

42º Encontro Anual da Anpocs

GT 4 - Coleções, colecionadores e práticas de representação

Artistas ou mágicos ? Arte afro-brasileira em *Magicien de la Terre*¹

Amélia Siegel Corrêa

¹ A pesquisa que originou este trabalho foi financiada pelo Sapere Aude grant DFF – 4180-00073 of the Danish Council for Independent Research para o projeto ‘Global Europe: Constituting Europe from the outside in through artefacts’ (globaleurope.ku.dk) realizado no Departamento de Antropologia da Universidade de Copenhague, Dinamarca.

O ano de 1989 contou com acontecimentos emblemáticos na história: a queda do muro de Berlim e o fim dos regimes comunistas do leste europeu, o massacre na Praça da Paz Celestial na China, a saída das tropas soviéticas do Afeganistão, o Consenso de Washington e a expansão do neoliberalismo pela América Latina, a primeira eleição presidencial após a ditadura militar no Brasil. No campo da cultura, a exposição *Magiciens de la terre* conduzida por Jean Hubert Martin foi um dos eventos de maior ressonância na história da arte do século XX². Caracterizada como *legendária*, várias das questões colocadas pela mostra estão longe de terem sido resolvidas, como os debates sobre eurocentrismo, pós-colonialismo, arte global, globalização da cultura, entre outros. Concebida num mundo ainda dividido pela Guerra Fria, a exposição foi um sonho que se tornou realidade, e pretendia dar respostas a um mundo em mudança. A ideia do comitê curatorial era ousada: colocar lado a lado artistas de todo o mundo, naquela que foi divulgada como "a primeira exposição internacional de arte contemporânea" (Steeds, 2013, 24).

O ano de 1989 tinha um significado especial para a França, que comemorava os 200 anos da Revolução Francesa. O então presidente François Mitterrand abraçou *Magicien* como o principal projeto celebrativo no campo das artes³; o outro grande patrocinador foi o Canal +⁴. O evento tinha, pois, um caráter cívico e pretendia atrair visitantes para a *capital do século XIX*, que havia perdido a sua centralidade no campo artístico para Nova York na primeira metade do século XX.

No final da década de 1980, algumas exposições de grande porte começam a incluir a produção artística originada em países não-ocidentais (Lafuente, 2013, 11). A Primeira Bienal de Havana em 1984 foi especialmente relevante, ao buscar trazer uma visão da arte global a partir do *sul*⁵. Mas foi "Primitivism in the 20th century art: affinity of the Tribal and the Modern" (1984-1985) no Moma, em Nova York, que trouxe à tona uma

² *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou et Grand Halle de La Villette, Paris, 18 may – 14 august 1989. A equipe curatorial foi composta por Jean-Hubert Martin, Mark Francis, Aline Luque e André Magnin. Dada a sua importância, o Centro George Pompidou organizou em 2014 uma edificação comemorativa dos seus 25 anos.

³ Vale lembrar que o primeiro centenário contou com a famosa Exposição Universal e a inauguração da Torre Eiffel, antecedentes de peso.

⁴ Primeiro canal de Tv por assinatura da França, com ênfase em cultura.

⁵ Para McEvilley (2010, 410), a mostra que mais rejeitou os valores ocidentais foi a Bienal de Havana.

série de questões que se tornaram centrais para a compreensão dos rumos da mostra organizada por Martin. Como colocou o crítico norte-americano McEvilley, "one cannot really understand 'Magiciens' without thinking of what the 'Primitivism' show meant in terms of art and society" (McEvilley, 2013, 269). Basicamente, a mostra buscava demonstrar que tanto a tradição ocidental quanto a do "resto" do mundo tinham a questão da forma como problemática central, e para tanto enfatizou semelhanças entre obras canônicas do modernismo europeu e norte-americano e trabalhos de diversos períodos históricos realizados nos *Outros* continentes. Para realizar a comparação, os curadores aplicaram um olhar modernista sobre a produção não-ocidental, julgando culturas a partir de categorias que lhes eram alheias, numa atitude marcadamente neocolonialista (Lafuente, 2013, 11). Para completar, os artistas contemporâneos ocidentais participaram da abertura, enquanto aqueles dos demais continentes não estavam presentes, e suas obras (como totens, máscaras, bonecas de vodu) foram descritas sem referência à autoria.

Magicien foi concebida em meio a toda esta controvérsia, e tinha a intenção de realizar uma leitura pós-colonialista da arte global⁶. Junto às obras, havia informações como ano e local de nascimento, local de residência, título do trabalho e algumas informações interpretativas. O diferencial estava na maneira como os não-ocidentais foram expostos e não especificamente na inclusão das suas obras, pois suas produções eram exibidas na Europa há séculos, mas sem que seus produtores fossem reconhecidos como artistas. Aqui fica evidente como a figura do curador tem, neste final do século XX, poder de fazer mover as fronteiras do que é arte.

J.-H. Martin visitou a exposição em Nova York, e *Le Magicien* pode ser lida como uma resposta à ideia de primitivismo associado aos não-ocidentais da mostra do Moma. Tanto que, desde o início, o projeto francês defendia que todos seriam tratados em pé de igualdade; no catálogo da mostra, os participantes responderam à pergunta *o que é arte?*, dando voz à diversas perspectivas. Todos os participantes - a seleção foi apenas de artistas vivos - viajaram à França para montar suas obras e participar da abertura, com

⁶ A teoria pós-colonial despontava na década de 1980. Homi Babha e Gayatri Spivak foram convidados a escrever textos para o catálogo e palestraram no colóquio que aconteceu junto às festividades de abertura da exposição. Contudo, não há evidências concretas de que a teoria pós-colonial tenha sido uma leitura dos curadores antes de suas viagens pelo mundo. A igualdade de gênero, por exemplo, não foi um aspecto considerado pela curadoria. As mulheres eram apenas dez por cento dos cem artistas selecionados, o que foi devidamente pontuado por Spivak e Bahba no Colóquio.

