

“EU NÃO SABIA QUE ERA ARTISTA!”: EXPOSIÇÃO NÓS DE ARUANDA, ARTISTAS DE TERREIRO NO CENÁRIO CULTURAL AFRO-AMAZÔNICO¹

Carlos Arthur Góes Cordeiro²

Palavras-chave: “Nós de Aruanda”; Patrimônio de Terreiros; Tornar-se artista.

RESUMO

Essa pesquisa terá como objetivo central compreender as diversas nuances contidas em tornar-se artista de terreiro no cenário das grandes produções culturais de Belém do Pará. Para isso, tomaremos como parâmetro desta jornada de estudo antropológico os artefatos, simbolismo e expressões ancestrais dos povos tradicionais de terreiros religiosos, presentes na exposição intitulada “Nós de Aruanda, Artistas de Terreiros”. Sendo que essa exposição, e os artistas que a compõe, serão o principal loco investigativo que permitirá definir o que é arte e patrimônio para as populações de religiões afro da Amazônia paraense, uma vez que os integrantes das casas de santo não se identificam com as artes contidas nas galerias de Belém, pois em sua grande maioria são europeias ou euro-americanas e não sendo um patrimônio identitário para seu povo. Entretanto, percebe-se nesses espaços legitimados pela grande arte o total apagamento e invisibilidade dos patrimônios de terreiros e, é imprescindível ações de políticas públicas que valorizem e rompam com as relações de poder contidas nos espaços formalizantes das artes, para que os povos de santo reconheçam-se como parte integrante das construções de saberes e fazeres de suas tradições.

INTRODUÇÃO

¹ “Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

² Licenciado pleno em História e Especialista em “Ensino de História” pela Universidade Federal do Pará. Atualmente é Mestrando Pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPatri/UFPA-Pa) e Bolsista da Fundação Amazônia de Amparo à Estudos e Pesquisa do Pará (FAPESPA/UFPA-Pa).

Este artigo parte do olhar de um professor de história da rede básica de ensino e pesquisador das expressões tradicionais de terreiros religiosos de Belém do Pará, no qual não prática de forma direta a religiosidade afro, mas que desde 2013 atua como colaborador ativo de políticas sociais voltadas ao povo negro em escolas, universidades, espaços comunitários, curadoria em salões de arte e ações dentro de terreiros religiosos. Ou seja, meu local de fala nesta pesquisa parte por vivência e observações em minha jornadas em grupos de estudos, movimentos sociais e pesquisador de mestrado em Ciências do Patrimônio Cultural.

Deixo aqui registrado que o intuito deste artigo não é responder a todos os questionamentos e indagações que serão apresentados, pois trata-se de uma pesquisa em construção, mas que já apresenta neste percurso provocação, inquietação e reflexões ao campo do patrimônio, arte e antropologia dos cultos afro religiosos, utilizando-se o loco de estudo a exposição intitulada “Nós de Aruanda, Artista de Terreiros”.

A “Exposição Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro” lança-se neste campo das artes patrimoniais evocando o imaginário da população tradicional dos cultos afro nas galerias de artes de Belém do Pará. A referida exposição é a abertura para o expressar das vozes, corpos, rezas, danças, performances e saberes das mais variadas formas de cultuar as divindades de Matriz africana existentes no Pará (Mina, Umbanda e Candomblé, Pajelança, encantaria, Catolicismo Popular e o sincretismo religioso) e adentra neste cenário afro amazônico das grandes artes como a força de luta dos seus antepassados que resistem e existem no pulsar do povo paraense na atualidade como verdadeiros “herdeiros de Ananse”.³

A exposição Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro é fruto de discussões na especialização em “Saberes africanos e afro-brasileiros na Amazônia”, ofertada em 2011 pelo Grupo de Estudos Afro Amazônicos – GEAM/UFPA, idealizado pelo professor Arthur Leandro/Tata Kinamboji⁴ ao ensaiar uma proposta de montar uma exposição com pessoas de

³ Ananse, a metamorfose em aranha da deusa Aranã, procedente da cultura fanthi-ashanti, da região do Benin na África ocidental, configura-se, neste trabalho na metáfora símbolo das ações de resistência empreendidas pelos africanos e seus descendentes no continente americano, particularmente no Brasil. Dessa maneira, apresenta um relato etnográfico da saga dos herdeiros da deusa Aranã em luta contra o racismo (AMADOR DE DEUS, 2008, p.8).

⁴In Memoriam. Professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (FAV/UFPA), membro do Grupo de Estudos Afro-Amazônico (NEAB) da UFPA, Mestre em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), Tática Kisikar'Ngomba ria Nansu Nangetu, povo bantu.

dentro dos terreiros, com o propósito de homenagear a memória de luta de Mãe Doca⁵; fortalecer a aplicabilidade da Lei 10.639/2003, que garante a obrigatoriedade do ensino da história e cultura africana no espaço escolar; e, principalmente, afirmar que os povos tradicionais de terreiro de matriz africana possuem patrimônios e produzem artes. O intuito desafiador de Arthur Leandro era evidenciar a arte de terreiro nas galerias da cidade de Belém e conscientizar que os filhas e filhos de santo eram “artistas”, pois, muitos integrantes não se identificavam como tal. Esta dimensão fica evidente na fala da representante religiosa Mаметu Nangetu, ao pronunciar-se no encerramento da exposição de 2013 e declarar: “*Eu não sabia que era artista!*”⁶, ficando nítido que existem particularidades para o condicionamento do “eu artista” de terreiro.

