



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ANA LAURA TERTO DA SILVA

**IMAGEM DE MULHER: UMA LEITURA DOS RETRATOS DE ‘TIA
MARCELINA’ E ‘FILHA DE SANTO’ NA ARTE AFRO-BRASILEIRA/ALAGOANA
DE MESTRE ZUMBA.**

MACEIÓ-AL
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
ANA LAURA TERTO DA SILVA

**IMAGEM DE MULHER: UMA LEITURA DOS RETRATOS DE ‘TIA
MARCELINA’ E ‘FILHA DE SANTO’ NA ARTE AFRO-BRASILEIRA/ALAGOANA
DE MESTRE ZUMBA.**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado ao Instituto de Ciências Sociais da
Universidade Federal de Alagoas como requisito
parcial para obtenção do grau de Bacharel em
Ciências Sociais.

MACEIÓ-AL

2022

**Catálogo na fonte Universidade
Federal de Alagoas Biblioteca
Central
Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

S586i Silva, Ana Laura Terto da.
Imagem de mulher: uma leitura dos retratos de 'Tia Marcelina' e 'Filha de Santo' na arte afro-brasileira/alagoana de mestre Zumba/ Ana Laura Terto da Silva. – 2022.
47 f. : il. color.

Orientadora: Fernanda Rechenberg.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais: Bacharelado) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Maceió, 2022.

Bibliografia: f. 45-47.

1. Mulheres negras. 2. Retratos pictóricos. 3. Mestre Zumba (Pintor alagoano). I. Título.

CDU: 316: 75

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a José Zumba por si e sua arte, que me permitiu conectar a mim, as minhas mais velhas que insistem na vida em diálogos com o senhor do tempo.

Aos queridos Lorena, Andresa, Paulo e Thiago que efetivamente fizeram o trabalho junto comigo em escuta, correções e contribuições,

Aos amigos que através de nossos encontros e trocas ajudaram a iniciar, viver e fechar ciclos de forma bonita.

Aos componentes da banca Jeamerson Santos e Siloé Amorim que aceitaram o convite ante o aperto do tempo e por suas contribuições ao trabalho.

A minha orientadora, que me ajudou a passear pelas divagações confusas que apresentei até chegarmos ao presente trabalho.

RESUMO

Este trabalho faz uma leitura acerca dos retratos de 'Tia Marcelina' e 'Filha de Santo' feitos pelo pintor alagoano José Zumba, observando como suas obras dentro da perspectiva da arte afro-brasileira constroem uma outra forma de se observar a imagem da mulher negra na sociedade e nas artes visuais. Para isso é estabelecida uma relação comparativa com os retratos pictóricos de mulheres negras feitos por artistas como Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, percebendo como esses primeiros retratos moldaram uma leitura da imagem de uma mulher negra exotizada. Traço uma linha de história social do retrato, empregando o que envolve a técnica na interpretação das obras; bem como uma construção da arte afro-brasileira, de modo a alocar as obras de Mestre Zumba nesse campo. Assim, pois, os acontecimentos que envolvem os quadros, como a afro-religiosidade em Alagoas, tendo em perspectiva o acontecimento do 'Quebra de Xangô', os signos e costumes da sociedade alagoana que constroem as obras são apercebidos e significados nos retratos de modo a compor a leitura.

Palavras chaves: Retratos pictóricos; Mulheres negras; Mestre Zumba; Alagoas.

ABSTRACT

This study analyzes the portraits “Tia Marcelina” and “Filha de Santo” painted by the Alagoano artist José Zumba. The aim is to examine how his pieces, from the perspective of Afro-Brazilian art, forge a novel way of representing black women in society and the visual arts. For this, the analysis compares Zumba’s work with that of artists such as Jean-Baptiste Debret and Johann Moritz Rugendas, emphasizing the latter’s influence in the exotic depiction of black women. In this sense, I explore the social history behind the pieces and the development of Afro-Brazilian art in order to interpret as well as assess Mestre Zumba’s work in this context. Thus, I underline historical events and social processes that are involved with the paintings, such as Afro-religiosity in Alagoas - with focus on “Quebra de Xangô”. I also cast light on how the symbols and the customs of Alagoas are represented and depicted in Mestre Zumba’s art.

Keywords: black women representation in painting; Alagoas; mestre Zumba

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- Oxês Xangô, séc. XIX. Autoria não especificada.....	23
Imagem 2- <i>Negras</i> , Jean-Baptiste Debret, 1835.	29
Imagem 3- Cabinda. Quiloa Rebolla. Mina, Johann Moritz Rugendas (del.) e Vigneron (lith).....	31
Imagem 4- Negra Mina [detalhe] de Cabinda Quiloa. Rebolla Mina.....	31
Imagem 5 - Negros no fundo do porão, Johann Moritz Rugendas e Deroy (del.) e Engelmann(lith.).....	32
Imagem 6 - Negras no porão [detalhe]	32
Imagem 7 - Tia Marcelina, José Zumba, 1982.....	34
Imagem 8 - A Negra, Tarsila do Amaral, 1923.....	37
Imagem 9 - Filha de Santo, José Zumba, 1977.	41

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. MESTRE ZUMBA, UM CRONISTA COM PINCÉIS	15
2.2. Afro-religiosidade em Alagoas e o ‘Quebra de xangô’	18
2.3. Na construção de uma arte afro-brasileira/alagoana	22
3. AS NARRATIVAS POR/SOB RETRATOS	26
3.1. Os retratos dos viajantes	28
3.2. A mulher negra pelos olhos dos artistas viajantes	30
4. A ‘FILHA DE SANTO’ E A ‘TIA MARCELINA’ - A CONTINUIDADE DE UMA CULTURA NO TEMPO	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

1-INTRODUÇÃO

Na busca de expressar sentimentos, quaisquer que fossem eles, as artes, em particular a pictórica, me pareciam a melhor opção desde muito, fosse fazendo ou observando. Lembro que o rosto e olhar sempre me pareceram importantes na forma de contar algo, as vezes é como se a pessoa retratada me chamasse e dissesse que me contaria algum segredo, coisa importante a ser revelada para ambos, algo que viesse a mexer com a minha forma de perceber o mundo externo na nossa conexão ali estabelecida.

Em 2018, as voltas pelo centro de Maceió, entrei na biblioteca Graciliano Ramos, e alguns quadros dos acervos me chamaram atenção: eram pessoas negras, retratos de pessoas negras e um moço parecido com meu avô, me lembra de mim e lembro de não ver muitos retratos como aqueles, parecidos conosco, e apreciável como esse o era; o título do retrato é ‘preto velho’ e o nome do pintor é José Zumba.

Desde então, comecei a buscar outras obras do pintor, e me deparei com o retrato de Tia Marcelina, a mulher que já tinha ouvido falar quando em conversas sobre o fatídico ‘Quebra de Xangô’ de 1912. O encantamento por Zumba aumenta na mesma proporção em que a figura histórica e simbólica de tia Marcelina se expande no meu horizonte de menina preta alagoana estudante de Ciências Sociais e esmerilhadora de imagens pictóricas.

Sendo assim, o conceito de autodefinição da socióloga feminista negra Patrícia Hill Collins me norteia o olhar para essas figuras, de modo a compreender o que faz parte de uma autopercepção enquanto mulheres negras, e as imagens que serão investigadas fazem parte desse que está como processo de autodefinição.

Observar tais retratos me ajudou a pensar em como a história é ou pode ser contada através das imagens, fornecendo repertórios visuais para a criação de uma narrativa de reconhecimento social de um grupo e o reconhecimento de si a partir da construção de uma memória social. Ao mesmo tempo em que quando colocado esses retratos de Mestre Zumba em contraposição com a memória de outros retratos de pessoas pretas, em estado de subserviência, em caráter servil e de tipo abstrato de um grupo posso comparar em busca da compreensão do papel da obra e do impacto da obra do pintor alagoano.

O discurso apresentado pelo pintor parece contar uma outra história, feita inclusive a partir de quem fora e ainda é oprimido por muito tempo. O que há em cada retrato de cada preto velho, filho e filha de santo, assim como Ialorixá por ele retratada é a imponência de suas formas e culturas; considerando que os retratos são como o artista representa seus pares.

O que será feito na monografia, portanto, é uma observação social e interpretativa do discurso expresso no retrato, analisando a técnica dentro de uma perspectiva social com o foco nas figuras pretas, assim como, olhando para quem era o pintor e investigando uma memória que se pauta nessa representação proposta por sua obra, devo dizer que não vi os retratos a serem analisados pessoalmente, devido às circunstâncias da pandemia em que essa pesquisa foi realizada.

Voltando aos segredos que os retratos me contam, e a importância de nossa conexão para uma percepção outra de mundo, ‘tia Marcelina’ e a ‘filha de santo’ me contam coisas de modo a reorientar o olhar para uma continuidade da nossa história no tempo. O retrato da ‘filha de santo’ é pintado primeiro que o de ‘Tia Marcelina’, o movimento feito é olhar para uma mulher filha, voltar para uma mulher mãe e que me possibilita pesquisar a partir de um lugar de segurança diante de uma sensibilidade, para fazer um confronto de imagens.

Buscando compreender as formas de retratar pessoas pretas no Brasil, enfocarei as pinturas de Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret do século XIX, denominadas como tipos negros, e o que seriam tipos negros ou tipos raciais senão, pessoas sem nome, sem significação de si como afirma Marina Feldhues “O *tipo racial* é uma construção teórica, abstrata, que procura transformar sujeitos em espécimes de *raças* humanas” (FELDHUES, 2021, n.p.).

De modo que é possível perceber um grupo que tem como fator marcante a escravidão e a evidência a mesma nas narrativas da história oficial e mais nenhuma outra, faz com que seja conhecido por outros e por si apenas de um modo enquanto participe de um grupo escravizado, sendo raça catalogável como mostram os registros feitos ao longo da história desenvolve-se assim um caráter de pertencimento ligado a identidade.

As análises dos retratos selecionados serão feitas a partir do método iconográfico, relacionando as escolhas de composição dos retratos, como a indumentária de santo, as simbologias imbuídas as figuras retratadas como a da Ialorixá, tendo como amparo teorias sobre uma negritude em identidade e uma memória social atrelada a esses retratos de José Zumba.

Da forma narrativa através das imagens, tomo com referência Alberto Manguel (2001), que no ensaio ‘O espectador comum: a imagem como narrativa’ então com as memórias acesas, discorre por sobre como as imagens podem contar histórias e de que forma podem compor a construção de uma narrativa.

O escritor reconta a história da imagem, para contar que a imagem conta história, pois ao folhear os livros de sua tia sem qualquer escrito, percebeu que as pinturas podiam e o estariam guiando em algum caminho, esse que o observador se percebe enquanto protagonista também, quando convidado ou inquirido pelas próprias imagens à uma leitura.

