

INFLUÊNCIA AFRICANA NA CULTURA BRASILEIRA*

Carlos Ott

Universidade Federal da
Bahia.

No ano do centenário da abolição da escravidão negra no Brasil, é compreensível que apareçam estudos, como o de Emanuel Araújo(1) querendo provar grande contribuição dada pelos descendentes dos escravos africanos à cultura brasileira. Já que grande parte destes estudos é feita por descendentes dos antigos escravos, não admira que tais pesquisas são mais orientadas por motivos de ordem sentimental do que científica.

Já anteriormente havia a tendência de exagerar a influência negra na cultura baiana, querendo diminuir o mais que possível a contribuição cultural indígena, tanto mais que a África era culturalmente mais adiantada do que o Brasil pré-colombiano.

Estudos científicos, publicados na década de 1950-1960 provaram porém que a influência indígena era muito mais forte na formação da cultura nova brasileira do que a contribuição africana e isso até na formação da culinária baiana.(2) Mas mesmo na arte de trançado e na cerâmica popular os índios deixaram vestígios culturais muito mais visíveis do que os africanos.(3) A mesma coisa se deu na pescaria baiana, embora se esperasse neste campo a predominância de elementos culturais africanos, pois a maioria dos pescadores

* Este artigo do Prof. Carlos Ott é uma reflexão sobre a contribuição negra na formação da cultura brasileira, baseada nas obras de uma exposição organizada no Museu de Arte da Bahia, pelo seu antigo diretor Emanuel Araújo. (Nota do Editor)

baianos atualmente são pretos ou mulatos. E no entanto numa pesquisa de campo, já realizada em 1942, eu pude provar que apenas cinco por cento dos elementos culturais da pescaria baiana manifestam elementos culturais africanos, ao passo que quarenta e cinco por cento são de origem portuguesa e cinquenta por cento de origem indígena. (4) Tudo isso é muito compreensível, pois a nova cultura brasileira formou-se no século XVI e na primeira parte do século XVII quando o número de escravos africanos era muito pequeno, predominando ainda o elemento indígena, sendo a primeira geração de brasileiros procriada e educada mais por mulheres indígenas do que portuguesas que tinham medo de vir ao Brasil.

Havia porém em decênios passados e há novamente a tendência de se querer atribuir aos africanos a indumentária característica da "baiana", da vendedora de quitutes de origem africana. Mas mesmo neste campo os apaixonados defensores de origem africana perderam e perdem na discussão científica séria.

No "colóquio luso-brasileiro" de agosto de 1959, a discípula e sucessora da cadeira universitária de Artur Ramos apresentou uma tese em que queria defender a origem africana de todas as peças indumentárias características da "baiana". E a tese caiu nas minhas mãos de relator de oito teses etnológicas então apresentadas. Quando eu estava desfazendo a argumentação da autora da tese entrou na sala Pedro Calmon e uma turma de diplomatas brasileiros. Pedro Calmon quis defender a argumentação da sua "confreira" (como ele a chamou) da Universidade do Rio de Janeiro da qual ele então era o reitor. Entretanto os diplomatas brasileiros dos quais vários tinham passado temporadas em Estados africanos concordaram com a minha argumentação que dos trajes da "baiana" apenas o pano da Costa "era de origem africana, hoje usado na cintura das baianas", antigamente na África usado para cobrir os seios, mas não por motivos de pudor e sim para proteger o leite materno contra o mau olhar cujo centro de irradiação é o Saara. A saia rodada mostra as formas típicas do barroco baiano. O tamanco é tipicamente português. A blusa foi apenas acrescentada no século XIX, pois até então as negras nem sempre cobriram o busto, o turbante é de origem arábica.