Entretanto, falar da exposição Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro no cenário da grande produção cultural na atualidade é adentrar num campo repleto de restrições e distorções históricas e sociais, que refletem diretamente na mentalidade da sociedade belenense, em não ver a arte negra como parte integrante das representações que compõem o cenário cultural da região, ocasionando o apagamento das expressões dos povos de terreiro e seus devidos valores patrimoniais. Essa ausência de representatividade e identidade dos povos de terreiro nas galerias de arte de Belém, pode ser um dos fatores da construção de uma consciência depreciativa dos patrimônios materiais e imateriais desses povos, pois a invisibilidade ocasiona o desconhecimento e julgamento conforme os valores e crenças circulantes nos espaços dos indivíduos.

Tal afirmativa defendida vem a ser o ponto principal do surgimento desta pesquisa, pois no ano de 2017, ao debruçar-me na perspectiva do ensino sobre educação patrimonial nas aulas de história, a partir da iniciativa do curso de “Especialização em Ensino de História” ofertado pela UFPA, Campus Ananindeua, encontrei o desafio de perceber como os alunos de 02 (duas) escolas públicas do Estado do Pará compreendem a temática “educação patrimonial”, utilizando os patrimônios dos povos tradicionais de terreiros religiosos de Belém, presentes na exposição intitulada “Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro”.

5 Dona Rosa Viveiros, ou Nochê Navanakoly, ou Mãe Doca, mulher negra e Maranhense de Codó, que em apenas três anos após a abolição da escravatura enfrentou as dificuldades dos negros recém libertos em sociedade, passando pelo racismo, preconceito, falta de acessos a espaços de trabalhos e miséria, mas, mesmo assim em 1891 inaugurou o primeiro Terreiro de Tambor de Mina na Capital Paraense” (GEAM/NEAB - UFPA, 2013).

⁶Fala de Mаметu Nangetu/Oneide Rodrigues, encerramento da exposição “Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro”, ano de 2013. Kiuá Nangetu: Poéticas Visuais de Resistência Negra. Belém Pará, 2015, p.10.

Ao analisar os resultados da referida pesquisa em ensino de história, notou-se que os alunos desconhecem o que são os diversos tipos de patrimônios e, quando salientam alguma ideia, percebe-se que estão ligados aos patrimônios consolidados (prédio, museus e casas antigas). Todavia, ao tratar de elementos culturais afro-religiosos da exposição, notou-se o desconhecimento sobre as simbologias e significados, mas, principalmente, uma consciência histórica arraigada à moldes coloniais e, em muitos casos, pautada no legado do racismo e preconceito.

Deste modo, observou-se neste cenário entre educação patrimonial e pesquisa antropológica a necessidade de averiguar como a arte afro de terreiro é evidenciada nas produções culturais Belém e, quais entraves estão por trás do ato de invisibilizar tais patrimônios nas galerias. Observa-se que as expressões de arte nas galerias e museus de Belém do Pará, são em sua grande maioria exaltando o processo de colonização na Amazônia através de pinturas ou escultura de arte sacra católica cristã, ou seja, arte ocidentalizada é bem nítida para compor a importância de seus bens artísticos nos espaços formais. Entretanto, a comunidade afro religiosa ao não identificarem-se com tais expressões articulam-se e montam a exposição “Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro”, adentrando neste cenário das artes de Belém como possibilidade de lutar pela sobrevivência material e imaterial de seus bens ancestrais .

Portanto, a arte de terreiros religiosos de Belém do Pará é um campo vasto a ser estudado e compreendido nas dinâmicas dos grandes centros urbanos. A Exposição Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro traz consigo um ato político, cultural, artístico, social e poético de transgredir as relações de poder existentes nas produções culturais e definir de forma coletiva o que é arte e patrimônio para o seu povo. Mas, o legado perverso de mais de 300 anos de escravização da mão de obra negra na América faz com que ainda no século XXI esbarre-se no racismo, preconceito e no genocídio simbólico e físico do povo negro em vários seguimentos.

1 ENTRE PASSADO E PRESENTE EXISTE PODER: AS NARRATIVAS DO PENSAR O PATRIMÔNIO E AS REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS SOBRE A ARTE DE TERREIROS DE BELÉM DO PARÁ.

Valores, poder e memórias são características peculiares para delimitar o que se configura como patrimônio ao longo do pensamento preservacionista do patrimônio. O

entendimento de “Patrimonium”⁷ é um conceito polissêmico que muda conforme o tempo e os interesses de grupos e sociedades, entretanto, o patrimônio não perde a dimensão essencial de que é um jogo de poder político e simbólico.

Ao analisar a linha histórica do entendimento de patrimônio, podemos perceber que desde a antiguidade, pelos gregos, que o intuito desse povo estava centrado nos repasses de saberes, valores e heranças materiais deixadas do pai para filho do sexo masculino, pois eram uma forma de estabelecer a continuidade de uma tradição (GRIOVOT, 2014). Já no final da Idade Média no século XV, com a construção dos Gabinetes de Curiosidades⁸ (RAFFAINI, 1993), o patrimônio ganha força no âmbito da materialidade, e são presentificados em locais exclusivos de valor e importância para uma camada favorecida economicamente da época. No século XIX com a Revolução Francesa, adentram os espaços de Museus Tradicionais⁹, com o intuito de construir uma identidade nacional através dos bens culturais. Todavia, ao chegar a segunda metade do século XX reverberam no campo do patrimônio novas exigências de grupos que buscam reconhecimento e valorização de seus bens culturais, lançando-se em novos debates, olhares e sentimentos do que seriam os bens tradicionais de outras populações que foram negligenciados ou subalternizados ao longo do tempo histórico.

Ao adentrar sobre as demandas do percurso da ciência do patrimônio, pode-se dizer que as reivindicações sociais ocorridas no mundo contemporâneo serão um marco decisivo para lançar percepções de novos conceitos e sentimentos patrimoniais, pois passou-se a observar diversas discussões no quis diz respeito à materialidade e subjetividades dos bens culturais presentes na atualidade.

