



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

MARIA CECILIA FELIX CALAÇA

**MOVIMENTO ARTÍSTICO E EDUCACIONAL DE FUNDAMENTO NEGRO
DA PRAÇA DA REPÚBLICA: SÃO PAULO 1960 - 1980**

FORTALEZA

2013

MARIA CECILIA FELIX CALAÇA

MOVIMENTO ARTÍSTICO E EDUCACIONAL DE FUNDAMENTO NEGRO
DA PRAÇA DA REPÚBLICA: SÃO PAULO 1960 - 1980

Tese submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutora em Educação. Área de concentração: Educação Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Henrique Antunes Cunha Júnior.

FORTALEZA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

C142m Calaça, Maria Cecília Felix.
Movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República : São Paulo 1960
- 1980 / Maria Cecília Felix Calaça. – 2013.
196 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2013.

Área de Concentração: Educação brasileira.

Orientação: Prof. Dr. Henrique Antunes Cunha Júnior.

1. Praças – Aspectos sociais – São Paulo(SP) – 1960-1980. 2. Espaços públicos – Aspectos sociais – Praça da República (São Paulo,SP) – 1960-1980. 3. Praça da República (São Paulo,SP) – Condições sociais – 1960-1980. 4. Negros – Identidade étnica – Praça da República (São Paulo,SP) – 1960-1980. 5. Negros – Identidade racial – Praça da República (São Paulo,SP) – 1960-1980. 6. Negros – Praça da República (São Paulo,SP) – Usos e costumes – 1960-1980. 7. Representações sociais – Praça da República (São Paulo,SP) – 1960-1980. 8. Cultura afro-brasileira. I. Título.

CDD 307.762098161

MARIA CECILIA FELIX CALAÇA

MOVIMENTO ARTÍSTICO E EDUCACIONAL DE FUNDAMENTO NEGRO
DA PRAÇA DA REPÚBLICA: SÃO PAULO 1960 - 1980

Tese submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutora em Educação. Área de concentração: Educação Brasileira

Aprovada em: 23 / 04 / 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Henrique Antunes Cunha Júnior
Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Maria Angela Bessa Linhares
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Kabengele Munanga
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Rosa Maria Barros Ribeiro
Universidade Estadual do Ceará

Profa. Dra. Kelma Socorro Lopes de Matos
Universidade Federal do Ceará

Aos meus ancestrais. À minha mãe, Cecília Felix Calaça e minha avó, Maria Augusta Dias de Toledo, (*In memoram*). Meus irmãos Edison, Edna e Edmilson. Meus sobrinhos Dara, Otho, Wini, Monaliza Tamy e Yakini.

AGRADECIMENTOS

No período do doutoramento nunca estive sozinha. Agradeço imensamente aos meus ancestrais que me apoiaram com a força vital necessária para a continuidade e finalização da caminhada.

À todas/os entrevistadas/os que gentilmente me receberam e contribuíram com seus relatos sobre o movimento artístico, a Praça da República e suas histórias de vida. Meus profundos agradecimentos a: Antônio Sérgio Deodato, Agenor Francisco dos Santos Júnior, Benê Silva, Conceição da Silva, Efigênia Rosário Silva, Estevão Guida, Hugo Fernando Gonzales Cappelli, Jofe dos Santos, João Cândido da Silva, José Roberto de Aquino, Jacques Ardies, Maria Salette Souza Guida, Maria Aparecida Medeiros, Moisés Fagundes, Marcos Melo, Oswaldo de Camargo, Penha Pietra's Santos, Paulo Francisco de Oliveira, Paulo Dud, Raquel Trindade de Souza, Sidney Lizar, Antônia Aparecida Gonzaga, Ubiratã Assis, Wanderley Ciuffi e Walde-Mar de Andrade e Silva.

Ao apoio e indicações recebidas na ocasião da pesquisa de campo do Euler Alves, Gerson Correra, Marcelo Tomé, Renato Gonda, Patrícia Gonzales e Solemar.

Agradeço pelo estímulo e apoio técnico nas correções da Ana Mayer-sigule, Neide Oliveira, Sônia Avallone e a tradução do texto feita pela Lilian Vieira.

Aos colegas de Pós-graduação pelas conversas, parcerias e trocas acadêmicas.

Aos técnicos administrativos da Pós-Graduação em Educação Brasileira Geísa Sydrão, Adagilsa Martins, Ariadine Torres e Sérgio Ricardo pela disposição e carinho para nos atender.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de pesquisa que foi fundamental na medida em que possibilitou uma dedicação maior aos estudos acadêmicos.

Agradeço com respeito e admiração aos professoras/es doutoras/es Maria Angela Bessa Linhares, Rosa Maria Barros Ribeiro, Ivan Costa Lima e Maria Zelma de Araújo que participaram nas duas fases de qualificação do projeto e muito contribuíram com a leitura atenta e indicações pertinentes.

Meu muito obrigado aos professoras/es doutoras/es Angela Bessa Linhares, Rosa Maria Barros Ribeiro, Kabengele Munanga, Kelma Socorro Lopes de Matos que participaram na banca examinadora da Tese de doutorado e deram uma grande colaboração com importantes considerações acerca de detalhes finais.

Ao meu professor orientador Henrique Antunes Cunha Júnior, mais que mestre, um amigo que convivo desde a comunidade onde nascemos, os encontros de movimentos negros e bailes conhecidos como “da negra”, meus profundos agradecimentos pelo acolhimento, os ensinamentos, as orientações e o respaldo teórico no decurso do trabalho.

RESUMO

O presente trabalho trata de pensar e sistematizar o movimento artístico de fundamento negro, constituído por artistas, em sua maioria afrodescendente, que expunham seus trabalhos semanalmente na Praça da República em São Paulo entre 1960 a 1980. A relevância do tema mostrou-se à medida que se apresentou apresentamos um expressivo conjunto de oitenta e um artistas que atuaram juntos por vinte anos, em que foram desenvolvidas tendências artísticas que deixaram um legado de conhecimento para a geração futura. Neste trabalho propôs-se estudar o movimento artístico, a arte afrodescendente, os artistas que expresam esta vertente e colaborar para o avanço dos estudos e pesquisas sobre a cultura negra no Brasil, levando em conta a sua relevância e o seu papel na educação brasileira. Por conseguinte, se investigou como se deu o processo de construção do movimento artístico de fundamento negro na Praça da República, na perspectiva dos protagonistas e das fontes escritas. A pesquisa seguiu o percurso da metodologia afrodescendente que fez parte e derivou das práticas interpretativas. Sendo assim, desse conjunto utilizou-se o modelo da pesquisa participante a qual tem o sujeito pesquisador como aquele que vê de dentro do *locus* de pesquisa a si próprio ou seu grupo de origem, numa relação direta entre investigador e investigados. Realizou-se esse estudo utilizando a história oral para por intermédio das vivências coletar informações acerca do movimento artístico. Entre os resultados alcançados pode-se afirmar que existem continuidades e permanências da arte de matriz africana, nas produções afrodescendentes dos sujeitos da pesquisa. A pesquisa documental levantada permitiu uma avaliação histórica da amplitude e importância deste movimento artístico. Percebeu-se a existência da terceira geração de artistas oriundos dos precursores que se revelou, embora com menos intensidade, o movimento tem outros desdobramentos até o presente, apesar de não possuir a mesma magnitude do passado.

Palavras-chave: Movimento Artístico. Cultura Negra. Arte Afrodescendente. Educação. Lei 10.639/2003.

ABSTRACT

This research aims to reflect upon and systematize the black arts movement, consisting of artists, mostly of African descent, who exposed their work weekly at Praça da República in São Paulo from 1960 to 1980. The relevance of the issue shows up as long as we present an intense and expressive set of 81 artists who worked together for 20 years, developing artistic tendencies which left a legacy of knowledge to the future generation. In this work we propose to study various aspects of the political, social and artistic movement of African descent expression as well as to collaborate with the advancement of the studies and the researches on black culture in Brazil, given its relevance and its role in Brazilian education. Therefore, we investigated how the process of building the foundation of black artistic movement at Praça da República took place, in the perspective of the protagonists and written sources. The search follows the path of African descent methodology which has the subject-researcher as the one who looks from inside the locus of research. This investigative method comes from interpretative practices. Moreover, we take the model of participatory research which aims to understand the agent who researches him/herself or their group home, a direct relationship between the researcher and the objects. We conducted the study using oral history and everyday-life to collect information about the artistic movement. Among the results we can say that there are continuities and permanencies of African Art, in the African descendants' productions. The documentation raised in this research allows a historical assessment about the magnitude and importance of this artistic movement of African basis at Praça da República in Sao Paulo, during the years cited above. We perceived the existence of the third generation of artists from precursors and we realized, albeit with less intensity, that the movement has other developments to the present, despite not having the same magnitude of the past.

Keywords: Artistic Movement. Black Culture. African descendant art. Education. Law 10.639/2003.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia que mostra a pesquisadora Maria Cecília na Praça da República, São Paulo, 1973	19
Figura 2 – Matéria Há seis anos, nascia a feira de Arte da Praça da República	101
Figura 3 – Matéria “Deodato: Escultor de Talento”	103
Figura 4 – Matéria “Mais que esculpir ensinar”	105
Figura 5 – Matéria “Os ‘Precursores’”	106
Figura 6 – Matéria “Teatro Popular ‘Solano Trindade’ realiza festa aos 74 anos de seu fundador”	108
Figura 7 – Matéria “Artistas Embuenses expõem nos Estados Unidos”	109
Figura 8 – Matéria “Artistas de Embu expõem na Bélgica”	110
Figura 9 – Matéria sobre exposição de João Cândido em Paris	111
Figura 10 – Catálogo “Os Silvas na Cultura Negra”	112
Figura 11 – Convite de Exposição de Agenor Francisco dos Santos	114
Figura 12 – Folheto da 1ª. Exposição Artes Plásticas dos Artistas do Embu	116
Figura 13 – Folheto da 1ª. Mostra de Artes dos Artistas de Embu na Guanabara	117
Figura 14 – Publicação do 27º. Salão de Artes Plásticas	118
Figura 15 – Capa de disco de vinil com obra do artista João Cândido da Silva	119
Figura 16 – Capa de revista com obra do artista João Cândido da Silva	120
Figura 17 – Capa do livreto “Breve antologia de Poemas” de Oswaldo de Camargo	121
Figura 18 – Capa do livro “Mestre Deodato” de Carlinhos do Nordeste	122
Figura 19 – Fotografia do Grupo de artistas do Teatro Popular Brasileiro	127
Figura 20 – Fotografia do Núcleo de Teatro Experimental do Negro. São Paulo, 1951, Diretor Solano Trindade	127
Figura 21 – Fotografia da Peça teatral “Navio Negreiro” encenado no Embu. Diretor Solano Trindade. Sem notas de referência	128
Figura 22 – Fotografia do Grupo do Teatro de Solano Trindade, década de 1960 (Provavelmente)	128
Figura 23 – Madonna. Escultura em madeira de Mestre Assis do Embu	135
Figura 24 – Escultura abstrata de Mestre Assis do Embu	135
Figura 25 – Escultura abstrata em madeira de Mestre Assis do Embu	135

Figura 26 – Máscara em Madeira de Mestre Agenor	138
Figura 27 – Escultura figurativa de Mestre Agenor	138
Figura 28 – Maternidade, escultura em madeira de Mestre Agenor, 1976	138
Figura 29 – “Santo”. Escultura madeira	140
Figura 30 – A bruxa. Escultura madeira de Mestre Gama	140
Figura 31 – “Mulher 1”. Escultura madeira de Potiguá	142
Figura 32 – “Mulher 2”. Escultura madeira de Potiguá	142
Figura 33 – Mulheres em dilema. Escultura em madeira de Potiguá, 1969	142
Figura 34 – “Cabeça”. Escultura de Vicente	145
Figura 35 – “Meninos”. Escultura de Vicente	145
Figura 36 – Seis dedos. Escultura em madeira de Vicente	145
Figura 37 – Espantalho de varal. Pintura de João Cândido, 2004	147
Figura 38 – Olaria. Pintura de João Cândido, 1980	148
Figura 39 – Carro de boi. Pintura óleo sobre tela de Ivonaldo, 1973	150
Figura 40 – A boiada. Pintura óleo sobre tela de Ivonaldo, 2006	150
Figura 41 – “Baile”. Pintura óleo sobre tela de Ivonaldo, 2005	150
Figura 42 – Construção 8I/II. Pintura de Leonel Barreto, 1981	152
Figura 43 – O crescimento iluminado dentro de si próprio. Aquarela de Leonel Barreto	152
Figura 44 – “Capoeira 1”. Pintura em óleo sobre tela de Lizar	154
Figura 45 – “Capoeira 2”. Pintura em óleo sobre tela de Lizar, 1999	154
Figura 46 – Dança do Coco. Pintura de Raquel Trindade, a Kambinda, 2005	156
Figura 47 – Já mi Agbá = mãe ancestral. Pintura em óleo sobre tela de Raquel Trindade, a Kambinda, 2012	156
Figura 48 – “Colheita 1”. Pintura em óleo sobre tela de Rosário Silva	158
Figura 49 – “Colheita 2”. Pintura em óleo sobre tela de Rosário Silva	158
Figura 50 – “São João”. Pintura em óleo sobre tela de Conceição Silva	160
Figura 51 – “Ciranda”. Pintura em óleo sobre tela de Conceição Silva	160
Figura 52 – Dança dos Orixás. Pintura em óleo sobre tela de Maria Auxiliadora Silva, 1969	162
Figura 53 – “Iemanjá”. Pintura em óleo sobre tela de Maria Auxiliadora Silva, 1968	163
Figura 54 – Maria Auxiliadora auto-retrato com anjos. Pintura em óleo sobre tela, 1972	163

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O SONHO E A PRAÇA DA REPÚBLICA: UMA JUSTIFICATIVA PESSOAL	19
3	JUSTIFICATIVA DA TEMÁTICA	23
4	UM BREVE HISTÓRICO DA PRAÇA DA REPÚBLICA EM SÃO PAULO	29
5	REFERÊNCIAS TEÓRICAS – METODOLÓGICAS E CONCEITUAIS DA PESQUISA	32
5.1	Metodologia da pesquisa	33
5.2	Aspectos conceituais da pesquisa	34
5.3	O território simbólico e a arte	36
5.4	Arte de fundamento negro e a estética	40
5.5	Cosmovisão africana: sua presença na arte	45
6	A PRAÇA DA REPÚBLICA E O MOVIMENTO ARTÍSTICO DE FUNDAMENTO NEGRO NA PERSPECTIVA DOS ENTREVISTADOS	49
6.1	João Cândido da Silva	51
6.2	Oswaldo de Camargo	59
6.3	Sidney Lizardo	68
6.4	Wanderley Ciuffi	81
6.5	Raquel Trindade	89
7	A IMPRENSA REGISTROU, PORTANTO EXISTE	100
8	OS CATALISADORES DO MOVIMENTO ARTÍSTICO E ALGUNS DE SEUS ÍCONES	123
8.1	Francisco Solano Trindade	125
8.2	Claudionor Assis Dias	131
8.3	Agenor Francisco dos Santos	136
8.4	Valdevino Sabino da Gama	139
8.5	Miguel Ferreira de Aquino	141
8.6	Vicente de Paula da Silva	143
8.7	João Cândido da Silva	146
8.8	Ivonaldo Veloso de Melo	148

8.9	José Roberto Leonel Barreto	151
8.10	Sidney Lizardo	153
8.11	Raquel Trindade de Souza	155
8.12	Efigênia Rosário Silva	157
8.13	Conceição Silva	159
8.14	Maria Auxiliadora da Silva	161
9	AS ANÁLISES E INTERPRETAÇÕES DAS OBRAS	164
9.1	Obra do artista Agenor Francisco dos Santos	165
9.2	Obra do artista Claudionor Assis Dias	167
9.3	Obra do artista Vicente de Paula da Silva	170
9.4	Obra do artista Miguel Ferreira de Aquino	173
9.5	Obra do artista Ivonaldo Veloso de Melo	177
9.6	Obra do artista João Cândido da Silva	180
9.7	Obra da artista Maria Auxiliadora da Silva	182
9.8	Obra da artista Raquel Trindade de Souza	185
10	CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
	REFERÊNCIAS	190

1 INTRODUÇÃO

A arte afrodescendente e os artistas que expressam esta vertente da cultura brasileira motivam meu interesse de estudo nesse trabalho de pesquisa, que constitui a tese de doutoramento. A arte, desde cedo, despertou minha atenção e, na adolescência, foi aumentando progressivamente a dedicação e o meu interesse de obter mais entendimento sobre este componente da cultura negra. A princípio era um interesse que se explicitava de forma despreziosa, ocorrendo a título de alcançar um conhecimento informal, como prática de vida e ambiência cultural que me atraía e ensinava.

Aos poucos, no início da década de 1970, levada pela curiosidade e a oportunidade de poder aproveitar o final de semana, aprendendo algo mais sobre a cultura negra, sempre que possível saía do bairro do Ipiranga, onde moro, e seguia para o centro da cidade de São Paulo, com o intuito de observar os artistas e suas obras de arte na Praça da República. Os artistas expunham seus trabalhos, conversavam com os visitantes curiosos como eu, produziam arte ali, diante do público e, também, ensinavam técnicas do fazer artístico.

Nessa época, o centro da cidade era um lugar que proporcionava cultura e lazer para a população em geral, tínhamos, para desfrutar, as então consideradas boas salas de cinema que eram mais de 40, e havia também as vitrines dos grandes magazines, as ruas e as praças do centro antigo. Nesse período da história, a cidade de São Paulo era considerada uma metrópole moderna em expansão, sendo que sofreu uma imensa modificação ao longo destes quarenta anos, e pode-se questionar com acerto o padrão de crescimento e desenvolvimento que veio como uma avalanche.

O centro de São Paulo era tranquilo, convidativo para um passeio despreocupado, mesmo durante a madrugada quando voltávamos das festas nas quadras das escolas de samba ou dos salões de festas, onde eram realizados os bailes da comunidade negra que denominávamos “bailes da negrada”. A cidade demonstrava mais apreço pela cultura, as manifestações culturais locais ganhavam maior evidência pública que os dias atuais. Conhecíamos os espaços que mantinham regularmente a realização dos eventos, acessíveis aos diversos grupos sociais.

A região central não era apenas um marco geográfico, lugar de encontros e reuniões de pessoas. Para além dos bares e da boemia, existiam ali as diversas possibilidades de poder assistir a um bom filme, apreciar uma peça de teatro ou, também, contar com o amplo comércio varejista, comodidades que distinguiu muito o centro dos bairros. A Praça da

República é parte da área do centro antigo da cidade de São Paulo, espaço emblemático desde que surgiu e começou a despontar como palco para acontecimentos corriqueiros do cotidiano das pessoas que residiam nas proximidades.

Neste sentido, significava um espaço público de referência importante para a população local, devido aos vários eventos, entre eles a edificação da imponente e famosa Escola Normal Caetano de Campos, pelo seu entorno cultural e por ser um conhecido ponto de visita para pessoas que vêm de outros lugares. Porém, o tempo passou, a cidade expandiu e o contexto social, cultural, econômico e político modificou-se, propiciando grandes transformações no antigo centro urbano e nos hábitos dos frequentadores. O histórico desse logradouro público, com seus símbolos de épocas, será aprofundado mais adiante.

Contudo, de modo preliminar, vale salientar que na Praça da República existia nos idos de 1950, um grupo de colecionadores que trocavam, compravam e vendiam selos raros e moedas antigas. Depois os *hippies* que faziam parte de um movimento social de contracultura, chegaram e instalaram-se na praça, ficavam ali vendendo os artesanatos que produziam. Em seguida, os artistas começaram a surgir e ocupar espaços no lugar, expondo suas criações artísticas. Enquanto que atores, poetas, escritores, cineastas e intelectuais afrodescendentes realizavam encontros e reuniões, tanto na praça quanto em bares do entorno. Eram liderados por pessoas do meio cultural, em sua maioria afrodescendentes ativistas de movimentos negros e de movimentos políticos, sociais e culturais.

A partir deste contexto, na Praça da República passa a existir aos sábados e, posteriormente, aos domingos, o que num período era denominada de “Feira *Hippie*”. Depois se convencionou chamar de “Feira de Arte e Artesanato”, cuja instalação oficial se deu após um clima de instabilidades e confrontos: de um lado, a polícia e a municipalidade; do outro, os artistas expositores constituído por artesãos, pintores, escultores, poetas e escritores que, graças as suas bem sucedidas ações em defesa do direito de usar a praça para expor seus trabalhos e expressar suas ideias, venceram com muita persistência barreiras da estrutura dominante, que não tiveram outra saída a não ser ficarem de acordo e compartilhar da efetivação, manutenção e divulgação da feira. Logo esse momento marcou uma época e cristalizou o que hoje se propõe denominar como “Movimento Artístico e Educacional de Fundamento Negro”.

De modo que hoje estou desenvolvendo, enquanto pesquisadora, este trabalho num âmbito profissional e universitário, como parte da população afrodescendente que sou e por atuar no ensino superior como professora, respectivamente, na graduação em Comunicação Social e Educação Artística, nas especializações em Propaganda e Marketing,

Jornalismo e Turismo ministrando componentes curriculares nas áreas de Criatividade, História da Arte, Cultura Brasileira e Folclore Brasileiro. E focar no meu mestrado e no doutoramento estudos acerca da Arte Africana Tradicional, da Arte Afrodescendente, do artista afrodescendente e de sua produção.

Nesta pesquisa o movimento artístico da Praça da República em São Paulo é considerado como um dos mais expressivos para história da arte brasileira embora permaneça na proposital invisibilidade e desconhecimento na cultura nacional. Entende-se que a invisibilidade dada a este movimento é uma forma de manifestação do racismo estrutural brasileiro em que as nossas expressões culturais são tratadas com metódico descaso.

Sendo assim, foram avaliadas as temáticas: arte de fundamento negro e cultura de base africana tradicional como a espinha dorsal do trabalho de pesquisa de doutoramento, que pode ser considerado como continuidade da dissertação de mestrado que tem por título: “O Fenômeno da Arte Afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos”. Na pesquisa aqui proposta, apresenta-se o registro da existência deste movimento artístico de maioria negra a ser reconhecido como tal, na história da arte brasileira. Deste ato de reivindicar a ausência de registro histórico e a análise da concepção formal e cultural deste movimento é que surge tal proposta de investigação.

Pretende-se demonstrar por este trabalho investigativo alguns pontos considerados importantes, sendo que o primeiro é assinalar a existência deste movimento artístico de maioria negra e de fundamento negro, quanto à concepção formal também negra. Apontar significa recolher evidências que demonstrem a magnitude dos eventos e as suas conexões no contexto dos movimentos negros, da cultura e da política nacional.

O segundo surge motivado pelas controvérsias comuns no Brasil, quando se busca abordar um movimento contra-hegemônico, cujo eixo teve inspiração na arte negra, entendida aqui como arte afrodescendente.

O terceiro é assinalar que este movimento contém elementos estéticos próprios da inserção nos movimentos artísticos da diáspora africana, ou seja, faz parte da conceituação de Cheikh Anta Diop (1978), sobre a cultura africana, que existe unidade na diversidade. As diversidades culturais, tanto nos aspectos dos lugares e tempos como das suas expressões artísticas, são um grande número de manifestações culturais que têm por embasamento o eixo de expressão da cultura africana e a unidade se traduz no respeito relativo aos ancestrais.

O quarto e último é avaliar o quanto a imprensa e as exposições do período deram a conhecer sobre a existência deste movimento. Neste sentido, recolheram-se os catálogos e as matérias que levaram à conhecimento da população os artistas e suas obras. A partir das

investigações aqui apresentadas, as quais foram edificadas ao longo do contato com os artistas e a realidade social e histórica dada, surgiu o seguinte questionamento: Como se deu o movimento artístico, social e político de expressão afrodescendente na Praça da República no período de 1960 a 1980? E, conseqüentemente, como tal evento vem colaborar para o avanço dos estudos e pesquisas sobre a cultura negra no Brasil e sua relevância no tocante à educação brasileira?

A evolução da concepção desse estudo, em linhas gerais, parte do que tínhamos em nossas memórias de juventude sobre o fenômeno da arte negra, a partir da Praça da República e de algumas considerações feitas durante o seminário realizado no Museu de Arte Moderna da Universidade de São Paulo, em 1987, como parte da Exposição de Jacob Lawrence¹. A curadoria da exposição e a organização do seminário foram realizadas pelo Professor Dr. Henrique Cunha Júnior. Neste seminário, vários artistas do ciclo de produção negra de São Paulo foram palestrantes e realizaram reflexões sobre o estado da arte negra brasileira do período.

Assim, com todos os componentes das impressões e das participações de eventos, iniciou-se o trabalho com a elaboração de uma lista composta de, pelo menos, 20 nomes de artistas, dos quais alguns eu não conheci, e com outros tive a oportunidade de me relacionar durante as visitas à Praça da República. Desde o início, figuram como referências importantes do movimento artístico em estudo, Mestre Assis do Embu e Solano Trindade. Também complementa esse referencial inicial os depoimentos dos artistas Raquel Trindade, Lizar e do escritor e jornalista Oswaldo de Camargo. Delimitou-se o período da pesquisa entre 1960 e 1980 por acreditar-se que essas duas décadas marcaram o princípio e o fim de acontecimentos mais visíveis e aglutinadores dos artistas negros.

Dessa maneira, redigiu-se uma modesta listagem de nomes de artistas. Mas, no curso da pesquisa, a lista rapidamente ampliou-se. Outra coisa que se desvelou foi que o movimento teve continuidades, tanto nos filhos dos artistas como em tentativas de retomada do movimento no final de 1980, pois ainda subsistem remanescentes até a presente data, expondo na Praça da República.

Existem evidências, no período pesquisado, de que as decorrências do movimento de arte da Praça da República e do Embu das Artes contêm algumas centenas de artistas

¹ Jacob Lawrence (1917-1999), pintor americano que se tornou conhecido por suas obras que retratam a luta dos negros norte-americanos. Lawrence, por seu trabalho, tornou-se o primeiro pintor negro a receber grande reconhecimento nos Estados Unidos (PINTOR..., 2000).

envolvidos, uma vez que temos depoimentos colhidos e matérias de jornais sendo que um dos artigos afirma ter transitado na Praça da República mais de 600 artistas expositores².

Este movimento de artistas afrodescendentes da Praça da República tem entremeios importantes com outros movimentos. Um deles é com os movimentos políticos do movimento negro e do Partido Comunista Brasileiro. O movimento negro fez da Praça da República, nos anos de 1970, um local de reunião semanal. Nos encontros podia-se deparar com escritores negros em torno de Oswaldo de Camargo e Luiz Silva, mais conhecido por Cuti, dos jornalistas como Odacir de Matos e Aristides Barbosa e membros do Teatro Experimental do Negro de São Paulo, como Dalmo Ferreira e Geraldo Campos. Quanto ao Partido Comunista foi militante o próprio Solano Trindade, entre outros artistas simpatizantes, como ficou demonstrado nos depoimentos coletados na pesquisa. Pelo lado político do Partido Comunista, existiu um movimento teatral também conectado ao movimento de escultores e pintores que foi o “Teatro Popular Brasileiro”. O movimento teatral tinha uma base na arte negra, denominada como popular e em um conjunto de artistas, em sua maioria, negros.

Este teatro foi também um marco do teatro brasileiro; dele deriva o teatro paulista revolucionário dos anos 1960 e 1970, como o teatro de Arena. De acordo com Henrique Cunha Júnior pode-se dizer que o teatro de Arena também se inspirou em muito do que o teatro negro de Solano Trindade e de Geraldo Campos fazia, em termos de linguagem cênica. Estas conexões reforçam a ideia da importância artística, política e cultural deste movimento. Permanece, entretanto, a pergunta: Por que este grande movimento não obteve um registro formal pelos meios competentes da área da arte visual, oficializando-o como um dos movimentos mais importante da arte brasileira?

Diante disto, a tese foi estruturada da seguinte maneira: No primeiro capítulo é realizada uma introdução preliminar para situar e descrever a temática assim como apontar as considerações importantes que são determinadas neste estudo. No capítulo segundo apresento a justificativa pessoal explicitando os motivos que me levaram a realizar o presente trabalho e reafirmando o interesse pelo tema. O terceiro capítulo salienta os trabalhos acadêmicos que antecederam este estudo, amplia as informações sobre o objeto da pesquisa problematizando e mencionando os procedimentos que foram perseguidos no processo de pesquisa, também

² A fonte é um recorte da página de um Jornal, a matéria é bastante ilustrativa, porém não foi arquivada de maneira adequada. Sendo assim, não consta nenhuma nota de referência. Este material faz parte do arquivo pessoal do artista Antônio Deodato e foi fornecido pelo seu filho também artista Antônio Sérgio Deodato.

evidencia os sujeitos históricos da pesquisa que dão consistência ao caminho que levam as proposições aqui levantadas.

O capítulo quarto aborda um breve histórico da Praça da República. Destacaram-se alguns dos acontecimentos socioculturais e políticos relevantes ocorridos na praça a partir do seu aparecimento. A intenção é situar e apontar para o leitor os marcadores históricos que antecederam e os que aconteceram simultaneamente a Feira de Arte e Artesanato; registrar a importância nacional e internacional da Praça da República e da feira. Além de salientar a Estância Turística de Embu, uma vez que os mesmos artistas que frequentavam a “Feira do Embu das Artes” também faziam parte do Movimento Artístico e Educacional de Fundamento Negro que acontecia na Praça da República.

No quinto capítulo, apresentam-se ao leitor as referências teórico-metodológicas e conceituais. Articulados com o claro interesse de buscar aproximações que propiciam um novo olhar aos assuntos relativos à cultura de matriz africana. Para tanto se utilizam fontes plurais para além do pensamento ocidental. A pesquisa segue o percurso da metodologia afrodescendente (CUNHA JÚNIOR, 2008) que se ajusta ao método investigativo que faz parte e deriva das práticas interpretativas (BRANDÃO, 1999). Recorreu-se neste trabalho à pesquisa participante que abrange as metodologias também da pesquisa documental e hemerográfica. Realizou-se o estudo utilizando a história oral e o perfil biográfico para coletar informações acerca do movimento artístico. Acredita-se que as conceituações realizadas tendem a favorecer uma melhor apreensão da temática.

No sexto capítulo, expõem-se entrevistas de cinco artistas na íntegra. Este fato se justifica pela relevância das narrativas dos sujeitos que, por intermédio das suas vivências e convivências, apresentam suas percepções particulares da Praça da República e do movimento negro. A proposta desse alinhamento é desvelar, reforçar e consolidar o reconhecimento da história particular e coletiva dos artistas. As narrativas ligadas ao mundo da cultura negra e da arte deram subsídios ao corpo desse trabalho.

O sétimo capítulo reúne a documentação levantada. A apresentação tem como finalidade mostrar o conteúdo textual, a diversidade e a qualidade do material. O material recolhido permite compreender a dimensão, a importância e o significado do movimento de arte da Praça da República, no período 1960 a 1980, servindo como comprovação parcial da nossa tese.

No oitavo capítulo, mostram-se os perfis biográficos dos artistas e algumas reproduções fotográficas das suas obras de arte. Visto que nesse item o intuito é mostrar o

conjunto de artistas, demonstrar o sentido de movimento artístico e apresentar parte do acervo documental, levantado sobre o movimento.

No capítulo nono, realiza-se o estudo das obras dos artistas por intermédio de uma leitura interpretativa individualizada e pormenorizada.

E por fim, apresenta-se a conclusão do trabalho com uma síntese e integração das considerações relevantes que foram discutidas em todo o decorrer da análise textual.

2 O SONHO E A PRAÇA DA REPÚBLICA: UMA JUSTIFICATIVA PESSOAL

O meu sonho é a explicação dos meus porquês. Trata-se de uma forma de justificar a realização deste trabalho. Quando a ideia de iniciar o doutorado começou a se materializar, lentamente fui mergulhando em um estado de introspecção, na ânsia de encontrar um viés, no panorama histórico das artes visuais afrodescendentes, que pudesse ser tema do projeto de pesquisa.

Como decorrência dos primeiros questionamentos e na tentativa de organizar as ideias que fluíam intuitivamente, comecei a folhear um álbum de fotografias da família e me surpreendo ao me deparar com uma fotografia que registra o momento em que estou na Praça da República, região central da cidade de São Paulo, nos idos de 1970 simultaneamente, conversando e observando o artista enquanto realiza seu trabalho. A imagem lentamente foi fazendo com que aflorassem lembranças do passado.

Figura 1 – Fotografia que mostra a pesquisadora Maria Cecília na Praça da República, São Paulo, 1973



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

De fato, naquele período da minha vida pude estabelecer uma relação mais próxima com o universo artístico e ampliar meus conhecimentos. Na época, não poderia imaginar tudo o que estaria por acontecer, tanto na vida pessoal quanto profissional, pois meu sonho era poder desenhar, pintar ou esculpir, ou seja, ser artista plástica. Por isso, nas tardes de domingo, sempre que podia, frequentava a feira de arte e artesanato da praça para observar as obras de arte, estar perto dos artistas e conversar sobre a produção artística. Afinal, aquele

universo exercia um grande fascínio sobre mim. Na década de 1970, oportunamente conheci um grupo de pessoas preocupadas com a conscientização da cultura negra e a valorização social dos afrodescendentes, e participei de encontros que aconteciam perto da minha casa, na A Casa de Cultura e do Progresso (ACACUPRO), que esteve com as portas abertas de 1974 a 1975, com sede na Rua Frei Durão, no bairro do Ipiranga. A entidade tinha como coordenadores: Agnaldo Avelar, advogado e Estevão Maia-Maia, autor, ator, diretor, maestro, cantor lírico e articulador cultural atuante em São Paulo.

A sede da ACACUPRO era parte do movimento negro do período e funcionava como um local de encontros que oferecia aos jovens da comunidade uma biblioteca modesta e uma sala ampla onde se desenvolviam algumas atividades culturais como rodas de conversas e debates sobre diferentes temas com pessoas de destaque como Eduardo de Oliveira e Oliveira, sociólogo e militante negro também ligado aos artistas de teatro; aulas de dança com Penha Pietra's bailarina, coreógrafa, atriz, professora de dança em cursos livres que em 1981 criou e dirigiu o grupo denominado “16 Meninos da 13 de Maio” em São Paulo e, frequentemente, aparecia para desfrutar do espaço e praticar exercícios; o bailarino Ismael Ivo, hoje coreógrafo de dança contemporânea que realiza há sete anos consecutivos a curadoria do Festival Internacional de Dança Contemporânea da Bienal de Veneza.

Graças a algumas pessoas que conheci e com as quais convivi na ACACUPRO, me aproximei de outros grupos do movimento negro. Sempre atenta, buscava o conhecimento nas reuniões, nos encontros culturais ou em eventos como o Projeto Kizomba – Consciência e Liberdade. Este evento de cultura negra teve como mentora Thereza Santos, professora, publicitária, atriz, autora, teatróloga, carnavalesca e militante pelas causas dos povos africanos da diáspora e do continente, especialmente, dos afro-brasileiros. Esses momentos propiciavam a oportunidade de estar com pessoas interessantes, preocupadas com a conscientização no movimento negro, o fazer da cultura negra e a valorização social dos grupos envolvidos nessa ambiência.

Com o passar do tempo, devido à situação econômica familiar, constatei que o sonho tão desejado de ser artista plástica teria de esperar, pois a grande necessidade era trabalhar para sobreviver e também poder estudar. Buscando não me distanciar totalmente do sonho juvenil, após terminar o ensino médio, entrei para o curso de Educação Artística na Faculdade Marcelo Tupinambá. Posteriormente, com um pouco mais de maturidade e conhecimento formal, cursei o mestrado na Universidade Estadual Paulista (UNESP), na área de Artes Visuais. Para obter o grau de mestre, apresentei a dissertação “O Fenômeno da Arte Afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos” (1999).

O percurso na área profissional caminhou paralelamente à educação formal e cresceu na mesma medida em que os conhecimentos teóricos evoluíam. Trabalhei em algumas empresas, por pura necessidade de subsistência, mas também pude, na medida do possível, unir trabalho com interesse pessoal. Por exemplo, quando atuei como monitora em grandes exposições de artes visuais, realizadas na Fundação Bienal de São Paulo – instituição encarregada de promover e organizar a Bienal de Arte de São Paulo e no Serviço Social do Comércio (SESC) nas unidades da Pompéia e do Carmo.

O trabalho de monitoria das exposições era precedido de cursos introdutórios sobre História da Arte nacional e ocidental de modo geral e, especificamente, sobre os artistas participantes da mostra. No período de montagem da exposição podíamos circular pelo espaço e estabelecer contato com os expositores para ter uma percepção maior da sua produção artística. Os atendimentos monitorados aos grupos de visitantes na exibição ocorriam com intensas trocas de conhecimentos sempre muito gratificantes. Toda essa vivência ampliou significativamente minha percepção estética e as interpretações das obras de arte ganharam e continuam a receber novos olhares.

Como professora na Universidade Paulista (UNIP), na área de Comunicação Social, ministrei aulas nas especializações em Propaganda e Marketing, Jornalismo e Turismo. Meus temas na grade curricular eram “Criatividade”, “História da Arte”; “Cultura Brasileira” e na Faculdade Integradas de Guarulhos (FIG) na especialização em Educação Artística o componente curricular ministrado foi “Folclore Brasileiro”. O contato constante com os alunos em sala de aula nos aproxima de duas realidades da estrutura social - a primeira diz respeito ao mercado de trabalho, que exige do futuro profissional conhecimentos tanto específicos como gerais e a segunda está relacionada à construção do saber apropriado por uma elite que detém o poder e oficializa a ‘história’ ao filtrar os temas do plano curricular nacional de ensino tornando-os ideologicamente construídos.

Acredito que podemos avaliar que este tipo de postura comumente faz com que a cultura dos povos ameríndios e africanos, historicamente considerados a base da formação da nação brasileira, seja apreendida de uma maneira quase sempre superficial ou distorcida. Nos dias atuais, é cada vez mais urgente que as mudanças estabelecidas pela lei 10.639/2003 se tornem efetivas nos estabelecimentos formais de ensino básico, médio ou superior, atendendo às especificidades das culturas e à relevância das contribuições culturais materiais e imateriais em sua diversidade que perpassam nossa sociedade.

Após fazer essas reflexões e as correlações entre o meu conhecimento extracurricular, a vivência do dia a dia e o trabalho profissional na universidade, retornei ao

ponto inicial – minha imagem na fotografia – e percebi que o passado conectado com o momento presente, por si só revela o viés que procuro para produzir a tese de doutorado, enfim o lugar mágico: a Praça da República e o sonho, o artista e sua obra - tudo interligado para protagonizar uma história.

Neste sentido, reafirmo ao apresentar a proposta de trabalho que tem por título: “Movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República: São Paulo 1960 - 1980” que meus sonhos estão se materializando e caminhando sempre em uma mesma direção. Pois, ao dar continuidade às pesquisas que desenvolvo, tenho por objetivo poder contribuir com os avanços dos estudos relativos à Arte Afrodescendente e colaborar para inserir a temática no ensino da História da Arte no Brasil.

3 JUSTIFICATIVA DA TEMÁTICA

O artista e a produção plástica afrodescendente ocupam no meu percurso de vida pessoal e acadêmica lugar especial. Tal fato decorre de inquietações que advêm do ato de buscar conhecer pessoas, lugares e expressões artísticas que tenham ligações com a cultura africana na intenção de fortalecer e valorizar minha identidade étnica e cultural. Nesse sentido, vale ressaltar que a temática da pesquisa do doutorado propõe uma continuação do trabalho iniciado no mestrado, intitulado: “O fenômeno da Arte Afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos” (CALAÇA, 1999), como afirmado anteriormente.

Entrementes, aprofundei meus estudos sobre a Arte Africana Tradicional e Arte Afrodescendente, que resultou na publicação do livro “Arte Africana & Afro-Brasileira”, em coautoria com a Professora Dra. Dilma de Melo Silva (SILVA; CALAÇA, 2006). Entre outros resultados do empenho nestes estudos, saliento que também participei como docente em Cursos de Capacitação que tinham como meta contribuir para a aplicação da lei 10.639/2003, que inclui a história afro-brasileira e africana no currículo escolar, trabalhando o tema da arte e da estética africana em aulas teóricas e práticas. Estes cursos foram realizados em São Paulo, na Universidade de São Paulo e no Ceará, na Universidade Federal do Ceará.

Esta tese de doutoramento com o título: “Movimento Artístico e Educacional de Fundamento Negro da Praça da República: São Paulo 1960-1980” propõe demonstrar a existência de um movimento que considero relevante na história da arte brasileira. Inicialmente, denominou-se “Movimento de Afirmação Artística Negra da Praça da República - 1960 a 1980”, visto que este período histórico é marcado por firmes propósitos políticos de afirmação das expressões negras na sociedade brasileira e no contexto internacional. Momento das lutas de independência dos países africanos, quando existiam os movimentos negros americanos e também de uma juventude negra internacional realizando movimentos musicais. A literatura negra brasileira ganhava forte evidência no meio literário. No entanto, o termo fundamento permite uma referência à base estética africana e aos movimentos de expressão estética negra na diáspora africana.

De fato, na Praça da República, localizada na capital de São Paulo, onde ocorre a “Feira de Arte e artesanato”, aos sábados e domingos se reuniam cerca de 600 artistas e artesãos negros e não negros, com licença para expor seus trabalhos no local. Comprovar uma tese científica pode ser um trabalho de fundo experimental ou teórico. A pesquisa experimental sistematizada pode consolidar o argumento e demonstrá-lo, sendo que o trabalho

teórico pode ter a mesma finalidade. Aqui se elaboram ambos os exercícios. Assim, apresentam-se os trabalhos artísticos e os perfis biográficos de alguns expoentes e articuladores da ideia de movimento artístico. Materiais de imprensa e catálogos de arte serão recolhidos e reproduzidos, objetivando outra percepção empírica. Por meio dessa documentação, espera-se reforçar para o leitor a demonstração desta tese.

Acontece que os artistas da Praça da República, além de expor suas obras, ensinavam as técnicas do fazer artístico e, em geral, isso ocorria quando algum visitante ao passear pela feira parava demoradamente diante da obra posta à vista e demonstrava interesse, fazendo perguntas especialmente sobre o fazer do trabalho exposto. Sucedia também, quando o artista pegava o cavalete, uma tela e seus apetrechos e começava pintar em público. Tal atitude chamava a atenção de todos, demonstrando os procedimentos técnicos quanto à mistura de cores, obtenção do jogo de luz e sombra, de proporção e comentando sobre as especificidades dos materiais utilizados na execução da obra, assim como, também, promoviam um movimento artístico de expressão coletiva.

Ante o exposto, a intenção desta tese é poder estudar os aspectos diversos do movimento artístico, social e político de expressão afrodescendente, dando continuidade a uma série de trabalhos anteriores realizados por mim. Com o desdobramento da pesquisa realizada, tenho o propósito de contribuir para o avanço dos estudos e pesquisas sobre a cultura negra no Brasil, levando em conta a sua relevância e o seu papel na educação brasileira. Para além da urgência em registrar o movimento artístico de expressão afrodescendente na perspectiva da ciência e da história da arte, acrescenta-se o objetivo de cooperar de forma efetiva para transformar alguns aspectos da educação artística brasileira que tem como referência predominante a arte europeia, pensada como universal e reproduzindo não apenas uma cultura artística, mas uma cultura de ideologia eurocêntrica. A pluralidade da cultura e da arte brasileira gera a necessidade de uma visão singular no ensino e minha perspectiva neste trabalho é colaborar com o conhecimento necessário para pensar a arte negra brasileira.

Como professora de História da Arte, posso dizer que os conteúdos propostos para o ensino da arte no Brasil não contemplam de maneira ampla e transparente as produções de expressão africana e afrodescendente. Nesse sentido, apontaremos a seguir alguns avanços alcançados nos nossos trabalhos anteriores.

Como já mencionado, no mestrado foram realizados levantamentos do material bibliográfico; seleção de imagens para um acervo das obras de arte; entrevistas com estudiosos da temática afrodescendente e artistas plásticos, além de interpretações da obra de

arte embasadas nos elementos estéticos de matriz africana. Dois problemas foram constatados: primeiro, a diminuta presença de fontes teóricas sobre a produção da Arte Africana Tradicional e Afrodescendente; segundo, a raridade de trabalhos contemplando o movimento artístico de expressão negra. Deste modo, encontram-se dificuldades com o referencial teórico-metodológico nesse campo de estudo.

Ultrapassando esses limites, depara-se com outras referências bibliográficas sobre os movimentos negros da década de 1970, em pesquisadores como Cunha Júnior (2003), Hanchard (2001) e Pereira (2008), que desde períodos anteriores representaram em termos políticos uma expressiva retomada dos movimentos de ‘conscientização da cultura negra’, com a clara finalidade de obter reconhecimento e valorização da cultura de matriz africana e, por conseguinte, aumentar a autoafirmação histórica da população de ascendência africana. Mesmo assim, nesse período pouco se falou sobre a Arte Afrodescendente. Nesta tese de doutoramento, adota-se também o viés da produção conceitual e definem-se a arte afrodescendente e a estéticas africanas explicadas adiante.

Na pesquisa biográfica, também foi observado que no campo das artes visuais, os artistas afrodescendentes e suas produções ainda estão subrepresentados. A produção acadêmica referente à Arte Brasileira contempla de modo acanhado ensaios, pesquisas e estudos que tratam das obras de arte afrodescendentes e de seus autores, além de não mencionar com a merecida ênfase esse fenômeno artístico que se formou nas feiras de arte e artesanato na Praça da República e na cidade do Embu, pequeno município que integra a grande São Paulo, atualmente denominado Estância Turística de Embu das Artes. Em ambos os territórios era marcante a presença de artistas que exprimiam sua africanidade e utilizavam uma linguagem estética de matriz africana em suas produções. A continuidade da lacuna de temas que tratem dos artistas afrodescendentes e suas produções artísticas reforçam as situações estabelecidas, ou seja, o desconhecimento decorrente da escassez de publicações de livros formais e informais e a carência de componentes curriculares que se refiram à temática. Acontece, porém, que antes da década de 1970, já havia alguns estudiosos de diferentes áreas do conhecimento e artistas de modo geral comprometidos em dar maior visibilidade às manifestações culturais de raízes africanas: Souza (1953) e Carneiro (1937).

Entre os artistas preocupados em manifestar suas ideias por meio das diferentes formas de se exprimir artisticamente ressaltamos Francisco Solano Trindade, mais conhecido como Solano Trindade, poeta, folclorista, pintor, ator, teatrólogo e cineasta. Em um resumo sucinto, apontamos que Solano Trindade idealizou o “I Congresso Afro-Brasileiro”, em 1934 no Recife (Pernambuco), participou do “II Congresso Afro-Brasileiro”, em 1936 em Salvador

(Bahia), fundou o “Comitê Democrático Afro-Brasileiro” com Raimundo Souza Dantas e Custódio Corsino Brito, em 1945, junto com sua esposa Margarida Trindade e o sociólogo Edson Carneiro criou o Teatro Popular Brasileiro (TPB), em 1950. Solano Trindade, na década de 1960, ao mudar-se para Embu das Artes levou consigo o seu grupo do TPB e integrou-se ao grupo de artistas local, que além do Claudionor Assis Dias conhecido como “Mestre Assis do Embu”, contava entre outros com Tadakio Sakai, que assinava “Sakai de Embu”, Maria Josefina Carvalho identificada como “Azteca” e Cássio da Rocha Matos identificado como “Cássio M’Boi” (TRINDADE, 2010).

As diversas ações que buscavam obter reconhecimento social e artístico da população negra estavam em curso. Neste período de 1940 a 1960, destacamos o “Teatro Experimental do Negro” (TEN), fundando em 1944, no Rio de Janeiro, com a participação de Guerreiro Ramos, Abdias do Nascimento e Sebastião Rodrigues Alves (MÜLLER, 1988; MENDES, 1993), sendo que existia também em São Paulo o “Teatro Experimental do Negro” (TEN), fundado por Geraldo Campos, Dalmo Ferreira e Solano Trindade, em 1945. As associações de cultura negra, os clubes negros e o próprio movimento negro formavam um conjunto diverso e de grande importância em todos os estados brasileiros, cujo valor somente será percebido tempos depois (CUNHA JÚNIOR, 1992). É nesse sentido que o movimento dos artistas afrodescendentes da Praça da República faz parte de um ciclo de intervenções da consciência negra (PEREIRA, 2000) e um conjunto de afirmações sociais da cultura negra, a qual vamos definir no âmbito desse trabalho, com mais precisão, como uma cultura de base africana.

Com base em reminiscências, depoimentos, conversas e pesquisa em jornais e catálogos de exposições foram possíveis fazer um levantamento de nomes de artistas que participaram de maneira mais efetiva ou transitória da feira de artes da Praça da República e do Embu das Artes. Entre esses artistas, temos negros e não negros que expressam sua arte com diferentes técnicas, tendências e estilos, sendo que a estética africana está na base do movimento como mostra o nosso trabalho de pesquisa. Dessa forma, inicialmente partimos da listagem dos nomes dos artistas que apresentamos na ordem alfabética: Ana Moysés de Souza; Antônio Deodato Sobrinho; Antenor Carlos Vaz; Adegmar de Oliveira Lopes; Adelino Ramos de Oliveira; Aurino Antônio Bonfim Filho; Agenor Francisco dos Santos; Aparecida Amélia Fernandes; A. Arena; Alcides Pereira dos Santos; Alcides Pinto da Fonseca; Agostinho Batista de Freitas; Cássio da Rocha Matos; Claudionor Assis Dias; Carlos Daniel; Conceição da Silva; Ciléia Rodrigues da Costa; Chico Rosa; Cirso Teixeira; Divany Vanni; Di Natale Cavallotti; Dirceu Fonseca; Efigênia Rosário Silva; Estevão Guida; Eugênio

Soares; Elvin Alves; Edgar Calhado; Francisco Solano Trindade; Francisco João da Silva; Fogaça; Ferracioli; Franulik; Flávio Shiro; Giba; Ivonaldo Veloso de Melo; Isabel dos Santos; Isabel de Jesus; Ilza Jacob da Silva; Jacob Kopel Rissin; Joel Câmara; Jofe dos Santos; João Candido da Silva; Josué Fagundes; José Roberto Leonel Barreto; James Lisboa; Luzia Caetano; Luís Alberto Martins; Lucien; Luís Lorengo; Neusa Leodora; Maria Josefina Carvalho; Maria Almeida da Silva (matriarca dos Silva); Maria Auxiliadora da Silva; Maria Izabel Deodoro dos Santos; Maria Salette Souza Guida; Maria Aparecida Medeiros; Mario Céspedes; Meireles; Manoel Navarro; Moises Fagundes; Neuton Freitas de Andrade e Silva; Obedias Luíz da Silva; Pedro Ricardo Soares de Oliveira; Paulo Rony Baroncelli; Presilino; Raquel Trindade de Souza; Ranulfo Lira; Sebastião Candido da Silva; Sebastião Lopes; Tadakiyo Sakai; Sidney Lizardo; Santo; Sidney Moreno Rodrigues; Valdevino Sabino da Gama; Vicente de Paula da Silva; Victor; Hugo Fernando Gonzales Cappelli; Waldomiro de Jesus Souza; Wilma Ramos, Walde-Mar de Andrade e Silva; Wanderley Ciuffi e Kabe Hiroo.

Este conjunto de artistas faz parte da pesquisa, caracterizada como “Movimento Artístico e educacional de Fundamento Negro” pelos seguintes motivos: 1º) pelo número expressivo de artistas participantes; 2º) pelo longo período em que permaneceram reunidos; 3º) pela influência que exerceram sobre as produções de uma geração de artistas, que se formou concomitantemente e, também, posteriormente, 4º) pelas implicações políticas e culturais que este grande grupo de artistas e suas obras exerceram sobre nossa consciência em relação à cultura e à política, 5º) alguns artistas tinham um círculo de relações políticas com os movimentos de esquerda, movimentos negros e os movimentos denominados populares. Entre eles, uns também tinham relações com as religiões de matriz africana, como iniciados ou como observadores, marca evidenciada nas pinturas de vários artistas, como poderemos observar, mais à frente, nesta tese.

Ainda reportando-me à coleta de material para realizar os trabalhos anteriores e o atual, na minha experiência profissional com monitorias em exposições de artes visuais e como professora universitária, no curso de Comunicação Social, é possível salientar que, efetivamente, até o presente momento persiste uma carência de trabalhos acadêmicos com recortes e informações mais específicas acerca das produções artísticas afrodescendentes e, principalmente, sobre a evolução histórica decorrente das obras de arte.

Trabalhei, portanto, a temática da Arte Afrodescendente focando os artistas da Praça da República nos anos 1960 a 1980, para poder responder a algumas questões que continuam impulsionando novas pesquisas em relação às contribuições e à presença dos afro-brasileiros no panorama artístico nacional. Uma das perguntas a ser respondida pela pesquisa

é de caráter histórico: qual o significado deste movimento artístico para o movimento negro? Outra pergunta que se faz importante é: qual o caráter estético deste movimento? Uma vez que estamos estudando a arte afrodescendente e, também, a sua possível inserção no ensino da História da Arte, da História Africana e da História dos Afrodescendentes, o aspecto estético é parte intrínseca.

Para a presente pesquisa, foram coletados impressos jornalísticos, *folders* de eventos e catálogos de exposições, fotografias, filmagens e entrevistas. Temos, portanto, um acervo com registros de importância considerável, uma vez que se pretende desvendar a história e apresentar a estética de uma 'escola' de artistas negros da cidade de São Paulo que, talvez sem se dar conta, realizou um significativo movimento cultural. Até o presente momento, porém, o movimento não teve o devido registro oficial e a devida apreciação artística para figurar na História da Arte do Brasil. É importante sublinhar que o material recolhido está situando dentro da estética de base africana e num movimento social de relevância para a cultura brasileira.

O próximo capítulo retratará um breve percurso histórico da Praça da República e da sua Feira de Arte e Artesenato.

4 UM BREVE HISTÓRICO DA PRAÇA DA REPÚBLICA EM SÃO PAULO

A Praça da República é um espaço público tradicional localizado no centro da cidade de São Paulo. Nos primeiros anos do século XIX, a população local considerava a praça como um largo alagadiço, distante do centro da cidade e conhecido como Praça da Legião. Em 1817, o lugar foi transformado em um espaço de lazer e diversão pública. A construção de um anfiteatro propiciou eventos como touradas, cavalhadas e circo de cavaleiros. Em decorrência desses acontecimentos, passou a ser denominada de Praça dos Curros (INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, 1995).

Ao longo dos anos, o processo de desenvolvimento industrial e comercial da cidade de São Paulo não só favoreceu o crescimento como também alterou, rapidamente, a região central da cidade. A praça sofreu várias modificações, tanto na questão da estrutura física quanto na maneira como a sociedade passou a utilizar o ambiente. As muitas melhorias realizadas, por fim resultaram num grande passeio público que começou a reunir frequentadores, sobretudo às famílias. O local também teve seu nome alterado várias vezes e entre as denominações estão: Praça dos Milicianos, quando era utilizada para exercícios militares; Largo 7 de Abril ao ser usada para treinamento de cocheiros e animais de tração; Praça 15 de Novembro e Praça da República, nome derradeiro para homenagear a Proclamação da República, ocorrida em 1889 (INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, 1995).

