

FORMAS DO SAGRADO

JORGE RODRIGUES

ORIXÃS EM MADEIRA



SECRETARIA DA CULTURA DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
INSTITUTO BRASILEIRO DE ARTE E CULTURA

sala
do artista popular

Rua do Catete, 179 - Rio de Janeiro - RJ
(em frente à estação Metrô-Catete)

50

JORGE RODRIGUES

FORMAS DO SAGRADO

ORIXÁS EM MADEIRA



SECRETARIA DA CULTURA DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
INSTITUTO BRASILEIRO DE ARTE E CULTURA

Coordenação de Folclore e Cultura Popular

1992



FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA

Secretário da Cultura
Sérgio Paulo Rouanet

Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC
Presidente
Mário Brockmann Machado

Departamento de Pesquisa e Documentação
Diretora
Solange Zuniga

Coordenação de Folclore e Cultura Popular
Coordenadora
Claudia Marcia Ferreira

Projeto gráfico
Maria Alzira

Fotos
Décio Daniel

Prefeitura Municipal de Curitiba/PR
Jaime Lerner

Fundação Cultural de Curitiba
Lúcia Camargo
Coordenação de Arte Popular e Artesanato (FCC)
Andrina Imbelloni
Serviço de Apoio e Montagem
Lucy Amélia Sales e equipe

Capa: um ibeji em processo de elaboração.

Sumário

Introdução	5
O engenho como essência	7
A etnicidade na afirmação do artista	13

Introdução

O Instituto Brasileiro de Arte e Cultura - IBAC e a Fundação Cultural de Curitiba - FCC têm o prazer de apresentar ao público curitibano a obra de Jorge Rodrigues.

A Sala do Artista Popular - SAP, criada no Rio de Janeiro, estendeu-se a Curitiba com a realização de exposições de artistas do sul do país no escritório de representação da extinta Funarte. A idéia de um espaço de exposições etnográficas de arte e cultura popular foi incorporada pela Fundação Cultural de Curitiba, com a implementação e manutenção de uma SAP em sua sede.

Continua o intercâmbio entre as SAPs carioca e curitibana, ampliando a divulgação do trabalho dos artistas expositores e oferecendo ao público dessas cidades a oportunidade de conhecê-los.

Essa colaboração expressa a importância do trabalho integrado de instituições culturais que, esperamos, possa ser multiplicado.

Claudia Marcia Ferreira

Coordenadora de Folclore e Cultura Popular – IBAC

Andrina Imbelloni

Coordenadora de Arte Popular e Artesanato – FCC

O engenho como essência

Carioca, 32 anos, casado, dois filhos. Muito mais constatações do que propriamente informações, são todos os dados obtidos em quatro ou cinco encontros com Jorge Rodrigues, durante a preparação da mostra. Reticente no falar sobre sua história de vida, resvala sistematicamente para seu trabalho.

Jorge é dessas pessoas, ditas habilidosas, que fazem o que quiserem fazer. Sereno, fala mansa, não esconde, entretanto, a paixão, ainda que contida, quando se refere ao trabalho. Utilizando instrumental improvisado, muitas vezes criado por ele mesmo, Jorge produz em casa, que ele próprio construiu, numa das inúmeras ladeiras-escada de Santa Teresa, essa ligando o Curvelo à Glória.

Tendo começado pelo desenho, teve vários empregos para garantir o sustento que não ousava sequer tentar obter pela arte. Atualmente prefere esculpir e já consegue sobreviver da venda de suas peças, ainda que, muitas vezes, seja necessário complementar com outros trabalhos, mais comerciais, que ele marca, entretanto, com sua criatividade e a temática a que seus interesses mais íntimos o conduzirem.