Podem ser analisados, nessa perspectiva do pensamento de preservar o patrimônio os vários congressos e cartas patrimoniais que foram essenciais para as percepções dos novos

⁷“Pater”- paterno, bens materiais ou valores familiares deixados ou transmitido pela figura paterna ao seus filhos, como forma de registrar sua marca à gerações futuras.

⁸Local onde eram guardados patrimônios materiais possuidores de algum valor histórico, artístico ou familiar.

⁹O termo museu, originário do grego mouseion, Templo das Musas, filhas de Zeus com Mnemosine, a memória. Local onde abrigava os mais variados ramos das artes e ciências. Sofreu uma severa evolução desde os gabinetes de curiosidades dos séculos XV – XVI, até o século XXI, como o “guardião” da cultura material. Essa cultura material, diretamente associada ao Patrimônio Histórico, nos relata não apenas objetos produzidos pela inteligência humana, mas partes importantes do seu cotidiano. (CARLAN, 2008, p.75).

patrimônios existentes na contemporaneidade. Como exemplo, a Conferência Internacional de Atenas (1934), momento fundamental para a internacionalização dos bens culturais da humanidade, em caráter de salvaguardar e proteger os diversos bens histórico e artístico de cada país. Assim como a Convenção de Haia (1954), ao definir patrimônio cultural no seu aspecto arquitetônico, arqueológico e heranças culturais e artísticas herdadas de uma sociedade ou grupo social; a Conferência das Nações Unidas (1972) sobre o Meio Ambiente Humano, organizada em Estocolmo, sobre a relação cultura e natureza como parâmetros de bens patrimoniais e; Conferência das Partes em Curitiba (2006), que tratou dos valores e usos tradicionais dos conhecimentos com o meio ambiente. Ou seja, tais debates ocorridos no mundo serão primordiais para reconfigurar e definir o que são os novos patrimônios para determinados povos e comunidades, que, em muitos casos, foram negligenciados, esquecidos ou subalternizados ao longo da história pelas relações de poder contidas nas discussões patrimoniais.

Entretanto, apesar de significativos avanços nas discussões da cultura patrimonial das diferentes sociedades e suas relações com o espaço vivido, ainda no século XXI, encontram-se algumas barreiras em estabelecer uma consolidação das expressões artísticas, históricas e ancestrais em espaços consolidados de poder.

Nesta questão, averiguar neste campo do patrimônio a insubmissão dos bens materiais e intangíveis dos terreiros religiosos, em não serem invisibilizados pelas produções de artes culturais da capital paraense, é um salto para a valorização e equidade dos patrimônios artísticos das casas de santo de Belém que por tempos foram excluídos. Portanto, Nós de Aruanda adentra no cenário cultural como desafio de romper com os padrões eurocêntricos nas galerias, salões de artes, museus e produção culturais.

Mas o que está por trás no ato de negligenciar essas expressões de saberes e fazeres? Será que são inexistentes, insuficientes ou não reconhecidas as expressões da materialidade e intangibilidade dos bens artísticos e culturais dos terreiros, para não fazerem parte desta vitrine cultural de Belém?

Moisés Sarraf (2019), do site “Amazônia Real”, apresenta através do Instituto “Mapeando o Axé” (órgão ligado ao Ministério da Cultura) que na região metropolitana de Belém do Pará existem em torno de 1.189 terreiros religiosos de matriz africana.

Entretanto, esses números são questionados pelo próprio povo de santo, através de Adelson Costa Júnior (2017), ao apresentar dados sobre o número de terreiros em Belém:

(...) existe algo em torno de 3000 terreiros na Zona Metropolitana de Belém. A principal razão para essa discrepância nos número é a dificuldade de se identificar determinados espaços como terreiros, dado que nem sempre há

placas ou dizeres de identificação. Além disso, há o receio de determinados pais e mãe de santo em se deixar identificar como afro religiosos, temendo possíveis ataques ou formas de violência. (COSTA, 2017, p.32)

Tal informação, deduz que a comunidade afro religiosa de Belém possui um quantitativo expressivo para ter visibilidade em espaços culturais da capital paraense, mas esbarra na questão do medo das violências física, moral e cultural ao propagar seu fé.

Uma das consequências em não trazer essas referências das produções culturais dos povos de santo em espaços legitimadores pelo grande público é conceber a ideia de que exista apenas uma arte cultural e, principalmente, fomentar a memória do desentendimento do que são os cultos afro e suas relações históricas, culturais e ancestrais na construção da identidade local.

Luzia Ferreira (2018), em sua tese de doutorado, mostra através de seus olhares, vivências e percepções enquanto mulher negra, museóloga e poeta, o cotidiano das artes negras em solos europeus de Portugal. A autora percebeu que as expressões artísticas africanas são notoriamente presentes em Lisboa, mas ainda restritas em função de serem invisibilizadas nos salões e espaços culturais da cidade (p. 107). Neste aspecto, podemos problematizar que a ausência ou exclusão da arte Africana é fruto deste legado racista que paira pelo mundo afora.

