

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



9 788585 720957

Mandinga, ciência e arte – religiões afro-brasileiras em Modesto Brocos, Nina Rodrigues e João do Rio

Roberto Conduru*



artista plástico espanhol Modesto Brocos y Gómez (Santiago de Compostela, 1852 – Rio de Janeiro, 1936) esteve radicado no Brasil em três etapas: primeiro, entre 1872 e 1879, depois, entre 1890, quando se naturalizou brasileiro, e 1896, e, por fim, de 1900 até a data de sua morte. Entre o final do século XIX e o início do século XX, ele produziu uma gravura e uma tela com a mesma imagem, ambas intituladas *A mandinga* [Figura 1 e Figura 2]¹. Para pensá-las serão trazidos à leitura alguns textos de dois autores contemporâneos do artista: o médico Raimundo Nina Rodrigues (Vargem Grande, 1862 – Paris, 1906) e o escritor e jornalista Paulo Barreto (Rio de Janeiro, 1881-1921), o João do Rio.

De Nina Rodrigues, veremos “As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil – A escultura”, que foi publicado, em 1904, na *Revista Kósmos*, editada no Rio de Janeiro.² Do mesmo autor, também serão vistos os textos reunidos em *O animismo fetichista dos negros baianos*, que foi publicado, inicialmente, em quatro partes, no ano de 1896, na *Revista Brasileira*, editada no Rio de Janeiro. Esse conjunto de textos, acrescido de um artigo intitulado “Ilusões da catequese no Brasil” (publicado em 1894 na mesma revista) e vertido para a língua francesa, constituiu o livro intitulado *L’animisme fétichiste des nègres de Bahia*, que foi publicado em Salvador, em 1900, pela editora Reis & Comp. Éditeurs. Trinta e cinco anos depois, Arthur Ramos reuniu esses cinco artigos publicados por Nina Rodrigues na *Revista Brasileira* e os publicou pela editora Civilização Brasileira.³

* Professor e atual diretor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Art-Uerj, membro e atual presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Anpap, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, Jovem Cientista do Nosso Estado da Faperj; pró-cientista da Uerj.

¹ MODESTO BROCOS: *A mandinga*. Óleo sobre tela. *A mandinga*. Gravura sobre papel.

² RODRIGUES, Nina. As Bellas-Artes nos Colonos Pretos do Brazil – A esculptura. **Revista Kósmos**. Rio de Janeiro, ano I, n. 8, ago. 1904, p. 11-16. Republicado no centenário de morte de seu autor, em fac-símile, por ARAÚJO, Emanoel (Org.). **Para nunca esquecer**: negras memórias / memórias de negros. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002, p 158-163.

³ Em 2006, por ocasião do centenário de morte do autor, as diferentes versões da obra foram cotejadas por Yvonne Maggie e Peter Fry, que organizaram uma edição dos textos publicados na *Revista Brasileira* em fac-símile, com notas

De João do Rio, os textos estão em *As religiões do Rio*, uma reportagem jornalística que foi primeiro publicada como uma série de crônicas, entre os meses de janeiro e março de 1904, na *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, e depois em um livro homônimo, ainda no mesmo ano, pela livraria Granier, na mesma cidade.⁴

Articulando essas obras, pretende-se analisar como as culturas afro-descendentes no Brasil, de modo geral, e as ditas religiões afro-brasileiras, em particular, foram percebidas nos campos artístico, científico e cultural no período imediatamente posterior ao fim da legalidade da escravidão no Brasil. Momento no qual a questão da presença de africanos e afrodescendentes na recém-criada República era um tópico central entre aqueles que pensavam os destinos da nação. Assim, em conjunto, essas obras configuram um momento importante no processo de recepção crítica e inserção pública de práticas religiosas e artísticas referentes à afro-descendência no país.