suas despesas pagas. Metade dos cento e um mágicos vieram do ocidente, metade do *resto*. Outra opção da curadoria foi a de não utilizar a palavra *artista* no título, pois esta é uma das principais categorias modernistas (motivo pelo qual em *Primitivism* ela não foi aplicada aos não-ocidentais). A opção por mágicos, embora bem intencionada, foi problemática e muitas vezes contraditória, como quando Martin afirma “nenhuma obra de arte é anônima. Um artista (ou artistas) sempre são identificáveis.” (Martin, 2013, 219) Aqui fica claro que, mesmo que não presente no título, a categoria arte foi aplicada à lugares e práticas que até então não se encaixavam nas classificações modernistas, mas que já estavam em processo de construção de sua legitimidade em seus respectivos espaços geográficos, tal como resta evidente no caso brasileiro aqui tratado. Muitos críticos consideraram a utilização do termo *mágicos* uma fetichização daqueles que vinham de fora, atribuindo uma conotação romântica ao artista nativo, não apenas pela ideia de não-racional imbuída no termo -, mas também por serem vinculado à *terra*, e não ao mundo (McEvelley, 2013, 268). Assim, quando aqueles do *terceiro* mundo chegam ao *primeiro*, não é como sujeitos globais, mas vinculados à terra. Além disso, *mágico* não foi uma expressão apropriada para boa parte do que os artistas mostraram, fossem do norte ou do sul, ocidentais ou não, embora não se possa negar que as obras mais vinculadas ao ritualismo eram não-ocidentais (McEveley, 2013, 268).

Um dos problemas apontados pela literatura sobre *Magicién* é que critérios diferentes foram usados para julgar ocidentais e não-ocidentais: "não me interessava mostra que os artistas na America Latina leem Artforum", afirmou Martin numa entrevista para a Revista *Art Press*, em maio 1989. No caso dos *mágicos* brasileiros, eles estavam atentos ao que se passava nos principais centros, em busca de ampliar o espaço do mercado e reconhecimento de suas obras no exterior. Como demonstrarei adiante, quando Mestre Didi e Ronaldo Rego foram selecionados para a mostra, eram já reconhecidos no campo artístico brasileiro, embora estivessem em estágios distintos de suas carreiras. A seleção de Cildo, o terceiro tupiniquim, encaixava-se nas *exceções*. Juntamente com o chileno Alfredo Baar, para ficarmos no caso da América Latina, eram artistas que dialogavam diretamente com os movimentos euroamericanos, atestando que outros critérios estiveram presentes nas seleções não-ocidentais.

Tendo como pano de fundo todas estas discussões, o que busco aqui é olhar para o material empírico e a análise das circunstâncias que orientaram a seleção dos artistas

afro-brasileiros Ronaldo Rego e Mestre Didi. Argumento que quando pensadas a partir da perspectiva da micro-história, esmiuçando o contexto local e os debates que estavam acontecendo, percebe-se uma dança de classificações, na qual artista e mágico se alternam, de acordo com a geografia de onde se olha. Busco, assim, analisar as relações sociais que formam as condições de produção e consumo de objetos designados como arte (Pollock, 2003, 5) e os processos de legitimação que transformaram artistas em mágicos e mágicos em artistas.

Magicién: o projeto, a pesquisa, as seleções

O projeto de realizar uma exposição internacional de arte contemporânea experimentando com modelos não hegemônicos começou a ser gestado em meados da década de 1980. Durante as muitas viagens que realizou, Martin teve a oportunidade de ouvir várias narrativas sobre a produção artística, e foi criando assim um compromisso com um diálogo transcultural. Nascido em 1944, estudou história da arte na Sorbonne; foi leitor de Levi-Strauss e também de Thomas McEvelley, crítico norte-americano especialista em arte não-ocidental.

Em 1984 começaram as primeiras reuniões do projeto *Magicién*, financiadas pelo Ministério da Cultura da França. Ficou decidido que todos os artistas deveriam ser visitados em seus estúdios, (Steeds, 2013, 30) e assim se iniciou uma série de viagens da equipe curatorial. Cada um dos cinco curadores ficou responsável por um (as vezes dois) continentes, em busca de práticas artísticas baseadas nos seguintes critérios: radicalismo, aventura e excitação (que deveriam preceder forma e estética), relação entre artista e sua obra (motivo pelo qual todos deveriam ser visitados em seus respectivos locais de trabalho) e por fim um certo nível de oposição e resistência ao *establishment* (Martin, 2013, 222), o que é praticamente uma descrição de vanguarda, sem usar o nome (Steeds, 2013, 41).

Antes de embarcarem, estes *chargés de mission* trocaram cartas com embaixadas, diretores de museus, realizaram pesquisa com antropólogos e etnólogos, leram revistas especializadas. As buscas eram focadas em trabalhos que tivessem uma característica ritual ou espiritual e o processo funcionou da seguinte forma: na volta das viagens, cada

comissário defendia para o comitê os artistas que consideravam mais interessantes. Como cada um se especializou em uma área geográfica específica, e suas escolhas particulares tiveram peso na seleção, como resta evidente no comentário de Andre Magnin numa entrevista 25 depois: "le plus souvent chacun avait intimement fait son premier choix et avait ses préférences". (Colen-Sohal, 2014, 363).

