³ e a trajetória comum da história da arte e da pintura tradicional, Abdias considera que:

Nos meus quadros não me preocupam somente as formas estéticas, a distribuição de volumes no espaço ou o teor das cores. De primeiríssima importância para mim é a peripécia espiritual e cultural do afro-brasileiro: os mitos, a história religiosa, as lendas, os signos rituais, o canto e a dança litúrgicos, a poesia e os conceitos de Ifá, o ritmo dos atabaques, enfim, a história e os deuses da religião exilada com meus antepassados. Nas condições de profunda adversidade e humilhação em que vivem os negros neste país, não posso imaginar um verdadeiro artista negro preocupado em reproduzir submissamente em seu trabalho as lições da arte convencional. (NASCIMENTO, 1989 apud JAREMTCHUK, 2018, p. 272 e 273).

Ao considerar Abdias como o principal representante dessa movimentação paralela à branquitude, podemos utilizar referências de autores negros atendendo a premissa básica da afrocentricidade que nada mais é que a discussão e a investigação do que é que constitui as origens e os valores da centralidade africana no decorrer da existência da vida dos povos negros empreendidas respectivamente por agentes negros:

Com efeito, é de grande importância lembrar o propósito e o escopo dos Estudos Afro-Americanos desde o início. Karenga, mais uma vez em sua introdução ao estudos negros, definiu-os como "o estudo sistemático e crítico dos aspectos multidimensionais do pensamento e da prática dos negros em seu desenrolar atual e histórico" (1993,p.21), enfatizando o fato de eles serem "uma disciplina dedicada aos estudo inclusivo e holístico da vida dos negros" (1993, p.22.). Assim, os Estudos Afro-Americanos cobrem a dinâmica social e psicológica, as línguas, as expressões artísticas, e assim por diante: o conjunto da experiência cultura e histórica que define os africanos como povo. (MAZAMA, 2009, pg.119).

Em decorrência dessas análises, podemos colocar as contribuições de Abdias no campo da expressão artística, como ponto central que reúne essas experiências culturais e históricas da população afro-brasileira como constituinte dessa identidade cultural, como dito nesta última citação. Observamos então que haveria um estudo das culturas africanas, suas ascendências e diásporas desenvolvidas ao longo do desenvolvimento histórico destas populações que foi empreendido por Abdias no conjunto da sua trajetória artística, sua vida política e de agitação cultural, observado nesta pesquisa.

¹⁵³ JAREMTCHUK, Dária. Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um "pintor de arte negra". Estudos Avançados, [S. l.], v. 32, n. 93, p. 263-282, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/152633>> . Acesso em: 27 mar. 2022.

A grande potência de ser esse griôt que busca os elementos de resistência cultural na devoção aos ancestrais e aos santos do axé, é uma das premissas básicas em termos dos estudos culturais com perspectiva afrocentrada. Abdias esteve ancorado em referências de diferentes linguagens, como as do candomblé, da poesia e da pintura, constituindo os passos de guerreiro que traçou em direção a história. Ao comunicar suas reflexões do mundo a partir desse repertório afro-referenciado, Abdias convida a constituir, enquanto cultura viva, agentes de si e donos de nossas próprias trajetórias individuais.

A rede cultural que Abdias construiu o ajudou financeiramente durante os treze longos anos de exílio (1968-1981) onde ministrava aulas de história e antiguidade africana, além de expor e vender quadros. Em relação ao ambiente de estudos africanos e pan-africanistas, o contato com o professor e escritor Dr. Molefi K. Asante e a escritora e coreógrafa Kariamú Welsh (ambos criadores do Museu de Artes e Antiguidades Africanas e Afro - Americanas de Buffalo)¹⁵⁴ é um indicador do seu interesse vasto pela museologia e pelo colecionismo africano que irá empreender no seu retorno ao Brasil com o acervo do MAN.

Por cartas de correspondência¹⁵⁵ Nascimento se comunicava com companheiros, amigos e conhecidos do Brasil, onde, em um espaço de troca, se informava sobre a conjuntura do contexto brasileiro. Por exemplo, o poeta Gerardo Mello Mourão (1917-2007) (que também é homenageado em sua pintura, como visto no capítulo 2), Sebastião Januário (1939-?), (muitas obras de Januário são peças do Museu de Arte Negra do IPEAFRO), por exemplo. Abdias tinha contato com outros brasileiros que estavam na condição de exílio, como o militante Guerreiro Ramos (1915-1982) que também é homenageado em sua pintura, como visto no capítulo 2.