Neste processo de participação do observador da imagem nas mesmas, retoma os pensamentos de Francis Bacon, quando este afirma que todas as imagens existentes já fazem parte de nós desde quando nascemos ou quanto ao pensamento do filósofo Platão de que ‘todo conhecimento não passa de recordação’ (Apud MANGUEL, 2001, p.24) realizando assim, que diante de todas as imagens que travamos contato, estamos nela refletidos.

Entendendo que ao mesmo tempo em que podemos lê-las, podemos nos recordar delas, de suas formas e o que sentimos, suas formas e o que delas podemos retirar para valorar a interpretação; assim como saber de sua função, ao entender que ‘a imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem’ (MANGUEL, 2001, p.24) de modo que esta esteja totalmente atrelada a capacidade de criação de pensamentos.

Não escapando a análise da atuação dessas imagens no tempo e no espaço; como se partindo de uma pintura feita há anos, observada por vários alguéns do mundo de hoje e de lugares tanto diferentes, quanto do que está situado a imagem; e essa única imagem pode ter outros contornos narrativos do que tivera na época em que foi exposta pela primeira vez; e como ele afirma: ‘formalmente, as narrativas existem no tempo, e as imagens no espaço’. (MANGUEL, 2001, p.24)

As releituras e reconexões são recorrentes, propondo assim uma infinidade da imagem, bem como de quem a lê; sendo como se falasse de si mesmo, dando vida e eventualmente se comovendo ao percebê-la, porque o faz a partir dos códigos simbólicos assimilados e que o forma como indivíduo e grupo, no espaço que se encontra.

Neste trabalho pretendo fazer uma releitura dos retratos de ‘Tia Marcelina’ e ‘Filha de Santo’ do pintor alagoano José Zumba observando narrativas de outros trabalhos pictóricos de mulheres negras, como também trazendo narrativas que existem sobre uma das retratadas,

tendo em vista que é uma figura conhecida e emblemática na história afro-alagoana, atrelado ao contexto da época, compreendendo uma relação com os símbolos e elementos que estão na composição do próprios retratos.

Escolhi trabalhar apenas com retratos porque ao observá-los compreendo o enfoque na figura representada, de modo suscitar um interesse em descobrir a identidade das retratadas, instigada também por saber como se apresenta a “complexa negociação entre artista e retratado” (MICELI, 1996).

Para isso utilizarei como referências o antropólogo Jeamerson Santos, um dos principais estudiosos da obra e vida de José Zumba relacionada a memória e negritude de Alagoas; a historiadora Renata Bittencourt quanto a interpretação dos retratos na perspectiva de gênero; a historiadora Iohana Brito de Freitas com sua investigação em como através dos retratos pictóricos dos tipos negros, os pintores Johann Rugendas e Jean-Baptiste Debret construíram uma visualidade negra nos séculos XIX.

Quanto aos caminhos percorridos pela arte afro-brasileira serão utilizados estudos dos antropólogos Hélio Menezes Neto e Kabengele Munanga e da historiadora Irinéa Franco e o antropólogo Ulisses Neves Rafael, com suas contribuições de seus estudos sobre o ‘Quebra de Xangô’ e a trajetória da religiosidade afro em Alagoas.

No capítulo um, apresento quem é o pintor José Zumba, a partir de depoimentos sobre o pintor dados por amigos e estudiosos de sua obra, onde nasce o Zumba pintor e quais as suas referências visuais, entendendo por referências tudo o que o enche os olhos no dia a dia para perpetuar na arte, assim como sua relação com a negritude e com as religiões de matriz africana que estão pautadas nas obras do artista.

De maneira que nos subcapítulos subsequentes apresento sobre o acontecimento do ‘Quebra de Xangô’, como foram as repercussões entre os jornais da época não só alagoanos, e suas representações sobre a afro-religiosidade alagoana pautada em preconceitos sobre a religião e as pessoas que fazem parte desse universo.

Como esses acontecimentos estão na história das retratadas por Mestre Zumba, compreendendo um diálogo ou mesmo uma inserção da arte do pintor no campo da arte afro-brasileira. De modo que discorro sobre como foi desenvolvido e se estrutura o campo das artes afro-brasileiras.

Já no segundo capítulo apresento o desenvolvimento da história social do retrato junto aos retratos de figuras negras feitas pelos pintores viajantes, observando de que forma está posta a imagem da mulher negra, de modo a traçar uma leitura dessas mulheres na história da arte e na vida social desde o século XIX, para que posteriormente possa comparar como estão postas essas mulheres nas obras do pintor alagoano.

Deste modo, no terceiro e último capítulo através das proposições dos capítulos anteriores, interpreto as obras selecionadas, trazendo, além das histórias narradas por sobre as imagens, elementos da religiosidade afro e relacionando também símbolos que estão na composição dos retratos, no modo como são lidos também na história da arte, fazendo diálogo com outras obras até mesmo em comparação de maneira a contextualizar essas imagens na época em que foram criadas, assim como, reverberações posteriores a elas.

MESTRE ZUMBA, UM CRONISTA COM PINCÉIS

José Zumba também conhecido como Mestre Zumba nasceu no dia 3 de maio do ano de 1920 em Santa Luzia do Norte em Alagoas, filho de Manuel Zumba e Hortência Maria da Conceição Zumba; o pintor que se dedicou a pintar uma Alagoas negra, teve uma vida muito humilde desde a infância passando por diversas dificuldades, e foi levado às artes em Recife de acordo com que ele mesmo disse numa entrevista dada ao escritor Tancredo de Moraes.

Sofri muito, passei fome, dormi à toa. Fui para Recife empregando-me ali numa vacaria. Botaram-me numa Escola Correccional, frequentei o Colégio 5 de julho daquela instituição, depois estive no Patronato Agrícola de Garanhuns, em seguida fui transferido para o grande Colégio de Pacas em Gravatá de Bezerros. Ali tive contato com o professor Edson Figueiredo – arquiteto, pintor e escultor, quando então minha vocação para a pintura começou a despertar. (SANTOS 2019 apud MORAES, 1950, p. 273)

E mesmo cerceado pela pobreza, como diz Professor Edson Bezerra¹, Zumba fugia desse lugar através de suas pinturas, produzindo vida; de maneira que sua narrativa imagética

¹ Antropólogo e professor Edson Bezerra era também amigo de Zumba e um entusiasta de sua obra. Bezerra, Edson. 'Os imaginários alagoanos aos olhos de mestre Zumba'. Negros, canais, lagoas e outras imagens periféricas. Disponível <[Negros, Canais, Lagoas e Outras Imagens Periféricas: Zumba \(outrasimagensperifericas.blogspot.com\)](http://Negros, Canais, Lagoas e Outras Imagens Periféricas: Zumba (outrasimagensperifericas.blogspot.com))> acesso em 19/12/2021.

se transporta às telas pelo que ele era ao pintar pessoas do dia a dia, bem como um cronista “das alagoas” de sua época com pincéis e tinta nas mãos o artista se insere na narrativa de uma maneira a representar uma Alagoas preta.

Ante a sua expressividade no tema, Edson Bezerra que também era amigo de Zumba, em depoimento ao documentário ‘Relicários de Zumba’ de 2014, pontua que o pintor é um dos principais nomes na criação dessa estética afro alagoana, compreendendo que o artista acaba fazendo de sua arte um ponto de partida desse delineamento identitário, ainda que, o pintor, não necessariamente, tenha-se entendido nessa missão, mas sim, seus remanescentes e intérpretes.

Apesar de sua longa trajetória Mestre Zumba só chega a ganhar reconhecimento por sua arte pelos anos de 1980 como pintor dos negros, como pontua o Jeamerson Santos (2019) em sua dissertação intitulada *Reflexões e perspectivas identitárias a partir da obra de José Zumba* que ao citar a museóloga Célia Campos, ressalta sua importância e a do seu olhar para população afro trazendo-lhes dignidade nas representações.

Um dos méritos de Zumba é imprimir personalidade a essas fisionomias taciturnas, flexíveis, dignas. Celia Campos em seu livro, uma visualidade –trajetória crítica da pintura alagoana de 1892 a 1992, destacou a importância de Zumba como inovador da temática figurativa com a presença de personagens de camadas mais humildes, negros e velhos em sua maioria, até então pouco lembradas na pintura local. (SANTOS, 2019, p,44 apud ALAGOAS, 2011).

Sendo, pois, possível considerar as obras de Mestre Zumba como se ligada a construção do simbólico, compondo deste modo a caracterização de uma negritude verdadeira e refratária, e diante disso perceber a ideia de uma negritude num olhar de recriação do que é ser negro através de uma concepção de negritude mítica, dentro da qual podemos compreender as obras do pintor; é como uma realocação do olhar, numa perspectiva que nos apresenta o antropólogo Kabengele Munanga em *Negritudes usos e sentidos*:

Acredita-se que o mito é importante, na medida em que ajuda a nova ideologia a se estabelecer. As linhas-força que serão pensadas para a frente e justificadas pela análise da situação presente pertencem à ideologia (de luta), mas podem ter sucesso quando apoiadas por uma vontade coletiva, reflexo de um passado real ou mítico. (MUNANGA, 2009, p,55)

Uma das coisas ressaltadas no documentário ‘Relicários de Zumba’ trata-se necessariamente da área em que o artista atua e se expressa, as artes plásticas ou visuais, um

campo de direta composição de imagens e lugar onde o pintor teve muita persistência para seguir, como colocado pelos intérpretes no documentário. No filme, a viúva de Zumba, Dona Júlia, expressa seu sentimento de mágoa por agora estar só, vivendo com as dificuldades e falta do reconhecimento dos trabalhos do pintor, o qual ainda que tímido, só veio tardiamente; fazendo com que Zumba pouco pudesse usufruir.

Dona Júlia afirma ainda que Zumba ‘criou os filhos na força dos pincéis’ relatando o dia a dia sem nenhum luxo, e que quando reclamava da falta das coisas para o companheiro, esse dizia ‘a minha arte é luxo’ e que acabava por vender as obras abaixo do preço para suprir o essencial que não tinha em casa. O artista vendia os quadros, ele mesmo, carregando-os debaixo do braço como diz sua companheira.

Em sua interpretação da obra de Zumba, a historiadora da arte Socorrinho Lamenha (2014) ao mesmo tempo em que o define como um pintor realista e acadêmico, por conta da trajetória de suas telas, entre paisagens e retratos ao mesmo tempo em que se questiona se ele não seria um pintor *naif*²-caso não tivesse tido instrução de maneira que aponta um teor intuitivo em seu trabalho. Fato é que o artista teve instrução, ainda que seus estudos tenham sido interrompidos, teve acesso às técnicas de pintura na escola de belas artes de Recife.

Conforme o antropólogo Jeamerson Santos coloca em análise as obras do pintor, diante de alguma vertente das artes plásticas cabe considerá-las como de uma linha expressionista, “com essa conotação de reivindicação, de bandeira, de se impor diante da invisibilidade de uma construção nacional baseada na ideia de uma democracia racial”. (SANTOS, 2019, p.83).

