



## Afro-brasilidades contemporâneas: Barrio, Dias, Meireles

Prof. Roberto Conduru

Instituto de Artes - Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Comitê Brasileiro de História da Arte

A importância das culturas africanas na formação da cultura brasileira, bem como a complexidade da arte moderna e contemporânea do Brasil, fazem pensar em diálogos possivelmente estabelecidos pelos artistas atuantes no país com a produção artística da África e a cultura afro-brasileira gerada a partir da escravidão de africanos e afro-descendentes no Brasil. Heterogêneo e disperso, sem constituir um “estilo afro-brasileiro”, esse diálogo é focado ora em questões étnicas, religiosas e políticas da cultura afro-brasileira, ora em questões propriamente estéticas e artísticas das culturas da África e suas presenças no Brasil, ou, ainda, em conexões desses domínios. Assim, tensões artísticas, estéticas, culturais e sociais podem ser problematizadas em obras da produção contemporânea de arte do Brasil. Se é possível ver esse diálogo em obras de artistas tão diversos como Lygia Pape, Antonio Manuel e Abdias Nascimento, Emanuel Araújo, Tunga e Alexandre Vogler, nesse texto a presença da arte e da cultura afro-brasileira é confrontada com as trajetórias e com obras de Antonio Dias, Artur Barrio e Cildo Meireles.

Como na história da arte européia, em que o encontro com a produção artística das culturas qualificadas como primitivas é constantemente mistificado,<sup>1</sup> também na história da arte do Brasil o contato com a arte da África algumas vezes ganha aura de experiência crucial com forças artísticas genuínas.

Na orelha de um livro de Artur Barrio é dito que, após ter “intensa ligação com a vida do campo e com as brincadeiras dos meninos” do Porto, em Portugal, onde nasceu em 1945, e antes de viver na rua onde nasceu a Bossa Nova no Rio de Janeiro, no Brasil, para onde sua família emigrou em 1955, Barrio teve outra experiência marcante: “Em 1952 passa todo o ano em Angola, tomando contato com a arte primitiva africana.”<sup>2</sup> Ou seja, com 7 anos, entre a lúdica infantil portuguesa e a boêmia carioca dos anos 1950, Barrio teria conhecido *in loco* e experimentado diretamente o primitivismo da arte africana. Obras de Barrio como *Máscaras – Série Africana*, de 1974, *Marfim Africano....*, de 1980-1981, e a *Série Africana nº1*, apresentada na XIX Bienal Internacional de São Paulo em 1983, podem até sugerir a pertinência da valorização desse dado biográfico do artista. Entretanto, caso se aceite essa hipótese, é preciso admitir que sua obra, como o menino, foi marcada menos pela suposta pureza artística da arte africana tradicional e mais pela heterogeneidade da cultura contemporânea do continente. Anotações como as existentes no *CadernoLivro*, de 1973 – Expressionismo Cubismo: África / Surrealismo: Oceania<sup>3</sup> – indicam que a relação de Barrio com a África não é tanto a persistência de uma vivência infantil que

<sup>1</sup> A esse respeito ver: GOMBRICH, E. H. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. Oxford: Phaidon, 2002; PERRY, Gill. O primitivismo e o ‘moderno’. In: FRASCINA, Francis, HARRISON, Charles, e PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração. Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

<sup>2</sup> BARRIO, Artur Alípio. *Barrio*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, orelha.

<sup>3</sup> BARRIO, Artur. “CadernoLivro”. In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 140.

é recuperada pela memória, quanto a relação com uma força artística e cultural que emerge do contexto da arte e de sua história.

Também mediado pela arte e suas instituições foi o encontro de Cildo Meireles com a África, como ele relata: “Meus desenhos figurativos do começo dos anos 60 derivaram do impacto de uma exposição de máscaras e esculturas africanas da coleção da Universidade de Dakar, Senegal, que vi na UnB em 1963.”<sup>4</sup> Mas o expressionismo que o artista vê “normalmente” nesses “afro-desenhos”, como os chama,<sup>5</sup> não derivou apenas da arte africana. Como indica o próprio artista: “Outra de minhas influências, em meados dos anos 60, foi o cinema de animação, particularmente o da Europa Central; havia ali uma energia e uma qualidade gestual que eu queria incorporar ao desenho figurativo.”<sup>6</sup> Como em outros diálogos com a produção artística da África, raramente a referência africana é exclusiva. Nas máscaras e esculturas africanas, como no cinema de animação centro-europeu e em outras fontes, Cildo Meireles encontrava estímulos para o caminho que desejava seguir.