Custódio considera que Abdias chega no exílio nos Estados Unidos como artista ligado ao teatro e as artes visuais. Aponta que a produção artística foi o início da atuação de sua militância fora do Brasil. Diante desse estudo, é pertinente construir o seguinte questionamento e constatação: o que Abdias, no contexto do seu autoexílio sustentou de discurso e vivência relativos à identidade afro-brasileira em relação a sua produção de pinturas? podemos assumir que ao usar a temática da história,

¹⁵⁴ A esse respeito ver: CUSTÓDIO, Tulio Augusto Samuel. Construindo o (auto)exílio: trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos (1968-1981). 2011. 181 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

¹⁵⁵ A esse respeito ver: (Custódio, 2011, p.11-119).

ancestralidade, memória e resistência negra, Abdias explora o seu universo artístico e acaba por projetar sua autoimagem¹⁵⁶ de sujeito negro-brasileiro. (CUSTÓDIO, 2011, p.118-119).

O autoexílio de Abdias, visto do ponto de vista da pesquisa, continha um vasto contexto de influências culturais e possibilitou novas bases para estruturar sua tese a respeito da questão racial no Brasil. As diferentes construções de olhares do pan-africanismo fez com que Abdias colocasse a cultura negro - brasileira, — expressão utilizada com frequência por Abdias em seus textos, como motor principal da constituição da diáspora africana no nosso país e conseqüentemente para a intelectualidade e militância internacional.

Os processos e experiências do autoexílio e conseqüentemente a radicalização de seu discurso e prática, se formou a partir do transnacionalismo negro que vivenciou durante treze anos longe do Brasil, estendendo sua convicção teórica até o momento de sua passagem, quando se juntou aos ancestrais e aos orixás.

O terreno teórico que germinou a tese quilombista de Abdias já florescia à respeito dos alçozes da democracia racial apontada pelo nosso griôt, não só como um genocídio físico e cultural do negro brasileiro, como aponta a historiadora Elisa Teixeira em seu artigo¹⁵⁷ a respeito de Abdias, mas como uma deficiência estrutural do supremacismo branco. Abdias foi pioneiro ao publicar tais questões para o cenário internacional. A valorização social das vidas negras que se iniciou com o teatro, transformou-se em um dos principais estandartes da militância política e da expressão artística afro-brasileira e afro-diaspórica de Abdias, realizada através de uma visão de mundo que priorizou a realidade do nosso país.

Como podemos observar, foi através dessa construção pan-africana que Abdias começou a eleger as matrizes culturais em sua pintura. À esse respeito,¹⁵⁸ Elisa Larkin Nascimento considera que:

Ao incorporar diversas referências da simbologia epistemológica africana em diversos países do continente e da diáspora, Abdias Nascimento pintava o panafricanismo que ele vivia no ativismo, na pesquisa e na atividade docente. Os hieróglifos egípcios, o veve do vodu haitiano, os adinkra dos povos akan

¹⁵⁶ A esse respeito ver: CUSTÓDIO, Tulio Augusto Samuel. Construindo o (auto)exílio: trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos (1968-1981). 2011. 181 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

¹⁵⁷ A esse respeito, ver: TEIXEIRA, Elisa Ferreira. Expressão Artística de Abdias Nascimento: valorização da identidade e cultura negra a partir das pinturas e poesias no autoexílio (1968 - 1981). PPGH- Universidade Federal Paraíba. ANPUH Brasil. 30 simpósio Nacional de História, Recife, 2019.

¹⁵⁸ NASCIMENTO, Elisa Larkin. Abdias Nascimento: Grandes Vultos que Honraram o Senado. Brasília-DF: Senado Federal/Coordenação de Edições Técnicas, 2014.

da África ocidental e assim por diante: todos contam a história da riqueza e sofisticação da cultura africana. (NASCIMENTO, 2014, p. 210-212).

Elisa Larkin disserta a respeito das referências culturais das civilizações africanas utilizadas por Abdias em sua trajetória artística e intelectual. A autora define as ferramentas utilizadas por Abdias como bases epistemológicas africanas do continente e da diáspora. As adinkra asantes, Os desenhos vèves dos Loas do vodu haitiano, as referências às primeiras civilizações egípcias e o ativismo negro na diáspora são manifestações e fenômenos que comparecem em sua pintura que está comprometida com sua herança cultural e sua história. É um griôt frente às muralhas como bem cunhou Éle Semog no livro intitulado O griôt e as muralhas¹⁵⁹ que publicou com a coautoria de Abdias em 2006.