No que tange às religiões, esse período foi marcado pela vigência do Código Civil de 1890, que punia aqueles que “praticavam a magia e seus sortilégios para despertar sentimentos de ódio ou amor e subjugar a credulidade pública”. Artigo que era usado como justificativa para cercear, proibir e até violentar pessoas e comunidades religiosas que efetuavam práticas com matrizes africanas.

Com relação à arte, como dito anteriormente,⁵ a afro-descendência é uma das questões a caracterizar o processo de modernização no campo das artes plásticas no Brasil. É um tópico a partir do qual é possível rever as divisões da arte em tipos, estilos e segmentos – acadêmica, moderna, sacra, popular e contemporânea, entre outras divisões – os quais ainda norteiam boa parte da historiografia da arte no Brasil. Com certeza, essa questão implica diferenças substantivas ao longo do tempo e do espaço, mas não com sentido evolutivo, nem imediatamente hierárquico. Nesse processo, um capítulo singular da história das relações entre arte e afro-descendência no Brasil delinea-se na passagem do século XIX ao XX, na conjuntura configurada pelo fim da escravidão e o início da República. Capítulo que pode ser iluminado pelo confronto das obras de Modesto Brocos, João do Rio e Nina Rodrigues.

> indicando as mudanças, supressões e acréscimos, feitas nas versões subseqüentes. RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos (1896)**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Editora UFRJ, 2006.

⁴ RIO, João do. **As religiões do Rio** (1904). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

⁵ CONDURU, Roberto. Afro-modernidade – representações de afrodescendentes e modernização artística no Brasil. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). **Oitocentos** - Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008, p. 445-452.

Olhares inaugurais

Não há dúvidas quanto ao pioneirismo dessas obras em relação à cultura afro-brasileira, em geral, e às religiões com matrizes africanas no Brasil, em particular. Cada qual ao seu modo, esses autores apresentam visões sobre um tema polêmico, uma vez que, apesar de as constituições brasileiras do período republicano não instituírem uma religião oficial do estado, assegurando virtualmente a liberdade religiosa, o Código Penal vigente naquele momento referendava o preconceito, a marginalização e a truculência contra as religiões afro-brasileiras, entre outras. O que levou à perseguição de diversas práticas religiosas com matrizes africanas então, documentadas na imprensa e estudadas por autores como Muniz Sodré, Yvonne Maggie e Aldrin Moura de Figueiredo.⁶ O que faz pensar no posicionamento dos autores e das obras aqui em foco em relação a essa problemática.

Como disseram Yvonne Maggie e Peter Fry, ao apresentar *O animismo fetichista dos negros baianos*, Nina Rodrigues “fez muito mais do que descrever os candomblés na Bahia de sua época: estabeleceu formas de compreender esse fenômeno que permeou a escrita de todos que o seguiram. Estabeleceu os temas e as questões que fascinam estudiosos até hoje. Formou o campo dos estudos da religiosidade afro-brasileira”.⁷ Eles também recuperam a ressonância internacional dessa obra, informando que, um ano depois de ter sido publicado em francês, em 1900, esse livro mereceu o elogio de ninguém menos que Marcel Mauss, que o qualificou como uma “elegante monografia”.⁸ Também inovador é o outro trabalho de Nina Rodrigues aqui em tela: “As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil – A escultura”, pois só algum tempo depois surgiram, no país, estudos sobre os objetos usados em prática rituais das religiões afrobrasileiras, seus autores, usuários, modos de ideação, feitura, uso e crítica, de autoria de Cecília Meireles, Mário Barata, Clarival do Prado Valladares, Mariano Carneiro da Cunha e Raul Lody, entre outros.

Segundo Eliete Marochi, a reportagem de João do Rio foi “o primeiro exemplo de jornalismo investigativo no Brasil” e teve “uma repercussão positiva, tornando João do Rio um jornalista de sucesso, confirmado pela tiragem de 8 mil exemplares vendidos quando reunidas no volume *As*

⁶ SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**: a formação social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988; MAGGIE, Yvonne. **Medo do feitiço**: relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A cidade dos encantados**: pajelança, feitiçaria e religiões afro-brasileiras na Amazônia. Belém: EDUFPA, 2008.