A Praça da República, enquanto espaço público seguiu firmando desde os primeiros tempos de existência o seu potencial. Considerada um importante marco histórico tanto para a região central da cidade de São Paulo como para o país, floresceu como palco de diferentes acontecimentos socioculturais e políticos. Entre os fatos relevantes ocorridos na Praça da República podemos citar a Escola Normal Caetano de Campos, a sede própria foi inaugurada em 1894, projeto esboçado pelo engenheiro Antônio Francisco de Paula Souza, desenvolvido e concluído pelo engenheiro e arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo. A escola adotou uma linha vanguardista com ensino de referência e difundiu teorias científicas e pedagógicas, tornando-se um símbolo das novas utopias que emergiam com a República. Conceituada como Escola Modelo, formou uma importante elite de intelectuais paulistas, entre eles Cecília Meireles, Francisco Matarazzo, Mário de Andrade, Maria da Glória Capote Valente, Maria Helena Gomes Cardim, Sérgio Buarque de Holanda e Oscar Americano. Hoje, o prédio da antiga Escola Normal Caetano de Campos é conhecido como Edifício Caetano de Campos e abriga, atualmente, a sede da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS HISTEDBR, 2012).

A Praça da República serviu, também, como ponto de concentração de multidões que, em geral, pretendiam partir em passeatas ou realizar comícios para fazer reivindicações que trouxessem importantes mudanças políticas e sociais para o país. Em 1932, Pedro Manuel de Toledo foi nomeado interventor do estado de São Paulo e quando tentou formar um novo secretariado independente, o representante da ditadura getulista, Oswaldo Aranha, chegou com a missão de interferir na formação do secretariado. O povo se levantou contra o autoritarismo, saiu às ruas para protestar; porém, quando a multidão avançou contra a sede da “Legião Revolucionária”, que ficava na esquina da Praça da República com a Rua Barão de Itapetininga, foi recebida à bala. Esse protesto e sua contenção provocou a morte de cinco jovens estudantes da Faculdade de Direito: Mário Martins de Almeida (Martins); Euclides Bueno Miragaia (Miragaia); Dráusio Marcondes de Souza (Dráusio); Antônio Américo Camargo de Andrade (Camargo) e Orlando de Oliveira Alvarenga (Alvarenga). Por sua vez, essas mortes deram início ao movimento de oposição que entrou para a história com o nome de Revolução Constitucionalista de 1932, que passou a ser conhecido pela sigla MMDCA iniciais dos nomes dos cinco estudantes paulistas mortos pela brutalidade da ditadura de Getúlio Vargas (NOGUEIRA FILHO, 1982).

Em 1964, aconteceu a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, manifestação contra o ‘perigo comunista’ que levou 500 mil pessoas às ruas e foi organizada por entidades de mulheres católicas ultraconservadoras e patrocinada pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Foi apoiada pelo governador Ademar de Barros que, para o trabalho de convocação do povo, contou com a efetiva colaboração da sua mulher Leonor Mendes de Barros. O ponto de concentração para dar início à caminhada foi a Praça da República. Dali saiu em direção à Praça da Sé para participar de uma missa celebrada na Catedral Metropolitana de São Paulo pela ‘salvação’ da democracia (FICO, 2004; SIMÕES, 1985).

Em 1968, a Praça da República foi um dos pontos da cidade de São Paulo onde ocorreram grandes manifestações estudantis contra o regime militar. O momento culminante foi em 1984, em apoio ao movimento civil ‘Diretas Já’ que agitou a praça com comícios e agregou diversos setores da sociedade para reivindicar eleições presidenciais diretas no Brasil (CALDEIRA, 1997).

Nesse campo de lutas e coletivização, nosso interesse recaiu especificamente, sobre a primeira metade da década de 1950, quando o filatelista J. L. Barros Pimentel fundou na praça uma minifeira que vendia ou trocava selos raros, que despertavam o interesse de gente de todas as idades. Logo depois, as notas, as medalhas e as moedas antigas ganharam

mais e mais espaço, atraindo ainda mais curiosos e colecionadores. Em seguida, vieram os inconfundíveis *hippies* que aos poucos foram surgindo. Sentavam-se no chão e produziam peças rústicas de metal ou couro, cercados pelo público que gostava de apreciar o trabalho e acabava comprando um colar, um brinco, uma pulseira ou uma bolsa. Com o tempo, o artesanato virou moda e o comércio, a princípio incipiente, cresceu. A Feira dos *Hippies* - como passou a ser denominada - tornou-se programa obrigatório para pessoas de todas as classes sociais nas manhãs de domingo. Foram estes sujeitos históricos que abriram espaço para a chegada dos artistas plásticos e artesãos nos anos de 1960.

Os desenhistas, pintores e escultores chegaram dividindo o espaço e o encantamento do público para com filatelistas, numismatas e os hippies. Vivenciando, também, esse momento vai despontar um grupo expressivo de artistas afrodescendentes, de formação acadêmica ou autodidata, em sua maioria. Alguns vinham do Embu para expor seus trabalhos de escultura em madeira ou terracota, peças em cerâmica ou pinturas em telas das mais variadas escolas ou tendências artísticas. Fazendo da praça um local de encontro e concentração para trocar e agregar conhecimentos indo além do setor da arte, cada vez mais outros artistas foram chegando e tornou-se evidente a necessidade de começar organizar a praça de maneira mais adequada para os expositores, considerando também os espaços para poder trabalhar e atender melhor ao público visitante na feira da Praça da República.

É importante salientar que o nome Praça da República com seus acontecimentos político-sociais e a feira da praça ocorridos ao longo dos anos ultrapassou a fronteira nacional e se internalizou.

Assim como, não podemos deixar de ressaltar que o movimento artístico que estamos estudando tem ramificações na hoje denominada Estância Turística de Embu, distante 20 km do centro da cidade de São Paulo e que a partir de 1960 tinha entre seus moradores uma parte dos artistas que expunham seus trabalhos na Praça da República. Desta maneira, o movimento dos artistas na Praça da República passa a ter uma história em comum com o movimento dos artistas do Embu e nesse conjunto sobressaem os nomes de Solano Trindade e Mestre Assis do Embu, figuras centrais também no Embu. Sem embargo, destacaremos a participação de outros atores culturais igualmente importantes.

No capítulo 5, serão apresentados os referências teóricos, metodológicos e conceituais efetuando aproximações teóricas com fontes plurais que trazem um novo olhar para temática da tese de doutorado.

5 REFERÊNCIAS TEÓRICAS – METODOLÓGICAS E CONCEITUAIS DA PESQUISA

A temática da tese Movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República faz parte de tempos e lugares históricos que cristalizam as abordagens das africanidades brasileiras e das afrodescendências. Esses tempos e lugares são pensados no Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, no Eixo de Sociopoética, Cultura e Relações Étnico-raciais. Trata-se de um eixo de pesquisa que, na sua formação, contém entre outras a proposta de abordar o conhecimento da história, geografia e filosofia africana a fim de buscar procedimentos, proposições teóricas e metodologias referentes à sua base. Interessa-se por uma perspectiva de fazer ciência sobre o pertencimento de um grupo social específico, ou seja, que as pessoas busquem trabalhar temas que fizessem ou fazem parte das suas vivências particulares desde muito tempo e tenha uma inserção militante, entendendo a militância como parte da ação de indivíduos conscientes das problemáticas socioculturais e comprometidos na busca de encontrar soluções através do impulso possível fornecido pela ciência participante. São pesquisas onde os sujeitos pesquisados estão em necessária e íntima relação com os sujeitos pesquisadores.

Em vista disso, como pesquisadora afrodescendente, realizo este trabalho efetuando aproximações teóricas com autores que trazem um novo olhar para os assuntos que tenham correlação com a cultura de matriz africana. Deste modo, diante da busca de trabalhar com fontes plurais para além do pensamento ocidental, recorreu-se às referências dos trabalhos de Muniz Sodré (1988), de Guerreiro Ramos (1995), avançando na filosofia de base africana com a leitura das obras de Marcos Aurélio Luz (2000) e Raul Altuna (2006), todos eles enfocam filósofos e historiadores filhos da mãe África. O reconhecimento da visão de mundo dos povos negros do continente africano ocasiona conseqüentemente distanciamento em relação ao pensamento hegemônico eurocêntrico de produção do conhecimento.

O conceito ou o termo negro, quando aparece nos trabalhos dos referidos estudiosos, tem uma formulação dada pela história, pela geografia e pela filosofia que descende das diferentes etnias sequestradas na África, transportadas e escravizadas, entre outros lugares, no Brasil. Acreditamos ser justo, salientar que, todas as pessoas são da raça humana, porém o fato não implica na inexistência do racismo antinegro visto como um produto político da estrutura dominante que se estende até outros aspectos das relações sociais brasileiras como o fator econômico, cultural e educacional (CUNHA JÚNIOR, 2008).

Também se fica distante dos conceitos de raça social e biológica e das metodologias que trabalham com estes conceitos, por julgá-las superadas, visto que muitos autores já se debruçaram sobre essa questão, dentre eles Munanga (1999) e Maio e Santos (2010). O conceito de raça é um produto de um erro da ciência, utilizado como forma ideológica da dominação ocidental sobre as populações africanas e afrodescendentes. Por isso mesmo, considera-se o termo inadequado para os propósitos desta pesquisa.

Embora já referido acima, vale retomar a questão da metodologia afrodescendente de pesquisa (CUNHA JÚNIOR, 2008), a qual exige uma relação direta entre sujeitos pesquisados e pesquisador. Para diante do exposto, poder ampliar o entendimento com a expressão “Da Porteira para dentro, da porteira para fora” de Marco Aurélio Luz (1992), a qual, pode ser entendida como uma frase metafórica que reforça a importância de poder falar a partir do nosso lugar, ou seja, de dentro da porteira, do seu contexto onde são vivenciadas as especificidades da comunidade, portanto estabelece um olhar mais apurado, atento e crítico.

O estudioso Marco Aurélio Luz investigando os terreiros, melhor dizendo, os espaços onde se dá o ritual religioso de matriz africana, e aqui generaliza-se a expressão para todo conjunto da cultura negra. Neste sentido, de relação direta com os sujeitos pesquisados e com a base na pesquisa afrodescendente, vai-se também recorrer aos depoimentos dos artistas entrevistados em dois momentos: em um executa-se recortes para serem utilizados no corpo do trabalho, pois os relatos enriquecem, comprovam e fortificam a construção histórica que hora estudou-se e no outro apresenta-se na íntegra os depoimentos sobre a Praça da República e o movimento artístico de fundamento negro na perspectiva dos sujeitos históricos.

5.1 Metodologia da pesquisa

A pesquisa segue o percurso da metodologia afrodescendente. Sendo que sob esse enfoque no tocante ao conjunto de procedimentos investigativos a tônica da evolução da pesquisa incide sob a dinâmica circular das avaliações relativas às especificidades dos diversos aspectos que caracterizam e permeiam o cotidiano do segmento populacional afroafrodescendente

Na pesquisa afrodescendente, consideramos que todos os seres e todos ambientes contêm conhecimentos. Ela parte, inclusive, do reconhecimento desse conhecimento. Acrescenta ao conhecimento vindo do ambiente a outros de formações diversas, elaborando, assim, a possibilidade da produção de um novo conhecimento sobre a realidade estudada. Na postura da pesquisa afrodescendente, o

conhecimento não precisa ser produto da sistematização científica para ser compreendido como tal. (CUNHA JÚNIOR, 2008, p. 78).

Henrique Cunha Júnior (2008), alerta que a proposta metodológica afrodescendente “faz parte e deriva de alterações sobre as práticas que podemos denominar de interpretativista”. Sendo assim, do conjunto interpretativista utilizou-se neste trabalho a pesquisa participante (BRANDÃO, 1999). Realizamos o estudo utilizando a história oral, focando o movimento artístico, a história da arte e a interpretação da obra de arte. A modesta listagem que constava 20 nomes de artistas no início da investigação ampliou de modo surpreendente no decurso da pesquisa de campo onde coletamos dados por intermédio de entrevistas, fotografias e filmagens, além do levantamento de fontes escritas como jornais, revistas, catálogos e folders de exposições. Reforça-se que o procedimento utilizado nas entrevistas e nos perfis biográficos dos artistas resultou na captura e salvaguarda da memória, dos sujeitos pesquisados, entende-se que suas vivências alinham o conhecimento e o reconhecimento, consolidam a história do grupo e possibilitam o entendimento sobre como foi elaborado a ideia e o sentido dado ao movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República, no período de 1960 à 1980.

Em parte, esta investigação sobre o movimento artístico retoma, de modo geral, as pesquisas sobre o movimento social de consciência negra paulista, dentre outras temos: os períodos dos Movimentos Negros antecedentes desde 1930, como advoga Cunha Júnior (2003), os Clubes Negros, uma busca de Santos (2006), a Imprensa Negra, na linha de Mello (1999) e os Jornais Negros, investigação feita por Motta (1986). Outra preocupação da pesquisa, foi localizar o momento político e entender as influências mútuas dos outros movimentos negros e culturais sobre o movimento artístico da Praça da República, articulando este último aos movimentos populares que organizam a resistência à ditadura implantada no país, de 1964 à 1983.

5.2 Aspectos conceituais da pesquisa

O trabalho historiográfico registra e analisa a existência de um movimento artístico com fundamento negro embasado na cultura material e imaterial dos povos africanos, anterior à colonização europeia. Diante do exposto vale salientar que entre as manifestações artísticas destacamos a arte visual afrodescendente.

Assim, para uma melhor apreensão deste estudo é necessário referenciar os conceitos que balizam nossa pesquisa. Entendemos que a palavra afrodescendência para além

de significar quem descende dos povos africanos também é pensada a partir de tempos e lugares históricos, já mencionados acima, esse processo de análise também resulta em construção e compreensão ampla da nossa identidade pessoal e social.

No tocante ao termo fundamento negro definiu-se como uma forma de expressão da harmonia e do pertencimento social desejado dentro da complexidade social. Compreende-se que o fundamento negro pode ser expresso tanto nas ideias quanto na concepção formal da obra. A respeito desse fundamento negro de base africana que foi reelaborado a partir da realidade brasileira, se abordará a diante.

Sobre a especificidade da arte observa-se que Kabengele Munanga (2000) quando foi curador do módulo “Arte Afro-brasileira”, no evento que marcou a comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil, escreveu para o catálogo da exposição³ o artigo: “Arte Afro-brasileira: o que é, afinal?”. Nesse trabalho Munanga ao apresentar reflexões sobre o tema propõe que a partir de “uma visão mais ampla, pode-se imaginar e representar a arte afro-brasileira como um sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona mediana ou intermediária e uma periferia”.

Ao prosseguir com a proposição do sistema o autor explicita que:

No centro do sistema, situamos as origens africanas desta arte, ilustradas por algumas obras cuja origem étnica é conhecida, pois se trata de uma arte não anônima, como pensaram alguns especialistas ocidentais, mas sim étnica. [...] Na zona intermediária do sistema, para a qual essa arte imigrou por motivos históricos entre nós conhecidos, situamos o nascimento da arte afro-brasileira, uma arte que, além das características africanas, sempre em processo de criação, recriação e reinterpretação, integrou novos elementos e características devido aos contados estabelecidos no Novo Mundo com outras culturas, num universo que às vezes ultrapassa as fronteiras nacionais. Aqui, salvo algumas exceções, nem sempre a matriz africana da obra e a origem étnica do artista se confundem.

Na periferia do sistema, situamos obras e artistas que, sem reunir todos os atributos essenciais das artes africanas tradicionais, recebem algumas de suas influências, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático iconográfico e simbólico, obras cujo imaginário artístico pode, de uma maneira ou de outra, remeter ao mundo africano, embora integrando nitidamente características da arte ocidental, indígena ou outras, que forma o mosaico e o pluralismo da arte brasileira (MUNANGA, 2000, p.124).

Partindo dessas considerações que situam a ascendência, o nascimento e as múltiplas influências da arte afro-brasileira, vão acatar a apreciação dada, contudo se utilizará o termo arte afrodescendente, como sinônimo de arte afro-brasileira e arte negra. Acredita-se que tais colocações se apresentam como facilitadoras em relação à compreensão da temática,

³ A Mostra Brasil+500, Mostra do Redescobrimto, grande exposição de arte realizada para celebrar os 500 anos de história do Brasil, em São Paulo no dia 23 de março de 2000. Cerca de 15 mil obras foram divididas em 13 módulos, reunidos em quatro edifícios no parque Ibirapuera: o Pavilhão da Bienal, a Pinacoteca, a Oca e o Cinecaverna, construído especialmente para a exposição.

bem como viabiliza a interpretação acerca da produção artística de base africana da cidade de São Paulo, mais precisamente na Praça da República.

Discorrendo ainda sobre a nossa herança histórico-cultural e na busca de uma avaliação. Nota-se que no artigo *Africanidades brasileiras*, a estudiosa do tema Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2006) informa que “a expressão africanidades brasileiras refere-se às raízes da cultura brasileira que têm origem africana”

Com a finalidade de especificar o sentido dado Silva afirma:

Queremos nos reportar ao modo de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprio dos negros brasileiros e, de outro lado, às marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do seu dia-a-dia. (SILVA, 2006, p. 11).

Concorda-se e acolhe-se a conceituação dada pela autora. Entendendo que a proposição indica existir na amplitude das manifestações socioculturais da população afrodescendente os sinais necessários para abarcar o presente estudo. É importante sublinhar que se trabalhou a importância do movimento artístico e educacional de fundamento negro, o material recolhido, situando-os dentro de uma visão de mundo e de uma estética de base africana. Acreditou-se que por esse viés, se terá ao alcance as ferramentas conceituais necessárias para realizar a averiguação do que se propôs investigar neste estudo.

Se dará prosseguimento com as considerações sobre o lugar histórico, sua simbologia e a arte afrodescendente por intermédio da perspectiva dada nos testemunhos dos agentes históricos.

5.3 O território simbólico e a arte

CONGO
 Pingo de chuva,
 Que pinga,
 Que pinga,
 Pinga de leve
 No meu coração.
 Pingo de chuva,
 Tu lembrás a canção,
 Que um preto cansado,
 Cantou para mim,
 Pingo de chuva,
 A canção é assim.
 Congo meu congo
 Aonde nasci
 Jamais voltarei
 Disto bem sei
 Congo meu congo
 Aonde nasci...
 (TRINDADE, 1999, p. 87).

O poema lírico de Solano Trindade (1999) elaborado no lastro das lutas político-sociais que sempre participou demonstra a importância de se ter um lugar histórico, ou seja, um território onde se possa estabelecer raízes, realizar sonhos e florescer lembranças. Assim, fazendo uma analogia com a poesia, parte-se da ideia de que a Praça da República e o Embu das Artes se constituem em territórios simbólicos para os participantes dos movimentos negros e para os artistas que ali conviveram periodicamente (CUNHA JÚNIOR, 2007).

Reforça-se que, na construção de território simbólico, também se está considerando a localização e o processo histórico do espaço, neste caso, surgiu no que é hoje considerado centro velho da cidade, as diferentes maneiras que a população fez uso do local ao longo de várias épocas, os eventos ocorridos na história recente como as manifestações culturais, sociais e políticas, o tempo que os artistas ocuparam o lugar e os sujeitos da pesquisa que balizaram essa ideia em suas ações.

O movimento artístico, sem dúvida é parte integrante das lutas socioculturais, que visavam buscar melhores condições de vida as quais sempre foram pleiteadas pelos movimentos negros do período entre 1960 e 1980 da cidade de São Paulo. Em 2009, as primeiras entrevistas feitas logo no início da pesquisa, em uma espécie de abordagem piloto, já traduziam entre outras essa afirmativa, como atestam os depoimentos norteadores do trabalho, são pessoas que viveram integralmente o movimento, como os artistas Sidney Lizaro (Lizar), escritor e jornalista Oswaldo de Camargo e o artista Wanderley Ciuffi. Para ilustrar esse momento de embates da população negra, apresentam-se trechos das narrativas dos três sujeitos históricos que foram entrevistados, acima citados, as narrativas demonstram suas observações e posicionamentos sobre o período estudado.

Seguindo também o rastro dos acontecimentos sociopolíticos que segundo Lucíla de Almeida Neves Delgado, (2004) têm início nos primeiros meses do ano 1964 com os episódios “do comício de 13 de março, na Central do Brasil e a Revolta dos Marinheiros que reivindicam mais direitos, inclusive o de votar” e vai até 1985, aconteceram em diferentes setores da sociedade manifestações contra o autoritarismo do poder estabelecido. Tem-se o relato do artista Lizaro que assim como os dizeres anteriores de Delgado, expõe o episódio ocorrido na Praça da República que demonstra o nível de insatisfação com as pessoas que integravam o movimento artístico e a gravidade da postura imperiosa, comum naquela época, contra o cidadão trabalhador.

Em 1970, mais ou menos houve uma batida do secretário de turismo que era a autoridade que gerenciava o lugar com grupo de policiais, pegando todos aqueles que não tinham documentos, para tirá-los da praça procurando moralizar esse espaço.

Eu me lembro de que chegaram a mim e eu disse não tenho documento da praça, mas minhas telas estão com tintas frescas e eu estou aqui, porque preciso e tenho que levar dinheiro para meus filhos, colocar dinheiro em casa, então tô aqui por isso. Agora, eu estive lá para regulamentar a documentação e pela incapacidade de vocês eu não consegui, então existe responsabilidade pela falta da organização de vocês e não nossa. Falei diretamente para o secretário, chamado por tenente Lélo, e aí se relaxou a batida. Ele fez uma roda com todo grupo que ele tava comandando distante de mim, depois de mais ou menos uns cinco minutos de conversa o assessor veio falar pra mim o seguinte: o secretário ta te convidando para um diálogo para segunda- feira lá na secretaria. Eu digo, eu vou, e ali começou uma organização real, com parceria com a secretaria de turismo, porque ele vendo o meu posicionamento, automaticamente, acreditou na minha possibilidade de ação política dentro do grupo de artistas. Ele então me convocou para esse trabalho me dando todos os direitos de ação.

Então eu montei uma associação que se chama Associação dos Artistas Plásticos de São Paulo e deve estar ativa até hoje. Fui o primeiro presidente. Por seis meses tive problemas na vida particular, por causa das responsabilidades existente, no sentido de doar-se em benefício do trabalho coletivo acabei prejudicado a minha vida particular. Então depois de seis meses, eu passei a responsabilidade a outro [...] (LIZARDO, Entrevistado).

O campo da cultura fortemente oprimido reagiu diante das restrições ditatoriais do regime militar. Vigoravam as ideologias de liberdade de expressão e de contracultura que estavam sempre na ordem do dia. O artista visual utilizava sua obra de arte como veículo para exprimir ideias e firmar posicionamentos sobre as questões sociopolíticas da época e nessa mesma trilha, seguia os frequentadores da Praça da República, entre eles artesãos, pintores, escultores, desenhistas, músicos, atores, jornalistas e escritores, além de comerciantes de artes e militantes dos movimentos sociais.

Sendo assim, é possível perceber pelo acontecimento exposto, que Lizar enfrentou a situação de arbitrariedade policial que se dizia moralizadora com uma postura de um cidadão consciente que deixa transparecer seus ideais. Soube impor e exigir respeito das autoridades e mais, demonstrou estar preparado para sentar à mesa de negociações.

De modo oportuno, podemos destacar outro olhar sobre os eventos e a importância da praça, na época estudada. O escritor e jornalista Oswaldo de Camargo aponta em seu depoimento, o lugar como ponto aglutinador, onde as pessoas se encontravam para trocar ideias e, nesse sentido, argumenta:

Considero a Praça da República da década de 1960 a 1980 algo que não vai se repetir mais, visto que São Paulo mudou em todos os aspectos, na configuração da cidade e bastante sob o ponto do mapeamento de uma intelectualidade que vivia aqui no centro naquele tempo. Um bom número de escritores residia perto da Praça da República. Cito Paulo Bonfim, residente em um apartamento na Avenida Ipiranga; Lygia Fagundes Telles, na Rua Martins Fontes; Fernando Goes, mulato cronista conhecido e crítico respeitado de literatura, na Rua Santo Antônio. Emociona-me lembrar de que sempre fui muito bem recebido nas visitas que a eles fazia; com eles conversava e com eles muito aprendi. Foi uma época privilegiada no que toca ao universo da cultura literária, da música, das artes plásticas, sobretudo [...]

[...] Quando você me pede que fale da Praça da República desse tempo, o que me ocorre também é que, em alguns aspectos, ela podia ser considerada, vendo-se hoje, um encontro de negros e mulatos que faziam arte [...] (OSWALDO DE CAMARGO, Entrevistado).

Por intermédio da narrativa de Oswaldo, também é possível compreender o quanto foi fundamental ocupar o espaço público e torná-lo um ponto de convergência, onde se instituiu uma rotina para vários frequentadores da praça. De maneira mais especial, para esse grupo de artistas e intelectuais que realizavam ali, numa ação de camaradagem, o aprendizado informal baseado nas trocas de conhecimentos.

Observando a consideração do escritor e jornalista Oswaldo sobre os que ‘faziam arte’ naquele tempo e espaço, vale destacar o depoimento do artista Wanderley Ciuffi (2011) onde vamos encontrar um paralelismo quando, ambos, situam o mesmo fenômeno artístico:

Naquele tempo o movimento que se esboçava aqui era um movimento negro, porque quem dele fazia parte eram Solano Trindade, Assis, Chico, Raquel Trindade, Antenor Carlos Vaz, Cyleia, Ana Moíses, José Sabóia, Mestre Gama, Acae, Jorge Caetano, Vicente de Paula, Mendell e outros que participavam de todos os Salões de Arte e ocupavam os ateliês do centro da cidade. É claro que o Embu tem uma história de Arte da qual fazem parte brancos como Cássio M’Boi, Josefina Azteca, Sakai de Embu, Cirso Teixeira, Aurora, Z’Figueiredo e eu mesmo, mas eram os negros quem mais faziam barulho e foi Assis quem liderou o chamado “Movimento de Arte”, que levou a arte da cidade a expor em quase todo o estado de São Paulo, além do Rio, Brasília, Goiás, Minas e Rio Grande do Sul [...] (WANDERLEY CIUFFI, Entrevistado).

As conjunturas das informações orais colhidas por intermédio dos depoimentos indicam que se pode tratar esse território simbólico como território negro, por ocorrer nesse local uma prática cultural negra que teve a duração de duas décadas e se constitui no fenômeno artístico de fundamento negro.

Ante o exposto, podemos reafirmar que a ocupação do espaço territorial, no período estudado, inegavelmente, se dá com a presença da maioria negra, sendo que esta especificidade nos remete, diretamente, ao conjunto das obras de arte produzidas por este segmento da população. Dessa forma, o trabalho artístico que se apresenta denominado de arte afrodescendente é visto como um veículo que propicia a interpretação da concepção formal e do discurso do tema estudado.

Respaldado por essas explicações, se é balizado e direcionado para no item seguinte tratar de maneira mais contundente as questões que envolvem a interpretação e a estética relativas às obras de arte de fundamento negro.

5.4 Arte de fundamento negro e a estética

Segundo Cunha Júnior (2010) desde o período Brasil Colônia a dinâmica do processo histórico que constituiu a formação de bens materiais e imateriais das elites tanto portuguesas quanto brasileiras tem um nível altíssimo de dependência dos conhecimentos técnico e tecnológico dos africanos e afrodescendentes. O autor afirma que:

[...] os trabalhos nas áreas da música clássica, do teatro e das artes foram realizados como trabalhos anônimos de africanos e afrodescendentes ilustrados. A própria instrução dessas elites dependeu em muito de afrodescendentes.

A mão de obra africana e afrodescendente no Brasil foi em parte um conjunto de trabalhadores com formação profissional esmerada e com especializações importantes para a economia da época em diversas áreas e ofícios. (CUNHA JÚNIOR, 2010, p. 19).

Desse modo, africanos e seus descendentes ao longo de décadas transitam na estrutura da sociedade brasileira realizando diferentes trabalhos em situações onde eram por vezes forçados, subalternos ou autônomos, mas sempre deixaram as marcas de uma cultura de fundamento negro de base africana que se reelaborou diante da realidade imposta pelo segmento social vigente.

Mesmo considerando os esclarecimentos relativos a presença e a difusão do conhecimento dos africanos e afrodescendentes em todo o território nacional. Ainda assim, se é levado a ponderar que o legado relativo da arte visual africana e afrodescendente ainda é passivo de uma avaliação mais específica que utilize instrumentos de análise advindos da cultura de base africana que até os dias atuais permeia o território brasileiro.

Observando pelo lado da influência linguística africana no português brasileiro, pode-se fazer um mapeamento e constatar que as africanidades brasileiras existem na maioria das regiões do Brasil. Termos como: moleque, quitanda, bodega e botequim são usados e reconhecidos em todas as localidades do país. Impuseram-se aos termos de origem portuguesa e não se evidencia outros equivalentes de origem indígena e, quando percebida pelo ângulo das tecnologias africanas, podemos repetir a mesma afirmação (CUNHA JÚNIOR, 2010).

Prosseguindo na mesma linha de reflexão, no campo das literaturas oral e escrita, geralmente classificadas como literaturas populares, verá que as temáticas estão ligadas às produções cotidianas da vida e da presença de populações de maioria afrodescendentes; o fato pode ser analisado pelos mais variados trabalhos já realizados e vale dizer que estudiosos demonstraram que a oralidade brasileira é herdeira da africana (RISÉRIO, 1996; SANTOS,

1996). Continuando com o mesmo argumento, ressalta-se o campo expressões artísticas das artes, assegura-se que as formas de teatros populares brasileiros são, em grande medida, a tradução das formas de teatro africanos (BROCHADO, 2006; PARÁ, 2010). Com relação à dança, temos uma proposta de análise feita pela professora Inaicyrá Santos, quanto à persistência de elementos performáticos da dança africana na dança brasileira, e na sua possibilidade de ensino (SANTOS, 1996).

No âmbito das artes visuais, várias exposições de arte afro-brasileira foram idealizadas pelo artista e diretor do Museu Afro Brasil, Emanuel Araújo (1988), que num trabalho de fôlego organizou o livro denominado *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, para demonstrar nossos vínculos com a arte africana e ressaltar as continuidades dos elementos que constituem a base das produções artísticas afrodescendentes brasileiras. Tratando do mesmo campo, o estudo de Kabengele Munanga (2004), intitulado *A dimensão estética na arte negro-africana tradicional* anuncia a existência de uma

[...] controvérsia criada pelos próprios estudiosos ocidentais que, bem ou mal intencionados, tentam entender a partir do filtro de sua própria cultura e da visão da estética da arte ocidental uma arte que tinha raízes numa visão do mundo diferente da ocidental [...] (MUNANGA, 2004. p. 29).

As reflexões do referido artigo transcorrem apoiadas em três abordagens sobre estudos da arte negro-africana a teoria etnológica, etno-estética e a estética as argumentações aprofundadas não deixa de evidenciar que se estabelece uma barreira intransponível, quando a ideia é querer considerar a arte negro-africana tradicional com a concepção da estética ocidental (MUNANGA, 2004).

Diante do exposto e das ponderações do texto citado, somos induzidos a uma ação necessária: expor de maneira sucinta a definição de estética, para tanto consultamos o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2010, p. 873) que comenta:

Estética. (do grego ou aisthesis: percepção, sensação). 1. Filos. Estudo das condições e dos efeitos da criação artística. 2. Filos. Tradicionalmente, estudo racional do belo, quer quanto à possibilidade da sua conceituação, quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que ele suscita no homem. 3. Caráter estético: beleza: a estética de um monumento, de um gesto. 4. Fam. Beleza física; plástica [...]

Esta definição de estética que pensa no belo, no sublime, na representação ideal da natureza entre outros, deixa de fora questões de outras ordens e valores. Mas também não se

está falando de uma estética do plágio, ao contrário, buscam-se paralelismos, na identidade étnica, no sentido de pertencimento, na memória e outras possibilidades. A estética que se pretende apontar em relação ao que se propõe nesse trabalho está em relação direta com o fundamento negro, já definido, e, que foi reelaborado a partir da realidade brasileira.

Tem-se ciência da necessidade de se afastar de generalizações numa perspectiva universal, e que as análises da produção artística de base africana, ainda hoje, recebem classificações com a perspectiva eurocêntrica (MEDINA, 2002). Entende-se como certas as colocações de Kabengele Munanga (2004) e seu estudo reforça nossa determinação em prosseguir, buscar avançar com as preposições para a interpretação da obra de arte recorrente no nosso trabalho de doutorado.

Portanto, se está fazendo um caminho inverso, melhor dizendo, partindo da cosmovisão africana e afrodescendente, das características gerais da arte africana tradicional de Balogun (1977) e os cânones da arte paleo-africanas de Preston (1991). Sabe-se, no entanto, que a opção por esse caminho impõe como limite o fato de não abranger todas as estéticas e estilos da arte africana tradicional, presentes na complexidade étnico-cultural do povo africano. Contudo, se pode observar que para Cheikh Diop (1982), a cultura africana tem denominadores comuns que criam vertentes culturais comuns, mas que apresentam a possibilidade de uma grande diversificação. O autor traduz o paradigma da unidade na diversidade. Sua tese é que existe uma unidade conceitual e histórica que percorre todo o continente a partir do Egito antigo e forma o pluralismo da cultura africana. Tendo esse ponto para observar, se é levado a pensar que esta base da unidade e da diversidade da cultura africana, por razões históricas, chegou à cultura brasileira e por conseguinte à arte. Portanto, se acredita ser possível fazer um aporte reflexivo que venha a contemplar a manifestação artística e a partir daí, prosseguir ressignificando as características propostas por ambos os autores, na intenção de constituir a especificidade da arte ocasionada pela diáspora.

Primeiro será abordado, em *Olá Balogun (1977)*, escritor e diretor cinematográfico nigeriano, que produziu para a UNESCO vários estudos sobre cinema, arte e cultura da África. Ele apresenta como características gerais da arte africana: o reducionismo, a desproporção, a estilização, a frontalidade, a abstração e a repetição acentuadas das formas. A seguir será tratado sequencialmente cada um dos itens apontados pelo autor e simultaneamente se irá inferir considerações às quais, posteriormente, se utilizará para interpretar a arte afrodescendente.

a1) O reducionismo.

Considera-se que advém da diminuição das proporções, indica que partes do objeto artístico podem ter suas dimensões alteradas, sem nenhum compromisso de utilizar o recurso da proporção áurea universal, ou seja, não existe qualquer pretensão de fazer uma réplica fidedigna.

a2) A desproporção.

Entende-se que ocorre da desconformidade do aspecto formal para evidenciar uma parte do todo considerada, em detrimento de outras, mais importante por caracterizar um atributo de valor. Neste caso, não existe a nomeada harmonia ocidental também conhecida como clássica, ou seja, as ideias de beleza, proporção e ordem apreciadas como *agradáveis* à vista.

a3) A estilização.

Acredita-se que ocorre da ação de simplificar o aspecto formal de toda e qualquer natureza. Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem-se livremente na elaboração do objeto artístico, constituindo uma estilização de caráter singular.

a4) A frontalidade.

Reconhecidamente, uma convenção utilizada na arte do Egito antigo. A lei da frontalidade restringe o ângulo de visão do observador. Na pintura, a figura humana é elaborada com os olhos, ombros e peito para serem vistos de frente; a cabeça e as pernas para serem vistas de lado enquanto que na escultura a da figura humana vigorava a rígida posição frontal, ou seja, a maior parte dos detalhes está na parte frontal, indicando que a apreciação deve ser feita, principalmente, de frente.

a5) A abstração.

Compreende-se que a ‘falta’ de ‘algo’ em relação ao aspecto formal remete ao exercício da subjetividade, pois a intenção é somente simular a forma, sem que isso venha a significar ausência da mesma, pois em casos como esse o que se busca exprimir é a essência. Na arte africana, a abstração de qualquer natureza, por vezes, pode resultar numa geometrização.

a6) Repetições acentuadas das formas.

Vê-se como a possibilidade de criar e recriar uma ordenação que resulte numa configuração de diferentes motivos geométricos, em um processo acumulativo ou de movimento rítmico.

Ao término desses itens, vale ressaltar que por intermédio das seis características gerais da arte africana tradicional apresentada é possível traçar o fio identitário da construção

formal das produções artísticas do continente africano. Assim sendo a seguir a próxima proposição.

O segundo estudioso é George Nelson Preston (1991) historiador e crítico de arte contemporânea afro-americana e africana, realizou estudos diversos em artes visuais; identificou no Caribe, América do Norte e Brasil, a existência de um movimento artístico que denominou de neoafricano. Para ele, certos artistas atuais, apesar de suas diferenciações compartilham de algumas premissas formais e conceituais da arte africana tradicional, que estão na base de suas obras. Para demonstrar as semelhanças estilísticas do movimento neoafricano, o autor utiliza a análise comparativa das produções artísticas estudadas, tendo como paradigma os cânones da arte paleo-africanas. Será destacado sequencialmente cada um dos itens apontados pelo pesquisador e, simultaneamente, serão inferidas nossas considerações às quais, posteriormente, utilizaremos para interpretar a arte afrodescendente.

Os paradigmas dos cânones da arte paleo-africanas propostos por George Nelson Preston desenvolvem os seguintes itens:

b1) Tensão entre eixo virtual e real.

Sabe-se que o objeto quando construído no sentido vertical, em geral, necessita de uma base de apoio e, para sustentar a estrutura do objeto em pé, existe o eixo real, ou seja, coluna central (espinha dorsal), a qual geralmente fica localizada na parte central, melhor dizendo, bem no meio da estrutura e às vezes pode estar nas extremidades do objeto. Quando não se observa um eixo real, se está diante de um eixo virtual. Conseqüentemente, o eixo real da parte sólida do objeto se contrapõe ao eixo virtual das extremidades, resultando assim em tensão visual imaginária entre eixos ou linhas.

b2) Tensão entre simetria virtual e real.

Nesse caso, se repete a mesma base de pensamento articulado em relação à b1, a qual também pode servir para separar dois lados iguais, ou seja, simétricos, sendo que em um lado existe uma parte solidificada ou ‘algo’ real e do lado oposto, o espaço-vazado, o vácuo está cheio pelo fluido, que respiramos, ou seja, as partículas de ar.

b3) Estanque rítmico ou empilhamento de forma geométrica primária na configuração de um volume plano, área espacial negativa ou positiva, formas côncavas ou convexas, formas fechadas ou abertas.

Considera-se como alteração rítmica de uma linearidade com interferência da conformação geométrica que resultam em espaços cheios ou vazados, sendo que os pares opostos são recorrentes.

b4) Regularidade de um ritmo genérico ou padrão interrompido por motivos aderentes arranjados aleatoriamente, surpresas formais ou inversões semelhantes, a fuga de unidades básicas de padrão.

Entende-se como a harmonia na sequência de um todo ou alteração do padrão básico quebrando, a uniformidade e o equilíbrio sem perder a harmonia da concepção formal.

b5) Desconformidades entre áreas pintadas e superfície de planos.

Vê-se como a diferença entre os espaços, devido ao uso dos materiais complementares e da técnica inusitada ou distinta do que é predominante no trabalho.

b6) Jogos visuais nos quais formas reduzidas tornam-se ambivalentes e podem ser lidas como representação alternativa de uma coisa ou seu sinônimo ou antítese;

Compreende-se como as formas geométricas criadas a partir das múltiplas variantes da construção e arranjos formais, ou também interpretações alteradas visualmente pelos valores subjetivos da obra ou pela percepção do observador.

b7) Motivos “pars pro todo” que usam um aspecto evidente de uma coisa para representar sua inteireza.

Percebe-se como motivos de padrão absoluto onde uma parte corresponde ao todo.

b8) Combinações em técnicas mistas, aleatoriamente correlatas a modelos, cores objetos ou ideias.

Compreende-se que existe uma justaposição entre tudo que é percebido como oposto, contrário ou diferente.

Esse conjunto propositivo, segundo a visão, a forma a base para as interpretações das obras de arte afrodescendente, presentes no estudo que agora se apresenta. Todos os itens podem ser observados de modo autônomo ou interligados, não existe a necessidade de contemplar todos. Considera-se, pois, que a temática, a regularidade das características representativas da forma idealizada e a construção estética inspirada nas premissas formais e conceituais da arte africana tradicional são dados característicos distintos, portanto passivos de ser identificado e validar a arte afrodescendente.

O próximo item retratará a cosmovisão africana e sua presença na arte ressaltando a importância da continuidade cultural.

5.5 Cosmovisão africana: sua presença na arte

Quando éramos crianças, passávamos uma impressão para as pessoas que no futuro poderíamos ser artistas [...]. Todos nós tínhamos mania de desenhar e brincar com o

barro. Eu era muito apegado às ferramentas, como marreta e essas coisas assim [...] [...] o negócio de ser escultor é uma mania de pequeno, de malhar as coisas e de cortar. (JOÃO CÂNDIDO DA SILVA, Entrevistado).

Não se discute mais a existência das contribuições culturais e os legados que a civilização africana deixou para a humanidade. É sabido que a cosmovisão do mundo negro-africano se difundiu com os deslocamentos impostos pelos fatos históricos do escravismo negro pelo mundo (FONSECA; BENTO, 2008; GUERREIRO, 2010).

Os povos que chegaram ao Brasil, pelos motivos e as atuações decorrentes desses deslocamentos, lutaram pela vida e a sobrevivência, com vários meios, nos primeiros tempos, o único meio foi utilizando o instinto natural do ser vivente, ou seja, o impulso espontâneo de preservação, resistência e continuidade. Junto com essa necessidade de salvaguardar a existência, os saberes, os valores e a religião podem subentender que alguns elementos da cultura se perderam, mas outros persistiram ou se transformaram. Fato é que, neste tópico, para melhor apreender e avaliar outros sentidos da cultura de matriz africana e lançar um olhar sobre a arte irá nos aproximar, sem a pretensão de esgotar o tema dos estudiosos Marco Aurélio Luz (2000) e Muniz Sodré (1988).

Os livros *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*, de Marco Aurélio Luz (2000) e *O Terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*, de Muniz Sodré (1988) apresentam como traço comum a necessidade de ampliar, na sociedade brasileira, o conhecimento histórico, social, econômico e cultural, tanto sobre as sociedades africanas, quanto da brasileira. Operação que se inicia pelo reconhecimento do passado do continente africano, pela via da religião, através dos mitos inaugurais e vindo para os dias atuais na produção cultural. Na dinâmica imposta por esse processo e que traz à luz a religiosidade, é que se fará a extensão das reflexões direcionadas à arte.

Considera-se importante ressaltar que se entende como sinônimos as terminologias utilizadas nos estudos dos autores como: *ethos negro-africano* e *base africana*, o *fundamento negro* e *estética de base africana* e também *filosofia de base africana*. Reforça-se que a palavra *base* está ligada à ideia de Diop (1982) que a unidade gera a diversidade. Esse é um princípio científico geométrico da ideia de base⁴ da geometria analítica que gera um espaço geométrico das possibilidades de representação do conjunto (CUNHA JÚNIOR; MENEZES, 2003). Quanto às proposições dos autores, inicia-se por Marco Aurélio Luz (2000) que no sentido de atender o proposto em seu estudo, informa:

⁴ Para exemplificar a ideia de base podemos utilizar as cores, pois estas são infinitas, entretanto as cores primárias formam uma base da qual podemos produzir todas as outras.

As comunidades-terreiro, egbé, se constituem em bem organizadas instituições compostas de um espaço sócio-religioso e arquitetônico próprio e caracterizado por uma população flutuante de seus membros que ali comparecem conforme determinada temporalidade litúrgica. Os limites da comunidade estão caracterizados pela frase “da porteira pra dentro, da porteira pra fora” que procura estabelecer as relações do ethos negro-africano do egbé com a sociedade oficial europocêntrica. Esses limites sempre são colocados para caracterizar o âmbito de atuação de poder entre ambos os contextos sociais. Todavia, a porteira funciona apenas como metáfora de limites, posto que a referência geográfica não traduz o alcance real dos processos de desdobramentos espaços-temporais do egbé que atua e se desdobra de diversas formas na formação social brasileira como um todo. (LUZ, 2000, p. 445).

Pela descrição dada do egbé, ou seja, comunidades-terreiro percebe-se a dimensão e a complexidade desse universo religioso. Contudo, o próprio autor anuncia não ser possível mensurar ‘os desdobramentos’ de tudo o que está concentrado no egbé. Acredita-se que a transposição dos conhecimentos apreendidos no interior dessas comunidades-terreiros possa ter, como um dos caminhos de passagem até outros espaços da sociedade fora deste núcleo religioso, a população flutuante que, no contexto social cotidiano, está mais livre para repassar, por vezes até involuntariamente, os princípios filosóficos dessa realidade vivida.

Neste sentido, é preciso observar o alerta sobre a singularidade das culturas. Muniz Sodré (1988) afirma que: “Cultura nenhuma experimenta, é certo, um acesso imediato ou direto do real. Há sempre uma mediação, entendida como o processo simbólico que organiza as possibilidades existenciais do grupo”.

Não que o problema da significação deixasse de ser colocado pelas “culturas de Arkhé” (ditas tradicionais ou selvagens), como foi pela ordem judaico-cristã. O que havia mesmo eram posições simbólicas diferentes quanto ao modo de relacionamento com o real, ou seja, com o conjunto das singularidades do grupo. Pois é isto o que se designa com a palavra real: o existente enquanto singular, único, incomparável – sendo cultura o real representado ou atuado, o modo de se lidar com o real de cada um, seja por meio da exibição dos limites dessas formas: a revelação da originalidade ou do mistério. (SODRÉ, 1988. p. 10).

Portanto, afere-se que encontrar um lugar entre outros lugares possíveis da cultura de base africana existir. A cultura material e imaterial tem uma dinâmica peculiar que pode ser expressa num a partícula que totaliza o núcleo da resistência. O ser humano é parte dessa estrutura e irá, mesmo que não queira dar sua contribuição, participar e revelar o conhecimento que é tão múltiplo quando as possibilidades interpretativas.

Assim sendo, se verá nas produções dos sujeitos da pesquisa o mesmo leque de possibilidades, principalmente, no trato com a forma, que muitas vezes parece escapar da realidade vivida. Neste sentido, alguns elementos podem sofrer alterações nessa passagem, mas se acredita que o elo com a matriz não seja de todo perdido, permanecendo quase que o mesmo, pois entre as pessoas pesquisadas algumas são adeptas das comunidades-terreiros,

outras são frequentadoras ou visitantes esporádicos. Contudo, todos, em certa medida, poderão absorver conhecimentos originários da mesma base. De um modo geral, se pode observar que esses conhecimentos têm sua origem nos fundamentos que correspondem diretamente ao culto de tradição milenar.

A arte sacra afrodescendente se configura por meio de elementos característicos entre eles objetos do ritual, cores simbólicas, indumentária, emblemas e representação dos orixás resguardados e/ou recriados pelo discurso da linguagem do artista ou artesão.

Certamente, não se irá desconsiderar a importância dos conhecimentos apreendidos nas comunidades-terreiro, egbé, visto que mesmo, quando reelaborados apresentam-se como um microcosmo de uma das civilizações que foram instituídas por nossos ancestrais africanos. Além disso, esses espaços agregam dois elementos da cosmovisão de mundo africano que não se esgotam e são atemporais: primeiro sempre poderemos ver esses espaços como relicário, ou seja, lugar originário e permanente do axé, a força vital, segundo, refere-se ao conhecimento e prática dessa sabedoria.

Pessoas que atuam em diferentes áreas como: empresários, políticos, intelectuais e artistas, conseqüentemente, todas podem reproduzir esse universo de diferentes modos. Em certa medida, os saberes e valores contidos na cosmovisão africana transcendem o espaço religioso e tornam-se público, mescla-se a saberes e produções de outras ordens. Mudam-se as regras e o compromisso e o comportamento rompendo com o sagrado e, nesse sentido a produção artística pode ter origem nos limites religiosos, porém não ser consagrada para o culto.

No item seguinte será apresentado na íntegra os depoimentos sobre a Praça da República e o movimento artístico de fundamento negro na perspectiva dos entrevistados.

6 A PRAÇA DA REPÚBLICA E O MOVIMENTO ARTÍSTICO DE FUNDAMENTO NEGRO NA PERSPECTIVA DOS ENTREVISTADOS

Esta parte da pesquisa, no seu início, apresentava algumas dúvidas de ordem prática. Como por exemplo, entrevistar um número grande de artistas, muitos dos quais conhecíamos, mas não tínhamos contato de longa data. Era um ambiente cultural frequentado, entretanto foram perdidos os laços diretos. Elaborou-se uma lista com os nomes dos artistas lembrados, cerca de 20 pessoas, e partiu-se para procurá-los. Havia esperança de encontrá-los, pois pressupunha-se que a Feira de Artes e Artesanato, tanto da Praça da República quanto do Embu continuavam vivas e reunindo muitos dos 81 expositores que atuaram juntos por 20 anos. O fato é que muitos deles desapareceram do meio cultural paulista, por terem mudado para suas cidades de origem não deixando endereço com os amigos que ficaram ou porque alguns morreram. Restou a expectativa de encontrar filhos e parentes que pudessem responder as questões e fornecer material da vida desses artistas. As notícias de alguns falecimentos vieram logo, mas, dos que haviam mudado de São Paulo demorou-se para obter informação. Permaneceu-se nesse percurso e em alguns casos a busca foi maior como o episódio do artista Ivonaldo Veloso de Melo. Foi comunicado que ele estava em Recife e daí, acionaram-se pessoas conhecidas que moram lá, logo em seguida chegou o endereço com a fotografia da fachada de sua casa no Recife antigo e junto vinha a notícia: “o Ivonaldo está em São Paulo, na casa de parentes para tratamento médico”.

As entrevistas realizadas pelo método da História Oral (MONTENEGRO, 1992) têm assento na memória de negros e não negros. Considera-se a memória como parte da cultura vivida pelos sujeitos da pesquisa, portanto as particularidades da arte e do meio artístico possuem um fundamento negro que diferencia esta reminiscência de negros de outras que se pode encontrar no cotidiano da nossa sociedade. As narrativas ligadas ao mundo da cultura negra e da arte afrodescendente deram subsídios a esse trabalho.

Os depoimentos, nesse item, não sofreram recortes, pois a intenção é apresentar seus testemunhos sobre a Praça da República e o movimento artístico de fundamento negro na sua integralidade. Vale também ressaltar que para utilização da entrevista no todo ou parcial obteve-se a autorização oral. A transcrição da entrevista foi realizada sem a pretensão de corrigir ou alterar a fala coloquial prevalecendo assim a espontaneidade do entrevistado. Não é clássico nos trabalhos acadêmicos fazer apresentação das entrevistas completas, mas essa foi uma opção de política de escrita da tese.

Nesse sentido, sem desmerecer os outros depoentes, apresentamos no corpo do trabalho as entrevistas dadas por João Cândido da Silva, Oswaldo de Camargo, Sidney Lizardo, Wanderley Ciuffi e Raquel Trindade. Os depoimentos são considerados marcantes pela relevância dos detalhes citados, das situações vivenciadas entorno da Praça da República, do Embu e do movimento artístico de fundamento negro.

Os entrevistados foram organizados em quatro grupos, o primeiro grupo são os artistas visuais que participaram da Feira da Praça da República e do Embu, e que tiveram amplo contato com os ícones e com os catalisadores do movimento. O segundo grupo de entrevistados foram os familiares que para além de conviver eram aprendizes e ouviam as narrativas. São representantes, em alguma medida, daqueles que não estão mais aqui. O terceiro grupo é dos participantes não artistas, pessoas do mundo cultural, intelectual e político, que não produzem arte. Uma figura especial deste grupo é o escritor Oswaldo de Camargo. Ele presenciou e acompanhou todo o movimento da Praça da República, com presença assídua marcada semanalmente, além do que, frequentava os bares da redondeza por ser jornalista e ter trabalho no Jornal O Estado de S. Paulo cuja sede era na esquina da Rua São Luís com a Avenida da Consolação. Era uma caminhada de 300 metros até a Praça da República. Ele fazia parte de um grupo de escritores negros que também frequentavam a praça aos domingos. O quarto grupo, mais difícil de ser encontrado, foi dos comerciantes de artes, donos de galerias e promotores artísticos.

As entrevistas são apresentadas de modo subsequente, pois os relatos são complementar um ao outro. Começando pelo artista João Cândido da Silva um dos representantes do talentoso clã da família Silva. Entrar em contato e localizar a casa dos Silva não foi tarefa fácil, mas contou-se com a ajuda inestimável do artista Antônio Sérgio Deodato, que levou até a casa deles.

Ao chegar ao local onde a família reside teve-se a grata surpresa de poder constatar e concordar com Oswaldo Camargo que disse: “É interessante a casa deles porque parece uma espécie de quilombo” [...]. De fato, parece um quilombo urbano, no terreno imenso tem várias casas construídas e intercaladas por pequenos quintais cercados com vasos e jardins, ali moram e ali encontrou-se os irmãos Silva, com seus cônjuges, seus filhos solteiros e casados, seus netos que também já têm os seus filhos, ou melhor, a terceira geração dos Silva.

6.1 João Cândido da Silva

Em seu depoimento, o hoje artista João Cândido que saiu, ainda pequeno, junto com a família de Minas Gerais de mudança para São Paulo, relata de maneira comovente os diferentes períodos da trajetória de vida: as dificuldades comuns de adaptação num novo lugar, os percalços de ordem financeira tão comum também entre os artistas, em sua maioria afrodescendentes e migrantes de outros estados, as manifestações culturais afrodescendentes e o efervecente meio artístico da Praça da República e do Embu.

São Paulo, 19 de fevereiro de 2012.

Entrevistado: João Cândido da Silva

Entrevistadora: Maria Cecília

João Cândido - O meu nome é João Cândido da Silva. As pessoas perguntam pra gente: “como vocês vieram de Minas Gerais e se tornaram artistas e depois foram parar na Praça da República”?

Então, eu vou contar uma breve história de quando nós chegamos. Viemos de Minas, da Cidade de Campo Belo, Minas Gerais, mais ou menos em 1940. Minha mãe nos trouxe para São Paulo com o intuito de que nós estudássemos. Aquele sonho do povo do interior de vir para São Paulo e colocar seus filhos na Universidade, um sonho (...) pensando até em riqueza. E chegou uma época que a gente acabou vindo para São Paulo. Eu não vou contar detalhes por que tem muita coisa. Muitas pessoas nos ajudaram, pessoas que vieram para São Paulo primeiro e começaram a pôr na cabeça da minha mãe que ela deveria vir e trazer os filhos para estudar. Então, viemos nessa data que eu repito, por volta de 1940, época do Congresso Eucarístico o encontro foi muito comentado pelos fiéis da religião católica romana que se reunião para venerar Jesus Cristo.

Chegamos aqui e entramos na rotina. Nessa rotina de procurar emprego. Meu pai ficou em Minas, uns trinta dias, mas para nós parecia um ano. Eu calculo uns trinta ou quarenta dias, que ele demorou pra vir para São Paulo, porque minha mãe veio na frente com seis ou sete filhos.

Maria Cecília - O Senhor pode citar o nome de todos os seus familiares?