Aline Luque, que falava espanhol, foi encarregada da América Latina e estava especialmente interessada "sur les notions de vaudou, de déplacement de la population africaine, sur le shamanisme" e relata que viu muitas obras "fortement étrangères à nos catégories occidentales" (Cohen-Solal, 2014, 362-363). Mas, continuou: "Quelquefois, j'ai senti que j'avais affaire à des copies issues de l'art moderne occidental". A curadora esteve nos seguintes países: Cuba, Haiti, Jamaica, Panamá, Brasil, Argentina, Chile e Uruguai (nenhum mágico/a foi selecionado da Argentina, Uruguai e Jamaica). Numa carta encaminhada ao African Caribbean Institute em 1988, antes de viajar para a Jamaica, Luque escreveu que estava em busca de "artistas modernos e tradicionais. Tenho interesse especial em conhecer uma sacerdotisa de um Culto Africano que poderia vir a Paris para realizar uma pintura no chão para a exposição" (apud Steeds, 2013, 56).

No Brasil, sua pesquisa se encaminhou em três direções⁷. Buscou conhecer artistas contemporâneos, arte indígena e afro-brasileira. Esteve com Sheila Lerner, curadora das Bienais de São Paulo de 1985 e 1987, que indicou o nome de Paulo Gomes Garcez, com quem as conversas parecem não ter avançado muito⁸. Visitou também o então curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o renomado crítico Paulo Herkenhoff. A ele escreveu posteriormente, de Paris, solicitando "more information about brasilian artists, whose works (inventive and original) would be likely to be exhibited"⁹. Um dos nomes sugeridos por ele foi o amazonense Roberto Evangelista que é, além de artista contemporâneo reconhecido nacional e internacionalmente, uma figura importante vinculada ao ayuhasca, bebida sagrada dos antigos povos andinos, e que perpassa sua poética. Não há registro de mais trocas de correspondência entre eles.

⁷ Infelizmente, não consegui entrevistar Aline Luque. Para realizar esta pesquisa, me vali de suas cartas, entrevistas e outros documentos encontrados nos Archives George Pompidou.

⁸ Há apenas uma correspondência trocada entre ambos. Carta de Paulo Gomes Garcez para Aline Luque de 29.02.1988. Caixa 1995026/160. Arquivos Centro George Pompidou

⁹ Carta de Aline Luque para Paulo Herkenhoff, 5.10.1988. Caixa 1995026/160 Arquivos Centro George Pompidou

Aline visitou também a museóloga e antropóloga Lucia Hussak Van Velthem em Belém, e por intermédio dela encomendou peças da tribo *Wayana*, deixando claro que: "Pourrais tu faire faire ces pièces par une seule et même personne, la plus douée de la tribu, en nous précisant son nom"¹⁰. Outra antropóloga contatada foi Berta Ribeiro (1924-1997), especialista em artesanato indígena e organizadora de exposições como "Arte plumária no Brasil" no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1980 (que posteriormente foi levada para Brasília, Belém, Colômbia, México e EUA) e também "Os índios das águas pretas" no Museu Nacional no Rio de Janeiro no mesmo ano, entre muitas outras. A ela solicitou fotos dos "desenhos e das pinturas corporais"¹¹. Depois disso, não houve mais troca de correspondência entre elas.

Jean-Hubert Martin, que era vinculado aos artistas conceituais franceses, provavelmente já conhecia o trabalho de Cildo Meireles, principal artista conceitual latino-americano, e convidado a participar de *Magiciens*. Aline Luque trocou correspondência com Tunga, parceiro de Cildo numa exposição que aconteceu no mesmo ano de 1989 na Bélgica¹², mas as conversas parecem não terem avançado. Assim, para além de Meireles, que não se encaixava na ideia de mágico produtor de obras espiritualistas ou religiosas, e que levou ao Pompidou uma instalação que criticava a colonização em nome da fé¹³, vemos que Aline Luque fez um investimento de pesquisa e contatos sobre arte indígena. Pode ser que ela não tenha avançado nesta linha pela dificuldade de identificação do *artista* indígena, tal como evidente no pedido que faz para a tribo *Wayana*; ela correspondeu-se apenas com pessoas que os representavam, e não com os próprios. Como visitar o atelier destes mágicos? - pode ter sido um problema.

Dos sul americanos escolhidos, apenas três residiam no continente: os brasileiros Cildo Meireles, Mestre Didi e Ronaldo Rego. A ideia era que todos os artistas pudessem se conhecer, interagir, trocar, o que não necessariamente aconteceu. Cildo Meireles não chegou a encontrar seu conterrâneos Mestre Didi e Ronaldo Rego em Paris. Estava

¹⁰ Carta de Aline Luque para Lucia Hussak Van Velthem. 21.10.1987. Entrei em contato com Lucia por e-mail, que não recorda da encomenda. Caixa 1995026/160 Arquivos Centro George Pompidou.

¹¹ Carta de Aline Luque a Berta Ribeiro. 27.01.1988. Caixa 1995026/160 Arquivos Centro George Pompidou.

¹² Cildo Meireles: through/Tunga: lezarts. Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica, 1989.

¹³ Mission/Missiones: how to build cathedrals, 1987, foi criada para participar de uma mostra em Porto Alegre e foi uma das obras mais reproduzidas da exposição na França.

montando no mesmo período uma exposição na Bélgica e, segundo o próprio, ficou no vai e vêm entre a Bélgica e a França.

Se do lado francês, *grosso modo*, a busca foi por obras ligadas à religião e espiritualidade dos artistas não-ocidentais, do outro lado do Atlântico estava em processo a consolidação da arte afrobrasileira no circuito nacional, com Ronaldo Rego, Mestre Didi e outros. A participação destes artistas na mostra tem um significado simbólico importante, uma vez que representavam uma parcela da população brasileira que foi subjugada por séculos, com sua cultura ora perseguida, ora renegada.

