

A ESSÊNCIA AFRICANA DA ARTE E DA ESPIRITUALIDADE NO BRASIL — SÉCULO XX

Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy)¹

Resumo: As relações entre arte e religiões afro-brasileiras do século XX são aqui enunciadas como produto de expressão de formas de identidade, mas também de um imaginário suscetível à manipulação. Através das produções de arte e de artistas que se apresentam, tenta-se demonstrar a importância do ofício artístico como instrumento de cultivo da memória coletiva.

Palavras-Chave: Arte afro-brasileira — Século XX. Arte e artistas brasileiros — África-Brasil. Imaginário — Brasil. Identidade cultural.

Abstract: The relationship between art and the african-Brazilian religions of the twentieth century are given here as a product of expression of forms of identity but also of an imaginary susceptible to manipulation. Through the production of art and artists exhibiting, tries to demonstrate the importance of the artistic craft as an instrument of cultivation of collective memory.

Key Words: Afro-Brazilian Art — Twentieth century. Brazilian Artists and Arts — Africa-Brazil. Imaginary — Brazil. Culture identity.

Introdução

Este artigo se baseia em uma primeira discussão que fizemos sobre identidade e memória no campo das artes brasileiras, apresentada no GT “Expressões negras no Brasil branco: arte, religião e participação social” da 21ª Reunião Brasileira de Antropologia em 1998. Essa comunicação, a que demos o nome de “Artes plásti-

1 Docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) e Membro do Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil África, USP, São Paulo. Endereço eletrônico: lisy_assis@hotmail.com. — Publicado originalmente em língua inglesa em: TRIBE, Tania Costa; SALUM, Marta Heloísa Leuba; BURKE, Peter; MARTINS, José de Souza; MELLO, Frederico Pernambucano de Mello. (Org.). *Heroes and Artists: Popular Art and the Brazilian Imagination*. Cambridge: Brasil Connects; The Fitzwilliam Museum, 2001, p. 42-45.

cas e imaginário negro”, foi estruturada sobre pequenos trechos de depoimentos de artistas, como o de Nhô Caboclo, antes de 1976, quando morreu, publicado em *O Reinado da Lua* (COIMBRA et al., 1980), ou o de Ruben Valentim, desse mesmo ano de 1976, através de seu “Manifesto ainda que tardio” (ARAUJO, 1988, p. 294-295).

O artigo retém um pouco também da orientação dada a “Cem anos de arte afro-brasileira” (SALUM, 2000), e parte de seu conteúdo veio a se desdobrar num trabalho posterior, “Imaginários negros: negritude e africanidade na arte plástica brasileira”, publicado como um dos capítulos da *História do negro no Brasil* de Kabengele Munanga (SALUM, 2006).

Ele também encerra, a seu modo, temas discutidos na I Semana de História da UNEB de 2013, em Conceição de Coité (BA), e particularmente o que tentamos levar à mesa redonda “Estudos sobre identidades”. Ali tratamos de memória e imagens africanas propondo exercícios de decifração que o tema suscita, e que nos leva a transitar entre identidade e imaginário, pensando nessas noções discutidas por autores como Augé (2004), Hall (2006), entre outros, usando da figura da espiral, pela qual Kagame (1975) exprime o percurso do tempo e da história. Na figura da espiral, um fenômeno ou evento poderia, sem se adulterar, tomar proporções diversas dependendo em que camada se situe, ou de onde esteja sendo observado.

Vai nessa direção nosso tema. As artes e as religiões afro-brasileiras se sustentam sobre uma decolagem, e numa dialética histórica das relações Brasil-África, cujos reflexos são mais sensíveis do fim do século XIX para cá. Trata-se de um problema não só de identidade, mas de legitimação de uma visão de mundo face aos processos sociais deste século, tanto no Brasil, como nos países africanos. Com isso, é necessário atualizar o impacto sofrido pela estética ocidental com a arte moderna, dando-lhe novo significado.

Além da forma, destacada pelos estetas e artistas europeus da passagem dos séculos XIX-XX, as temáticas e fontes de inspiração ainda preenchem de fascínio o olhar de fora sobre a arte africana. O cromatismo, a dimensão cenográfica e arquitetural das artes africanas tradicionais, bem como os emblemas dos orixás iorubanos podem ser, em geral, considerados elementos fundantes no processo criador de muitos artistas consagrados internacionalmente como afro-brasileiros. No entanto, as diferentes raízes africanas na arte brasileira, dos ex-votos católicos à arte modernista, do artesanato à arte contemporânea, vêm também de sua clandestinidade no passado colonial e de seu anonimato no presente.