Em entrevista ao jornal Folhetim Repórter Semanal, de 1982, Jose Zumba afirmou que como nasceu na miséria os seus quadros eram tristes, pois representavam a tristeza de uma raça, a dor de um povo. E embora ele estivesse distante de Alagoas por alguns anos, não deixou de ver seu povo sofrido e recordava das falas da sua avó que dizia: “nasci do ventre livre, mas minha avó conheceu o cativeiro muito antes de nascer”. (SANTOS, 2019, P.8).

² Obras de caráter ingênuo e distantes da norma e técnicas específicas, também já identificadas como arte popular.

Ressaltando também essa negritude nas obras do pintor, o professor historiador Edson Moreira³, também amigo de Zumba, fala que este tinha um grande conhecimento da cultura negra, evidenciando o fato do artista ter nascido e vivido também em Santa Luzia do Norte; ‘fazendo parte real de uma reminiscência do Quilombo dos Palmares’. O que se alinha com a fala de Bezerra⁴, quando este o qualifica como ‘herdeiro da mais pura tradição negra’.

Quanto a religiosidade presente em sua obra, ainda que não haja uma afirmação da religiosidade do Zumba, existem ideias de uma possível tradição familiar com relação a mãe de Zumba, que teria deixado os búzios para seu filho⁵, Dona Hortência Maria da Conceição, que segundo Edson Moreira em publicação na revista *Oju obá*⁶, era filha de santo da Ialorixá Tia Marcelina, retratada pelo artista.

Informações colhidas do mestre Zumba, filho de dona Hortência, filha de santo de Tia Marcelina, que ouvia muitas histórias dos antigos Babalorixás, da escravidão, uma delas era a respeito da morte de Tia Marcelina, para a qual existem duas versões (...) A segunda versão contada por sua filha Hortência, foi que por não aceitar submeter-se à aquelas humilhações, teria sido espancada e morta com ferimentos de sabre na cabeça. (MOREIRA, s.d.)

Sua arte observa uma negritude⁷ Alagoana do final do século XX, e o pintor nos conduz à uma Alagoas que não é da “Terra dos Marechais”⁸, mas a terra de pretos e pretas que dançava os folguedos, que celebravam a cultura popular da época, é uma exaltação afro que forma também a cultura das Alagoas e que existe resiste após Quebra de Xangô.

2.2. Afro-religiosidade em Alagoas e o Quebra de Xangô

Tratar sobre as obras de Zumba é também falar de como se compôs a afro religiosidade em Alagoas, visto que, as obras do pintor e a história das manifestações afro na

³ “O professor e ativista do movimento negro, e no período final dos anos de 1970 conheceu o artista José Zumba.” (SANTOS, 2019, p,28)

⁴ Em depoimento ao documentário “Relicários de Zumba” de Vera Rocha de Oliveira, 2014.

⁵ Santos, Jeamerson. Reflexões e perspectivas identitárias a partir da obra de José Zumba. 2019, p,67.

⁶ MOREIRA, E. “Tia Marcelina” .Oju obá, publicação do palácio real Agbálá Obá Akókó Ti ilè Brasil – Ano 1- Número 2. s.d.

⁷ Em consonância com o pensamento de Kabengele Munanga, sendo pois um sentimento comum que liga as pessoas negras num lugar de pertencimento e preservação da identidade comum, dentro de uma percepção sociocultural. (MUNANGA,1988)

⁸ Alagoas é conhecida como a terra dos marechais, por ser a terra natal de Marechal da Fonseca e Floriano Peixoto,os dois primeiros presidentes da república.

região, assim como o fatídico acontecimento do Quebra de Xangô se entrecruzam. Os retratos e as composições estéticas que o artista propõe em suas obras suscitam o rememoração do que é uma Alagoas e como é também uma, dentre muitas histórias da afro-religiosidade.

De volta a 1912, vemos um cenário de movimentação política bem acentuado, no qual o então governador de Alagoas Euclides Malta está em disputa política para as próximas eleições governamentais com Clodoaldo da Fonseca que tinha Fernandes Lima como seu vice; Fernando Gomes então membro do instituto histórico e geográfico de Alagoas, em depoimento para o documentário “1912 - O Quebra de Xangô”⁹ aborda a briga política entre Fernandes Lima e Euclides Malta.

Gomes (2007) diz que Fernandes Lima era o principal acusador de Malta, atrelando sua figura às casas de xangô da época, o que numa sociedade racista e intolerante, tinha como intuito desmoralizá-lo e foi o que aconteceu. Conta que o partido democrático de Fernandes Lima mantinha vínculos estreitos com a liga republicana combatente, a milícia da época que tinha como um de seus componentes Manuel Luiz da Paes, um sargento atuante na guerra de Canudos na Bahia; e a liga segundo palavras de Gomes (2007) ‘era beata, inflamada e incendiária’ e tinham como missão criar condições para que o poder de Malta fosse diminuído.

O discurso dos acusadores era de que, sua mãe de santo, protegia o então governador de seus correligionários para que este se mantivesse no poder, e ao fazê-lo diziam ser por meio de feitiçaria; uma narrativa que suporta uma enorme carga de intolerância a religião afro, descaracterizando toda uma cultura sintetizando-a em um simples ato de feitiçaria em uma conjectura de maldade.

Num contexto de início do século XX, numa época pós-abolição, Alagoas assim como o Brasil, segue em sua política um discurso de branqueamento, modernização e medo por parte das elites dogmáticas, de uma expansão das manifestações afro, tendo em vista que Alagoas manifestava uma visualidade afro cada vez mais pujante¹⁰, sendo, portanto, narrativas de um racismo e intolerância religiosa que se torna causa e consequência.

⁹ [1912 - O Quebra de Xangô - Alagoas](#) Acesso em 19/02/2022

¹⁰ DA SILVA ALMEIDA, A. D.; DE MENEZES PEREIRA DA SILVEIRA, P. A. Tia Marcelina, a negra da costa, e as memórias do Quebra de Xangô de Alagoas. *Acervo*, v. 33, n. 1, p. 128-145, 26 nov. 2019. P. 129.

Assim, pois, nos dias 01 e 02 de fevereiro, dias de render homenagens e celebrações à Oxum¹¹ em Maceió, os terreiros foram invadidos, objetos utilizados nos rituais e no dia a dia das casas foram quebrados e/ou roubados, a milícia passava por cima de quem estivesse na frente e quem estava eram os filhos de santo, Babalorixás e Ialorixás, uma delas Tia Marcelina a negra da Costa¹², como conta Ulisses Rafael em *Xangô rezado baixo*; “o terreiro de Tia Marcelina era um dos mais antigos de Maceió e, segundo se dizia, um dos mais frequentados por Euclides Malta no auge da campanha persecutória que contra ele armou a oposição.” (RAFAEL, 2012, p.32-33).

Na confusão, alguns dos filhos de santo conseguiram escapar. Os que insistiram em ficar acompanhando Tia Marcelina, a qual resistiu ao ataque permanecendo no lugar, sofreram toda parte de violência física, sendo a mais prejudicada a própria mãe de santo, a qual veio a falecer dias depois em função de um golpe de sabre na cabeça aplicado por um daqueles praças da guarnição que dias antes havia desertado do Batalhão Policial. Contam que a cada chute recebido de um dos invasores, tia Marcelina gemia para Xangô (eiô cabecinha) a sua vingança e, no outro dia, a perna do agressor foi secando, até que ele mesmo secou todo (RAFAEL, 2012, p.37 Apud Cf. Almeida, 1980:53)

De modo que, como afirma Pai Maciel da federação dos cultos umbandistas de Alagoas, em depoimento ao documentário *1912 - O Quebra de Xangô (2007)*¹³, que seu avô de santo dizia, ser Euclides Malta filho de santo de Tia Marcelina e que seu orixá era Obá; essa uma yabá¹⁴ que também é representante dos rios em agito, das pororocas, guardiã da esquerda da sociedade de Elekó na África¹⁵ e conhecida como uma das esposas de Xangô.

A dizer dessa relação, a antropóloga Rachel Rocha¹⁶, argumenta que a população alagoana foi “preparada secularmente para não gostar dessas referências”, de modo a esconder os traços de africanidade na cultura; portanto esse discurso de intolerância veio

¹¹ Orixá das águas doces

¹² Ibidem.2019

¹³ Do minuto 11:21 ao 11:30

¹⁴ Orixá feminina africana

¹⁵ MARTINS, Cléo. Lody, Raul. Faraimará: O Caçador traz alegria: Mãe Stella, 60 anos de iniciação. Rio de Janeiro: Pallas, 1999. PAG 257.

¹⁶Documentário ”1912 - Quebra de xangô” no minuto 6:56 ao 7:22

sendo cultivado ao longo dos anos, até que culminam na violência da quebra, não sendo apenas um caso pontual.

Em decorrência do acontecimento, houve o fechamento de vários terreiros em Alagoas, a dispersão de babalorixás e ialorixás, uma migração desses para outros estados e até os que tiveram que se manter, tiveram que se dizer, casa espírita, gerando uma história de silêncios e negação da cultura afro que existiu e existe em Alagoas. Está, obrigada a negociar suas manifestações para não mais ser perseguida, se propõe a atuar silente durante muito tempo.

A figura em destaque na história e que mesmo quando não a observamos diretamente está sempre nos arredores dos acontecimentos, é a Ialorixá Tia Marcelina, considerada a fundadora do Xangô em Alagoas, portadora da coroa de Dadá que era “irmão mais moço de Xangô; importante distinção do rito transmitida pela Tia Marcelina, que a adquirira originalmente da África, onde nascera.” (RAFAEL, 2012 p.38).

Isso faz com que a Ialorixá se torne um símbolo de início e reverência a esse início, de modo que quando se observa o ataque à figura dessa mulher como foi no Quebra, e as narrativas de ataque a sua imagem, como na série de matérias do jornal das Alagoas pelos dias 4 e 8 fevereiro de 1912, sobre o título “bruxaria”¹⁷, se ataca a raiz de uma negritude, assim como da religiosidade afro em Alagoas.

A historiadora Irinéia Franco (2012) vai dizer que, pelos anos de 1980, acontece um resgate da memória do xangô, e o Quebra entra para história da religião negra em Alagoas, tendo importância política, sociocultural e psíquica para com a população negra de modo que “o ‘ajuste de contas’ com o passado seria ainda mais essencial para a retomada da valorização do indivíduo negro, de sua religiosidade e culturalidade em Alagoas” (SANTOS, F.I. 2012 p, 194)

Olhar para o que foi, refazer caminhos e até recriá-los como forma de se restabelecer passa a ser tema na Maceió dessa época, de maneira que se possa vir a atuar ativamente na estrutura sociopolítica de uma outra Alagoas, uma movimentação de rompimento do silêncio que pairava e por sobre o qual, é importante dizer, também se resistia.

¹⁷ RAFAEL, Ulisses Neves. Xangô rezado baixo: religião e política na primeira república. São Cristóvão: editora UFS; Maceió: Edefal, 2012. P,34.

E assim se movem os retratos produzidos por José Zumba, ao pontuarmos que diante da sua estética negra, há um olhar para essa identidade afro que existe a partir do conhecimento acumulado e da oralidade daqueles mais velhos que viviam a religiosidade.