Arte afro brasileira: o contexto da seleção de *Magicién*

Os praticantes das religiões afro-brasileiras sofreram, ao longo da história do Brasil, preconceito e foram alvo de perseguições (o que, infelizmente, ainda acontece). Também por conta da abolição da escravidão tardia, os discursos sobre a identidade nacional foram, até o início do século XX, muito centrados em características europeias, deixando de lado a contribuição de negros e índios na formação do que pode ser, grosso modo, chamado de identidade nacional. Assim, durante muito tempo, a produção plástica vinculada às religiões afro-brasileiras não eram consideradas arte, e os nomes daqueles que realizavam as obras, desconhecidos, tal como no relato do Mestre Didi:

"A primeira vez que fizeram um cartaz fotografando uma de minhas esculturas que tinha ganhado um prêmio na Bienal da Bahia, os produtores do cartaz, um órgão de turismo, deixaram de colocar o nome da escultura, entitulando-a "objeto folclórico da Bahia" como também meu nome foi classificado como "artesão" (Mestre Didi, 1989, 4)

Até metade do século XX, havia pouco interesse em arte afro-brasileira por parte de curadores e críticos de arte, que circulava majoritariamente no meio religioso. A partir da década de 1970, a aceitação das religiões afro-brasileiras aumentou, resultado da maior variação social e racial dos seus praticantes. A busca destas comunidades religiosas em ampliar o conhecimento sobre suas práticas, suas heranças culturais e crenças mobilizou-as no sentido de tornar estas obras sagradas mais conhecidas. Assim, "manifestações artísticas associadas ao rótulo de étnicas ou primitivas ganharam uma nova relevância dentro do cenário artístico e intelectual", (Dezidério, 2015, 23) e os trabalhos inspirados

em rituais religiosos começam a aparecer em museus e exposições, ganhando interesse internacional.

Dentre as iniciativas de trazer a cultura popular para dentro do circuito de museus no Brasil, vale lembrar da exposição *Bahia*, que aconteceu em 1959 sob o comando de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves na V Bienal Internacional de São Paulo e *A mão do Povo Brasileiro* no Museu de Arte de São Paulo em 1969. Na sequência, as curadorias realizadas por Emanuel Araújo marcam a inserção mais específica da arte afro-brasileira no circuito artístico nacional, com *África-Bahia-África* em 1982 no Museu de Arte da Bahia, que exibiu fotografias de Pierre Verger e peças do *candomblé* e *A mão afro brasileira* em 1988 no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM. Segundo Araújo, a última foi "the starting point of further research into the meaning of the black contribution to Brazil and their participation in the construction of its national and cultural identity"(Araújo, 2015, 150-151).

Didi, sacerdote-artista

Este breve contexto elucidada a mudança de classificações em curso a partir da segunda metade do século XX, em que a produção vinculada à cultura negra ganhou espaço e passou a ser paulatinamente reconhecida dentro do circuito artístico nacional. Desconhecido Maximiliano dos Santos (1917-2013), conhecido como Mestre Didi, foi um dos que contribuiu e participou ativamente deste processo. Sua mãe era *une grande dame du culte du rite* - conhecida como "Mãe Senhora" - de uma das comunidades mais tradicionais do *candomblé* da Bahia, a Axé Opo Afonxá, detentora do rótulo de "mais pura africanidade" (Agier, 2001). A religião tem origem nos povos Yoruba na África Ocidental, e chegou ao Brasil com o comércio de escravos iniciado no século XVI. Mestre Didi cresceu nesta atmosfera "sagrada" e aos 17 anos de idade se tornou sacerdote. Por conta da centralidade da figura de sua mãe, sua casa era frequentada por intelectuais e artistas baianos ou que residiam na Bahia, o que permitiu que Didi criasse laços importantes para o seu processo de legitimação no campo artístico como figura de referência na cultura afro-brasileira. (Dezidério, 2015, 53).

A participação do Mestre Didi em *Magicién de la terre* encaixa-se na orientação curatorial que buscava práticas artísticas que dialogavam com religião e espiritualidade. Contudo, um exame minucioso das circunstâncias, do momento histórico e dos significados da escolha trazem à tona um quadro mais complexo e politizado da sua participação. Mais do que um artista afro-brasileiro, Mestre Didi foi uma figura central no movimento de africanização da cultura bahiana, conduzido por intelectuais (como Roger Bastide e Pierre Verger), líderes espirituais e pesquisadores, como sua esposa Juana Elbein: "Eles contribuíram para a desterritorialização da África, para a sua transformação em um 'universal particularizável'". (Agier, 2001)

Didi recebeu treinamento para a produção dos artefatos que participavam dos rituais - objetos que são estéticos por natureza - e a partir desta atividade desenvolveu sua poética (Dezidério, 2015, 57). No final dos anos 1960, começa a mostrar sua obra fora do ambiente religioso, em espaços como museus e galerias. É importante esclarecer que uma peça confeccionada para um ritual não poderia ser exposta ou comercializada, e que as que eram foram portanto feitas com esta intencionalidade. Nesta época, Didi conhece Joana Elbein dos Santos, antropóloga e pesquisadora das religiões africanas que veio estudar no Brasil. Juanita, como ficou conhecida, se tornou esposa e a principal porta-voz do artista e juntos trabalharam na divulgação da obra de Didi, através de exposições e publicações no país e no exterior (Cypriano, 2001).

A trajetória de exposições do Mestre Didi mostra como o empreendimento artístico era coisa séria para o sacerdote. Na década de 1960, expôs na Galeria Bonino no Rio de Janeiro e na Atrium em São Paulo, ambas de prestígio no meio, frequentadas por artistas e intelectuais. Sobre a Bonino, comentou o artista Siron Franco: "A Bonino exibia grandes nomes nos anos 60, como Di Cavalcanti e Portinari. Quem expunha lá estava feito" (apud Fioravante, 2001). Já a Atrium ficou conhecida por prestigiar a produção de vanguarda e os emergentes da época. Expôs também na G4, espaço alternativo no Rio de Janeiro, no mesmo ano em que a galeria promoveu a primeira individual de Hélio Oiticica. A realização destas individuais em galerias comerciais que expunham os principais artistas do período é bastante significativa. Atestam uma prática bastante profissionalizada e uma bem sucedida estratégia em participar do mercado no eixo Rio - São Paulo - assim como a abertura deste mercado para o seu trabalho e o que ele

representava. Didi teve salas especiais e foi também curador da Exposição Internacional de Arte Afro-Brasileira que passou pela Nigéria, Gana e Senegal entre 1968 e 1969.