⁷ MAGGIE, Yvonne; FRY, Peter. Apresentação. RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**, op. cit., p. 11.

⁸ Idem, ibidem, p. 9.

Religiões do Rio”.⁹ João Carlos Rodrigues também a defende como pioneira em relação às religiões afro-brasileiras “porque os estudos do professor Nina Rodrigues [...] tinham circulação restrita e só foram publicados quase 30 anos depois de seu falecimento”, em 1935, na edição feita por Arthur Ramos, a que alcançou maior público e tornou a obra mais conhecida. E acrescenta: “é interessante assinalar que tanto Rodrigues quanto João do Rio frisam a importância cultural dos negros do Golfo da Guiné (iorubas e outros das atuais repúblicas da Nigéria, Benin e Togo), quando todos os cronistas anteriores (geralmente viajantes estrangeiros) só se referiam aos oriundos de Angola e do Congo, majoritários no ambiente rural”.¹⁰

Também é importante destacar o pioneirismo de Modesto Brocos. Ele retratou de modo direto uma sacerdotisa das religiões com matrizes africanas no Brasil. Uma figura rara na produção artística no Brasil, a qual, se já fora representada, não o fora de modo tão direto. Um caso de representação enviesada é, talvez, a tela *Feiticeira*, de Antônio Rafael Pinto Bandeira, de 1890, que não especifica se o feitiço da mulher representada deriva de sua beleza natural emoldurada pela elegante indumentária (penteados, vestidos e adornos em consonância com o gosto europeu cultivado no Brasil então), de suas práticas religiosas afro-descendentes não explicitadas visualmente e apenas aludidas pelo título, ou da soma de encantos físicos e mágicos, de fetiches evidentes e ocultos – dúvida a ressaltar a instável abertura das obras de arte a múltiplos significados. Além do tema, a imagem de Modesto Brocos também é pioneira devido ao modo como ele o representa, como veremos adiante.

Idéias, sentimentos

Em seu livro *Retórica dos pintores*, publicado em 1933, Modesto Brocos diz: “A arte, segundo, Tolstoi, é um dos órgãos do progresso humano; pela palavra o homem comunica seus pensamentos, pelas imagens comunica seus sentimentos com todos os homens não só do presente como também do porvir”.¹¹ Ou seja, nas obras aqui em análise, podemos entrever as visões desses autores quanto às religiões afro-brasileiras, seus preconceitos e valores, entre idéias e sentimentos.

⁹ MAROCHI, Eliete. Um jornalista 'impossível' na *Belle Époque* brasileira. DOMINGUES, Chirley; ALVES, Marcelo (orgs.). **A cidade escrita: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio**. Itajaí: Univali, 2005, p. 73.

¹⁰ RODRIGUES, João Carlos. Apresentação. In: RIO, op. cit., p. 10.

¹¹ BROCOS, Modesto. *Retórica dos pintores*. Rio de Janeiro: Typ. D'A Industria do Livro, 1933, p. 38. Apud DAZZI, Camila Dazzi (org.). *Retórica dos pintores*, de Modesto Brocos (versão integral). **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/brocos_retorica.htm Acesso em 18/02/2010

Visões científicas

As obras de Nina Rodrigues e João do Rio têm, obviamente, dimensões científicas. Formado em medicina e conhecido como um dos fundadores da antropologia no Brasil, Nina Rodrigues era um homem de ciências que defendeu também nesses textos as teorias do determinismo biológico, influenciado, sobretudo, pela criminologia de Lombroso, Garofalo e Ferri. Embora também tenha dimensões ficcionais, como ressaltou João Carlos Rodrigues, o texto de João do Rio é de natureza informativa e analítica. Luís Rodolfo Vilhena acredita “poder encontrar nessa obra, para além de seus méritos de documento, alguns elementos que nos permitem discernir uma interessante reflexão sobre a natureza da experiência religiosa e, particularmente, das formas por ela assumidas no contexto urbano brasileiro”.¹²