No Brasil, essa consciência histórica e cultural pautada no racismo não poderia ter muita distância de Portugal, como afirma Luzia Ferreira:

Sabemos que o Brasil é um país racista e os artistas negros têm uma maior dificuldade de inserção no mercado de arte e de serem representados nos clássicos museus de arte e galerias de arte, ao contrário da mesma facilidade que têm os artistas homens brancos (FERREIRA, 2018, p. 190)

Ou seja, africanos ou quem descenda deles confrontam-se com esta estrutura, fruto de uma herança perversa do colonialismo europeu, chamada de racismo; racismo esse que exclui corpo, voz, pensamento, saberes e tudo que faça lembrar da presença negra em terras de alma e mente branca. Entretanto, essa marca estampada na pele e mente dos povos negros é impulsionada hoje pela vontade de representar-se de corpo e alma, como salienta Zélia Amador de Deus:

[...] uma vez os africanos instalados em quaisquer dos continentes, por mais que suas tradições fossem represadas ou aniquiladas, pela cultura hegemônica, os descendentes de africanos davam início a um processo de criação, invenção e re-criação, da memória cultural para preservação dos laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade (AMADOR DE DEUS, 2008, 17-18).

Todavia, a arte afro religiosa de terreiros de Belém de Pará, assim como arte africana que se faz presente em Portugal, adentram de forma ainda que tímida, em uma disputa política/ideológica de poder, pelo reconhecimento e presentificação das suas expressões artísticas (objetos, poesias, performance, cantos, saberes e fazeres) em espaços consolidados pelo homem branco ao longo do tempo.

Essas ações culturais de caráter material e imaterial feitas por grupos ou indivíduos, que reverberam na contemporaneidade, são frutos da necessidade de agentes que lutam por essa visibilidade e respeito no seu local social, pois reconhecem que tais ações efetivas podem possibilitar pequenas rupturas no modo de ver as variadas dimensões do que são as artes patrimoniais para a sociedade negra e, é de extrema importância, salientar que essa visibilidade dos bens culturais quando não é reconhecida como parte integrante de valor histórico cultural de um povo, pode ter suas manifestações condenadas à depreciação, rejeição e intolerância. No caso das manifestações dos cultos afro, isto se expressa no racismo religioso.

Tal fato pode justificar as inúmeras violências a que integrantes e espaços sagrados das religiões de matriz africana são acometidos diariamente em todo o Brasil, como por exemplo, a intolerância religiosa, depredação dos terreiros e até assassinatos de sacerdotes da religião. Como indica o Jornal Amazônia News de Belém:

O pai de santo José Mário Cavalcante da Silva, de 39 anos, foi assassinado com 12 facadas, próximo da casa onde morava, na rua 22 de Abril, no Jardim Vitória, no bairro Icuí-Guajará, em Ananindeua. (...) De acordo com a polícia, pode ter sido um crime de ódio, motivado pelo fato de a vítima ser negra, homossexual e sacerdote do Candomblé Ketu. (JORNAL AMAZÔNIA NEWS, 2016).

Ser afro religioso na sociedade paraense é ir de encontro com preceitos normatizantes de cultura, que em muitos casos, colocam em risco o princípio fundamental da dignidade humana – a vida.

Neste caso, a Exposição Nós de Aruanda, Artistas de terreiros, luta por seu espaço de sobrevivência física, material e espiritual, afirmando que os povos de religiões de matriz africana são presentes no cotidiano da sociedade paraense, produzido uma arte patrimonial carregada de simbolismo, saberes e ancestralidade de seus antepassados no presente, mas principalmente, a busca histórica por respeito e igualdade.

2 PODE O SAGRADO TORNAR-SE ARTE?: PERCEPÇÕES DO PROCESSO DE TORNAR-SE ARTISTA DE TERREIRO, ATRAVÉS DA EXPOSIÇÃO NÓS DE ARUANDA.

O que é a exposição “Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro”? Segundo a antropóloga e coordenadora do Grupo de Estudos Afro Amazônico (GEAAM/UFPA) Marilu Márcia Campelo, “é um convite ao imaginário e tradições das religiões de Matriz Africana, como: Mina, Umbanda e Candomblé, passando pelas outras ramificações da religiosidade, Pajelança, encantaria e o Catolicismo Popular” (Fundação Cultural do Pará, 2017).

Aruanda ou mas precisamente, São Paulo de Aruanda, em Angola, segundo Arthur Leandro, ou também Táta Kinamboji:

(...) é local aonde negros em condições de escravizados eram embarcados no século XIX no processo da diáspora africana para o Brasil. Entretanto, para as comunidades tradicionais de terreiro, Aruanda significa um lugar aonde se carrega significados, memória, resistência, identidade ou precisamente liberdade, liberdade essa perdida no tempo com a exploração da mão de obra escrava para outro lado do atlântico (VIII Congresso de pesquisadores negros, UFPA, 2014).

Portanto, Aruanda/Nós de Aruanda são todas as formas de expressão (memória, visual, olfativa, auditiva, performances, rezas, história, danças etc.) dos negros e negras que objetivam, através de suas lutas e resistências, seus espaços para preservar sua cultura, história e patrimônio no cotidiano da sociedade paraense, utilizando-se de propostas artísticas/históricas/simbólicas características da vivência cultural religiosa dos povos tradicionais de terreiros de Belém. Nós de Aruanda é o local aonde todo o povo negro quer voltar através da memória, lugar aonde hoje se pode expressar a existência de uma africanidade de valores ancestrais neste novo cenário Afro-amazônico.

Campelo (2017) salienta que o projeto Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro:

(...) é resultado de uma homenagem a celebração da memória da luta de Dona Rosa Viveiros, ou Nochê Navanakoly, ou Mãe Doca, mulher negra e Maranhense de Codó, que apenas três anos após a abolição da escravatura enfrentou as dificuldades dos negros recém libertos em sociedade, passando pelo racismo, preconceito, falta de acessos a espaços de trabalhos e miséria, mas, mesmo assim em 1891 inaugurou o primeiro Terreiro de Tambor de Mina na Capital Paraense (FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ, 2017).

Essa história e memória, fruto das heranças culturais presentes em solos de Belém e representados através das artes patrimoniais de terreiros religiosos são teias de conexão entre o passado e o presente que geram identidade para os povos de matrizes africanas. Neste caso, a exposição Nós de Aruanda seria esse encontro entre essa memória, história e a presentificação dos saberes culturais, através patrimônio material e imaterial.