As máscaras, apesar de não existirem unicamente na África, já que constituem uma categoria universal, podem ser um ponto de conexão forte da arte contemporânea do Brasil com as culturas africana e afro-brasileira, permitindo chegar a obras de Lygia Clark, Mário Cravo e Laura Lima. No caso das obras feitas por Barrio em 1974: *Máscaras – Série Africana* que indicam, a princípio, uma relação direta com a produção tribal africana, me parece mais produtivo, contudo, pensar menos em relações icônico-estilística e mais em associações interdependentes entre configurações plásticas e ritos, em formas que exalam a energia de sua fabricação. Relação entre mito, rito e plasticidade das práticas religiosas afro-brasileiras que é fácil e potentemente conectável às “instaurações” de Tunga, assim como a “*Idéia Situação: InterRelacionamento Subjetivo Objetivo*”, realizada por Barrio em 2002, na Documenta 11, em Kassel.

Escrevendo sobre a relação entre a arte negra e o cubismo, Daniel-Henry Kahnweiler recusa a idéia de imitação da arte africana e fala em “paralelo entre escultura africana, de um lado, e desenvolvimento autônomo de Picasso e de Braque, por outro.”<sup>7</sup> Kahnweiler, segundo Yve-Alain Bois, propõe dois tipos de influência da arte negra na arte moderna: morfológicas, que incentivaram a criação de um novo vocabulário formal, e estruturais, que estimularam uma nova sintaxe visual.<sup>8</sup> É possível encontrar a ambigüidade do signo de que fala Bois, os significados flutuantes que se ancoram em signos difusos em função do contexto de aparecimento, em obras de Antonio Dias como “Poeta/Pornógrafo”, de 1973, e “Home of the dead”, de 1981, que exemplificam bem os sentidos abertos de sua bandeira-casa-galeria e de seus ossos-ferramentas-falos.

Essa abertura semântica da obra de Antonio Dias incentiva a fazer uma conexão mais direta com o mundo afro-brasileiro, estimula a ver Exu em trabalhos como *Dans mon jardin* e *Solitário*, de 1967, *Duelo*, de 1976, *sem título* (grafite, madeira e rodo sobre tela), de 1985, *Todas as cores dos homens*, de 1996, e *Seu marido*, de 2002. A recorrência ao falo, mais ou menos alusiva, permitiria associar esses trabalhos com o orixá da potência, do sexo, do movimento e da comunicação para os nagôs, com esse mito fundamental na cultura afro-brasileira.

*Seu marido* traz duplamente o desenho de garfo, permitindo remeter diretamente às representações em metal de Exu; já as outras obras citadas de Antonio Dias se conectam de modo mais enviesado com o universo mítico das religiões afro-brasileiras. A recorrência fálica incentiva leituras abrangentes, universalizantes, ainda que não inviabilize, muito menos iniba, conexões culturais mais localizadas. Contexto, aqui, é o da leitura, mas também o da cultura onde a obra é gerida e atua.

<sup>4</sup> MEIRELES, Cildo. Entrevista. Gerado Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibidem*. Pano-de-roda. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, ano VII, n. 7, 2000, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*. Entrevista. Gerado Mosquera conversa com Cildo Meireles. *Op. cit.*, p. 9-10.

<sup>7</sup> Apud GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: \_\_\_\_\_. *Relações de Força. História, Retórica, Prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 128.

<sup>8</sup> BOIS, Yve-Alain. “Kahnweiler’s lesson”. In: \_\_\_\_\_. *Painting as model*. Cambridge; London: The MIT Press, 1990, p. 65-97.

É interessante rever o texto de Barrio sobre *Deflagramento de Situações sobre Ruas*, que, em 1970, lançou pelas ruas do Rio de Janeiro 500 sacos de plástico contendo materiais diversos: Sangue, Pedacos de unha, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não, “Modess”, Pedacos de algodão usados, Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedacos de filme (negativos), etc.<sup>9</sup>

5) Numa das intervenções, numa rua da Tijuca, um transeunte interessou-se vivamente pelos sacos (objetos deflagradores) e pediu-me um, perguntando o que representavam, já que em princípio pensou que eram despachos; respondi-lhe que não, que o que ele tinha nas mãos era arte, ao que prontamente respondeu que tinha gostado e que portanto iria levá-lo para casa.<sup>10</sup>

Retornar à interpretação primeira do “transeunte” tijucano, indo contra a resposta de Barrio, é perceber como, no contexto brasileiro, ou, melhor, no contexto afro-brasileiro, esses sacos com materiais orgânicos e inorgânicos lançadas na rua podem sim (arriscaria dizer, que devem) ser vinculados a certas práticas das religiões afro-brasileiras, especialmente aos despachos ou sacrifícios, oferendas e ebós<sup>11</sup> – configurações plástico-sensórias compostas pelos mais diferentes elementos e matérias, que resultam de rituais, visam diferentes fins e são dispostas em estradas, esquinas, praças, jardins, praias e matas, entre outros lugares.