J.C. - Sim, naquela época nós viemos parece até conta de mentiroso (risos) em cerca de sete irmãos, duas crianças pequenas e uma de colo. Meus irmãos mais velhos são: Sebastião Cândido, Vicente de Paula, Efigênia Rosária, Conceição, José e Mauro Maurício

(...) tem alguns que eu até não lembro o nome, alguns nasceram em São Paulo. Eu faço confusão com quem veio de Minas também, mas foram cerca de sete irmãos.

Nós viemos para São Paulo e tinha uma família que ia nos esperar na cidade, mas acabamos nos desencontrando. Um detalhe importante que eu faço questão de contar é sobre nossa chegada em São Paulo. Descemos na estação do Brás e viemos caminhando a procura do Largo do Sagrado Coração de Jesus, a minha mãe com aquela criançada, era bastante criança andando pela cidade de São Paulo e pedindo informação sobre o Largo do Sagrado Coração de Jesus, até que chegamos. Minha mãe se acampou num banquinho que havia lá na praça, tinha muito gente na praça também, tinha o ponto de táxi e das mulheres que viviam de *viração*.

M.C. - Isso tudo no Largo do Sagrado Coração de Jesus?

J.C. - É no Largo do Sagrado Coração de Jesus. Aquelas casas antigas, aquelas portas parecendo grade tipo colonial e aquelas mulheres andando de um lado para o outro. Acontece que esse detalhe eu faço questão de contar, porque aquilo foi muito importante, nós chegamos a São Paulo por volta de 15 horas. As horas foram passando e ninguém vinha buscar a gente. Esperávamos as pessoas que iam nos emprestar uma morada porque não tínhamos onde ficar. Então o pessoal que circulava por lá começou a ficar incomodado de ver aquela mulher com malas, trouxas de roupa e aquela criançada deitada por cima das malas. Um chofer de táxi foi se incomodando com aquilo porque já eram umas 18 horas. Estava começando a escurecer, então eles fizeram uma vaquinha, entre eles mesmos, e trouxeram um filão de pão “naquele tempo se dizia um filão”! Para nós de Minas, aquilo era uma coisa monstruosa, um filão de pão grandão mesmo, era até exagero, forrado de mortadela para nós comermos. Aquilo foi tão gostoso!, a gente nem sabia o que era mortadela! E a hora foi passando. Quando já estava escurecendo mesmo nossa situação começou a incomodar as mulheres de *viração*, sabe aquelas que ficam na rua à noite todinha.

As mulheres vieram perguntar para minha mãe: “Dona, são todos filhos da Senhora?”. Minha mãe respondeu: “É, todos são meus filhos”. Então umas chamaram as outras e decidiram que nós não poderíamos ficar na rua e propuseram o seguinte: “Escuta, nós vamos fazer uma festa, uma gafeira e a Senhora se incomoda de ficar lá com as crianças, embaixo da escada? Mas tampa os olhos deles com a mão para não verem nós dançar (risos)”. “Comida não vai faltar”, falaram. Colocaram-nos embaixo da escada. A gente se lembra da cena de dança, o resto não vimos mais nada. Tomamos café, comemos pãezinhos com manteiga e essas coisas todas, e quando foi quase madrugada as pessoas conhecidas da minha mãe vieram nos buscar.

Para concluir, fomos morar na casa dessas pessoas, só que pensamos que lá seria uma coisa e foi outra. Para não ficar na dependência total do povo, minha mãe teve que se virar. Ela inventou de vender pão de ló, porque parece que o dono da casa já fazia isso, por que eles viviam da venda de quitutes na rua. Minha mãe arranhou uma cestinha e começou a vender também. Nesse meio tempo meu pai chegou, ficamos muito tempo na dependência de outras pessoas, às vezes comendo até pão que jogavam fora, e às vezes pedíamos pão nos bares. Não sei se é interessante contar isso porque nunca contei, mas acho que não faz vergonha. Era uma luta.

Depois de um tempo minha mãe vendendo pão de ló, ficou conhecendo uma senhora que arrumou emprego para o meu pai na prefeitura. Meu pai veio para São Paulo sem emprego.

M.C. - Qual era a função do seu pai na prefeitura?

J.C. - Trabalhava no serviço da rede do Rio Tietê. Trabalhava numa draga enorme que parecia até um navio. Nossa vida começou a melhorar. Saímos dali e ganhamos um terreno enorme para tomar conta no Bairro do Limão, atrás da Igreja do Santo Antônio do Limão. Aquele vale todo era da nossa responsabilidade, lá havia até porto de areia e uma olaria abandonada. Fomos morar lá. Fui crescendo e muita gente disse que quando viemos para São Paulo um veio pintando, outro esculpindo são muitas as histórias contam que o Vicente veio esculpindo. Mas para assumirmos essa parte de artista teve muita reviravolta em nossas vidas.

Quando éramos crianças, passamos uma impressão para as pessoas que no futuro poderíamos ser artistas, porque nossa diversão de criança era desenhar, a gente desenhava. Desenhávamos nas paredes. Todos nós tínhamos mania de desenhar e brincar com o barro. Eu era muito apegado à ferramenta como marreta e essas coisas, apanhava de meu pai porque sumia com as ferramentas dele. O negócio de ser escultor é uma mania de pequeno, de malhar as coisas e de cortar.

Cresemos com isso, eu tenho a impressão de que quando viemos para São Paulo já viemos artistas, mas nós fomos encontrar esse caminho artístico muito tempo depois. Já tínhamos trabalhado em vários serviços braçais, minha mãe tinha sido empregada doméstica, minhas irmãs também trabalharam como empregadas domésticas e eu trabalhei em quase todos os serviços braçais.

Eu vim de Minas Gerais com seis para sete anos de idade, nessas alturas aos vinte ou vinte um anos de idade meu irmão Vicente ficou doente e foi internado num sanatório. Depois de ter trabalhado em ponto de areia ele trabalhou na draga do Rio Tietê e por

mergulhar naquele rio ele pegou uma infecção pulmonar e foi internado no Sanatório do Mandaqui. Ele começou a fazer um trabalho de teatro ao mesmo tempo em que começou a fazer escultura com uma faquinha. Eu já pulei muita coisa, muita história, nesse ínterim, ele conheceu a Raquel Trindade, filha do Solano Trindade.

M.C. - Como ele conheceu a Raquel Trindade?

J.C. - Porque ele começou a fazer escultura com canivete e de repente ele deve ter ido conhecer o Embu. O Vicente de vez enquanto fugia do Hospital (risos). Ele deve ter conhecido a Raquel no Embu e a trouxe aqui em casa, para conhecer a família.

A Raquel quando chegou aqui, ficou boba de ver todo mundo com desenho começado. Todos tínhamos a mão de desenho, ela falou: “Gente vocês são artistas, vocês têm o ouro na mão e não sabem”. Ela ficou conhecendo o trabalho da Maria Auxiliadora que era empregada doméstica na época e fazia muitos trabalhos com guache e umas tintas baratas que nós comprávamos.

A Raquel Trindade falou que precisávamos conhecer o Embu. Nesse meio tempo o pessoal da Praça da República começou também a se organizar para que lá fosse liberado um espaço para as artes plásticas por volta de 1960, época que Raquel Trindade apareceu aqui em casa.

E o quê aconteceu? Uma pessoa chamada Ranulfo Lyra, Deodato e Vicente de Paula começaram a agilizar o movimento da Praça da República. Nessa época eu estava entrando para o serviço público, então eu ia à Praça da República e via a movimentação do povo para criar esse movimento.

Quero dizer, ao mesmo tempo em que ficamos conhecendo o Embu já iniciavam as exposições na Praça da República, só que quem de nós começou primeiro foi o Vicente, por intermédio da Raquel Trindade, em seguida a Auxiliadora começou a levar alguns trabalhos.

Nós morávamos no Bairro do Limão. Nesse tempo trabalhávamos em uma colônia de Olaria abandonada. Meu irmão trabalhava no poço de areia e minha mãe teve a ideia de comprarmos um forno de olaria e um terreno para nos mudarmos. Por conseguinte nós compramos um terreno aqui no bairro do Limão, construímos e viemos morar aqui. Foi isso que aconteceu. Toda essa passagem da Raquel Trindade vir fazer uma visita, depois de muito tempo que já morávamos aqui, e daí nós fomos para a Praça da República.

Aconteceu ao mesmo tempo em que nós estávamos conhecendo a Praça da República na qual Vicente e Raquel expunham, nós começamos a visitar a casa de Solano

Trindade no Embu e expor nossos trabalhos, mas como o Embu era muito longe nós optamos pela Praça da República.

Expúnhamos na Praça da República até às 13horas, depois desse horário nós íamos para o Embu e colocávamos os trabalhos na casa de Solano Trindade e na Praça do Rosário, isso foi por volta de 1965. Quando tudo começou na Praça da República até onde lembro estavam lá o Deodato, Ranulfo Lira, Chico Rosa, Vicente de Paula, Sidney Lizar e Raquel Trindade, pessoas que coordenavam a Praça da República.

O artista na Praça da República tinha muito choque com a prefeitura e a polícia militar, porque naquele tempo a prefeitura jogava os fiscais para cima dos artistas a fim de tomar as obras e os artistas reagiam, até que numa certa ocasião o próprio turista começou a tomar as dores do artista. Foi nesse momento que a Prefeitura percebeu que aquela movimentação era importante e tinha futuro, os artistas dependiam daquilo. Assim, a Prefeitura resolveu legalizar a documentação, fazer inscrição e aquela coisa toda burocrática. Foi mais ou menos assim.

Eu sempre declaro que nessa época eu era funcionário público da Secretaria de Saúde. Muita coisa aconteceu, mas eu cheguei a ser funcionário público na Fundação. Autorização para nós expormos na Praça da República, (risos) eu muitas vezes visitava, acompanhava o movimento, as brigas, as palestras muitas vezes o Ranulfo Lira subia no palanque e gritava eu acompanhava a movimentação, mas não era um expositor ainda, eu fazia como o “outro” comia pelas beiradas (risos). Mas certo dia eu resolvi participar da Praça da República mesmo sendo funcionário público.

M.C. - Em que época o Senhor começou a expor?

J.C. - Entre 1965 e 1970, eu comecei a expor na Praça da República, mas continuei sendo funcionário público, em paralelo às artes plásticas, mas como eu participava do Embu na casa do Solano Trindade, e a casa dele era muito frequentada por turistas, então eu tanto vendia para colecionadores na Praça da República e do Embu, quanto para os visitantes da casa do Solano Trindade.

M.C. - O Senhor chegou a participar do Teatro do Solano Trindade?

J.C. - Cheguei a participar. Eu fiz um pregão como figurante, lá tinha essas coisas dos pregões. Quando Solano apresentava as peças em Pernambuco sobre o Maracatu eu participava às vezes dançando, às vezes até tocando alguns instrumentos.

Uma vez eu fiz um pregão chamado “Vendedores”, eu fiz um vendedor de Pitomba. Havia todo um grupo de pessoas na peça representando o cotidiano de Pernambuco. Na peça eu passava falando assim:

“Olha a Pitomba”!

Toma e não Tomba

Chora menino para ganhar vintém

Pede a Mamãe que o Papai não tem ”

Essa poesia era de Solano Trindade. Eu fazia esse pregão com um cesto na cabeça. Esse foi meu papel, mas foi coisa rápida, eu nunca fui assim de esquentar lugar. Eu entrava, ajudava e saía. Muitas vezes nós viemos aqui para a cidade universitária e fizemos um trabalho. Eu não tive um ganho, eu tocava muito mal. (risos).

M.C. - O Senhor lembra em que época aconteceu a peça?

J.C. - Eu não me lembro da época. Foi feita uma apresentação na Universidade de São Paulo - USP e exposições foram feitas no Embu porque naquela época Solano Trindade era um tipo que vinha para a rua, ele brigava muito com as prefeituras pedindo espaço para o artista popular brasileiro.

M.C. - Quais os artistas que o Senhor conheceu neste período?

J.C. - Assis, toda a vida! Fizemos exposições juntos. O Assis foi um dos meus maiores incentivadores de minhas primeiras esculturas, pois eu era mais pintor. Comecei a fazer esculturas muito depois. As minhas primeiras esculturas eu fiz no barraco do Assis, iniciei, na escultura lá.

Existe hoje o Agenor Filho. É o Agenor pai, ele trabalhava muito bem é o Agenor... talvez tenha exposto na Praça da República, mas não o conheci na Praça da República. Conheci o Agenor em exposições. Eu tive contato com clientes e pessoas que conheciam o trabalho do Agenor. Em Conde do Pinhal, havia uma dona de galeria que possuía obras bonitas do Agenor, foi então que negociando com ela eu tive o prazer de conhecer peças preciosas do Agenor. As obras devem existir, por que ela trabalhava com bijuteria e tem loja aqui na ladeira Porto Geral, fica em frente a um hotel que agora esqueci o nome. Então o Embu é quase minha casa, conheci também o mestre Gama, o mestre Gama foi uma figura muito importante.

M.C. - O Senhor teve alguma ajuda? Houve alguém que patrocinasse seus trabalhos?

J.C. - Tive compradores, mas os compradores da Praça da República não eram fixos, que volta para comprar, vai se renovando, passa um tempo e ele aparece novamente.

M.C. - O Senhor tem obras aqui na sua casa?

J.C. - Não, aqui comigo mantenho pouca coisa. Atualmente eu estou trabalhando com uma galeria na Praça Vilaboim, o nome da galeria é OUI, trabalha com tapetes e começou a trabalhar com obra de arte, trabalho com ela há um ou dois anos.

Voltando a falar da Praça da República, eu consegui expor lá durante quarenta anos, lá fui muito procurado para fazer exposições individuais, porque o artista é valorizado pelas exposições coletivas e individuais. Quando estava na Praça da República, eu fiz três ou quatro exposições individuais.

A primeira exposição individual foi na própria Secretaria de Saúde onde eu trabalhava. A segunda individual foi na Galeria de Santos. Nós estávamos na Praça da República quando uma comitiva de médicos me escolheu entre mais de seiscentos artistas. Eles me convidaram para fazer uma exposição individual em Santos, na Galeria Piada, que era da Associação de Médicos de Santos, então eu fui e foi tudo muito bem. Tive algumas experiências importantes na República durante minha vida expondo lá, sobre esse aspecto de ser convidado para exposições.

E quando foi, por volta de 1974, eu estava na Praça da República quando apareceu uma comitiva de pessoas me procurando como de costume eu abri meu local de trabalho simplesmente esperando aparecer algum cliente e vender um quadro. Quando dei por mim havia bastante gente com câmera perguntando em voz alta: Quem é João Cândido? Tomei um susto e só fiquei olhando. Então alguém apontou para o meu lado e eles vieram. Eram franceses e brasileiros que me perguntaram o seguinte: “João Cândido vamos para a França?!”.

Para mim foi uma grande surpresa mesmo. Fomos para a França com a Dra. Márcia Regina Bull, aqui do edifício Itália. Ela é presidente dos Advogados Associados. Esses franceses abriram um espaço para levar artistas para França, eles não falaram em levar artistas da Praça da República. Eles queriam artistas populares para expor na França suas obras. Inicialmente íamos em 2001, mas fomos em 2005 por causa dos atentados do 11 de Setembro no *World Trade Center* nos EUA. Então não viajamos naquele momento, viajamos em 2005 quando houve aquele encontro Brasil e África, nós fomos para a França ficamos três dias em Paris e depois fomos para o edifício de *Poitiers* realizar uma exposição. Aqui (mostrando arquivo pessoal) está a imagem anunciando nossa ida, a exposição foi numa galeria ligada à Faculdade de Ciências Políticas do Município.

Há esse primeiro convite (08 a 29 de Maio de 2004), que foi feito com base em uma de minhas obras. Foram doze artistas brasileiros, fizemos três palestras. Como os

franceses têm um poder aquisitivo maior que o nosso, alugaram três carros para levar as nossas obras.

M.C. - O Senhor sabe alguma coisa sobre a origem dos seus antepassados?. Eles trabalhavam com arte?

J.C. - A minha mãe nasceu na cidade de Sorocaba e sempre contou que o pai dela José de Almeida era do Rio de Janeiro, músico e tocava violão muito bem. Trabalhou como empregado na cidade de Sorocaba, quando ele vinha para cá entregava lenha como carroceiro, pois a mesma era o combustível da época, como o carvão. Ele tinha a mania de fazer figuras e gravar no varal da carroça, isso é um detalhe.

Outra coisa que ela contava era que, quando do tempo da escravidão, a família dela foi comprada na Bahia por um fazendeiro mineiro. Ele viajou para a Bahia com a ideia de comprar casais especiais. Ele veio de lá com um casal que seriam meus bisavós. Ela era bugre é o jeito como se chamava um indígena e ele um africano. Eles trouxeram filhos, um casal. Chegaram numa fazenda, possivelmente no Sul de Minas. Tudo indica que minha família é do Sul de Minas. A mulher ficou como escrava doméstica e o negro africano foi trabalhar num serviço especial no Engenho de Cana de Açúcar, o serviço especial era trabalhar com madeira uma coisa assim a gente não tem certeza de qual era essa especialidade.

M.C. - E as crianças, quem eram?

J.C. - As crianças! A menina seria a mãe de minha mãe, minha avó materna, do menino ninguém sabe, ninguém fala dele. Minha avó materna não aceitou a condição de ficar trabalhando dentro da casa na fazenda ela deve ter se revoltado com alguma coisa, pois foi parar como empregada doméstica em Sorocaba, onde minha mãe nasceu em 1909.

Minha avó conheceu José de Almeida porque era uma empregada doméstica danada (risos), ela gostava de dançar. Minha mãe falava que minha irmã Jorgina parecia muito com Marcelina Carlota, minha avó. Marcelina Carlota de Almeida, porque se casou com José de Almeida que era carioca. Ela ia dançar no Rio de Janeiro e lá o conheceu.

Ela ia com um companheiro de dança branco chamado Abílio, onde ele ia dançar a levava com ele. Eles não eram namorados, namoravam com outras pessoas no Rio de Janeiro e depois voltavam para suas casas. Eram apenas amigos. Foi nesse contexto que ela se casou, pois com o passar dos anos cada um teve o seu casamento, se estabeleceram e formaram famílias.

Quando minha mãe era criança, ela sempre ia comprar coisas na venda do Sr. Abílio, (pivô dessa história) e ele contava para ela as histórias da época da escravidão e dizia:

“um dia vou te contar a história da sua família”. Minha mãe me contou, eu me sinto na obrigação de escrever isso, não como registro porque na verdade nós não temos um documento que prove quem era o fazendeiro e seu nome.

M.C. - Gostaria que o Senhor falasse sobre onde vai buscar inspiração para o seu trabalho?

J.C. - Pessoas, eu me preocupo com as figuras de gente, aglomerações de gente e danças é o que meu trabalho apresenta. Eu não sei se é pelo fato de que na cidade que nasci, em Minas, eu tinha bronquite asmática e tive princípio de meningite, então era muito doente e só vivi mesmo porque Deus quis (risos), eu nasci mais pra lá que pra cá. Meu pai me levava num lugar em Campo Belo chamado Alto do Morro, nessa época eu tinha cerca de seis anos de idade. Ele me levava para cumprir uma promessa a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. No alto do Morro havia um núcleo de danças folclóricas e havia um Moçambique, os patronos eram Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Minha mãe fez uma promessa que se eu me curasse da bronquite eu iria dançar Moçambique. Eu cheguei a dançar Moçambique pequenino, no começo eu chorava bastante, mas depois aquelas cenas de muitos negros juntos, aquelas folias os movimentos ficaram na minha mente.

Eu comecei pintando aglomerações de pessoas juntas dançando, conversando. Como participante da Escola de Samba eu comecei a sair no Peruche, eu fui um dos fundadores da Escola de Samba do Peruche, desde então eu passei a ver mais negros juntos.

M.C. - Quando foi a fundada a Escola de Samba Unidos do Peruche?

J.C. - Foi por volta de 1955, eu comecei a ver samba e seresta de rua, a minha vida toda assim vendo coisas que envolvem pessoas como trabalho, serraria carregando toras de madeira, construções e todas essas coisas, serviço braçal que eu trabalhei. Eu não fico só no samba faço coisas de trabalho, operários. Enfim, cenas do cotidiano.

6.2 Oswaldo de Camargo

A entrevista que segue é do publicitário, jornalista e escritor Oswaldo de Camargo. O encontro aconteceu na casa do Sr. Oswaldo de Camargo. Seu depoimento tem uma narrativa rica em detalhes importantes para ampliar a compreensão do período histórico. Esta possibilidade acontece graças à memória privilegiada e a atitude marcante de um cidadão comprometido com o momento político e sociocultural da sua época.

São Paulo, 30 de Janeiro de 2009.

Entrevistado: Oswaldo de Camargo

Entrevistadora: Maria Cecília

Oswaldo de Camargo - Acredito que poderá ter alguma serventia no meu depoimento o fato de eu também ser jornalista. O jornalista tem por obrigação ser um observador e, mais, saber escolher o que merece ser destacado naquilo que diz. Questão de escolha de matéria.

Então, tratando-se da Praça da República, confesso que nunca a destaquei como parte essencial de minhas experiências como jornalista ou escritor. Por isso mesmo, me agrada sobremaneira dar esse depoimento, procurando trazer de um canto da memória pequenos fatos, talvez importantes, sem que percebesse marcaram certo período de minha vida em São Paulo.

Considero a Praça da República, da década de 1970 a 1980, algo que não vai se repetir mais, visto que São Paulo mudou em todos os aspectos, na configuração da cidade e bastante sob o ponto do mapeamento de uma intelectualidade que vivia aqui no centro naquele tempo. Um bom número de escritores residia perto da Praça da República. Cito, Paulo Bonfim, residente em um apartamento na Avenida Ipiranga; Lygia Fagundes Telles, na Rua Martins Fontes; Fernando Goes, mulato cronista conhecido e crítico respeitado de literatura, na Rua Santo Antônio. Emociona-me lembrar de que sempre fui muito bem recebido nas visitas que a eles fazia; com eles conversava e com eles muito aprendi. Foi uma época privilegiada no que toca ao universo da cultura literária, da música, das artes plásticas, sobretudo. Dou como exemplo a Biblioteca Municipal que reunia, na escadaria e no seu saguão, não apenas jovens ligados às Letras, mas também desenhistas ou pintores de talento.

Este desenho, por exemplo, que você está vendo que aprecio muito é obra de Joel Câmara, que desenhava em estilo barroco com inspiração na Idade Média e no Nordeste. Está datado de 1966. Ali também andou o Odriozolla, que tem nome com destaque até hoje. Digo tudo isso para tornar mais relevante à moldura que existia em redor da Praça da República, que se tornou famosa por sua feira de artes aos domingos, bem diferente da que você vê hoje.

Maria Cecília - Hoje o senhor vê o que?

O.C. - Você passa em frente à Biblioteca Municipal e é apenas um espaço frio, sem jovens discutindo Literatura ou filosofando barato, que é a filosofia mais agradável e divulgada. Não há mais encontro de pintores, de poetas ou futuros filósofos. São Paulo mudou.

Eu tive a sorte de, nesse tempo, ser organista de uma igreja americana chamada Christian Science; no meu “cardápio” de obrigações culturais aos domingos estiveram por mais de dez anos o meu trabalho como organista da Christian Science e a ida, obrigatória, até a Praça da República, para ver a feira e os amigos que lá eu tinha, gente de São Paulo, do Embu.

Esqueço-me, o que é um pecado contra minha memória, que antes de me dirigir à praça, eu passava no apartamento do Fernando Goes, na Rua Santo Antônio, logo ali perto da Rua Major Diogo. Fernando Goes tinha a maior e melhor biblioteca já vista e também bons quadros. Lembro-me de uma gravura muito bonita de Aldemir Martins. Era o intelectual afro-brasileiro que eu invejava; pena que nessa época já se havia afastado do meio negro, no qual estivera nos anos 1940, tendo até colaborado na Imprensa Negra. Eu levava a ele, nos domingos, notícias do que se passava entre os “getulinos” (palavra com que o poeta Lino Guedes chamava os da raça, na década de 1930).

Então, meu trajeto era este: eu vinha, passava na casa do Fernando Goes, tomava um cafezinho com ele e às vezes até almoçava; depois ia diretamente para a Praça da República. Você está me fazendo ver que esse tempo foi de fato importante na minha vida, me deu gosto para apreciar arte popular e perceber o imenso valor dela.

Um dos fundadores desse movimento da Praça da República foi José Roberto Leonel, meu amigo até hoje; outro é o Peixoto; outro é o escultor Deodato. São pessoas que parece estarem esquecidas, mas elas permanecem na história, pelo menos nesse reduto de arte que foi a Praça da República.

Difícil desligar a Praça da República desse tempo da arte que se fazia no Embu. Embu já havia adquirido fama na vida cultural, com Solano Trindade, poeta, teatrólogo e por vezes o pintor e escultor Mestre Assis, a Raquel Trindade, folclorista e também pintora primitiva. É bom lembrar que algumas matérias editadas em revistas e jornais focalizaram esse movimento de arte no Embu. Tenho aqui guardada uma extensa reportagem sobre Solano Trindade e mestre Assis de Embu, saída na revista manchete, importantíssima na época.

Falei que muita gente vinha do Embu para a Praça da República, mas esqueci do Vicente Silva, que por algum tempo foi casado com a Raquel Trindade. Vicente teve um bom nome como escultor. Veja como é bem esculpida e original essa escultura que tenho dele. Está assinada por ele, mas é interessante o fato de às vezes ele se negar a assinar a obra. Mas tudo o que comprei ou ganhei dele está assinando.

Guardo uma afirmação do Vicente: “De todos os negros que vêm aqui você é o único que compra escultura minha”. Podia ser exagero, mas eu ficava muito envaidecido.

Veja esta peça “Os retirantes”, com que arte esculpia; e o mesmo posso dizer de outra um “Cristo” que está lá na biblioteca, com que ele presenteou minha mulher, Eunice.

Uma das minhas experiências mais emocionantes desse tempo foi conhecer a pintora Maria Auxiliadora, que mereceu um belo livro de arte do Pietro Maria Bardi. Auxiliadora ganhou fama internacional, pintava em alto relevo, técnica que ouvi dizer não revelava a ninguém. É bom lembrar que a “Arte” estava no sangue da família Silva. A “matriarca” era pintora; o Vicente, escultor; Maria Auxiliadora, simplesmente uma das melhores pintoras primitivas que apareceram por aqui; Cândido, um pintor muito original.

Veja então que a Praça da República, nessa época, no meu ver, se integra numa São Paulo diferente, uma São Paulo que prestigia o escritor, prestigia o pintor e prestigia as manifestações do espírito. Dentro, é claro, das limitações que continuam marcando nosso país, com pouco hábito de leitura.

A Praça era visitada também pelos tipos mais diversificados, desde um jovem estudante apenas curioso, que às vezes ia até lá para comer algum quitute das baianas que vendiam em barracas, até um pintor sem nome algum, que chegava para tentar “fazer uns cobs” na esperança de que algum gringo comprasse. Mas não era apenas o pintor totalmente desconhecido que ia à Praça para sanar dificuldades com dinheiro. Lembro a você que dos que iam a maioria era composta de negros ou mulatos, que faziam obra de pintor primitivo, típica de gente mais simples, de periferia, que retira a arte de sua vida simples, lembrança rural, danças de que participou na sua terra como Bahia, Pernambuco, Minas ou roças de São Paulo e outros locais. Lembro, no caso, o Hamilton Peixoto, sempre às voltas com grandes apuros de dinheiro; com o agravante de que apreciava demais uma cachacinha e às vezes a obra ficava olhando o vento enquanto ele estava no “boteco” com outros companheiros. Joel Câmara também era outro que, oprimido por dificuldades, vendia uma gravura por preço de um litro de leite e um pão. Mas também apreciava ficar algum tempo com o Peixoto e alguns outros ali perto, degustando. E não posso deixar de lembrar que o Peixoto já conseguira um nome bem comentado como pintor. Dizia-se “simplista”, não primitivo. Tenho aqui dois pequenos quadros dele (cheguei a ter 12), muito bem pintados, com as premissas do que ele chamava de “simplista”.

Mas desses todos, o maior nome para mim, sem dúvida, foi a Maria Auxiliadora. Quando ela prematuramente morreu, fui eu que levei a notícia para o Jornal da Tarde, do qual eu era redator. O jornal publicou uma nota com uma pequena redação sobre a obra dela.

Quando você me pede que fale da Praça da República desse tempo, o que me ocorre também é que, em alguns aspectos, ela podia ser considerada, vendo-se hoje, um encontro de negros e mulatos que faziam arte.

E esse ponto se expandia para alguns locais próximos. Por exemplo, havia ali na Rua Sete de Abril um bar e lanchonete Costa do Sol que infelizmente para nós que vivemos aquele tempo hoje é uma casa de vender roupas, sapatos; vulgarizou-se, mas ali se reunia a “nata” de uma intelectualidade negra, quase todos os domingos. Ali apareciam o Solano Trindade, Aristides Barbosa, que tinha sido da Frente Negra, exemplo de obstinação e inteligência, pois tendo vindo do interior Mococa, após trabalhar nas obras do Túnel Nove de Julho formou-se professor conquistou dois diplomas universitários. Para ali se dirigia também o Odacir Matos, jornalista que teatralizou a situação de racismo em São Paulo, como um negro passando mal na rua, havendo um homem branco na mesma situação. A reportagem publicada na revista Manchete se não me engano mostrava a reação dos que viam a cena diante do negro, Odacir o do branco.

Naquele tempo a palavra *militância* não era usada ainda, fazíamos *movimento*: trabalhávamos a questão negra, discutindo também em botecos, em casas de família ou na Associação Cultural do Negro, no prédio Martinelli 16º andar.

Claro, estou dando uma visão muito particular, escolhida por minha sensibilidade e o que me marcou mais ou menos a memória. Mas espero que, somada a outros depoimentos, dê um bom resultado para sua pesquisa.

A Praça da República me obriga a ir mais além e trazer de volta pessoas que há muitos anos delas eu nem mais lembrava. Exemplo, a pintora Geni, que após sua ida a um país Europeu, França ou Inglaterra? Eu nunca mais vi. Mas ela era bem apreciada naquele círculo de pintores da Praça. Restaram algumas fotos desse tempo, como esta muito interessante em que você vê algumas pessoas pintando, o que é altamente didático, e outras pessoas apenas observando.

Da Geni, tenho uma foto colorida, na qual ela está com o Vicente e o poeta Bel Silva, autor do livro Lamentos, só Lamentos. Bel Silva alcançou algum nome como poeta, era muito apreciado na Universidade de São Paulo (USP), por suas declamações. (No passado, tinha sido ator e trabalhado em circo). Foi na USP que conquistou o chamamento de “poeta primitivo”, do qual me parece ele gostava bastante.

Então, eu tive essa experiência que conto a você de, como escritor, vi um mundo que não era exatamente o meu mundo, mas o mundo do artista plástico. Enquanto eu tentava me expor com a palavra – nesse tempo eu tinha pelo menos dois livros publicados: “Um

homem tenta ser anjo” e “15 Poemas Negros” o artista da Praça “falava” com cores, pincéis e o lápis de cor. Enriqueci-me com isso. O meu conto mais conhecido e traduzido Civilização tem ambientação na Praça da República: muito do que escrevi se passa naquele pedaço de São Paulo.

Por outro lado, como eu era jornalista, naquele tempo revisor de um jornal O Estado de S. Paulo, apareciam também na Praça pessoas que queriam me encontrar, para colocar alguma nota no jornal ou apenas conversar sobre Literatura. Sabiam que entre 12h30 e 13horas eu estaria na Praça, chegando da igreja da Christian Science, que ficava na travessa da Rua Brigadeiro, nº. 2, hoje com o nome Adoniram Barbosa.

Essa é minha experiência da República, que me levou a ter o gosto de colecionar, quando podia, gravuras ou quadros, frequentar residências de pintores ou ir ao ateliê do Clovis Graciano, por exemplo, pintor e desenhista de fama que fez um retrato de Carlos Assumpção e o meu para a edição comemorativa dos 70 anos da Abolição, ilustrando nossos poemas. O caderno saiu editado pela Associação Cultural do Negro.

Veja: a Praça da República foi fruto de um momento, hoje você não tem um entorno que favoreça aquela ebulição, aquele colorido. Cada tempo é seu tempo, que não volta mais. Se arte existe na República, ela não é mais a mesma, porque as pessoas são outras; o Embu não fornece mais o estoque de artistas, simplesmente porque os daquele tempo morreram e quem dava colorido à praça era, na maior parte, o pessoal do Embu.

Não sei como está o Embu hoje. Sei que São Paulo é outra. Aquilo que existiu, foi-se irreparavelmente. Por isso penso que a República que você está focando merece um estudo sério, um estudo que observe em torno, abrangendo a Biblioteca Municipal e seus poetas com a manifestação literária, por exemplo, como o Desagregacionismo e depois o Simplismo, nos quais estava gente que frequentava a Praça da República.

Havia gente sonhando em ter uma carreira literária, alguns partiam para a Europa. Existia também uma influência do movimento *hippie* na República, não eram apenas os primitivos, vendendo obras baratas. Lembro que Maria Auxiliadora vendia as obras baratíssimas. Hoje o que ela pintou disputa-se a preço de ouro é muito difícil encontrar.

Tenho então que repetir: São Paulo é outra. Um grupo de jovens que tenha paixão pela palavra, por manifestações quentes de contato cultural acabou. Não se repete mais. As pessoas ficaram mais em casa. Foi entronizada a pizza. O vídeo salva a solidão.

Na época da Praça você saía para contato com o outro, expunha suas ideias no contato com o outro que te olhava o rosto, te conhecia. Não sou de beber, mas eu sempre

frequentei boteco e isso para mim foi muito enriquecedor, tanto que muitos personagens dos meus contos foram tirados do boteco, em momentos, sobretudo, de solidão.

A República para mim foi primeiramente uma experiência humana, de conhecer gente. Lembro de novo: foi na praça que vi a Maria Auxiliadora pela primeira vez, aquela moça simples e humilde vendendo seus quadros. Tive um interesse imediato por ela, tanto que fiz o convite para vir a minha casa. Ela esteve aqui, neste mesmo local em que você está. Veio, trouxe um quadro que infelizmente não está aqui no momento. Fiquei amigo da família dela. E é interessante observar que Maria Auxiliadora, a família dela, o escultor Deodato todos moravam aqui perto; o pessoal da Auxiliadora numa rua ali há não muitos metros do Cemitério da Cachoeirinha. Deodato, ali no bairro do Imirim. Um território de artistas negros.

Então, com brevidade, é esta a República de que me lembro e a qual considero um local privilegiado, de encontro de pessoas que queriam se ver, trocar ideias e tomar cafezinho juntos, quase todas ligadas à arte, à pintura, à literatura, à música, muitas vezes. Porque a música? Por que ali se encontravam também sambistas, entre eles o Jangada, crítico agudo de música popular, criticava as dissonâncias da Bossa Nova, que ele considerava mais com cara de Jazz.

A República, então, eu vejo assim. Um momento que foi muito importante está ali naquele momento, digo, muitos anos aos domingos, a partir das 13 horas. Esta é, para mim, a importância da Praça da República que você está estudando.

Agora, falando um pouco de minha história, sou paulista de Bragança. Meus pais eram apanhadores de café, nasci em 1936, fiquei órfão aos seis anos, fui com meus dois irmãos internado no Preventório Imaculada Conceição, instituição de luta contra a tuberculose, da qual hoje sou conselheiro. O Preventório foi fundado pela Viscondessa da Cunha Bueno, a última mulher a receber título de nobreza de D. Pedro II antes do exílio. Cheguei a conhecer a Viscondessa e beijei a mão dela quando tinha seis anos. Com dez, fui para o Reino da Garotada Dom Bosco de Poá, fundado pelo padre Eustáquio, beatificado no estádio Mineirão, em 2008. Fui educado e peguei o gosto pela leitura graças ao Padre Simão Switzar, educador famoso, da Congregação dos Sagrados Corações, a mesma do beato Eustáquio. De Poá sai em 1949 e iniciei no Seminário Menor Nossa Senhora da Paz, em São José do Rio Preto (SP), estudos para ser sacerdote. Lá, com 17 anos, terminei uma coleçãozinha de versos românticos, parnasianos e simbolistas, à qual dei o nome de Vozes da Montanha. Antes de iniciar o Seminário Maior, no bairro do Ipiranga, vim para São Paulo, com 18 anos e me tornei organista da Igreja do Rosário dos Homens pretos, ganhando 30 mil réis por missa tocada. Com 19 anos, me empreguei, após um teste, como revisor do Jornal O

Estado de S. Paulo, na época o mais importante órgão de imprensa do país. Foi o início da minha carreira jornalística. E foi de importância excepcional para mim, pois a partir dessa vivência em jornal conheci muita gente importante na Literatura, como o crítico Sérgio Milliet, a romancista Lygia Fagundes Telles, o “príncipe dos poetas” Guilherme de Almeida, a poetisa e romancista Hilda Hilst, o poeta Paulo Bonfim, e tantos outros. Levado por Paulo Bonfim ia declamar meus poemas no programa Hora do livro, da Rádio Gazeta, ali na Avenida Rio Branco. O programa era criação do intelectual Fernando Soares. Depois, para mim, negro, era fundamental. Eu tinha 19 anos quando conheci a Associação Cultural do Negro, situada no Prédio Martinelli, hoje Edifício América.

A sede ficava no 16º. Andar tinha duas salas apenas, mas foi de importância inimaginável para o negro, naquele tempo. Para lá se dirigia o afro-brasileiro que procurava alterar uma situação de desrespeito e desigualdade visível do negro pós- abolição. Também. Naturalmente, quem procurava estar com os “irmãos”, para conversar, passar recado, relembrar, discutir.

Com 23 anos, fui diretor de cultura da Associação. Organizei um coral, chegamos a nos apresentar em vários palcos em São Paulo e até a viajar para nos apresentamos no interior. Promovíamos debates sobre Negritude, noites de cultura, como Noite da Mãe Negra; Noite Luiz Gama, Cruz e Souza. Autêntico reduto negro, podiam ser vistos na Associação personagens como o poeta Solano Trindade; Dalmo Ferreira, do Teatro Experimental do Negro de São Paulo; Belsiva, poeta; Jacyra Sampaio, a primeira Tia Anastácia da série televisiva do Sítio do Pica-Pau Amarelo; Nair Araújo, do Teatro Experimental do Negro e futura livreira. Entre intelectuais brancos presentes, o romancista Afonso Schmidt, autor do romance abolicionista: A Marcha; o sociólogo Florestan Fernandes; o escritor e incansável agitador cultural Henrique L. Alves, e tantos outros. Abdias Nascimento, já conhecidíssimo na época, e Ironildes Rodrigues, perspicaz estudiosos da negritude também bastantes vezes eram vistos por lá. Escapou-me lembrar de que Nair Araújo, antes de se tornar livreira, fora empregada doméstica. Ainda merecendo biografia, para autoestima de muita mulher negra.

M.C. - O senhor conheceu o artista Lizar e também participou do momento em que estavam tentando reforçar, ou melhor, deixar a presença dos artistas na Praça da República regularizada?

O.C. - O Lizar é meu amigo o Lizar eu vejo sempre. É um grande amigo. Eu participei de várias coisas assim. Agora, como escritor eu não estava tão diretamente ligado, porque, na verdade, conhecer essa gente toda foi algo paralelo e importante que eu considero um grande enriquecimento. Como exemplo, conhecer José Roberto Leonel, que é um homem

de uma cultura muito grande, não tem nada de pintor primitivo; se você pega o livro “A Mão Afro-Brasileira”, que vale a pena você folhear, então lá tem obra do Leonel, tem obra do Lizar e da Auxiliadora, a obra dela eu emprestei, emprestei o quadro que está na Mão Afro não está mais comigo, no momento, mas a reprodução dele na Mão Afro vem com crédito – “Acervo de Oswaldo de Camargo”. Veja que eu acabei, sem querer, tendo certa presença nas artes plásticas como referência. Isso está de acordo com a minha crença de que quem ama arte tem que viver a arte, não só num aspecto, mas o mais possível, visto que, tudo enriquece. Todo conhecimento é enriquecedor. Essa foi minha briga com O Quilombhoje Literatura, fundado em 1980, nos éramos um grupo paulistano de escritores entre outro Oswaldo de Camargo, Cuti, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues, quando eu falava que, conhecer além do que está ligado ao negro era muito importante. Nesse debate, o pessoal ficava irritado, e começou aquela coisa toda, aquela quizila, e eu acabei saindo do Quilombhoje, e comigo saiu o Paulo Colina, grande poeta e cantor, pois ele também cantava. O Abelardo também saiu, então a cisão foi esta, cisão de ponto de vista de modo de encarar arte, literatura, etc. Tem-se que tirar a ideia de que o negro é primitivo sempre, mas se esquecem de que mesmo a arte primitiva tem técnica. É por isso que a Auxiliadora foi uma grande artista.

M.C. - Por que ninguém conseguia copiar a técnica da Auxiliadora?

O.C. - Claro, sua técnica não era fruto apenas de uma intuição. Ela investigou, avaliou e assim chegou lá. Como acabei de dizer, ela não era tão só intuição. Tem que tirar essa coisa da cabeça que o negro por ser negro é puramente intuitivo. Acabar com isso, pois se é mantida essa ideia vamos ficar sempre na rabeira de todo o processo, sempre na rabeira. Se você consegue discutir o que você faz melhor. Por exemplo, por que você pinta desse jeito? Pinta assim por isso ou aquilo, então não é pura intuição.

Aí, a gente pode citar a música do Pixinguinha, homem que sabia. Os arranjos dele e a melodia dele tinham muita elaboração. Outro caso, Cartola. Então tem coisa que o negro precisa de fato aprender, avaliar a importância da elaboração, servir-se da técnica. Se essa técnica vier do branco, não faz mal. Creio que se a arte for legítima, sair de dentro, sancionada por conhecimento, o legítimo primitivo também é conhecimento, se for negro terá inevitavelmente as marcas do negro. E esse é o resultado da obra de grandes artistas como Aleijadinho, Athayde, Cruz de Souza, Lima Barreto. Na linguagem tida como de branco eles puseram suas marcas. Penso assim.

6.3 Sidney Lizardo

Apresenta-se neste item a entrevista do artista Sidney Lizar. Para dar seu depoimento Lizar optou por marcar o encontro na minha casa no bairro do Ipiranga. Suas memórias tem o mérito de demonstrar suas articulações culturais e políticas. Realizadas tanto para resistir e continuar expondo na Praça da República, quanto para buscar novos espaços, com o intuito de ampliar as possibilidades de expor e vender seus trabalhos e de outros artistas. Lizar, com suas participações ativas e comprometidas em diferentes ocasiões, contribuiu de forma ímpar para o sucesso de acontecimentos que propiciavam a população afrodescendente.

São Paulo, 20 de Janeiro 2009.

Entrevistado: Sidney Lizardo

Entrevistadora: Maria Cecília

Maria Cecília - Vou deixar você rebuscar sua memória sobre como tudo começou na Praça da República, os artistas e seus trabalhos?

Sidney Lizar - Fundamentalmente é a história da República dentro da minha consciência, porque existem mil histórias. Existiram muitos conflitos, porque outros grupos se formavam, porque o cidadão quando chega a algo que está começando, ele também passa a querer ser o dono daquilo, o dono da ideia, então quando chegava à imprensa para entrevistas apareciam muitos donos da ideia, mas o verdadeiro fundador foi Solano Trindade.

Agora, os grandes valores que surgiram dentro do processo, que se desenvolveu ali, todos vieram até 1975, em um trabalho bonito que atraia grande participação social da elite da época; depois o movimento se desmoralizou. Até 1975 veio muito bem, por quê? Porque nós tínhamos uma norma.

Desmoralizou-se porque se desqualificou, porque a nossa preocupação era justamente não ficar em um lugar comum do repetido, do que se produz em quantidade, em termos decorativos. A história é muito bonita, por isso para a questão de uma organização, não tinha outro caminho.

Essa é a história, sou artista plástico, nascido em 1939 em Miracatu, litoral de Santos. Em uma luta árdua, iniciamos o período da infância com muitas dificuldades! Comecei a ganhar a vida trabalhando como pintor de automóvel aos 13 anos, e pintando automóvel eu trabalhei até 1965, justamente o dia em que passei pela Praça da República,

vindo de uma festa que virou a noite. Era umas 10 horas da manhã. E encontrei ali seis artistas trabalhando. Um deles encostado na cerca, do lado de algumas telas de origem primitiva, era Solano Trindade o Poeta, o “Grande Solano Trindade”. Ao lado dele estava Deodato escultor, Ranulfo Lira, Chico Rosa, Vicente de Paula e mais dois ou três que eu não consigo me lembrar do nome no momento.

Perguntei para o Solano, que eu não sabia que era o Solano - O que é Isso?

Solano Trindade - Isso é um movimento de contato com o público. Os artistas precisam realmente fazer contato com o público.

Lizar - Que bom. É isso. Eu poderia participar?

Solano Trindade - Claro que pode!

Lizar - Eu posso trazer um amigo?

Solano Trindade - Claro que pode!

Lizar - Eu sai dali e fui buscar um amigo meu no bairro de Vila Santa Maria, onde nós morávamos. Era Luís Lourenço, um sapateiro que me deu incentivos para a arte ao ver os meus trabalhos. Esse negro sapateiro tinha uns 20 anos e eu estava com 16, quando trocamos as primeiras ideias. Ele gostou do que eu fazia e me estimulou para que eu continuasse e o acompanhasse nas pesquisas que ele fazia na Pinacoteca do Estado, lá existia um grande acervo e oferecia espaço, para quem quisesse pesquisar, e Luís ia sempre estudar lá. E eu, como era muito acanhado ia, mas não para pesquisar, ia mais para o ver trabalhar. Depois de um determinado tempo comecei a acompanhá-lo para pintar no campo, aí eu ia fazer os meus estudos, olhava a natureza, fazia pesquisas com a natureza. Isso antes do contato com o Solano. Quando eu falei com o Solano, e ele disse que sim, aí eu e o Luís Lourenço, aumentando o grupo de 6 para 8, passamos a frequentar a Praça da República todos os domingos. Automaticamente, o grupo ainda era pequeno e as visitas não existiam, porque as pessoas iam rotineiramente na praça, e automaticamente foi aumentando, com a passagem de pessoas e a divulgação de que tinham artistas expondo arte na praça. Começou a vir muita gente e também mais artistas.

M.C. - Mas nesse momento seu tema mudou? Você disse que pintava natureza. A partir desse contato, mudou a temática?

S.L. - Não mudou naquele momento, eu continuei fazendo as pesquisas em torno da natureza e desenvolvendo o meu trabalho que tinha o conteúdo acadêmico, sem estudo mas como autodidata. Dentro do conhecimento acadêmico eu desenvolvi esse trabalho até 1972, quando passei a realizar grandes telas com o tema “a cidade de Ouro Preto”, suas ladeiras e casarios. Estava procurando me aproximar de um artista que tinha um campo comercial muito

grande, e que era um dos grandes artistas do momento em termos comerciais. Ele se chamava Durval Pereira. Eu fazia uma pintura próxima, não copiando o mais próximo possível. Mas isso não me convencia, e em determinado momento, eu fui obrigado a repensar. Eu me lembro inclusive, em 1970, nós fomos à Galeria Mauá onde eu e meu amigo Lourenço, tínhamos um estúdio. E nesse estúdio ele desenvolvia o seu trabalho, e tinha, inclusive, as suas realizações comerciais. Certo dia, nós estávamos saindo do estúdio pra ir embora descansar, eram mais de 18 horas. Chegaram uns oito policiais. Esse era o período da ditadura militar, tinham um cabo no comando. Meu amigo Luís Lourenço, saiu para pegar a placa de propaganda da loja dele. Os policiais pediram os documentos pra ele, e não tinha, pois ele estava com roupa de trabalho cheio de tintas. Ai os policiais o enquadraram. Eu digo - Como é que pode alguém pedir documento para uma pessoa que está com roupa de trabalho, recolhendo uma placa de anuncio deste trabalho, do seu negocio! Que agressão! Eu fui falar com os policiais que estavam prendendo-o, e eles me encostaram num canto e vinham prontos para me agredir. O Luís já tinha levado alguns cascudos, e quando eles vieram pro meu lado, eu disse, tenho platina na cabeça e não posso ser agredido, aí me revistaram, eu tinha no bolso um terço, com a Cruz de Caravaca. O cabo que me revistou, retirou o terço, olhou pra mim, e eu estendi a mão, e ele me entregou o terço, e eu peguei e guardei. Ninguém me encostou um dedo, graças a Deus, saímos dali algemados, e fomos levados para a delegacia, sem o mínimo de culpa. Nós estávamos trabalhando! Esta história é fruto da repressão violenta da ditadura militar. Levados ao xadrez entramos numa cela com uns vinte detidos. Eu e o Luís subimos num tipo de arquibancada de madeira e ficamos quietos num canto. Depois de três horas, surgiu alguém na porta e nos chamou. O delegado tinha recebido informações de um amigo nosso, e dele também, porque, por coincidência, eles praticavam esportes no São Paulo Futebol Clube. Este amigo trouxe alguns recortes de jornais, que provava as nossas atividades como artistas. O delegado pediu mil desculpas pelo erro, mas nós estávamos revoltados pela truculência imerecida, o Luís começou a protestar com razão, mas eu com muito jeito o puxei para sairmos, e ele dizia esbravejando quase chorando - Quem vai me pagar por isso? Quem vai me pagar por isso?

Este amigo, que nos livrou da prisão, ficou sabendo do acontecido quando passou pela galeria nos procurando. Correu pegou material de imprensa que tínhamos e levou para a delegacia, aí o delegado nos liberou, sabendo que nós éramos realmente artistas. A princípio, fomos considerados marginais! Marginais, mas estávamos em uma galeria, no estúdio do Luís Lourenço trabalhando.

Então, saímos da delegacia e fomos para a Folha de S. Paulo fazer um registro na imprensa, e tudo estava amarrado, a questão social, e a questão da ditadura, e posição do Estado sobre a liberdade de expressão. Era algo grave querer fazer uma reclamação dessas. Nos dias de hoje, quando existe uma agressão real, abrem-se espaços grandes para isso, e nós tivemos apenas duas linhas. Duas linhas apenas no rodapé da página, só para constar que houve registro de uma violência.

Mas voltando à República, tínhamos uma atividade bastante grande. A praça começou a crescer. Artistas novos chegaram, e automaticamente começou também a existir uma infiltração de pessoas que tinham dificuldades de sobrevivência. Sem profissão, sem forma de ganhar a vida, que tentavam fazer dali um ponto de comercialização, muito semelhante aos camelôs que hoje trabalham em São Paulo. Nada contra os camelôs, nada contra a necessidade das pessoas ganharem o seu dinheiro, mas a nossa preocupação era justamente com o nosso campo de trabalho que estávamos criando naquele momento. Então tentamos várias vezes convencê-los a trabalhar mais distante, mas ao passar do tempo, as coisas chegaram a tal ponto que ficou insuportável aquela mistura, e aquele monte de pessoas que vendiam qualquer coisa.

Em 1970, mais ou menos houve uma batida do secretário de turismo, que era a autoridade que gerenciava o lugar, com grupo de policiais foi pegando todos aqueles que não tinham documentos, para tirá-los da praça, procurando moralizar.

Eu me lembro que chegaram em mim e eu disse - Não tenho documento da praça, mas minhas telas estão com tintas frescas e eu estou aqui porque preciso e tenho que levar dinheiro para meus filhos, colocar dinheiro em casa, então tô aqui por isso. Agora eu estive lá para regulamentar a documentação e pela incapacidade de vocês, eu não consegui, então existe responsabilidade pela falta da organização de vocês e não nossa. Falei diretamente para o secretário, chamado por tenente Lélo e aí se relaxou a batida, e ele fez uma roda com todo grupo que ele tava comandando distante de mim, depois de mais ou menos uns 5 minutos de conversa com o assessor veio falar pra mim o seguinte: o secretário esta convidando para um diálogo para segunda-feira, lá na secretaria. Eu digo - Eu vou. E ali começou uma organização real, com parceria com a secretaria de turismo, porque ele vendo o meu posicionamento, automaticamente, acreditou na minha possibilidade de ação política dentro do grupo de artistas. Ele então me convocou para esse trabalho me dando todos os direitos de ação.

Então eu montei uma associação que se chama (deve estar ativa até hoje) Associação dos Artistas Plásticos de São Paulo. Fui o primeiro presidente, por seis meses tive problemas na vida particular, por causa das responsabilidades existentes, no sentido de doar-

se em benefício do trabalho coletivo, acabei prejudicado a minha vida particular. Então, depois de seis meses, eu passei a responsabilidade a outro. Nós não éramos tão burocráticos e nacionalistas. Tanto, que eu passei a presidência para um boliviano chamado Mário Céspedes que hoje está nos EUA.

Então, na República nasceram outros movimentos, como o próprio Movimento de Arte e Pensamento Ecológico, que ainda ontem, eu estive levantando, via internet, matérias a respeito, porque eu estou procurando investigar, porque eu tenho dois trabalhos feitos especialmente para a ecologia, de minha propriedade, e a obra estava emprestada. Esse meu amigo, que encabeçava o Movimento de Arte e Pensamento Ecológico que se chama Miguel Abella. Ele faleceu no ano 2000 e eu não sabia, fiquei sabendo depois, e com esse falecimento automaticamente o acervo emprestado que existia, tá sobre a responsabilidade de alguém, ou dividiu-se. Eu preciso saber desse acervo. É de interesse público e é histórico. Essa organização da Praça da República nasceu na Faculdade Paulista de Música, e eu estou junto desde o primeiro dia de formação, porque eu inventei uma exposição na Faculdade Paulista de Música, no Tatuapé. Justamente porque, movido pelas minhas necessidades, fui obrigado a ser uma pessoa ativa, um ativista para abrir caminhos, porque eu sei que se eu não fizer esse esforço, ninguém vai abrir caminhos pra mim. Por isso eu sempre vou na frente, porque eu preciso, tenho necessidade de criar condições pra sobreviver, e automaticamente ao procurar a Faculdade Paulista de Música, conversei com a direção, onde me abriram um espaço para a exposição dentro da faculdade. Foi um prazer liberar um espaço para divulgar as obras e fazer um trabalho cultural, e que serve também para unir a música e as artes plásticas, para ter o prazer de ver as artes que se complementam e vai trazer um bom resultado, quer dizer, é uma ideia que implantamos lá na Faculdade Paulista de Música.

A Praça da República foi como base para uma quantidade de ações em termos de São Paulo. Nesse caso, o Movimento de Arte e Pensamento Ecológico nasce desse ato movido pela necessidade, estimulado pela intuição, qual nós vamos em busca de espaço e abrimos o espaço na sequência da minha exposição. Quando encerra minha exposição na Praça da República, eu converso com Miguel Abelar, que é o líder hoje homenageado como dom Quixote brasileiro dentro do processo de ecologia. Realmente um trabalho de alta qualidade, um trabalho de muita coragem e feito com muito amor. Esse trabalho feito por Miguel, só tenho que acrescentar mérito, mas a história contada dentro dos depoimentos que eu li ontem, a história não é correta. Não é correta porque anula os pequenos e faz ganchos nos grandes que não fizeram nada. Quem carregou o peso, as grandes responsabilidades no

processo de fazer fomos nós, e não somos citados nessa história que eu li ontem. Eu vou em busca inclusive de esclarecimento, porque a história tem que ser corretamente contada.