Como colocado no início do capítulo, Abdias utilizou as bases culturais e as visões de mundo de origem africana como referência para seu trabalho artístico e para a sua inspiração política. Um guerreiro que, mesmo no exílio, reuniu materiais e bases para sustentar novas pesquisas longe do seu país de origem, sujeito à mazelas, repressão, adversidades e sofrimentos seu e dos seus iguais.

A militância, o trabalho docente e a experiência com o mandato de Senador da República constituíram ainda mais as bases de Abdias para o acesso às instâncias deliberativas de poder. Abdias sempre teve como ambição seus planos de justiça social e igualdade de oportunidades para a população negra brasileira através da mira assertiva no racismo institucional.

As considerações de Elisa Larkin a respeito do contexto de influências do pan-africanismo na expressão artística de Abdias apontam as evidências de que a trajetória de Abdias foi constituída do estudo e interesse pela cultura material e imaterial africana, ao dedicar sua vida e legado à pesquisa, investigação, reunião e formação de instituições para a salvaguarda dos acervos e patrimônios africanos e afro-brasileiros. Atuou com o teatro, pintura, poesia, jornais¹⁶⁰, periódicos, na vida parlamentar, acadêmica e religiosa. A consideração de Elisa a respeito da pintura de Abdias levanta o estandarte do seu fazer artístico e a história do maior pan-africanista

¹⁵⁹ SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. Abdias do Nascimento: o griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

¹⁶⁰ No final da década de 40, Abdias funda e dirige o jornal Quilombo, que se torna a principal ferramenta de divulgação das agendas do TEN, o Teatro Experimental do Negro.

que o Brasil já teve: O griôt Abdias do Nascimento que sempre esteve armado de sonhos forjados na herança ancestral africana¹⁶¹ .

¹⁶¹ SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. O Griot e as Muralhas, Rio de Janeiro: Pallas, 2006. p.141.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentou as análises dos conjuntos de referências de origens africanas presentes na produção e expressão artística de Abdias Nascimento com o objetivo de relacioná-las com o tema da identidade cultural produzida e vivida durante seu processo de exílio e contato com as influências pan-africanistas do autor, onde investiga, como aponta o trabalho, as figuras e elementos de resistência negra; o candomblé e a mitologia dos orixás; as adinkras asantes de Gana; os Loas do vodu haitiano e os hieróglifos do Egito Antigo.

O estudo e investigação dos poemas constitui desdobramento direto das análises empreendidas em sua produção de pinturas a respeito da presença da mitologia dos orixás e das figuras e elementos de resistência negra identificados em seus poemas, como demarcado no diálogo da produção de pinturas que evocam os orixás da Liberdade (Exu), Justiça (Xangô) e da Guerra (Ogum) que também estão presente nos dois poemas selecionados (Padê de Exu Libertador de 1981 e O Agadá da Transformação de 1982).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Arlete Fonseca de. Memória, Imagem e Esquecimento na Cidade de São Paulo: Etnografia e Arte na Evocação dos Lugares de Escravidão e Conflitos Silenciados. Revista Científica Semana Acadêmica. Fortaleza, 2016. Disponível em: <<https://semanaacademica.org.br/artigo/memoria-imagem-e-esquecimento-na-cidade-de-sao-paulo-etnografia-e-arte-na-evocacao-dos>> Acesso em: 06 de Jan. 2021.

ARAÚJO, Emanuel. O Haiti está vivo ainda lá: a arte das bandeiras, dos recortes e das garrafas consagradas ao Vodun. Museu AfroBrasil. São Paulo: catálogo, 2010.

ARAÚJO, Juliana Leandro de. Obinrin: yabás, suas jóias e adornos contemporâneos: coleção inspirada nas principais orixás femininas. 2017. 71 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Design de Produto) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/156795>>. Acesso em: 20 de Jan. 2021.

BERKENBROCK, Volney J. A experiência dos Orixás – um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

BONNICI, Thomas. Conceitos-Chave da Teoria Pós-colonial. Maringá- PR: Eduem, 2005. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1Skru128r2nziqRDbqf609iY2bTc2DbDc>>. Acesso em 20 de mar. 2021.

CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História Da África Nos Anos Iniciais Do Ensino Fundamental: Os Adinkras. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, Diáspora e Povos Indígenas), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia -UFRB, Cachoeira, 2016.