Possuidor de grande destreza, a curiosidade foi o quanto bastou para se transformar em autodidata, respondendo à necessidade de comunicação. Nenhum traço de vaidade se prende a isso. Jorge tentou frequentar cursos, mas não se adaptou ao esquema formal do ensinamento, pre-

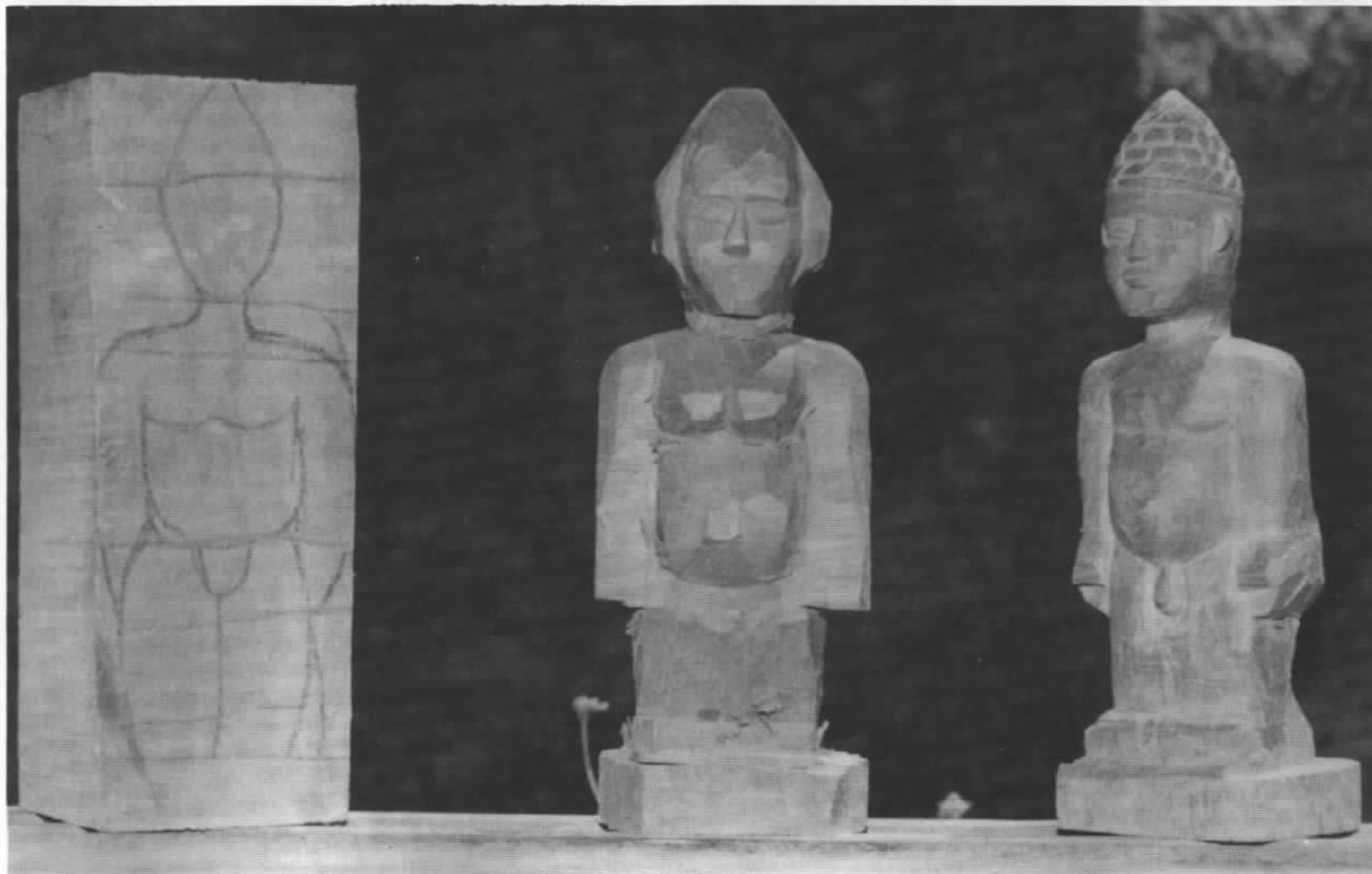


Os instrumentos de trabalho são quase todos improvisados e adaptados por Jorge.