Imagens da África no Brasil

Não há Brasil sem feijoada, capoeira, candomblé. Que seria do Brasil, não fossem as festas, com suas danças e comidas? - Afinal, esta é a característica universalmente conhecida da cultura brasileira: a festa. Mas a possibilidade da festa é motivada pela busca do reencontro.

A busca desse reencontro, ou do encontro consigo mesmo, é reflexo imediato da história do povo brasileiro. No reverso da moeda, há uma imagem sombria e pouco heróica de uma realidade fundadora da sociedade brasileira, cuja memorização é indispensável para apreciar a contribuição africana e a identidade brasileira. Essa imagem se inscreve no contexto do tráfico de escravos da África para o Brasil.

Os africanos foram trazidos para o Brasil de várias pontos da costa atlântica. As tradições mais reconhecidas falam dos nagôs e dos jêjes (respectivamente, ioruba e fon), dos minas (achanti), dos peul, dos haussa vindos da África ocidental; dos bantos (entre outros, bakongo), vindos da África central. Ao longo de quatro séculos, as culturas africanas da África ocidental foram se mesclando às da África central, que foram as primeiras introduzidas no Brasil.

No seio de uma “diáspora” forçada, os africanos, desde o desembarque, foram separados e dispersados por diferentes regiões do país. Mas, mesmo isolados de sua cultura e de seu grupo de origem em outro ambiente geográfico, social e ecológico, construíram uma identidade africana, a partir do continente de origem, como forma de resistência à sociedade colonial.

Trata-se de uma identidade conservada pela memória no exílio, cuja dinâmica permanece nas bases dos segmentos populares de que fazem parte, ainda hoje, a grande maioria dos descendentes de escravos africanos no Brasil. É oportuno lembrar que, pelo censo oficial do país, mais da metade da população brasileira é de negros e descendentes de negro.

Por isso, falar de identidade no Brasil é confrontar cultura dominada e cultura dominante. Dentro desse contexto, a contribuição africana na religião, na arte, e em outras manifestações culturais brasileiras é essencialmente ideologizada. Prova disso é o valor conferido ao conhecimento iniciático, aos ritos e ao cumprimento de regras - fundamental para a continuidade dos cultos afro-brasileiros.

Em função desses cultos, há uma cultura material que surgiu na clandestinidade da senzala, que deve ser considerada a matriz da chamada arte afro-brasileira. Mas não há como atestar sua procedência geográfica - se é africana e de que ponto da África -, se os africanos não puderam trazer consigo nenhum tipo de bagagem, e, feitos escravos, nenhum bem lhes pertencia. Sabemos que ela é hoje reconhecida por apenas algumas dezenas de objetos conservados em museus de polícia, para onde iam os objetos considerados de “feitiçaria”, apreendidos em repressão aos cultos nas primeiras décadas do século XX (MAGGIE, 1992; BRAGA, 1995). Entre eles, destacam-se o Museu Estácio de Lima (Museu Técnico de Polícia) do Departamento de Polícia Técnica/Instituto Médico Legal, em Salvador, e o Museu da Polícia Técnica, no Rio de Janeiro.

É uma arte dos excluídos, como também são as outras artes afro-brasileiras, ainda hoje denominadas “arte negra” ou “arte popular”, de modo depreciativo.

A necessidade de enfatizar o caráter contemporâneo das artes afro-brasileiras advém do fato de que elas têm boa receptividade na medida em que dão chance à crítica especializada de construir um novo conceito, um novo discurso, uma nova modalidade de abordagem. Assim é que parece imprescindível dizer-se de Rubem Valentim que, além de construtivista, ele é um artista afro-brasileiro, ou que a arte de Mestre Didi é uma visão contemporânea da arte africana tradicional, de conteúdo religioso.

Paralelamente à retórica oficial que manipula o significado das contribuições das culturas negras no Brasil (MUNANGA, 1990), é corrente dizer-se de uma “africanidade” no Brasil - um sentimento de identidade com a África meio difuso. Muitas vezes, dependendo de onde se está, principalmente sendo das grandes metrópoles brasileiras, quantas vezes é necessário ir para Salvador para se sentir no Brasil!... Equivale a ir para o mar e para o sertão tropical para se sentir em terra brasileira.