2.3. Na construção de uma arte afro-Brasileira/Alagoana

Olhando o artista como um condutor de uma estética afro-alagoana, fica por bem observar sua arte em diálogo ou mesmo inserida num contexto da arte afro-brasileira, tal qual observa Jeamerson Santos (2019) quando ao se opor às análises das obras do pintor como concepções “intuitivas” por especialistas das artes plásticas, e não como consequência de seus estudos.

Se ampliarmos nossa concepção para entender que as manifestações culturais afro-brasileiras são possíveis de ser identificadas não só por suas formas, cores e sabores, mas também por seus agentes que as fazem, podemos afirmar que Zumba faz parte da cultura afro alagoana. Suas pinturas são um exemplo da arte alagoana. Sobretudo se compreendemos essa cultura alagoana no plural e de caráter dinâmico. (SANTOS, 2019, p,45)

No intuito de inserir sua arte dentro dessa perspectiva, voltemos um pouco ao que concerne às artes afro-brasileiras, a qual começa ser considerada nos ciclos de debates sobre artes e campos intelectuais, pelo século XIX e XX ainda ligados a ciências da natureza, principalmente quando se tratava da relação África e Brasil, visto que o conceito vai-se construindo e modificando com o tempo, como conjectura Hélio Santos Menezes Neto em sua dissertação de mestrado intitulada: *‘Entre o visível e o oculto: a construção do conceito arte afro-brasileira’*(2018).

Nina Rodrigues é um dos principais nomes quando se refere aos estudos das artes afro-brasileiras, é quem elabora uma primeira concepção de obra afro-brasileira, o médico que é considerado o precursor da antropologia no Brasil tinha um pensamento determinista e uma percepção da arte iorubá a partir de um olhar evolucionista, preocupando-se em suas pesquisas em observar uma África que ‘sobrevivia’ no Brasil (NETO, 2018) através de peças usadas em rituais da religiosidade afro, entendendo-os como objetos artísticos.

Ao apontar características iconográficas comuns a um conjunto de peças de fatura africana, e também sublinhar discontinuidades em alguma delas, que apresentariam traços já propriamente ‘mestiçados’, Nina Rodrigues prenunciava, sem saber, uma

interpretação de longo alcance sobre a reelaboração brasileira dos aportes culturais e estéticos africanos, marcada pela ideia de mistura e desafricanização. (NETO, 2018, p.48).

Nina Rodrigues se debruçava sobre os artefatos utilizados nas casas religiosas, como dito, conferindo-lhes status artístico. No entanto, ele os observa em comparação com a arte europeia, de maneira que essas eram por ele compreendidas como uma arte de primeiro estágio, mesmo um rascunho.

Neto aponta que em suas análises estão “juízos de valor arraigados em considerações etnocêntricas e evolucionistas”. (NETO, 2018, p. 46) De maneira que olha para os Oxês de Xangô como segundo suas palavras tendo uma ‘desproporção’ nos braços, sem sequer considerar que essa forma em que se apresentam as esculturas pode ser uma solução plástica dada pelos preceitos iorubanos.



Foto em: RODRIGUES, Nina, As belas-artes nos colonos pretos do Brasil: a escultura. Cosmos, Revista Artística, Científica e Literária, Rio de Janeiro, ano 1, n. 8, n. p., ago. 1904

Fig. 01 - Oxês de Xangô, séc. XIX

Autoria não especificada. Fonte: Rodrigues, 1904

Sendo, portanto, suas observações sobre esta arte, fundamentais ao traçar os caminhos para construção da arte-afro-brasileira, foram muito levadas em consideração por outros estudiosos, tanto em contraposição quanto alguns que o tomaram como norte para estudos outros; como quando aponta a arte afro-brasileira muito ligada ao culto afro-religioso tendo as peças usadas nesses cultos uma característica particular do campo artístico, o médico ainda as identificava de supremacia iorubá.

Nas análises de Arthur Ramos, um discípulo de Rodrigues, incidem também sobre uma continuidade entre África e Brasil numa perspectiva simbólica, tomando como exemplo as pinturas corporais, se repetindo na arte afro-brasileira, onde quando há cor, essas estão adornando vestes de filhas de santo e objetos mágicos, carregando assim um significado simbólico excepcional.

Para Ramos a arte negra, é feita por negros não por fatores biologizantes, mas por conta de uma experiência comum aculturativa por partes desses; e a dita aculturação caminha próxima a dominação e desigualdade. Neto (2018), afirma que quando fala nessa concepção de aculturação, Ramos não compreende o negro como ativo na vida política, reivindicando africanidade, o que elogia é o ‘negro assimilado’.

E a apresentação de uma arte negra devidamente mestiçada serviria como pendor de uma desaffricanização não só desejada, mas supostamente inevitável. Subjacente às leituras “técnicas” das obras de arte religiosa afro-brasileira, a ideologia da democracia racial persistia, apresentada agora em termos de sobrevivências e sincretismos. (NETO, 2018)

As ideias de sincretismo e assimilação ganharam uma leitura crítica com Mário Barata, que publica em 1957 ‘A escultura de origem negra no Brasil’ depois de ‘Arte negra no Brasil’ de Arthur Ramos; em sua publicação faz uma análise formal da arte negra de modo a estudá-la diante das transformações a partir do contato com as culturas europeias, focando na produção das esculturas religiosas de origem iorubanas e bantu.

Sua concepção do conceito antropológico de cultura está diretamente ligada ao conceito de estilo e, portanto, afirma; "A criação plástica é uma expressão de cultura tanto quanto visão estética do mundo" (NETO, 2018). Para Clarival Valadares¹⁸, professor de história da arte, a ascendência africana encontra-se na forma e nos símbolos mais do que no artista em si; entendendo assim que são os símbolos e temas que compõem uma 'estrutura cultural predominante’.

Com o desenrolar das diversas acepções da arte afro-brasileira, os estudos de Mariano Carneiro da Cunha¹⁹, que iam em contrapartida ao que era oferecido sobre o tema nos estudos dos autores anteriores, preocupam-se com os processos de aculturação no Brasil e em como o

¹⁸ VALLADARES, Clarival do Prado. “Aspectos da iconografia afro-brasileira”. In: Brasileiros, Brasileiros (curadoria de Emanuel Araújo. São Paulo: Museu Afro-Brasileiro, 2004[1976], pp.112-129.

¹⁹ CUNHA, Marianno Carneiro da. “Arte afro-brasileira”. In: ZANINI, Walter (Ed.). História geral da arte no Brasil, vol.II. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

‘ícone’ (conjunto de signos) africanos resistiu a isso. De modo que se utiliza de novos termos como a ‘Reformulação dos dados africanos no Brasil’ e ‘Continuidade estilística e sentido cultural’, objetivando “detectar as raízes africanas nas artes”.

Segundo a perspectiva de Cunha a arte afro-brasileira pode desempenhar papel no culto aos orixás ou ser referente a esses cultos, classificando-a assim em sentido stricto e lato sensu. Também percebe que no contexto afro-brasileiro as casas religiosas atuam como oficinas de arte, entendendo que tanto a arte ritual afro-brasileira e africana tencionam comunicar ideias e revelações como algo que simbolize estar no lugar de uma outra realidade.

Nos convocando a curadoria desta arte ainda em processo inicial no que diz respeito a conhecimento de artistas e obras, o antropólogo Kabengele Munanga, em *O que é arte afro-brasileira?*(2019) Ao trazer este questionamento, nos apresenta uma necessária rememoração da presença negra na vida e na formação plástica assim como de identidade brasileira, ao observar as dinâmicas das insígnias utilizadas nas artes plásticas no seu processo de significações e ressignificações.

Munanga (2019) pontua que não se trata de uma classificação da arte negra, para que não se caia numa perspectiva biologizante como já foi anteriormente associado o termo, tão pouco de uma arte africana no Brasil, mas sim, com referências desta com uma visão mais ampla como um sistema fluido a partir da história dos símbolos em África e a vinda destes e suas utilidades no Brasil.

Compreende, portanto, que devemos situar essa arte, por ser historicamente uma linguagem de culto e religiosidade em África antes da vinda dos povos africanos na época do sistema escravista e com a vinda dos escravizados, esses encontraram condições ecológicas muito parecidas com a de seu país e continente de origem, podendo assim continuar com o culto no Brasil, de maneira diferenciada, havendo inclusive uma correspondência funcional dos orixás com os santos católicos.

Uma iconografia que podemos considerar como uma verdadeira síntese e, portanto, capaz de aplicação do conceito de sincretismo, formal e tematicamente. As funções originais (africanas) acrescentaram-se às novas (afro-brasileiras), como a contestação, a revolta e a libertação da condição de escravizados (MUNANGA, 1989, p.125-6)

Deste modo, Munanga entende que a primeira forma das artes plásticas afro-brasileiras foi a religiosa, uma arte ritual e que nasceu na clandestinidade tomando forma

das insígnias africanas utilizadas para o ritual e se mesclando com a situação brasileira - escravização e cristianização de tudo e todos; com uma reconfiguração, não perdendo, pois, suas características.

É a partir da década de 30 e 40 que a arte afro-brasileira sai da clandestinidade, postulando a saída de um suposto anonimato dos artistas, ao que Mariano Carneiro da Cunha (1983) diz que esses artistas começam a trabalhar com o conceito de arte ‘popular’ e arte ‘primitiva’, por influência do movimento modernista com uma busca pelo nacionalismo.

Estímulos científicos e culturais tais como os dois congressos afro-brasileiros organizados respectivamente em Recife (1934) e em Salvador (1937), duas missões folclóricas enviadas ao Norte e Nordeste por Mário de Andrade em 1937-38 para coletar material e outros estudos africanistas vão contribuir para o reaparecimento de artistas e temas afro-brasileiros nas artes plásticas (CUNHA, 1983, p.1023)

Quanto às acepções de arte afro-brasileira em diálogo com a obra de Mestre Zumba, as quais se produzem a partir da negritude alagoana e suas insígnias, e serão mais esmiuçadas nos retratos de ‘Tia Marcelina’ e a ‘Filha de Santo’, podemos apreender e rememorar essa formação de identidade afro em alagoas, como bem pontua e instiga Kabengele Munanga ao tratar dessa categoria artística, de modo a reconstruir o olhar para mulheres negras dentro dessa volta ao passado para se reestruturar o presente.

Maria Cecília Felix Calaça ao falar das obras de Ronaldo Rego afirma que “sua linguagem resulta de um processo de reelaboração, numa linguagem individual dos elementos formais dos cultos afrodescendentes” (CALAÇA, 1999, p.49); a essa análise, transporto para obra de Mestre Zumba; os simbólicos propostos nos retratos tomam forma de potência de vida.

3. AS NARRATIVAS POR/SOB RETRATOS

As formas e técnicas de representação para se contar uma história ou mesmo observar como essa foi narrada por imagens são várias, no entanto, a que discorreremos aqui será o retrato, uma técnica inicialmente pictórica muito desenvolvida no Brasil do século XIX, tendo, portanto, inúmeros desses aqui produzidos.