M.C. - O senhor tinha como reforçar novamente quem eram as pessoas que estavam ao seu lado nesse momento?

S.L. - Dentro do movimento. Na primeira fase, ao lançar a primeira exposição, a exposição entrou como grupo Prisma tinha oito artistas, Miguel Abelar, Giba, Ilha Bela, Ferracioli, não me lembro de todos os nomes, mas devo ter em minha pasta, mas esses oito eram justamente os iniciantes do Movimento de Arte e Pensamento Ecológico, porque entrou como Grupo Prisma e saiu como Movimento de Arte e Pensamento Ecológico. Foi depois daquela exposição que o grupo virou movimento de Arte e Pensamento Ecológico, do qual eu fiz parte até 1986, atuando como braço direito do Miguel Abelar. Lembro-me inclusive, em 1983, eu fui à Brasília, em nome do Movimento de Arte e Pensamento Ecológico, porque precisávamos da aprovação da Lei Sarney para poder ter apoio em termos de dedução fiscal, pela lei federal, e o documento não era liberado em Brasília. Como eu tava dizendo pra vocês, eu tomo iniciativas. Peguei um ônibus e fui para Brasília, 12 horas de viagem. Levei um calhamaço de jornais, que tínhamos sobre ecologia, eu não guardei, quem guardava era Miguel. Fomos à Brasília e voltamos com o documento na mão, porque quando eu cheguei lá eu coloquei na mesa os jornais e disse - Olha, vocês estão preocupados justamente com a seriedade desse grupo, o que é que esse grupo está fazendo, e se eles merecem ter o direito de ter dedução da lei federal, está aqui. Imediatamente o diretor responsável fez a documentação e liberou, e eu voltei com ela no bolso.

Então quer dizer que a Praça da República gerou este movimento, Movimento de Arte e Pensamento Ecológico, se não tivesse nesse ambiente de arte não aconteceria, porque Miguel Abelar veio da Argentina, onde ele tentou implantar alguma coisa porém não deu. Mas aqui a terra era mais fértil e propícia que virou o Movimento de Arte e Pensamento Ecológico, antes mesmo da formação da Secretaria de Meio Ambiente. E outro desdobramento dentro da Praça da República. Nós passamos a fazer uma ação cultural fora da praça, estimulando o desenvolvimento de outras cidades. Uma das cidades que desenvolveu um bom trabalho foi Santana do Parnaíba. Eu também incentivei Lourenço a ir comigo. Nós fomos para lá e por ser uma cidade histórica, o primeiro ponto onde se desdobra São Paulo, e os bandeirantes desenvolveram primeiro. Lá é uma pequena cidade de algumas ruas e no centro uma igreja e depois São Paulo cresceu, do Pátio do Colégio. Isso depois podemos dar uma olhada na história pra poder confirmar, e por ser está história fabulosa, interessante, eu fui pra lá, pra fazer um movimento de arte. Fizemos bem dizer um ano de atuação, eu tenho a

carta do prefeito nos dando total liberdade na cidade, chamava-se Idemy Kawamoto. Eu fiz um Salão de Artes Plásticas, de artistas importantes de São Paulo, os melhores artistas de expressão acadêmica que estavam em São Paulo. O academicismo predominava nesse período, e os melhores artistas acadêmicos que predominavam, eu levei pra Lá: Durval Pereira, Salvador Santesteban, Salvador Rodrigues e o Gino Bruno era um dos membros de júri. Foi um salão muito bom e no dia de abertura foi inaugurado com um belo almoço para 25 pessoas importantes das artes em São Paulo. Fizemos esse almoço em homenagem aos artistas. Depois de ficar na cidade um bom tempo, meu parceiro Luís Lourenço foi morar em Itu, e depois foi para Salvador, e não voltou mais para São Paulo.

Eu, em 1974 para começo de 1975, saí da Praça da República. Tinha toda a minha vida dependente do movimento da praça e como eu vendia minhas obras muito para turista, pelos domingos de manhã, quando eu chegava, mais ou menos 8h30 ou 9 horas e que eu armava o meu *stand*, com meus trabalhos, 10 horas começava a chegar gente. iam nos ver, falar comigo e me cumprimentar. Fazia questão de passar por lá, Dalmo Ferreira desse negro ninguém fala, mais é uma personalidade na comunicação, e uma das cabeças criadoras do Fantástico, na rede Globo. Todas as minhas exposições desse período tinha Globo, porque ele era uma personalidade dentro da TV Globo, um negro de 1,90 cm de altura, um grande ator. Ele fez umas das últimas novelas, acho que Escrava Isaura, ele fazia um capataz. Não me lembro bem o nome da novela.

Da Praça da República nós saímos para outras cidades como Araraquara, eu sempre puxando, indo na frente. Fizemos uma exposição, em um local onde estava acontecendo um grande evento chamado FAIRA - Primeira Feira Agropecuária em Ribeirão Preto, eu levei junto, Dalmo Ferreira, para fazer um trabalho teatral. Deu uma zebra tremenda, com as nossas coisas existe muita dificuldade de realização, a direção, que não tinha a sensibilidade para tratar das nossas coisas afro-brasileiras, não foi honesta no comprometimento e no processo de divulgação. Movimentamos 30 Atores para realizar uma peça no teatro. Era Kabula, que fazia parte, se eu não me engano, de Ungira Um Grito Africano. Dalmo Ferreira na direção, chegamos no dia da apresentação, não houve público por falta de divulgação. Um trabalho muito mal, fraco, e o teatro estava vazio, por falta de seriedade e irresponsabilidade da Secretaria de Cultura, e Dalmo Ferreira ficou muito triste, mas ele acabou entendendo que aquilo foi irresponsabilidade do pessoal da cidade!

Com esse trabalho, em Ribeirão Preto, com o teatro de Dalmo Ferreira, pretendíamos estimular uma reflexão sobre as raízes afrobrasileiras. Dalmo era uma grande liderança e Solano Trindade era outra. Embu das Artes é fruto da semente plantada por

Solano, que tinha amizade com Dalmo, e predominavam naquele tempo, esses movimentos em todas as áreas da cultura.

Quando eu o conheci na Praça da República, e eu perguntei a ele se eu poderia participar desse grupo, ele disse que sim. - Posso trazer um amigo? Ele disse que podia. Então foi aí que eu nasci como artista plástico. Porque eu não tinha estímulos pra desenvolver e pesquisar a arte, para estar mostrando a qualidade, para mostrar ao público a obrigação de responsabilidades. Aí que eu comecei a desenvolver um trabalho seriamente. Agora nós saímos da Praça da República todos os domingos às 14 horas e íamos para o Embu, semear o Embu, e saímos do Embu 17h30 ou 18horas para voltar para São Paulo. Isso eram todos os domingos. E o Embu é o que é hoje, graças ao esforço de todos. Não quero dizer que seja só esforço do Solano e nem meu. Agora, na Praça da República se desenvolveu um trabalho preocupado com a qualidade. Passaram ali grandes artistas. Lembro-me de grandes nomes que passaram e voaram rapidamente na carreira atingindo sucesso profissional. Um exemplo é o Mário Cravo, baiano que mostrou algumas de suas esculturas na República, mas não voltou mais. Mas é importante, isso é história. Não tem um escultor que conseguiu desenvolver um trabalho tão sério quanto Mário Cravo, em termos de arte brasileira. Ele tem, inclusive, um monumento em Salvador, bem contemporâneo, bem moderno.

Em 1974, eu saio da República, e passo a responsabilidade para o Mário Cespedes, e disse - Eu vou fazer pesquisas, porque essa rotina de fazer quadros para vender para turistas não é a minha finalidade. Preciso de dinheiro, mas, preciso desenvolver um trabalho. Vou sair para essa luta, porque as galerias tinham um preconceito tremendo com as coisas da República, quer dizer se eu quisesse sobreviver e crescer, eu não poderia estar ali. Eu tinha que sair para poder criar outros caminhos, para poder chegar às galerias e ter uma vida comercial, com possibilidades de um ganho maior.

Ai eu comecei a pesquisar. Fiz um contrato com uma loja na Rua Augusta, de exclusividades, e passei a rodar procurando colocar as minhas coisas no comprador particular, ao invés de ficar esperando que viessem me procurar para comprar, domingo, na praça.

Na verdade, quando aparece na composição do meu trabalho a temática negra, a figura do negro, porque no principio, minha obra era natureza e então já aparece a figura do negro e não sei se foi ao mesmo tempo, ou algo depois da questão da capoeira. Então agora, aqui a gente começa a falar desse processo criativo, dessa inserção da figura do negro. Isto se inicia justamente com o ato da repressão da nossa prisão no atelier do Luís Lourenço, porque ao ir algemado para a delegacia, sem motivo nenhum, como pode, num país civilizado duas pessoas sem culpa nenhuma, sem ter feito nada de negativo e sim de positivo, serem

algemados e levados para uma delegacia. Essa era minha indignação, e minha tristeza. E depois de ter ido à Folha de S. Paulo ao ir pra casa, eu comecei a repensar como eu poderia materializar um processo, que facilitasse através da arte, uma ligação com as raízes, com as minhas raízes, e com o desenvolvimento do respeito, em termo de humanidade. O respeito ao homem negro. Como eu poderia colaborar? E eu cheguei à conclusão, que eu teria que pesquisar para poder achar um caminho. Eu fiz várias reflexões, para achar esse caminho, para poder criar um trabalho que pudesse me ajudar no processo de reeducação. Qual seria o caminho? O índio? Minha mãe é de origem indígena, e meu pai de origem afro. Eu fui mergulhar nas raízes, fui procurar, pensei em fazer ligações indígenas, mas a capoeira foi mais forte. Dentro do jogo da capoeira, eu teria uma proposta plástica bastante dinâmica, e um símbolo de luta e de integração. Senti que se eu pesquisasse seriamente poderia avançar nesse trabalho do processo criativo. Comecei a fazer pequenos estudos de capoeira, com bico de pena, e pra poder ganhar prática no domínio da figura, começo fazer pequenos desenhos, quando eu ganhei segurança, fiz uma primeira tela que mede 1,20 x 1,00 e levei a República e coloquei-a à mostra, e meia hora depois, passou uma dona de um hotel e perguntou quanto custava. Eu chutei alto, e ela comprou, pagou um preço alto, preço fora da norma da Praça da República. Comprou, pagou na hora e levou a tela, então acertei na mosca, achei o caminho do meu trabalho, por causa da linguagem, que não era cópia de nada e de ninguém. Eu pesquisei e sai numa expressão de espontaneidade.

Hoje caminho sintetizando o jogo da capoeira, com as sínteses das formas, e o cruzamento do movimento, sobre posições da figura. Eu começo a pesquisar no caminho da abstração. Nesse processo venho até hoje, creio que a proposta é sempre a mesma, um desafio do espaço em branco. Primeiro movimento que eu faço é uma figura em movimento, depois eu vou sintetizando e vou compondo, vou harmonizando as figuras, e os espaços até anular a figura, mas você percebe, você ainda acha, pés e mãos, soltos pelos espaços.

Estou fazendo, em termos de pesquisas, o lado caboclo, que é o lado indígena. O resultado deste trabalho é diferente do jogo da capoeira. Estou com umas 30 telas prontas, telas grandes, bonitas que me deixam muito satisfeito. Fizemos uma inauguração, no dia 08 de janeiro e teve um marchand que olhou todos os trabalhos no silêncio. Eu estava observando essa pessoa, depois de mais ou menos uns 40 minutos, ela veio e falou assim - Parabéns Lizar, em você eu não vejo um ponto de parada, você consegue desdobrar dentro das suas formas dentro da sua linguagem. Você descobre, outros caminhos de expressão, você esta de parabéns! Eu gostei imensamente da sua exposição! Ela me deixou muito feliz, porque é uma pessoa que trabalha com a arte diariamente, então ela sabe o que está dizendo. Eu tenho

um projeto aprovado, “Lizar 50 anos de arte contemporânea”. Está aprovado pelo Ministério da Cultura, que era para ser feito no Museu Afro Brasil, uma exposição grande, e estou com dificuldades pela questão do patrocínio. Então, automaticamente, nós precisamos realizar essa exposição, para podermos então dizer: “Cheguei no ponto onde eu queria”, em termos de reconhecimento, porque um museu é um museu.

Tive uma preocupação, foi justamente quando fui para a temática afro-brasileira, e com o sentido de criar um rótulo, um símbolo que é a capoeira, um grande símbolo da revolução negra do Brasil, porque no passado, quando fazemos uma análise da história, vamos ver que governos balançaram, período em que os governos tiveram riscos de confrontos com a questão da ação dos capoeiras. Essa história me estimulou a tomar esse posicionamento e materializar isso constantemente, e colocar na sala das pessoas. Colocar a arte da capoeira, junto com as artes expressivas, dando a ela uma durabilidade, uma eternidade e um respeito, porque a arte sublima um processo cultural. Então, você pega aquilo que estava vulgarizado, e você materializa, dá o sublime tirando do lugar comum!. Fiz alguns trabalhos ligados à ideia do movimento negro e tenho alguma coisa aqui, feita em Ribeirão Preto. Nós vivíamos juntos, ali, sempre nos reuníamos, então tinha todo um movimento natural, da própria Praça da República. Ali era o local.

M.C. - Então naquele momento, existiam na praça vários artistas afrodescendentes buscando trabalhar e criar sua linguagem? O movimento era espontâneo, não existia um plano?

S.L. - A preocupação política existia, o que não existia era a elaboração de estratégias no sentido de criar caminhos. Oswaldo de Camargo, um grande escritor negro, foi à praça e disse - Lizar, eu vou fazer o lançamento do meu livro e gostaria de sua presença, gostaria que você fosse. Como ele me convidou, também convidou outros amigos, e a presença dos literatos na praça era constante, como o próprio Dalmo Ferreira. Então, se faziam reuniões, conversas sobre a questão política, mas não se tinham estratégias no sentido de mudar as coisas nesse momento.

M.C. - Então essas alianças aconteciam ali mesmo, no momento em que vocês estavam expondo seus trabalhos?

S.L. - Para você ver, o ponto de frequência dessa praça aos domingos. Nós vendemos ali para o Chico Anísio, Mister Ficher era cônsul americano, o pianista de Billy Paul, Hebe Camargo e outros. Todos os domingos apareciam frequentadores com dinheiro. Eram formadores de opinião, Hebe Camargo, e o pessoal de televisão todos iam pra lá na praça pela manhã.

Agora, com a questão política, questão da consciência de trabalho político, isto aumentou, após 1982, com as Diretas Já. Aí houve um engajamento consciente, e um trabalho de conquista, quando nós participamos das Diretas Já, começou o trabalho. Depois de 1983, com o Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra. Primeiro veio a Conselho, depois a Coordenadoria dos Assuntos da População Negra (CONE), o que demonstra um aumento de consciência no sentido de conquista, e isso se ligava a nós, que estávamos na praça, porque antes não tinha. Os grupos negros neste período eram muitos, mais de ação social, festas, bailes, danças período de 1960 a 1970, Salões de Festas, Clube 220, Som de Cristal, e outros. Os negros políticos já estavam na ativa. Adalberto Camargo depois de eleito faz no Museu de Arte de São Paulo (MASP), uma primeira amostra, como político, e com artistas negros, a qual dá um grande burburinho, porque a Raquel Trindade criou uma polêmica. Ela comandou um grupo ligado ao Adalberto e mandou para o MASP, trabalhos de qualidade baixa, e o MASP recusou na época o diretor do museu Pietro Maria Bardi, foi acusado de racista. Os únicos artistas não primitivos, eu e Moises Fagundes. Uma polêmica de uma página inteira na Folha de S. Paulo. Agora, ligado à questão de movimento negro, esse é um dos primeiros passos, ligando a Arte Afro-brasileira.

Esse foi o primeiro passo sério ligado à arte, isso aconteceu em 1974. Em 1978 fui para o Rio de Janeiro, fiz uma exposição no Museu da Imagem e do Som, queria sair da Praça da República e comecei a agitar. Entrei de cabeça no movimento negro. A praça me tomava muito tempo. Em 1982, nas Diretas Já, começam as ações para a formação do Conselho de Participação de Comunidade Negra. Lembro que em 1983, fui ao Palácio do Governo para falar com Hélio Santos, aí já era período de abertura. Um dos primeiros governadores eleito por voto democrática foi Franco Montoro.

O livro “A mão Afro-brasileira”, foi um grande momento. Um momento de conscientização, e passamos a usar a visibilidade das artes plásticas. Começamos a fazer uma ocupação bem consciente de espaço dando visibilidade aos artistas afro-brasileiros. Isso graças à capacidade de Emanuel Araújo (1988), um grande artista, hoje curador do Museu Afro Brasil, e que também, por estar ligado a diretores de algumas empresas, que deram a ele condição para realizar este grande livro. E foi resultado de uma grande exposição feito no Museu de Arte Moderna. Inclusive, foi dito pelos diretores do museu, que – “A mão Afro-brasileira” foi uma das grandes exposições do Museu de Arte Moderna, pela qualidade e a variação de diversidade.

A exposição abre espaço para ações contínuas, mas o verdadeiro começo, não é com a “mão Afro-brasileira”. Eu conheci Emanuel Araújo em 1986, e o convidei para

participar de uma exposição que eu estava realizando na Bienal, mas antes, em 1983, foi feito o projeto ZUMBI no MASP e para poder realizar esse projeto, fui ao Palácio do Governo, falar com Hélio Santos, para saber quais seriam as condições do Governo para ajudar no sentido de fazer acontecer políticas culturais e resolver a questão de viabilizar ao evento.

Em 1986, novamente o projeto Zumbi aconteceu, foi quando fui falar com o Emanuel Araújo. Falei durante uma hora no ouvido dele para convencê-lo, porque ele estava fora dessa briga, mas por fim ele aderiu. A obra do Emanuel foi capa do convite, daí se desdobra uma série de ações conscientes. Eu criei e passei a dirigir o Espaço Cultural Almeida Barone, dentro de uma corretora de seguro, no qual eu fiz uma sequência de exposições com caráter político. O projeto ZUMBI foi um evento que deu os primeiros passos para a visibilidade.

Tinha artes gerais, artes plásticas, músicas, danças e quem estava dirigindo era o Ary Cândido, o fotógrafo. Quando fui ao Palácio do Governo, o Hélio falou – Passa lá, fala com Ary vê o que está acontecendo e como está acontecendo. Então, fui falar com o Ary, ele abriu o mapa e disse - Nós iremos fazer o projeto ZUMBI no Anhembi. Eu disse – estou fora! Ary Perguntou – Por quê?

Lizar – Porque lá, não vai acontecer nada. Nós temos que plantar uma bandeira no coração de São Paulo! Se quisermos visibilidade, é o Museu de Arte Moderna de São Paulo - MASP, para valer à pena! Aí ele entendeu, brigou pelo MASP, e o MASP saiu. Eu senti a força na minha interferência, as artes plásticas ficaram sobre minha responsabilidade, e a música e dança ficaram com o Ary. E assim aconteceu o primeiro projeto ZUMBI.

A Secretaria de Cultura, na sua declaração de fim de ano, e o jornal Folha de S. Paulo, disseram o seguinte – Das coisas boas que aconteceram na cultura nesse período em São Paulo, a melhor chama-se projeto ZUMBI. Tenho esse jornal em meu arquivo, um trecho pequeno, mas de grande reconhecimento!

Então temos 1983, 1986, 1987 e 1988. Em 1987 eu faço eventos ligados à questão política, e aí na sequência, venho trabalhando preocupado em fazer eventos que nós qualifique.

O projeto ZUMBI, chegou um tempo que estava estagnado, parado, a verba era utilizada para outras coisas. Eu, TC, Lumumba, e um grupo de negros, fomos à Secretaria da Cultura, exigir do secretário, em ação de Direito, dada por lei, a verba do projeto ZUMBI. Eles queriam esfriar o nosso movimento de conscientização. Sem o apoio e a verba do Estado, ficamos com dificuldade. Invadimos a secretaria e o secretário nós atendeu, e disse – Nós vamos retomar. Retomamos o projeto ZUMBI, fizemos esse trabalho na BIENAL. Aí muda o

Governo, entra o Quércia e mudam todos os dirigentes que estavam trabalhando conosco, e entra Tereza Santos. Sabendo que eu tinha terminado de fazer o projeto ZUMBI, ela me chamou para conversar, porque era ela que iria comandar, dentro do Governo, os trabalhos ligados aos afro-brasileiros. Aí fui ver o que ela queria.

Eu perguntei – O que você pretende fazer com o projeto ZUMBI?

Tereza respondeu - Eu pretendo do projeto ZUMBI apenas a verba, para dividir em pequenos projetos. Vou fazer o KIZOMBA pelo interior.

Eu disse – Infelizmente eu não vou poder aceitar o seu convite. Nós fizemos um esforço muito grande, para fazer esse projeto ZUMBI, materializar com qualidade, a direção da BIENAL sabe o que colocamos lá dentro.

O Ministro da Cultura gostou, porque teve uma abertura de espaço para a participação entre artistas negros e brancos. Se fosse somente nós para penetrarmos e ocuparmos espaços seria era muito difícil. Então eu pensei, quando montei o esquema dos artistas, se não abríamos espaços, se só ficar fechado em nós vamos ter problemas sérios sempre. Então, fiz ao contrário selecionei cinco artistas não negros, e trouxe para dentro do nosso grupo que ia fazer a exposição, com isso, ele viu que estávamos abertos para fazer um Brasil novo. Foi um trabalho bastante participativo. Colocamos o Balé Estágio, que estava no auge de sua fama, para fazer uma atuação dentro do trabalho. Nesse período, foi um trabalho bastante satisfatório. Os resultados foram muito bons.

Então foi esse o projeto ZUMBI, feito de 1983 a 1986 e depois parou. Agora, eu tenho um projeto de retomada do projeto ZUMBI, mas há dificuldades. Não consegui um bom diálogo com Emanuel Araújo, no sentido de participação dentro do Museu Afro Brasil, quer dizer, eu sou artista, mas como ativista, poderia ser muito útil. Como diria o velho Hélio Santos - Se você está com Emanuel, está tudo bem, “já ganhamos”, porque ele soma.

Temos um projeto e o ponto principal da nossa proposta em termos culturais e de arte. É justamente fazer com que a Arte Afro-brasileira tome e ocupe o espaço como Arte de raiz, a arte que represente a nacionalidade. Eu entendo, sim, que um nipo-brasileiro, pode ter uma obra considerada brasileira, compreendo que o ítalo brasileiro pode ter uma obra brasileira, mas a base desse conhecimento, que pode caracterizar a nacionalidade, nos sentidos expressivo e ativo tem que se alimentar, das três culturas que forma a pirâmide do conhecimento em termo de nacionalidade. Ela se abre como uma árvore, porque as imigrações e as aldeias, que se formaram são conhecimentos que vêm reforçar, e alimentar a diversidade, mas nós estamos fazendo um grande esforço para que haja esse reconhecimento da base, que é o afro ameríndio. Sem esse reconhecimento, acabamos vendo como expressão brasileira, um

lugar comum. Está certo que a arte é infinita, em termos de resultados de expressão, em todos os gêneros e em todos os campos. O processo criativo é infinito, mas é necessário reconhecer os trabalhos básicos que vêm de raiz, por isso procuramos trabalhar a questão da capoeira, na questão de resistência, porque nós sofremos muito no sentido da marginalização. Porque dentro da questão política, você acaba vendo que o predomínio é na questão econômica, a qual nós deixamos muito distante nas participações. Quer dizer nos estamos fora do grande bolo, ou não nos beneficiamos do grande bolo. Os afro-brasileiros, ainda não têm o seu espaço reconhecido é preciso que a questão do direito e da justiça seja realmente implantado nesse país. Um Brasil novo e uno ainda está para acontecer!

6.4 Wanderley Ciuffi

A entrevista do artista Wanderley Ciuffi revelou na narrativa vibrante uma vida comprometida com as pessoas e o fazer artístico. A vida artística vai deixá-lo muito próximo do movimento cultural efervescente e sua participação sem dúvida foi sempre no sentido de contribuir e colaborar. Sendo assim, temos um relato do período maravilhoso, pois seu olhar nos revela fatos interessantíssimos que certamente vêm somar e ajudar a compreender a história.

Embu das Artes, dia 12 dezembro de 2011.

Entrevistado: Wanderley Ciuffi

Entrevistadora: Maria Cecília

Wanderley Ciuffi – A Praça da República foi um movimento em que eu participei por uma casualidade. Eu trabalhava numa empresa de engenharia próxima à Praça da República em São Paulo quando em 1964 houve o golpe de Estado no Brasil. Eu passava pela praça para tomar uma condução ou algum transporte até a rodoviária, pois queria viajar pra minha terra em Minas Gerais. Estava uma confusão incrível com a polícia montada, batendo em gente que fugia para as ruas vizinhas. Consegui escapular, pois não sabia o que estava acontecendo e não tinha a menor informação sobre os fatos que ali se desenrolavam. Não me lembro exatamente do dia, mas foi em março de 1964, época que teve início o processo de invasão dos militares na vida dos brasileiros.

Saí dali, evidentemente fugindo daquela confusão e fiquei sabendo que havia um golpe de Estado: uns diziam que era uma revolução, outros que a polícia estava perseguindo

comunistas. Desde cedo que eu tinha tendência para a política de esquerda e acabei militando no PCdoB, Partido Comunista do Brasil, mas àquela altura eu não estava militando em partido nenhum. Procurei me informar com alguns amigos e fiquei sabendo um pouco sobre os acontecimentos que se desenrolavam no Brasil, mas o que me deixou mais angustiado foram os fatos na Praça da República e nas ruas próximas com sangrentos confrontos com a polícia montada e os manifestantes na rua. Comunistas ou não, esses fatos me incomodaram profundamente.

Conversei com alguns artistas, entre eles o escultor Chico Rosa, o artesão José Roberto Leonel, o pintor Guido Ivan Pereira e o desenhista Joel Câmara para que fizéssemos uma exposição domingueira de nossos trabalhos na Praça da República junto com o pessoal que lá expunha selos e moedas. Nossa intenção era lavar a alma e mostrar através da arte nosso repúdio à violência que se desenrolava na cidade. Com exceção de Joel Câmara que faleceu recentemente, os outros todos podem testemunhar esses fatos e fomos os primeiros a expor trabalhos na Praça da República. Aos poucos foram aparecendo outras pessoas e a iniciativa acabou por se tornar um movimento bem grande, ocupando toda a área central da praça. Convidei Solano Trindade, para participar, e como morávamos os dois na Vila Sônia, eu o acompanhei num domingo até a praça e ele declamou seus poemas entre os artistas e o público que lá estava. Discuti o assunto com o Assis aqui no Embu, porque achava importante que o pessoal daqui participasse dos eventos na Praça da República, mas naquela época não havia muitos artistas no Embu.

Eu tenho documentos daquela época quando eu fui preso por ter exposto um quadro simbólico de duas putas, uma negra e outra branca agarradas uma à outra como se fossem uma só. Tenho um recorte da reportagem da Folha de S. Paulo a respeito desse evento que ocorreu em 1965, um testemunho jornalístico do início do movimento de arte que nós começamos na Praça da República. Assis insistia para que saíssemos da Praça da República para a Praça da Biblioteca Municipal porque era ali que se concentrava o pessoal da imprensa e do jornalismo de São Paulo. Ele estava certo, mas a Praça da República já era uma conquista e seria muito difícil conseguir lá um espaço porque estava sendo construído ao lado da Biblioteca um prédio gigantesco que seria o edifício Metrópole. Foi na República que conheci o professor Mário Schemberg que comprou meus quadros e me incentivou em meus anos de incertezas. Ele era um físico respeitado além de Crítico de Arte que incentivou muita gente. O professor se casou com a pintora Lourdes Cedran que expunha também na Praça da República e que é hoje sua viúva. Quero registrar também a passagem de Maria Auxiliadora e Sebastião Candido, dois artistas negros ligados ao Embu pela Praça da República. Finalmente decidi-me

a vir morar no Embu porque acabei sendo preso pelo pessoal do Departamento de Ordem Política e Social – DOPS, criado no período da ditadura, tornando-se necessário minha saída de São Paulo.

Eu já conhecia o grupo de Solano Trindade, conhecia o Assis, o Ranulfo Lira e queria participar do movimento de arte que se iniciava. Fui morar no Embu de favor na casa de Solano Trindade. Solano se mudara da Vila Sônia para cá e também morava de favor numa casa da Vila Salim e eu morei de favor do favor de Solano. Eu dormia no chão da sala de sua casa com minha mulher Marina, e minha filha recém-nascida Maria Ludmila.

Naquele tempo o movimento que se esboçava aqui era um movimento negro porque quem dele fazia parte eram Solano Trindade, Assis, Chico, Raquel Trindade, Antenor Carlos Vaz, Cyleia, Ana Moisés, José Sabóia, Mestre Gama, Acae, Jorge Caetano, Vicente de Paula, Mendell e outros que participavam de todos os Salões de Arte e ocupavam os ateliês do centro da cidade. É claro que o Embu tem uma história de Arte da qual fazem parte brancos como Cássio M'Boy, Josefina Azteca, Sakai de Embu, Cirso Teixeira, Aurora, Z'Figueiredo e eu mesmo. Mas eram os negros quem mais faziam barulho e foi Assis quem liderou o chamado "Movimento de Arte", que levou a arte da cidade a expor em quase todo o estado de São Paulo, além do Rio, Brasília, Goiás, Minas e Rio Grande do Sul. Mas é inegável o trabalho realizado por Sakai e seus alunos. Ele introduziu a terracota na cidade e realizou dezenas de exposições com seus alunos.

Fui morar na casa do Solano Trindade porque me identifiquei com sua poesia libertária e com seu Teatro Popular Brasileiro. Aprendi com ele tudo o que sei do candomblé e dos cantos de liberdade dos negros. Solano foi também um militante de esquerda e por essa afinidade acabei me aproximando mais dele e de seu grupo. Eu não sou contra os brancos até porque eu próprio sou branco, mas em minha opinião foram estas pessoas quem trouxeram a fama para a cidade e foi apenas por uma questão de identidade política e ideológica que eu me aproximei do grupo. Com quem eu vim pra cá? Com Joel Câmara, um militante esquerdista que também fora preso por motivos políticos. Mas o que eu quero mesmo é falar de arte e do meu trabalho de pintura, porque eu não vim para o Embu fazer política contra a ditadura nem coisa nenhuma, eu vim fazer política artística e cultural que era o que mais me interessava e a minha arte é esta que você está vendo aqui. Minha pintura atual é expressionista, está mais serena hoje e afinada com a música africana, com a mulher, com o processo de saúde mental, com o folclore e com as danças populares, mas naquela época meus temas eram as greves operárias ou as prostitutas que viviam no centro de São Paulo e se expunham atrás de portas gradeadas, pintura esta que me custou um dia de cadeia. Eu queria demonstrar que a

prostituição era um ato que levava a mulher pobre e a mulher negra em condições extremas de necessidade a venderem seu corpo para sobreviver. É claro que no meu quadro eu simbolizei as duas mulheres como irmãs em luta contra uma sociedade desigual e exagerei nas formas, nas cores e na “atmosfera” para causar impacto mesmo. Arte é isto: o resto é fotografia. Eu também falo do homem pobre, do ladrão de galinha, sem condená-lo, porque é ignorante e não tem expectativa. Mas não trato do ladrão e do traficante que isso é outro assunto. Minha militância política sempre se prendeu a isso, e ainda hoje uso minhas tintas para denunciar o abuso dos poderosos e faço panfleto sim, porque quero fazer, porque é arte engajada e porque entendo que a Capela Sistina e toda a Arte da Renascença são panfletos da Igreja de Deus. Porque não eu?

Gosto muito dos poemas de Solano Trindade, por quem tenho muito respeito e de quem fiz um retrato em sua homenagem. Quando morei em sua casa, foi quando comecei a participar do Movimento de Arte de Embu, desse movimento que incluía o Assis do Embu, Ana Moisés, Vivente de Paula, Mestre Gama, Cyleia, Raquel Trindade, De Lopes, Isabel dos Santos, Antenor Carlos Vaz que morreu logo depois que cheguei aqui. Com o Assis, eu andei por vários estados do Brasil, montando exposições dos artistas de Embu. Éramos aproximadamente 30 pessoas e fomos pra Brasília, Rio de Janeiro e muitas cidades de São Paulo levando nossa arte. Assis e eu íamos à frente com o caminhão cheio de esculturas e quadros e quando chegávamos à cidade em questão eu montava a exposição e o Assis ia fazer a imprensa, porque ele era muito bom nisso. Depois chegava o resto do pessoal com a estrutura já montada. Durante muitos anos minha mulher Marina vendeu meus trabalhos quase que de porta em porta. Visitou todos os grandes compradores de arte em S. Paulo e vendeu meus trabalhos para artistas importantes como Di Cavalcanti, Volpi, Clovis Graciano e Takaoca.

Quando vim pra cá, encontrei também brancos como a Josefina Azteca, sua irmã Nazaré de Embu, Sakai de Embu, Maria do Embu e Tônia, que na época era menina. Mas era muito forte o grupo de Solano Trindade com seu Teatro Popular Brasileiro e seus bailarinos, bailarinas e toda uma turma, muitos dos quais já não estão entre nós, e outros que não sei por onde andam. Solano fazia desfiles na cidade com muita dança tambores e atabaques. Portanto escolhi participar desse grupo em sua casa, na Vila Salim, e fui puxador de cortina em seu teatro. Às vezes o grupo de Solano era convidado para montar suas peças folclóricas em teatros municipais na capital que não ofereciam melhores condições de funcionamento, então eu fui puxar as cortinas do Teatro Municipal de Santo Amaro. O trabalho era tão importante

para o grupo que às vezes o espetáculo era apresentado para apenas uma ou duas pessoas na plateia. Era necessário fazermos propaganda na rua para chamar o público

O que me aproximou de Solano, além de sua poética e sua arte, como já disse a você, foi afinidade política que não tinha nada haver com o processo de arte da cidade. Eu também expunha meus trabalhos no “Barraco do Assis” e ele nem sequer era de esquerda. Mas era uma liderança importante e um impulsionador da arte de Embu. Mas Assis e Solano tinham lá suas diferenças. O Solano era um homem muito doce nunca vi um homem, gentil como ele.

Esse movimento se desenvolveu nas ruas de Embu e no barraco do Assis que era aqui embaixo na rua Siqueira Campos. Àquela altura, o Embu era uma cidade muito pequena e tudo acontecia na casa de Solano ou na rua do barraco que era como chamávamos a atual Siqueira Campos. Sakai mantinha uma importante escola de terracota em sua casa no Cercado Grande. A cidade se constituía dessas duas praças que você conheceu, e mais nada, porque o resto era quase só mato. A casa de Solano ficava na Vila Salim que se ligava à praça por uma estradinha de terra que hoje é uma grande avenida. Então a gente expunha nas ruas e no Barraco do Assis. Conheci também, em São Paulo, o Dalmo Ferreira, que foi o fundador do Teatro Experimental do Negro (Tensp), e Júlia Duboc que era sua companheira. Não me recordo da participação de Dalmo Ferreira na Praça da República, mas de Julia sim. Muitas vezes eu deixava meus quadros em sua casa, que ficava próxima à Praça Roosevelt e onde se reuniam vários participantes do Teatro Popular Brasileiro de Solano. Júlia Duboc era muito amiga do Solano, minha amiga e mora atualmente em Brodowski. Ela foi uma forte militante do movimento negro em São Paulo e companheira do Dalmo Ferreira. Conheci muita gente do Teatro Popular Brasileiro em sua casa. Assim foi minha entrada no movimento do Embu, convidado por Solano para integrar esse movimento que se desenvolveu a partir dessas personagens que estou falando pra você, que são negras que são a parte mais importante do movimento do Embu. Foi esta turma que atuou fortemente no Salão de Arte de Embu. Na verdade o Salão de Arte se deve muito à insistência de Sakai, Azteca e Cirso Teixeira que atuaram junto à Prefeitura para sua criação e instalação. Sakai, se não me engano foi seu primeiro presidente, mas a participação de Assis, de Solano e do grupo do Teatro Popular foram muito importantes. Lamentavelmente, muitos dos artistas a quem me reporto já faleceram, alguns recentemente. Eu sou um dos mais novos artistas entre os já citados, no entanto já sou um homem velho e tenho setenta anos. Raquel Trindade é outra remanescente deste grupo e mantém vivo o Teatro Popular Solano Trindade.

Então, é claro quando eu digo que o movimento foi basicamente negro porque o ideário desse movimento cultural que se instalou no Embu e que se expandiu foi um ideário negro baseado na premissa de Solano Trindade e nas raízes africanas que você pode ver em meus quadros. Eles guardam imagens de atabaques, da rainha do maracatu e das danças populares. No entanto não me esqueço de minhas origens e quando pinto um maracatu, por exemplo, misturo atabaques com violas e até com violinos, coisa que não existe da dança, mas arte é emoção e invenção e não fotografia. Pinte uma tela “Maracatu de Solano Trindade” que vendi para um colecionador dos Estados Unidos onde coloquei viola, atabaques e guitarra elétrica. Simbolicamente pinte também uma Folia de Reis com uma pianola entre os participantes. Não é a Folia de Reis de minha juventude em Minas Gerais, mas como já disse, arte é emoção e invenção, portanto. Por ser desenhista eu estudava arquitetura e trabalhei muitos anos numa firma de engenharia em São Paulo, mas gostava de ler os livros que falavam de arte. Desisti da arquitetura porque queria ser artista e descobri Van Gogh e Picasso. Aprendi também que toda a história do Cubismo vem da Arte Negra e das máscaras africanas. Aqui no Embu o que mais encontrei foi um pessoal que vivia entalhando máscaras africanas como o Chico e outros artistas populares. Foi assim que assimilei toda uma cultura negra e uma imagética que me levou ao expressionismo que hoje pratico, com a dança, com os atabaques, com as máscaras e com os objetos que se faziam aqui na cidade. Este movimento que se instalou no Embu é tão importante quanto o movimento de Arte de 1922, porque inovou o trabalho de arte que aqui se fez, identificando a arte da cidade com uma imagética muito particular. Nós não tínhamos aqui condições econômicas nem um Teatro Municipal para que nos manifestássemos.

M.C. - Quem investia? Existia mecenas?

W.C. - Não, não tinha, mas a bem da verdade é necessário dizer que o Sr. Annis Neme Bassith, que foi o primeiro prefeito da cidade, teve importante participação quando incentivou a vinda de outros artistas para a cidade. Ele e o Sr. Joaquim Mathias de Moraes (Quinzinho) que também foi prefeito, instalaram aqui em 1964, o Primeiro Salão de Artes Plásticas de Embu que deu forte impulso e alicerçou o Movimento de Artes. Foi o Salão que me surpreendeu quando vim aqui pela primeira vez. O Embu era apenas uma roça e, no entanto tinha um Salão de Artes.

Convidado por Solano e por Assis para participar do Salão, eu vim para cá e em 1965 ganhei o segundo prêmio de pintura e integrei-me ao grupo que queria transformar a cidade num núcleo de arte importante. Começamos expondo nosso trabalho nas ruas da cidade e à medida que se tornava conhecida, nós resolvemos exportar esse movimento para

fora. Fizemos exposições coletivas de nossos artistas em Barretos, Bebedouro, Santa Catarina, São José dos Campos, São Paulo, estivemos na casa da poetiza Cora Coralina em Goiás, visitamos Gramado, estivemos várias vezes no Rio de Janeiro, em Brasília, e outras cidades das quais não me recordo agora. A exposição de arte que existe hoje na Torre de Televisão, no centro de Brasília, foi inaugurada por nós e por artistas de lá.

M.C. - Existe registro desse núcleo enquanto movimento artístico? Esta é uma das perguntas da pesquisa

W.C. - Sim, eu tenho um texto do Correio Brasiliense e jornais de São Paulo (Folha, Estadão, Diário Popular, Jornal da Tarde, Revista Veja, Casa e Jardim, outras Revistas, etc.) que registram nossa passagem por vários lugares. Não sei quem mais poderá ter outros registros, creio que Raquel Trindade. Assis tinha em seu poder muito material a respeito, mas com sua morte não sei onde se encontram. A Secretaria de Cultura deveria ter estes registros, mas eu duvido. Muitos jornalistas aqui estiveram e muita matéria foi divulgada pelas emissoras de televisão, então esse registro existe para além dos documentos que possuo. Eu insisto na dimensão que a arte do Embu alcançou e que tornou a cidade conhecida em outros países. Estive por três vezes em Portugal e, recentemente, em Madri e em Paris, em viagens de trabalho e constatei que as pessoas conhecem nossa cidade. Tivemos aqui a visita de muitos artistas estrangeiros, mas apenas me lembro de Miguel Barbosa, que é um escritor e poeta português e da pintora também portuguesa Mena Brito, ambos meus amigos. De resto é só verificar o número de turistas estrangeiros que nos visitam corriqueiramente e que compram nosso trabalho.

M.C. - O que você me diz sobre o Pietro Maria Bardi, Assis Chateaubriand e Almeida Sales. Eles colaboraram de alguma maneira?

W.C. - O Almeida Sales era um grande amigo. Eu fiz em 1976 um calendário de arte para a Volkswagen do Brasil e o Almeida Sales fez o texto apresentando meu trabalho. Ele foi diretor do Bar do Museu de Arte Moderna e me permitiu expor lá por várias vezes. Sales gostava muito de minha mulher Marina e comprou vários trabalhos meus por intermédio dela. Chateaubriand e Pietro Maria Bardi eu não conheci. O professor Bardi editou um volume sobre as obras de Maria Auxiliadora, que foi uma artista que militou em Embu durante certo tempo. Ele publicou um longo texto sobre a obra de Maria Auxiliadora, sobre sua história de vida conturbada e trágica, porque ela sofria de câncer, sabia disto e morreu muito cedo. Os trabalhos do professor sobre a artista foram editados em várias línguas e em vários países do mundo. Como já disse, ela também expôs na Praça da República e naquela época, acho que em 1969, eu alugava um apartamento ali perto, na Avenida Nove de Julho e

em várias ocasiões Maria, que era ainda desconhecida, guardava seus quadros ainda úmidos em minha casa porque morava muito longe. Não tenho registro disto nem quero com isso me atribuir importância, todavia seus irmãos, também pintores João e Sebastião Cândido talvez tenham conhecimento do fato.

Como você vê, não existe registro dizendo que o movimento cultural do Embu foi quase inteiramente de negros, pelo menos quanto a seus artistas mais expressivos, e acho que sou a única pessoa a dizer isto. Então, que fique registrado. O expressionismo, que é a arte que eu faço, está impregnado pela visão de máscaras africanas que Picasso resgatou quando inventou o Cubismo. Estudei todos os mestres do expressionismo como Kate Köllwitz, Munch, Nolde, Pollock, Van Gogh e o brasileiro Iberê Camargo.

Mas voltando ao Embu das Artes, quero registrar que quando conheci Antenor Carlos Vaz, em 1964, ele morava na Ladeira Padre Belchior de Pontes e o pouco que sei de sua história é que foi cartorário, artista primitivista e militante da banda da cidade. Eu não sei dizer para você o que é cartorário, mas dono de cartório é que ele nunca foi porque deixou para seus herdeiros apenas a pequena casa onde morou. Quase todas as terras do Embu foram ocupadas pelos primeiros colonizadores da cidade e registradas em cartório, mas certamente não o foi por Antenor que não registrou nada para si. Existe uma interessante história que me foi contada por Cássio M'Boy, um dos artistas pioneiros da cidade, que viveu aqui na década de vinte. Disse-me ele que os homens mais influentes cercaram a cidade – Daqui pra cima e eu cerquei as terras daqui pra baixo e dei o nome de Cercado Grande que é como é conhecido o bairro na atualidade. Cássio também nominou as ruas do seu bairro com os nomes de artistas vivos para contestar os prefeitos que apenas nominavam os logradouros com nomes de pessoas mortas. Assim, já naquela época, ele homenageou artistas como Tarsila do Amaral, Volpi, Cândido Portinari, além de si mesmo. Estas ruas até hoje são conhecidas por estes nomes. Cássio M'Boy foi muito criticado por seu modo de vida e por sua homossexualidade e acabou expulso da cidade, se não me engano na década de cinquenta. Ele voltou para Embu, muitos anos depois apenas para visitar a cidade. Outro negro que eu conheci aqui no Embu, que quase não se fala mais, foi José Sabóia que fazia um trabalho interessante: ele montava uma cidade de madeira com casas, igrejas, ruas, postes, boizinhos, vaquinhas e pessoas fazendo com que tudo se movimentasse mecanicamente. Ele já se foi, mas tem filhos aqui que eu muito pouco conheço.

Mestre Gama também é uma figura importante no histórico da cidade. Homem simples, escultor primitivista foi responsável pela implantação na cidade da “Dança do Mineiro Pau”. Mestre Gama morreu pobre e sua história foi resgatada pelo pintor Gaiga e

pelo Prefeito Geraldo Cruz, numa exposição retrospectiva de sua obra. Eu sei que serei contestado quando digo que o Movimento de Arte do Embu é Negro, mas pouco me importa porque uma vez que se resgate a história da cidade, e um dia isto se fará, ver-se-á que as pessoas que fizeram a arte no Embu são negras, pelo menos os seus artistas mais significativos. Esta história, a História da Arte do Embu terá que ser contada nas escolas, e nossa escola é hoje muito pobre. Deveria constar obrigatoriamente no currículo escolar para que nossos alunos crescessem com o conhecimento do que foi que transformou o Embu no que ele é hoje. Nós sabemos que a educação no Brasil está muito aquém do necessário e a maioria dos jovens que entram para o Ensino Médio praticamente não sabem ler ou escrever. Houve um tempo em que a educação básica no Brasil era melhor atendida, agora não é, e nisto repousa todo esse atraso que temos hoje e que faz a diferença para pior na atualidade do Embu das Artes.

O Prefeito Chico Brito inaugurou recentemente o Campus de Extensão da UNIFESP, que funciona no prédio do Centro Cultural Valdelice Prass, no bairro do Pirajussara. É muito interessante a vinda da Universidade para a cidade, mas por outro lado, mantenho minha posição quanto ao Ensino Fundamental que é precário. De nada adianta cursos superiores de artes se os alunos não têm preparo e informações básicas! Quando visitar o Centro Cultural verá que logo na entrada existe um grande painel que pintei com aproximadamente 15 metros quadrados. Acho que os alunos do Curso de Extensão nem vêm o painel e não há nenhuma menção a meu nome nem informações sobre o trabalho o que desagrada meu ego e me fará pensar muito quando fizer qualquer trabalho para este ou para outro prefeito qualquer.

6.5 Raquel Trindade

O depoimento de Raquel Trindade demonstra paixão. Paixão pela família e a arte interligada na representação forte e sempre presente da figura do seu pai Solano Trindade. Raquel Trindade a Kambinda sempre muito ativa, escreveu sua história de mulher negra, guerreira, filha, mãe e Yalorixá, expandindo conhecimentos e ensinamentos aprendidos em meio as convivências com um núcleo, que chamaremos de família estendida, pois nela está contido seus filhos, netos, alunos e amigos, ou melhor, parceiros artísticos do coração. Ainda muito jovem levantou a bandeira da cultura de raiz africana, sempre criando e recriando enquanto pintora e como professora, ministrando danças populares e cultura brasileira.

Tivemos dois encontros, em sua casa. Um foi em 2009, no início da pesquisa de campo, quando falamos de tantas outras coisas e outro mais recente, centrado na temática, em 2011.

Embu das Artes, 16 de dezembro de 2011.

Entrevistada: Raquel Trindade

Entrevistadora: Maria Cecília

Maria Cecília - Fala um pouco sobre você e o período em que esteve na Praça da República.

Raquel Trindade - Sou Raquel Trindade de Sousa ou Raquel Trindade a Kambinda, como assino nos quadros. Entre as lembranças que tenho relacionada à Praça da República, uma foi quando estávamos no Embu, em 1966 e os artistas Chico Rosa e Ranulfo Lira convidaram todos os artistas do Embu para participar de um movimento na Praça da República que estava iniciando. Então, eu, Cyléia Rodrigues da Costa, Tereza Santos (atenção: não era a Tereza Santos que foi da Secretaria de Cultura, essa Teresa participava do grupo de Teatro Popular Brasileiro do meu pai), Nilza, Adegmar Lopes, mais conhecida como Dég, Isabel dos Santos e o Vicente de Paula, começamos a expor na Praça da República.

Só que o escultor Assis, preocupado que o movimento da Praça da República derrubasse a quantidade da circulação de visitantes aos ateliês do Embu, criou em 1968 a Feira de Artes e Artesanato. Inclusive, meu pai Solano Trindade e seu grupo vieram morar no Embu, em 1961, atendendo o convite de Assis.

Era muito gostoso ficar lá, na Praça da República. Primeiro nós ficávamos domingo o dia inteiro. Depois, com a criação da feira do Embu, passamos a ficar de manhã na Praça da República e a tarde voltávamos com todos os *hippies* e artistas para Embu. Então a gente fazia a Praça da República de manhã e Embu à tarde. Mas antes, nós fazíamos somente a Praça da República e durante a semana ficávamos no Embu. Além das pessoas que eu já mencionei, também expunha na República Maria Auxiliadora, ou melhor, a família Silva, eles eram a maioria do grupo de meu pai, o Teatro Popular Brasileiro, nós enchíamos o ônibus aqui no Embu pra ir para São Paulo.

Naquele tempo, os turistas apreciavam muito nosso trabalho, a maioria dos artistas eram *Naiíf* primitivista todos vendiam bem seus quadros, foi uma época áurea, a época da Praça da República.

M.C. - Existia no grupo uma preocupação com as questões sociais e políticas?

R.T. - Essa preocupação que você pergunta são lutas raciais. Claro que existia, mas não eram todos que tinham essa preocupação. O grupo que era ligado a meu pai tinha essa inquietação porque o trabalho que meu pai realizava é o mesmo que faço hoje, uma conscientização de tudo, econômica, política e racial. Eu sempre fui de esquerda nunca me filiei a nenhum partido político, mas sempre fiz e participei de ações socialistas. Eu, Cyléia, Nilza, Marleninha, sabíamos o que estava acontecendo nos Estados Unidos, na África, ou seja, no mundo, e sabíamos também dos problemas que nós tínhamos no Brasil, aí era outra coisa. Na Praça da República, conversávamos muito entre nós, porque tinha também os brancos que faziam arte e alguns eram preocupados com os problemas do negro, e outros não estavam ali apenas pela arte. Não tinham uma visão ampla de todos os problemas, eram só artistas e não estavam preocupados. Mas o nosso grupo tinha visão e conhecimento sobre tudo isso.

M.C. - E isso tudo refletia de que maneira no trabalho que você produzia e produz?

R.T. - Até hoje tem quem pergunta - Oh! Raquel, você pinta muito sobre o negro, por quê?" Porque tem muita gente pintando sobre as outras raças, né? É necessário que a gente fale da nossa cultura e é legal que seja de forma espontânea, não é uma coisa forçada, toda minha produção artística é baseada na cultura negra e na cultura popular em geral.

M.C. - Você recebeu muita influência do seu pai, ou foi seguindo traçando o seu percurso independente de tudo o que ele fazia?

R.T. - As duas coisas. Primeiro que meu pai, Solano Trindade, pra mim era um espelho fantástico. Um homem simples, muito simples, muito culto que lia muito, um autodidata que tinha um conhecimento de tudo o que acontecia no mundo. Foi um grande pai. Lembro que quando era menina, lá no Rio de Janeiro – nasci em Pernambuco, mas passei minha infância e adolescência no Rio de Janeiro – ele me levava em exposições de artes, levava-me no Vermelinho, onde se juntavam os militantes de esquerda, os intelectuais e me explicava às coisas. Conhecia o Barão de Itararé, o ator Grande Otelo e o artista plástico Aldemir Martins. Nos passeios que eu dava com papai íamos ao Teatro Municipal para ouvir música erudita, ele sempre dizia – você tem que conhecer a música popular, a música erudita e o folclore também. Era um homem fantástico e muito sonhador.

Minha mãe D. Maria Margarida também era maravilhosa, só que mamãe era muito severa, mas uma mulher extremamente honesta que me ensinou a ser honesta acima de tudo e modelou meu caráter para as coisas certas e boas. Então, é claro, aprendi muito com

eles. As danças eu aprendi com a minha mãe e o amor pelas artes plásticas com meu pai, mas eu faço a minha própria vida. A única diferença é que papai se dizia materialista, mas eu não sou, acredito num deus que nós do Candomblé chamamos de Olodumare ou Olorum e acredito nas energias dos Orixás.

Papai via toda a questão religiosa como uma fonte para pesquisas e estudos. Meu pai primeiro foi crente, da Igreja Presbiteriana e chegou a diácono. Por achar que a igreja não se preocupava, na época, com os problemas dos negros nem os sociais se afastou e baseado num versículo bíblico que diz – Se tu não amas a teu irmão a quem vê, como podes amar a Deus a quem não vê? Saiu da igreja e já foi para o Partido Comunista, tornou-se marxista. Quando morreu, já era socialista e estava fora do PCB. Acredito que eu tive pais fantásticos. Com a saúde do papai aconteceu o seguinte: o colesterol dele aumentou muito, ele comia muita gordura não comia verdura gostava de comer a gordura da carne com farinha e ele teve aterosclerose. Inclusive ele adivinhou que ia ficar como uma criança e como uma premunição fez o poema Interrogação, em 1969, e no livro eu coloco como o último poema do meu pai, pois em 1970 a aterosclerose piorou muito e ele ficou sorrindo sem saber porque sorria. Vou ler o poema pra você:

INTERROGAÇÃO

(último poema do poeta - Embu, 1969)

Quando pararei de amar com intensidade?

Quando deixarei de me prender aos seres e coisas?

Quando me livrarei de mim?

Do que sou, do que quero, do que penso?

Quando deixarei de prantear?

No dia em que deixar de ser eu

No dia em que eu perder a consciência

Do mundo que idealizei...

Neste dia...

E foi o que aconteceu, papai ficou como uma criança mesmo. Então eu e meu companheiro naquela época, o escultor Vicente de Paula, cuidamos dele. Mas passou um tempo meu pai perdeu a casa onde morava e eu estava morando num local muito pequeno e as coisas pioraram. Ele já estava fazendo todas as necessidades na cama, e nós ficamos com dificuldades. Para ajudar meu pai, a cantora Elis Regina montou um espetáculo com Roberto Carlos, Milton Nascimento e outros – que não lembro o nome agora – no teatro Maria Dela Costa. Eles fizeram o espetáculo e Elis disse que comprássemos uma casa com aquele dinheiro, mas ela viajou e deixou o dinheiro com o empresário naquele tempo era \$7.000, 00 cruzeiro, só que não achávamos casa no Embu para comprar. Todos nós fizemos um Embu tão famoso que depois não tínhamos condições de comprar uma casa naquele Embu famoso que fizemos. Achei uma casa em Itapecerica da Serra por \$7.000,00, mas quando nos fomos pegar o dinheiro com o empresário, ele precisou retirar \$1.000,00 para pagar os impostos, então ficamos somente com \$6.000,00. Aí meu companheiro, Vicente de Paula, fez uma escultura de 3 metros de altura em peroba para a igreja de Tatuí – mas ele estava doente – quanto ele terminou a escultura recebeu o dinheiro e entregou para mim. Logo depois teve uma hemoptise e foi internado no hospital do Mandaqui, então eu fiquei sozinha com meu pai paraplético e morando em Itapecerica da Serra que não tinha o mesmo movimento de arte do Embu. Fiquei tão nervosa com a situação que adoeci. Comecei a sentir uma dor de cabeça diária muito forte. Então foi preciso colocar meu pai num asilo de velhos no Bonfim em Campinas. Avisei minha mãe – porque eles eram separados – ela veio pegou um táxi em São Paulo levou meu pai para Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Lá ele teve uma pneumonia. Então mamãe e minha irmã Godiva, o colocaram numa clínica em Santa Tereza e lá ele morreu de pneumonia. Foi enterrado no Cemitério de Jacarepaguá, no bairro Pechincha.