Carybé já dizia que na Bahia não há contrastes entre os diferentes segmentos da cultura brasileira, mas sim interpenetrações (CARYBÉ, 1976). De fato, a Bahia é considerada uma “África brasileira”, onde se misturam todos os cheiros e gostos num mesmo caldeirão... Mas, na verdade, há muitas formas de identidade africana, além da compartilhada entre os baianos.

Imaginário africano na arte brasileira

Além dos Candomblés *jêje*, *nagô*, *angola* e *de caboclo*, há os Xangôs de Pernambuco e de Alagoas, o Tambor das Minas em Maranhão, os Batuques no Rio Grande do Sul e na Amazônia que

expressam não apenas uma recuperação de matizes étnicas africanas, mas a sua reordenação pela cultura regional no país.

Nem sempre a diversidade dos cultos afro-brasileiros corresponde às diferenças das culturas africanas trazidas às Américas. Esses cultos constituem-se de crenças e religiões de outras procedências, como as indígenas, do kardecismo, do cristianismo. Estruturados com propósito de dar significados a novas situações, esses cultos se fundam em uma tradição conservada através de uma memória da África, muitas vezes imaginada, mas repassada oralmente, em ritos e através de mitos veiculados pelas línguas africanas de origem.

Os mais difundidos são os candomblés da Bahia, que teriam originado, ou atualizado, os cultos de outras regiões do Brasil, sobretudo os do sudeste. Atualmente é mais corrente se falar do candomblé *congo* ou *angola*, e *de caboclo*, com falas do complexo linguístico *bantu*, muito embora conservem a mesma estrutura dos mitos dos fon e dos ioruba, isto é, dos candomblés *jêje-nagô* (BASTIDE, 1967).

A interpenetração de elementos culturais de origens diferentes não deve, porém, ser simplificada. A diversidade dos cultos regionais é prova de que uma história, diferente da oficial, estava sendo escrita pelos seus próprios protagonistas, pulverizando uma memória oprimida pelos diferentes pontos do país como forma de resistência.

O “povo-de-santo”, “as pessoas de axé”, os iniciados se instruem cada vez mais: à adoção da pesquisa bibliográfica como forma de “reafricanização” se somam diferentes fatores influentes na formação de uma consciência das transformações intrínsecas às narrativas impostas pelas dinâmicas históricas e sociais no seio da própria comunidade, integrada não apenas por negros, nem apenas por minorias econômicas (PRANDI, 1991).

Muitos dos mitos presentes em cultos no Brasil são versões modificadas de mitos africanos, e o contrário parece acontecer, a

partir da circulação de informações. Há uma constante mobilidade geográfica entre os brasileiros que cultuam os orixás, além disso são inúmeros os sites da Internet que divulgam os candomblés (PRANDI, 2001). Essa troca de informações entre fontes e de sociabilidade entre as casas de culto, chamadas genericamente de “terreiros”, faz parte da contínua “busca de origens”, alimentando o imaginário africano no Brasil e fortificando laços de solidariedade.

Apesar disso, a adoção de novos meios de transmissão de conhecimentos não fragiliza o rigor da transmissão oral, nem desqualifica os mitos. Eles não se fazem presentes ou ausentes por si só. Os mitos estão estreitamente ligados a toda parafernália de símbolos, que desperta todo o cuidado, seja na sua feitura, seja no seu acondicionamento no *terreiro*, nas dependências reservadas ou no espaço público onde se realizam festas periódicas.

Esses símbolos são materializados e claramente aceitos como adereços, tendo, portanto uma elaboração estética cuidadosa. Eles identificam os adeptos a uma divindade, com todas as suas características anímicas, expressadas pela cor com que se vestem, pelo emblema que levam às mãos, pelos gestos e movimentos de sua dança, pelo alimento preparado como oferta ao “santo” e pelo que será servido entre as pessoas presentes, se for uma festa.