A cientificidade não está ausente dessas obras de Modesto Brocos. A imagem por ele pintada e gravada não está isenta de realismo e até mesmo de certa dimensão etnográfica, embora surja em tela e gravura que mereceram, evidentemente, o cuidado do artista como composições artísticas. Nesse sentido, a imagem pode ser tomada como uma descrição visual quase tão objetiva quanto uma fotografia pode almejar ser. Ao contrário do que se possa pensar, essa imagem deve ser bem fidedigna ao que o artista podia e devia encontrar nas ruas da Capital Federal àquela época, sobretudo se for cotejada com a referida reportagem de João do Rio e os estudos de Nina Rodrigues.

Dimensão científica própria ao fazer artístico que não é exclusiva a essas tela e gravura nas obra de Modesto Brocos. Podemos constatar a reflexão social empreendida por ele em uma série de trabalhos nos quais representa sujeitos populares: *Engenho de mandioca*, *A redenção de Cam*, *Paisagem com lavadeiras*, *Mulher coletando água*, *Descascando goiabas* e *A mandinga*. À exceção de *A redenção de Cam*, esse conjunto de telas figura, sobretudo, mulheres em diferentes situações de trabalho. A esse respeito, vale uma breve digressão para chamar atenção sobre o fato de a mulher trabalhadora de condição humilde ser um tema recorrente nas obras de outros autores dessa etapa do modernismo artístico no Brasil. Se excetuarmos também a tela *Mulher coletando água*, essas obras de Modesto Brocos exibem muitas mulheres sentadas no chão, o que pode tanto remeter à proximidade socialmente constituída dessas mulheres à condição de animais, quanto reincidir na visão da mulher como força telúrica, além de representar de modo objetivo as condições de vida das mesmas.

¹² VILHENA, Luís Rodolfo. **A Babel da crença**: o campo religioso carioca em João do Rio. VILHENA, Luís Rodolfo. **Ensaio de antropologia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997, p. 115.

Um bom indício de veracidade na representação de *A mandinga* é o modo como ele representa as mulheres, com trajes e posturas corporais que compõem figuras um tanto distintas da imagem da mulher afro-brasileira que foi codificada como baiana em textos, músicas e imagens, especialmente a partir das primeiras décadas do século XX. Designação como baiana que deriva das lendárias tias baianas, as quais figuravam um complexo signo de alteridade social no Rio de Janeiro pós-abolicionista, estando conectadas ao comércio, ao samba e às religiões afro-brasileiras, exercendo influências subreptícias ou diretas naquele contexto sociocultural, sendo mal vistas publicamente, embora freqüentadas às escondidas, pela elite cujo sonho era reformatar como Paris nos trópicos a Capital da jovem República.¹³

A figura social da baiana tem subtipos não necessariamente excludentes entre si, os quais podem ser percebidos de acordo com o realce dado em suas representações a suas intervenções sociais, que geram especificidades quanto às vestes, coisas e indivíduos a elas associados, assim como a gestos, cenas, narrativas. Um dos subtipos de baiana, o mais recorrente, é a negra de tabuleiro ou de ganho, vendedora de acarajés, abarás, doces, frutas, ervas e outros itens. Outro tipo, menos freqüente, é a sacerdotisa, na qual é ressaltada a religiosidade.