Todavia, ao falar de uma exposição, nos remetemos a galerias e salões de artes, mas Nós de Aruanda não é apenas uma arte parada em espaços formais, mas corpos, expressões e falas dos povos de terreiros que estão em constante movimento e conexão com os locais diversos.



Imagem 1 e 2: “Ancestre em manifesto”. Ação poética, artística e política, executada por Michel Amorim, Avenida Presidente Vargas (Exposição nós de Aruanda, Teodoro Braga, 2017).



Algumas das ações consideradas como ponto fundamental das expressões de arte da exposição Nós de Aruanda são as que envolvem os elementos da natureza (água, terra, plantas,

metais, alimentos, animais etc), pois tais obras carregam essencialmente laços diretos entre meio ambiente e divindades extra humanas. Percebe-se na exposição que arte material está diretamente ligada às simbologias da imaterialidade, como mostram as imagens 1 e 2.

A exposição ganha corpo com o espaço urbano da região metropolitana de Belém do Pará, pois as ruas tornam-se palcos de poesia, manifestação, agradecimento e oferenda às divindades sagradas, como na imagem 1, ação desenvolvida por Arthur Leandro com a finalidade de analisar os transeuntes da avenida Presidente Vargas em direção à Galeria Teodoro Braga (Av. Gentil Bittencourt, bairro de Nazaré) em Belém. Essa ação chamada “Ancestre em Movimento” teve como objetivo captar o chamado “estranhamento”¹⁰ do público em ver uma representação de Oxóssi, divindade da Caça e Floresta, representado por elementos da natureza - as matas.

Nesta performance foi observada a apreciação por parte do público em perceber que era uma expressão artística em homenagem à natureza de Belém, mas, por outro lado, notou-se também que parte da população, ao ver a performance ser acompanhada por sacerdotes da religião, automaticamente estranhou a expressão poética de Oxóssi. Ou seja, a exposição traz consigo esse caráter poético, mas também político em mostrar ao povo de Belém outros olhares e ações de inclusão das tradições culturais dos cultos afro no cenário urbanístico da região.

Tais expressões e significações dos povos negros tem sido, na conjuntura atual, um importante debate para pesquisas. Através de um longo percurso de definições do que é arte e patrimônio para essas comunidades, podem-se abrir espaços para preservação dos diferentes grupos que compõem nosso patrimônio cultural e, principalmente, valorizar as tradições para não cair no desrespeito do desconhecido.

Segundo Gonçalves (2005) ao explicar essas significações e significados das variadas culturas de comunidades, vai dizer que cada grupo irá construir seu patrimônio através de articulações:

[...] um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão política de uma agência de Estado. Nem depende exclusivamente de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos e grupos. Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar “ressonância” junto ao público (GONÇALVES, 2005, P.19).

¹⁰ Conceito na perspectiva etnográfica com base em estudos de Bronislaw Malinowski (1976) e Marcel Mauss (2003) sobre as relações culturais de trocas entre tribais da África. Para os antropólogos citados, essas ações característicos dessas sociedades ocasionaram estranhamento aos valores culturais Ocidentais, trazendo à tona novos debates em entender as atividades culturais étnicas na mentalidade da modernidade.

Todavia, os bens patrimoniais produzidos nos terreiros religiosos podem ser definidos por seus grupos e comunidades como forma de estabelecer posicionamentos políticos e culturais para seus povos, e na contra mão das tradições formais, em definir o que é arte e patrimônio para eles.

Nesse processo das formulações do patrimônio podemos questionar alguns pontos para reflexões: o que os povos de terreiro estão falando e produzindo através dessa arte afro religiosa? Como essas expressões ancestrais irão ser inseridas nos espaços formais e informais no centro urbano dessa cidade, já que em muitos casos, não são vistas como arte? Se o conceito de “arte” está imbuído em configurações ocidentais, como os afro religiosos significam, ressignificam e presentificam seus valores culturais através desse patrimônio artístico característico de suas religiões? Quais as nuances em ser ou tornar-se um artista de terreiro?

São inúmeras as inquietações que permeiam este trabalho de pesquisa que está em construção ao longo deste mestrado. Todavia, algumas entrevistas prévias, visitação em campo e literaturas acadêmicas as quais selecionei dialogam de forma coesa com a percepção dessa empreitada acadêmica, como, por exemplo, o livro “Arte Primitiva em Centros Civilizados” de Sally Price.

Segundo Price (2000), as artes produzidas nos grandes centros urbanos civilizados tem um forte apego pelos valores estético de “beleza”. Tais padrões conceituais de definir o que é belo são frutos de um reconhecimento dos grandes críticos de arte em museus, e, ao se depararem como a arte ancestral, distorcem o verdadeiro sentido do que são as representações de determinados artefatos. Ou seja, nessas configurações do que é arte para os povos africanos a autora cita Kamer dizendo que “(...) a arte africana não foi concebida como tal pelo criador. O ‘objeto’ criado na África (...) torna-se objeto de arte quando da sua chegada à Europa (Kamer, 1974, p. 33 *apud* Price, 2000, p. 127). Portanto, o termo “arte” é um construção social eurocêntrica imposta por homens brancos à outras culturas com valores diferenciados de ver as produções primitivas. Price ainda complementa dizendo que:

Os artífices africanos, oceânicos e indígenas americanos podem estar preocupados com a eficácia do ritual de suas criações, mas não reconhecem nem as opções estéticas à sua disposição nem as consequências estéticas das escolhas que fazem, e, no final, nem consideram que àquilo que estão produzindo seja “arte” (2000, p.129).