Vistos à distância, esses símbolos, como as preces cantadas, a música, a dança constituem uma estrutura cênica multimídia. A partir daí, podemos compreender quais são os vínculos, pelo menos os formais, entre religião e arte afro-brasileira. Não obstante, a iconografia afro-brasileira é feita de símbolos e materiais diversos, inspirada particularmente nos emblemas das divindades dos ioruba, chamadas de *orixás*. Esses emblemas são, no Brasil, consagrados no seio de uma cultura material religiosa que servem de apoio à evocação de *voduns* e *inquices* dos candomblés *jêje* e *angola*, que são divindades correspondentes entre nós, mas culturalmente diferentes.

A relação entre forma e matéria parece um bom exemplo para demonstrar que essa cultura material se baseia não apenas em aspectos estéticos visuais, mas em fundamentos filosóficos e numa visão de mundo específica.

Há um símbolo muito recorrente na obra de Rubem Valentim, que tem forma de um machado duplo. Trata-se do “oxê” de Xangô, que, desde sua origem, entre os ioruba na África, é feito de madeira. Mas o ferro, apesar de se constituir no material privilegiado de Ogum, é, por si mesmo, símbolo material de todas as outras divindades, com exceção de Xangô (SALUM, 1999). Isto é, nem sempre os materiais são um simples suporte técnico, mas são “substâncias” simbólicas, e às vezes são incorporados na cultura material no seu estado original, da matéria bruta, aumentando seu impacto visual (SALUM, 1996).

Talvez aí resida a complexidade das artes afro-brasileiras, compreendidas entre a iconografia dessas divindades e todo o ideal que há em torno delas. Cabe observar também que os materiais, ou pelo menos o caráter heteróclito das artes afro-brasileiras, revelam-nas como intermediárias da formulação estética das artes africanas tradicionais.

Influências africanas na arte brasileira

Não há artistas tidos como afro-brasileiros que não se identifiquem como tal pela sua religiosidade. E a religiosidade africana é essencialmente de ordem espacial e material, voltada à natureza, especialmente à flora. O *terreiro* é considerado território dos ancestrais, “um pedaço de céu de África que nós temos”, conforme diz a sacerdotisa baiana Olga de Alaketo (RÉGIS, 1984). É comum dizer-se que no candomblé nada se faz sem as folhas, sem as fontes de água, sem o espaço circundante.

É dessa relação direta com a natureza bruta que advêm o rompimento com os antigos “suportes” de artes conhecidos no Ocidente.

Por esse caminho, Mário Cravo Jr. (1923) afirmou-se como um dos grandes artistas brasileiros, seja na sua modernidade, seja na sua africanidade. A arte de Mário Cravo prefigura, em suas diferentes fases, a crença popular no antagonismo da criação e da destruição, centrada em Exu. Em um poema a Jorge Amado, Cravo escreveu: “Não sou preto, branco ou vermelho; tenho as cores e formas que quiser; não sou diabo, nem santo, sou exu! [...]” (CRAVO, 1993).

Certo da existência de uma África na Bahia, convivendo com os artesãos e artistas populares de Salvador, Cravo Jr. foi o primeiro a anunciar uma nova cultura plástica: a afro-baiana. Um dos grandes méritos do artista tem sido o de forçar o olhar do mundo para o fato de que, na produção popular afro-baiana para fins rituais, a capacidade inventiva impera. Talvez sem saber, forçou o olhar do mundo para o fato de que a figuração humana de Exu na Bahia, até então, não era de madeira como na Nigéria, e que a visão brasileira de exu não era africana, mas colonial.

Embora se conheça alguns exemplares antigos da figuração de Exu feita em madeira que se estima do fim do século passado, a maioria dela é de ferro, representando o diabo. Não se tem conhecimento do uso dessas figuras atualmente, sendo os “assentamentos” (marcos toponímicos no *terreiro*) dessa divindades emblemáticos, figurando três lanças em várias combinações geométricas. Entre os figurativos e antropomórficos, que tiveram uso ritual até pelo menos a metade do século XX, há uma grande diversidade estilística, sempre em ferro, havendo, às vezes, uma outra correspondente em barro.

Podemos supor que alguns ateliês dessa figuração se firmaram durante a primeira metade do século XX, difundindo sua produção inicialmente para uso religioso, e depois turístico, a partir,

especialmente, do Mercado Modelo em Salvador. José Adário, um ferreiro da cidade, e um artista de primeira grandeza na forja dos ícones em ferro de Ogum, Oxossi, Ossaim, Exu, refere-se o apelido que lhe deram de “José Diabo”, quando, ainda aprendiz, era encarregado por seu mestre de transportar sobre uma bandeja as estatuetas de exu da oficina para a venda no Mercado.