Na internet tem dois erros sobre a vida de papai: um dizendo que ele foi enterrado como indigente, não foi - minha mãe tinha condições e cuidou de tudo - e a outra coisa que ele criou o Teatro Experimental do Negro, não é verdade, quem criou foi o Abdias Nascimento - meu pai criou o Teatro Popular Brasileiro no Rio de Janeiro com minha mãe Maria Margarida da Trindade, que era terapeuta ocupacional, e o sociólogo Edson Carneiro - o Teatro Popular Brasileiro que foi para a Europa, mas não era o Brasileira - minha mãe e papai ensinaram as danças no Teatro Folclórico do Haroldo Costa, depois entrou o polonês Askanazzi que queria mudar tudo e fazer um teatro mais estilizado. Meus pais não concordaram e saíram, então o polonês estilizou o Teatro Folclórico que passou a se chamar Brasileira que também fez turnê na Europa.

Em 1955, o Teatro Popular Brasileiro de papai foi excursionar na Europa. Eu participei, tinha 19 anos. Hoje estou com 76 anos. Foi um sucesso. Participamos do Festival da Juventude Comunista na Polônia e na antiga Tchecoslováquia hoje República Tcheca. Têm muitas fotos dessa viagem à Europa. Viajamos todos à Polônia se apresentando. Os russos tinham, cedido um teatro, mas não caberia o público, então fomos dançar num estádio que ficou superlotado.

Morávamos no Recife, meus pais tiveram dois filhos que morreram logo ao nascer: Hélio e Vitor Israel. Depois, seguindo a ordem, vieram eu, Raquel, nasci em 10 de agosto de 1936, no Recife na antiga maternidade do Derby, o Derby existe é um bairro, mas a maternidade não existe mais. Godiva recebeu esse nome em homenagem à Lady Godiva. Aí meu pai foi para Rio de Janeiro. Mamãe, eu e minha irmã ficamos na casa dos meus avós paternos em Recife. Papai veio na frente sozinho e a única coisa que mamãe sabia era que ele frequentava um bar, na rua Araújo Porto Alegre, que tinha o apelido de Vermelhinho, onde se reunia com o pessoal de esquerda, intelectuais e muitos artistas como o ator Grande Otelo, a pintora Djanira, o artistas Aldemir Martins, o artistas Antônio Bandeira, o Barão de Itararé que era um jornalista, Barbosa Leite, entre outros.

Minha mãe queria ir atrás de papai que dizia que quando tivesse dinheiro ia mandar buscar, mas nunca mandava. Ela queria desafogar meus avós, mas vovô tinha medo da viagem porque os navios estavam indo a pique, isso foi no fim da guerra, quando a guerra estava acabando 1944 ou 1945. Mamãe era uma boa costureira muito caprichosa, antes de ser terapeuta ocupacional, então fez umas roupas para vender e ganhar dinheiro para viagem e meu avô, Manuel Abílio, deu o dinheiro para interar. Nós viemos de terceira classe num navio Costeiro, não me lembro do nome do navio, mas sei que na época recebiam o sufixo "Ita", do tupi guarani, que significa pedra. Quando chegamos, mamãe deixou a gente com Aline uma amiga do navio e foi atrás do papai no Vermelhinho. Ao chegar lá, rua Araujo Porto Alegre, deu de cara com Grande Otelo que disse para ela que ele ia todos os dias ao bar com os livros e quadros. Então, mamãe pediu para que quando ele chegar, avisasse que o navio só fica dois dias no porto e se ele não for pegar a gente vamos voltar para Recife. Não demorou, meu pai chegou lá todo contente. Parecia até que mandou buscar a família. Os amigos do Vermelhinho se cotizaram para alugar um cantinho no centro do Rio. Papai achou na rua do Livramento, na Gamboa, uma casa de cômodo.

M.C. - O que é casa de cômodo?

R.T. - Casa de cômodo eram casas antigas muito grandes que o proprietário alugava os cômodos para diferentes famílias, só que já estava tudo alugado, mas no fim de um

corredor tinha um barracão e papai alugou o barracão. Mamãe, muito caprichosa, com os panos que trouxe fez cortinas. Mandou papai arrumar umas latas de gordura de coco carioca para fazer de panela. Tinha um fogareirinho a carvão e foi lá, nesse barracão, que nasceu o meu irmão Liberto Solano Trindade quando terminou a guerra em 1945. Depois nós fomos morar em Duque de Caxias, na baixada Fluminense, numa casa melhorzinha, num bairro que tinha o apelido de Barreira, na antiga rua Itacolomy, 366. Lá papai fazia festas que duravam três dias, entre os frequentadores estavam Abdias Nascimento e Léa Garcia, também iam vários artistas e o grupo dele cresceu, demonstrava as danças para os outros grupos que chegavam de fora e para pessoas como Edith Phiaf. Foi em Duque de Caxias que nasceu meu irmão mais novo, Francisco Solano Trindade Filho, que os militares mataram na polícia do exército, porque ele era Brizolista. Isso foi em 1965, na época ele estava com 20 ou 19 anos de idade.

M.C. - Como foi seu aprendizado?

R.T. - Aprendi muita coisa com meus avos paternos. Meu avó, Manuel Abílio Pompilio da Trindade, trabalhou com carvão, mas dançava Pastoril, tocava violão e se dizia católico. Porque naquele tempo o Candomblé era muito perseguido, mas eu o ouvia trancado no quarto falando com a minha vó em Yorubá. Vovô era um espiritualista, quando chegava do trabalho, pegava o violão, colocava os netos ao redor e contava histórias sem fim. Contava história de cangaço e lia Literatura de Cordel para minha avó Maria Emerenciana de Jesus Trindade, que era analfabeta. Eu prestava muita atenção em tudo.

Minha avó materna que era cozinheira e dançava Maracatu, mas minha mãe, quando ficou mocinha, entrou para a igreja Presbiteriana e me levava para a escola dominical. Então, apesar de hoje eu ser de Candomblé e desde criança eu tenho fenômenos paranormais, conheço a Bíblia de Gênesis a Apocalipse. Eu não falo palavrão, não bebo e não fumo, isso tudo aprendi com minha mãe.

Então no Rio de Janeiro vou para escola Mário Barreto para fazer um pedaço do primário. Mas quando mudamos pra Duque de Caxias, lá não existe escola pública naquele tempo, então Dona Armanda Álvaro Alberto, uma mulher fantástica, cria em Caxias a escola Regional de Meriti que tinha todos os moldes de uma escola europeia. Tinha pomar, apicultura, museu, biblioteca, teatro, artes plásticas.

Nós aprendíamos músicas de Vilas Lobos sabíamos do trabalho de Euclides da Cunha. Era uma escola muito avançada para a época. Uma escola para meninas pobres, então o uniforme era tamanco, não era sapato, era uma saia de sarja, um avental e chapéu de palha e

nós estudávamos no verão embaixo dos pés de Ipês e no inverno dentro da casa que era grande a construção. Existe até hoje. Mas quando ela adoeceu, entregou para o Governo.

As meninas da escola rica, o Colégio Santo Antônio de Freiras, colocaram o apelido na nossa escola de “mate com angu” e ficou famosa com esse apelido, porque à tarde nós mesmas fazíamos o mate e o angu para lancharmos, entrávamos às 9 horas manhã e saíamos às 17 horas. Então almoçávamos na escola o marido da D. Armanda se chamava Edycar Iussekind Mendonça. Eles eram de Copacabana.

Meu primário foi fantástico, eu ganhei um premio Nacional de Literatura infanto Juvenil com 13 anos de idade. Foi a D. Armanda que me inscreveu no concurso de uma revista da Semana Época? (Não tenho certeza). Depois eu fui para o ginásio, mas sempre meu pai atrasava a mensalidade. Minha mãe foi convidada para trabalhar com a Dra. Nise da Silva no Museu de Imagens do Inconsciente. Depois, minha mãe fez o curso de Terapia ocupacional com a Dra. Nise e o Dr. Miguel e eu com o Dr. Miguel Allille para cuidar de doentes mentais, mas o curso correspondia ao nível médio. Aí eu fui estudar no ginásio Duque de Caxias. Um colégio pago. O dono era o Dr. Ely Combat, conto muito essa história porque eu tinha que passar abaixadinha na frente da secretária, pois sempre eu estava devendo. Ele chegava na sala de aula e dizia - Quem não pagou a mensalidade não faz prova, eu ficava apavorada, mas meu pai sempre dava um jeito de pagar. Aí eu terminei o ginásio. Foi lá que eu senti minha espiritualidade. Nós tínhamos um grêmio nesse colégio e eles pediram para eu declamar “Navio Negreiro” de Castro Alves. Morávamos numa casa simples a água era de poço, eu tirei a água do poço, fui pro banheiro tomar banho de caneca e comecei a declamar e apareceu a cabeça de Castro Alves para mim, comecei a gritar e a porta abriu sozinha. Então no outro dia, na hora de declamar, fiquei com maior medo, mas parecia que era ele e o colégio quase veio abaixo eu nunca mais esqueci. Nesse colégio, tinha um professor negro chamado Mira, eu disse - Professor acho que eu não vou poder estudar mais, meu pai não pode pagar a mensalidade.

Ele respondeu - Pode deixar filha que eu vou ver se arrumo uma bolsa pra você.

Então o professor Mira arrumou uma bolsa num colégio nas Laranjeiras. Lá eu fiz até o segundo clássico, e nesse curso tinha Francês e Latim e aí papai disse – Raquel tem uma viagem para Europa. Você quer ficar pra terminar o terceiro clássico ou quer ir pra Europa comigo? Claro que eu preferi ir para Europa. Isso aconteceu no ano de 1955 é quando o grupo de papai vai para a Europa. Tivemos o convite para ir ao Festival, mas não tínhamos a passagem - na época eu não sabia quem tinha arrumado as passagens, mas agora soube que quem arrumou as passagens foi Juscelino Kubitschek. Papai foi de avião e eu fui de navio

com o grupo dele, éramos 30 pessoas isso foi em 1955, estava com 19 anos de idade. O navio passou por Las Palmas, Senegal, Genova, Nápoles, Marselha onde nós descemos do navio, e fomos até Paris. De Paris atravessamos a Alemanha e fomos pra Polônia e da Polônia para Tchecoslováquia de trem. Foi uma aula, porque eu vi grupos do mundo inteiro. Depois de seis meses voltamos. Eu fui convidada para dar aula de danças brasileiras, na Rússia em troca aprenderia balé clássico, mas fiquei apavorada com o frio, não quis ficar. Quando voltamos eu já estava casada com um brasileiro que é o pai do Vitor. O nome dele é Jorge de Souza, no dia do embarque para Europa ele disse - Raquel eu vou pra Europa com vocês e me pediu em casamento. Eu duvidei, ele não fazia parte do grupo do meu pai e eu namorava outro rapaz o Carlinhos. Então, o Jorge foi falar com meu pai que ele chamava de Sr. Francisco e disse - Eu quero ir pra Europa com o Senhor.

Meu pai perguntou - Mas, o que é que você sabe fazer?

Jorge respondeu - O que o senhor mandar fazer eu faço.

Ele era ogã⁵ de Candomblé da casa da mãe dele para comprovar tocou Maracatu, Coco e Jongo. Tocou tudo e ainda declamou o poema do papai para mostrar que podia ser ator.

Meu pai falou - Mas, e o passaporte? Não dá mais tempo.

Jorge respondeu - Olha aqui, já tenho o passaporte.

Quando chegou ao navio, começamos a namorar e transamos. Eu pensei que meu pai era avançado, mas ele ficou bravo pra caramba. As meninas arrumaram nosso casamento em Varsóvia no consulado brasileiro. Foi chiquérrimo e aí papai se acalmou. Realizamos nosso roteiro e cumprimos os espetáculos, mas quando voltamos papai e mamãe já estavam separados, e aí já é outra história.

Casei no papel com Jorge de Souza músico, cantor, bailarino, negro fluminense, o casamento durou 3 anos. Mas depois que me separei dele tive como companheiro, um de cada vez, né. Sete maridos, todos como companheiros, não casei mais no papel. O meu nome de solteira é Raquel Solano Trindade, meu nome de casada é Raquel Trindade Souza e meu nome nos quadros e nos livros é Raquel Trindade A kambinda.

⁵ “Ogã é um título honorífico, dado a homens de boa situação social ou política, capazes de ajudar e proteger o terreiro, bem como a outros escolhidos por sua honorabilidade e prestação de relevantes serviços à comunidade religiosa. São escolhidos pelo chefe do candomblé ou por um Orixá incorporado.” (CACCIATORE, 1988. p. 187).

M.C. - O que significa a palavra kambinda?

R.T. - Tem vários significados. É uma região de Angola que tem petróleo, é um tipo de negro que veio para o Brasil de Angola e é uma negra velha da Umbanda que dá bons conselhos. Só que eu não sou da Umbanda, eu sou de Candomblé.

Tenho vários netos: Ayton, Airton Félix é o mais velho, é compositor, cantor e poeta, e assina Zinho da Trindade, Manoel Abílio Olinto Trindade de Souza é baterista, percussionista e ator. Ele é formado pela Anhembi Morumbi em produção musical e assina Manoel da Trindade, Maria dos Dias da Trindade é cantora, Kenyata ou Kenyatta Trindade de Lima em homenagem a João Kenyata do Kênia, que chegou a presidente, é estudante e gosta de esporte, Davi Trindade de Lima luta Jomo Maitai, estes dois últimos são filhos da Regina Célia Trindade de Lima, minha filha, casada e evangélica Batista, André Aurino Trindade Bonfim Imamura tem 15 anos e toca Taiko. Tem um grupo de Taiko com os tios japoneses. Ele é filho da Adalgisa Trindade Bonfim (Dadá). Tenho duas netas. Uma é alemã, Guília Mirra Klein Trindade, mora em Berlim faz circo e balé, a outra é uma menina que meu filho tinha perdido contato com ela, seu nome é Olímpia mora no interior de São Paulo, tem uma lojinha e já é mãe de um filho o Kauê, então eu tenho bisneto. Têm os de coração meu neto Marcelo Tomé chegou em casa com quatorze anos, ficou na minha casa porque os pais abandonaram, hoje é formado em Administração e faz Pós- Graduação. É a salvação da família, nós todos somos artistas tinha que ter um administrador, e tenho como um filho o José Carlos da Silva, conhecido por Carlos Caçapava é um grande músico e constrói instrumentos, a mãe dele morreu.

M.C. - Fala um pouco do seu processo criativo.

R.T. - Tenho aqui esta tela que tem São Jorge na igreja católica, São Jorge virado no Ogun no Candomblé, São Jorge virado no Ogun na Umbanda e São Jorge no Catimbó virado no Zé Pilintra que é de Ogun, e é ligado a São Jorge.

Nessa outra tela, a Mãe Ancestral é a mulher grávida - que é uma cabaça o topo da cabaça é Obatala o universo o céu e embaixo é o Oduda a terra e Exu segura a cabaça aberta para que nenhuma mulher seja estéril, porque Exu não é o diabo, ele é a fertilidade é o mensageiro.

Ali estou fazendo a Inhansã e os Eguns que são espíritos de mortos e os guardiões pra que o povo que tem medo de Eguns não chegue perto dos mortos, ela é Inhansã de Balé e não tem medo dos mortos.

Na tela grande vou fazer um baile funk e tem a xilogravura que eu faço na madeira e tiro cópias no papel. Têm os livros e a dança que aprendi com minha família e

passsei para meus filhos, meus netos, para o Teatro Popular Solano Trindade que eu fiz depois que papai morreu. Fui convidada para lecionar na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP de 1987 a 1992 mesmo sem ter o nível universitário. Fui professora e ministrei aulas de Folclore, Teatro Negro no Brasil e Sincretismo Religioso. Na pintura eu sou autodidata, a dança aprendi com a família e só xilogravura que eu aprendi na Fundação Calouste Gulbenkian, no Rio de Janeiro.

No próximo capítulo apresentamos alguns registros feitos pela imprensa. Uma fonte documental relevante para a pesquisa e a história da arte afrodescendente.

7 A IMPRENSA REGISTROU, PORTANTO EXISTE

No dito popular do nosso cotidiano existe a expressão ‘se a imprensa não deu, não existiu’. Um dos significados dados à frase é que se o fato não tiver a cobertura da imprensa não ganha à dimensão histórica. Assim, o movimento artístico de fundamento negro que se está anunciando existiu, pois tem registro na mídia impressa. Contudo, vale ressaltar que embora tenham ocorrido algumas reportagens de relevância, o fato histórico e o acervo existente ainda não receberam a devida atenção, permanecem carentes de um apontamento elucidativo mais amplo e uma oficialização concludente.

Registrar momentos da vida, episódios corriqueiros e acontecimentos sociais são uma das mais antigas ações do ser humano. No caso, dos veículos de comunicação um conteúdo registrado tanto é utilizado para divulgação quanto para transmitir informação. Portanto, a ocorrência do movimento social também pode ser comprovada por meio de recursos variados dentre eles jornais, revistas, catálogos de exposições, fotografias do evento e das obras de artes, depoimentos dos sujeitos da pesquisa. Desse modo, o material coletado torna-se referência em nosso trabalho, possibilitando vislumbrar a dimensão e a importância do movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República e, conseqüentemente, do Embu, no período 1960 a 1980, servindo como comprovação parcial da tese.

Nessa perspectiva, nosso enfoque também impõe fazer que estes materiais levantados como parte da história da população afrodescendente e da arte, fundamentalmente de base africana, sejam fontes de outros desenvolvimentos teóricos sobre a arte afrodescendente. Algumas das referências apresentadas na pesquisa, não pretendem esgotar o assunto, mas mostrar o movimento artístico de fundamento negro, permitindo-se ampliar a compreensão do fenômeno, o seu tempo de existência, sua relevância e significado para a sociedade, e salientar os talentosos artistas, dos quais alguns caíram no esquecimento do grande público, e do seu meio, como também verificar o alcance desse movimento fora do Brasil. Nesse sentido, será realizada no trabalho uma ação de compreensão do valor e da problemática do ofuscamento da arte negra na história da arte brasileira.

Para tanto, serão apresentados sequencialmente reportagens, folders, folhetos, capas de disco, revista e livro os textos e as ilustrações presentes nesses materiais serão contextualizadas em relação a sua relevância para o corpus do trabalho. Considerando que algumas reproduções não favorecem a leitura da mensagem, para uma apreciação mais

efetiva, serão destacados dos assuntos, conteúdos relativos ao valor social, cultural, educativo, além dos dados sobre o artista e sua obra de arte entre outros.

No item seguinte, as reportagens que receberam um destaque a mais e fornecem informações que são verdadeiras preciosidades.

A reportagem, abaixo, relembra um grande momento histórico, ou melhor, o nascimento da Feira de Arte e Artesanato da Praça da República.

Figura 2 - Matéria: Há seis anos, nascia a feira de Arte da Praça da República

Deverão estar concluídas nos próximos dias as obras de iluminação da praça Republicana - "Cebolão" - localizada na avenida Jaguaré no Centro e as do avenida Fonseca Rodrigues, no trecho até o viaduto do cruzamento com os trilhos do Santos e Jundiaí.

GENERAL

Hoje, o pintor Eugenio Soares vai instalar na praça da Republica um painel em homenagem ao escultor Ranulfo Lira, o pai da Feira de Arte que nasceu no dia 1.º de maio de 1966 e agora, reunindo cerca de 600 artistas, todos os domingos é a grande atração para milhares de turistas.

HÁ SEIS ANOS, NASCIA A FEIRA DE ARTE DA PRAÇA




— Por que, ao invés de ficar esculpindo e pintando nos pingões, não vamos para a praça? — A pergunta foi feita por Ranulfo Lira aos seus companheiros de arte e boemia na praça D. José Gaspar, num boteco. E os quatro — Ranulfo Lira, Antonio Deodato, Chico Rosa e José Roberto —, se assim pensaram, assim resolveram. Começou assim, num botequim, entre um gole e uma esculpida na madeira a Feira de Arte da Praça da Republica, que hoje completa seis anos de existência e é conhecida no mundo inteiro, e da qual dependem cerca de 600 expositores que lá estão todos os domingos mostrando sua arte a milhares de turistas brasileiros e estrangeiros.

— Na casa de Ranulfo, na avenida Rio Branco, nunca faltava um prato de sopa para os artistas que passavam fome. Muitos o esqueceram, quando ele ficou doente.

— Ranulfo iniciou a vida na praça, com seus companheiros. Ficavam nos bancos, esculpindo e pintando; convidaram outros artistas. E tudo começou no dia 1.º de maio de 1966.

O AVO DA PRAÇA

Entre os artistas, estava o pintor Eugenio Soares, hoje com 55 anos de idade. E ele diz:

— "Ranulfo foi o pai da praça, sim. E a primeira fase durou exatamente 1 ano, 4 meses, dois dias e três horas. Ai fecharam a praça". A fiscalização começou a perseguir os artistas, fazia o chamado "rapa", e no fim acabaram fechando a praça. Os artistas eram tratados como se fossem marginais. E ai começou a grande luta de Eugenio. Ranulfo fora vítima de derrame, não podia se locomover muito. Eugenio saiu a campo e ficou seis meses, de Seca a Meca, procurando defender o direito de usarem a praça para a Feira de Arte. Mostrando que artista não é marginal. E contou com a ajuda do professor Murilo Alvarenga, de Elvin Alves de Carlos Aires (que era presidente da Associação Paulista de Belas Artes). Finalmente, no dia 31 de dezembro de 1967, o prefeito, brigadeiro Faria Lima, assinou a portaria concedendo a praça, oficializando-a para a Feira de Arte. Os artistas voltaram à praça da Republica.

Hoje, cerca de 600 artistas registrados na Secretaria de Turismo dependem muito do movimento da praça, para sua sobrevivência e de suas famílias.

Eugenio e Deodato salientam que o atual secretário de Turismo, sr. Edeyry Machado, vai todos os domingos à Feira, palestrar com os artistas, ver se precisa de alguma coisa e, pessoalmente, ajuda a fiscalizar, para descobrir os possíveis "aproveitadores de situação que, sob a capa de artesões, estejam a serviço de industriais similares".

UNIAO FAZ A FORÇA

Foi fundada a Associação dos Artistas Plásticos da Praça da Republica, cuja sede provisória é na residência de Eugenio Soares. Ele recusou a presidência da entidade, ficou como presidente do Conselho. O presidente é Mario Cespede. Objetivo: unir mais os artistas e expositores, visando a defender os seus interesses; recuperar a praça aos feriados (ela foi perdida, por relaxamento de alguns artistas, que ferravam o chão com papéis e faziam muita sujeira. Houve a reclamação da limpeza publica e eles perderam a praça aos sábados e feriados, podendo expor só aos domingos).

A Associação visa a ajudar os artistas que fiquem doentes, estejam em dificuldades, como fazia Ranulfo Lira, "um cearense forte como um touro, decidido como um leão, mas de um coração maior do que ele, uma alma pura e limpa, que só desejava o bem dos seus alunos e seus filhas — como chamava os artistas".

A PRAÇA INTERNACIONAL

A Praça da Republica já é internacional, muita conhecida na Europa, onde se encontra um dos seus fundadores, José Roberto, escultor e pintor famoso internacionalmente. De vez em quando ele aparece para matar saudade. De varios países têm chegado pedidos para o embarque de pintores, escultores; entretanto, tudo está sendo feito de acordo com a Secretaria de Turismo. Pedidos de outros Estados têm chegado, e artistas da Praça já foram expor pelo Brasil inteiro.

OITO PAINÉIS

Deodato é um dos que sofreram muito nos tempos de instalação da Feira, correu muito dos "rapas" e hoje está feliz. Já fez oito painéis para o Banco do Brasil, agências: Penha, Santo Amaro (dois), Itapetinga (dois), Baratas, Irlandia, Santana. Ele frisa que a praça é visitada aos domingos por engenheiros, arquitetos, diretores de bancos, de empresas, e que sempre surge a oportunidade de um bom artista ser contratado para serviços especiais.

alguns elementos preciosos. Aos sábados, domingos e feriados, um local ameno, agradável, para higiene mental. E tem a Feira de Arte, que feio divulgar os artistas anônimos e dar-lhes oportunidade de poderem começar a viver do seu proprio talento. A praça e do povo — como diz o irmão. E a praça de Arte, hoje, completa seis anos. Vale a pena ir lá, conhecer estes artistas, essa gente simples, que saiu do botequim, para mostrar a sua sensibilidade.

A PRAÇA E DO POVO

A Praça da Republica, uma das mais antigas e bonitas da cidade, tem os seus vários aspectos e diferentes modos de vida: durante a semana, os que ficam lendo jornal, procurando emprego, à noite, namorados e as vezes

Fonte: Arquivo pessoal do artista Antônio Deodato Sobrinho fornecido pelo filho, o artista Antônio Sérgio Deodato.

Nesse registro observam-se vários dados históricos importantes que tem conexão direta com o objeto da pesquisa. As informações retiradas da matéria fundamentam as evidências apresentadas no corpus do trabalho na medida em que oficializa: primeiro, a data 1º. de maio de 1966, que corresponde ao dia do nascimento da Feira de Arte da Praça da República, conseqüentemente, vai determinar o início do longo período em que os artistas permaneceram juntos. Em seguida, os nomes dos artistas Ranulfo Lira, Antônio Deodato, Chico Rosa e José Roberto Leonel citados como precursores da feira são reafirmados, pois a referência a esses artistas está entre alguns nomes que foram levantados na pesquisa de campo preliminar. Depois, a dimensão do evento, que congregava no local, em 1972, entre artistas e artesões, cerca de 600 expositores o dado assegura o número expressivo de artistas que expunham na Praça da República.

As reproduções fotograficas ilustram o panorama local e confirmam o movimento e a repercussão nacional e, conseqüentemente, internacional da Feira de Arte da Praça da República. É inegável a grande valia dessas informações e o quanto esse fato contribui para consolidar e ampliar a compreensão acerca da temática da tese.

Prosseguindo na mesma intenção, ou seja, solidificar a dissertação segue uma matéria que expõe a região sudeste do Brasil, melhor dizendo, a cidade de São Paulo conhecida como a “locomotiva do Brasil”. Por isto, é considerada por muitos imigrantes um estado acolhedor que oferece possibilidades de trabalho e uma vida melhor para muitos brasileiros ou mesmo pessoas vindas do exterior.

Neste sentido, para demonstrar esse fato tão pertinente ao trabalho, na sequência o texto jornalístico sobre Antônio Deodato Sobrinho um entre tantos outros artistas que fizeram o mesmo caminho, ou seja, se transferir para Paulicéia no intuito de fixar residência e conseguir maiores oportunidades tanto na vida pessoal e quanto profissional.

Figura 3 – Matéria “Deodato: Escultor de Talento”

DEODATO: Escultor de Talento. Mostrará sua arte hoje na Ambiental

José Maria T. ROCHA *DEODATO PAI*

SÉRIE ARTISTAS PLÁSTICOS DE ALAGOAS N.º 9

Quem vê aquele gigantesco de dois metros, abusa a massa bruta de cento e cinquenta ou mais quilos, não imagina o tamanho do corcovo e a tamanha criatividade de Antônio Deodato Sobrinho, o Deodato querido de todos, o Deodato estimulador de talentos, o Deodato contador de mil piadas de você rir as bandeiras despregadas!

O HOMEM

Deodato é maceioense de nascimento, nasceu no dia 2º de fevereiro de 1927, na Rua da Concordia, numa casa colonial de porta e janela que ele immortalizou em uma, colecionando e ditando “aquí nasce, o Cabo Deodato”.

Sérgio Deodato, comerciante no mercado de Maceió • D. Antonia Leopoldina — O. Toiinha — são os seus pais. Seu Sérgio, por ter sido marinho e por gostar de desenhar, pintava barcos, barcas e temas marinhos. Uma tia freira foi grande pintora, fazendo inclusive trabalhos em veludo queimado, coisa que não se faz há muito tempo. A veia artística do escultor tem raízes nessas vocações.

Aos treze anos de idade por sua própria iniciativa, já fazia bonecos de barro para vender na Feira do Passarinho, tentado com isso ganhar dinheiro e ter o auto-sustento, pois a família dependia do dinheiro do pai.

UMA CASA DE FARINHA

Contando quatorze anos de idade, fez uma Casa de Farinha toda com os bonecos de madeira que faziam os movimentos do trabalho de fazer farinha. Para vestir os bonecos, contou com a ajuda de Zéla, sua irmã. Foi um tra balho danado que levou dois anos para ser concluído. O trabalho maior consistia em esconder com a roupa, os arcos que davam movimento às figuras.

Na casa de farinha existia uma caixa onde as pessoas, olhavam o movimento dos trabalhos ou viam os movimentos dos bonecos, mas havia um problema sério: ruidoso o estalar, se quebrava, nada podia ser movimentado, e o autor do trabalho já possuía de reserva deia testões para devolver aos frequentes.

O CABO DEODATO

Os primeiros estudos do menino foram feitos com D. Salviana Duarte da Saudade, “musa esquecida de seus alunos rebeldes... na sua escola a palmatória comia soita”.

Em desalinho diz o artista: “não nasci para estudar mesmo!”

No tempo previsto, serviu ao Exército, saindo como cabo e Cabo Deodato das mil travessuras da Barra de Santo Antonio.

Terminado o serviço militar, seguiu em 1947 para São Paulo pensando em ser artista. Foi com a cara e a coragem. Na Paulicéia Desvairada trabalhou na CMTC, sendo condutor de bondes e motonômetro. Certa vez desatendendo na garagem da empresa, foi visto pelo chefe, que gostando de seu trabalho pediu sua transferência imediata para o Departamento de Propaganda e Publicidade.

Surgiram os primeiros letreiros e desenhos publicitários. Faz curso de Artes Gráficas no SENAI, onde se aprorizou não só em artes gráficas como também em desenho de letras, lay out e outras formas de desenho artístico.

Nas horas vagas, fazia esculpturas em madeira. De suas

mãos saíam cangaceiros, tocadores de viola, cantadores de emboladas e as obras iam ficando acumuladas por falta de compradores. Já casado com D. Maria Lúcia, pos suas trinta e três obras prontas sem ter onde ou como vender. D. Lúcia ficava angustiada vendo o esposo não matar nos trabalhos sem ter a merecida recompensa.

Em São Paulo foi pupila de um por um e por um foi campeão de Deodato começou a por em prática a idéia e criou a marca inconfundível!

Como escultor Deodato sente dificuldades de conseguir ferramentas para os trabalhos de entalhe pois até a fábrica que existia na Inglaterra foi fechada por falta de consumidores, desse fato, sen tenta “O mundo atual é lazer” só computador e nada mais!”

UM CRISTO GIGANTE

A escritora a poeta Marília Fairbank Meireles convidou-o para esculpir um Cristo para a Igreja de Nossa Senhora dos Pobres, seria o primeiro Cristo Ressuscitado do Brasil. A escultura foi feita em Tamboril, madeira vinda do Pará, naquele estado se extrai inseticida, razão pela qual o trabalho nunca vai ser destruído pelos cupins.

A imagem possui três metros de altura e é suspenso do solo numa altura de cinco metros. O impressionante na imagem é a musculatura e a força anômica que ela possui. Para que fosse feita, antes foi necessário a utilização de um quindaste de muita força.

DEODATO VISTO POR ELE PRÓPRIO

Você é artesão ou artista erudito?

— Eu sou um artista puro que dentro de quarenta anos de pesquisas me tornei um artista, pronto para qualquer tarefa, pronto para trabalhar em madeira, bronze ou outras materias primas.

Quem influenciou sua arte?

— Não fui influenciado por ninguém, acreditava em mim mesmo e dentro dessa luta toda, hoje tenho o prêmio que lutei para conseguir: ser eu — Deodato.

Qual o conselho que você dá aos artistas iniciantes?

— Trabalhar, trabalhar, trabalhar, se aprimorar para que o dia chegue. Aconselho a iniciar com barro devido a ser mais barato.

Você tem um grande desejo a ser realizado? Qual?

— O maior sonho é fazer a casa do artista alagoano em São Paulo, para vender tudo o que se faz em Alagoas e voltar o Intermediário.

Na arte, tudo vai bem, obrigado? Ou não?

— A grande realidade é que Feliciano está jogado, doente demais, só esperando a morte chegar. Os artesões fazem boneco de barro e vendem por Cr\$ 80,00 o cento pa za serem revendidos por Cr\$ 200,00 em São Paulo, e não o cento, apenas um boneco.

O ARTISTA VISTO PELA CRÍTICA E PELOS CELEBRES AMIGOS

Vários críticos de artes plásticas fizeram bons comentários sobre a arte de Deodato, mas, três deles são os mais importantes:

“Deodato retrata em sua arte esse Brasil que trazemos no sangue e que é cor, ritmo e sentimento e verde-verdade” (Paulo Bonfim).

“Sou suspeito para falar de Deodato. Somos amigos, mas, não interessa pensar que Deodato é gente! Que Deodato é artista! E que essas duas qualidades formam a língua



Deodato ensinando esculturas a crianças de Maceió.



Nossa Senhora Incabada, beleza singela da mão de Deus.



Cabo Deodato em pose para a posteridade.



Bronze do Primeiro Salão de Arte da Praça da República.

Fonte: Rocha (1978). Arquivo pessoal do artista Antônio Deodato Sobrinho fornecido pelo filho, o artista Antônio Sérgio Deodato.

A matéria traz o relato da vida do artista Antônio Deodato Sobrinho que nasceu em 1927, no estado de Alagoas. Assim que terminou o serviço militar, em 1947 veio morar em São Paulo com a intenção de tentar a vida como artista. O gosto e a aptidão para a arte

floreceram na adolescência e os primeiros exemplos vieram da própria família seu pai desenhava e a tia era pintora. Mas, antes de se dedicar exclusivamente ao universo artístico da Terra da garoa como é carinhosamente denominada a Paulicéia, trabalhou em vários serviços entre eles condutor de bondes, mortorneiro e, também foi pugilista do Clube Espéria.

Tempos depois, Deodato não perdeu a grande chance, quando recebeu o convite para expor suas obras de arte no Conjunto Nacional em uma mostra organizada pelo Dr. Augusto. Depois de ter participado e vender os trezentos trabalhos na exposição, Deodato (1978) referindo-se ao seu círculo de relações políticas afirmou acreditar que “a política pode ajudar aos artistas, assim como os artistas podem ajudar a política”. Assim, essa opinião demonstra como ele transitava entre os setores da vida social construído diferentes círculos de amizade.

Enquanto, um dos precursores da feira de arte da Praça da República, esteve sempre junto com seus companheiros ficando à frente das brigas pelo direito de trabalhar, ou seja, ocupar o espaço público expondo obras de arte para os frequentadores e compradores da Feira de Arte e Artesanato.

Em outro texto ainda sobre o Mestre Deodato (1988), lê-se que quando foi contratado como professor no Projeto de Extensão Cultural da Universidade Federal de Alagoas - Ufal conseguiu realizar o antigo sonho de “ensinar as artes para os meninos pobres que andam pelas ruas”. Certamente, Deodato ao exercer a função de educador influenciou as produções de uma geração de artistas, que se formou concomitantemente e posteriormente a começar pelo seu filho Antônio Sérgio Deodato que desde pequeno sempre acompanhou o pai na labuta do ofício. Hoje também artista Antônio Sérgio, segue dando continuidade a tudo que apreendeu com Deodato tanto como pai quanto mestre e expõe as suas obras de arte na feira da Praça da República. A rememoração da rica história de vida do artista Antônio Deodato Sobrinho, sem sombra de dúvida, vem somar e resguardar nossas colocações.

Assim como Mestre Deodato o escultor Vicente de Paula da Silva também chamou para si a incumbência de transmitir seus conhecimentos artísticos às pessoas humildes, porém não menos interessados, dentro ou fora da comunidade. A pequena nota jornalística a seguir demonstra a disposição e o empenho do artista.

Figura 4 – Matéria “Mais que esculpir ensinar”

EMBU

Informativo
Turístico
e Cultural



ANO I
★
FEVEREIRO DE 1979
★
N.º 6

Emancipação ano vinte



O largo 21 de Abril na época da emancipação.

Pouco antes de sua emancipação política, em 1958, aquela que é hoje, vinte anos depois, a praça principal de Embu tinha este aspecto. Desde então, a cidade cresceu muito, alterando sua fisionomia. Do antigo “jardim”, somente a lembrança de alguns de seus habitantes. Porém, o progresso verificado nestes últimos vinte anos, com um acelerado crescimento populacional e a chegada de muitas

Mais que esculpir,
ensinar: a arte
que é de Vicente



Vicente Paulo da Silva é um dos responsáveis por boa parcela do atual movimento artístico do Embu. Quando aqui chegou, ainda nos anos 60, Vicente já tinha outras preocupações, além de suas premiadas esculturas em madeira; desde essa época o escultor sempre considerou importante transmitir a sua arte, especialmente entre as populações humildes das favelas. (pág. 3).

indústrias, não impede que Embu — a menos de 30 quilômetros da capital paulista — conserve ainda muito de sua antiga imagem graciosa e aprazível. Ao lado deste progresso Embu oferece ainda a seus visitantes, nesta mesma praça, uma mostra semanal de arte e artesanato, exemplo das mais autênticas manifestações da cultura popular da nossa gente. (Ul. página)

Fonte: Emancipação... (1979). Arquivo pessoal do artista João Cândido da Silva.

O escultor Vicente de Paula da Silva participou ativamente do movimento artístico da Praça da República e do Embu. A fama não afastou um dos membros da consagrada família Silva do propósito de ensinar arte e, conseqüentemente, transmitir a característica singular de um fazer formal que dialoga com sua ancestralidade. Como atesta seu irmão João Cândido da Silva, ao declarar em depoimento os dotes artísticos do seu antepassado, ou seja, seu avô do lado materno.

[...] José de Almeida era do Rio de Janeiro, músico e tocava violão muito bem. Trabalhou como empregado na cidade de Sorocaba, quando ele vinha para cá entregava lenha como carroceiro, pois a mesma era o combustível da época, como o

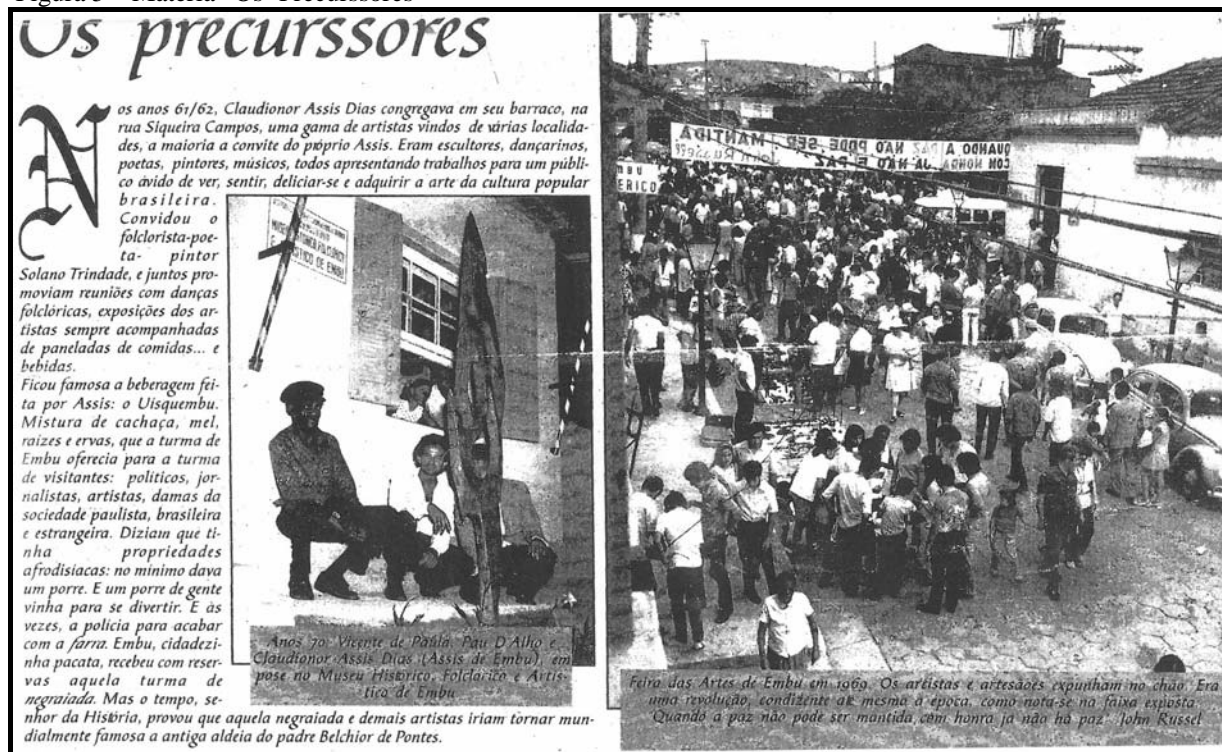
carvão. Ele tinha a mania de fazer figuras e gravar no varal da carroça, isso é um detalhe. (JOÃO CÂNDIDO DA SILVA, Entrevistado).

Retoma-se, junto com essa afirmativa, o olhar para os trabalhos do artista Vicente se é levado a salientar o quanto seu estilo revela elementos formais advindos da base africana. Entretanto, também se pode dizer que sua obra representa a tradição artística do núcleo familiar dos Silva e é uma criação do novo que desabrochou, por vezes consciente ou inconscientemente, em decorrência das suas heranças ancestrais.

Com certeza, assim como o Vicente outros artistas tinham a vontade de ensinar, logo trocar conhecimentos no espaço da feira e para além delas era situação recorrente. Do mesmo modo, que muitos artistas reivindicavam para si a posição de pioneiros da feira tanto da Praça da República quanto do Embu, como já foi relatado anteriormente.

Portanto, a seguir a reportagem do Jornal do Embu contribui com uma breve descrição dos acontecimentos local nas décadas entre 1960 a 1970 e esclarece, mesmo que parcialmente, a questão dos precursores ao citar os nomes dos artistas Mestre Assis do Embu, Solano Trindade, Vicente de Paula e Carlos Alberto Paudalho.

Figura 5 – Matéria “Os ‘Precurssores’”



Fonte: Arquivo pessoal do artista João Cândido da Silva. Sem notas de referência.

O texto jornalístico coloca em foco a cidade de Embu, pequeno município próximo à cidade de São Paulo e os artistas que circulavam em torno de Claudionor Assis Dias mais conhecido como Mestre Assis do Embu. Atendendo ao convite de Mestre Assis, nos idos de 1961, vários artistas mudaram para Embu entre eles Solano Trindade, Agenor Francisco dos Santos, Vicente de Paula da Silva, Wanderley Ciuffi. Sobre como era morar no Embu daquela época Wanderley em seu depoimento ilustra bem a situação.

Fui morar no Embu de favor na casa de Solano Trindade. Solano se mudara da Vila Sônia para cá e também morava de favor numa casa da Vila Salim e eu morei de favor do favor de Solano. Eu dormia no chão da sala de sua casa com minha mulher Marina, e minha filha recém-nascida Maria Ludmila.

Fui morar na casa do Solano Trindade porque me identifiquei com sua poesia libertária e com seu Teatro Popular Brasileiro. Aprendi com ele tudo o que sei do candomblé e dos cantos de liberdade dos negros [...] (WANDERLEY CIUFFI, Entrevistado).

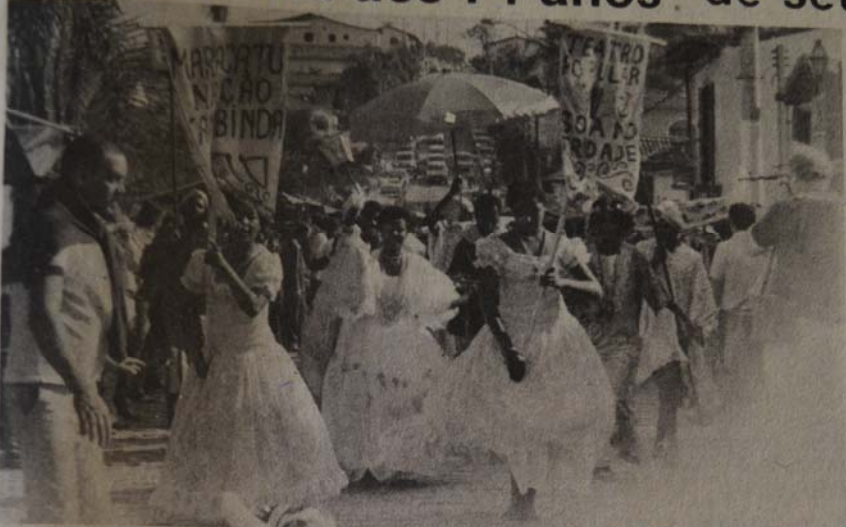
Solano Trindade e Mestre Assis do Embu ensinavam seus saberes as pessoas interessadas, promoviam reuniões com danças folclóricas e exposições de artes, para alegria do público local e dos seletos visitantes, como políticos, jornalistas e damas da sociedade brasileira e estrangeira. As presenças constantes dessas pessoas evidenciam e confirmam a abrangência das festas e dos eventos culturais que ocorriam no Embu.

O núcleo artístico que foi se construído e a rede de relações que aí então se instaurava demonstra que um pensamento sociocultural foi sendo edificado junto às produções dos trabalhos e da convivência frequente entre os artistas, a população local e os visitantes que se aglutinavam em torno da Feira, dos artistas e dos eventos.

Isto posto, verifica-se no registro que segue a festividade realizada para homenagear os 74 anos de Solano Trindade, o festejo se estendeu pelas ruas de Embu e foi alegremente prestigiado pela comunidade.

Figura 6 - Matéria "Teatro Popular 'Solano Trindade' realiza festa aos 74 anos de seu fundador"

Teatro Popular "Solano Trindade" realiza festa aos 74 anos de seu fundador



Comemorando os 74 anos de Solano Trindade, o grupo de teatro popular que leva o seu nome, realizou no dia 24 de julho, uma grande festa em sua homenagem.

A direção do espetáculo coube a Raquel Trindade, filha do grande poeta, que contou com a colaboração do jornalista Alexandre Kadunc na divulgação: do mestre Polim, de Osasco e de várias pessoas interessadas na preservação do folclore nacional.

Uma das preocupações básicas de todo o grupo que compõe o Teatro Popular Solano Trindade é a continuação do trabalho desenvolvido em anos de tradição cultural do país, passada de pai para filho em sua forma mais pura de arte. E, a festa que contou com inúmeras atrações típicas de alguns estados brasileiros demonstrou muito bem a intenção do grupo.

DO MARACATU AO LUNDU COLONIAL

Entre "comes e bebes", exposições e muita alegria, as várias pessoas presentes sentiram o calor da dança: Maracatu do Recife, o Congo de Alagoas, o Jongo de Minas, o Samba Lenço Rural Paulista, o Samba de Caboclo da Bahia o Lundu Colonial, foram colorindo a festa e dando maior brilho ao nosso folclore.

ESPAÇO CULTURAL

Segundo Raquel Trindade uma das maiores dificuldades encontradas hoje pelo grupo é a falta de apoio oficial. O Teatro precisaria contar com um local fixo para a realização de seus trabalhos, já que hoje os espetáculos realizam-se no quintal de sua casa - alugada - causando certa apreensão caso tenha que abandonar o imóvel. Diz ainda que a criação de um espaço cultural com um teatro de arena, biblioteca sócio-cultural, local de exposições, seria o ideal para que o povo se encontrasse com o folclore nacional e, conhecendo-o ajudasse a preservá-lo.

Agosto mês do folclore nacional - talvez deva ser palco de mais uma grande festa popular onde as raízes do povo deverão ser comemoradas em forma de arte.

SALVADOR
AD
EMBU COLONIAL

BALANCE 16/08/1982 1 A MAIO 82

PATRIMONIO LIQUIDO em 31.10.81	EXPEDIENTE	3.320,00
CONTRIBUIÇÕES DE SÓCIOS	PREX	3.161,00
DOAÇÕES RECEBIDAS	CA	2.654,00
INDENIZAÇÕES P/DANOS RECEBIDAS	ICAS	2.453,00
CAIXA E BANCO	ANCARIAS	634,00
GASTOS GERAIS	ERSOS	765,00
BENFEITORIAS REALIZADAS		341.836,00
SINALIZAÇÕES DE RUAS		EMBU 31.05.82
CONSERVAÇÃO DA SEDE		
LIMPESA E CONSERVAÇÃO DE RUAS		

Antonio Rodrigues Jr. - Pres.
Iracelino Perez - Tesoureiro

CONSELHO FISCAL:
Elías Abou Assale - Pres.
Rafael Longo - Cons.

Fonte: Teatro... (1982). Arquivo da Biblioteca Moacyr de Faria Jordão.

A celebração de uma data quase sempre está carregada de vários significados. Neste caso, Solano Trindade (1908-1974) se estivesse entre nós completaria 74 anos, portanto para comemorar a data, em 1982, foi realizada uma grande festa encabeçada pela líder do grupo Raquel Trindade que contou com a colaboração e participação dos seus familiares, os amigos e os componentes do Teatro Popular "Solano Trindade" que leva o nome do homenageado.

O evento contou com coquetel seguido por uma exposição e, posteriormente, várias danças tradicionais advindas da denominada cultura popular entre elas o Maracatu do Recife, o Congo de Alagoas, o Samba Lenço de Minas. Uma festa como essa demonstra existir respeito e mérito pelas manifestações tradicionais do povo brasileiro em especial do segmento populacional afrodescendente.

Dentre outros acontecimentos artísticos que proporcionam alegrias, satisfação e orgulho um deles é a participação de um artista brasileiro numa grande mostra no exterior. Portanto, salienta-se a seguir algumas matérias ou pequenas notas, mas não menos importante, de artistas que alcançaram o reconhecimento do crítico estrangeiro e o prestígio do público local.

Essa pequena nota sobre a mostra realizada na conceituada galeria Gasparilla Roon, nos Estados Unidos onde vários artistas apresentam suas obras de arte divulga, especialmente, os artistas Assis de Embu, Damáris Claro e Jean Gillon, todos Embuenses.

Figura 7 – Matéria “Artistas Embuenses expõem nos Estados Unidos”



Fonte: Arquivo da Biblioteca Moacyr de Faria Jordão. Sem notas de referência.

Entende-se que para um artista participar de exposições no exterior, seja uma satisfação muito particular, melhor dizendo, é o reconhecimento de um trabalho laborioso.

Portanto, compreende-se que oportunidades como essas tem um valor a mais quando a nota jornalística divulga o evento e deixa evidente o mérito que justifica tamanha consideração, principalmente quando são esses artistas são cidadãos que sempre estiveram atentos às questões sócio culturais da comunidade.

Figura 8 – Matéria “Artistas de Embu expõem na Bélgica”



Fonte: Arquivo da Biblioteca Moacyr de Faria Jordão. Sem notas de referência.

Nos textos, mesmo quando breve, são notórios o destaque dado às exposições e aos artistas. É comum o artista ser convidado para participar da solenidade de inauguração da mostra que pode ocorrer em Galerias de Arte, Salões de Arte ou espaços museológicos entre outros. De modo geral, essas ocasiões significam muito para os artistas, pois é um momento favorável para ampliar e solidificar o canal de divulgação e comercialização das suas obras de arte, além de que a possibilidade de novos contatos, novos espaços para expor sua arte e uma aproximação com o público estrangeiro sempre é da maior importância tanto para a vida profissional quanto pessoal.

As matérias de imprensa, veiculadas no jornal do exterior, a exemplo da selecionada, demonstram que existe entre os artistas alguns que possuem interlocutores variados, como é o caso da ONG Ação, Ética e cidadania. Ela tem como articuladora a advogada e professora universitária Maria Regina Bull. A reportagem ocupa uma página do jornal francês *Le Nouveau Franc - Parler* (AÇÃO..., 2004). Na seção *Atualidades*, vê-se no canto direito a fotografia de João Cândido da Silva expressando 40 anos de exposição na Praça da República.

Figura 9 – Matéria sobre exposição de João Cândido em Paris

4 JOURNALISTES EN HERBE

Le Nouveau Franc-Parler

Actualité

JGÃO CÂNDIDO

Exposant depuis 40 ans à la République, il sera représenté à Poitiers (lire ci-dessous)

Le NFP n° 68 • 16 mars 2004 • journal@francparler.com.br

A la tête d'une ONG défendant les artistes, une avocate repeint le monde aux couleurs de l'espoir

AÇÃO ÉTICA & CIDADANIA ♦ *Passionnée par la France, Márcia Régina Büll a mis au service de populations défavorisées son expérience de «la 3ème voie» acquise pendant les longues années qu'elle a passées dans l'Hexagone. Vouant resserrer les liens entre l'ONG qu'elle anime et l'Hexagone, l'avocate organise en mai, avec Sciences-Pô, un évènement à Poitiers où seront exposées les œuvres de 8 artistes paulistanos. Franc-Parler compte parmi les «sponsors» de cette initiative.*

ACÇÃO AE & C
ÉTICA & CIDADANIA

ENTOURÉE DE SON ÉQUIPE, M^{re} Büll appose sa signature sur des documents pour aller de l'avant.

LA PRAÇA DA REPÚBLICA, métamorphosée par le placcan d'Ildeci Borff.

rencontre Stéphane Davoine

LA PRAÇA DA REPÚBLICA, métamorphosée par le placcan d'Ildeci Borff.