Voltando um pouco, antes da vinda dos europeus ao Brasil, Joedy Bamonte (2008) vai dizer que na história do retrato, esse era feito para atribuir projeção pessoal e social, quando se fala em pessoas de destaque em campo político, socioeconômico e ou religioso, ligada a ideia de deixar a imagem para o futuro, até mesmo ambicionando uma imortalidade, tanto que sua função na antiguidade estava ligada à vinculação política com o divino, sendo utilizado pela igreja com suas inúmeras imagens de santo.

Nos períodos seguintes, o retrato supria a necessidade de uma sociedade muito em busca de projeção social, não limitando-se ao campo religioso, artistas montam seus ateliês com o sustento de mecenas e muito da construção dessas imagens estavam no meio de ricos, criando um padrão, das imagens e pessoas que as figuravam, padrão que passava para as academias de arte erudita.

O que ocorre a partir do século XVII e a chegada do então período barroco, a arte do retrato passa a ser regida por três poderes, monarquia que o utiliza para projetar seu poder, demonstrando dominância, a igreja, quando dividida passa a utilizar o retrato para resgatar fiéis ao catolicismo com a humanização das imagens dos santos.

Já a reforma protestante vem com temáticas novas, como algumas pinturas de gênero, valorizando a natureza-morta e o retrato de cunho social; e por fim a aristocracia como no renascimento, se utiliza do retrato para sustento dos artistas. E em todo esse contexto o indivíduo branco está como protagonista, tanto o que retrata, quanto o que está por ser retratado.

Já no século XIX, com o romantismo e o realismo tinham por finalidade o olhar para o Outro, querendo desvendá-lo a partir de uma perspectiva próxima; com a chegada da fotografia fica acentuado o interesse no ‘novo mundo’ acabando por interpretá-lo como um ser exótico, nesse outro estão: negros, indígenas e mulheres.

No Brasil, o retrato começa a ter popularidade a partir da primeira metade do século XIX, principalmente com a ascensão de uma elite brasileira, muitos gostariam de fazer seus retratos, por ser essa uma forma de distinção social, o que acabava gerando uma grande fonte de renda para os artistas da época, fazendo com que todos produzissem retratos para se manter.

Quanto à retratação de pessoas negras, a historiadora da arte Renata Bittencourt vai dizer que foi com a chegada dos artistas viajantes que houve um interesse em retratá-los, no

entanto, “raramente aparecem na pintura, em especial na situação de retratos individuais” (BITENCOURT, 2005, p,80).

3.1- Os retratos dos viajantes

Dois dos principais pintores viajantes são, o francês Jean Baptiste Debret e o alemão Johann Moritz Rugendas, os quais com suas pranchas de retratação pictórica dos tipos negros, construíram uma visualidade negra nos séculos XIX.

A historiadora Iohana de Brito Freitas em sua dissertação ‘Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret’ (2009) investiga essas obras. A autora analisa as obras como fruto de outras construções simbólicas da época, na percepção do imaginário europeu para com o novo mundo, com as prerrogativas do iluminismo no século XVIII entendendo a humanidade como uma totalidade, de modo que, suas narrativas estão totalmente imbuídas de ideais civilizatórios.

Queriam, pois, estabelecer um quadro de referências e valores através de suas imagens alegóricas, classificando as diferentes faces do negro e ‘inserir-las em um quadro de referência a valores universais.’ (FREITAS, 2009 p.34) Assim é norteado o olhar tanto de Debret quanto de Rugendas.

Ao entender a história comprometida com a narrativa dos avanços, e a escala que conduz o homem da barbárie à civilização, o Brasil acaba sendo, a partir desta lógica, um laboratório para estudo do homem, tendo em vista os tipos humanos; e é nisso que Debret dá enfoque no segundo tomo da sua obra, buscando representar as diferentes etnias negras.

O pintor não aborda determinadas características de cada qual retratado, mas insiste em destacar o ‘pertencimento’: a qual família ‘pertence’ a mulher escravizada, de modo a chamar atenção para hierarquias socioeconômicas onde estão envolvidos escravizados e senhores, não esquecendo que a posição do escravizado estava diretamente relacionada a de seu senhor.

As escravizadas pertencentes a famílias mais abastadas se distinguem então pela “profissão”, pelas vestes e acessórios. As diferentes nações, por sua vez, implicitamente também se hierarquizam frente a esta “inserção social”. Aquelas que alçam o posto de criadas de quarto são as mais “capazes” de se civilizar segundo os padrões europeus, já sendo

familiares aos usos e costumes “civilizados” - o que pode ser observado no fato de uma delas estar vestida para ir à igreja (pia batismal) enquanto a outra usa penteado igual a de sua senhora. (FREITAS, 2009, p,47)

A depender da posição do escravizado ou da pessoa negra, ele retrata as ditas ‘criadas de quarto’ (fig.02.) na parte superior e maiores em detrimento de outras, sendo essa forma de representar, uma hierarquia sócio econômica e ideais de moral e ordem a partir do ‘status’ do retratado, lembrando que, ao falar dos escravizados fala-se muito dos senhores, demonstrando, portanto, um caminho para o progresso que tanto desejava para o Brasil.

Em sua análise Freitas acrescenta que a representação de mulheres e homens se dá de formas distintas, pois, nos bustos femininos explora a condição social, já nos masculinos explora aspectos físicos, sugerindo assim, que as mulheres por trabalharem mais próximo dos senhores, têm mais chances de ascensão e integração social.



Fig. 02 – Negras, Jean Baptiste Debret, 1835

Jean Baptiste Debret. Voyage pittoresque et historique au Brésil. Tomo II, prancha 22. [Biblioteca Nacional Digital]

Já Johann Moritz Rugendas, mesmo tendo por meta essa mesma civilização, ao retratar, seu foco está muito mais nos elementos que compõem a imagem, inclusive com relação a escolha que faz destas imagens e sua organização dos fascículos, de modo que não tinha na história um meio para civilização, mas a percebia como uma consequência da mesma.

O pintor bávaro procura compreender as diferenças daquelas etnias²⁰ por ele classificadas enquanto expressão cultural, no entanto, diferencia tipos e aponta o estado de civilização através de um indivíduo representado fazendo com que este personifique um 'grupo', sempre com uma ânsia de buscar uma unidade através da diversidade, de maneira que a partir de um conhecimento particular os insere numa visão de totalidade.

3.2 - A mulher negra pelos olhos dos artistas viajantes

Esses artistas também têm uma contribuição quanto ao olhar para mulheres negras, e dentre essas crônicas sociais representativas podemos observar nos olhares dos artistas viajantes, como colocam a imagens da uma mulher negra associada ao exótico, mas principalmente o erótico.

A historiadora da arte Renata Bittencourt diz que nessas representações as mulheres negras aparecem em duas perspectivas: a de identificação de tipo e identificação de identidade, investigando ao invés dos registros feitos para estudos acadêmicos, os retratos informais de mulheres negras produzidos por esses artistas.

Debret e Rugendas pintam mulheres de forma a cumprir uma “tradição de representação sensualizada” como diz Bittencourt (2005), fazendo desse tipo de representação uma forma de continuidade tropical. E observando suas construções imagéticas da figura negra, marcando-as especificamente exóticas e eróticas, podemos traçar uma linha de visualidade comparativa chegando a ‘Tia Marcelina’ e a ‘Filha de Santo’.

No álbum *viagens pitorescas e histórica ao Brasil* de Debret, o pintor descreve como eram os critérios de avaliação na compra dos escravizados, quando estava-se tratando das mulheres negras, considerava além dos critérios gerais, a idade e os encantos dessas.

²⁰ Nos estudos antropológicos de relações interétnicas, alguns autores criticam o termo “etnia” por remeter-se a uma entidade discreta, unitária e imutável, assim o termo “grupos étnicos” é o mais adequado a ser usado. Para uma melhor versão ver: (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998). Nessa análise, mantereí o uso do termo “etnias” já que é o termo utilizado pela historiadora.

Bittencourt considera que seu olhar ao escrever se atenta para “feições destas mulheres, imbuído de critérios de apreciação temperados pela diversidade registrada” (2005, p.113).

Nota-se também que o pintor francês se dedica aos adornos da indumentária e penteados, e a historiadora da arte observa que ao mesmo tempo em que o decote das roupas e penteado se assemelha ao de sua senhora como também pontua Debret em seus escritos, no entanto, os colares como fios de conta estão relacionados a cultura religiosa e estética africana.

O pintor Rugendas que apesar de ter em perspectiva a busca de civilidade, também flertava com ideais abolicionistas, e de acordo como historiador Robert Slenes (1995) era muito próximo do geógrafo Alexander von Humboldt o qual atribuía uma inconstância dos escravizados aos efeitos da miséria e a 'falta de educação' gerada pela escravidão e não pelas características da raça.

Além disso, os registros feitos pelo alemão, segundo Slenes, não tinham uma preocupação com que esses fossem realistas, construindo as imagens de modo metafórico. Bittencourt (2005) observa que diante dessas metáforas e da disposição dos personagens expostos nas pinturas para criar um discurso de denúncia social, a concepção de feminino do pintor bávaro acaba tendo uma sensualidade acentuada.

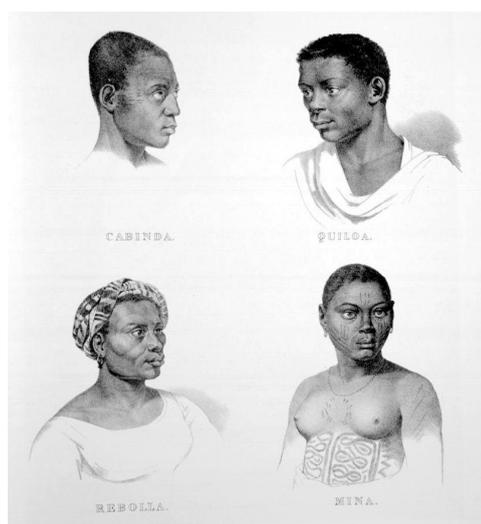


Fig. 03

Cabinda. Quiloa. Rebolla. Mina, ca. 1835

Johann Moritz Rugendas (del.) e Vignerón (lith.)

Litografia, 35 x 29,2 cm Museu Castro Maya, Rio de Janeiro



Fig. 04

Negra Mina [detalhe]

Ainda que essa sensualidade seja com sutileza, dando como exemplo a litografia *Negros no fundo do porão* de 1835 (fig. 03), no qual as mulheres estão jogadas, no entanto com os corpos dispostos sem cobrir suas partes íntimas como faz com os homens, mostrando-as de forma sexualizada, demonstrando o modo como seriam vistas nas novas terras.