O país da cultura afro-brasileira

Mário Cravo conta que a partir da década de 1940, ele e Carybé saíam para o interior à busca de ex-votos e da arte popular do Nordeste do Brasil, como as chamadas “carrancas” do Rio São Francisco. Eles as desenhavam, tomando como referência para seu trabalho, como faziam com peças afro-baianas apreendidas, ao que observa: “fazemos muito formalismo e muita discriminação, mas é do domínio da criatividade e invenção” (depoimento verbal, maio de 1998). Foi nessa época que os objetos dos escravos brasileiros passam a ser relacionados com a arte africana (RAMOS, 1949), cerca de duas décadas depois de ser divulgada na Europa, enquanto arte, pelo modernismo europeu.

Daí, a pergunta: que moderno é esse nosso, sem um reconhecimento prévio das artes da África entre nós? Mesmo que tardiamente, coube a Mário Cravo Jr., no campo das artes plásticas, dos museus e das galerias, o papel de trazer a tona essa realidade escondida nas senzalas, nas prisões, nos hospícios. Através de sua obra, fica claro que a exuberância formal afro-brasileira reside na consagração da matéria que possui, em latência, todo substrato imprescindível para apaziguar as preocupações humanas dentro da alma. Qual é, se não esse, o procedimento dos artistas que também são sacerdotes como Mestre Didi, ou Ronaldo Rêgo?

Ainda que constituída de obras cujo conteúdo, em sua tota-

lidade, detenha-se nos mitos e ritos do candomblé, e “sacralizadas” de princípio pela mão do artista, a arte de Didi, como a de Ronaldo, são como a de Bispo do Rosário, descoberto em um hospital psiquiátrico. Todas elas são produções vultuosas e diversificadas como a de grandes mestres da arte - dos artistas da África, incógnitos pelo fato colonial, a um Picasso, que graças a estes revolucionou as formas estéticas do mundo moderno.

A obra de Di Cavalcanti é um reconhecimento de que somos plurais, mas, ao mesmo tempo de que o “outro” reside em nós mesmos - na resistência cultural ou no “sincretismo”. Mas a perspectiva de sua obra é da modernidade - é universal, se não cosmopolitana. Em contraposição, quando se fala em cultura afro-brasileira, surgem uma porção de nomes de artistas baianos, ou que adotaram a Bahia para viver.

Isso se deve, no Brasil, à íntima relação da arte e da religiosidade com a cultura local. Mas também leva a crer que o reconhecimento de uma “afro-brasilidade” estaria nos artistas que gestam suas vivências estéticas no regionalismo baiano, como é o caso de Carybé, Mário Cravo Jr., Rubem Valentim, Mestre Didi, Emanuel Araujo, assim como de Agnaldo dos Santos - um dos mais renomados artistas populares e um dos primeiros a ser destacados pela crítica como “afro-brasileiro” (VALLADARES, 1983).

Há, porém, artistas “modernos” e “contemporâneos”, veteranos e emergentes, em todo o Brasil, que afirmam essa identidade. Entre eles, o pernambucano Adão Pinheiro, que une escrita e imagem; a baiana Yedamaria, na sua pesquisa sobre a iconografia de Iemanjá; ou a paulista Niobe Xandó, com seus “grafismos” e máscaras insinuantes. Os três revelam “africanismos”, apesar de suas obras - técnica mista sobre tela e papel serem bastante marcadas pelos suportes tradicionais europeus e orientais. Não é este o caso do baiano Ramiro Bernabó, cujas esculturas em madeira são fortemente influenciadas pelo antropomorfismo típico da arte africana, de que seu pai, Carybé, já se tinha apropriado.

Há também o jovem mineiro Jorge dos Anjos, que, seguindo os passos de Rubem Valentim, Emanuel Araújo e Ronaldo Rêgo, transpõe, para sua obra cheia de cores, signos reconhecidamente afro-brasileiros.

Duas mulheres, para dizer daqueles que expressam na arte sua negritude transbordando as fronteiras da visualidade: a baiana Goya e a paulista Raquel Trindade. A primeira através do *design* de estamperia e da cenografia, e, a segunda, através da recuperação do folclore, do teatro popular e da dança junto aos movimentos populares, fazendo jus à herança de seu pai, Solano Trindade, poeta e precursor do “teatro negro” em São Paulo.