CUSTÓDIO, Tulio Augusto Samuel. Construindo o (auto)exílio: Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981. São Paulo, 2011. 181p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

DIAWARA, Manthia. A Arte da Resistência Africana In: Search of Africa. Tradução de Marina Santos. Harvard University Press, 1998.

DOMINGUES, Petrônio. José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica In: Revista África do Centro de Estudos Africanos da USP, n. 24-26, p. 193-210, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

DOS SANTOS BARBOSA, Daniela. O conceito de orixá no candomblé: a busca do equilíbrio entre os dois universos segundo a tradição iorubana. Sacrilégens, Revista dos Alunos do Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião - UFJF. [S. l.], v. 9, n. 1, p. 76-86, 2012. p. 79. Disponível em:

<<https://periodicos.ujf.br/index.php/sacrilegens/article/view/26657>>. Acesso em: 27 abr. 2022.

ERNESTO, Luciene “Lu Ain-Zaila” Marcelino. Sankofia. Breves Histórias sobre Afrofuturismo. Edição da Autora. Rio de Janeiro, 2018.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. Identidade Cultural e Diáspora. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, 1996. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>>. Acesso em 30 de jan. 2021.

JAREMTCHUK, Dária. Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um “pintor de arte negra”. Estudos Avançados, [S. l.], v. 32, n. 93, p. 263-282, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/152633>>. Acesso em: 27 de mar. 2021.

JAGUN, Márcio De. Orí a cabeça como divindade. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. O Candomblé bem explicado (nações bantu, ioruba e fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

LODY, Raul. Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras, Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. Abebe, a criação de novos valores na Educação. Salvador: SECNEB, 2000.

_____. AGADÁ: abrindo caminhos para a afirmação da epistemologia africano-brasileira. Caderno do Centro de Estudos e Pesquisas em Humanidades – CRH, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia. Editora da Universidade Federal da Bahia - EDUFBA. Salvador, v. 24, n. 62, p. 449-450, Maio/Ago. 2011.

MARTINS, Leda Maria. A Oralitura da Memória. In: Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MAZAMA, Ama. A Afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NASCIMENTO, Abdias. “Arte Afro-Brasileira: um espírito libertador”. in: O genocídio do negro brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978. Primeira visão publicada em Black Art: International Quarterly, New York, Outono, 1976.

_____. Axés do Sangue e da Esperança: Orikis. Rio de Janeiro: Achiamé; RioArte, 1983.

_____. Os Orixás do Abdias. Pinturas e Poesias de Abdias Nascimento. (Org.). Elisa Larkin Nascimento. Brasília: IPEAFRO: Fundação Cultural Palmares, 2006. 20p.

_____. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. in: NASCIMENTO, Elisa Larkin. Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Adinkra, Sabedoria em símbolos africanos. Org. de Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Gá. Rio de Janeiro: Ipeafro / Pallas, 2009.

_____. Abdias Nascimento: Grandes Vultos que Honraram o Senado. Brasília-DF: Senado Federal/Coordenação de Edições Técnicas, 2014.

NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso Do; SOUZA, Lídio de. TRINDADE, Zeidi Araújo. Exus e Pombas-Giras: o masculino e o feminino nos pontos cantados da umbanda. Universidade Estadual de Maringá. Psicologia em Estudo, 2001.

OCUPAÇÃO Abdias Nascimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento644136/ocupacao-abdias-nascimento>> . Acesso em: 10 de jan. 2021.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

PRATT, Mary Louise. Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação. São Paulo: EDUSC, 1999.

SEMOG, Éle, NASCIMENTO, Abdias. Abdias do Nascimento: o griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

TEIXEIRA, Elisa Ferreira. Expressão Artística de Abdias Nascimento: valorização da identidade e cultura negra a partir das pinturas e poesias no autoexílio (1968 - 1981). PPGH- Universidade Federal da Paraíba. ANPUH Brasil. 30 simpósio Nacional de História. Recife, 2019.

VELHO, Gilberto. Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

WILLIS, Bruce. The Adinkra Dictionary: A Visual Primer on the Language of Adinkra, Pyramid Complex, 1998. Disponível em: <<https://pdfslide.net/documents/the-adinkra-dictionary-a-visual-primer-on-the-language-of-a-the-adinkra.html>>. Acesso em 20 de jan. 2021.