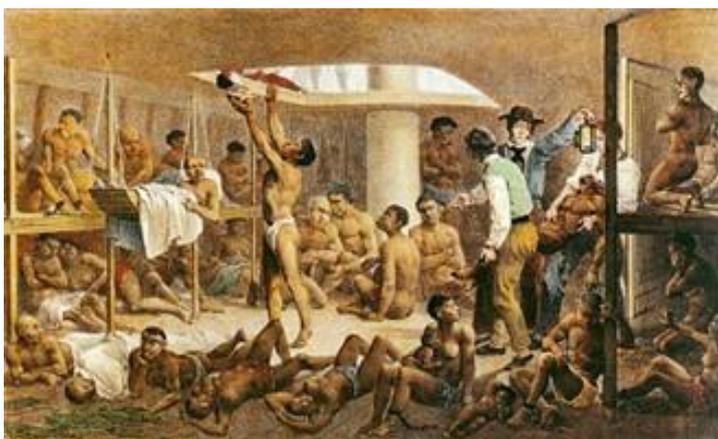


Fig. 05

Negros no fundo do porão, ca. 1835

Johann Moritz Rugendas e Deroy (del.) e Engelmann (lith.)

Litografia (colorida à mão), 35,5 51,3 cm

Coleção particular



Fig. 06

Negros no porão [detalhe]

4- A ‘Filha de Santo’ e ‘Tia Marcelina’ - A continuidade de uma cultura no tempo.

A ‘Filha de Santo’ e ‘Tia Marcelina’ são retratações de um tempo outro certamente, mas na linha de representações de mulheres negras elas estão como aquelas que destoam das figuras acima apresentadas, ainda mulheres com as marcas de um período de escravização longo e que permeia sua trajetória, e são figurações que postulam esse passado que ronda, mas que se sobrepõem em proposta de emancipação de ser.

Quando observo os retratos ‘filha de santo’ e ‘Tia Marcelina’ enxergo uma continuidade de uma cultura no tempo, ao me deparar com as datas; o primeiro é de 1977 e o segundo de 1982, diante do primeiro constam 65 anos depois do ‘*Quebra de xangô*’ em Alagoas de 1912, diante do segundo constam 70 anos do acontecimento.

Vendo pela perspectiva das figuras na história, e em função narrativa, Tia Marcelina está para a Filha de santo como marco inicial e sequencial do elemento afro na história de Alagoas, é a partir dela que se inicia um novo ciclo, onde a filha vem primeiro em retrato, diante daquilo que está para ser reconstruído, e Marcelina para mostrar que as imagens se curam no olhar do pintor.

Tia Marcelina



Fig. 07

Imagem de tia Marcelina pintada pelo mestre José Zumba, em 1982.

Fonte: Acervo de Edson Moreira

Tia Marcelina é uma figura que chega a ser emblemática na história de Alagoas e principalmente da afro-religiosidade; a ialorixá também conhecida por ser fundadora do candomblé em Alagoas, teve seu terreiro destruído durante o 'Quebra de Xangô' em 1912, e resistiu clamando a Xangô por justiça, com sua história contada em silêncio durante um tempo.

Em seu retrato é representada a partir de uma composição imaginativa, a construção de sua imagem tem atributos de memória, daquilo que afeta, do que se vive e do que tenciona que permaneça vivo, a realidade se confunde com a construção dela, há quem questione sua existência, inclusive sua visualidade real, do que o pintor fez uso para compor o retrato, de como foi feito, tendo em vista que o pintor pode não ter a ela conhecido; as histórias são muitas sobre o vínculo de Zumba com a mãe de Santo, são muitas também sobre como foi a vida de Tia Marcelina, e assim essa pintura carrega a inscrição tácita que Peter Eisenman atribui a todos os monumentos; “lembre-se e pense” (MANGUEL, 2000, p,273).

Seu retrato atua nesse lugar de criação e recriação do que foi a Ialorixá; em perspectiva da obra em si, a tia Marcelina de José Zumba é retratada onde parece ser uma casa de sapê bem simples em segundo plano, uma janela e uma porta aberta, ela em primeiro plano, em frente a porta, com o corpo meio de lado; a sorrir e olhar profundamente para o pintor e para o observador, portando um bastão de madeira, usa um turbante branco com um cesto na cabeça e uma manta vermelha reveste seu corpo pequeno.

Na tela, Tia Marcelina se comunica com quem a observa, criando uma interação e trazendo um sentimento de familiaridade, não é alheia a presença de quem te busca, e requer um contato, certamente que toda imagem requer do observador, ao que me refiro aqui é um quase falar: ‘eu também te vejo e também te busco’.

Sua postura ativa se acentua em composição com o bastão que lhe sustenta o corpo, quando em conjunto com o sorriso familiar remete a um convite para segui-la ou somente estar na sua presença; ela é a ialorixá, é mãe, e é através dela que outro mundo se manifesta atuando como uma intermediária.

É a mãe-de-santo quem integra a pessoa no grupo com os rituais adequados para cada nível de participação: é quem lava as contas das abiãs; que dá o bori dos ogás; quem assenta o santo das equedes; e raspa a cabeça das iaôs. Em cada um desses ritos a mãe-de-santo é a intermediária da força mística dos orixás com o corpo de seus filhos; ela é quem estabelece essa comunicação, quem consagra e quem interpreta a vontade dos santos, criando assim, nos momentos críticos da iniciação, uma dependência que resulta num sistema de expectativas mútuas, entre ela e seus filhos-de-santo. (LIMA, 2001, p. 21).

É ancestral, no seu terreiro e dos vindouros sob a justiça de Xangô, o orixá da justiça ao qual clamou quando seu terreiro era destruído. Ao associarmos imagens e palavras, a pintura feita por José Zumba, permite que ele, em ‘Tia Marcelina’, faça com que a figura da

Ialorixá restabeleça uma significação de si mesma que não a de preta feiticeira²¹ Como foi descrita pelos jornais na época do Quebra de Xangô de 1912, assim como do que são os terreiros, casas de Xangô a qual é tida como fundadora em Maceió.

Sua imagem apropriada por movimento negro e culturais afro-religiosos em Alagoas, torna-se símbolo de resistência. No artigo intitulado '*Análise da obra do artista plástico José Zumba: visibilidade e memória afro-alagoana*' (2006), Jeamerson Santos pontua que essa apropriação dos movimentos vem fazendo dela uma bandeira na luta por igualdade e liberdade religiosas em Alagoas.

Tia Marcelina é o signo do índice, porque tem uma ligação direta com o ocorrido, sua história de vida, mítica representada remete inevitavelmente à reflexão sobre o Quebra, o resgate da existência de uma mulher, negra, religiosa e com influência nas terras de Alagoas, sua história mítica é em potencial; aponta, traça, sinaliza tudo que o fenômeno de índice precisar ter. É o fenômeno da secundidade uma representação da “ação e reação, conflito, esforço e resistência...” (Ibid., p.08). Foi o que transformou Tia Marcelina, para o artista zumba. E para o movimento negro Alagoano. (SANTOS, 2016, p.15)

A mulher descrita como “uma negra robusta” em publicações no Jornal de Alagoas em 1912, narrativas que constroem a imagem da mulher negra em objeto de exotização, na tela de Zumba se transforma numa senhora com muita força áurea, mas ao suporte do seu cajado projeta a fragilidade de sua idade avançada, dando enfoque outro a sua carga de ancestral, transpondo para imagem a importância que carrega na cultura afro o ancestral, “sempre presente na memória de seus descendentes através do culto recebido” (MUNANGA, 2012, p.83).

Ao transportar esse olhar, estabelece o que ela é enquanto ser, dentro de uma cultura e não apenas um corpo, e aqui podemos comparar a obra feita por Tarsila do Amaral em 1923 com o título de *A negra*, com a qual também sobre efeito de lembrança de uma mulheres escravizadas que esteve na fazenda de sua família quando criança, como contou a pintora em entrevista à revista *Veja* em fevereiro de 1972; sua obra que suporta uma imagem comum de estereotipação do corpo negro, se constrói e reverbera a partir do que se postula como outro atendendo ao seu olhar de privilégio e “nostalgia preocupante” como afirma Rafael Cardoso (apud FERREIRA, 2017, p. 9) sobre a obra.

²¹ Segundo a descrição do jornalista Povina Cavalcanti, quando se refere a tia Marcelina ao tratar de 1912 em um texto Publicado na revista Fon Fon de 26 de dezembro de 1936.

Essa empatia de Tarsila em relação às escravas de sua infância carrega certa ironia. O que se pode perceber é que o carinho demonstrado pela pintora, não esconde o lugar de privilégio em que ela se encontrava em relação às negras de sua fazenda. Esse distanciamento social entre elas também é observado por Rafael Cardoso (2015) em *The Problem of Race in Brazilian Painting, 1850–1920*: “Como mulher branca da classe mais privilegiada de São Paulo, sua reivindicação ao patrimônio afro-brasileiro é escassa, na melhor das hipóteses. Na pior das hipóteses, ela pode ser vista como uma preocupante nostalgia de um não tão distante passado escravo”. (FERREIRA, 2017, p.9)

O lugar de assimetria percebida na obra de Tarsila do Amaral, não se confere na de José Zumba, a representação da figura de Tia Marcelina que também por sobre narrativas de sua vida, foi uma ex-escravizada africana vinda de Angola, como conta o professor Edson Moreira, e sendo uma das pessoas que fundou os primeiros candomblés do Brasil, a principal em Alagoas; o que se comporta diante do retrato de Tia Marcelina, é uma lembrança que carrega na memória alagoana uma narrativa ativa de negritude.

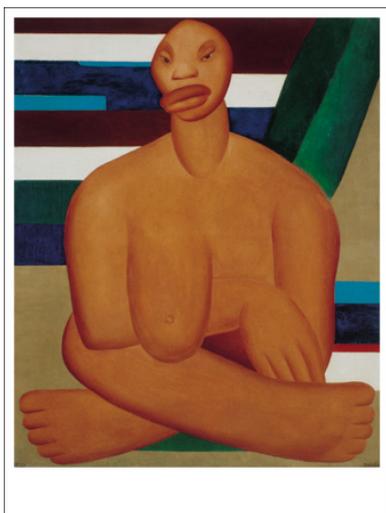


Fig. 08

A Negra de Tarsila do Amaral, 1923

Atuando como uma memória que emerge a partir das narrações orais como a ideia de “memória subterrânea” estudada por Michael Pollak (1989), que subverte o silêncio, de maneira que entra em disputa com a narrativa oficial, a imagem da ialorixá personifica as narrações que a constituem, desembocando num “enquadramento de memória” conceituado pelo sociólogo em *Memória, esquecimento e silêncio*.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode ser sem dúvida interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. (POLLAK, 1989, p. 3-15.)

O pintor que no retrato faz dela significação de divindade, uma que atua na simplicidade de um olhar e o corpo que se firma no chão de terra batida, seus pés calçados oferecem uma representação pouco usual na retratação de uma figura negra, pois um ponto comum na representação visual de pessoas negras são os pés descalços, como forma de marcar uma inferioridade social, referente aos retratos do período escravista, mas também posterior. Nesse sentido, o uso dos calçados na composição do retrato pode apontar uma intenção de atribuir dignidade à figura pela indumentária, uma altivez.