Em 1986 o colecionador norte-americano Haskel Hoffenberg¹⁴ - que apresentou as obras de Didi para Martin em Nova York-, emprestou as esculturas da sua coleção para uma exposição no Schomburg Center, um dos maiores centros de pesquisa da cultura africana nos Estados Unidos. Hofenberg conheceu Didi em Salvador nos anos 1980, quando buscava fotografias raras para a sua coleção de imagens latino-americanas. Na ocasião, encantou-se com suas esculturas, e adquiriu 15 delas, que seguiram com ele para Nova York. É neste contexto de expansão do reconhecimento e da ampliação dos padrões estéticos do circuito artístico em relação às produções chamadas de "étnicas" que Aline Luque fez a primeira viagem de prospecção ao Brasil em 1987, na qual foi à Bahia e visitou o atelier do Mestre Didi.

É interessante, contudo, perceber como boa parte do prestígio de Didi como artista veio de outros campos, especialmente pela sua "atuação dentro da esfera religiosa" e pela sua participação na preservação e afirmação da cultura afro-brasileira. (Dezidério, 2015, 44) De fato, dados sobre sua descendência e relevância religiosa tem muito mais destaque do que os traços estéticos de suas obras. (Dezidério, 2015, 61) Como relata Goldstein (apud Dezidério, 2015, 62), o famoso escritor bahiano Jorge Amado, por exemplo, não fundamenta a qualidade das peças de Didi em critérios estéticos; elas são valiosas pela "fina qualidade humana" do produtor e por ele ser um "representante do povo baiano". Segundo alguns estudiosos da sua obra, na construção da trajetória artística de Mestre Didi foi dada mais ênfase à aura mística de sua personalidade e ao discurso da fidelidade à tradição afro do que à sua obra em si. Figura muito estimada pelo campo intelectual baiano, Didi era também um escritor e pesquisador, com vários livros publicados, alguns com sua esposa Joana Elbein. Era próximo do sociólogo francês Roger Bastide (que prefaciou um de seus livros) e do fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, com quem viajou à África.

Quando questionada, numa entrevista em 2014, sobre um artista que a marcou, Aline Luque escolheu Mestre Didi e relatou suas lembranças da visita que fez ao terreiro de

¹⁴ Nascido em 1922, Haskel viveu 20 anos no Brasil, onde formou uma coleção de arte latino-americana, com um interesse especial em fotografia do século XIX. Ver: The New York Times, Sept. 23, 2015.

candomblé. As cartas trocadas entre a curadora e o casal Didi-Juana são marcadas por gentilezas, envio de abraços e boas recordações dos encontros que tiveram. Assim, ao observarmos o percurso da curadora que começou com a pesquisa por produções vinculadas à práticas religiosas, o contexto em que veio ao Brasil, no qual a arte afro-brasileira se legitimava e expandia, e a centralidade de Didi neste processo, os sentidos da seleção ficam mais claros. Da perspectiva do artista, participar de *Magicien* e ter sido um dos convidados a falar no Colóquio de abertura que aconteceu nos dias 3 e 4 de junho de 1989, e que teve como tema no dia da sua participação "L'artiste dans les sociétés - Diversité des critères esthétiques", consagra sua arte e o discurso que ela carrega num dos principais centros da arte mundial. Assim, junto à importância da obra, seria ingênuo ignorar o impacto ideológico e estético do contexto e das armaduras discursivas que trouxeram sua arte para o público (Filipovic, Marieke e Øvstebø, 2010, 17).

Ronaldo Rego, artista-sacerdote

O caso de Ronaldo Rego é particularmente interessante, pois adquiriu fama produzindo arte afro-brasileira mesmo sendo um homem branco. A influência africana na sua religiosidade e na sua prática artística foram fundamentais neste processo. E, de fato, a definição de arte afro brasileira nos anos 1980, tal como colocada por Marianno Carneiro da Cunha, não se referia a quem produzia, mas ao que era produzido: "an artistic conventional expression that either carries out a function in the cult of the orixás or that deals with a theme related to the cult" (apud Cleveland, 2015, p. 93) .

Rego começou a frequentar o terreiro de Umbanda nos anos 1980, e a partir desta vivência trouxe o tema para a sua produção plástica: "en raison de mon vécu personnel de l'Umbanda, il est naturel que mon oeuvre soit profondément influencée par ses rites, ses règles et son <modus operandi>" (Rego apud Paris-Rio, 1989). Religião sincrética que mistura influências africanas com elementos do espiritismo kardecista, é mais aceita e tolerada pela Igreja Católica, e tem uma presença mais forte no sudeste e sul do Brasil. Disse ele numa entrevista para Aline Luque: "umbanda c'est brésilien" ao passo que "il n'y a pas de syncrétisme en Candomblé, c'est très pur. C'est la pureté de la religion africaine" (Rego, 1987, 9)

Nascido em 1935, Rego fez o percurso inverso ao de Didi: primeiro formou-se artista, e mais adiante, sacerdote. Estudou artes plásticas no Rio de Janeiro e desde a década de 1960 produz e expõe no Brasil e no exterior. Já trabalhava com diversos suportes quando, em meados dos anos 1980, direcionou sua produção aos temas vinculados à Umbanda. Seu olhar de artista fez com que vislumbrasse a possibilidade de estetizar as cores e formas que representam o panteon dos Orixás: "fluent in these sacred graphics and patterns, Rego often modifies the forms in secular production to make them more 'harmonic' or aesthetically pleasing, as he has greater leeway to derivate from prescribed elements when creating a work for a secular audience" (Cleveland, 2015, 99). É preciso, contudo, lembrar que a dimensão estética é constitutiva do culto dos orixás. Rego também substituiu os materiais originais mais perenes por outros mais permanentes (Cleveland, 2015, 102), inclusive por conta de visar a comercialização destas obras e sua inserção em museus e coleções.