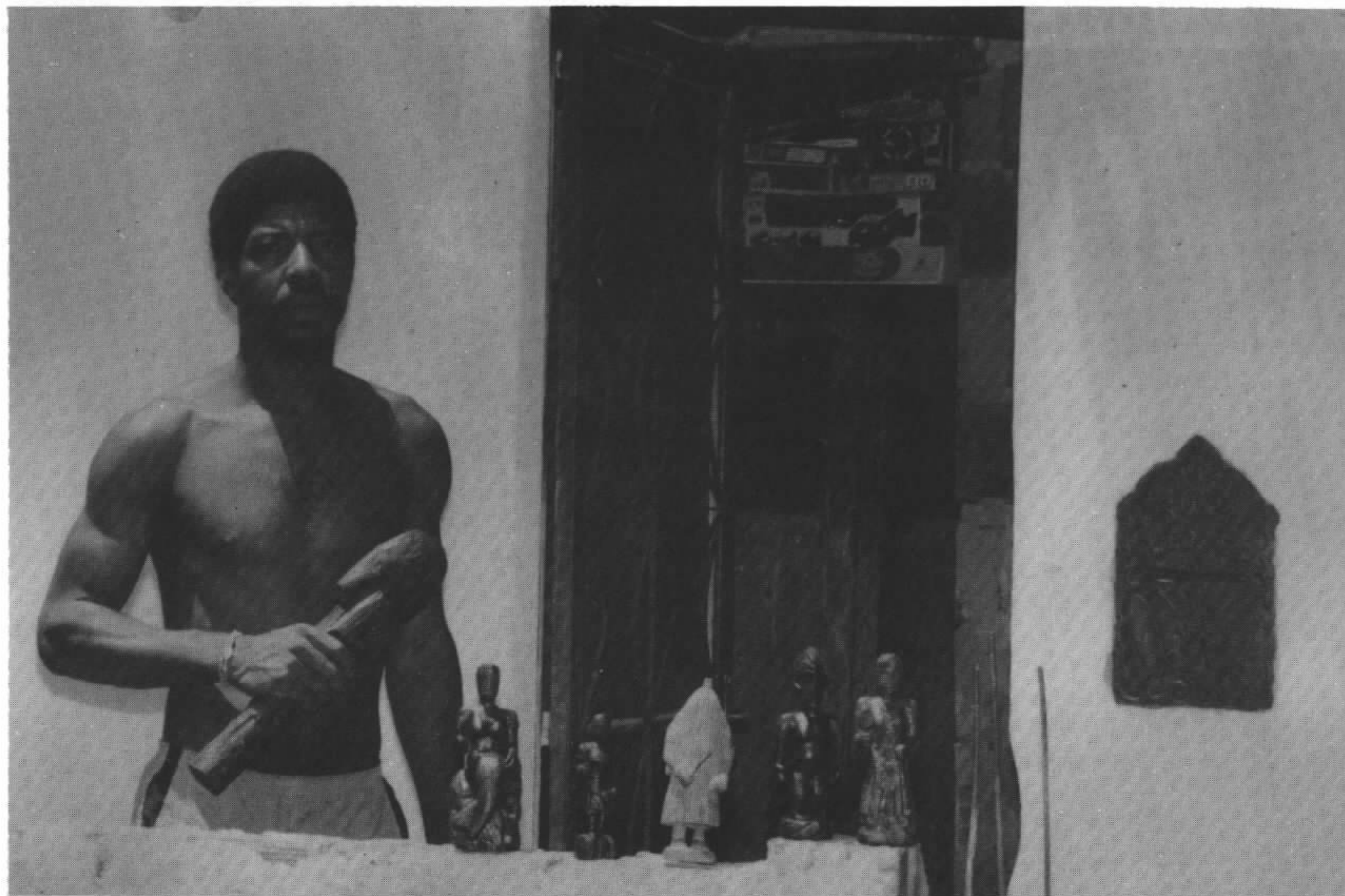
ferindo o aprendizado retirado de museus, galerias de exposições e das andanças pelas ruas; as bibliotecas vieram depois, quando precisou sistematizar ou aprofundar as informações acumuladas. Era já a fase de mudança em seu trabalho, deixando de *reproduzir* o que via para *criar* sua própria percepção da afro-brasilidade.

O prazer de esculpir é permanente e, enquanto amadurece alguma idéia ou busca a solução para alguma peça, Jorge se recolhe para refletir; as mãos, entretanto, ele as mantém, quase terapêuticamente, ocupadas. É nesses momentos que mobiliário e apetrechos vão sofrendo processo de personalização: armários, tábuas de carne, caixa de correspondência, colheres de pau, gabinete de máquina de costura, tudo o que for madeira, segundo sua mulher, Telma, vai sendo esculpido, entalhado, sem exigência do tipo de madeira que vai trabalhar. Para as peças, entretanto, prefere madeiras duras, que, apesar de demandarem mais esforço, são de melhor qualidade, em geral compradas em demolições, porque, nas serrarias, raramente são encontradas. As mais utilizadas por Jorge são a canela, que apresenta a dificuldade de esfiapar, o ipê e a maçaranduba, sua preferida. Parece que, de fato, Jorge Rodrigues privilegia seu saber e faz do engenho sua essência, ao justificar essa preferência, que é a garantia de que seus trabalhos vão durar mais do que ele.