Embora todo mundo soubesse que escultores negros foram os autores das cariátides magníficas da igreja de São Francisco, elaboradas em jacarandá preto e servindo negras de modelos, novidade no século XVIII e ainda proibida oficial-

mente, pois nos exames de oficiais escultores pela legislação portuguesa não se permitiu o uso de modelos.(5) Entretanto estas cariátides não apresentavam arte africana nem fisionomias de negras e sim de belas mulatas com fisionomias de brancas. A igreja católica ainda não estava amadurecida bastante para admitir nas suas igrejas Madonas de fisionomias negras. Os anjinhos espalhados nas obras de talha da igreja de São Francisco eram anatomicamente defeituosos mas não apresentavam formas de arte africana. Os anjinhos do altar lateral de St. Úrsula da antiga igreja dos jesuítas (hoje Catedral) eram caricaturas. Apenas no altar-mor da igreja franciscana da Boa Viagem apareceram alguns anjinhos mulatos, os primeiros admitidos no céu branco baiano, e apenas às escondidas.

Contrabando foi também a imagem de São Benedito preto na igreja de São Francisco na qual funcionava uma Irmandade de pretos, embora este Santo norte-africano tivesse sido apenas moreno.

O escultor negro baiano mais conhecido era Francisco das Chagas. Hoje já conhecemos muitas imagens dele. De africano foi apenas um Menino Jesus mulatinho que ele colocou nos braços da padroeira branca da igreja do Rosário dos pretos do Pelourinho, pois anteriormente ele tinha feito uma Nossa Senhora para a Ordem Terceira do Carmo em cujo colo ele colocou um belo Menino Jesus branco, copiado de um menino branco que porém pouco depois morreu. “Foi o mau olhado do escultor que o matou”, diziam os brancos da Bahia e não lhe emprestavam mais meninos para servirem de modelos. Por isso usou o modelo de um mulatinho para fazer a imagem da padroeira da igreja do Pelourinho, cujos irmãos adoravam esta “vingança” de seu irmão escultor.

O lado forte de Francisco das Chagas era saber copiar exatamente modelos que colocaram na sua frente. Isso era herança africana, pois o escultor negro copia seu modelo, o escultor branco se inspira no seu modelo, dando logo uma versão nova que nem se reconhece mais o modelo.

Francisco das Chagas imortalizou-se no feitio da imagem do Cristo morto da Ordem Terceira do Carmo. Embora não tivesse estudado anatomia humana ela saiu perfeita, pois ele copiou exatamente o modelo provavelmente escolhido por um padre. E suas imagens saíram perfeitas, quando os modelos estavam bem escolhidos, pois o escultor africano desde centenas de anos apenas copiava modelos, não vivos, mas esculturas antigas, segundo o provérbio africano: “O novo se

faz pelo antigo". E neste ponto Francisco das Chagas praticava escultura africana, mas apenas neste, não nas figuras, pois ele copiava modelos vivos embora apenas masculinas, femininas não. Uma moça branca não lhe ia servir de modelo nem para sair daí uma Madona; os preconceitos raciais, no século XVIII, na Bahia ainda eram fortes e não se admitiam irmãos pretos ou mulatos na Ordem Terceira do Carmo, como provam os numerosos requerimentos ainda conservados. Por isso ao fazer esculturas femininas Francisco das Chagas teve que trabalhar pela memória, tomando uma vez como modelo sua antiga patroa, mulher mandona de olhos cruéis, pouco adaptados a uma Madona, como fez ao esculpir a padroeira da igreja do Rosário dos pretos do Pelourinho. Quando, em outra ocasião os jesuítas do Terreiro de Jesus o chamaram para lhes esculpir uma imagem de Nossa Senhora da Conceição para um altar lateral da sua igreja (hoje Catedral), ele tomou como modelo mental uma mulher gorda, o símbolo da perfeição e do gosto africano. Será que isso se pode considerar influência cultural africana na arte brasileira? Certamente alguns acham que sim, eu não. E que ao esculpir para os mesmos jesuítas do Terreiro de Jesus as imagens de Ignacio de Loyola e de Francisco Xavier, foram-lhe apresentados dois jesuítas paramentados; e ele os copiou na perfeição. São esculturas boas, não possuindo porém nada de arte africana.