Aline Luque realizou uma entrevista com Ronaldo Rego durante sua primeira visita ao Brasil em abril de 1987, na qual ela buscava compreender os elementos simbólicos e cerimoniais da umbanda, que o artista explicou com muito conhecimento histórico, mitológico, religioso. Ela estava especialmente interessada no processo de sua transformação em pai-de-santo e na "originalidade" tanto da religião quanto da produção artística. Ao que tudo indica, ela já estava particularmente interessada no trabalho dele, embora o convite formal da organização do evento só tenha chegado em julho de 1988. Outra colocação que deve ter entusiasmado Aline foi quando Rego disse: "Ici à Rio il n'y a pas d'influence européenne". (Rego, 1987)

Rego é 18 anos mais jovem que Didi, e eles não se conheciam na ocasião da exposição em Paris. A trajetória de Rego na arte afro-brasileira era mais recente, e ele não era um artista tão famoso nacionalmente como os outros dois selecionados: "personne ne le connaît ici, pour l'instant, ni Meirelles, ni moi..." escreveu Michel Sarre, attaché culturel do Consulado da França, que estava organizando a viagem de Cildo para Paris. Em setembro de 1987, Rego escreve para Aline: "a proposta do Magicien me seduz, já que a maioria das minhas obras de temas religiosos fica escondida do interesse

público"¹⁵. A partir daí, esteve presente em todas as exposições organizadas por Emanuel Araujo, com exceção de *A mão do povo brasileiro*, que teve apenas artistas negros. A pesquisadora norte-americana Kimberly Cleveland registrou também mostras vinculadas ao tema da arte afro-brasileira no exterior das quais Rego participou, a maior parte após a participação em *Magicién* (Cleveland, 2013, 72).

O artista, que é também escritor, é bastante receptivo a pesquisadores e pesquisadoras. Sua obra e seu discurso fornecem um bom panorama da Umbanda, combinação importante para a participação em *Magicién* que, concomitante ao aumento do reconhecimento da cultura afro-brasileira no final do XIX, fez com que a obra de Rego passasse a receber maior atenção nacional e internacional de curadores. Longe de ser apenas um propagador da Umbanda, sua decisão de trabalhar com estes temas não derivou apenas da sua fé religiosa¹⁶. Rego é um artista intelectualizado, conhece os debates do mundo artístico, e nunca escondeu seus interesses em comercializar suas obras. Viajado, fala várias línguas e esta sempre disposto a fornecer explicações sobre os seus trabalhos. Uma reportagem da revista *Der Spiegel* de 2000 descreve como ele ficou conhecido entre visitantes e colecionadores em Paris como um "mágico amigável", dada a sua disponibilidade em explicar cada uma das suas dez esculturas e as divindades que elas representavam (apud Cleveland, 2013, 75). Sua autoridade como pai de santo dava legitimidade para a explicação do seu trabalho como artista.

Magiciéns, os artistas e o mercado

Analisando o mercado de arte afro-brasileira, Conduru (2003, 178) explica que

"no circuito comercial de arte é possível falar em um nicho de mercado que abriga desde trabalhos como os de Rubem Valentim, Carybé, Emanuel Araújo e Ronaldo Rego, que misturam referências das culturas negras com princípios da arte européia e norte-americana, quanto o de Mestre Didi, que conquistou o circuito nacional e internacional de arte vinculados às práticas das 'comunidades de terreiro'".

Embora Martin tenha afirmado que privilegiou artistas que não faziam parte do mercado, seria muito difícil que os selecionados não tivessem uma reputação local para

¹⁵ Carta de Ronaldo Rego para Aline Luque, setembro de 1987. Arquivos Centro George Pompidou, caixa 1995026/168

¹⁶ Atualmente, Rego não é mais praticante da religião, e trabalha com outros temas.

que fossem indicados aos curadores. Martin conheceu a obra de Didi através de um colecionador norte-americano; Cildo Meirelles já possuía boa reputação como artista conceitual¹⁷, Rego estava investindo forte no tema da Umbanda e tinha uma obra e um discurso bastante consistentes.

Para muitos dos *mágicos* selecionados, aquela foi uma oportunidade de conhecer a capital das artes; nas palavras do próprio Rego, estava "feliz em poder ir à França, sonho de todo artista"¹⁸. Em seu texto para o catálogo *Retour sur une expositions legendaire*, falou sobre os impactos para si:

"Je trouve qu'après cette exposition, on nous a regardés avec plus d'attention et de respect dan nos pays. Nous étions marginalisés par le système car les arts visuels d'origine africaine, religieuse ou non, étaient considérés comme du folklore, pur artisanat, curiosité pour les touristes. Après le Nihil Obstat européen (rien ne s'oppose), occasioné par Magiciens, les critiques ont reconnu l'existence de ce courant jusque-là <submergé>, qui se manifestait seulement entre Afro descendats mais aussi entre artistes blancs". (Apud Martin, 2014, 234).