O chamado escravo de ganho (possuidor de um pecúlio tirado da renda obtida para o seu senhor no serviço de terceiros), deveria andar descalço, mesmo tendo condições para calçar-se, de modo a explicitar sua condição de cativo. (SOUZA, 2017, P.86)

A retratação de 'Tia Marcelina' me remete também às madonas na história da arte ocidental. A associação me parece inevitável quando também tenho olhos treinados para uma arte de sacralidade europeia, o vermelho que veste todo o corpo, se molda não como os trajes afro, como por exemplo o pano da costa ou alaká, se tivesse sobre uma das amarrações e usos específicos do pano, no entanto, o pintor lhe cobre como um manto.

O que ocorre, é que diante das afirmações, inclusive no documentário '1912 - O Quebra de Xangô', no qual pai Maciel diz ser a ialorixá, filha de Ògún Jóbí, e a cor usada para esse orixá na época era o vermelho, ao passo que o manto que lhe veste tem traços em amarelo, e o pano da costa vermelho e amarelo é dedicado a "Ogum", no entanto na forma do caimento do manto sobre seus ombros revestindo todo seu corpo, faz com que meu olhar seja puxado, para essa sacralidade de madonna, atrelada ao Manto de São Jorge que é sincretizado com Ogum.

Observando e dialogando sobre esse retrato com um amigo, Paulo Vitor que é sociólogo e filho de santo de Pai Célio²² de Iemanjá, me chama atenção para o balaio na composição do retrato da mãe-de-santo, seu questionamento vem do porquê retratar uma ialorixá em trabalho/ofício, apresentando-a talvez como Quitandeira? Inicialmente antes da conversa, interpretei como Santos (2019) compreendendo que no balaio tenha pipoca dentro como uma oferenda à Obaluaê, o orixá da cura.

Assim, entendo que o balaio de palha com pipoca, balaio presente na cabeça de Tia Marcelina, é ressignificado como referência de proteção. Nos rituais religiosos, que participei para o orixá obaluaê- Omulu, observei que é realizado o banho de pipoca, as quais são jogadas para alto para cair sobre todos os presentes, que recebem com gestos como estivessem lavando o corpo. A simbologia da pipoca é consequência da cura de Obaluaê, faz parte de sua mitologia (Santos, 2019, p,102)

No entanto, a conversa com este amigo me possibilita trazer outra chave de interpretação do retrato, pois, diante das hierarquias internas, “você nunca verá a mãe-de-santo carregando o balaio, por isso é intrigante”²³, e ligado ao fato de em cima do cesto conter um pano branco não entregando o que há dentro, sendo a possibilidade de Zumba ter pintado a Ialorixá em uma das principais funções sociais das mulheres negras da época.

Contudo, a variedade desse comércio ambulante que maior repercussão teve em Maceió, parece ter sido a da venda de quitutes, desenvolvida em grande parte por mulheres negras e sobre inúmeras passagens dos trabalhos consultados. Trata-se de uma das poucas brechas que Lima Júnior abre ao tratamento de uma atividade desenvolvida por esse segmento marginalizado. (RAFAEL, 2012, p,164)

Rafael (2012) ao tomar trechos de crônicas feitas por Félix Lima Júnior, em um livro intitulado *Maceió de outrora* reuniu uma série de artigos sobre costumes e hábitos maceioenses do século XX, nos quais tem-se referência às mulheres negras atuando como quituteiras, o que de acordo com o antropólogo "remetem à tradição africana que se conserva a despeito do progresso e crescimento da cidade" (RAFAEL, 2012, p,166).

O enaltecimento dessa africanidade em termos líricos, tal como aparece na obra de Lima Júnior, foi fruto de um esforço iniciado em fins da década de 50, quando os fatos pitorescos históricos e sociais da cidade retratados, eram apenas uma vaga lembrança dos tempos em que “pretas velhas” como tia Balbina, Babaré, Sinhá

²² Babalorixá do terreiro da Casa de Iemanjá - Núcleo de Cultura Afro Brasileira Iyá Ogun-té. Localizado em Maceió. Candomblé de nação Jeje-nagô.

²³ Fala de Paulo.

Rufina e Tia Joana desdobravam-se com os seus tabuleiros de iguarias apetitosas. Nessa época, em 1959, devido ao Quebra de 1912, ainda imperava em Maceió o silêncio sobre as casas de Xangô; também aí, a lembrança dos toques de outrora e de outros símbolos desse passado saudoso, somente a presença de ‘baianas’ quituteiras poderiam atualizar. (RAFAEL, 2012, p,166-167)

Quando se observa que suas referências eram as pessoas do dia a dia, e de lembranças das pessoas que o cercavam como memórias de sua mãe, e de quem foi sua avó; um tipo de trabalho muito comum das mulheres negras, principalmente pós abolição e início do século XX era a quitanda, estando esse ofício como forma de ocupação social pelas pessoas pretas na sociedade alagoana; de maneira que ao observarmos o retrato por essa ótica, podemos ver em Tia Marcelina uma dessas mulheres.

A partir de um compartilhamento de universos e épocas comuns, me levam a um paralelo da Tia Marcelina com a figura da matriarca Hilária Batista de Almeida a Tia Ciata no Rio de Janeiro; quando sua casa tem como berço o samba do Rio de Janeiro, mulher negra mãe de santo migrada da Bahia e quituteira conhecida.

O substantivo familiar sobre o qual ambas ficaram conhecidas; a designação ‘Tia’ que é entendida pela historiadora Angélica Almeida (2013) como forma de categorização de uma memória da cultura negra, esse substantivo vem como título atribuído ao retrato da Ialorixá que de diante das narrativas sobre si é a fundadora do candomblé em Alagoas, é a quem detém o saber e carrega uma negritude alagoana em tudo o que a engloba.

As tias são consideradas mulheres mais velhas, sábias, em sua maioria negras, e que se reconhecem e são reconhecidas por serem detentoras de um saber-fazer que remonta a herança africana na cidade. Existe no ser tia algo de místico e mágico, mas também de poder e político, que faz com que elas sejam legítimas ao ponto de: “mudar a forma de pensar e de agir do povo escravo que veio para o Brasil em navios negreiros...” (ALMEIDA, 2013, p, 35)

Filha de Santo



Fig. 09

Imagem pintada por José Zumba datada de 1977

A filha de santo, enquanto a observo, ao contrário de tia Marcelina, não me devolve o olhar, o que não me instiga menos a observá-la e querer tentar desvendar a mulher que é retratada em primeiro plano com seu traje sagrado, queixo alto olhando para cima e distante, e com um fundo do quadro esverdeado.

A mulher olha com firmeza, como uma mulher de santo, sinto-me confortável para aludir seu olhar para uma ancestralidade diante da certeza de um presente seu, que foi calcado assim como distendido fazendo um movimento sankofa provérbio-signo que se traduz “que nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás” (NASCIMENTO, E. 2009). De modo a voltar ao passado, as raízes, e se perceber diante daquilo que me forma para então, compor de modo sábio os caminhos do agora em diante.

E por esse lugar de formação passa a herança cultural e compartilhada dos antepassados, deste modo manifesto nas vestes da filha de santo, de maneira que seu traje sagrado possa dizer muito do que ela possibilita que vejamos, sendo que essas “indumentárias se apresentam com características capazes de se pensar e repensar seus significados, de ressignificar suas funções a partir da memória.” (NASCIMENTO, A. 2016)

As roupas são preservadas; elas permanecem. São os corpos que as habitam que mudam. Quais são as implicações que podemos traçar a partir desses testamentos que deixam roupas como legados? Em primeiro lugar, as roupas têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo servem de códigos para outras presenças imateriais. (STALLYBRASS, 2012, p. 29 e 30).

Assim é apresentada a partir dos seus, mostrando-nos outros que partilham do que ela é; aqui não só o corpo tem roupa, mas a roupa significa o corpo, seja em caráter social, função hierárquica do seu lugar, história, subjetividade e memória.

O retrato de José Zumba é cercado por uma aura enigmática de regeneração, de nascimento de alguém que nasce a partir da feitura do santo, Porta colares de conta que podem atribuir vários sentidos, inclusive das indicações de panteão pessoal²⁴, a quais orixás está conectada e quais seus caminhos de percepção de si mesma e do grupo ao qual pertence e pelo qual circula em sociedade, compondo deste modo a identidade da retratada. As cores são diversas e com fios da cor branca, vermelha e amarela.

As cores que se destacam são; o branco com azul claro que pode ser de Oxaguiã, ‘o jovem Oxalá²⁵, representando o nascer, o início; o amarelo nas religiões de corrente/origem nagô, no candomblé e na umbanda significa Oxum, a deusa das águas doces, a senhora do ijexá, rainha do ouro e dona da fertilidade. O vermelho na época, vale lembrar, era associado a Ogum.

²⁴ Orixás que lhe regem

²⁵PRANDI, R. Mitologia dos orixás. 2001

Renata Bittencourt ao fazer uma análise do retrato do século XIX, intitulado “Baiana”, o observa relacionando como as mulheres livres da época, de modo a saber que tipo de visualidade essas mulheres buscavam constituir “vemos que objetivavam diferenciar-se também das negras recém-chegadas da África(...) A visualidade associada a uma maior proximidade da África, devia ser evitada para garantir uma percepção social diferenciada.” (BITTENCOURT, 2005, p. 152 e 153).

Já aqui, no retrato do século XX, diante dos seus devidos contextos de ressignificação e afirmação dos laços; parece que já existe uma busca de aproximação, há um assimilar-se para impor uma afirmação de existência dentro de seus contextos. Propondo uma lógica da história a ser narrada, diante da negociação simbólica entre artista e retratada, é esta visualidade que a projeta em sociedade, essa visualidade afro-alagoana.

Deste modo observando as figuras que dialogam com o contexto de sua criação, o retrato da filha de santo é feito em um momento de restabelecimento das raízes afro em Alagoas, como o resgate da memória pelos movimentos negro e afro religiosos na região a partir de 1980 como pontua a historiadora Irinéia Franco (2012), e o rompimento do silêncio sobre a afro-religiosidade alagoana permeia o retrato.

A negação às marcas deixadas pelo ‘Quebra de Xangô’ durante 62 anos, que é o tempo do ocorrido até a feitura do quadro, está na presença da ‘Filha de Santo’ retratada através dos pincéis de José Zumba, que através dela, insiste na presença da afro-religiosidade, de modo a carregar os conhecimentos desse universo, com o qual, de alguma forma apresenta quem foi sua mãe, que lhe deixou como herança, como os búzios.

A postura dos retratados de Zumba é sempre ressaltada por quem observa seus quadros, ele garante-lhes uma proeminência e relaciona poder e prestígio a pessoas que comumente são destratadas na sociedade por serem quem são, o que o pintor faz ao se utilizar do retrato desta mulher é exatamente mostrar que por ser como é, diante do seu universo de asé tem poder e valor perante o social alagoano.