Este último é o caso das obras de Modesto Brocos aqui em foco – a mulher disposta no centro da imagem, sentada sobre uma esteira no chão, é uma sacerdotisa, também conhecida, de maneira pejorativa ou não como mandingueira, macumbeira, mãe-de-santo, ialorixá. Em comum entre a mandingueira representada por Modesto Brocos e as baianas figuradas por muitos artistas, há saia, blusa e torço, além do pano que envolve o tronco dela, que bem pode ser um pano-da-costa usado como um xale. Entretanto, quem se acostumou com a imagem típica da baiana difundida em diferentes meios, sente falta de fios-de-contas, colares, pulseiras, anéis, sandálias, rendas, balangandãs. Também sente falta de cor, pois mesmo na tela, o contraponto de amarelo e vermelho, respectivamente, do torço e do xale, entre si e com a saia e a blusa, estas em cores nada vibrantes, é muito pouco se comparado a grafismos, brilhos e cores aludidos ou presentes em tantas músicas e imagens visuais. Ou seja, parece ser mais realista a representação de Modesto Brocos e menos folclórica do que a cristalização usual do tipo da baiana, que pode ser encontrado em telas de Di Cavalcanti, na figura de Carmen Miranda, nas alas de baianas das escolas de samba.

¹³ Sobre as tias baianas, ver VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990, p. 207-228; MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

Preconceitos

Não faltam a esses textos de Nina Rodrigues frases que expõem sua visão hierarquizada das raças, na qual os negros estão em posição de inferioridade. Isto é perceptível quando ele fala da “incapacidade psíquica das raças inferiores para as elevadas abstrações do monoteísmo”,¹⁴ quando qualifica como “toscos” os desenhos das esculturas,¹⁵ ou quando defende que “os frutos da arte negra não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística”, complementando, ambigualmente, que “por este padrão revelam uma fase relativamente avançada da evolução do espírito humano”.¹⁶

João do Rio abre o primeiro capítulo de seu livro, intitulado “No mundo dos feitiços”, dizendo que Antônio, o personagem por meio de quem conheceu os candomblés, “só respeita o papel-moeda e o vinho do Porto”, assim como os adolescentes africanos, que “sabiam dos deuses católicos e dos seus próprios deuses, mas só veneravam o uísque e o xelim”.¹⁷ A certa altura do texto, diz dos negros que “em cada um dos seus gestos revela-se uma lombeira secular”.¹⁸ Assim como quando diz que “os transeuntes honestos, que passeiam na rua com indiferença, não imaginam sequer as cenas de Salpêtrière africana passadas por trás das rótulas sujas”,¹⁹ estabelecendo uma rígida polarização moralista entre sujeitos e espaços na cidade. Como afirma João Carlos Rodrigues: “de formação positivista, ele observou os cultos com olhar científico e distante. Mulato claro, pertencente à alta cultura [...], ele sintomaticamente não estabelece nenhum vínculo de identidade com os negros e mulatos de classe baixa, sempre tratados na terceira pessoa”.²⁰ Reginaldo Prandi vai além, sintetizando *As religiões do Rio*, ao dizer que a obra contém “muitas páginas de deliciosa precisão e explicitíssimo preconceito”.²¹

Também parece ser ambígua a representação de Modesto Brocos, ao oscilar entre a crítica e a adesão aos seres, coisas e práticas representados. E, uma vez que o realismo parece ter sido o Norte estético de seu olhar nessas obras, essa ambigüidade deriva justamente da objetividade, do viés quase documental de sua composição, de suas opções artísticas.

¹⁴ RODRIGUES, Nina, op. cit., p. 27.

¹⁵ RODRIGUES, Nina, *As Bellas-Artes nos Colonos Pretos do Brazil – A escultura*, op. cit., p. 11.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 16.

¹⁷ RIO, op. cit., p. 19.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 30.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 35.

²⁰ RODRIGUES, João Carlos, op. cit., p. 11.

²¹ PRANDI, Reginaldo. *Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX*. **Tempo Social**, São Paulo, Usp, v. 2, n. 1, 1º sem. 1990, p. 50.