Interessante observar que no caso de Cildo Meireles, a questão da comercialização do seu trabalho não aparece nas correspondências trocadas com a organização da mostra. Já para Didi e Rego, as possibilidades de venda das obras estiveram presentes desde o início da conversa. Ambos foram solicitados a enviar orçamento para a criação de obras *in situ* para a entrada da exposição, o que acabou não se concretizando, segundo as explicações de Aline Luque, por conta das restrições financeiras que foram surgindo no decorrer do projeto. Quem acabou produzindo a obra que ficou em frente de *La Villete*¹⁹ foi Hans Haacke com a instalação ready made *Un jour, en liesse, les lions de Dulcie September cracheront de l'eau*, que provavelmente exigiu uma logística e custos bem menores.

Rego e Didi tiveram obras incorporadas à coleção, o que significa que foram aprovadas pelo comitê do museu, que até então colecionava apenas obras ocidentais. Ronaldo Rego doou uma das suas obras expostas, *Nourriture pour OXUM*, escolhida por Martin, , e que faz parte da coleção até os dias de hoje. Outras 7 obras de Rego foram

¹⁷ Cildo Meirelles havia participado da Bienal de Paris em 1977, entre várias outras mostras no *centro*.

¹⁸ Carta de Ronaldo Rego para Mark Francis, Rio de Janeiro, 21/7/1988. Archives Centre Pompidou. Caixa 1995026/167

¹⁹ A exposição aconteceu no Centro George Pompidou et à la Grande halle de la Villette. Didi expôs no primeiro, Rego e Cildo no segundo local.

compradas pelo Canal +, um dos principais patrocinadores do evento, e uma foi vendida para um particular. Os preços variavam entre 500 e 700 dólares²⁰.

Durante a negociação com os curadores de *Magicien*, era previsto que as gravuras de Rego participariam da exposição, mas o comitê acabou decidindo exibir apenas as esculturas. O artista, contudo, decidiu levar suas gravuras e, chegando em Paris, organizou, a toque de caixa, uma mostra na galeria Debret, que era operada pela Embaixada do Brasil, sob o comando do pintor-diplomata Sergio Telles. Acertaram rapidamente a exposição, que abriu dia 21 de junho, com gravuras e aquarelas. Na ocasião, vendeu duas aquarelas, "coisas rara", segundo o artista. E continua: "não consegui nota nos jornais. Apenas na imprensa nanica ou underground. Mas, o importante foi o fato de que fui um dos raros brasileiros a conseguir duas expos ao mesmo tempo, em Paris!" (Rego, 2016, 51)

Já a obra *Opa Eye* do Mestre Didi foi adquirida pelo Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM) por 3.500 dólares, e posteriormente encaminhada para outra instituição francesa. A comercialização das obras de Didi era conduzida pela sua esposa Joana, e os pagamentos eram feitos por meio de depósito num banco em NY. As demais obras que foram precificadas (algumas não estavam à venda) na exposição do Pompidou variavam entre 350 e 3500 dólares. De acordo com os Arquivos do Pompidou, a outra obra adquirida foi *Iwim Igi*, pelo diretor de museu nos Países Baixos, pelo valor de por 2.500 dólares.

Quando Martin fala que sempre há um artista a ser encontrado/reconhecido, esta pois lidando com uma figura central do discurso da história da arte: o artista, ideal inefável de um homem universal, sem classe, mas que em verdade durante séculos foi predominantemente masculino, branco, europeu. O que Magicién fez foi ampliar o conceito, ampliando também o mercado. Neste sentido, a globalização aqui é muito mais a expansão de categorias ocidentais para o *resto* do mundo, do que o inverso.

Didi e Rego produziam para exposições e para o mercado de arte e suas obras, por mais que remetam a objetos rituais, não o são. Mestre Didi foi pioneiro ao inserir no

²⁰ Carta de Ronaldo Rego para Aline Luque. Rio de Janeiro, 21.7.1988. Arquivos Centro George Pompidou, caixa 1995026/160.

contexto da arte secularizada a estética da religiosidade afro-brasileira e, junto com Rego e outros artistas, contribuíram para a afirmação da identidade do segmento étnico racial representado por esta estética. Esta produção é, portanto, engajada socialmente, política. (Dezidério, 2015, 71) Leva-las a uma das principais capitais coloniais do mundo moderno tem um peso simbólico difícil de ser mensurado; no plano individual foi motivo de muito orgulho e satisfação para os artistas (incluindo aí as vendas), que em nenhum momento demonstraram incômodos com relação às discussões sobre o olhar neocolonista ou exotizante da mostra. Confirma-se aqui a importância de pensar nos locais em que a arte ganha sua visibilidade e a partir disso é resignificada e revalorizada.

Considerações finais

Magicién acontece no contexto de uma tendência mundial de legitimar minorias sociais dentro e fora do campo artístico. As obras de Mestre Didi e Ronaldo Rego remetem a história e à cultura de uma população que resistiu a um longo processo de exclusão e violência, que vem desde o período colonial até os dias atuais. Embora tenha diminuído, as religiões afro-brasileiras continuam sendo alvo de preconceito. Ao inserirem no universo da arte objetos vinculados à religiosidade afro-brasileira, enaltecem seus aspectos estéticos ao mesmo tempo em que legitimam a cultura que lhes criou. A escolha destes *mágicos*, vinculados à estética de minorias silenciadas da população brasileira, tem portanto uma inegável conotação política, o que não significa que os curadores os tenham selecionados por estes motivos pois, como vimos, seus critérios eram outros. Mesmo não se tratando de objetos ritualísticos, as obras possuem uma aura mística, e a presença destas obras em grandes museus e exposições é fundamental, pois dá voz às heranças socioculturais de um segmento social minoritário (Dezidério, 2015, 72).

Rego e Didi são artistas que foram selecionados por trabalharem com temas religiosos, e que por participarem deste campo, adquiriram legitimidade no mundo da arte. Foram recrutados como *mágicos* a partir do olhar estrangeiro, pois no Brasil já eram artistas. No caso de Rego, que há não muito tempo se aventurava nas searas afro-brasileiras, *Magicién* teve importância por se tratar de uma grande exposição na França, o que é sempre um elemento legitimador das carreiras artísticas tupiniquins.