Maria Helena Torres



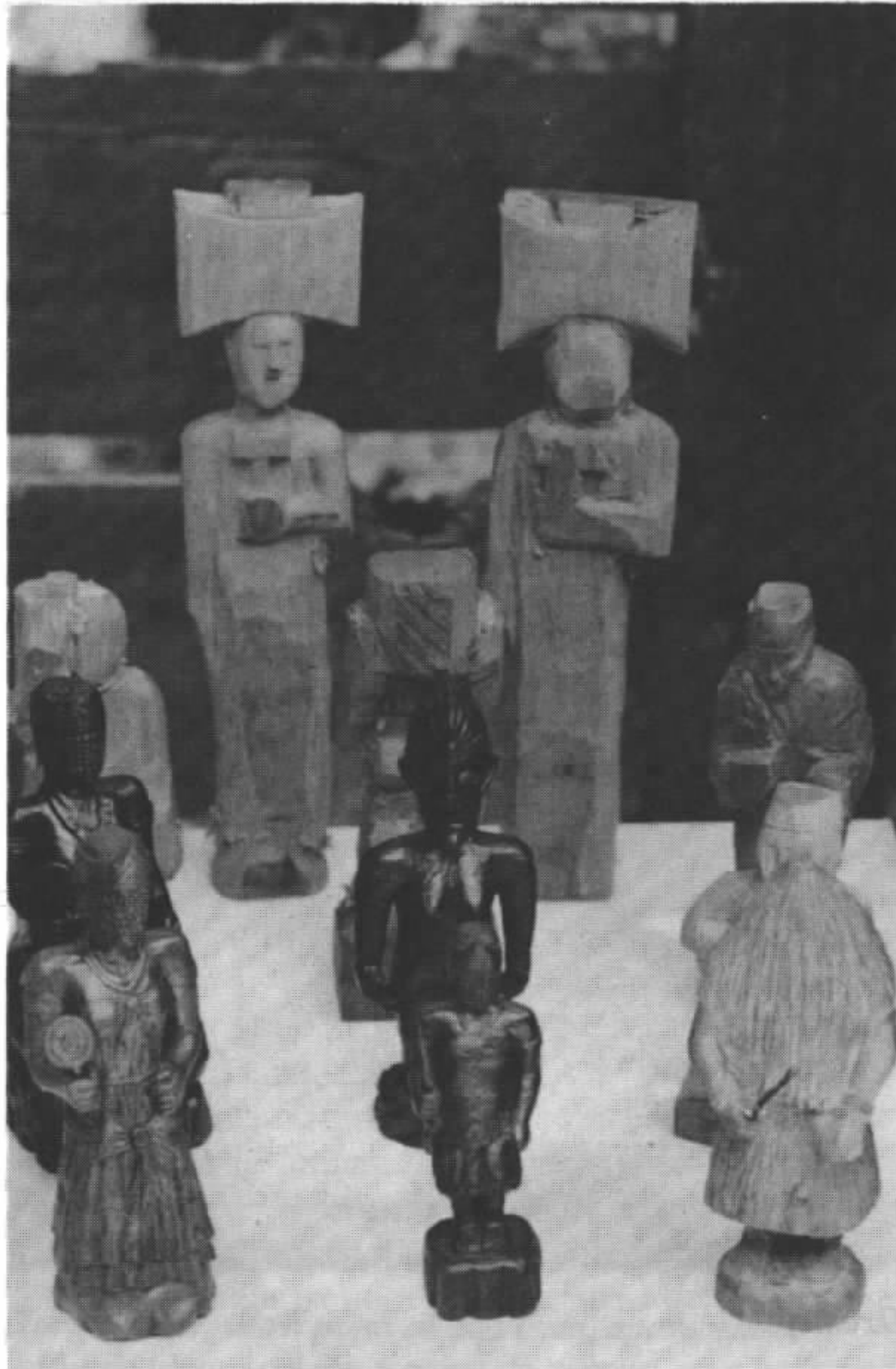
Riscada a peça no bloco de madeira, é feito um primeiro corte, grosseiro, e, em seguida, começa o trabalho de esculpir propriamente.