MENACÉS D'EXPULSION - Avec quelques collègues professeurs de l'Université Presbiterienne de Mackenzie, dont elle est diplômée (1977) Márcia a donné naissance à Ação Ética & Cidadania. Les

préoccupations essentielles de cette association tournent autour de la restauration de la dignité et de la citoyenneté des plus démunis mais aussi, plus simplement, de populations fragilisées par la crise économique et ses conséquences sur la vie quotidienne. Vaste programme (voir page suivante). L'un des premiers «publics» à avoir profité de l'action de l'ONG fut le groupe de peintres de rue qui exposent à la Praça da República. Menacés d'expulsion tels de vulgaires camelots, les artistes se

véritable partenariat avec le système politique qui est réceptif à leurs propositions. Dès que les autorités prennent des décisions contestées par la population, les ONG descendent dans la rue, organisent des débats, collectent des signatures... C'est ça, l'esprit français! Selon Márcia Régina Büll, les ONG brésiliennes ont fini par calquer leur fonctionnement sur celui, centenaire (la loi 1901) des associations françaises...

la prise de conscience de la crise sociale l'a poussée à agir. Cette femme, qui sait mêler élégance et simplicité peut sans le vouloir susciter quelques illusions chez ses interlocuteurs: malgré sa gentillesse, son sens de l'écoute et sa voix douce, elle possède un caractère bien trempé dans l'acier. Mieux vaut le savoir d'emblée: Márcia Régina est native du lauréat, ascendant lauréat. Rien n'arrête cette femme de conviction dans ses élans de générosité et dans son combat pour une société plus équitable. Un moment tentée d'entrer en politique, elle a choisi de s'engager dans la «troisième voie», celle où interviennent les organisations non gouvernementales (ONG). Son expérience de la vie associative en France s'est avérée déterminante. «Dans votre pays, s'enthousiasme-t-elle, les ONG ont un pouvoir d'action plus important grâce à un

NE DEMANDEZ pas à l'avocate Márcia Régina Büll, spécialiste en droit des affaires, de vous parler du cabinet qui porte son nom. Elle sera peu prolixe sur le sujet. Mais elle sera plus loquace si vous l'interrogez sur son attachement à la France et sur les projets soutenus par Ação Ética & Cidadania, une organisation non gouvernementale (ONG) qu'elle a contribué à mettre sur pied et qu'elle héberge dans ses bureaux, au 6^{ème} étage du célèbre Edifício Itália, près de la Praça da República à São Paulo.

L'idée a germé dans l'esprit de Márcia Régina Büll après huit années passées en Europe, plus particulièrement en France. Pendant tout ce temps, elle a oeuvré au sein d'un organisme sans but lucratif, Stop the Destruction du Monde. À son retour à São Paulo en 1996,

Fonte: Ação... (2004). Arquivo pessoal do artista João Cândido da Silva.

O percurso da vida de um artista reserva várias surpresas, mas elas não precisam necessariamente ser negativas. É com uma abordagem edificante que a matéria jornalística apresenta o artista João Cândido da Silva. A viagem a Paris, a exposição e a cobertura do evento tem uma representatividade muito boa tanto para a vida pessoal como profissional. Sabemos que uma repercussão favorável, certamente, trará resultados positivos, pois a mostra serve como uma vitrine e contribui para que aconteça outras situações semelhantes e, eventualmente, convite para expor em lugares diferentes incluindo outras cidades do exterior.

O jornal francês, neste registro, também faz um alerta e expõe a existência de ameaças de expulsão dos artistas da Praça da República, fato que indica uma lamentável arbitrariedade das autoridades do município de São Paulo.

A presença das famílias ‘Silva’ e ‘Trindade’ no cenário artístico é visto com respeito e admiração por quem os conhece e os reconhece como representante e partícipe da cultura afrodescendente. Apesar disso, por vezes faltam informações de alguns dos componentes destas famílias. Mostra-se a seguir a reprodução de *folders* relativos a mostras de arte e começaremos pelo folder da exposição *Os Silvas na Cultura negra* realizada tanto no Paço Municipal quanto na Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo.

Figura 10 – Catálogo “Os Silvas na Cultura Negra”

(frente)

OS SILVAS NA CULTURA NEGRA

18 A 31 MAIO – PAÇO MUNICIPAL
2 A 14 JUNHO – PINACOTECA MUNICIPAL

“1981 – Ano Internacional da Pessoa Deficiente”



PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO BERNARDO DO CAMPO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO, CULTURA E ESPORTES
Departamento de Cultura e Esportes
Pinacoteca/Exposições



“Casario” 1975

SEBASTIÃO CÂNDIDO



VICENTE
“Batucada no botiquim” 1979
(escultura inacabada)




JOÃO CÂNDIDO
“Sincretismo religioso” 1981



MARIA AUXILIADORA
“Meu Funeral” 197

(verso)

Família Silva
radicada em São Paulo/SP há 44 anos
Rua Mendonça Júnior, 146 — Casa Verde Alta
02610 — São Paulo/SP



"RECORDAÇÃO DE FAMÍLIA" exposição no Masp em 1972

vernissage & coquetel
18 maio (segunda) 19 hs.
PAÇO MUNICIPAL

Não só como prefeito, mas também como cultor das artes plásticas, gostaria de registrar minha homenagem a esta esplendida família de artistas; a DÔNA MARIA, a seus filhos e, especialmente, aos saudosos VICENTE e MARIA AUXILIADORA, que pelo trabalho, luta, perseverança e valorização, marcam presença em nossa história e cultura, um exemplo que deve ser imitado.

Tito Costa — 5/5/81

ESPAÇOS CULTURAIS E HORÁRIOS DE VISITAÇÃO

PAÇO MUNICIPAL
saguão do Anfiteatro Cacilda Becker
seg. a dom. das 17 às 22 hs. - f. 448-1000 - r 436

PINACOTECA MUNICIPAL
Centro Cultural do Bairro Assunção
Pinacoteca/Salão de Exposições/Biblioteca
Av. João Firmino, 900 — f. 458-9219
seg. a sáb. das 12:00 às 21:30 hs.

ARTES VISUAIS
realização 1977 a 1980

EXPOSIÇÕES
59 eventos / 261 exposições / 25 espaços culturais
344 artistas

PINACOTECA DE SÃO BERNARDO DO CAMPO
instalada em novembro/80
acervo inaugural: 79 obras

CASA DE ARTE
instalada em abril/79
cursos de arte e artesanato

SÃO BERNARDO DO CAMPO
"CAPITAL DO HOMEM"
"CAPITAL SOCIAL DO BRASIL"

TITO COSTA
Prefeito

FERNANDO LEÇA
Secretário de Educação, Cultura e Esportes

TÉRCIO NELLI
Diretor do Departamento de Cultura e Esportes

Fonte: Os Silvas... (1981). Arquivo pessoal do artista João Cândido da Silva. Catálogo da exposição realizada no Paço Municipal e Pinacoteca Municipal, São Bernardo do Campo, 1981.

Em 1981, a família Silva realizou uma grande exposição. Ao longo dos anos, os Silva tem ocupado posição de destaque no meio artístico e as participações em exposições individuais ou coletivas atestam esse fato. Entretanto, ao ler ou reler o depoimento de João Cândido da Silva no corpus do trabalho percebe-se que a história da família Silva teve como fio condutor o sonho, o sonho de buscar o melhor, o sonho das crianças que brincavam de desenhar e pintar e o sonho de vencer.


O tempo passou e hoje se sabe que os sonhos também podem escrever e reescrever a história de vida de todas as pessoas. Tem-se a confirmação nesse caso a exposição no Paço Municipal e na Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo que contou com trabalhos dos Silva: Maria Almeida, a matriarca e os filhos Maria Auxiliadora, Vicente de Paula, Sebastião, João Cândido, Conceição, Gina e Benedito. As produções desses artistas apresentam linguagem, técnica e preocupação temática diversificada, mas que revela claramente a predileção por ter inspiração por assuntos voltados ao seu cotidiano e à raiz cultural africana.

As estrelas brilham no céu, mas nesse dia os astros que brilharam estavam na terra e todos reverenciaram a encantadora Família Silva.

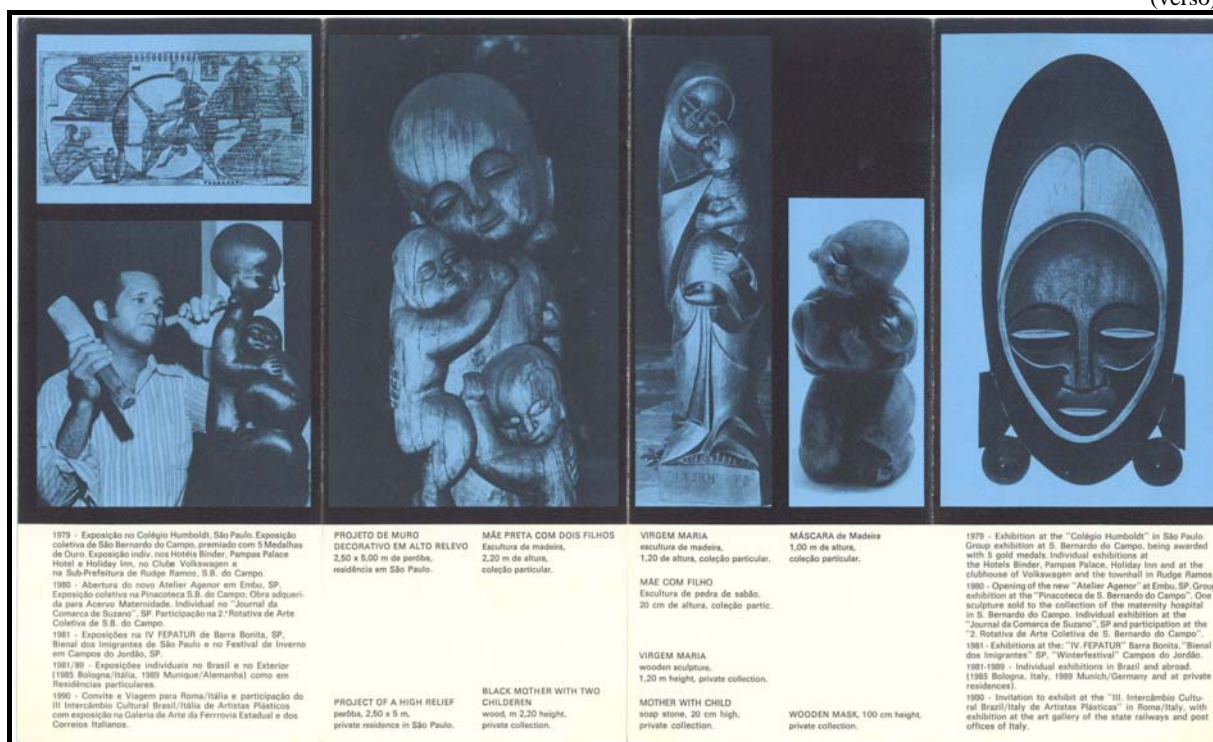
Dando continuidade às apresentações dos catálogos verão, a seguir o catálogo/convite da exposição do artista Agenor.

Figura 11 – Convite de Exposição de Agenor Francisco dos Santos

(frente)

<p>AGENOR FRANCISCO DOS SANTOS</p> <p>born May 14, 1932 at Alagoinhas in the state of Bahia - Brazil, son of the carpenter Tortuliano Sikilo dos Santos of african origin, and his wife Importilla Maria de Jesus, descendent of chinese and portuguese immigrants.</p> <p>AGENOR started to sculpture already during his childhood in 1939 at Camanca de Diabos in the south of Brazil. Later he came into the capuchin convent in Alagoinhas, where he carved all the wooden doors with reliefs and sculptured many images out of cedar wood.</p> <p>1904 he presented his first individual exhibition at the capuchin convent in Bahia</p> <p>1956 exhibition at the Portuguese Consulate in Salvador</p> <p>1960 exhibition at the "Museu de Arte Sacra" of the university of Bahia</p> <p>1960 exhibition at the Radio City in New York, USA</p> <p>1960 exhibition at the "Galeria Oca" in Rio de Janeiro</p> <p>1961 exhibition at the "Museu de Arte Sacra" in Bahia</p> <p>1961 exhibitions in São Paulo at the art galleries "Cramoi", "Aesmar" and Campinas</p> <p>1962 silver medal at the "1. Salão de Arte Moderna" of ACASCS</p> <p>1963 he participated in São Paulo at the "BIENAL"</p> <p>1963 exhibition at the gallery "Sala-Art"</p> <p>1964 exhibition at the "União Brasileira dos Escritores"</p> <p>1965 award "the ten most important Brazilian artists" at the "Palacio de Marmora" in Santo André SP</p> <p>1965 exhibition at the studios "Vera Cruz" in São Bernardo SP</p> <p>1966 - São Paulo, statue of St. Paul 23 feet height. Donated to the Cardinal of São Paulo, D. Agnelo Rossi, exposed at the "Instituto Paulo VI".</p> <p>1966 gold medal at the "IX Salão de arte ASBA" in São Bernardo do Campo</p> <p>1968-1969 he sculptured in São Paulo a 12,30 meter high statue of Sanct Peter, which were donated by the population of São Caetano do Sul to the Pope, and which is exposed on the "Praça da Sé" in São Paulo.</p> <p>1970 he carved a mural of the Lutheran Church in Santo André</p> <p>1972 awarded with the silver medal of the Prefeitura de Diadema.</p> <p>Furthermore, in the years of 1969 to 1973 he created pieces for private collections in Brazil and also for the exterior, mainly Germany, Swies, France, The United States, Mexico and Italy.</p> <p>1972-1977 - Accomplishment of various sculptures for private collections and participation at national and international exhibitions.</p> <p>1977 - Exhibition at the "Clube Transatlântico" in São Paulo.</p> <p>1978 - Exhibition at the "Escola Sulço-Brasileira" in São Paulo.</p>	<p>CONVITE</p> <p>AGENOR FRANCISCO DOS SANTOS</p> <p>Rua Emiliano Di Cavalcanti, 20 Bairro Cercado Grande (Cruzeiro da Paz) Telef. 434-2769, 05060 Embu, SP, Brazil</p>	 <p>AGENOR</p> <p>Escultor e pintor</p>	<p>AGENOR FRANCISCO DOS SANTOS</p> <p>Nascido a 14 de maio de 1932 - em Alagoinhas, Estado da Bahia. Filho do carpinteiro Tortuliano Sikilo dos Santos, de origem africana e de Importilla Maria de Jesus, descendente de imigrantes chineses e portugueses.</p> <p>Agenor iniciou-se na escultura já durante sua infância em 1939, na região de Camanca do Diabo, sul do Brasil. E depois no Convento dos Capuchinhos em Alagoinhas, onde esculpiu todas as portas e painéis de madeira com motivos religiosos, e, ainda inúmeras imagens em cedro.</p> <p>1954 - Bahia - Exposição Individual no Convento dos Capuchinhos em Alagoinhas.</p> <p>1956 - Bahia - Exposição no Consulado Português de Salvador.</p> <p>1960 - Bahia - Exposição no Museu de Arte Sacra de Universidade de Bahia.</p> <p>1960/61 - Bahia Restauração do Museu de Arte Sacra de Universidade da Bahia.</p> <p>1960 - E.E.U.U. Exposição na Radio City de Nova York patrocinada por Mr. Stanley Wiley.</p> <p>1960 - Rio de Janeiro - Museu de Arte Moderna adquire para seu acervo a peça "Cabeça de Cristo".</p> <p>1960 - Rio de Janeiro - Exposição na Galeria Oca</p> <p>1961 - Bahia - Exposição no Museu de Arte Sacra da Universidade da Bahia.</p> <p>1961 - São Paulo - Exposições nas Galerias Cramoi, Aesmar e Campinas.</p> <p>1962 - São Paulo - Participação no 1. Salão de Arte Moderna de ACASCS. Premiação Medalha de Prata.</p> <p>1963 - São Paulo - Participação na BIENAL de S.P.</p> <p>1963 - São Paulo - Exposição na Galeria Sala-Art.</p> <p>1964 - São Paulo - Exposição na União Brasileira dos Escritores.</p> <p>1965 - Ceará - Museu de Arte Moderna de Ceará adquire por doação 1. Óbra.</p> <p>1965 - São Paulo - Exposição nos Estudos da Vera Cruz em São Bernardo do Campo.</p> <p>1965 - Premiação como um dos 10 melhores Artistas do Ano de Santo André, SP.</p> <p>1966 - São Paulo - Participação em 2 Salões de Arte.</p> <p>1966 - São Paulo - Esculpiu estatua "São Pedro" 7,80 metros; doada ao Cardeal de São Paulo D. Agnelo Rossi, acervo do Instituto Paulo VI.</p> <p>1966 - Mesma de Ouro do IX Salão de Arte em São Bernardo do Campo, SP.</p> <p>1968/69 - São Paulo - Esculpiu estatua "São Pedro" 12,30 metros, doação do povo de São Caetano do Sul ao Papa em exposição na Praça da Sé, São Paulo.</p> <p>1970 - Santo André - Confeção Mural da Igreja Luterana de Santo André.</p> <p>1969/73 - Confeção de Obras para coleções particulares em todo o país e no exterior notadamente, Alemanha, Suíça, França, EEUU, México, Itália.</p> <p>1972 - Premiação da Prefeitura de Diadema, SP. - Medalha de Prata.</p> <p>1972/77 - Execução de Obras para coleções particulares e participação em Salões de Arte nacional e no Exterior.</p> <p>1977 - Exposição no Club Transatlântico em S. Paulo.</p> <p>1978 - Exposição na Escola Sulço Brasileira, S. Paulo.</p> <p>Sculptor and painter</p>
---	--	--	---

(verso)



Fonte: Arquivo pessoal do artista Agenor Francisco dos Santos Júnior.

Os convites para exposições dos artistas, em geral, são instrumentos importantes que auxiliam no reconhecimento, na valorização pessoal e profissional do artista. Uma produção bem cuidada, as informações certas e um bom conjunto de imagens das obras podem, sem dúvida, abrir espaços para trabalhos no futuro. É importante que isso ocorra visto ser esse um suporte utilizado como um dos meios de divulgação do artista.

As imagens que segue são de folhetos. O seu baixo custo favorece uma tiragem de grande quantidade de material impresso e isso propicia uma oportunidade para que a divulgação do evento chegue a um público bem maior.

Figura 12 – Folheto da 1ª. Exposição Artes Plásticas dos Artistas do Embu

(frente)

ARTISTAS PARTICIPANTES

- 1. Ana M. Souza
- 2. Claudionor Assis
- 3. Aurora de Embu
- 4. Azteca
- 5. Carlos Alberto Paudalho
- 6. Chico
- 7. Cirso Teixeira
- 8. Gama
- 9. Isabel dos Santos
- 10. João Cândido
- 11. Josan
- 12. Roberto — *VAVÁ*
- 13. Lycia
- 14. M. Auxiliadora da Silva
- 15. Maurício
- 16. Miguel — *ESTIGMA*
- ~~17. Miguel~~
- 18. Orsini
- 19. Paschoal
- 20. Dinho do Embu
- 21. Raquel Kambinda
- 22. Rita de Embu
- 23. José Saboia
- 24. Maurício Pereira
- 25. Sakay de Embu
- 26. Sebastião Cândido
- 27. Sizuka de Embu
- 28. Solano Trindade
- 29. Tonia de Embu
- 30. Toninho
- 31. Vicente de Paula
- 32. Walter de Oliveira
- 33. Walter Senna
- 34. Wanderley Silffi
- 35. (Zezé) J. Corrêa da Silva

1.ª EXPOSIÇÃO
ARTES PLÁSTICAS
DOS ARTISTAS DO EMBU

em Brasília

(verso)

No princípio era o verbo, e do verbo foi erguido, pelos padres jesuítas e pelos índios, um convento-igreja. Estava fundada a aldeia M'BOY, sob a freguesia de Nossa Senhora do Rosário, que mais tarde seria chamada de Embu; ali, desde então, fazia-se arte primitiva indígena. A prova está no belo convento então erguido pelos seus habitantes. O estilo barroco que reinava na época teria sido orientado pelos padres jesuítas aos artistas indígenas. Tudo aconteceu lá pelo século XVII do ano da graça do Senhor Jesus Cristo.

Dos jesuítas e índios aos nossos dias, muitas águas passaram. Hoje, o Embu é cidade das artes, conhecida mundialmente; conta com uma população de 13.000 habitantes, fica localizada no Estado de São Paulo e é ligada à Capital pela Rodovia BR-116, "São Paulo—Pôrto Alegre", numa distância estimada em 27 quilômetros, partindo do centro de São Paulo em direção ao Sul.

Ser-me-ia difícil apresentar tudo o que se faz hoje no Embu, desde o papelão ao enlatado, a escultura, o teatro etc. O movimento cultural embuense é de magna importância para a cultura brasileira, tendo em vista ser notório que o Embu é a cidade que abriga o maior número de artistas e artesãos de todas as raças e de várias nacionalidades, numa média de 150 artistas com 50 "ateliers", todos ali radicados.

No entanto, todas estas palavras seriam desnecessárias se não provadas com fatos, e nossa exposição é um fato que hoje, com muito orgulho, apresentamos à sociedade de Brasília.

Fizemos uma rígida seleção de valores artísticos no Embu e escolhemos 35 artistas dos mais representativos do nosso movimento artístico-plástico embuense. A nossa exposição consta de várias escolas, desde a arte primitiva à arte erudita, representada por trabalhos de pinturas, gravuras, desenhos, esculturas em madeira, ferro e barro e cerâmica.

Quero deixar aqui, expressos em nome dos artistas do Embu, nossos sinceros agradecimentos às autoridades de Brasília, sem cuja ajuda não teria sido possível esta exposição, e, principalmente, à consagrada artista defensora do nosso folclore, Senhora Professora Efy de Paula Moreira. Nosso agradecimento, também, ao Excelentíssimo Senhor Doutor Roberto Velloso, Diretor do Departamento de Turismo e Recreação do Governo do Distrito Federal.

Não podemos deixar de agradecer a valiosa ajuda que nos vêm dando o Excelentíssimo Senhor Annis Neme Bassita, Prefeito do Embu, e o Dr. Carlos Balian, Presidente do Conselho de Turismo do Embu; agradecimentos estes que estendemos a todos que nos ajudaram nesta Primeira Exposição de Artes Plásticas do Embu em Brasília.

Embu, 10 de maio de 1970

Carlos Alberto Paudalho


Fonte: Paudalho (1970). Arquivo pessoal do artista José Roberto de Aquino.

O número de trinta e cinco artistas de Embuense que participaram da exposição realizada em Brasília no ano de 1970, não tem como passar despercebido, a quantidade é mutio significativa, pois demonstra a dimensão do movimento artístico que ocorria no lugar. A possibilidade de leitura do texto do folder nos da conta da história de um lugarejo que

começou de forma simples e hoje se traduz em um lugar aprazível repleto de coisas para se contar, ver e vivenciar.

Neste caso, aceita-se as palavras esclarecedoras de Carlos Alberto Paudalho, redigidas no texto, do folheto acima, que revelam aspectos importantes da história de Embu.

Figura 13 – Folheto da 1ª. Mostra de Artes dos Artistas de Embu na Guanabara (frente)

<p>EXPOSITORES:</p> <p>PINTURA</p> <p>Aluisio Arimizu Artemis Aurora do Embu Azteca Baffini Banhos Castro Ceperó Chê Mariano Cida Délia Demétrio Diniz Emedeme Ferraz Georgino Inácio Ibenense Irany Izabel dos Santos João Batista Fortunato Joma Jorge Caetano Josan Mada de Rá Mancuso Mello N. A. Rosa Nazaré do Embu Ogasawara Priscila Helena Moysés Leme Rodrigues Roosevelt Rossi Salvatti Suzane Roger Xica Reis Zé Ketto Zezé</p>	<p>ESCULTURA</p> <p>Angel Aurora do Embu Belenin Chico Deodato Eduardo Estelito de Castro Frank Grupo do Gama Grupo Sakai de Embu Jacob do Embu Mauricio Mauricio de Oliveira <u>Miguel Potigú</u> Miyoshi Paschoal Renato Roberto <i>U A U q</i> Tostão do Embu Zezé</p>	<p>ARTESANATO</p> <p>Lilly</p>	<p style="text-align: center;">1.a MOSTRA DE ARTES DOS ARTISTAS DE EMBU NA GUANABARA</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">de 07 a 18 de Junho de 1974</p> <p style="text-align: center;">HOTEL NACIONAL - RIO DE JANEIRO</p> <p>PROMOÇÃO: Prefeitura Municipal de Embu Câmara Municipal de Embu Conselho Municipal de Turismo de Embu Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Guanabara</p> <p>COORDENAÇÃO: Promoções Embu S/C</p>
---	--	---------------------------------------	---

(verso)

Noel Rosa não gostou do Palpite infeliz e, num desabafo com muito balanço, procurou explicar que "Vila Isabel só quer mostrar que faz samba também."

Assim é Embu. Ganhando o título de Terra das Artes, não pretende ser a maior, nem ditar regras a respeito da arte, nem ser uma espécie de árbitro nesse terreno.

Embu quer apenas mostrar que faz arte também. E que seu território continua aberto a todos quantos fazem do pincel, lápis ou do cinzel os seus meios de expressão. Como antes, acolhe a todos com prazer: o Peruano, o Japonês, o Mexicano, o Mineiro, o Cearense, o Alagoano, o Carioca.

Não impõe restrições. O primitivista, o academico, o artista de vanguarda, cada um pode permanecer na sua, ou mudar, se assim lhe apetercer.

Por isso, o mundo artistico de Embu tem mil cores e mil formas. Essa extrema variedade de tendencias, correntes, escolas, técnicas e temas encontra-se refletida nas centenas de obras que a Guanabara verá nesta 1.a Mostra.

Embu tem levado sua arte aos mais diversos recantos do País, No entanto, esta exposição no Rio de Janeiro tem um significado especial. Continuando como ponto de convergência e, ao mesmo tempo, de irradiação do que há de mais culto, mais sensível, mais avançado em matéria de arte no Brasil, a Guanabara será, para os expositores de Embu, o imenso palco de onde poderão ser vistos e apreciados por uma vasta platéia espalhada pelo território nacional.

Jornalista LUIZ DE PAULA ANCONI

A Prefeitura, Câmara e Conselho Municipal de Turismo de Embu, tem a honra de participar a realização da 1.a Mostra de Artes dos Artistas de Embu na Guanabara, à realizar-se de 07 a 18 de junho de 1974, no Hotel Nacional, Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que convida V. Exa. e Exma. Família para a inauguração oficial a ser realizada no dia 07 de junho, às 20,00 horas.

OSOAR YAZBEK
Prefeito Municipal

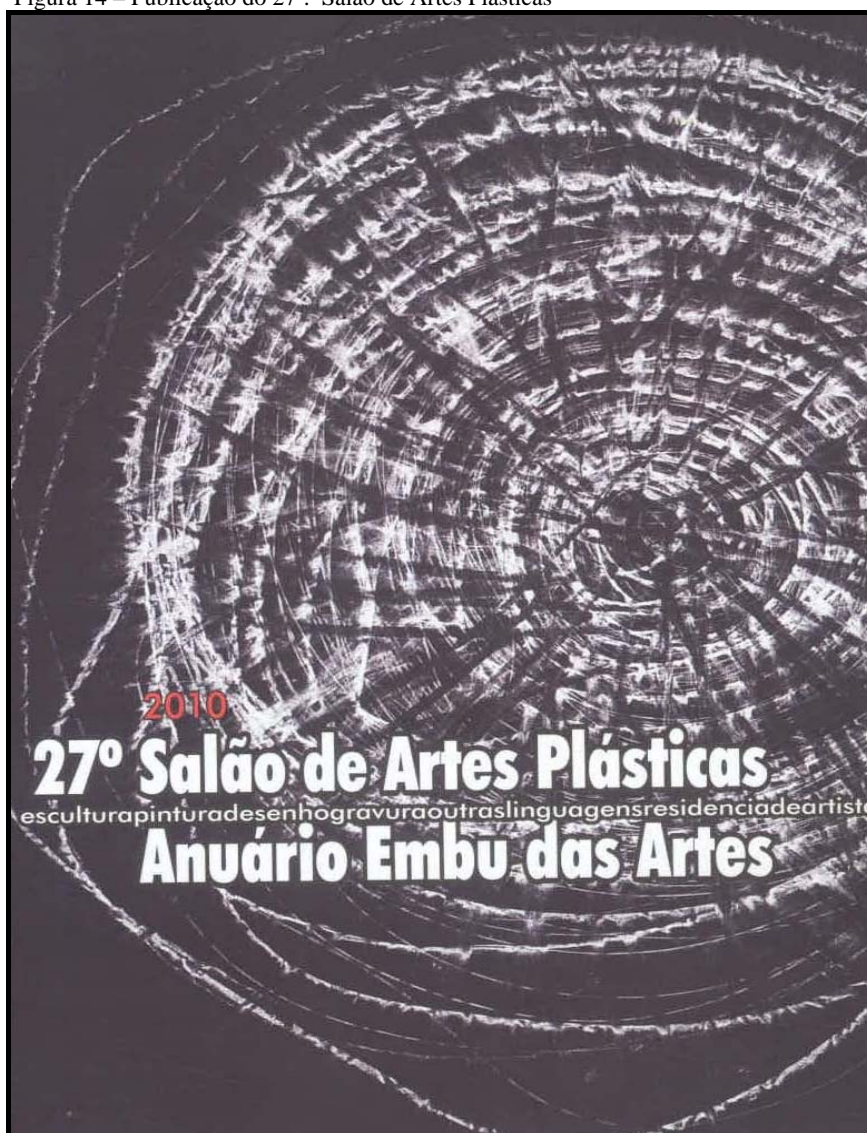
ATAIDE LUCIO MOURA
Presidente da Câmara

AURO MATTOS
Presidente do Conselho Municipal de Turismo

Fonte: Embu (1974). Arquivo pessoal do artista José Roberto de Aquino. Exposição realizada no Rio de Janeiro, 1974.

Felizmente o caso se repete nesse folheto onde certamente o número de artistas embuense na mostra ultrapassou os trinta e cinco. Com um total de sessenta artistas expositores foi aberta a primeira mostra de artes dos artistas de Embu na Guanabara no anos de 1974. Em suas colocações o jornalista Luiz de Paula Anconi ao escrever o texto para o folheto acima não economizou elogios aos artistas que ajudaram construir a reputação cultural de Embu.

Figura 14 – Publicação do 27º. Salão de Artes Plásticas



Fonte: Embu (2010).

Os detalhes que envolvem a preparação de uma grande mostra são muitos. Neste caso, destaca-se o material impresso, uma peça produzida para promover e divulgar o 27º. Salão de Artes Plásticas que foi realizado, em 2010 no Embu das Artes.

O registro pode atestar os cuidados que cercou o evento, além de ressaltar o respeito com os artistas expositores e a importância da inserção no mundo artístico, sempre

muito disputado e por vezes de difícil acesso já que determinados espaços são considerados elitizados.

Esse catálogo tem uma importância ímpar na medida em que sua preservação vai garantir que contemporâneos ou gerações futuras de interessados ou pesquisadores do tema tenham acesso a uma fonte de informação rica que coloca em evidência a cultura do período.

Com efeito, a preocupação primeira de guardar um objeto, uma fotografia ou um material impresso é que faz toda a diferença quando se precisa revisitar o passado e é isso que se verá uma vez mais no item seguinte que traz uma ilustração de uma capa de disco.

O inesperado acontece na pesquisa acadêmica. Depara-se com uma pintura do artista João Cândido. A reprodução da obra foi utilizada como ilustração na capa do disco de vinil do violinista e compositor Dilermano Reis (1916-1977). Vale ressaltar que naquela época o disco era popularmente denominado de bolacha ou bolachão.

Figura 15 – Capa de disco de vinil com obra do artista João Cândido da Silva



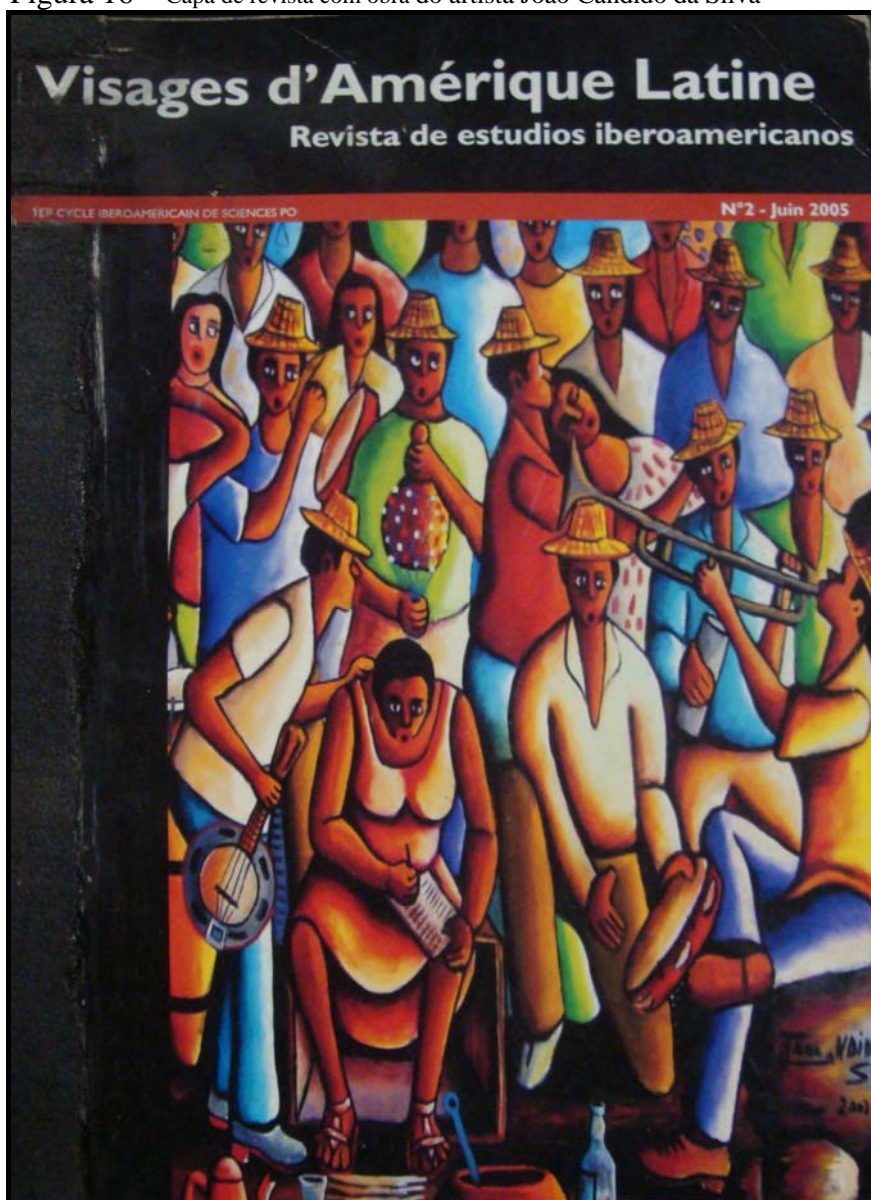
Fonte: Reis (1975). Arquivo pessoal do artista João Cândido da Silva.

A capa do disco demonstra que os artistas além de exporem suas obras de arte também eram convidados para empregar seus talentos em outras produções artísticas como, por exemplo, ilustrar, com sua arte, a capa de um disco de vinil. Capas como essas são relíquias artísticas que na atualidade são encontradas, somente, em grandes sebos.

A indústria fonográfica da época dava um grande valor e atenção às produções gráficas das capas dos discos. Elas eram expostas nas vitrines das lojas para atrair o consumidor. Hoje em dia, com o tamanho dos CDs, as capas são bem menores e não se prestam tanto a essa função, mas parte dessa funcionalidade imagética, que adquiriu novos contornos e novas utilidades, transferiu-se aos encartes, mais ou menos extensos que se acoplam ao CDs.

Na página seguinte, se utilizará praticamente a mesma linha de raciocínio usada na apresentação da “capa de disco”, da página anterior, encontra-se uma situação similar em relação a produção da capa de revistas que também utilizou a obra de arte do artista João Cândido da Silva.

Figura 16 – Capa de revista com obra do artista João Cândido da Silva

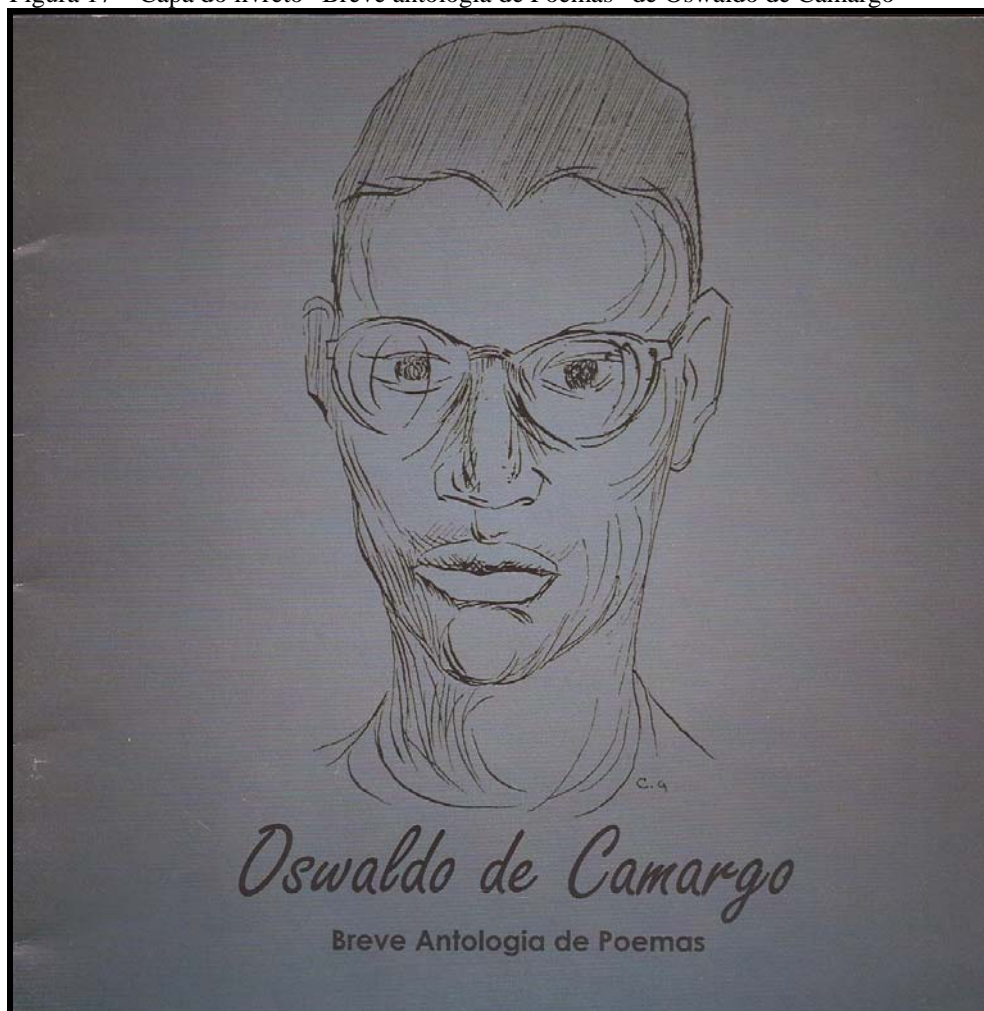


Fonte: Visages... (2005). Arquivo pessoal do artista João Cândido da Silva.

Acredita-se que para os artistas, terem as imagens das suas obras de arte reproduzidas na capa de uma publicação de um periódico significa que as obras irão agregar valor à publicação e vice-versa. Essa junção além do destaque significa também um grande privilégio, pois vem confirmar o reconhecimento e a consideração especial para com os artistas e a obra. Sabe-se o quanto que um dos pontos fortes de uma revista é a capa, pois ela é o chamariz de venda quando está exposta na banca de jornal a capa da revista precisa se sobressair entre tantas outras revistas. Além disso, uma capa criativa pode marcar uma época.

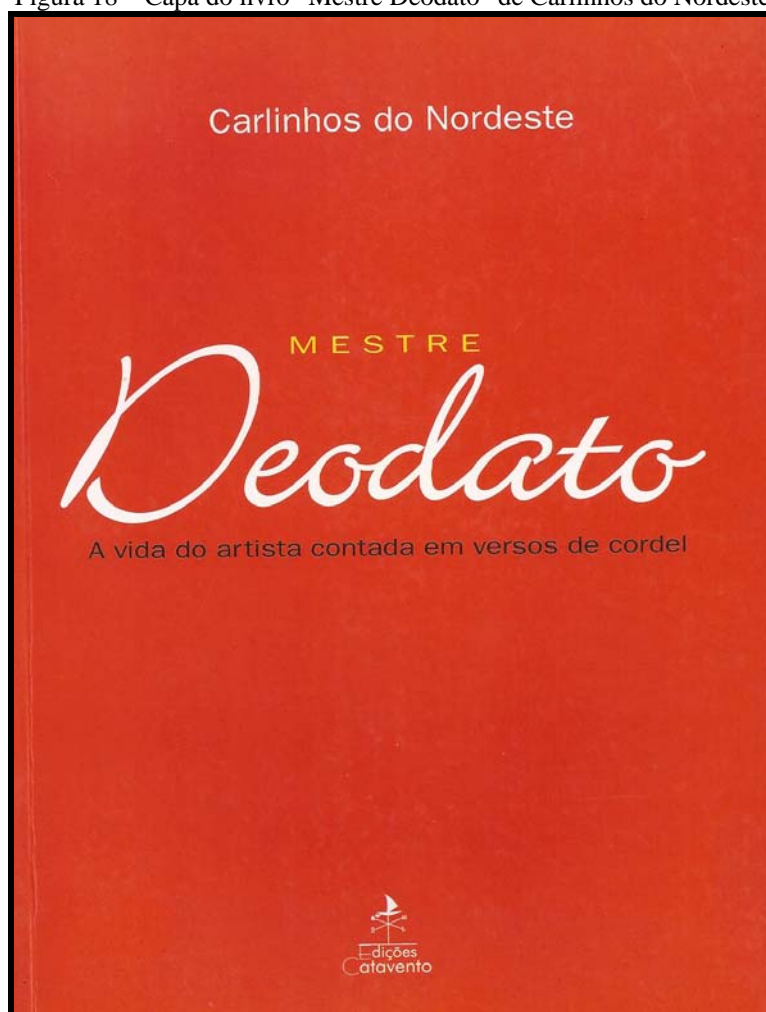
Em uma situação muito similar das publicações dos catálogos das exposições, da capa de disco e da capa de revistas a seguir os livros sobre os artistas.

Figura 17 – Capa do livreto “Breve antologia de Poemas” de Oswaldo de Camargo



Fonte: Camargo (2009).

Figura 18 – Capa do livro “Mestre Deodato” de Carlinhos do Nordeste



Fonte: Nordeste (2003).

A publicação do livreto com fragmentos da obra poética do jornalista, escritor e militante negro Oswaldo de Camargo intitulado *Breve Antologia de Poemas* e o livro *Mestre Deodato a vida do artista contada em versos de cordel* de autoria do Carlinhos do Nordeste (2003). São exemplos de materiais relevantes que buscam ocupar outros setores do chamado mercado de arte, indo para novos espaços e investindo em trabalhos autorais.

Segue-se agora para o próximo capítulo onde irá ocorrer a apresentação dos catalizadores do movimento artístico e alguns de seus ícones.

8 OS CATALISADORES DO MOVIMENTO ARTÍSTICO E ALGUNS DE SEUS ÍCONES

Neste capítulo, se apresentará os perfis biográficos dos artistas e algumas reproduções fotográficas das suas obras de arte para que o leitor possa conhecê-los, vê-los ou revê-los como um conjunto que dá o sentido de movimento artístico. As análises e interpretações das obras de arte com base nos fundamentos africanos serão feitas no capítulo posterior, visto que nesse item o intuito é apresentar parte do acervo documental levantado sobre o movimento. Trata-se de uma comprovação da existência do movimento através de um breve resumo da vida pessoal e artística dos protagonistas que vivenciaram o período e construíram a história.

As informações disponíveis dos perfis biográficos apresentam certo desequilíbrio em relação aos conteúdos. Isso se deve a uma elucidação insuficiente sobre um ou outro aspecto da vida comum, artística ou política mesmo quando as fontes são os familiares dos artistas, a literatura existente e os dados desencontrados que circulam na internet. Além dessas dificuldades, nem sempre as obras de arte estão acessíveis para o público em geral, ou para o pesquisador que muitas vezes não tem como localizá-las ou localiza, mas elas estão sem referências como título, técnica, medida ou data, a obra de arte também pode estar no exterior, ter sofrido danos ou não existe nenhuma referência sobre sua localização.

A história dos movimentos sociais demonstra que estes são sempre impulsionados por lideranças que se dedicaram a refletir sobre os ideais do movimento. Esses líderes, às vezes, têm múltiplas habilidades como de agregar pessoas, ter atuação marcante ao convergir para si às atenções em grupos grandes e de imprimir uma marca principal ao movimento. Portanto, estamos denominando de catalisadores os líderes que souberam agregar e conduzir a dinâmica do movimento artístico. Os catalisadores consolidam a história inerente aos movimentos contra-hegemônicos, suas marcas são quase que sinônimas, ou seja, são pessoas que amalgamam as suas impressões de resistência cultural. Por outro lado, os ícones despontam pela excelência da obra, sempre reconhecida quando exposta em salões de artes e exposições individuais ou coletivas. Eles são iluminados pelos holofotes da mídia impressa, do rádio, da televisão seja ela nacional ou internacional. Alguns ícones têm mais acesso e oportunidades de chegar aos meios de comunicação de massa utilizando as suas relações pessoais, e destas decorre uma maior divulgação tanto pessoal quanto de suas obras.

Há muitos artistas que participaram do movimento artístico tanto na Praça da República quanto no Embu das Artes. Dentre eles, alguns foram catalisadores ou ícones ou

até, em certa medida, eram percebidos como ambos, simultaneamente. Outros foram chegando para ficar e somar, ou apenas tiveram uma breve, porém significativa, passagem pelo movimento.

A apresentação do conjunto focará no mínimo três obras de cada um dos artistas selecionados a fim de que se tenha uma noção da sua produção artística. Graças ao número de citações e informações recolhidas durante a pesquisa, se destacam como catalisadores os artistas Francisco Solano Trindade (Solano Trindade) e Claudionor Assis Dias (Mestre Assis de Embu). Contudo, a indicação não se deve apenas ao fato de eles estarem entre os precursores do movimento artístico e exercerem liderança, mas também por acolherem as pessoas em suas casas, dar formação sobre as artes visuais, cênicas e cultura popular, definirem tendências estéticas na arte, na literatura e fomentarem posições culturais e políticas. Reconhece-se que outros artistas também foram ícones. Entretanto, para a finalidade do trabalho se destacarão os ícones Agenor Francisco dos Santos, Conceição Silva, Efigênia Rosário Silva, Ivonaldo Veloso de Melo, João Cândido da Silva, José Roberto Leonel Barreto, Raquel Trindade de Souza, Sidney Lizardo, Miguel Ferreira de Aquino, Maria Auxiliadora da Silva, Vicente de Paula da Silva e Valdevino Sabino da Gama.

Vale salientar que um marco deste movimento é a presença no meio artístico até os dias atuais das famílias de artistas Silva e Trindade. Ambas famílias contam com um número considerável de artistas atuantes – uns já são a terceira geração – que exercem o ofício da arte quer seja na pintura, na escultura, na música, na dança ou no teatro, e por vezes realizam eventos em conjunto.

Todos os artistas mencionados são conhecedores, em maior ou menor proporção, das manifestações culturais e religiosas, especialmente, dos afrodescendentes. Usam diferentes técnicas para criar suas obras e exprimir na sua estética os simbolismos existentes nas manifestações típicas regionais como dança, música, além da capoeira ou seja, no viver cotidiano como uma espécie de marca de ser brasileiro.

Considera-se que os protagonistas estão igualmente ligados tanto ao movimento artístico de fundamento negro da Praça da República quanto de Embu das Artes. Muitos foram precursores do movimento artístico e alguns assim se autodenominam. Ao abordar este aspecto, esbarram-se numa barreira difícil de ser vencida dado as incontáveis divergências. Insistir pode levar a incorrer em erros. Portanto, se opta por não restringir o nome de todos os iniciadores. Conforme se refere no início desse tópico, se constata nos depoimentos dos entrevistados e nos materiais impressos que alguns artistas têm seu nome citado mais de uma vez, enquanto outros são mencionados uma única vez e uns nem são lembrados. A ocupação

da Praça da República passou por várias fases uma delas em razão de divergências entre os artistas expositores e prefeitura, órgão controlador do espaço público o início oficial desse “ocupar o espaço” ficou consolidado com a legalização da Feira de Arte e Artesanato.

A seguir, apresenta-se sequencialmente, os perfis biográficos dos artistas e as reproduções fotográficas das suas obras de arte. Primeiro os artistas considerados catalisadores e depois os ícones.

8.1 Francisco Solano Trindade



Fonte: Vasques (2010).

Francisco Solano Trindade / Solano Trindade

(Recife, PE - 1908 / Rio de Janeiro, RJ - 1974)

Francisco Solano Trindade foi um artista multifacetado: pintou telas, escreveu poemas, dirigiu peças teatrais, atuou como ator e sendo folclorista dirigiu um grupo de dança popular. Solano foi casado com Maria Margarida da Trindade o casal atuou de forma incansável na ‘militância negra’. Maria Margarida trabalhou como costureira, bordadeira, professora de dança folclórica e terapeuta ocupacional no Museu de Imagem do Inconsciente com a Dra. Nise da Silveira. Tiveram quatro filhos: Raquel, Godiva, Liberto e Francisco Solano Trindade Filho. Este último, por ser brizolista, foi assassinado no período ditatorial militar brasileiro, iniciado em 1964, num presídio carioca.

Solano Trindade teve uma trajetória de vida marcada também por vários deslocamentos para outros estados do território nacional. Em alguns não morou por muito tempo, como Belo Horizonte e Rio Grande do Sul, residiu um período maior em Recife, sua terra natal, no Rio de Janeiro, na capital paulista e no Embu das Artes. Por onde passou,

deixou contribuições sócio-culturais se dedicou a passar conhecimentos, participar e realizar congressos além de fazer eventos voltados para toda a sociedade, principalmente, o segmento social menos favorecido, visando combater a desigualdade social e incentivar a valorização do negro.

Com esse intuito, na década de 1930, se junta às lideranças negras para organizar o I Congresso Afro-Brasileiro, no Recife, e participar do II Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador. Fundou com o artista plástico Barros, conhecido como “Barros Mulato” e os escritores Ascenso Ferreira e José Vicente Lima, a Frente Negra Pernambucana e o Centro Cultural Afro-Brasileiro (TRINDADE, 2010; SILVA, 2008).

Nos anos de 1940, participou do grupo de Teatro Folclórico Brasileiro de Haroldo Costa, no Rio de Janeiro, realizando as montagens dos quadros de Maracatu e dos Pregões no Recife. Entretanto, por discordar do viés mais comercial dado ao espetáculo, afastou-se do grupo que posteriormente seguiu em viagens para o exterior, onde realizaram apresentações que alcançaram grande sucesso e o grupo foi rebatizado com o nome Brasiliana (MÜLLER, 1988, p. 140-143). Segundo informações encontradas em uma documentação no acervo do jornalista e escritor Oswaldo de Camargo que se encontra em fase de levantamento, em 1945 Solano participou do *Teatro Experimental do Negro de São Paulo* onde esteve pelo menos até 1952. Além, disso Solano Trindade também esteve envolvido com o grupo de *Teatro Experimental do Negro do Rio de Janeiro* que tinha como diretor Abdias Nascimento. Ainda na década de 1950, Solano fundou com sua esposa Margarida Trindade e o sociólogo Edson Carneiro o *Teatro Popular Brasileiro (TPB)*, que trilhou seu caminho dando ênfase ao folclore brasileiro e às manifestações populares da cultura de base africana. O grupo era constituído predominante por pessoas afrodescendentes entre elas algumas exerciam funções como empregada doméstica, operário, comerciante ou estudante. Em 1955, componentes do *Teatro Popular Brasileiro* embarcaram para a Europa e a turnê durou três anos, com espetáculos de excelência, alcançaram recorde de público nas apresentações (AUGEL, 2000; TRINDADE, 1999; TRINDADE, 2010).

Nas páginas seguintes, as imagens registram alguns momentos históricos importantes do grupo de artistas do *Teatro Popular Brasileiro*. A começar pela imagem do grupo de artistas que aparecem reunidos no cais do porto do Rio de Janeiro momentos antes do embarque para a Europa. Segundo informação de Raquel Trindade, Solano viajou de avião.

Figura 19 – Fotografia do Grupo de artistas do Teatro Popular Brasileiro



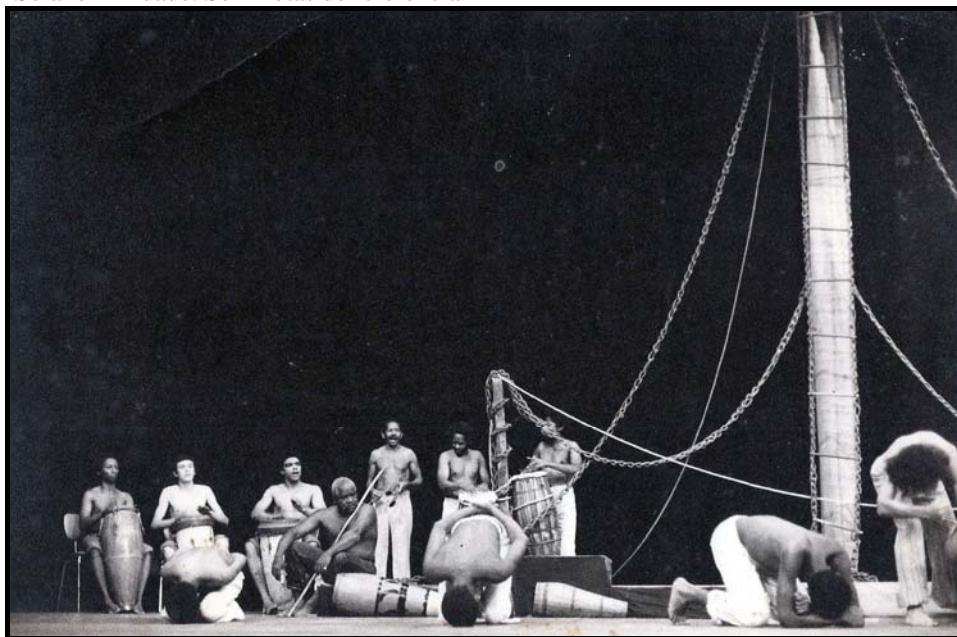
Fonte: Arquivo pessoal do filho do Bolinha, um dos componentes do Teatro Popular Brasileiro que embarcaram em turnê à Europa, 1955.

Figura 20 – Fotografia do Núcleo de Teatro Experimental do Negro. São Paulo, 1951, Diretor Solano Trindade



Fonte: Castellar (2010).

Figura 21 – Fotografia da Peça teatral “Navio Negreiro” encenado no Embu. Diretor Solano Trindade. Sem notas de referência



Fonte: Acervo pessoal do artista João Cândido da Silva.

Figura 22 – Fotografia do Grupo do Teatro de Solano Trindade, década de 1960 (Provavelmente)



Fonte: Arquivo pessoal do artista Antônio Deodato Sobrinho.

As fotografias acima registram momentos gloriosos da dramaturgia negra brasileira. Período que se inicia fortemente na década de 1940 e congregou homens de personalidades marcantes que foram excelentes nas suas funções tanto como de diretores das

companhias quanto atores entre eles Abdias do Nascimento, Dalmo Ferreira e Solano Trindade com trabalhos consagrados e valor reconhecido dentro e fora do país.