Cleveland (2015 p. 103) argumenta, com razão, que a agência artística de ambos fica de lado diante das suas audiências seculares. Como tratam de um simbolismo sagrado pouco conhecido pelo grande público, é difícil para os não-iniciados decifrar o seu conteúdo. Assim, suas obras ficam limitadas a explições sobre a parte religiosa, sobre o que esta sendo representado, diminuindo o peso da questão estética: "This tendency subverts emphasis on the artist, including individual style, influence, and form, for his respective religion". No caso específico de *Magicien*, contudo, as obras foram expostas sem textos contextuais e históricos - o que foi bastante criticado-, estratégia expositiva que tinha como objetivo justamente dar maior ênfase à estética. Há aqui, portanto uma contradição, uma vez que a religião e seus discursos teve um papel central na seleção destas obras, assim como o tem na recepção destes trabalhos.

Artista ou mágicos? As classificações dizem mais de quem efetua - e de que lugar se efetua - a classificação do que sobre os artistas em si, até porque, a categoria artista é sempre contextual, histórica, socialmente localizada e, portanto, em constante mutação. Observar os percursos dos artistas afro-brasileiros e o lugar de *Magicien* em suas trajetórias apenas confirma que nossas concepções do que é arte e de quem é um/a artista é sempre uma construção social. Num momento em que o campo da arte precisava expandir suas fronteiras e ampliar o entendimento do que tem valor, nossa percepção também se amplia afinal, "somos todos, de alguma maneira, grandes míopes culturais" (Schwarcz, 1987) . Assim, apesar das controvérsias que criou, *Magicien* contribuiu para os debates sobre a nossa diversa, dividida e demandante condição contemporânea.

Referências bibliográficas

- Agier, Michel. 2001. <Distúrbios identitários em tempos de globalização>. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2: 7-33.
- Araujo, Emanuel. 2015. <Thirty Years of Afro-Brazilian Art> *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture*, n. 9, Issue 2.
- Cleveland, Kimberly. 2013. *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville: University of Florida Press.
- Cleveland, Kimberly. 2015 <Sacred/secular Nexus: Afro-Brazilian Religion in the Afro-Brazilian Art of mestre Didi and Ronaldo Rego>. *Critical Interventions*, 9:2, 91-106.
- Cohen-Solal, Annie. 2014. «Entretien avec Aline Luque et André Magnin». In *Magiciens de la terre: Retour sur une exposition légendaire* dirigé par Cohen-Solal, Annie; Martin, Jean-Hubert
Paris: Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral.
- Conduru, R. 2003. <Beleza negra: Entre o museu, o terreiro e o mercado>. In *História representada. O dilema dos museus*. dirigé par J. N. Bittencourt, 173-182. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.

- Cypriano, Fabio. 2001. <Mestre Didi une passado e presente>. In *Folha de São Paulo*, 8 de novembro. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0811200126.htm> Acesso em 25 de janeiro de 2018.
- Dezidério, Gabriela. 2015. <A construção de uma categoria arte afro-brasileira: um estudo da trajetória artística de Mestre Didi.> Dissertação de mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes. Universidade Federal Fluminense.
- Entrevista de Ronaldo Rego à Aline Luque. 1987. Datilografada. Arquivos Centre George Pompidou.
- Filipovic, Elena; Van Hal, Marieke; Øvstebø, Solveig. 2010. <Biennialogy>. In *The Biennial Reader*, edited by Filipovic, Elena; Van Hal, Marieke; Øvstebø, Solveig. Bergen Kunsthall and Hatje Cantz Verlag.
- Fioravante, Celso. 2001. <O marchand, o artista, o mercado>. In *Forum Permanente*. <http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado>
- Lafuente, Pablo. 2013. «From the Outside In - Magiciens de la terre and Two Histories of Exhibitions» In *Making Art Global (Part 2), 'Magiciens de la Terre' 1989*, dirigé par Lucy Steeds et all, p. 8-23. London: Afterall.
- Martin, Jean-Hubert. 2013 «The Death of Art - Long Live Art, 1986» In *Making Art Global (Part 2), 'Magiciens de la Terre' 1989*, dirigé par Lucy Steeds et all, p. 216-222. London: Afterall.
- Martin, Jean Hubert; Cohen-Solal, Annie. 2014. *Magiciens de la terre: Retour sur une exposition légendaire*. Éditions Xavier Barral/Éditions du Centre Pompidou.
- McEvelley, Thomas. 2010. «Arrivederci, Venice: The Third World Biennials» In *The Biennial Reader*, edited by Filipovic, Elena; Van Hal, Marieke; Øvstebø, Solveig. Bergen Kunsthall and Hatje Cantz Verlag.
- McEvelley, Thomas. 2013. «Marginalia: Thomas McEvelley on the Global Issue», In *Making Art Global (Part 2), 'Magiciens de la Terre' 1989*, edited by Steeds, Lucy. London: Afterall.
- Mestre Didi, 1989. Colóquio Magicien de la Terre. Datilografado.
- Paris Rio. 1989. Numéro 19, Juillet 1989 - le journal des brésiliens à Paris.
- Pollock, Griselda. 2003. *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. London and New York: Routledge.
- Rego, Ronaldo. 2016. *Carnet de voyage: crônicas de um viajante apressado*. Petrópolis: R. Rego.
- Schwarcz, Lilia Moritz. 1997. «Dos Males da Medida». *Psicologia USP*, 8(1), 33-45.
- Steeds, Lucy (editor) et al. 2013. <Making Art Global (Part 2), 'Magiciens de la Terre' 1989>. London: Afterall.