Padê de Exu Libertador (1981)

Ó Exu

ao bruxoleio das velas
vejo-te comer a própria mãe
vertendo o sangue negro
que a teu sangue branco
enegrece
ao sangue vermelho
aquece
nas veias humanas
no corrimento menstrual
à encruzilhada dos
teus três sangues
deposito este ebó
preparado para ti
Tu me ofereces?
não recuso provar do teu mel
cheirando meia-noite de
marafo forte
sangue branco espumante
das delgadas palmeiras
bebo em teu alguidar de prata
onde ainda frescos bóiam
o sêmen a saliva a seiva
sobre o negro sangue que circula
no âmago do ferro
e explode em ilu azul

Ó Exu-Yanguí

¹⁶² Os Poemas Padê de Exu Libertador (1981) e O Agadá da Transformação (1982) de Abdias Nascimento, foram extraídos da página virtual do Ipeafro. Disponível em: <<http://abdias.com.br/poesia/poesia.htm>> Acesso em: 10 de janeiro de 2021.

príncipe do universo e
último a nascer
receba estas aves e
os bichos de patas que
trouxe para satisfazer
tua voracidade ritual
fume destes charutos
vindos da africana Bahia
esta flauta de Pixinguinha
é para que possas chorar
chorinhos aos nossos ancestrais
espero que estas oferendas
agradem teu coração e
alegrem teu paladar
um coração alegre é
um estômago satisfeito e
no contentamento de ambos
está a melhor predisposição
para o cumprimento das
leis da retribuição
asseguradoras da
harmonia cósmica
Invocando estas leis
imploro-te Exu
plantares na minha boca
o teu axé verbal
restituindo-me a língua
que era minha
e ma roubaram
sobre Exu teu hálito
no fundo da minha garganta
lá onde brota o
botão da voz para

que o botão desabroche
se abrindo na flor do
meu falar antigo
por tua força devolvido
monta-me no axé das palavras
prenhas do teu fundamento dinâmico
e cavalgarei o infinito
sobrenatural do orum
percorrerei as distâncias
do nosso aiyê feito de
terra incerta e perigosa
Fecha o meu corpo aos perigos
transporta-me nas asas da
tua mobilidade expansiva
cresça-me à tua linhagem
de ironia preventiva
à minha indomável paixão
amadureça-me à tua
desabusada linguagem
escandalizemos os puritanos
desmascaremos os hipócritas
filhos da puta
assim à catarse das
impurezas culturais
exorcizaremos a domesticação
do gesto e outras
impostas a nosso povo negro
Teu punho sou
Exu-Pelintra
quando desdenhando a polícia
defendes os indefesos
vítimas dos crimes do
esquadrão da morte

punhal traiçoeiro da
mão branca
somos assassinados
porque nos julgam órfãos
desrespeitam nossa humanidade
ignorando que somos
os homens negros
as mulheres negras
orgulhosos filhos e filhas do
Senhor do Orum
Olorum
Pai nosso e teu
Exu
de quem és o fruto alado
da comunicação e da mensagem
Ó Exu
uno e onipresente
em todos nós
na tua carne retalhada
espalhada por este mundo e o outro
faça chegar ao Pai a
notícia da nossa devoção
o retrato de nossas mãos calosas
vazias da justa retribuição
transbordantes de lágrimas
diga ao Pai que nunca
no trabalho descansamos
esse contínuo fazer
de proibido lazer
encheu o cofre dos exploradores
à mais valia do nosso suor
recebemos nossa
menos valia humana

na sociedade deles
nossos estômagos roncam de
fome e revolta nas cozinhas alheias
nas prisões
nos prostíbulos
exiba ao Pai
nossos corações
feridos de angústia
nossas costas chicoteadas
ontem
no pelourinho da escravidão
hoje
no pelourinho da discriminação
Exu
tu que és o senhor dos
caminhos da libertação do teu povo
sabes daqueles que empunharam
teus ferros em brasa
contra a injustiça e a opressão
Zumbi Luiza Mahin Luiz Gama
Cosme Isidoro João Cândido
sabes que em cada coração de negro
há um quilombo pulsando
em cada barraco
outro palmares crepita
os fogos de Xangô iluminando nossa luta
atual e passada
Ofereço-te Exu
o ebó das minhas palavras
neste padê que te consagra
não eu
porém os meus e teus
irmãos e irmãs em

Olorum
nosso Pai
que está
no Orum
Laroiê!