No início dos anos de 1960, Solano já frequentava a Praça da República, acompanhado de um grupo de artistas negros. Em 1961, aceitou o convite do Mesrte Assis do Embu para conhecer o local. Ficou encantado e resolveu fixar residência na cidade, levando consigo um grupo de 30 integrantes da sua companhia de *Teatro Popular Brasileiro*. Para popularizar as manifestações artísticas, começou a realizar festas com danças afro-brasileiras e exposições de arte em sua casa. Os eventos despertavam a curiosidade dos visitantes e chamavam a atenção de grupos de intelectuais paulistas que passaram a frequentar, cada vez mais, o Embu, na época considerado um lugar distante de São Paulo. Pouco tempo depois, junto com alguns artistas locais, como Assis, Sakai, Azteca, Cássio M'Boy, dentre outros, seriam precursores da *Feira das Artes de Embu* (TRINDADE, 2010).

No texto intitulado “Um centenário poeticamente negro”, a autora Juliana Costa (2008) escreve sobre a vida e a obra de Solano Trindade, e salienta “O acesso à obra de Solano é difícil. Para todos os efeitos, quem quiser ler qualquer verso deste autor terá de recorrer a bons sebos ou a uma pesquisa *online*” ao informar que o artista Solano:

Escreveu os livros *Poemas Negros*, *Poemas de Uma Vida Simples*, *Seis Tempos de Poesia* e *Cantares de Meu Povo*, todos entre as décadas de 1930 e 1960. Atuou nos filmes *Agulha no Palheiro*, *Mistérios da Ilha de Vênus* e *Santo Milagroso*, além de ter produzido *Magia Verde*, premiado no Festival de Cannes de 1953. Foi o primeiro a montar a peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, e teve seu trabalho com o Teatro Popular Brasileiro elogiado por grupos como a Ópera de Pequim, a Cia. Italiana de Comédia e a Comédia Francesa, além dos elogios recebidos de personalidades como Edith Piaf (COSTA, 2008, p. 10).

E complementa a informação ao explicar que:

[...] Mesmo reverenciado por nomes como Carlos Drummond de Andrade, Darcy Ribeiro, José Louzeiro, e Sérgio Milliet, Solano não consta nos manuais de literatura, não é um autor mencionado nas escolas e nem é encontrado com regularidade nas livrarias e bibliotecas.

[...] Apesar das dificuldades editoriais do período, Solano deu contribuições valiosas à produção nacional. Seu maior legado, afirmam especialistas, é ter sido o pai daquela que foi e é chamada a poesia assumidamente negra [...]

[...] A presença de uma personalidade artística tão fértil e engajada como a deste autor causava, a um só tempo, admiração e rejeição em diferentes camadas da sociedade brasileira. Exemplo disso é que, mesmo elogiado por tantos artistas e intelectuais, seu trabalho com o Teatro Experimental do Negro recebeu violentos ataques de conservadores. A estréia do TEN, em 1945 foi “brindada” com editorial, no jornal *O Globo*, que afirmava se tratar de “um grupo palmarista tentando criar um problema artificial no País” [...] (COSTA, 2008, p. 8-9).

Solano Trindade, sempre inquieto e muito atento às questões sociais do seu tempo, construiu um percurso onde foi um mestre, no sentido amplo do termo. Pessoa de grandes batalhas não se abateu com as adversidades que a vida lhe impôs. Contrariando muitos, foi militante do partido de esquerda brasileiro Partido Comunista Brasileiro e prosseguiu levando suas raízes culturais para diferentes partes do mundo, demonstrando toda a singularidade do povo negro. Somente a saúde abalada e as várias internações conseguiram esmorecer seu ritmo de vida. A evolução da doença não deu trégua e por causa de uma pneumonia veio a falecer, em 1974, numa clínica em Santa Tereza, no estado do Rio de Janeiro.

Destacamos abaixo dois dos Poemas de cunho político-social que demonstram a preocupação constante do guerreiro que lutou pelo reconhecimento social e cultural do seu povo.

O CANTO DA LIBERDADE

Ouçó um novo canto,
 Que sai da boca,
 de todas as raças,
 Com infinidade de ritmos...
 Canto que faz dançar,
 Todos os corpos,
 De formas,
 E coloridos diferentes...
 Canto que faz vibrar,
 Todas as almas,
 De crenças,
 E idealismos desiguais...
 É o canto da liberdade,
 Que está penetrando,
 Em todos os ouvidos...
 (TRINDADE, 1999, p. 92).

Tem gente com fome

Trem sujo da Leopoldina,
 Correndo, correndo'
 Parece dizer:
 Tem gente com fome,
 Tem gente com fome,
 Tem gente com fome,
 Piiiiii
 Estação de Caxias
 De novo a dizer
 De novo acorrer
 Tem gente com fome,
 Tem gente com fome,
 Tem gente com fome,
 [...]

Só nas estações,
 Quando vai parando,
 Lentamente, começa a dizer
 Se tem gente com fome,
 Dai de comer...
 Se tem gente com fome
 Dai de comer...
 Mas o freio de ar,
 Todo autoritário
 Manda o trem calar
 Psiuuuuuu.....
 (CAMARGO, 2009, p.40).

8.2 Claudionor Assis Dias



Fonte: Arquivo pessoal de Ubiratã Assis.

Claudionor Assis Dias / Mestre Assis de Embu

(Campos Gerais, MG - 1931 / Embu, SP - 2006)

Claudionor Assis Dias foi casado com D. Imaculada e tiveram oito filhos. Começou na labuta muito jovem e exerceu diferentes funções. Aos 18 anos trabalhou como pedreiro, mas também foi marceneiro e frentista. Contudo, será o meio artístico que irá proporcionar a oportunidade para que Assis consiga demonstrar sua desenvoltura e habilidade, exercendo as atividades de pintor, escultor, poeta e articulador cultural. Quando integrou a companhia de Teatro Popular Brasileiro, de Solano Trindade, desempenhou várias papéis. Foi ritmista, capoeirista, bailarino, declamador e contraregra. No cinema atuou em alguns filmes como O Santo Milagroso, Fredy a Guitarra e o Mar e O Acordo (TRINDADE, 2010). A matéria publicada no Caderno de Cultura e Lazer de 1996 (informação verbal)⁶, informa que o escritor Walter Negrão quando criou o personagem Mestre Quirino,

⁶ Informação fornecida por Ubiratã Assis, Embu das Artes, em 2012.

interpretado por Milton Gonçalves na novela da TV Globo *Anjo de Mim*, que foi ao ar em 1996, se inspirou na figura do artista Assis do Embu para prestar uma homenagem.

No artigo publicado na *Revista Contemporânea*, o artista Wanderley Ciuffi (2008) conta, de maneira interessante, como Claudionor Assis Dias chegou ao Embu:

Em 1959, em visita à sua mãe, que trabalhava como cozinheira num acampamento da BR 116 (em Aldeinha, próximo de Juquitiba), soube que um artista, Cássio M'Boy, morava na região num lugarejo chamado Embu. Assis, que já usara o barro da Aldeinha para modelar, foi a Embu visitar Cássio em seu atelier, no Cercado Grande, trazendo consigo uma peça em cerâmica, intitulada cabeça de Mameluco, hoje de propriedade de Anis Neme Bassith. Encontrou-se também com Sakai, que era aluno de Cássio M'Boy. Entusiasmado com Assis, Cássio providenciou sua mudança e o instalou numa casa no bairro da Capuava, junto com sua família, sua mãe, sua irmã Expedita e o marido onde, entretanto, ficaria por apenas seis meses (CIUFFI, 2008, p. 33).

Com efeito, o relato da visita que Assis fez ao Embu demonstra que o jovem artista não tinha receio de ir em busca do que acreditava. Certamente que o convívio com os artistas Cássio M'Boy e Sakai muito contribuiu para ampliar ainda mais seus horizontes artísticos. É o que se verá posteriormente quando a qualidade técnica e a originalidade das obras de Assis passam a ter o reconhecimento nos Salões de Artes e nas várias exposições de que participou tanto no Brasil quanto no exterior. Do seu currículo, constam premiações como uma medalha de ouro que recebeu nos Estados Unidos e na França e uma citação sobre o artista plástico Claudionor Assis Dias no Dicionário Francês de Arte (*Dictionnaire Français Universel de l'Art*), publicado na França.

Em seu “*blog*” ‘Estrela Brasileira 3’ o músico Ary Mathéia (2011, p. 1) escreveu o texto intitulado Assis do Embu: *O Pai das Artes e Artesanato e a Alma do Embu das Artes*, onde afirma que:

Foi ele quem expandiu a arte no Embu. Foi no seu barraco no Embu que o artista plástico começou a dar aulas de escultura em madeira, pedra e bronze, transformando-o num verdadeiro núcleo de produção de arte. Ali, nasceu o Movimento do Embu, que ganhou força a partir de 1961 com a chegada de Solano Trindade e sua companhia de Teatro Popular Brasileiro, formada por mais de vinte pessoas, ao barraco do Assis. Nesta época, cerca de quarenta artistas que frequentavam o barraco do Assis começaram a expor seus trabalhos no pavimento das ruas centrais da cidade, ou melhor, na frente da Igreja da Matriz. Artesãos *hippies* que costumavam expor na Praça da República em São Paulo, convidados por Assis, vieram reforçar a pequena Feira de Embu aos finais de semana.

As ações que promovem grandes transformações podem nascer de sonhos. É assim que se vê o processo do movimento artístico que agregou um conjunto de artistas que se utilizam de diferentes linguagens, estilos e técnicas para expressar arte. As ações que se sucederam enquanto grupo ou de maneira individual deram resultados positivos e trouxeram

bons frutos a comunidade e para além desta. Assis do Embu com sua determinação revela o caráter educativo do movimento na medida em que não poupou esforços para transmitir seus conhecimentos transformando sua casa num atelier sempre aberto ao povo, agregando assim mais pessoas entorno de objetivos comuns e seu comprometimento sociopolítico colaborou para que de uma forma ou de outra todos fossem contemplados com sucesso da empreitada. Como se pode perceber quando Raquel Trindade (TRINDADE, 2010, p. 84) afirma que “Em 1964, Mestre Assis organizou junto com Cirso Teixeira, Sakay, Josefina Azteca e Antenor Carlos Vaz o primeiro Salão de Artes Plásticas de Embu, consolidando o núcleo artístico da cidade.” Mestre Assis do Embu, como era respeitosamente chamado por todos, faleceu em 2006 devido a um acidente vascular cerebral. Partiu deixando um grande legado. Foi um ser excepcional que alterou a trajetória da arte e dos artistas afrodescendente em seu tempo e soube como ninguém fazer um bom uso do talento e carisma pessoal. Quando falava sobre sua arte dizia: “o que faço é extravasamento do meu subconsciente”, essa frase nos leva a fazer uma deferência a sua ancestralidade africana presente na materialização da sua arte, mais adiante voltaremos a falar sobre isso.

Apresentam-se a seguir inicialmente um de seus poemas e logo após três esculturas abstratas que revelam a criatividade e habilidade técnica do Mestre Assis de Embu.

Poema a Margarida

Havia flores lindas!
 Sobre a relva fétida e espinhosa
 Onde os urubus passavam sem pousar,
 Onde gambás tapavam suas ventas;
 Havia flores sobre o asfalto
 Esmagadas pelos pneus dos autos,
 Pobres pneus que não sabem amar;
 Havia flores brotando nas montanhas
 Das sementes que eu deixei cair,
 Mas o sol,
 Mais perto da montanha
 Era mais quente
 Queimou a flor
 Queimou a flor
 Havia flores em Hiroshima e Nagasaki
 E a bomba atômica desintegrou as flores
 Havia flores plantadas sobre as nuvens
 E os falsos anjos
 Levaram-nas para os falsos deuses
 Havia flores nos canteiros das beatas
 E elas as levaram para morrer com seus mortos;
 Havia flores nas bocas dos canhões

Até que um dia o homem matou a flor
E o homem...
Havia flores sobre os rios,
Sobre os mares,
Mas o homem na ganância do poder
Destruiu as flores
E ensangüentou os mares
Havia flores nos prostíbulos
E os cafetões pisaram as sementes
Havia flores nos guetos de Varsóvia,
E Hitler massacróu-as com seus tanques.
Havia, e ainda há flores
No Vietnã,
Na África,
No Iraque,
Mas os ianques, os russos
Incendiaram-nas com suas bombas.
Destruíram até as flores que
Eu plantei no meu canteiro
A rosa
O cravo
A violeta
A dália
A papoula
O jasmim
A margarida de ontem
A margarida de hoje
Que ontem era vermelha
E quente como o meu sangue
Que ferveu por ela
Mas, passou-se o tempo
E o seu calor foi sumindo, sumindo...
Hoje a margarida é branca
É pálida, é fria
Só tem no centro
O amarelo do desespero
Porque a canalha
Já metralha-as de São Domingos
Por que os homens
Ainda massacrám seus irmãos?
Até quando, margarida?
Até quando, margarida? [...]
(CIUFFI, 2008, p. 35).

Figura 23 – Madonna. Escultura em madeira de Mestre Assis do Embu



Fonte: Arquivo do Centro Cultural Mestre Assis do Embu.

Figura 24 – Escultura abstrata de Mestre Assis do Embu



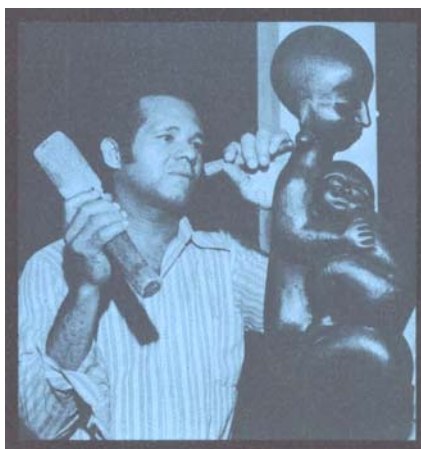
Fonte: Assis... (2009).

Figura 25 – Escultura abstrata em madeira de Mestre Assis do Embu



Fonte: Arquivo pessoal de Ubiratã Assis.

8.3 Agenor Francisco dos Santos



Fonte: Arquivo pessoal do artista Agenor Francisco dos Santos Júnior.

Agenor Francisco dos Santos / Mestre Agenor

(Alagoinhas, BA - 1932 / Embu, SP - 1995)

Agenor Francisco dos Santos é filho do carpinteiro Tertuliano Sikilo dos Santos, de origem africana e de Importília Maria de Jesus, descendente de imigrantes chineses e portugueses. Agenor e sua esposa, Esmeralda Pinheiro dos Santos, tiveram os filhos, Bece, Agenor, Iva, Ivan e Ina. Mestre Agenor, como era chamado, começou a esculpir com sete anos de idade, suas primeiras obras estão no Convento dos Capuchinhos, em Alagoinhas, na Bahia, nesse lugar esculpiu todas as portas e portões de madeira com motivos religiosos e ainda produziu inúmeras imagens em cedro. Foi restaurador do Museu da Arte Sacra da Bahia. Autodidata, desenvolveu sua vocação para as artes plástica naturalmente e com habilidade e muita criatividade realizou trabalhos em diferentes matérias primas (Catálogo de exposição sem notas de referência).

Maria Augusta Silva (1993) escreveu para *o Diário de Notícias*, imprensa de Portugal, o artigo intitulado *Esculturas de Agenor*, destacamos uma parte da entrevista apresentada quando o artista comenta sobre suas memórias de uma infância.

Posso não lembrar-me de coisas que fiz ontem, mas de quando era menino tudo está na minha cabeça. Ia pelas matas, picando pé e mãos, para fazer máscaras. Depois, Agenor entrou numa fábrica de mobiliário. “Gostei daquele jeito. A madeira ficava bordada, rendilhada. Aprendi a arte. Fiz talha. Me emocionava muito. De repente, os objetos tinham vida. [...] (SILVA, 1993. p. 38-39).

Francisco dos Santos Júnior conta no depoimento que nos cedeu sobre seu pai, Mestre Agenor, como ele chegou a São Paulo:

Papai recebeu do jornalista, acho que era o Roberto Marinho, um convite atrelado a uma encomenda de realizar uma obra de arte em São Paulo. Com o dinheiro do negócio que fez comprou um carro, acho que foi um Kadilach rabo de peixe. Encantado com a cidade de São Paulo resolveu se mudar pra cá. Não demorou muito conheceu minha mãe dona Esmeralda. Tiveram cinco filhos [...] (FRANCISCO DOS SANTOS JÚNIOR, Entrevistado).

E ainda explica por que e como ocorreu a mudança da família para Embu das Artes:

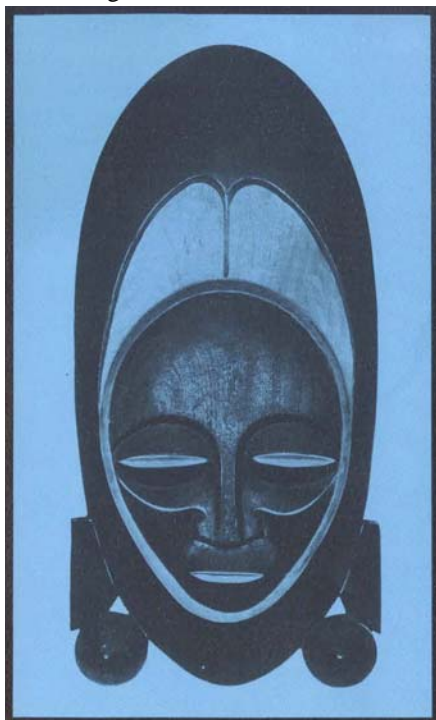
[...] meu pai construiu uma casa fantástica em São Bernardo do Campo, mas por causa dos insistentes convites do Assis, foi conhecer Embu e ficou totalmente atraído pela cidade. Meu pai conhecia o Assis desde o tempo em que morávamos no Guarujá, Assis ia bastante ao litoral e pernoitava na nossa casa, eles eram amigos, se encontravam em exposições e Bienais de São Paulo e tinham uma relação pessoal e artístico muito grande. Então nas conversas, Assis sempre dizia para o meu pai ir morar no Embu por causa do núcleo de arte que existia na cidade. Então a vinda do meu pai para Embu se deu exclusivamente pelo convite feito por Assis. Um dia papai resolveu, vendeu tudo que tinha e comprou essa propriedade onde nós estamos até hoje, desde a década de 1970.

Meu pai se estabeleceu como artista, comprou outro imóvel, uma loja que se tornou um ponto onde fez uma galeria para mostrar seus trabalhos e poder negociá-los [...] (FRANCISCO DOS SANTOS JÚNIOR, Entrevistado).

Por intermédio da citação acima podemos perceber o quanto era importante o núcleo de arte de Embu no decorrer da década de 1970. Para poder participar ativamente do movimento e se entregar totalmente as artes várias artistas se transferiram de suas cidades. O movimento cresceu e os artistas conquistaram outros espaços. Neste sentido, o artista Agenor é ressaltado por Maria Augusta Silva (1993) quando diz que “suas obras estão em coleções na Alenhanha, Suíça, França e EUA. O artista ofereceu ao Papa Paulo VI: uma escultura de São Pedro, com 12 metros de altura, patrimônio, hoje do Vaticano”. Continuando na perspectiva da obra Agenor Júnior comenta que seu pai “Nasceu na Bahia na terra de Alagoinhas viveu de arte na Bahia trabalhava com um tema mais africano, certamente, por ser descendente.”

Neste sentido, se observa nas obras apresentadas abaixo a existência ou não de elementos formais que podem ser considerados renascentes da base africana.

Figura 26 – Máscara em Madeira de Mestre Agenor



Fonte: Arquivo pessoal do artista Agenor Francisco dos Santos Júnior.

Figura 27 – Escultura figurativa de Mestre Agenor



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 28 – Maternidade, escultura em madeira de Mestre Agenor, 1976



Fonte: Escultura... (1976).

8.4 Valdevino Sabino da Gama



Fonte: Romani (2009).

Valdevino Sabino da Gama / Mestre Gama

(Barão de Monte Alto, MG - 1919 / São Paulo, SP - 1988)

Valdevino Sabino da Gama conheceu a labuta na terra. Muito jovem, foi lavrador na sua cidade natal, Barão de Monte Alto. Veio para São Paulo a convite de um conhecido chamado Zé Rodrigo, para trabalhar numa olaria em Itatuba. Depois de algum tempo mudou-se para Embu e trabalhou para agricultores japoneses da região. Incentivado por Ataíde Lúcio Moura quando sobrava um tempinho, geralmente, no período da noite, começou a esculpir estatuetas em barro e em pedaços de madeira. Desenvolveu sua arte de maneira espontânea realizando esculturas e observando mestres como Assis do Embu e Sakai, os quais sempre incentivaram sua produção artística.

Na matéria de jornal que tem por título *O expositor solitário* (Sem notas de referência), apresentamos um pequeno parágrafo que relata de maneira interessante como Mestre Gama começou a expor as obras que produzia no Embu

Em frente ao convento, um senhor negro, usando um chapelão, chega aos domingos de manhã. Mineiramente, coloca seus trabalhos de madeira no chão. O povo gosta, alguns artistas não: “Onde já se viu, a arte jogada no chão como se fosse banana, como se fosse feira?”. Mas a feira viria posteriormente. Neste momento, era só Valdevino Sabino da Gama, o mineiro de Barão de Monte Alto, que se perpetuou com a alcunha de Mestre Gama (O EXPOSITOR..., 1983, p. 1).

Em depoimento, realizado em 1986, para Conceição Souza e Pedrão do Departamento da Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de Embu sobre matrimônio Mestre Gama diz:

[...] casei de 17 pra 18 anos, lá no Rio mas... não quero falar, não quero lembrar aquela dona.

Agora, o segundo casamento foi com uma dona que vivia com a mãe, minha companheira até hoje, a Sebastiana de Almeida de Jesus, já faz trinta e seis anos. Tive nove filhos com ela, só morreu o caçulinha, e três com a primeira, mais eu criei os outros também. [...] (SOUZA; PEDRÃO, 1986, p. 2).

Apresentam-se abaixo uma estrofe da letra da dança popular *Mineiro-pau* uma das paixões do mestre Gama e a outra suas esculturas. Sendo que mestre Gama compartilhava, suas paixões artísticas, especialmente, com seus filhos Joviano Gama e Wilson Gama, mais conhecido por Gaminha que aprenderam com ele o ofício de esculpir e a dançar *Mineiro-Pau*. A dança popular é denominada de *Mineiro-Pau* nos municípios na Zona da Mata mineira, mas também é conhecido como *Bate-Pau-Mineiro*. É uma dança guerreira, porque nela se usa um bastão como arma de ataque e defesa, em simulações de combate⁷. Mestre Gama e seu grupo não recusavam convite para se apresentar em eventos, e segundo Raquel Trindade (2010), se apresentavam dançando e cantando:

Bate mineiro
Bate cruzado
Bate mineiro
Bate, bate, bate...

Figura 29 – “Santo”. Escultura madeira de Mestre Gama



Fonte: Acervo Centro Cultural Mestre Assis do Embu.

Figura 30 – A bruxa. Escultura madeira de Mestre Gama



Fonte: Acervo Centro Cultural Mestre Assis do Embu.

⁷ Essa dança surgiu no interior do Ceará, provavelmente por influência dos cangaceiros. Os dançarinos portam pedaços de madeira que são batidos no chão seguindo o ritmo das músicas que são cantadas pelos participantes. (OLIVEIRA, 2012).

8.5 Miguel Ferreira de Aquino



Fonte: Arquivo pessoal do artista José Roberto de Aquino.

Miguel Ferreira de Aquino / Potiguá (Macaíba, RN - 1930 / Embu, SP - 2005)

Miguel Ferreira de Aquino era casado com D. Edite Ferreira de Aquino, tiveram os filhos José Roberto (o primogênito seguiu o pai, também é escultor), Gurgeu e Raquel. Chegou à cidade de Embu no ano de 1960, onde fixou residência, mas antes morou no Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo e Itaboão da Serra. Foi dono em Campo Limpo, bairro paulistano que faz divisa com a cidade de São Paulo, de um salão masculino onde atendia sua clientela fazendo barba e corte de cabelo e, nas horas vagas, ficava esculpindo.

Com o passar do tempo e muita determinação, ganha maturidade no ofício de esculpir e suas obras começam sobressair por sua aptidão e criatividade. Por isso, Miguel Ferreira de Aquino participa da exposição do *I Salão de Artes Plásticas de Embu*, em 1964 e no *V Salão de Artes Plásticas de Embu*, em 1968 recebeu a Menção Honrosa por seu trabalho. Raquel Trindade (2010) diz que a obra premiada foi “por uma escultura em madeira, sua especialidade”.

Em uma das vezes que esta pesquisadora esteve no Embu e conversou com o filho de Potiguá, José Roberto, mais conhecido por Vavá, ele comentou que “seu pai era um artista autodidata e gostava de produzir esculturas grandes, mas mal sabia assinar o próprio nome. Teve uma vida dedicada ao trabalho até o dia que veio a falecer após, sofrer uma parada cardíaca”.

Baseado pelo comentário de Vavá observa-se as três imagens abaixo e verificar que a dimensão da obra do mestre Potiguá é um entre outros detalhes como o movimento e a abstração não menos importante de um trabalho de característica estética muito peculiar.

Figura 31 – “Mulher 1”. Escultura madeira de Potiguá



Fonte: Acervo pessoal do artista José Roberto de Aquino.

Figura 32 – “Mulher 2”. Escultura madeira de Potiguá



Fonte: Acervo pessoal do artista José Roberto de Aquino.

Figura 33 – Mulheres em dilema. Escultura em madeira de Potiguá, 1969



Fonte: Arquivo do Centro Cultural Mestre Assis do Embu.

8.6 Vicente de Paula da Silva



Fonte: Acervo pessoal do João Cândido da Silva.

Vicente de Paula da Silva / Vicente

(Santana do Jacaré, MG - 1929 / Embu, SP - 1980)

Vicente de Paula escultor, pintor e poeta é um dos integrantes de um clã de artistas autodidatas, a “família Silva”. Seu pai Sr. José Cândido da Silva, foi operário na estrada de ferro, instalando dormentes na linha dos trens, e labutou em diferentes serviços braçais e sua mãe, D. Maria Trindade de Almeida da Silva trabalhou como lavadeira, costureira e bordadeira, acumulando as funções de dona-de-casa e artista plástica. No total, eram 21 filhos, sendo que três eram fruto do primeiro casamento do Sr. José Cândido e em segundas núpcias com D. Maria o casal teve 18 filhos.

A história da “família Silva” é comum a todos os integrantes. Por causa da família que crescia com o nascimento dos filhos e as dificuldades vividas na terra natal, Santana do Jacaré, passou a existir a necessidade de obter outros meios de ganhar a vida. As circunstâncias da época foram determinantes na decisão que seus pais tomaram de mudar para São Paulo em busca de uma situação melhor. No início da década de 1940, desembarcaram na Estação da Luz, na capital paulista. Mas o tempo passou e a vida foi se ajeitando e com muita dedicação e trabalho cada um foi encontrando seu caminho (JOÃO CÂNDIDO DA SILVA, Entrevistado).

Na família entre os que se dedicaram às expressões artísticas têm-se a matriarca D. Maria Trindade de Almeida da Silva, pintora, Ilza Jacob, pintora, foi esposa de João Cândido, os irmãos Sebastião Cândido – desenhista e pintor, João Cândido – pintor e escultor, Maria Auxiliadora – pintora, Efigênia Rosário – pintora, Conceição Aparecida – pintora,

Natália Natalice – poetisa, Georgina Penha – pintora e criadora de bonecas de pano e Benedito – pintor e artesão.

Vicente Paulo revelou vocação para trilhar o caminho da arte ainda na infância assim como seus irmãos, sempre recebeu incentivos dados pela mãe. Graças a uma reportagem no *Jornal de Embu* (Sem notas de referência), material cedido por João Cândido, é possível conhecer um pouco mais dos detalhes da sua fase de adolescente e de adulto com sérios problemas de saúde devido à bronquite asmática e sinusite, até assumir a arte.

[...] sua vida, Mineira de Campo Belo, como todo menino de sua cidade, Vicente começou brincando com pedra-sabão e canivete. Só que ele copiava trabalhos de Aleijadinho com muita segurança. Isso com 16 anos, tempo em que trabalhava com o pai na lavoura, depois de já ter passado um tempo em São Paulo com a família, ele engraxando sapato e carregando caixote de feira. Aventurou-se sozinho em Minas por algum tempo, depois se fixou em São Paulo, como funcionário da prefeitura. Então, aproveitou o tempo livre para fazer artesanato em madeira. Com o tempo, descobriu que esta atividade lhe rendia mais do que o que ganhava no emprego e aos 27 anos desligou-se da prefeitura.

Por causa do trabalho em lugar úmido – era operário da retificação do rio Tietê – Vicente teve um derrame de pleura e passou sete anos internado no Sanatório de Mandaqui.

Aí, levou a escultura a sério. Fazia cópias de santos, em madeira e pedra sabão. As freiras vendiam as peças e com o dinheiro ele pagava o próprio medicamento, porque não gostava de viver por conta do Estado.

No sanatório, Vicente conta que lia muitas revistas de arte e jornais. Descobriu que havia o Embu com Assis e Ana. Então “comecei a espiar aquela ideia”. Quando recebeu alta, veio para São Paulo e um dia encontrou o Assis [...] Falou com o artista, perguntou se no Embu se conseguia alguma madeira para trabalhar. Assis não teve dúvidas:

- Vai lá, rapaz. Fica lá no meu barraco que você vai poder trabalhar.

Vicente foi para o barraco do Assis, onde já havia um bocado de gente morando. Passou dois meses lá, depois ficava entre Embu e a Rua Augusta em São Paulo. Que na época dava mais dinheiro. [...]

No barraco do Assis, um encontro, uma história de amor, um drama humano. Vicente conhece Raquel Trindade, a Raquel a kambinda [...] [...] Juntaram as trouxas e foram morar num barraco em Santana (VICENTE..., 1978, p. 1).

O artista Vicente de Paula participou com outros integrantes das atividades do Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade e viveu a efervescência artística da Praça da República e do Embu desde os anos de 1960 até o seu falecimento em 1980. Sempre preocupado em ensinar seu ofício e expressar sua arte, não parou diante de nenhum obstáculo. Com muita maestria esculpia suas figuras que nasciam de troncos de árvores, como podemos perceber nas imagens abaixo.

Figura 34 – “Cabeça”. Escultura de Vicente



Fonte: Acervo pessoal de João Cândido Silva.

Figura 35 – “Meninos”. Escultura de Vicente



Fonte: Acervo pessoal de João Cândido Silva.

Figura 36 – Seis dedos.
Escultura em madeira de
Vicente



Fonte: Acervo pessoal de João Cândido Silva.

8.7 João Cândido da Silva



Fonte: Acervo pessoal da autora.

João Cândido da Silva (Campo Belo, MG - 1933)

João Cândido é um, dentre os primeiros dos 18 filhos gerados por D. Maria Trindade de Almeida da Silva, matriarca da “Família Silva”. Como já foi mencionado anteriormente. Trabalhou em olaria, fábrica de tacos para assoalhos e na Secretaria da Saúde do Estado de São Paulo. Nesse último, foi motorista durante anos até se aposentar. Casou-se duas vezes. Sua primeira mulher foi Maria Albina com quem teve seis filhos e a segunda foi Ilsa Silva, companheira também na pintura. Contudo, atualmente é viúvo.

Assim como alguns dos seus irmãos, João Cândido desde criança demonstrou curiosidade e aptidão artística. Gostava de desenhar, coisa que fazia e muito, nas paredes da casa. A mãe, D. Maria, não repreendia nenhum dos seus filhos por causa dessas brincadeiras. Ao contrário, deixava sobras de materiais como tintas e pincéis velhos para que as crianças se ocupassem no tempo livre. No decorrer do tempo, as experiências realizadas na área artística foram amadurecendo e depois da aposentadoria pode se dedicar totalmente a arte e participar de maneira mais efetiva dos eventos da comunidade negra.

No Portal dedicado à memória *da família Silva*, clã de artistas parentes de sangue, se destacam na matéria editada os parágrafos abaixo, por entender que são significativos e esclarecedores ao demonstrar como o artista estava comprometido com as manifestações culturais da comunidade

Em 4 de janeiro de 1957, João Cândido, ao lado de Carlos Alberto Caetano, o Carlão, funda a Escola de Samba Sociedade Esportiva Recreativa Beneficente Unidos do Parque Peruche, que traz no seu pavilhão as cores verde, amarela, azul e branca, cores facilmente identificadas em suas obras. Além de cuidar da administração da escola, João fabricava os instrumentos de percussão e ainda atuava como ritmista da bateria onde tocava “contra-surdo”.

Em 1960, por intermédio do irmão Vicente, que namorava Raquel, filha do músico e poeta Solano Trindade, iniciou sua participação em eventos culturais realizados em Embu das Artes, São Paulo. Mas para o artista, fazer arte não era apenas uma forma de sobrevivência, era buscar novos desafios. (IRMÃOS..., 2010, p. 7).

Oscar D’Ambrósio (1994), jornalista e crítico de arte, no artigo intitulado *João Cândido da Silva: mãos que amam a vida*, discorre sobre o percurso da vida do artista e acrescenta que:

O talento dos Silva tem ainda uma matriz mais antiga; o avô materno de Cândido, que realizava entalhes de carroças em Sorocaba, SP, cidade onde Dona Maria nasceu. Talvez venha justamente desse antepassado materno a facilidade de Cândido para lidar com a madeira. Seus grandes pilões, grupos escultóricos sobre a vida de São Francisco de Assis ou igrejas apresentam um detalhado e cuidadoso trabalho, fruto de muita paciência e domínio técnico.

Um ano mais velho do que Maria Aparecida, a mais célebre integrante da família, Cândido mexe com a mesma habilidade com as tintas e pincéis e com as ferramentas de escultor. Embora tenha assistido a algumas aulas de desenho na Escola Paulista de Belas Artes, preferiu investir na liberdade de criar e determinar o próprio estilo. [...] passou a expor os seus trabalhos na Praça da República onde permanece até hoje, mostrando e vendendo sua produção [...] (D’AMBRÓSIO, 1994, p. 2).

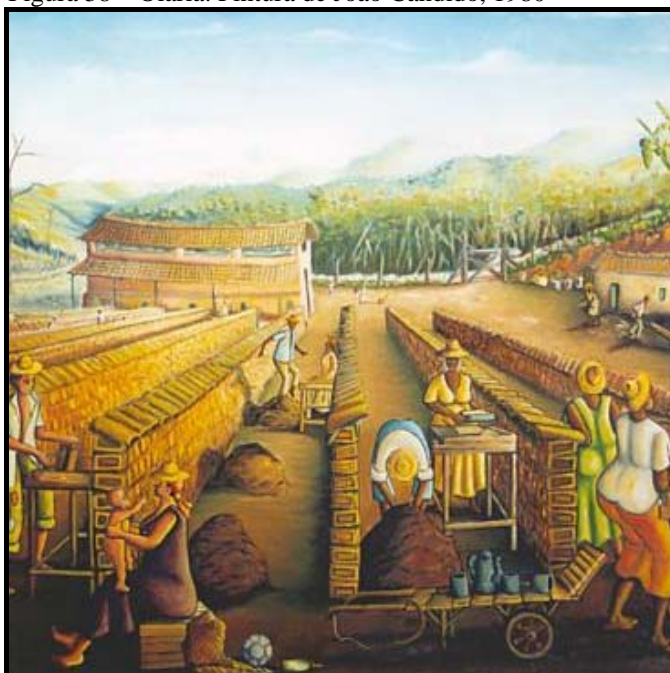
Em síntese, ao conhecer um pouco mais sobre a vida de João Cândido e poder observar sua pinturas abaixo, fica difícil não reconhecer que ele tem colocado seu talento a serviço de todos os amantes das artes. Neste sentido pode-se dizer, usando suas palavras, que João Cândido prossegue com a mesma alegria e entusiasmo dos tempos em que tudo era ‘brincadeira de criança’.

Figura 37 – Espantalho de varal. Pintura de João Cândido, 2004



Fonte: Antonio (2011).

Figura 38 – Olaria. Pintura de João Cândido, 1980



Fonte: Antonio (2011).

8.8 Ivonaldo Veloso de Melo



Fonte: Acervo pessoal do artista João Cândido da Silva.

Ivonaldo Veloso de Melo / Ivonaldo

(Caruaru, PE - 1943)

A família de Ivonaldo mudou-se para São Paulo, em 1962. Ao completar quatro anos que estava morando na capital paulista, inicia sua carreira artística. Suas pinturas se desenvolveram de modo espontâneo, sem nenhum conhecimento formal. Sobre o artista Ivonaldo, no *Dicionário de artistas do Brasil*, vamos encontrar a informação que: “1966 a

1973, fez parte do *Teatro Popular Brasileiro*, de Solano Trindade, sediado no Embu, e que em 1969 começou a expor seus quadros na feira livre da Praça da República”.

No ano de 1968, Ivonaldo faz sua primeira participação em uma mostra coletiva na Galeria KLM, em São Paulo. Nessa época expunha suas obras na feira de arte da Praça da República, mas não ficou muito tempo na praça como expositor, sua estada no local rapidamente abriu caminhos para Ivonaldo alçar novos voos no meio artístico nacional e internacional. Na década de 1970, viajou para Europa, onde morou por cinco anos trabalhando e expondo suas obras de arte em vários eventos artísticos internacionais, como a *III Trienal de Bratislava*, Eslováquia (1972), a *Feira Internacional de Arte*, Dusseldorf (1973) e o *Salon International d'art Contemporain*, Paris (1973) (ARDIES, 1998).

No artigo *Arte Naif no Brasil*, publicado na Revista *Ser Médico*, o marchand Jacques Ardies (2003) inicia o texto com a frase “Brasil em destaque na Europa”, para informar que:

O artista naif Ivonaldo Veloso de Melo recebeu prêmio máximo no concurso Internacional de Pintura Primitiva Moderna (Prix Suisse et Prix Europe de Peinture Primitive Moderne), realizado anualmente pela Galeria Pro Arte Kasper, em Morges, na Suíça. Pro Arte Kasper existe há 45 anos e este ano realizou seu 32º concurso. Desde 1982, a Galeria Jacques Ardies inscreve, a cada ano três ou quatro artistas naifs brasileiros nesse importante concurso internacional. Além de Ivonaldo foram inscritos os brasileiros De Marchi e Edivaldo para o concurso de 2003, que reuniu 69 artistas de 18 países da Europa, América Latina, da África e dos Estados Unidos.

Além do prêmio do júri, constituído por curadores de museus e críticos de arte, o concurso oferece o prêmio do público, definido pelo total de votos dos visitantes que indicam o melhor quadro da mostra. O Brasil nunca havia recebido prêmio do júri antes, porém, ganhou duas vezes o do público com quadros de José Sabóia, em 1992, e de Lucia Bucci, em 1998.

O quadro “A ladeira”, de Ivonaldo Veloso de Melo recebeu o seguinte comentário do júri: Ivonaldo nos conta aqui, num ambiente tropical, um episódio tirado do cotidiano: numa plantação de bananas, cercada de densa vegetação, cortada ao meio por um caminho sinuoso, na proximidade de um centro urbano, um homem e uma mulher se abrigam, do sol e dos olhares importunos, sob um guarda-chuva negro. Essa cena cheia de carinho é apresentada num quadro equilibrado, extremamente bem pintado com cores quentes. O Artista também conseguiu transmitir com convicção, a intimidade entre o casal em primeiro plano, assim como, a solidão do trajeto distinto dos outros protagonistas que se encontram em segundo plano (ARDIES, 2003, p. 1).

A citação logo acima comenta muito sobre a qualidade do artista ao explicar uma de suas obras. Logo abaixo também se observa e constata o discurso plástico das suas pinturas.

Figura 39 – Carro de boi. Pintura óleo sobre tela de Ivonaldo, 1973



Fonte: Catálogo... 2010.

Figura 40 – A boiada. Pintura óleo sobre tela de Ivonaldo, 2006



Fonte: Fenix (2007).

Figura 41 – “Baile”. Pintura óleo sobre tela de Ivonaldo, 2005



Fonte: Fenix (2007).

8.9 José Roberto Leonel Barreto



Fonte: Chiroso (2012).

José Roberto Leonel Barreto / Leonel Barreto

(Capão Bonito, SP - 1942)

José Roberto Leonel Barreto mudou-se para a capital da cidade de São Paulo em 1958. No início da década de 1960 começa estudar pintura com o artista colombiano Rodrigo Barrientos e neste mesmo período inicia a carreira artística. Atua como desenhista, gravador, pintor, artesão, artista intermídia e, enquanto professor, leciona pintura, gravura e, também Teoria da Arte.

Aracy Amaral (1988, p. 266) ao se referir ao trabalho artístico de Barreto diz que “deve-se menção ao artista Leonel que é geométrico e expressivo simultaneamente”. Nos depoimentos dados pelo artista João Cândido e o jornalista e escritor Oswaldo de Camargo o nome de Leonel Barreto é apontado como “um dos precursores do movimento artístico da Praça da República, expunha seus trabalhos aos domingos, rapidamente alcançou notoriedade no meio artístico local e alçou voo em direção a fama nacional e internacional”.

Em suas viagens para o exterior teve a oportunidade de conhecer muitos países e, conseqüentemente, trabalhar em alguns como no México, Estados Unidos, Canadá e Espanha, sendo que neste último em 1968, trabalhou como assistente do artista Julio Espinosa, praticando pinturas murais em Madri, e na década de 1970, fixou residência em Nova York, onde vai estudar e formou-se em belas artes pela The School of Visual Arts de Nova York e, posteriormente lecionou desenho na Igreja Ecumênica *Riverside Church*. De volta ao Brasil, se estabelece em São Paulo e atuou como professor na área das artes visuais em várias instituições.

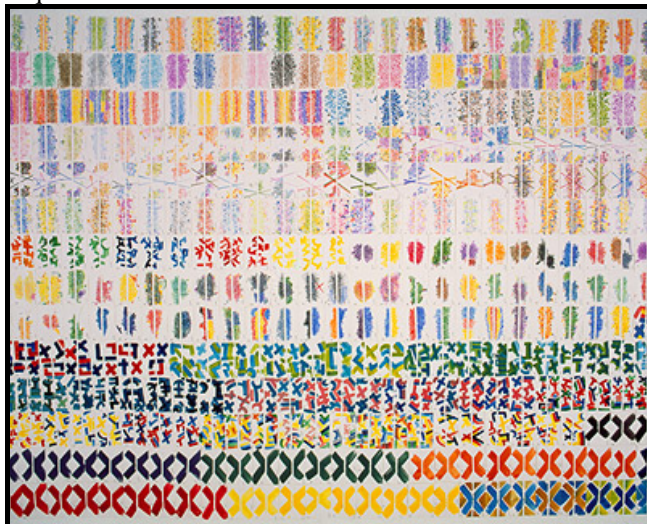
Abaixo destaca-se da produção de Leonel Barreto algumas pinturas em técnicas diferentes de onde se percebe a construção equilibrada por cores quentes e uma escrita única.

Figura 42 – Construção 8I/II. Pintura de Leonel Barreto, 1981



Fonte: Barreto (2012).

Figura 43 – O crescimento iluminado dentro de si próprio. Aquarela de Leonel Barreto



Fonte: Barreto (2012).

8.10 Sidney Lizardo



Fonte: Aparecido (2008).

Sidney Lizardo / Lizar

(Miracatu, SP - 1939)

Sidney Lizardo é um artista autodidata que domina diferentes técnicas, como: pintura, escultura e desenho. Reside na capital paulista desde 1940, quando seu pai, por dificuldades de emprego na cidade, de Miracatu, veio trabalhar em São Paulo como mecânico para ganhar mais e melhorar o orçamento da família. Sua mãe Isabel Bernardes Lizardo e seu pai Paulo Hugo Lizardo tiveram seis filhos, sendo Lizar o terceiro; depois dos dois irmãos o Derli e Plínio, depois já em São Paulo, nasceram na sequência, Joraci, Valdir, e Vera Lucia. Na vinda para capital, foi morar num quarto, ajeitado pelo seu tio Martinho Bernardes, seu avó, por parte de pai, e por outros membros da família que moravam de aluguel um sobrado na rua do manifesto, 1927, no bairro do Ipiranga.

Lizar sempre foi uma pessoa que lutou com persistência para alcançar seus objetivos e quando conheceu Solano Trindade muita coisa mudou na sua vida. As dificuldades já estavam presentes na sua rotina desde a infância, portanto começou a trabalhar com 13 anos como pintor de automóvel, profissão que exerceu até 1965. Em 1967, casou-se com Eunice Maria de Oliveira Lizardo e tiveram dois filhos, Ubiratan e Ubirajara nenhum dos filhos possui a veia artística do pai.

Vale ressaltar que o depoimento do artista Lizar faz parte do corpus do trabalho. Sendo assim, obteve-se um relato comovente de Lizar sobre sua história de vida e abaixo se pode observar três produções do artista que indicam a presença da cultura de matriz africana.

Figura 44 – “Capoeira 1”. Pintura em óleo sobre tela de Lizar



Fonte: Aparecido (2008).

Figura 45 – “Capoeira 2”. Pintura em óleo sobre tela de Lizar, 1999



Fonte: Acervo do artista Lizar.

8.11 Raquel Trindade de Souza



Fonte: Muniz (2011).

Raquel Trindade de Souza / Kambinda

(Recife, PE - 1936)

Raquel Trindade, que assina seus quadros como Kambinda, é a filha mais velha do grande poeta Solano Trindade e da terapeuta ocupacional Margarida Trindade. Pintora, dançarina, coreógrafa, grande conhecedora da história e cultura afro-brasileira, é considerada uma das maiores guardiãs do conhecimento sobre cultura afro no Brasil.

Casou-se oito vezes, amores que lhe deram três filhos – Vitor da Trindade – compositor, Regina Célia – artista e culinária, Dadá – escritora e dançarina e sete netos de sangue dentre os quais o *rapper* Zinho Trindade e o percussionista Manuel.

Fundadora do *Teatro Popular Solano Trindade* e da *Nação Kambinda de Maracatu*, no Embu e do grupo *Urucungos, Puítas e Quijengues*, em Campinas. Raquel também atua na área acadêmica lecionou na Universidade de Campinas (UNICAMP), na Universidade Federal de São Carlos (UFCar) e ministrou cursos e oficinas livres por todo o país, principalmente no Embu das Artes, onde reside. Suas aulas, palestras e *workshops* seguem sempre as temáticas o folclore brasileiro e a religiosidade de raiz africana. Além disso, também criou enredos, figurinos e carros alegóricos para diversas escolas de samba como Vai-Vai, Mocidade Alegre, Pérola Negra, Prova de Fogo em São Paulo e Escola de Samba Quilombo do Candeia, no Rio de Janeiro (TRINDADE 2010).

A artista autodidata na pintura e no desenho, Raquel Trindade também é protagonista nessa tese. Sua declaração que “não se considera primitivista ou naif, porque de ingênua ela acha que não tem nada. Sua escola de arte é afro-brasileira”, o depoimento e as

imagens abaixo indicam a presença da cultura de matriz africana. Suas contribuições significativas complementam e alicerçam nossa preposição que é tema do presente trabalho.

Figura 46 – Dança do Coco. Pintura de Raquel Trindade, a Kambinda, 2005



Fonte: Trindade (2009).

Figura 47 – Já mi Agbá = mãe ancestral. Pintura em óleo sobre tela de Raquel Trindade, a Kambinda, 2012



Fonte: Acervo da artista Raquel Trindade.

8.12 Efigênia Rosário Silva



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Efigênia Rosário Silva / Rosário Silva

(Campo Belo, MG - 1937)

A artista Efigênia Rosário Silva é pintora autodidata. Membro da conhecida “família Silva”. Hoje é viúva foi casada com Pedro Alvarez Farias e tiveram três filhos: Aparecido Sidney, Carlos Alberto e Alcira Glória.

Rosário Silva, assim como seus irmãos, com o tempo se rendeu à arte e começou a pintar na primeira década de 1970. Recebeu muitos incentivos que partiram de várias pessoas, mas o apoio que fez a diferença fundamental veio da mãe, D. Maria Trindade de Almeida Silva e do irmão Vicente de Paula.

Dentro do núcleo familiar os artistas Maria Auxiliadora, Vicente de Paula e João Cândido são considerados os mediadores dos Silva no meio artístico de São Paulo, foram eles que ajudaram abrir os caminhos, de modo que, hoje são vistos como expoentes do clã.

Raquel Trindade (2010) comenta que “Rosário Silva começou pintando por *hobby*, nas horas vagas, mas continuou trabalhando fora. Quando se aposentou, pensou em aprimorar seus conhecimentos sobre bordados e crochê, porém aderiu à pintura definitivamente.”

Oscar D’Ambrosio (2008) jornalista e crítico de arte no seu livro “Naif de mala e cuia” sobre a artista, afirma que:

Ter prazer naquilo que se faz é o que existe de mais importante em qualquer profissão. É exatamente isso que diferencia o trabalho da pintora Efigênia Rosário Silva, é assim com os quadros de E. Rosário Silva. Quando enfoca os mais diversos temas, coloca em todos eles um pouco de sua alma e, acima de tudo, um certo bom humor. (D’AMBROSIO, 2008, p. 29).

Certamente ao apreciar as pinturas de Rosário Silva abaixo pode-se constatar o comentário da citação acima.

Figura 48 – “Colheita 1”. Pintura em óleo sobre tela de Rosário Silva



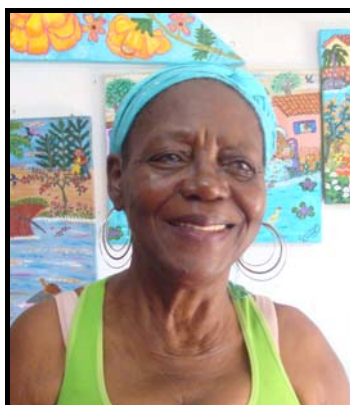
Fonte: Acervo da artista Rosário Silva.

Figura 49 – “Colheita 2”. Pintura em óleo sobre tela de Rosário Silva



Fonte: Acervo da artista Rosário Silva.

8.13 Conceição Silva



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Conceição Silva

(Campo Belo, MG - 1938)

Conceição Silva, artista autodidata assim como toda a ‘família Silva’, da qual ela é integrante. Conceição Silva é casada com Claudionar Carvalho dos Santos, dessa união teve os filhos: Rogério, Roberto, Rosângela, Roseli, Rosana e Rosilene e os netos Ana Beatriz, Tassiane e Davi Antônio.

O histórico familiar é praticamente único, portanto não poderia ser diferente com a Conceição que também se rendeu ao universo da arte. Em 1964, expunha junto com seus irmãos, suas pinturas na Praça da República e no Embu. Participou de várias exposições em museus e galerias, inclusive do SESC.

No seu livro “Naif de mala e cuia”, Oscar D’Ambrosio (2008, p. 25), jornalista e crítico de arte, comenta os trabalhos e informa que Conceição Silva:

Começou a pintar em 1962, mas somente passou a expor seus trabalhos dois anos depois, no Embu das Artes. A aproximação ocorreu por acaso, quando seu irmão Vicente, escultor, começou a namorar Raquel, filha do poeta Solano Trindade, grande incentivador das artes naquele município. Dado o primeiro passo, ela passou a participar de eventos culturais, nacionais e internacionais, sendo que alguns de seus quadros estão no exterior.

A citação acima demonstra um dos aspectos recorrentes nos Silva após optar pela arte seguiram o caminho com determinação e talento é o que se pode observar nas obras que seguem abaixo.

Figura 50 – “São João”. Pintura em óleo sobre tela de Conceição Silva



Fonte: Acervo da artista Conceição Silva.

Figura 51 – “Ciranda”. Pintura em óleo sobre tela de Conceição Silva



Fonte: Acervo da artista Conceição Silva.

8.14 Maria Auxiliadora da Silva



Fonte: Acervo do artista João Cândido da Silva.

Maria Auxiliadora da Silva

(Campo Belo, MG - 1935 / São Paulo, SP - 1974)

Maria Auxiliadora também é integrante do clã de artistas autodidatas “Família Silva”. Precisou, assim como seus irmãos, parar de frequentar a escola. Seu sonho de estudar teve que esperar, a necessidade maior era ajudar na subsistência da família numerosa trabalhou como doméstica e passadeira.

Foi incentivada pela mãe D. Maria Almeida, a começar a desenhar e a pintar, por volta dos 11 anos de idade, além de tingir os fios que sua mãe usaria, posteriormente, para bordar. Pietro Maria Bardi escreveu o livro *intitulado Maria Auxiliadora da Silva* (1977), onde o então diretor *do Musée d’Art Naïf de l’Ile de France*, Max Fourny (1977, p. 7) salienta ao escrever o prefácio que:

[...] De saúde delicada, aos vinte e dois anos teve que ser operada uma primeira vez, mas mesmo assim tornou-se uma moça alta e bonita [...] Nada de especial aconteceu em sua vida até os trinta e dois anos, quando decidiu dedicar-se completamente à pintura, abandonando todas outras atividades e pondo-se seriamente a trabalhar. Trabalhava o dia inteiro, primeiro na casa da sua família, depois na sua própria casinha. Mais tarde, quando tornou-se um pouco mais fácil, reservava as noites para ir à escola, pois foi sempre a sua ambição adquirir a instrução que não tinha podido ter quando criança. Pode-se, praticamente, afirmar que até 1972, ou seja, um pouco mais de quatro anos após ela ter começado a pintar, Maria Auxiliadora era quase completamente desconhecida. Um pequeno número de colecionadores tinha ouvido falar dela e começara a interessar-se. Especialmente alguns artistas, como Ivonaldo e Crisaldo Moraes, admiravam muito seu trabalho e tornaram-se seus amigos. Alguns anos antes, uma exposição feita no Consulado Americano tinha-lhe trazido alguma notoriedade, logo esquecida. Foi graças ao Sr. Werner Arnhold que ela começou a ser um pouco conhecida na Europa. Foi por seu intermédio que ela participou nas Feiras de Arte de Basileia, Dusseldorf e Paris, vindo a ser apreciada por alguns dos maiores colecionadores e galeristas europeus que adquiriram seus trabalhos.

Junto com outros membros da família, os artistas Vicente de Paula e João Cândido também participaram da companhia de teatro de Solano Trindade no Embu (TRINDADE, 2010) e, posteriormente, começaram a expor seus trabalhos na Praça da República por volta de 1968. Maria Auxiliadora faleceu muito jovem. Jacques Ardies (1998, p. 232) enaltece a luta da artista que foi: “[...] corajosa e comovente contra a doença que, inclusive, chegou a retratar numa de suas mais dolorosas telas”.

Após essa afirmativa que garante ser Maria Auxiliadora da Silva um ser iluminado, acrescenta-se que nesse universo de talento e superações todos ganharam pois considera-se que o amor pela arte venceu todos os obstáculos.

Figura 52 – Dança dos Orixás. Pintura em óleo sobre tela de Maria Auxiliadora Silva, 1969



Fonte: Acervo do Centro Cultural Mestre Assis do Embu.

Figura 53 – “Iemanjá”. Pintura em óleo sobre tela de Maria Auxiliadora Silva, 1968



Fonte: D'Ambrosio (2012).

Figura 54 – Maria Auxiliadora auto-retrato com anjos. Pintura em óleo sobre tela, 1972



Fonte: D'Ambrosio (2012).