Interessante que Zumba traz na composição do retrato um fundo esverdeado, ela surge com uma elevação a partir desse esverdeado, uma cor que quando passamos pela história da arte vemos que na arte egípcia, Osiris, deus dos mortos e da vegetação, é, vezes pintado com a pele negra e vezes com a pele verde, cores associadas a regeneração e renascimento, no verde representava essa regeneração da vida.

E ao observar enquanto uma figura de gênero, uma mulher que está em integração com uma sociedade Alagoana após ‘Quebra de Xangô’, um acontecimento de movimentação racista em Alagoas, que demoniza para sociedade de então e as posteriores, vendo a figura da mulher negra como feiticeira.

Entendendo que as prerrogativas que recaem para ‘Tia Marcelina’, vão igualmente para ‘Filha de Santo’, na história dessas representações como já apresentada, está uma destituição de ser em prol de um exótico; e o que o pintor faz na obra é também um enfrentamento a essas estruturas ao deslocar a figura desse lugar posto e restitui-la o ar de dignidade da sua fé.

O grupo de iguais, negros de origem comum, pôde contemplar a pintura, reconhecendo na imagem um membro de um grupo cujos laços carregavam significados valiosos. A continuidade no tempo, prometida pelo gênero do retrato, se soma aqui a outros sentidos espirituais agregadores. A perenidade da imagem se relaciona, no olhar destes homens e mulheres, à permanência constituidora da ancestralidade. A imagem da mulher retratada materializa aos seus descendentes, parentes e afetos, sua existência passada, fazendo com que ela possa continuar no presente entre os seus, através do olhar dos seus. (BITTENCOURT, 2005, p,166)

Essa análise de Bittencourt referente ao retrato da ‘Baiana’ estendo ao retrato da ‘Filha de Santo’ assim como ao de ‘Tia Marcelina’ que está mais atrelado a vivacidade com todas as histórias construídas em cima de si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma mesa sobre modernismo, uma frase dita pela artista visual Val Souza ao apresentar um vídeo seu com uma linha de representações da mulher negra na arte do Brasil, numa das imagens tinha ‘A negra’ de Tarsila do Amaral e ao final da apresentação veio a menção sobre sua leitura da obra ao que ela diz; não fossem os bastidores da obra, ela não a compreenderia como uma imagem de mulher. E essa última frase começa a ecoar: na minha cabeça a “compreensão da imagem como uma imagem de mulher”.

Os longos silêncios que as imagens submetiam mulheres negras, se quebra nas obras de José Zumba, como se com as obras de ‘Tia Marcelina’ e ‘Filha de Santo’ os cantos que surgiam quase calados e como uma canção de ninar quando foi me criada a conexão com os retratos e estavam sem explicação, pudessem ser entoados, tal qual a música de Mateus Aleluia²⁶ “Meu cantar vibram as forças que sustentam meu viver”.

As linhas cruzadas das histórias de mulheres negras alagoanas são contadas nas obras apresentadas, as linhas que passam pela mais velha postula o que veio antes e está presente agora, na filha está posto a continuidade do que não pode ser suprimido, ligadas no santo expostos nas suas indumentárias, nas cores dos fios de conta, na manifestação do sagrado que envolve toda a obra.

A linha do progresso civilizado que se apresenta nos traços dos artistas viajantes e alguma forma no que foi o ‘Quebra’ é diluído para propor uma cura pelo orixá, e aqui volto à chave de interpretação onde o balaio é então uma oferenda ao orixá a Obaluaiê, como um pedido de cura, mesmo que assim não tenha interpretado, entendo que a energia de cura do orixá está presente, e se configura na possível leitura como foi feito, e na própria realização própria da imagem, ao passo que compartilho o pensamento de Rosana Paulino outra artista visual, no qual afirma que imagens curam imagens.

Os pontos levantados e apresentados são postos como um entrecruzamento de como me coloco socialmente, ou seja, uma mulher negra que também se reconhece e se apresenta na escolha dos retratos de maneira a perceber como se postula os caminhos em que é vista na imagem, entendendo-as junto ao pensamento do que se constrói como resistência no pensamento feminista negro da socióloga Patrícia Hill Collins.

²⁶ Música ‘Cordeiro de Nanã’ composta por Mateus Aleluia e Dadinho (Grinaldo Salustiano)

Quando combinamos, esses atos individuais de resistência sugerem que as mulheres negras têm uma consciência coletiva específica, essa consciência estava presente no discurso de Maria Stewart, em 1831, quando aconselhou as “filhas da África”: “Despertem! Levantem-se! Chega de sono, chega de marasmo. Sejam únicas. Mostrem ao mundo que vocês têm qualidades nobres e magnificas”. (COLLINS, 2019, p.181)

São pensamentos que fazem parte de uma descoberta, de maneira que ao observar a história de silêncios vividos durante muito sobre a negritude alagoana e conseqüentemente a respeito dessas mulheres pintadas por Zumba, vem as palavras de Collins dizer que “o silêncio não deve ser interpretado como submissão a essa consciência coletiva e autodefinida das mulheres negras” (COLLINS, 2019, p,181), abraçando o entendimento de que mesmo silente há coisas vivas em movimento de resistência.

E acaba, pois, por desembocar em arte, no presente trabalho percebida como componente de uma arte afro-brasileira que ainda em estruturação e descoberta se molda nos signos pintados por Mestre Zumba que conta através dos pincéis a história afro-alagoana em movimento ressignificando o mundo a nossa volta.

Posto que griô²⁷, “Tia Marcelina” vive nas mulheres quituteiras de uma época que vivem nos ensinamentos passados para seus filhos e filhas; posto que griô a ‘Filha de Santo’ transmite um universo cheio de saber advindo da sua mais velha e do coletivo que lhe forma; posto que griô Mestre Zumba exalta seus ancestrais e nos apresenta duas imagens de mulheres, abertas a compreensão que não se encerra neste trabalho, que funciona como um olhar na contribuição dessas diversas estórias que compõem uma história afro.

²⁷ Pessoas que transmitem conhecimento da ancestralidade pela memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. “A tradição das Tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio”, 2013. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Centro de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. As Griôs no Brasil: saberes e fazeres de mulheres negras através da categoria tia. Revista calundu – vol. 4, N.2, Jul-Dez 2020. Disponível em <10.265.12/revistacalundu.v4i2.34965.

BAMONTE, J. A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: considerações sobre o Retrato e a formação da Arte Brasileira. Florianópolis: anpap 2008.

BEZERRA, Edson. Zumba: Os imaginários alagoanos aos olhos de Mestre Zumba. Negros, canais, lagoas e outras imagens periféricas. 2012. Disponível em: [Negros, Canais, Lagoas e Outras Imagens Periféricas: Zumba \(outrasimagensperifericas.blogspot.com\)](http://Negros.Canais.Lagoas.e.Outras.Imagens.Perifericas:Zumba(outrasimagensperifericas.blogspot.com)). Acesso em 22/02/2022

BITTENCOURT, Renata B548m Modos de negra, modos de branca: o retrato “baiana” a imagem da mulher na arte do século XIX - Campinas, SP: [s.n.], 2005.

CAMPOS, Célia. Uma visualidade: trajetória e crítica da pintura Alagoana 1892 – 1992. Belo Horizonte. LivraLivro, 2000.

CARDOSO. Rafael. The Problem of Race in Brazil Painting, c. 1850 – 1920. Art History, p. 488 – 511, junho 2015.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Jamile Pinheiro Dias. 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2019.

CUNHA, Marianno Carneiro da. “Arte afro-brasileira”. In: ZANINI, Walder (Ed.). História geral da arte no Brasil, Vol. II. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

DA SILVA ALMEIDA, A.D; DE MENEZES PEREIRA DA SILVIRA, P. A. Tia Marcelina, a negra da costa, e as memórias do Quebra de Xangô de Alagoas. Acevo, v.33, n. 1, p. 128 – 145, 26 nov. 2019.

FELDHUES, Marina. Fotografia, ‘tipos raciais’ e antropologia. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2021. Disponível em <<https://livrosfefotografia.org/artigos/@id/24169>>. Acesso em: 15 de set. 2021

FERREIRA, Thaís dos Reis. A Negra: Diálogos entre a obra de Tarsila do Amaral e o feminismo negro. Universidade de São Paulo. 2007.

FREITAS, Iohana Brito de. Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugndas e Debret – 2009.

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio; tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. - São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Cléo. LODY, Raul. Faraimará: o caçador traz alegria: Mãe Stella, 60 anos de iniciação. Rio de Janeiro: Pallas 1999.

MENEZES NETO, Hélio Santos. Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira. São Paulo, 2018.

MORAES, Tancredo. Resumo histórico antropogeográfico do estado de Alagoas. 2. ed.melhorada. Maceió: imprensa oficial do estado de Alagoas, 1960.

MICELI, Sergio. Imagens negociadas: retratos da elite brasileira. São Paulo: Schwarcz, 1996.

MUNANGA, Kabengele. Negritudes – usos e sentidos. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1988. Série princípios.

_____. **Kabengele**. “Arte afro-brasileira: o que é afinal? / Afro-brazilian-art: What is it, after all?” Revista Parallaxe. V.6, n.1, 2019.

NASCIMENTO, Ana Maria Barbosa do. Pespontos nos trajes de Candomblé: os trajes sagrados de Nolá de Araújo. /Ana Maria Barbosa do Nascimento. - Salvador, 2016.

1912 – O Quebra de Xangô. Direção: Siloé Amorim. Produção de Jobson Santos.2007. (53 min) Disponível em : [1912 - O Quebra de Xangô - Alagoar](#). Acesso em 19/02/2022

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. ISSN: 2178 – 1494.

POUTIGNAT, Philippe; STRIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da etnicidade. Seguindo de grupos étnicos e suas fronteiras. Tradução de Elcio Fernandes - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

RELICÁRIOS DE ZUMBA. Direção: Vera Rocha Oliveira. Produção: Edson Bezerra, Denis Matos e Vera Rocha Oliveira. 2014. (24 min). Disponível em < [Relicários de Zumba - Alagoar](#) > Acesso em 19/02/2022.

SANTOS, Jeamerson. Reflexões e perspectivas identitárias a partir da obra de José Zumba. São Cristóvão/SE. 2019.

SANTOS, Irinéia Maria Franco dos. “Nos domínios de Exu e Xangô o Axé Nunca se Quebra”: Transformações Históricas em Religiões Afro-brasileiras, São Paulo e Maceió (1970 – 2000). São Paulo, 2012.

SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de. O vestuário do negro na fotografia e na pintura: Brasil, 1850 – 1890. UNESP – Instituto de Artes, São Paulo, 2007.

SLENES, Robert. As provocações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. Revista de História da Arte e Arqueologia, n.2, p. 272-294, 1995-1996.

VALLADARES, Clarival do Prado. “Aspectos da iconografia afro-brasileira”. In: *Brasileiros, Brasileiros* (Curadoria de Emanuel Araújo). São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2004[1976]. pp.112-129.