Agadá da Transformação (1982)

Em meu peito vazio de despeito
Oxum fincou o seu ixé
sou o peixe mergulhado
no canto do pássaro odidê
pousado na folha da vida
trinando a ternura
que aconchega a criança
Ó peixe dourado que vais nadando
os dias e as noites da minha sorte
emblema de Oxum me levando
águas de Oxalá me lavando
no banho lustral da minha morte
Existo em minha natureza Ori
levedado pelos Orixás
embora o costado dos ancestrais
clame
a costa dos escravos
proclame
o cravo cravado no lombo
me tombando no tombo
da contra-costa rebelada do meu axé
inflamando na chaga do congo

a chama incendiária do quilombo
A senha dos atabaques devolve
no ricochete do tan-tan
as mentiras brancas ventiladas
aos ventos das humilhações tragadas
basta ouvir o som grave do rum
o repicar do rumpi
o picar agudo do lé
e as irmãs negras portadoras do sofrimento
os homens moldados nos crepes ancestrais
em uníssono clamor
de convulsivo furor
desde a degradação e o opróbio
desfraldam a bandeira
úmida do sangue negro derramado
no combate vermelho sempre continuado
pela integridade verde da herança nativa poluída
Somos a semente noturna do ritmo
a consciência amarga da dor
florescida aos toques anunciadores
da perenidade das coisas vivas
à batida dos tambores
aquele marcado por tánatos
emerge do seu vale sombrio de inércia
nas veias insuflado
em lugar da letargia cancerosa
a pulsação vital cadenciada
à harmonia do tambor
à alegria do sangue
ao rancor justiceiro da metralha
Ouçamos o pipocar do couro retesado
(ó agadá da transformação)
rompendo a couraça do insensível mundo

branco
na sola dos pés sangrentos
temos dançando
o madrigal da escravidão
o minueto do tráfico
o fado do racismo
agora na pele flamejante dos tambores
dancem eles o nosso baticum de guerra
até despontar aquela aurora
de dançar o afoxé da nossa batalha final vitoriosa
Entre núvens rubras
palpita no meu peito o ixé de Oxum
às batidas do rum
sigo os labirintos da minha alma
axé rum
ruminador do silêncio
sobre nós imposto
rum
rumpi
lé
levando nas asas do ouvido
os raios do nosso sol
brilhante e jamais posto
lé
rum
rumpi
rompedor do cerco
dos abutres alvacentos
corvejando sob o céu desolado
de nossa diáspora compulsória
Empunho o agadá
obrigação a Ogum e Ifá
não é tempo de reclamar

nem tempo de chorar
tempo é de afirmar nosso ser
sem mendigar nosso direito ao poder
tempo é de batalhar
a guerra secular
ao invés de lamentar
ou implorar
invés de só gritar
lutar
invés de vegetar e conformar
lutar
invés de evadir e sonhar
lutar
semear a luta com decisão
ampliá-la com ardor e paixão
sem temer a incompreensão
do inimigo ou do irmão
desdenhar o elogio e o louvor
a este mero ato de fraterno amor
olhar para além do egoísmo
e da glória
abrochar no coração o ixé da bravura
certos de que à vitória
pouco significa nossa vida
e nada importa a sepultura
Tempo de viver
(ensina Ajacá)
é tempo de morrer
uns já estão mortos
vivendo
nós estaremos vivos
morrendo
Morrer enquanto cintila no meu peito

o ixé áureo de Oxum
enquanto caminho a ancestralidade da minha
terra
nas pegadas temerárias de Ogum
ao fio do agadá
transformo a queixa muda das irmãs negras
neste canto marcial de esperança
de cada soluço teu
irmão
faço uma bala de fuzil
impeço que a bondade amoleça tua revolta
e tua dança perca o embalo da trincheira
tornando tua coreografia
grávida de símbolos
em vil moeda de espetáculo mercantil
Vem do fundo escuro do tambor
esse aflito olhar magoado
(não vencido apenas derrotado)
das irmãs e irmãos em África
fixo olhar pungente
absorvendo a beleza vital do meu corpo
incrustação do ixé
projeção amorosa de Oxum
em minha origem plantado
por desígnio paterno de Olorum
o olhar a devolvendo
à intensidade e pungência
da antiga luta comum
processada à regência
do agadá transformador
e do nosso cálido
recíproco
e solidário amor

Ogunhiê!

Salvador (Bahia), 14 de janeiro de 1982

(Dia da lavagem do Senhor do Bonfim).