Dimensões artísticas

A tela de Modesto Brocos representa uma cena composta por três seres – duas mulheres e uma serpente – mais um tanto de coisas: cesta de palha, esteira, tabuleiro de madeira, tecidos grosseiros, figa, fio-de-contas, elementos vegetais e outros apetrechos. A mulher no centro da cena, sentada ao chão, com o olhar voltado para baixo, é a mandingueira, enquanto a outra, no alto e à esquerda da imagem, apoiada sobre a bancada, com a cabeça apoiada sobre a mão esquerda e os olhos semicerrados, pode ser sua assistente, uma amiga ou cliente. O animal e as coisas estão a serviço da mandinga.

Como o artista vê a relação entre a mandingueira e o animal, a serpente, com a qual ela interage por meio de um ramo de folhagem? Critica, enaltece ou simplesmente registra a persistência da crença nos poderes mágicos da serpente, de extensa tradição ao longo da história (a qual tanto encantou a Aby Warburg, como se pode ver em sua célebre conferência de Kreuzlingen sobre o ritual da serpente²²)? Se acrescentarmos a esse par de seres a mulher recostada sobre o tabuleiro, constitui-se um trio agrupado em uma forma ovóide irregular inclinada, cujo impreciso eixo, ao se contrapor à inclinação do tabuleiro, a ele se conjuga, justapondo, ou, melhor, interconectando seres e coisas de modo um tanto desestabilizado que anima a composição. Aparente desordem de um ambiente rústico a conferir um clima algo lúgubre para o qual também colaboram a introspecção e o alheamento das mulheres, bem como a quase promiscuidade entre os elementos, podendo levar a ver a imagem como uma cena de insalubridade e indolência popular, a qual podia ser vinculada às práticas de “magia e seus sortilégios para despertar sentimentos de ódio ou amor e subjugar a credulidade pública”, conforme prescrevia o Código Penal de 1890.

É real ou distorcida a ambiência configurada por Modesto Brocos? A cena pode se passar na rua, em algum beco, um largo ou uma rua estreita à margem dos espaços recém reformados da cidade, como muitos dos que são descritos por João do Rio em sua famosa reportagem sobre o meio religioso carioca. Também pode acontecer no quintal de uma comunidade religiosa camuflada por algumas das rótulas de que fala o cronista, em alguma das casas que os afrodescendentes adaptavam cotidianamente a usos domiciliares, comerciais, religiosos e carnavalescos, entre outros. Como a casa de Tia Ciata na Praça Onze, capital na Pequena África, na qual, conforme João da Baiana, “a festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no

²² WARBURG, Aby. Images from the Region of the Pueblo Indians of North America (1923). PREZIOSI, Donald (editor). **The Art of Art History: a Critical Anthology**. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998, p. 177-206.

terreiro”.²³ Como a casa de Dona Esther, em Oswaldo Cruz, no subúrbio, a qual, segundo Muniz Sodré, “funcionava de maneira parecida com a da famosa Tia Ciata: na frente a ‘brincadeira’ (jogos de dança e música); nos fundos, cerimônias de cultuação aos orixás”.²⁴

Não fossem as dimensões reduzidas da tela (45 x 34 cm), seria possível pensar que a cena transcorre diante dos olhos do espectador, uma vez que o artista dispôs seres e coisas de modo direto, frontal. Ao compor sua imagem desse modo, ele parece querer incluir na cena quem a vê, promovendo (convidando? incitando?) sua interação com a mandingueira, a serpente e a outra mulher. E nos instiga dúvidas. É para o observador da tela que a sacerdotisa faz a mandinga com a cobra? Ou é para o próprio artista? Compondo assim, Modesto Brocos fala de fora? Parece que não, pois, de acordo com a imagem, a posição do artista, assim como a do espectador, é a de quem esteve ou se colocou naquela posição. Isso é um indício de envolvimento dele com a mandinga? É a tela, imortalizando-a artisticamente, uma parte da paga por uma mandinga feita por ela para ele? De modo menos direto do que João do Rio, ele nos testemunha que artistas e espectadores da arte, membros da elite, à época, se envolviam nesse tipo de ritual?