9 AS ANÁLISES E INTERPRETAÇÕES DAS OBRAS

Para realizar o estudo pretendido nesse capítulo, um total de treze obras de arte entre esculturas e pinturas foram destacadas. Utilizou-se como critério de seleção as elaborações gerais das obras que pudessem favorecer aproximações com a estética da arte tradicional africana. Para fazer a leitura interpretativa utilizou-se a cosmovisão africana e afrodescendente e a releitura das características gerais da arte africana realizadas anteriormente. As análises das obras são feitas com o intuito de evidenciar o valor simbólico, a característica do aspecto formal da arte afrodescendente e a interpretação subjetiva.

As leituras interpretativas servirão de suporte para demonstrar as continuidades ou reelaborações dos elementos característicos da arte africana na produção artística afrodescendente. Ainda sobre a interpretação, vale reforçar que os paradigmas propostos não excluem uns aos outros para indicar a existência de elementos da raiz africana na obra de arte.

Pretende-se, assim, ampliar as possibilidades de análises e leituras interpretativas para a obra de arte afrodescendente presente no panorama da arte brasileira. Neste sentido, passamos a seguir aos estudos das obras dos artistas relacionados em ordem alfabética, iniciando com as esculturas dos artistas Agenor Francisco dos Santos, Claudionor Assis Dias, Miguel Ferreira de Aquino, Vicente de Paula da Silva e depois as pinturas dos artistas Ivonaldo Veloso da Silva, João Cândido da Silva, Maria Auxiliadora da Silva e Raquel Trindade.

9.1 Obra do artista Agenor Francisco dos Santos

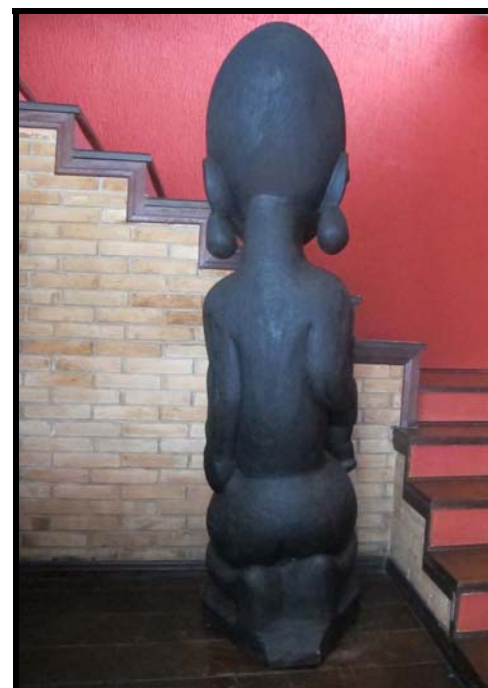
a) Maternidade, escultura em madeira (Figura 28)



Detalhe: vista na lateral.



Detalhe: Vista frontal.



Detalhe: Vista posterior.

Grupo escultórico em madeira. A configuração da escultura, simbolicamente, alude à maternidade.

O artista Agenov (entrevistado), filho do Mestre Agenor, em seu depoimento conta que a “maternidade é um tema afetivo recorrente na obra do seu pai”. Sendo assim, é

importante declarar que foi constatada na pesquisa a continuidade da temática nas produções artísticas, tanto de Agenov quanto do seu irmão Ivan Pinheiro, que também se dedica a arte.

Retomando a questão sobre a referência simbólica, observa-se que no contexto artístico do continente africano, o tema maternidade é muito frequente na arte africana, prestando-se a alusões diversas (NEYT; VANDERHAEGHE, 2000. p. 43). Trilhando os estudos na perspectiva dos valores culturais dos povos africanos Robert Farris ao fazer uma análise das obras africanas, informa que “[...] a generosidade, a forma mais elevada de moralidade nos termos tradicionais Iorubá, é sugerida também de outra maneira: pela oferta simbólica de algo, por uma pessoa, a uma força mais elevada, através do ato de se ajoelhar [...]” (THOMPSON, 2011. p. 30). Conforme constatado sem dúvida a obra de arte possui atributos que confirmam a existência de uma base de matriz africana.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Elaborada para ser observada principalmente de frente.

Ao passar verticalmente uma linha imaginária no eixo central da obra, observa-se que os dois lados são semelhantes, portanto a escultura apresenta simetria, equilíbrio e harmonia.

b) Diminuição das proporções do aspecto formal.

Não existe a pretensão de copiar a realidade, portanto se tem a essência do corpo feminino e das crianças.

c) Desconformidade do aspecto formal.

Para evidenciar uma parte do todo considerada, em detrimento de outras, mais importante por caracterizar um atributo de valor, por exemplo, a cabeça oval e a testa avantajada da mulher e das crianças.

d) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração do conjunto escultórico.

e) Percepção subjetiva do aspecto formal.

A intenção é somente simular a forma como se não houvesse a ausência da mesma, por exemplo, as mãos, os pés e as orelhas da mulher e das crianças.

Interpretação subjetiva

A escultura figurativa composta por uma mulher ajoelhada e três crianças recostadas em seu ventre com os pés apoiados em suas coxas, foi esculpida num bloco único de madeira. Esta é uma característica técnica importante e, é recorrente na maioria das

esculturas realizadas conforme os cânones tradicionais da arte africana. Ao realizar seu depoimento Agenov (entrevistado) com convicção afirma que seu pai Agenor Francisco dos Santos realizou uma arte nipo-luso-afrodescendente.

O aspecto formal da obra explicita a geometrização por intermédio da forma cilíndrica: observável no pescoço, tronco e braços (detalhe visto na parte lateral e posterior), a forma circular: configura-se por intermédio da posição ajoelhada da mulher e na construção do corpo a partir dos vários círculos não concêntricos e de raios diferentes, além do alinhamento do corpo e da cabeça das crianças que sugere uma circularidade, a qual indica também a intenção deliberada de direcionar o olhar do observador. A geometrização que é uma das características arte africana realça ainda mais a aparência arredondada e acentua o volume das figuras.

A fisionomia da mulher é serena e majestosa. Os detalhes do rosto dos bebês assemelham-se aos da mulher em relação a testa avantajada, as pálpebras fechadas que sugerem uma calma em perfeita sintonia com o mundo invisível e os lábios unidos que esboçam um leve sorriso. O fenômeno da criação acontece na natureza e também no fazer do homem isso pode se transmutar na sua produção artística quando a estética toca o sentimento e faz vibrar a emoção do observador.

9.2 Obra do artista Claudionor Assis Dias

a) Madonna. Escultura em madeira (Figura 23)



Escultura abstrata em alto relevo. A configuração da Madona, simbolicamente, remete a uma Santa da Igreja Católica Apostólica Romana.

O cristianismo é considerado a religião oficial do Brasil. Foi inserido pelos missionários que acompanhavam os exploradores e colonizadores portugueses no período pré-colonial. Porém, sabemos que no campo da religião o país tem outras doutrinas que decorrem na mesma época como é o caso do Candomblé, que chega por intermédio das práticas religiosas dos negros africanos escravizados e transportados criminosamente para Colônia portuguesa.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Elaborada para ser observada principalmente de frente.

Ao passar verticalmente uma linha imaginária no eixo central da obra, observa-se que os dois lados são semelhantes, portanto a escultura apresenta simetria, equilíbrio e harmonia com a peculiaridade de uma sutil distorção no eixo central.

b) Diminuição das proporções do aspecto formal.

Não existe a pretensão de copiar a realidade nem mesma ao exprimir a cabeça da Madona.

c) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração da obra.

e) Percepção subjetiva do aspecto formal.

A intenção é somente simular a forma, sem que isso venha significar ausência da mesma, por exemplo, a cabeça e o corpo da Madona.

Interpretação subjetiva

A linha tênue que percorre o entalhe simultaneamente desvela a forma, criando movimentos que para o observador pode propiciar uma percepção que transite entre o pré-existente e a materialidade. A ação deste visualizar encontra apoio na possibilidade imagética elaborada de maneira subjetiva muito antes do olhar captar o aspecto formal da obra que se constitui tanto nas reentrâncias e saliências, quanto nas formas côncavas e convexas. Em outras palavras, pode-se considerar como válidas as percepções da existência do aspecto formal a partir dos registros retidos na memória e/ou por intermédio de uma visão de mundo, a qual geralmente é aprendida segundo valores construídos socialmente.

A ausência de características faciais não impede que a obra expresse, pela sugestão da cabeça levemente inclinada e de um corpo envolto em manto, uma postura majestosa e celestial.

b) Escultura abstrata em madeira (Figura 25)



Escultura abstrata em pleno relevo. A configuração da obra, simbolicamente, refere-se ao amor entre um casal.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração da obra.

b) Desconformidade do aspecto formal.

Para evidenciar uma parte do todo considerada, em detrimento de outras, mais importante por caracterizar um atributo de valor como o volume avantajado dos corpos principalmente quadril e pernas - ambas as figuras.

c) Percepção subjetiva do aspecto formal.

A intenção é somente simular a forma, sem que isso venha significar ausência da mesma, por exemplo, os corpos numa singularidade da distorção complementar do eixo.

Interpretação subjetiva

Por ser uma escultura plena, a obra pode ser observada de vários ângulos. Intui-se que como foi dito anteriormente, a partir dos registros retidos na memória e/ou por intermédio da uma visão de mundo vivida ou aprendida o aspecto formal de duas figuras entrelaçadas cabeças, braços e pernas.

A assimetria não impede a existência do equilíbrio e da harmonia na obra, além disto, nos induz a observar outras possibilidades como a contraposição entre os volumes que

se configuram da cabeça até a base da obra. A elaboração do aspecto formal arredondada desvela os contornos e acentua os volumes das grandes áreas salientando ainda mais a geometrização.

Tem-se assim um diálogo formal entre contornos delicados, formas convexas, espaços vazados e volumes constituídos a partir de vários círculos não concêntricos e de raios diferentes que ressaltam a circularidade dos corpos num momento de interiorização profunda.

9.3 Obra do artista Vicente de Paula da Silva

a) “Cabeça”. Escultura (Figura 34)



Escultura em forma de uma cabeça humana. A configuração da obra, simbolicamente, reporta-se a uma pessoa de importância social, um rei ou rainha.

A escultura idealizada do artista Vicente apresenta uma aproximação estética com representações naturalistas do rosto humano produzidas no continente africano. Entre tais produções com essas características ressaltam-se as expressivas esculturas de cabeças de Ilé-Ifè, a partir do século XII, são esculturas primorosas de soberanos e membros da aristocracia.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Elaborada para ser observada principalmente de frente.

Ao passar verticalmente uma linha imaginária no eixo central da obra, observa-se que os dois lados são semelhantes, portanto a escultura apresenta simetria, equilíbrio e harmonia.

b) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração do objeto artístico.

Interpretação subjetiva

A cabeça também pode ser um retrato idealizado. Apresenta os traços da fisionomia com uma leve estilização que acentua a forma do nariz e da boca. Somente pela aparência é difícil determinar se a escultura é do gênero masculino ou feminino, portanto ela pode ser percebida com um dos dois gêneros. Apresenta no cume da cabeça uma touca de forma cônica, que por analogia pode ser interpretada como um atributo de poder, da base circular sobressai um penteado que chega a testa formando uma linha em zigue-zague e na parte central tem um adorno circular, sinal de distinção social.

A escultura da cabeça é imponente e majestosa. Os traços do nariz e da boca são marcadamente negróides, olhos de linhas curvas fechadas sugerem uma serenidade internalizada; os lábios unidos delineiam um leve sorriso, símbolo que remete a discrição ou confiança (THOMPSON, 2011).

b) Seis dedos. Escultura em madeira (Figura 36)



Escultura em alto relevo. A configuração da obra, simbolicamente, remete ao Totem.

A escultura ocupa um lugar muito importante na arte tradicional africana e foi por meio dela que os povos de outros continentes tomaram conhecimento do singular universo da cultura imaterial e material das civilizações africanas (BALOGUN, 1977).

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Elaborada para ser observada principalmente de frente.

Ao passar verticalmente uma linha imaginária no eixo central da obra, observa-se que existe uma desconformidade entre lados, portanto a escultura é assimétrica sem perder o equilíbrio e harmonia.

b) Desconformidade do aspecto formal.

Para evidenciar uma parte do todo considerada, em detrimento de outras, como mais importante por caracterizar um atributo de valor, por exemplo, no conjunto sobressaem as cabeças de tamanhos irregulares e braços alongados.

c) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração do objeto artístico. Na elaboração do aspecto formal, destacam um pouco no alinhamento das cabeças frontais intercaladas por cabeças menores dispostas em lados opostos.

d) Possibilidade de criar uma ordenação.

O resultado é uma configuração de processo acumulativo decorrente das diferentes cabeças de tamanhos irregulares.

Interpretação subjetiva

Neste caso, a escultura elaborada na verticalidade equivale ao totem simbólico e a máscara, muito utilizadas em cerimônias que podem ter diversos propósitos, também pode servir para representar um antepassado bem como para lembrar uma pessoa.

A configuração da obra no conjunto tem vários elementos e a identificação do gênero das máscaras representam uma grande dificuldade. A primeira cabeça, de cima para baixo, está com o queixo apoiado sob duas cabeças menores posicionadas em lados opostamente, tem uma proporção bem maior em relação às outras, no cume da cabeça um adorno que se projeta sob o centro da testa indicando um atributo de poder, ou seja, vê-se aí um adereço que simboliza uma posição de liderança na comunidade. A fisionomia de todas as

máscaras possuem traços marcadamente negróides, olhos fechadas de linhas curvas, as pequeninas cabeças idênticas dispostas nas laterais seguem as características da primeira cabeça e lembram os Ibêji, segundo Olga Cacciatore (1988, p. 141) é o “[...] principio da dualidade, representado pelos gêmeos na África, sendo estes sagrados. No Brasil são considerados Orixás em alguns terreiros protetores dos gêmeos e parto múltiplos”, a segunda cabeça proporcionalmente menor que a primeira, está apoiada com o queixo sobre os dedos da mão, olhos fechados de linha oblíqua e no cume da cabeça um penteado protuberante.

Os braços dispostos lateralmente estão atrelados à cabeça maior de um lado o braço é mais longo e chega até a base da escultura e do lado oposto o braço é mais curto e funciona como suporte da cabeça menor que numa posição um pouco inclinada apoia o queixo nos dedos. Na escultura vazada os braços também funcionam como uma moldura que sustenta as cabeças imponentes e majestosas de feição que sugere uma serenidade internalizada.

9.4 Obra do artista Miguel Ferreira de Aquino

a) “Mulher 1”. Escultura madeira (Figura 31)



Escultura antropomórfica. A configuração da obra, simbolicamente, remete a postura de doação.

Como se sabe o ato de ajoelhar com as mãos ofertando algo é uma postura tradicional recorrente entre os povos africanos e, simbolicamente, indica também súplica e submissão a uma autoridade ou aos Orixás.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Elaborada para ser observada principalmente de frente.

Ao passar verticalmente uma linha imaginária no eixo central da obra, observa-se que os dois lados são semelhantes, portanto a escultura apresenta simetria, equilíbrio e harmonia.

b) Diminuição das proporções do aspecto formal.

Não existe a pretensão de copiar a realidade, portanto se tem a essência do corpo feminino.

c) Desconformidade do aspecto formal.

Para evidenciar uma parte do todo considerada, em detrimento de outras, mais importante no conjunto, sobressaem os seios, o quadril, as coxas da figura e o pescoço encimada por uma forma circular que também sobressai.

d) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração da escultura.

e) Percepção subjetiva do aspecto formal.

A intenção é somente simular a forma como se não houvesse a ausência da mesma, exemplificando temos cabeça, mãos e pernas.

Interpretação subjetiva

A escultura que representa uma mulher ajoelhada com os braços semi-estendidos segurando uma oferenda para dar a alguém. Existem dois pares de braços, sendo que um sai da região do tórax e o outro, mais longo, desponta da massa compacta circular que tem uma esfera como prolongamento, a massa compacta repousa sobre o pescoço; os braços se interligam pelas extremidades e do encontro surge outra esfera, as posições dos braços convergem como um movimento espiralado.

Na elaboração da obra, a forma circular é predominante a partir de vários círculos não concêntricos e de raios diferentes realçando ainda mais a geometrização da escultura. A obra de arte transparece grandeza e exuberância. Com uma conexão de formas aparentemente antagônicas a escultura exprimi harmonia e leveza.

b) Mulheres em dilema. Escultura em madeira, 1969 (Figura 33)



Detalhe da parte superior.



Detalhe da parte inferior.

A configuração da escultura, simbolicamente, reporta-se a um totem votivo.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

b1) Tensão entre eixo virtual e real.

Sabe-se que o objeto quando construído no sentido vertical, em geral, necessita de uma base de apoio e, para sustentar a sua estrutura existe o eixo real, ou seja, coluna central (espinha dorsal), a qual geralmente fica localizada na parte central, melhor dizendo, bem no meio da estrutura e às vezes pode estar nas extremidades do objeto. Quando não se observa um eixo real, se está diante de um eixo virtual. Conseqüentemente, o eixo real da parte sólida do objeto se contrapõe ao eixo virtual das extremidades, resultando assim em tensão visual imaginária entre eixos ou linhas.

b2) Tensão entre simetria virtual e real.

Nesse caso, se repete a mesma base de pensamento articulado em relação a b1, a qual também pode servir para separar dois lados iguais, ou seja, simétricos, sendo que em um lado existe uma parte solidificada vista como ‘algo’ real e do lado oposto, o espaço-vazado, o vácuo está repleto pelas partículas de ar que respiramos.

b3) Estanque rítmico ou empilhamento de forma geométrica primária na configuração de um volume plano, área espacial negativa ou positiva, formas côncavas ou convexas, formas fechadas ou abertas.

Consideram-se como alteração rítmica de uma linearidade com interferência da conformação geométrica que resultam em espaços cheios ou vazados, sendo que os pares opostos são recorrentes.

b4) Regularidade de um ritmo genérico ou padrão interrompido por motivos aderentes arranjados aleatoriamente, surpresas formais ou inversões semelhantes, a fuga de unidades básicas de padrão.

Entende-se como a harmonia na sequência de um todo ou alteração do padrão básico quebrando, a uniformidade e o equilíbrio sem perder a harmonia da concepção formal.

b5) Desconformidades entre áreas pintadas e superfície de planos.

Vê-se como a diferença entre os espaços, devido ao uso dos materiais complementares e da técnica inusitada ou distinta do que é predominante no trabalho.

b6) Jogos visuais nos quais formas reduzidas tornam-se ambivalentes e podem ser lidas como representação alternativa de uma coisa ou seu sinônimo ou antítese;

Compreende-se como as formas geométricas criadas a partir das múltiplas variantes da construção e arranjos formais, ou também interpretações alteradas visualmente pelos valores subjetivos da obra ou pela percepção do observador.

b7) Motivos “*pars pro todo*” que usam um aspecto evidente de uma coisa para representar sua inteireza.

Percebe-se como motivos de padrão absoluto onde uma parte corresponde ao todo.

b8) Combinações em técnicas mistas, aleatoriamente correlatas a modelos, cores objetos ou ideias.

Interpretação subjetiva

A elaboração do aspecto formal prima pelos detalhes. Formas arredondadas propiciando áreas com volumes e espaços vazados. São planos que se engendram e desdobram-se renascendo uns nos outros, conexões e sobreposições. Explicita um

alinhamento paralelo que poderia ser estendido ao infinito complementando-se em repetições acentuadas das formas.

A postura do corpo voltado para dentro, numa posição fetal, os joelhos flexionados remete ao traçado de uma linha em zigue-zague que pode ser vista como a representação gráfica da força vital a energia contida na figura.

A seguir interpretar-se-á as pinturas realizadas, de modo geral, num suporte bidimensional. Entretanto sabe-se que na arte africana tradicional a pintura ocupa uma posição muito particular utilizada para ornamentar paredes internas ou, principalmente, externas das edificações, superfície das esculturas ou das máscaras e por vezes o corpo das pessoas. No estudo das pinturas selecionadas será feita uma extensão das características utilizadas para analisar as esculturas.

9.5 Obra do artista Ivonaldo Veloso de Melo

a) *A boiada. Pintura óleo sobre tela, 2006 (Figura 40)*



A pintura descreve em um cenário rural o cotidiano do homem do campo tangendo a boiada. A configuração da obra, simbolicamente, alude a relação do homem com a terra.

Características dos aspectos formais da arte afrodescendente

a) Diminuição das proporções do aspecto formal.

Indica que partes das figuras podem ter suas dimensões alteradas livremente, por exemplo, as patas dos animais.

b) Desconformidade do aspecto formal.

Para evidenciar uma parte do todo considerada, em detrimento de outras, mais importante no conjunto sobressai a figura do homem.

c) Simplificação do aspecto formal;

Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração da composição da pintura.

d) Percepção subjetiva do aspecto formal.

A intenção é somente sugerir a forma como se não houvesse a ausência da mesma, no caso, podemos observar as patas dos animais.

e) Possibilidade de criar uma ordenação.

O resultado é uma configuração de processo acumulativo e um movimento decorrente das disposições dos animais.

Interpretação subjetiva

A pintura traduz um ambiente rural, interpretado com lirismo e profusão de cores intensas para registrar o boiadeiro de camisa de manga curta, calça e chapéu. O vestuário do boiadeiro não corresponde em nada ao Gibão, traje tradicional de couro do homem nordestino. A atividade de tanger a boiada é uma função que ocorre tanto na África e quanto no Brasil. Faz parte da tradição dos povos pastoreiros.

A composição, elaborada com a sobreposição de três planos lineares distintos resulta para o observador em uma ilusão de profundidade; de acordo com uma sequência da base da tela, temos a vegetação, os animais e o boiadeiro e as árvores com uma coloração arbitrária em relação à natureza. No discurso compositivo da obra, as cores e as formas da natureza não são essências.

O chapéu impõe uma ideia de homem do campo de postura imponente; o rosto de perfil e os olhos registrados de frente correspondem aos cânones da pintura do Egito antigo; o nariz caucasiano e os lábios carnudos e um leve sorriso, símbolo da discrição e confiança (THOMPSON, 2011). O boi é um elemento importante nas sociedades agrárias africanas, é possível afirmar a existência da cultura do boi nestas sociedades. Cultura do boi implica na criação do animal, na produção alimentar e nos usos do couro e do osso em móveis e vestuários, como também a representação artística de todas estas atividades. Um exemplo é o bumba meu boi, que é uma representação teatral resultante da cultura do boi, existente tanto no continente africano como no Brasil.

b) *“Baile”. Pintura óleo sobre tela, 2005 (Figura 41)*



A pintura tem por tema a festa. A configuração da obra, simbolicamente, alude um baile.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Diminuição das proporções do aspecto formal.

Não existe a pretensão de copiar a realidade, portanto as proporções são alteradas livremente, por exemplo, os pés das pessoas.

b) Desconformidade do aspecto formal.

Para evidenciar uma parte do todo considerada, em detrimento de outras, mais importante no conjunto sobressaem nos homens o corpo e nas mulheres o corpo e o rosto.

c) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na composição da pintura.

d) Possibilidade de criar uma ordenação.

O resultado é uma configuração de processo acumulativo e um movimento decorrente das disposições dos casais semelhantes.

Interpretação subjetiva

Na cultura brasileira existem diferentes manifestações populares, são festejos para celebrar eventos tanto profanos quanto religiosos, que se transformam em grandes festas onde as pessoas tocam, cantam e dançam maracatu, samba, ubingada, frevo, marabaixo e outros ritmos e passos de base africana.

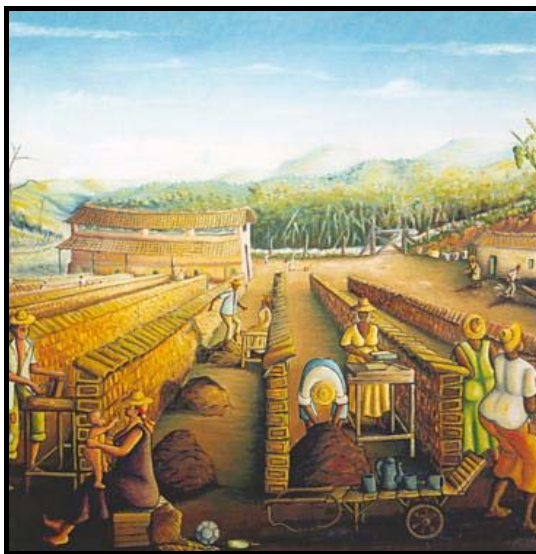
Na pintura vê-se a cena de um baile rural onde um grupo de pessoas estão dançando em um ambiente ao ar livre. Os casais dançam trocando olhares o que pode ser subentendido, sem excluir outras possibilidades, como uma paquera.

As figuras são semelhantes umas as outras. As mulheres estão maquiadas e de penteados, bem vestidas, sapatos de salto, rosto de perfil, os olhos de frente, nariz caucasiano, lábios grossos e volumosos e os homens estão de chapéu, camisa de manga comprida e calça, assim como as mulheres apresentam o rosto de perfil, os olhos de frente, nariz caucasiano, bigode, lábios grossos e volumosos.

As figuras elaboradas pelo artista Ivonaldo têm um estilo inconfundível que são corpo com formas estilizadas a cabeça junto ao corpo, o rosto com queixo proeminente e sempre de perfil e uma profusão de cores intensas.

9.6 Obra do artista João Cândido da Silva

a) *Olaria. Pintura, 1980 (Figura 38)*



A pintura apresenta uma olaria. A configuração da obra, simbolicamente, alude a uma produção familiar.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Diminuição das proporções do aspecto formal.

Indica que partes do corpo podem ter suas dimensões alteradas livremente, como por exemplo, a cabeça, o corpo e os pés.

b) Desconformidade do aspecto formal.

Para evidenciar uma parte do corpo considerada, em detrimento de outras, como mais relevante no conjunto sobressaem nas mulheres as ancas e os seios.

c) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração do discurso temático.

d) Percepção subjetiva do aspecto formal.

A intenção é somente simular a forma como se não houvesse a ausência da mesma, por exemplo, as mãos e as fisionomias das figuras.

e) Possibilidade de criar uma ordenação.

O resultado é uma configuração de processo acumulativo decorrente dos tijolos.

Interpretação subjetiva

A composição elaborada com ponto de fuga resulta na ilusão de profundidade. No primeiro plano, estão dois homens posicionados entre as fileiras de tijolos expostos a secagem ao ar livre, um empilhando tijolos, o outro agachado amassando o barro e ao seu lado uma mulher preparando a moldagem do tijolo, a mulher sentada segura com cuidado uma criança de pé sobre suas pernas e as outras duas estão na lida. No segundo plano, outras pessoas realizando seu trabalho e um pouco mais distante teremos barração e edificações e no plano ao fundo, uma paisagem com vegetação e montanhas.

Em um cenário interiorano o grupo de pessoas aparece ocupado em seus afazeres como a desenvolver uma rotina do cotidiano de uma família.

O uso da argila para construção de vasilhames, moradias, canais entre outros surge com a evolução do homem neolítico. A difusão do preparo e do uso de tijolos perpassou por várias civilizações e países da antiguidade como Mesopotâmia, Egito e Romana. No continente africano persiste a tradição milenar de trabalhar a argila tanto crua quanto cozida. Os tijolos de terra crua também são conhecidos como adobe, são utilizados em várias regiões da África ocidental, sendo um dos exemplos da sua utilização a construção das grandes Mesquitas (DENYER, 1995). Os tijolos cozidos, ou seja, cerâmicos também fazem parte das tradições africanas. Um dos grandes exemplos são as construções da África do Norte, do Kenia e na região da Etiópia que se perpetua até os dias atuais. A tradição de produzir tijolos, com terra crua e cozida, é reencontrada nos primórdios do Brasil Colônia como resultado do período escravista, período no qual o conhecimento do processo de fazer tijolos se dissemina nas diferentes regiões, até a história recente (THIAM, 2010).

9.7 Obra da artista Maria Auxiliadora da Silva

a) *Maria Auxiliadora auto-retrato com anjos. Pintura em óleo sobre tela, 1972 (Figura 54)*



A Pintura é um auto-retrato. A configuração da obra, simbolicamente, exprimi suas emoções internas.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Diminuição das proporções do aspecto formal.

Indica que partes do corpo podem ter suas dimensões alteradas livremente, como a figura central e os anjos.

b) Desconformidade do aspecto formal.

Para evidenciar uma parte do todo considerada, em detrimento de outras, mais importante no conjunto, sobressai a figura central.

c) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração da composição da pintura.

d) Percepção subjetiva do aspecto formal.

A intenção é somente simular a forma do corpo, como se não houvesse a ausência da mesma, no caso, temos os braços, as mãos e os pés dos anjinhos e da figura central.

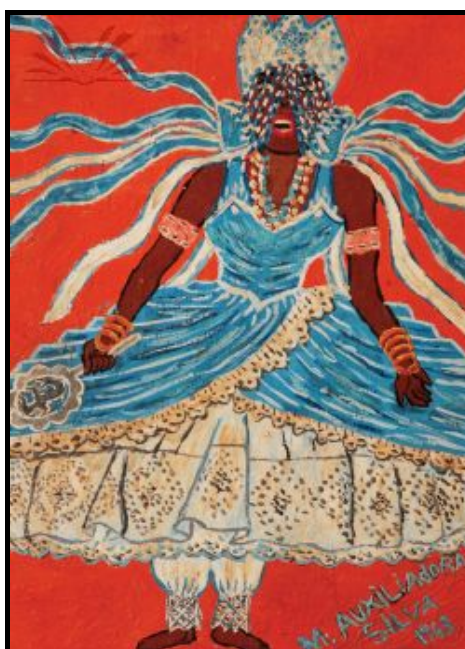
e) Repetições acentuadas das formas é uma possibilidade de criar uma ordenação de movimento rítmico.

Interpretação subjetiva

Na pintura a profusão de cores e detalhes é evidente. A figura central da pintura representa a artista Maria Auxiliadora exercendo seu ofício de pintora segura na mão esquerda à palheta de tintas enquanto que com na mão direita pinta a tela, o traje elegante desvela um minucioso trabalho de reprodução da renda, os anjinhos dois brancos e dois negros apresentam corpos longilíneos que flutuam em torno da artista trazendo-lhe os elementos necessários tintas, pinceis e pequenas telas pronto como a sugerir o tema para que ela execute a obra, a circularidade e angelical e complementada com uma guirlanda florida. O conjunto disposto ao redor da Maria Auxiliadora remete a corrente dos anjos que tanto podem ser visto como aprendiz quanto guardiões demonstrando cuidado e uma graciosa aurea de proteção.

A composição da pintura apresenta alguns itens característicos do barroco como a guirlanda de flores, os anjinhos e a cena idílica. A proposta tem um conjunto harmonioso que demonstra a grande sensibilidade e o domínio técnico da artista.

b) “Iemanjá”. Pintura em óleo sobre tela, 1968 (Figura 53)



A pintura é uma representação de um Orixá do panteão da religião de base africana. A configuração da obra em termo simbólico alude ao Orixá Yemanjá.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Diminuição das proporções do aspecto formal.

Não existe a pretensão de copiar a realidade, portanto partes do corpo podem ter suas dimensões alteradas livremente como os ombros e as mãos da figura.

b) Desconformidade do aspecto formal.

Para evidenciar uma parte do corpo considerada, em detrimento de outras, mais importante no conjunto sobressai o corpo.

c) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração da pintura.

d) Percepção subjetiva do aspecto formal.

A intenção é somente simular a forma como se não houvesse a ausência da mesma, no caso, não se vê a fisionomia da figura.

Interpretação subjetiva

Os Orixás “espíritos da natureza” são cultuados no Candomblé mais tradicional como Nagô e Jeje. Representam e comandam as vibrações dos fenômenos naturais, as atividades tanto para manutenção quanto para guerra (CACCIATORE, 1988). As manifestações dos Orixás também podem ocorrer por intermédio dos seres humanos. Entre os Candomblés existem algumas diferenças relativas ao panteão dos Orixás, sendo que cada Orixá tem seu elemento simbólico específico entre outros as cores, os rituais, os toques do tambor, as cantigas, a indumentária, os objetos.

Portanto, os pormenores indicam que a figura central da pintura é a representação de Yemanjá, a grande mãe conhecida como a “Rainha do Mar”. Protetora da gestação e da procriação e dona dos rios, mares e oceanos. Sua indumentária entre outros tem um rico tecido com mimosos detalhes de rendas e bordados, na cabeça ojá azul finalizado com um grande laço e sobre ele o adê (coroa) com franjas de missangas cristal e azul e o Abebé, um leque em forma circular, colares nas cores brancas, azuis ou verdes e seu dia da semana é o sábado (LODY, 1991).

Yemanjá é muito popular entre os brasileiros, cultuada por seguidores da religião de matriz africana e por pessoas de outras religiões. Neste caso, a obra de arte exemplifica sem deixar dúvida nossa africanidade.

9.8 Obra da artista Raquel Trindade de Souza

a) *Dança do Coco. Pintura, 2005 (Figura 46)*



Fonte: Trindade (2009).

A pintura descreve uma dança. A configuração da obra, simbolicamente, alude uma festa popular de raiz africana.

Entre as manifestações culturais a dança popular acompanhada, por exemplo, de instrumentos de percussão, palmas e passos marcados ocupa lugar de destaque nos festejos da população brasileira. Muitas dessas danças têm raiz africana entre elas tambor de crioula, maracatu, batuque, roda de samba, lundu. Segundo explicação de Raquel Trindade (ENTREVISTADA) o Lundu é uma dança sensual que tem a pretensão de cortejar uma pessoa e vem da época da escravidão.

Características estéticas da obra de arte afrodescendente

a) Diminuição das proporções do aspecto formal.

Não existe a pretensão de copiar a realidade, portanto temos a essência das figuras.

b) Simplificação do aspecto formal.

Nesse caso a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração da obra de arte, por exemplo, as raízes das árvores.

c) Percepção subjetiva do aspecto formal.

A intenção é somente simular a forma do corpo, sem que isso venha significar ausência da mesma, por exemplo, as mãos e os pés, as árvores.

Interpretação subjetiva

A dança representada na pintura contém elementos da cultura africana. Neste sentido, se é levado a concordar com a pesquisadora Piedade Lino Videira (2009, p. 231) quando afirma que “É perceptível em muitas danças afrobrasileiras a permanência de instrumentos, de movimentos, de rituais, que vêm sendo transmitidos desde a época dos antigos batuques africanos do século XVIII e mesmo antes desse período.”

Os itens presentes no discurso plástico que são indicadores dessa cultura material, a começar pela indumentária das mulheres entre elas a quitandeira com o balaio na cabeça, a vendedora sentada diante do tabuleiro e as que dançam alegremente, mas todas ostentam com imponência o turbante na cabeça, sendo que uma ou outra usam o pano da costa, faz parte do traje da baiana e da roupa ritual no Candomblé, no ombro colocado na transversal, no corpo uma amarração com tecidos coloridos ou saias logas rodadas, no pescoço fio de contas de miçangas além dos adornos nos braços e tornozelos. Todas as peças citadas compõem o vestuário tanto tradicional quanto cotidiano das mulheres africanas até os dias atuais. Os homens não usam camisa, apenas bermuda e chapéu e nos braços abaixo do ombro usam um adorno. Alguns homens estão tocando os instrumentos de percussão tambores, djumbê e chimbal e outros dançam com as mulheres. Sobre a dança do coco, tema apresentado na pintura, vimos que “algumas teorias tentam desvendar a origem da dança do coco. A maioria dos pesquisadores concorda em que ela teria nascido espontaneamente dos negros dos Palmares” (FONTE FILHO, 1999 *apud* BRANDÃO, 2006. p. 83). Sendo assim, a afirmativa contribui para reafirmar o que a oralidade e a tradição, já confirmaram.

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese examinou dois problemas de uma maneira geral, primeiro o da existência de um movimento artístico e educacional de grande envergadura na história da arte brasileira, o segundo é um segmento de arte de fundamento africano atuante nas décadas de 1960 a 1980 no Brasil.

A existência do movimento artístico foi comprovada por meio da conexão entre o depoimento, o material impresso e a existência da obra de arte. O movimento tem repercussão nacional e internacional como demonstraram os testemunhos e as evidências. O entendimento para nomearmos movimento artístico e educacional surge a partir dos envolvimento sociais e culturais com pessoas da comunidade e os frequentadores da feira dos escultores e pintores que expunham na Praça da República, dos depoimentos dos sujeitos entrevistados e das matérias de jornais, mas este movimento até o momento não tinha registro de alta relevância para a história da arte brasileira. No âmbito desta tese, demarcamos como um movimento de importância na cultura nacional e afirmamos ter sido de maior relevância na história da arte brasileira.

A perspectiva inicial da pesquisa para esta tese era de um movimento de duração de duas décadas, mas nossa revelação está no fato de que transcende este limite. Artistas afirmam terem passado quarenta anos expondo na Praça da República, como também novos artistas surgiram, filhos dos artistas desta primeira geração, e constitui na atualidade uma continuação da obra de seus progenitores. A ideia era abraçar três dezenas de nomes de artistas expositores, no entanto, a continuidade do movimento nos leva a pensar em algumas centenas de artistas visuais. Pretendia-se localizar os compradores destas obras, no entanto, tal fato não ocorreu. Foi possível encontrar e entrevistar vários visitantes da feira de arte e artesanato da praça, mas compradores não. Por intermédio dessas pessoas que adquiriram obras de arte, pretendia-se encontrar mais objetos artísticos para fotografar e documentar todo esse material que sabia-se existir.

Sobre a arte de fundamento negro, segundo ponto desta tese, para tal, trabalhou-se a conceituação da estética e da obra de arte africana. Baseado na referência da existência de uma unidade na diversidade. Foi pensada a possibilidade de extensão dos conceitos para a arte brasileira do período. Trabalhando com artistas da Praça da República e do Embu. Uma arte de base africana foi encontrada, vista como arte negra, muitas vezes nomeada como arte popular, mas nunca como de fundamento africano. A análise das obras e os relatos dos sujeitos da pesquisa demonstraram a existência da marca de africanidades deste movimento

artístico. O fundamento africano é explicado pela permanência da cultura africana na cultura brasileira de uma forma geral. Mas também por ter um elenco de mestres do movimento que gravitava nesta cultura de matriz africana. Como as figuras de Solano Trindade e de Mestre Assis do Embu, entre diversos ícones deste movimento, mas que foram capazes de imprimir uma marca estética e temática do movimento. O fundamento negro é demonstrado na análise das obras de arte. A proximidade com a arte africana é evidente nas esculturas, sendo que fizemos uma extensão para as pinturas. Nesta o princípio africano aparece com distorções, guardando, no entanto os traços mais característicos. Neste sentido a análise do movimento se afasta dos caminhos já percorridos por estudiosos que pensaram os trabalhos como populares ou como ingênuos. Aproximou-se do campo ontológico, guardando a importância de uma mensagem inserida num conjunto social e transmitindo uma particular visão crítica deste conjunto.

Pelas pesquisas, segundo os conceitos de afrodescendência e da africanidades, tendo como base a história oral, foi levantado um conjunto de depoimentos e informações sobre um período histórico que se insere também na história dos movimentos sociais da população negra, poder-se-ia dizer uma versão estética e artística dos movimentos negros. Um tipo de visão sobre os movimentos negros que implica numa ampliação do próprio conceito de movimento negro. Mostrando que os grupos de maioria negra realizam uma ação social que vai além de simples denominação de movimento negro, como um discurso de protesto contra as condições sociais da população negra. O movimento artístico de fundamento negro é parte da inscrição social da população negra na sociedade e impregna a intelectualidade de partidos de esquerda, transbordando os limites daquilo que se nomeava movimento negro, teatro negro, literatura negra, e outras denominações. Mas o trabalho de pesquisa permite também questionar a designação, de apenas popular e genérico, dados aos movimentos artísticos e menos aos movimentos sociais e políticos. A presença do fundamento negro perpassa estes movimentos. Artistas de outras ascendências étnicas reconhecem as influências negras de seus mestres, como reconhecem uma profunda referência negra na cultura brasileira.

Finalmente, a pesquisa permite também uma crítica aos conceitos, conteúdos e enfoques sobre a educação artística brasileira. Nela não está descrita as referências africanas da arte mundial e nem da arte nacional. Os fantasmas eurocêntricos permanecem construindo uma formação artística que ignora parte importante da realidade da produção artística no Brasil. O movimento de fundamento negro da Praça da República, como foi visto, abriga um mosaico de artistas vindo de várias localidades e estados brasileiros, que trazem consigo

expressões destes lugares, que se fundem e recriam dentro de um movimento, que pode por esta análise aqui realizada e por outras que possam surgir, revolucionar os conceitos sobre a arte brasileira e seu ensino, mas que, não podem continuar a ser ignorados no conjunto da cultura brasileira. Acredita-se que este trabalho tenha contribuído para repensar o lugar da arte negra na arte brasileira, nos movimentos artísticos nacionais, e no ensino da arte e cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

- AÇÃO ética & cidadania. **Le Nouveau Franc - Parler**, Paris, n. 68, 16 maio 2004.
- ALTUNA, Raul Luiz. **Cultura tradicional Banta**. São Paulo: Edições Paulinas. 2006.
- AMARAL, Aracy. Um inventário necessário, e algumas indagações: a busca da forma e da expressão na arte contemporânea. In: ARAÚJO, E. (Org.) **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 247- 283.
- ANTONIO, Fernando. **João Candido da Silva um artista brasileiro de alma e pintura**. 29 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.vidabstrata.com.br/2011/04/joao-candido-da-silva-um-artista.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.
- APARECIDO, Camilo. **Sidney Lizardo artista plástico de Miracatu-SP**. 9 dez. 2008. Disponível em: <<http://camiloaparecido.blog.terra.com.br/2008/12/09/sidney-lizardo-artista-plastico-de-miracatu-sp/>>. Acesso em: 10 jun. 2012.
- ARAÚJO, Emannel (Org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988.
- ARDIES, Jacques. **A arte naif no Brasil**. Textos de Geraldo Edson de Andrade. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.
- ARDIES, Jacques. Arte Naif no Brasil. **Revista Ser Médico**, edição 24, 2003. Disponível em: <http://www.cremesp.org.br/?siteAcao=Revista&id=94>. Acesso em: 10 jan. 2011.
- ARY MATHÉIA. Assis do Embu: o pai das artes e artesanato e a alma do Embu das Artes. In: BLOG Estrela brasileira, 2011. Disponível em: <<http://www.estrelabrasileira3.com.br/Assis%20do%20Embu.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.
- ASSIS do Embu: Mestre Assis do Embu – sua história e sua arte... **Embu Digital**, 7 abr. 2009. Disponível em: <<http://www.embudigital.com.br/2009/04/assis-do-embu/>>. Acesso em: 10 jan. 2011.
- AUGEL. Moema Parente. A fala identitária: teatro afro brasileiro hoje. **Afro-Asia**, Belo Horizonte, n. 24, p. 291-323, 2000. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/literafro.d/t.>. Acesso em: 10 maio 2012.
- BALOGUN, Olá *et al.* **Introdução à cultura africana**. Portugal: Ed. 70: UNESCO, 1977.
- BARRETO (1942). In: ENCICLOPEDIA Itaú Cultural, 2012. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/...IC/index.cfm?...artistas...cd>. Acesso em: 20 jun. 2012
- BRANDÃO, Ana Paula (Coord.). **Saberes e fazeres: modos de interagir**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. (A Cor da Cultura, 3).
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BROCHADO, Izabel. O mamulengo e as tradições africanas de teatro de bonecos. **Revista Móin-Móin**, Jaraguá do Sul, ano 2, n. 2, p. 140-155, 2006.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CALAÇA, Maria Cecília Felix. **O fenômeno da arte afrodescendente**: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1999.

CALDEIRA, Jorge. **Viagem pela história do Brasil**. São Paulo: Campanha das Letras, 1997.

CAMARGO, Oswaldo de. **Breve antologia de poemas**. São Paulo: CONE, 2009.

CARNEIRO, Edison. **Os mitos africanos no Brasil**. São Paulo: Companhia Nacional, 1937.

CASTELLAR, Maria Rita. Um artista do povo. **A Nova Democracia**, [s.l.], ano 8, n. 61, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br/no-61/2571-um-artista-do-povo>>. Acesso em: 22 fev. 2010.

CATÁLOGO das artes. Ivonaldo Veloso de Melo – Ivonaldo. 2010. Disponível em: <<http://catalogodasartes.com.br/Avaliacoess2.asp?Pesquisar=1&cboArtista=Ivonaldo>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

CHIROSA, Mônica. **Artista de Itapetininga no Guia da APAP-SP 2012**. Itapesportes, 2012. Disponível em: <<http://itapesportes.blogspot.com.br/2012/08/artista-de-itapetininga-no-guia-da-apap.html>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

CIUFFI, Wanderley. Claudionor Assis Dias. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 10, p. 32 -35, ago. 2008.

COSTA, Juliana. **Um centenário poeticamente negro**. 2008. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/2008/07/centenario-solano-trindade/?lang=en>>. Acesso em: 25 ago 2012.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. Afrodescendência e espaço urbano. *In*: CUNHA JR, Henrique; RAMOS, Maria Estela Rocha (Org.). **Espaço urbano e afrodescendência**: estudos da especialidade negra para o debate das políticas públicas. Fortaleza: Edições UFC, 2007. p. 62-87.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. Metodologia afrodescendente de pesquisa. **Revista do NUPE**, São Paulo, ano 6, n. 1, 2008.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. Movimento de consciência negra na década de 1970. **Revista Educação em Debate**, ano 25, v.2, n. 46, p. 47-54, 2003.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. Racismo antinegro, um problema estrutural e ideológico das relações sociais brasileiras. **Revista de Política e Cultura**, Brasília, DF, n. 21, jul. 2008.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. **Tecnologia africana na formação brasileira**. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. **Texto para o movimento negro**. São Paulo: Edicon, 1992. v. 1, p. 142.

CUNHA JÚNIOR, Henrique; MENEZES, Marizilda dos Santos. Formas geométricas e estruturas fractais na cultura afrodescendente. *In*: Lucia Barbosa (Org.). **Trajetos de pesquisas sobre o negro, cultura negra e relações étnicas raciais**. São Carlos: Editora da Universidade Federal de São Carlos, 2003. v. 1, p. 307-321.

D'AMBROSIO, Oscar. **João Cândido da Silva: mãos que amam a vida**. 1994. Disponível em: <<http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/joaocondido.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

D'AMBROSIO, Oscar. **Naïf de mala e cuia**. São Paulo: Auderi Martins Projetos de Arte, 2008.

D'AMBROSIO, Oscar. **Maria Auxiliadora da Silva: um cometa das artes** 11 ago. 2012. Disponível em: <<http://artenaifrio.blogspot.com.br/2012/08/maria-auxiliadora-da-silva.html>>. Acesso em: 16 maio 2012.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Crônica de um golpe anunciado. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, ano 1, p. 26-30, n. 5 mar. 2004.

DENYER, Susan. **African traditional Architecture**. Nairobi: Heinemann, 1995.

DIOP, Cheikh Anta. **L'Unité culturelle de l' Afrique Noire**. 2. ed. Paris: Presence Africaine, 1982.

DIOP, Cheikh Anta. **The cultural Unity of Black África**. Chicago: Third World, 1978.

EMANCIPAÇÃO ano vinte: mais que esculpir ensinar. **EMBU Informativo Turístico e Cultural**, Embu das Artes, ano 1, n. 6, fev., p. 1, 1979.

EMBU. Prefeitura Municipal. **1ª. Mostra de Artes dos Artistas de Embu na Guanabara**. Rio de Janeiro, 1974.

EMBU. Prefeitura Municipal. 27º. Salão de Artes Plásticas. **Anuário Embu das Artes: Embu das Artes**, 2010.

ESCULTURA madeira Agenor pai JM. 1976. Disponível em: <<http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-227422525-escultura-madeira-agenor-pai-JM>>. Acesso em: 22 jan. 2011.

FENIX. **Pintura Naïf**. 2 avr. 2007. Disponível em: <<http://metamorfenix.canalblog.com/archives/2007/04/02/4511476.html>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

FERREIRA, Aurélio B. de H. Estética. *In*: _____. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2010. p. 873.

FICO, Carlos. Com o rosário na mão. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, p. 40-43, mar. 2004.

FONSECA, Dagoberto José da; BENTO, Maria Aparecida Silva. **África: desconstruindo mitos**. São Paulo: Secretaria de Educação Municipal de São Paulo: CEERT, 2008.

FOURNY, Max. Prefácio Maria Auxiliadora. *In*: BARDI, Pietro Maria. **Maria Auxiliadora da Silva**. Torino: Guilio Bolaffi, 1977. p. 7.

GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS HISTEDBR. **1846 - Escola Normal de São Paulo**. 2012. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/fontes_escritas/3_Imperio/1846_escola_normal.pdf>. Acesso em: 10 maio 2012.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Corrupio, 2010.

HANCHARD, Michael. **Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e São Paulo**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ (Ed.). **Praça da República**. São Paulo, 1995. 31 p. (Cadernos cidade de São Paulo, 13).

IRMÃOS de arte: portal dedicado à memória da família Silva. 2010. Disponível em: <<http://ttoquesdeteatro.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

LODY, Raul. **Dez abanos e abebês: emblemas do poder feminino**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1991.

LUZ, Marcos Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2000.

LUZ, Marcos Aurélio. Da porteira para dentro, da porteira para fora. *In*: SANTOS, J. E. (Org.). **Democracia e diversidade humana: desafio contemporâneo**. Savador: SECNEB, 1992. p. 57-74.

MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. **Raça como questão: história, ciência e identidades no Brasil**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2010.

MEDINA, João Paulo. **O brasileiro e seu corpo: o corpo humano como suporte de símbolos sociais**. Campinas: Papyrus, 2002. p. 63.

MELLO, M. P. de A. **O ressurgir das cinzas: negros paulistas na pós-abolição (Identidade e Alteridade na Imprensa Negra Paulistana 1915- 1923)**. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 1992.

MOTTA, Ubirajara. **Jornegro: um projeto de comunicação afro-brasileiro**. 1986. Dissertação (Mestrado) – Instituto Metodista de Ensino Superior, São Bernardo do Campo, 1986.

MÜLLER, R. G. **Dionysos: teatro experimental do negro**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: FUNDACEN, 1988.

MUNANGA, Kabengele. A dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional. *In*: AJZENBERG, Elza (Coord.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC/USP, 2004. p. 29-42.

MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-brasileira: o que é, afinal? *In*: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 98-111.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNIZ, Elke Lopes. **Raquel Trindade lança livro**. 11 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.embudasartes.sp.gov.br/e-gov/noticia/?ver=3686>>. Acesso em: 15 maio 2011.

NEYT, François; VANDERHAEGHE, Catherine. A arte das cortes da África negra no Brasil. *In*: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 34-97.

NOGUEIRA FILHO, Paulo. **A Guerra Cívica 1932**. Resumo da obra por Pedro Ferraz do Amaral. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1982. p. 65-107.

NORDESTE, Carlinhos do. **Mestre Deodato: a vida do artista contada em versos de cordel**. Maceió: Edições Catavento, 2003.

O EXPOSITOR solitário. **Folha de Embu**, Embu das Artes, 11 out. 1983.

OS SILVAS na cultura negra. São Bernardo do Campo: Departamento de Cultura e Esportes, 1981. Catálogo.

PARÁ, Francisco Wellington. **Formação teatral e o encantamento da ancestralidade africana: caminhos e encruzilhadas para uma formação assentada na cultura de matriz africana: culto egungun e maracatu de Fortaleza**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

PAUDALHO, Carlos Alberto. **1ª. Exposição Artes Plásticas dos Artistas do Embu**. Brasília: [s.n.], 1970.

PEREIRA, Amauri Mendes. **Cultura de consciência negra: pensando a construção da identidade nacional e da democracia no Brasil**. 2000. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

PEREIRA, Amauri Mendes. **Trajetória e perspectiva do movimento negro brasileiro**. Belo Horizonte: Nadyala, 2008.

PINTOR Jacob Lawrence morre aos 82 anos. **Diário de Cuiabá**, Cuiabá, Edição n. 9629, 11 jun. 2000. Disponível em: <<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=7734>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

PRESTON, Nelson George. Afrominimalista brasileiro = Brazilian afrominimalist. *In*: ARAÚJO, Emanuel. **Esculturas, relevos, monoprints**. São Paulo: Best, 1991.

RAMOS, A. Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

REIS, Dilermando. **No choro**. São Paulo: [s.n.], 1975. 1 Disco de vinil.

RISÉRIO, Antônio. **Oriki Orixá**. Supervisão editorial J. Guinsburg e Haroldo de Campos; ilustração Carybé. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROCHA, José Maria T. Deodato: Escultor de Talento. Mostrará sua arte hoje na Ambiental. **Jornal de Alagoas**, Maceió, 1978. (Série Artistas Plásticos de Alagoas, n. 9).

ROMANI, J. B. **Artistas de Embu das Artes: Sabino Gama**. Embu, 2009. Disponível em: <<http://www.artistasdeembu.com.br/artistas/MestreGa/gama.html>>. Acesso 22 jan. 2011.

SANTOS, I. A. A. **O movimento negro e o estado (1983-1987)**. São Paulo: Prefeitura da Cidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 1996. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SILVA, Dilma de Melo; CALAÇA, Maria Cecília Felix. **Arte africana & afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Fatima Aparecida. **Memória e história da Frente Negra Brasileira no Recife e suas transformações**. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

SILVA, Maria Augusta. **Esculturas de Agenor**. Portugal: Diário de Notícias, 1993.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. **Africanidades brasileiras**. Coordenação do Projeto Ana Paula Brandão. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. p.11-18. (Cadernos de textos A cor da cultura).

SIMÕES, Solange de Deus. **Deus, pátria e a família: as mulheres no golpe de 1964**. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 67-118.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUZA, Conceição; PEDRÃO. **Entrevista com Mestre Gama**. Embu: Departamento da Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, 1986.

SOUZA, Yvonildo de. **Influência negra na música brasileira**. Recife: Nordeste, 1953.

TEATRO popular 'Solano Trindade' realiza festa aos 74 anos de seu fundador. **Folha de Embu**, Embu das Artes, 16 ago. 1982.

THIAM, Mandiomé. **La céramique dans l'espace sénégalais**: un patrimoine méconnu. Paris: L'Harmattan, 2010.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the spirit**: arte e filosofia Africana e afro-americana. Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TRINDADE, Raquel. **Embu**: de Aldeia de M'Boy a Terra das Artes. 2. ed. São Paulo: Noovaha América, 2010. (Série Conto, canto e encanto com a minha história...).

TRINDADE, Solano. **O poeta do povo**. São Paulo: Cantos e Prantos, 1999.

TRINDADE, Zinho. **Raquel Trindade**: Rainha Kambinda. 15 fev. 2009. Disponível em: <<http://raqueltrindadekambinda.blogspot.com.br/2009/02/quadros-raquel-trindade-kambinda.html>>. Acesso em: 16 maio 2012.

VASQUES, Jefferson. **Solano Trindade, o poeta negro**. 2010. Disponível em: <<http://eupassarim.wordpress.com/2010/04/04/solano-trindade-o-poeta-negro/>>. Acesso em: 5 maio 2010.

VICENTE de Paula entalha na madeira as manifestações do meio simples em que vive. **Jornal do Embu**, Embu das Artes, 2 fev. 1978.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo, dança afrodescendente**: significando a identidade étnica do negro amapaense. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

VISAGES d'Amérique Latine. **Revista de Estudios Iberoamericanos**, Paris, n. 2, juin 2005.