Considerando as coisas sob este prisma o escultor baiano dos nossos tempos Agnaldo Manoel dos Santos do qual Emanuel Araújo apresenta duas figuras passa melhor no exame(6), pois suas figuras se aproximam bem dos produtos artísticos africanos, tanto nas proporções corporais como nas expressões fisionômicas, embora ficam longe das melhores obras artísticas africanas, o que porém não se pode exigir dele que certamente apenas na oficina do escultor baiano Mário Cravo viu algumas figuras de arte africana.

Vamos ver se encontramos contribuição cultural africana no melhor escultor brasileiro antigo de meia descendência africana, no Aleijadinho.

Todo mundo considera seus profetas de Congonhas de Campo suas melhores imagens, embora hoje se admita ter nelas copiado apenas figuras góticas francesas. Entretanto, querendo ser lógico, o julgamento delas devia ser outro, pois pela opinião hoje predominante, ao menos no mundo ocidental, provado o plagiado e não a procriação por ele, nem se deviam considerar como obras dele e sim apenas como boas

cópias que outro artista (embora desconhecido) imaginou. Os mineiros não vão admitir uma argumentação dessas.

Como dois mineiros (embora meus amigos) ficaram furiosos quando eu manifestei minhas dúvidas sobre muitas figuras da Via-Sacra de Congonhas de Campo que, a meu ver, não saíram das mãos do Aleijadinho mas de seus auxiliares e que, do outro lado, não revelam nenhuma influência artística africana, ponho em discussão aqui.

Entretanto, nas figuras em alto relevo dos púlpitos da igreja do Carmo de Sabará eu vejo alguma influência africana, escrevendo e publicando em anos passados um artigo com o título "Os aleijadinhos do Aleijadinho".(7) Alguém podia pensar de se tratar de uma brincadeira; mas não foi este o caso. Quem tiver às mãos o livro de Zoroastro Viana Passos, "Em torno da história do Sabará", Rio, 1940, na pág. 80ª encontrará a reprodução da cena frontal de um dos púlpitos com a inscrição: "**Ubi enim thesaurus vester est, ibi et cor vestrum erit**" (Onde fica o vosso tesouro, aí ficará também vosso coração). Apenas Cristo fala, mas o silêncio dos avarentos é tão eloqüente como a palavra do mestre; e nisso se manifesta a capacidade do escultor.

Na cena frontal do outro púlpito (reproduzido no mesmo livro na pág. 104ª) vemos, Cristo pede à Samaritana: "**Da mihi bibere**" (dê-me para beber), pois Cristo não tem às mãos um vaso para tirar água da cisterna.

Tanto nestes dois alto-relevos como nos outros laterais dos ditos dois púlpitos revela-se a meia descendência africana do Aleijadinho, não representando figuras de negros mas figuras de pessoas brancas com proporções de 1:5 (cabeça: corpo) empregadas na arte africana, ao passo que as proporções usadas na arte européia são de 1:8 (quando se trata de pessoas brancas representadas ou de 1:10, tratando-se da representação de negros). E são as últimas duas proporções que conferem com a natureza e não as primeiras.

O Aleijadinho também fez imagens de santos para a mesma igreja que porém não parecem ter saído das mãos de um mestre, pois não revelam beleza e parecem ser mudas, ao passo que as figuras dos alto-relevos parecem estar falando. E é assim que deve ser. Imagens mudas não são boas. Uma escultura deve ser expressiva; e boas imagens sempre o são. Mas as imagens barrocas geralmente querem mais reproduzir a beleza do corpo humano, desprezando porém a expressividade da fisionomia que é o espelho do espírito humano.

Quer-me parecer que o Aleijadinho imitou ou copiou estampas góticas nos seus profetas, pois a escultura gótica aproxima-se mais do que o barroco da arte africana, embora o centro da última seja a veneração dos antepassados e a do gótico a do Cristo morto, cujas formas corporais por isso muitas vezes são tão desprezadas que seu corpo parece uma caricatura; mas tanto este como a fisionomia do crucificado produzem a dor personificada.

Nas esculturas do mestre Valentim do Rio de Janeiro, embora também filho de mãe preta e de pai branco, manifesta-se apenas a filosofia superficial barroca, faltando-lhes a profundidade tanto da arte gótica como da africana.