Se nessas obras de Modesto Brocos a reflexão social emerge da realização artística, os textos de João do Rio e Nina Rodrigues seguem o caminho inverso. Marcelo Alves defende que “é perfeitamente legítimo pensar que João do Rio, por trás da insistente afirmação de que seus escritos são 'capítulos de livros documentativos', está a sugerir que os dados históricos, mesmo os aparentemente banais e excêntricos, quando urdidos na trama ficcional (literária) ganham eloquência, tornam-se indícios de conteúdos que estão para além do puramente factual registrado pelos manuais”.²⁵

Em “As Belas-Artes nos Colonos Pretos do Brasil – A escultura”, Nina Rodrigues ressaltou dimensões artísticas e intelectuais nas práticas culturais dos negros, especialmente nas artes plásticas, ao defender que “as manifestações da sua capacidade artística na pintura e na escultura – as mais intelectuais das Belas-Artes – melhor o atestarão agora do que o puderam fazer a música e a dança”. E interpretou como arte a cultura material das religiões afrodescendentes. Apesar de seu ponto de vista evolucionista, que tomava a representação naturalista como paradigma, ele destacou em seu texto alguns “curiosos espécimes da escultura negra” pertencentes ao Museu de Etnografia do Trocadéro, em Paris.

²³ MOURA, op. cit., p. 83.

²⁴ SODRÉ, op. cit., p. 149.

²⁵ ALVES, Marcelo. As aventuras do *homo cinematographicus* (estrelando: João do Rio). DOMINGUES, Chirley; ALVES, Marcelo (orgs.). **A cidade escrita**: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio. Op. cit., p. 96.

Em sua análise de objetos provenientes de terreiros de candomblé baianos, Nina Rodrigues os compara com obras de arte cristã – “a concepção artística do escultor negro pode com vantagem suportar confronto com a concepção similar de uma pintura branca do século V da era cristã, também de motivo religioso”, que a seu ver representam cenas de possessão. Nesse sentido, ele compara um cofre sagrado encontrado à beira mar em Salvador a peças artísticas provenientes do reino do Daomé que foram incorporadas ao referido museu em Paris; ao dizer que o cofre “vale o trono de Behanzin”, ele estende à peça encontrada no Brasil o “valor para a história etnográfica da arte” que a peça africana tinha segundo Maurice Delafosse.²⁶

Rodrigues aponta imperfeições na execução das esculturas dos negros, mas acrescenta: “feito o desconto, nesses toscos produtos, já é a arte que se revela e desponta na concepção da idéia a executar como na expressão conferida à idéia dominante dos motivos”. Apesar de ele não entender de modo pleno a artisticidade dessas obras, ele reconhecia valor no idear, na execução e na linguagem, diferentemente de outros tantos intérpretes da cultura material artística africana e afro-brasileira a seu tempo. E vislumbrava um futuro para essa arte ao concluir com uma aposta no futuro, em função de mudanças sociais – “com outros recursos, em outro meio, muito podem dar de si.”²⁷

Valores afro-brasileiros

Nas obras aqui articuladas, não faltam indícios de valorização ou, ao menos, de aceitação das religiões afro-brasileiras e da cultura afro-descendente no Brasil. Falando sobre os candomblés no Rio de Janeiro, João do Rio é afirmativo: “não há decerto, em toda a cidade, meio tão interessante”.²⁸ E, adiante, inclui-se de modo enfático nesse meio: “Nós dependemos do feitiço”, expondo como essas práticas estavam difundidas pela cidade: “é provável que muita gente não acredite nem nas bruxas nem nos magos, mas não há ninguém cuja vida tivesse ocorrido no Rio sem uma entrada nas casas sujas onde se enrosca a indolência malandra dos negros e das negras”.²⁹ E acaba por relativizar os diversos credos – após listar os diferentes segmentos sociais que freqüentam os terreiros, pergunta: “Que fazem esses negros mais do que fizeram todas as religiões conhecidas?”³⁰

²⁶ RODRIGUES, Nina, op. cit., p. 13.