Entende-se, nesta lógica de pensamento etnográfico defendido pela autora, um dos apontamentos e hipóteses da pesquisa sobre o referido título do trabalho, em que a representante religiosa Mametu Nangetu (Oneide Rodrigues) verbaliza, em 2013, no encerramento da

exposição ‘Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro’, ocorrido na Galeria Teodoro Braga: “*EU NÃO SABIA QUE ERA ARTISTA*”. Neste pronunciamento, a identificação do ‘*ser artista*’ pode ser o reconhecimento dos seus valores artísticos, históricos e ancestrais projetados nos artefatos materiais e imateriais produzidos diariamente dentro do terreiro.

O reconhecimento de estar inserido neste espaço formalizado onde se configuram valores de poder artístico e patrimonial ou ditas “grandes artes” de Belém do Pará, não é apenas sentir-se prestigiada pelo público, mas trazer memória, saberes e fazeres de um povo que foram negligenciados ao longo da história em espaços do homem branco e hoje conseguem, ainda que de forma tímida, presentificar seu patrimônio artístico cultural.

Por esse viés de mobilização que a “Exposição Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro” afirma através de seus objetos e manifestações o que é patrimônio para as religiões de matriz africana em Belém do Pará. Nota-se nas jornadas das 06 edições da exposição (2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2019) uma série de entraves em consolidar espaços formais para divulgar e evidenciar a arte de terreiros. De todo modo, “tornar-se artista” na capital paraense é esbarrar em questionamentos sobre inserir os artefatos de terreiros nos espaços formalizados da arte. Será que as galerias de artes presentes na região metropolitana de Belém compreendem os valores, simbologias e expressões culturais de matriz africanas como arte?

Para o organizador da exposição Nós de Aruanda Arthur Leandro e a artista Isabela Lago, a arte de terreiros esbarra no obstáculo da depreciação do desconhecido, devido à invisibilidade de artistas negros no bojo cultural. Como apontam:

O fato é que desde então a presença negra nas artes visuais brasileiras enfrenta o mais cruel apagamento, pois na mesma medida que é quase impossível falar de um único ritmo musical brasileiro que não tenha influência africana, é uma tarefa difícil encontrar artistas negros e poéticas de matriz afro-brasileira nas artes visuais no modernismo e na produção contemporânea brasileira. (LEANDRO E LAGO, 2015, p 12)

Ajzenberg e Munanga (2008) contribuem dizendo:

(...) que apesar das várias pesquisas dedicadas à arte africana, em especial às esculturas, percebe-se que ainda há muito o que ser estudado, mas, principalmente ultrapassar as dificuldades pré-estabelecidas em uma sociedade pautada à moldes europeus. Porém, há uma problemática central para os historiadores da arte, que é conceber a arte africana inserida em um contexto próprio e diferente dos pensamentos da história da arte convencional ou ocidental. Não podemos perder de vista que as obras africanas estão orientadas para especificidades de sua cultura, como forma de dar valor aos

patrimônios materiais e imaterial de seu povo (AJZEMBERG E MUNANGA, 2008, p. 292).

Com isso, deve-se analisar as diversas particularidades em ser ou tornar-se artista afro religioso em Belém, devido ao apagamento e o não reconhecimento dessa africanidade religiosa nas produções culturais da cidade, seja no aspecto de um fazer material, seja na subjetividade da imaterialidade.

Já Néstor Canclini, (1998) sobre os museus, diz que os patrimônios híbrido ou popular sempre estão à margem da exclusão das grandes produções culturais, pois expressões que não tem o reconhecimento, preservação e conservação ficam de fora dos espaços legitimados dos museus. Na visão de Canclini, os museus costumam estar associando a valores modernizantes pré-existentes e são, em muitos casos, “incapazes” de fazer outras leituras de patrimônio e arte das outras culturas além de seus saberes e estilo de sua formação (1998, p. 205).

Essa consciência em evidenciar aspectos culturais, históricos e artísticos patrimoniais dos povos de terreiros em museus (no nosso caso a “Exposição Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro”), segundo Poulot “é defender identidades comunitárias para a preservação de uma memória e cultura. Essa expressão artístico/cultural é uma forma de estabelecer poder” (POULOT, 2011, p. 477- 480). Para Pierre Nora e Manoel Guimarães Salgado, os “espaços de memórias” tornam-se residuais quando não há mais meios de evidenciar tais lembranças de um tempo passado (NORA, 1984; GUIMARÃES, 2012). Ou seja, o discurso patrimonial nas galerias de artes, é um discurso de poder que busca dar significados do passado e presente e se faz necessário buscar meios para ser lembrado e não cair no esquecimento.

Retornando às ideias em analisar os museus a partir de Canclini (1998), o autor destaca que “se o patrimônio é interpretado como repertório fixo de tradições, condensadas em objetos, ele precisa de um palco-depósito que o contenha e o proteja, um palco-vitrine para exibi-lo” (p. 169).

Para tal, a exposição Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro busca esse palco/vitrine para apresentar suas referências culturais de afirmação que lhes foi negada e hoje, através de lutas e conquistas, conseguem expressar um pouco da sua arte ancestral na cidade de Belém.

Essas referências patrimoniais de terreiros encontram seus palcos nos espaços públicos de Belém, como formo de expressar sua arte. Uma das características das tradições fundamentais dos povos de terreiros é a integração ao meio em que vivem, utilizando-se de elementos da natureza como água, terra, plantas e alimentos, ou rezas, cânticos e danças pra manterem-se conectados com seus ancestrais.



Imagem 03: Oferenda às divindades da D'água. (Fotografia: Renata Beckham; Homenagem externa no Bairro de Icoarací; Exposição Nós de Aruanda; 2016).