Na pintura os artistas brasileiros de origem africana não podiam inspirar-se em arte africana porque ela não existiu antigamente e está apenas engatinhando atualmente para ver onde se vai encaixar. O Saara, onde se encontram pinturas pré-históricas de grande valor artístico, mas em formas estilizadas e que fizeram surgir a escultura africana, repetindo suas formas durante séculos; entretanto esta arte do Saara foi criada por homens que emigraram para aí da Espanha ou do Oriente Médio. Estes artistas estilizadores já estavam saturados da arte naturalista, considerando-a superficial. Eles mesmos queriam produzir arte e não copiar apenas a arte, a beleza natural; queriam representar idéias que juntamente com os filósofos platônicos consideravam eternas. Santo Agostinho tornou-se o melhor representante desta filosofia platônica africana.

Se alguns pintores negros ou mulatos brasileiros como José Teófilo de Jesus, na Bahia, e Francisco Pedro do Amaral, no Rio, produziram algumas pinturas razoáveis, foi porque aprenderam a pintura com mestres brancos, imitando-os a vida toda, como observamos no primeiro. Teófilo, em 1793, até chegou ao ponto de se atribuir quatro painéis executados por seu mestre José Joaquim da Rocha para a antiga Sé da Bahia, assinando um recibo mentiroso neste sentido.⁽⁸⁾ Mas Emanoel Araújo com o qual colaborei durante um ano, em 1982, embora constrangido, admitiu esta mentira do Teófilo.

Não procedeu porém corretamente o diretor do Museu de Arte Sacra da UFBA, Pedro Moacir Maia que mandou restaurar um destes quatro painéis "Cristo dá a comunhão ao apóstolo Pedro", dando ao Cristo a expressão fisionômica efeminada "teofilina", quando, em 1793, Teófilo nem tinha ainda pintado quadro próprio conhecido, aceitando apenas nos anos seguintes do seu mestre lisboense, Pedro Alexandrino

de Carvalho(9) este Cristo efeminado. Conhecemos porém muito bem os Cristos varonis do seu primeiro mestre, José Joaquim da Rocha. E o dito painel devia ser restaurado, tomando como modelo o quadro do dito mestre em segunda edição na sacristia da igreja do Pilar. Parece incrível que no século XX ainda se permitem restaurações criminosas dessas, baseadas apenas na ingenuidade ou na incompetência.

Emanuel Araújo, na exposição de 188 obras produzidas por artistas brasileiros de cor, para provar a contribuição africana na formação da arte brasileira, foi levado por sentimentos filiais de querer defender e realçar os merecimentos de seus antepassados africanos; confundiu porém muitas vezes contribuição muscular com contribuição cultural.

Provamos nas páginas anteriores que a imposição dos brancos não impediu a aplicação de princípios fundamentais da arte negra como o Aleijadinho fez nos púlpitos da igreja do Carmo de Sabará, impondo-se por sua vez aos empregadores brancos.

NOTAS

- 1 — Cfr. Wagner Barreira, «A estética do axé» (na «Veja», ano 20, Nr. 36 (1988) 140-141).
- 2 — Carlos Ott, «Formação e evolução étnica da cidade do Salvador», vol. I, Bahia, 1955, 136-149.
- 3 — No mesmo lugar, I, 124-131.
- 4 — Carlos Ott, «Os elementos culturais da pescaria baiana». Boletim do Museu Nacional, Nova Série, Antropologia nr. 4, Rio, 1944.
- 5 — Livro dos regimentos dos oficiais mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa, em 1572, publicado por Vergílio Correia, Coimbra, 1926.
- 6 — Wagner Barreira, artigo citado, 141.
- 7 — Carlos Ott, «Os aleijadinhos do Aleijadinho», na «Tribuna da Bahia», 30.07.74.
- 8 — Carlos Ott, «A escola baiana de pintura, 1764-1850». São Paulo, 1982, 62-63.
- 9 — Aspectos da arte em Portugal no século XVIII, Lisboa (sem data). Pedro Moacir Maia. O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, São Paulo, 1987, 237-239.