Vale também lembrar do carioca Heitorzinho Filho, que se tornou músico pintando e cantando com seu pai - o célebre Heitor dos Prazeres -, bem como de seu amigo de infância, o desenhista-pintor Sergio Vidal, que gozaram juntos de momentos de convívio com a arte de Di Cavalcanti.

Outros ainda, como o carioca Abdias do Nascimento, fazem da negritude um princípio a ser seguido em todas as suas atividades, das políticas às culturais, antes no teatro, hoje nas artes plásticas. O paulista Lizar, com sua pintura abstrata, parece representar um caso particular desses artistas que, como Abdias, realizam uma obra imbuída de um espírito militante, ao mesmo tempo que buscam, na pesquisa de linguagens formais, as manifestações da sua negritude.

Para finalizar, aqueles para quem Pierre Verger abriu caminho, que criaram uma fotografia documental extremamente estética, como, entre outros, Mário Cravo Neto, filho do grande escultor, e Bauer Sá, produtor de uma fulgurante imagem de retrato, lírica e expressionista, sobre a descendência africana no Brasil.

Mas, como que num tributo, seria indispensável lembrar dos artistas populares: dos pernambucanos Nhô Caboclo e José Barbosa, dos mineiros Maurino Araújo e José Heitor; do fluminense Tabibuia; do gaúcho Guma. Todos eles, de norte ao sul do país, se

somam àqueles que, vindos de famílias de artesãos, fazem com que se lembre que o ofício artístico se dinamiza em cadeias de solidariedade, e que essa solidariedade só existe se fundada na história vivida e na memória cultivada coletivamente.

Referências

ARAUJO, Emanuel. (Coord.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2004.

BARATA, Mário. *A escultura de origem negra no Brasil*. Brasil Arquitetura Contemporânea, v. 9, p. 51-56, 1957.

BASTIDE, Roger. *Les Amériques noires: les civilisations africaines dans le nouveau monde*. Paris: Payot, 1967. Bibliothèque Scientifique.

BRAGA, Julio. *Na gamela do feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1995.

CACCIATORE, Olga. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; SEEC/Instituto Estadual do Livro, 1977.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Estrela de Ouro, 1967. [1. ed. 1948]. (Brasileira de Ouro, 1441).

CARYBÉ. *As sete portas da Bahia*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

COIMBRA, Silvia; MARTINS, Flávia; DUARTE, Letícia. *O reinado da Lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

CRAVO Jr., Mário. 1993.

CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI,

Walter. (Coord.). *História geral da arte no Brasil*, v. 2, Cap. 13. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 973-1033.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KAGAME, Alexis. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu. In: RICOEUR, Paul. *As culturas e o tempo*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1975, p. 102-135.

MAGGIE, Y. *O medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades*. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 33, p. 109-117, 1990.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal?/ Afro-Brazilian Art: what is it, after all? In: AGUILAR, N. (Org.). *Arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais (Mostra do Redescobrimento); Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 98-111.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. Ciências Sociais, 29, São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1991.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

RAMOS, Arthur. *Arte negra no Brasil*. Cultura, Ministério de Educação e Saúde, v. 1, n. 2, p. 189-212, 1949.

RÉGIS, Olga Francisca (Olga de Alaketu). *Nação-Queto*. In: Encontro de nações-de-candomblé. Salvador: Ianamá/Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA/Centro Editorial e Didático da UFBA, 1981, p. 27-33.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. *A madeira e seu emprego na arte africana: um exercício de interpretação a partir da estatuária bantu*.

Tese (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: FFLCH- Universidade de São Paulo, 1996.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. *Por que são de madeira essas mulheres d'água?* Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 1999, p. 163-193.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira./ One Hundred Years of Afro-Brazilian Art. In: Aguilar, N. (Org.). *Arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais (Mostra do Redescobrimento); Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 112-121.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Imaginários negros: negritude e africanidade na arte plástica brasileira. In: MUNANGA, Kabengele. (Coord.). *História do negro no Brasil: o negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006, p. 337-380.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Agnaldo Manoel dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo*. Afro-Ásia, v. 14, p. 22-39, 1983. [1. ed. 1963].

VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 1981.

Recebido em: fev. 2014. Aprovado em: maio 2014.