A imagem 03 apresenta uma homenagem simbólica e também política feita em Icoaraci às divindades das águas. Os integrantes e simpatizantes jogam pipocas nos rio como uma ação de simbolismo de cura ao racismo religioso. Segundo as tradições afro religiosas, a pipoca significa cura espiritual, purificação do corpo e cicatrizar as mazelas ruins. Essa ação poético cultural realizada em 2016 teve uma conotação de caráter político para os cultos afro, pois meses antes a essa ação, houve uma obrigação (oferenda) neste mesmo espaço, no qual integrantes de terreiros foram hostilizados por populares ao fazerem a entrega dos seus ritos as águas.

Desse modo, a intervenção externa realizada pela exposição Nós de Aruanda em jogar pipoca do Orixá Obaluaê nas águas de Oxum no bairro de Icoaraci é um ato simbólico, espiritual e político de pedir cura, limpeza e proteção a essa doença que é o racismo religioso.



Imagem 04: Preparo de banhos feito pela Representante espiritual Mаметu Nangetu. (Fotografia: Arthur Leandro ou Táta Kinamboji; Homenagem externa; Exposição Nós de Aruanda; 2016).

A imagem 04 mostra a representante religiosa Mometu Nangetu no preparo de banho para os convidados da exposição. Ervas, folhas, raízes e águas de cheiro são consagradas e preparados ao sons de cânticos e rezas a inúmeras divindades como parte do ritual de proteção, cura e afastamento de todo o mal das pessoas que se banharam com tal preparo.

Neste banho com as folhas, águas e ervas percebe-se que os cultos afro religiosos de terreiros possuem elos diretos com a natureza – isso justifica o cuidado por preservar as matas, águas e terras, pois as dinâmicas civilizatórias dos povos de santo necessitam desses componentes naturais para sua subsistência e existência na terra, sem eles não há ligação com o divino espiritual.

Gilmar Arruda ressalta que a “natureza a partir da ocupação do território pelo colonizador Europeu no Brasil, a terra dar-se-á em intermédio do lucro, ao ponto de degradar o ambiente natural” (ARRUDA, 2006, p.4). Esta relação vem de forma oposta quando se fala das comunidades de terreiro, pois esses grupos descrevem o “verde” como manutenção da vida social e espiritual. Em suas filosofias deve haver uma manutenção adequada do ambiente natural, pois a ausência dos elementos da natureza interfere na harmonia da casa, na saúde física e espiritual dos humanos e nas trocas entre humanos e não-humanos (animais, plantas, divindades).

Essa “subjetividade” das tradições do patrimônio imaterial do terreiro é o que Gonçalves (2005) aborda em sua pesquisa, ao dizer que a modernidade não vê esses significados, expressões e simbologias, muitas vezes, como um patrimônio, pois segundo o autor, a construção do discurso patrimonial foi centrada na materialidade (2005, p. 20-29).

Ângelo Imbiriba, artista da exposição, especifica o seguinte olhar sobre o patrimônio natural:

O cuidado com a natureza tem que ser cultivada e respeitada, pois não existe a ideia que o homem não faz parte do ambiente que vive – mas sim ela é tão importante quando outros seres vivos. Ou seja, o homem faz parte do ecossistema (Entrevista concedida à equipe do projeto Azuelar/UFPA, Abril, 2015).

Essa dinâmica entre homem, natureza, cultura e tradição são imbricadas neste contexto de resistência cultural e histórica dos povos religiosos de matriz africana, pois para os povos de terreiros a natureza é garantia de vida. Uma folha, um pote de barro com água, uma oferenda nos rios podem significar uma bênção ou saudação a seres divinos superiores que trazem representações fundamentais para existência humana na terra.

Portanto, exposição “Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro” nos fazem refletir sobre o fiel valor da relação dos filhos de santo com o sagrado. Sagrado esse que envolve a fé, o mundo em sua volta e o cuidado em deixar vivas as tradições herdadas e ressignificadas da mãe África aqui na Amazônia paraense.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa notou-se inúmeras particularidades para tornar-se artista de terreiro no cenário cultural de Belém do Pará pelas produções de artes, seja pelo falta de entendimento do que são as expressões do patrimônio artístico ou pelo próprio fato do legado do racismo provocado pelo processo da colonização europeia que colaborou para a construção de uma consciência histórica e cultural arraigada à moldes coloniais. Neste caso, a exposição Nós de Aruanda, Artistas de Terreiro, adentra como possibilidade para garantir seu espaço neste cenário das grandes artes, mas também afirmar o que é arte patrimonial para o seu povo. Ou seja, na fala de Mametu Nangetu no encerramento da exposição em 2013, “EU NÃO SABIA QUE ERA ARTISTA”, deduz-se que o ‘tornar-se artista de terreiro’ é o reconhecimento não da arte institucional imposta pelas produções culturais, mas o reconhecimento e o despertar que àquilo que mãe de santo produz diariamente no seu espaço sangrado de terreiro era “arte”, uma arte projetada na materialidade e imaterialidade dos seus valores simbólicos, históricos e ancestrais do saber e fazer de sua religiosidade. Portanto, estar inserido nestes espaços, onde se configuram valores artísticos e patrimoniais das grandes artes de Belém do Pará, não é apenas uma possibilidade de descolonizar a arte pela arte, mas abrir campos de perspectivas para quebrar as relações de poder estruturantes contidas nesses espaços formalizadores de cultura, e que os povos afro religiosos reivindicam estar inserido neste espaço para fortalecer olhares sobre às práticas do respeito e consciência das diversas representações patrimoniais.

4 REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza. *Afro-Brasil: arte, pesquisa e imagens modernas*. In: [S.l: s.n.], 2010.