²⁷ Idem, ibidem, p 158-163.

²⁸ RIO, op. cit., p. 20.

²⁹ Idem, ibidem, p. 40-50.

³⁰ Idem, ibidem, p. 75.

Também Nina Rodrigues relativizava seu juízo negativo da raça negra ao apresentar seus argumentos, como apontaram Yvonne Maggie e Peter Fry: “os dados etnográficos apresentados por NR contradizem a teoria do determinismo biológico”. Particularmente em seu texto “As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil – a Escultura”, ele começa dizendo ser uma injustiça e um erro pensar que os escravos negros “pertenciam todos aos povos africanos mais estúpidos e boçais”, acrescentando que vieram ao Brasil “inúmeros representantes dos povos africanos mais avançados em cultura e civilização”.³¹ Assim, embora insista em hierarquias étnico-raciais e as aplique aos grupos sociais africanos, contribui discreta e comedidamente com o lento e ainda insuficiente processo de habilitação sociocultural dos negros no Brasil.

Assim como esses textos de Nina Rodrigues e João do Rio, a tela e a gravura de Modesto Brocos têm tema algo inaugural quanto à valorização das religiões afro-brasileiras. Podemos entrever práticas religiosas em algumas das imagens produzidas por Jean-Baptiste Debret no Brasil, bem como de outros viajantes no século XIX. Entretanto, esse tema só aparecerá de modo explícito posteriormente. Com seu modo direto de expor, a envolver o espectador na problemática dos afro-descendentes no Brasil, essas tela e gravura de Modesto Brocos antecedem as representações das religiões afro-brasileiras feitas por Cecília Meireles, Oswaldo Goeldi, Antônio Gomide e tantos outros, desde então.

Com esses textos e imagens de Modesto Brocos, João do Rio e Nina Rodrigues, as pessoas, coisas, práticas e idéias religiosas afro-brasileiras começam a ser entendidas como valores coletivos para além de seus adeptos, ganhando atenções de artistas, cientistas e intelectuais, sendo representadas, exibidas, vistas, pensadas.

Abrindo caminhos

Em texto sobre Modesto Brocos, José Roberto Teixeira Leite diz que ele “não é um inovador, quer na gravura, quer muito menos em pintura: sua audácia maior constituiu em fazer uso de um meio expressivo praticamente desconhecido em nosso país, subordinando-o, contudo, à lição dos antecessores [...] e cautelosamente evitando olhar para o futuro”.³² Provavelmente, Teixeira Leite se refere ao fato de o artista não ter incorporado em suas obras algumas inovações plásticas processadas na arte no período em que esteve atuante. Contudo, não resisto a discordar desse juízo,

³¹ RODRIGUES, Nina, op. cit., p. 11.

³² PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

na medida em que, devido ao tema abordado e ao modo como expressa o que dele pensa e sente, o artista inovava, abria caminho e, assim, anunciava o futuro.

Com efeito, com os olhos baixos, semicerrados, a mandingueira de Modesto Brocos não parece, contudo, ignorar a presença de quem a mira, seja algum cliente ausente da cena, o artista e/ou o espectador. Talvez ela seja uma mulher ao mesmo tempo consciente e resignada, assim como tantos adeptos das religiões afro-brasileiras, e saiba que a perseguição é o destino de seu credo. Talvez, ao contrário, ela tenha uma sabedoria sensível capaz de antever um futuro efetivamente democrático, em que cidadãos possam expressar de fato suas crenças religiosas sem cerceamentos, um futuro no qual ela, clientes, artistas e espectadores possam se olhar diretamente, sem medo.



Figura 1 – MODESTO BROCOS: *A mandinga*.
Óleo sobre tela, 45 x 34 cm.



Figura 2 – MODESTO BROCOS: *A mandinga*.
Gravura.