Também o contexto traz novas ressonâncias para um trabalho de Cildo Meireles como “Tiradentes: totem-monumento ao preso-político”, que foi realizado em abril de 1970, por ocasião das comemorações da semana da Inconfidência Mineira, na exposição de inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Nessa obra, sobre um quadrilátero marcado por um pano branco e atadas a uma estaca de 2,59m de altura em cujo topo havia um termômetro clínico, foram dispostas dez galinhas molhadas com gasolina, às quais foi ateado fogo. Esclarece o artista:

A imagem da explosão, que em primeira instância aludia ao auto-sacrifício dos bonzos durante a guerra do Vietnam, fundamentalmente remetia a: 1) visão irônica da situação vernissage (atitude retomada pelo artista em 1979, na exposição ‘Sermão da Montanha: Fiat Lux’, centro Cultural Cândido Mendes, Rio); 2) processo de desmetaforização, a nível de linguagem, procurando utilizar o que seria tema como matéria-prima. Num terceiro nível, seria possível apreender a ironia básica da proposta, pois se em termos de linguagem era um trabalho não-metáforico, por outro lado trabalhava a metáfora de um acontecimento mais amplo: a situação nacional nesse período de violenta repressão política.<sup>12</sup>

A princípio, nada no trabalho remete ao universo cultural afro-brasileiro. No entanto, um comentário do artista, quase 30 anos depois, permite uma associação. Diz ele: “Claro que jamais repetiria um trabalho como *Tiradentes*... Ainda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica. Mas em 1970 senti que aquilo tinha que ser feito.”<sup>13</sup> O sofrimento e a culpa que o artista possa ainda sentir pela violência extrema no trato com os animais podem ser atenuados se forem pensados a partir das religiões afro-brasileiras, nas quais o sacrifício de animais é uma prática vinculada às oferendas que são feitas para os orixás e partilhadas entre os fiéis. O extermínio de animais, injustificado em si, teria sentido, como diz Meireles, no contexto artístico e político brasileiro dos “anos de chumbo” da ditadura militar, como nos cultos afro-brasileiros quando é feito para estabelecer a comunhão entre os fiéis e os deuses.

Em sentido oposto, é bastante direta a vinculação com a cultura afro-brasileira de outra obra de Cildo Meireles – *Inserções em circuitos antropológicos: Black Pente*, de 1971-1973 – sobretudo a partir de sua apresentação:

<sup>9</sup> BARRIO, Artur. “DFL...SITUAÇÃO...+S+...RUAS...ABRIL...1970”. In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 26.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Apud PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 565.

<sup>12</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p. 19.

<sup>13</sup> *Ibidem*. Entrevista. Gerado Mosquera conversa com Cildo Meireles. *Op. cit.*, p. 15.

Projeto de produção e distribuição a preço de custo de pentes para negros. Na série 'Inserções em circuitos ideológicos' o dado fundamental é a constatação da existência do(s) circuito(s), e a inserção verbal constitui uma interferência nesse fluxo de circulação, isto é, sugere um ato de sabotagem ideológica contra o circuito estabelecido. Já nas 'Inserções em circuitos antropológicos' ('Black Pente', 'Token'), importa mais a noção de 'inserção' do que a de circuito: a confecção de objetos, elaborados em analogia com os do circuito institucional, tem por objetivo induzir a um hábito e, daí, à possibilidade de caracterizar um novo comportamento. No caso específico de 'Black Pente', o projeto trabalharia no sentido de afirmação de uma etnia.<sup>14</sup>

Afirmação étnica que tinha enorme sentido político na conjuntura da ditadura brasileira e grande originalidade no contexto brasileiro por sua defesa de uma causa com a arte. Obra e ação que ajudam a compreender a diversidade e a amplitude das relações e aproximações da arte contemporânea no Brasil com o universo cultural afro-brasileiro.

---

<sup>14</sup> MEIRELES, Cildo. *Op. cit.* p. 26.