ARRUDA, Gilmar. O chão de nossa história: natureza, patrimônio ambiental e identidade. *Patrimônio e memória*, v2, n.2, p. 110-125, 2007.

CAMPELO, Marilú Marcia. *Fundação Cultural do Pará. “Nós de Aruanda -Artista de Terreiro”*, 10 de Julho de 2017. <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/sede/galeria-theodoro-braga/todas-exposicoes/1706-gtbjulho>. Acesso em 02 de Setembro de 2018.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CARLAN. Cláudio Umpierre. *Os Museus e o Patrimônio Histórico: uma relação complexa*. UNIRIO, Rio de Janeiro- RJ: 2008.

Conferência de Haia de 1954 sobre a Proteção dos Bens Culturais em caso de Conflito Armado. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Direito-%C3%A0-Cultura-e-a-Liberdade-de-Associa%C3%A7%C3%A3o-de-Informa%C3%A7%C3%A3o/convencao>. Acesso em 07/03/2020.

Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.rio20.gov.br/sobre_a_ri_o_mais_20/rio-20-como-chegamos-ate-aqui/at_download/rio-20-como. Acesso em 15/03/2020.

COSTA JÚNIOR. Adilson Cezar Ataíde. “*Iyá Ejité: Educação e saberes da experiência em uma casa de Candomblé*”. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação/UEPA, Belém-PA, 2017.

CERRI, Luís Fernando. *Ensino de história e consciência histórica*. FGV, Rio de Janeiro: 2011.

Declaração da Conferência da ONU sobre o Meio Ambiente (Estocolmo, 1972). Disponível em: <https://nacoesunidas.org/acao/meio-ambiente/> Acesso em: 20/08/2019.

Convenção de Haia, 1954. Disponível em: www.portaliphan.gov.br. Acesso em: 22/08/2019.

DEUS, Zélia Amador de. *Os herdeiros de Ananse: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na universidade*. Tese de Doutorado para o Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais- Universidade Federal do Pará, 2008.

Declaração do México. Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais. ICOMOS, México, 1985.

LUZIA, Gomes Ferreira. *A poética da existência nas margens: percursos de uma museóloga-poeta pelos circuitos artísticos da “Lisboa africana”*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Lisboa 2018.

FONSECA, Maria Célia Lordes. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de património cultural. (orgs) Regina Abreu e Mário Chagas In: *Memória e património: ensaios contemporâneos*. Ed. DP&A, Rio de Janeiro: 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Ressonância, Materialidade e subjetividade: as culturas como património*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2005.

GRIVOT, Débora Cristina Hohenboch. Linhas Gerias sobre Direito Sucessório na Antiguidade: do Egito ao Direito Romano. *Revista da Faculdade de Direito da UFRGS*, n. 32, p. 118-141, 2014.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História, memória e património. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: IPHAN, n. 34, p. 91 - 130, 2011.

HARTOG, F. Tempo e Patrimônio. *Varia História*, Belo Horizonte, vol 22 nº 36: p. 261-273, jul/dez 2006.

HORTA, de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. (Orgs.). *Guia básico da educação patrimonial*. Museu Imperial/DEPROM –IPHAM –MINC, 1999.

IMBIRIBA, Ângelo. A arte, o meio ambiente e as traduções Afro-Brasileiras. In: *Poéticas Visuais de Resistência Negra: Projeto Azuelar*, Entrevista 3 – Patrocínio Petrobras, 2014, p. 28-31.

IPHAN, Carta de Atenas II. 1933. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=233>>. Acesso em: 20 de Agosto de 2019.

LEANDRO, Arthur. Relatos e experiências sobre o Nós, os de Aruanda!. *Revista da ABPN*, v. 11, n. 27, p.113-138, 2018.

MACHADO, Claudete Nascimento. Ações e experimentos na Amazônia Amapaense: Produção de sujeitos que se autodeclaram “Artistas de Terreiro”. *Revista da ABPN*, v. 11, n. 27, p.139-152, 2018.

- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Pensar grande o patrimônio cultural. *Revista de Cultura e Política. Lua Nova* vol.3 no.2, São Paulo,1986.
- MUNANGA, Kabengele. “A Arte Moderna e o Impulso Criador da Arte Africana”. In: AJZENBERG, Elza (org.). *Pesquisa em Debate*, edição 9, v.5, n 2, Jul/Dez, 2008. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i82p189-192>. Acesso em: Jul. de 2017.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto história*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.
- POULOT, Dominique. Cultura, história, valores patrimoniais e museus. *Varia história*, v. 27, n. 46, p. 471-480, 2011.
- PRICE. Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- RAFFAINI, Patrícia Tavares. Museus Contemporâneos e os Gabinetes de Curiosidades. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, S. Paulo, 3: 159-164, 1993.
- RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origem*. Madri: Visor Dis., S.A, 1999.
- SARRAF. Moisés. A intolerância emerge contra a religião de matriz africana em Belém. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/a-intolerancia-emerge-contr-a-religiao-de-matriz-africana-em-belem/>. Matéria de 24/10/2019. Acesso em 20/01/2020.
- SILVA, Alberto da Costa e. *A África explicada aos meus filhos*. Ed. Agir., Rio de Janeiro, 2008.
- VIANA, Iamara da Silva; MELLO, Juçara da Silva Barbosa de. Educação patrimonial e o ensino de história. *Encontros*, Ano 11, n. 20, p. 49-62, 2013.
- VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoria Contemporanea De La Restauracion*. Madrid: Síntese, 2003.
- ZANATO. Sílvia Helena; RIBEIRO. Wagner Costa. Patrimônio Cultural: percepção de natureza como um bem não renovável. *Revista Brasileira de História*. Vol. 26, N.51, São Paulo, Jan./Jun., 2006.