Jorge Rodrigues à porta de sua casa, aparecendo, além de alguns orixás, a caixa de correio, uma bellssima talha.



Oxum.



Conjunto de orixás e peças rituais.

A etnicidade na afirmação do artista

A tradição viva do imaginário afro-brasileiro está aí, visível, sentida, participando com a população - dona, autora, recriadora, adaptadora e, também, dinamizadora.

Ações bipolarizadas, ora na busca de raízes africanas, ora em aprofundamento do saber já nacionalmente elaborado e chamado afro-brasileiro, dão ânimo a essa tradição.

As matrizes africanas ficaram, sem dúvida, mantidas nos espaços religiosos dos terreiros, núcleos de resistência, de concentração histórica e, principalmente, de vivência, de formas expressivas da música, dança, gastronomia, de diferentes tecnologias e conjunto de tradições orais, onde estão os códigos de moral e ética.

O que se poderia chamar de vínculos arcaicos com a África está nos terreiros de candomblé, xangô e mina. Esses vínculos são abastecidos e reconhecidos por reabilitações étnica ou pluriétnicamente concentradas em modelos convencionalmente rotulados por Jeje-Nagô (composição etnocultural Fon, Mahi, Iorubá) ou, ainda, Angola-Congo (composição de diferentes grupos culturais Bantu). A esses modelos etnoculturais juntam-se visões nostálgicas sobre a África ou,

“...a obra de renascimento da arte africana não é uma busca, mas a perpetuação de uma tradição viva.”

Pathé Diagne

ainda, sobre um ideal africano. A África foi reinventada em espaço brasileiro; há um passado africano, cada vez mais distanciado, e há também uma busca desse passado, como maneira de legitimação e até de constituição de ‘identidades’ do ser negro, melhor ainda, do ser negro no Brasil.

Os posicionamentos políticos de diferentes grupos organizados (movimentos, associações, clubes, institutos, grêmios) são inicialmente conflitantes e até antagônicos.

Há uma corrente que busca *autenticar* o ser negro em exterioridade ou, melhor, em *estética negra*; outra atua nos grupos de favelas e movimentos marginais; outros já combinam o assistencialismo e a luta frontal; esses exemplos, contudo, não esgotam as alternativas e os caminhos escolhidos por tais grupos.

Paira ainda a leitura generalizante e igualitária - em que são desconsiderados os contrastes, as diferenças, a variedade de grupos etnoculturais - sobre a África, persistentemente vista como a *mãe África*. Há ainda desejos de recuperação, de *neo-africanização* como alternativas culturais e políticas que orientam alguns grupos organizados da sociedade civil.

Há também outros que atuam ideologicamente, a partir da afro-brasilidade, entendendo a aculturação como caminho possível de ajustamento e de identificação de papéis no drama social.

Nos testemunhos materiais de uma arte considerada e consagrada afro-brasileira, onde predominam estilos de neo-africanização - cópias ou reelaborações sobre ideário visual genuinamente africano -, mas, também, criações sobre temática etnográfica brasileira ou, ainda, procedente de fonte vivencial e experimental, estão os artistas que são lidos e classificados pelos intérpretes ou críticos de arte.

Tanto para a arte africana como para a afro-brasileira ainda vigora estilo de interpretação fincado no *eu coletivo*, em que o artista é o executor, desempenhando seu papel mais pela coletivização da criatividade do que pela revelação ou elaboração individualizada.

Certamente, como coloca Malraux, o homem não carrega seu sentido de arte ou sua criação enquanto transmissão cromossômica ou espiritual.

Sem querer generalizar, a arte africana é mais abstração do que retrato naturalista, como define Amadou Hampâté Bâ: o ser da arte africana é o da *criatura criada*.

É a pré-elaboração temática que se sobrepõe à coleta naturalista; são os princípios artísticos rea-

afirmando arquétipos; e esses, expressando mitos fundadores, heróis, deuses, caçadores, sacerdotes, entre outros.

O conceito de criatura criada dá à arte africana e, por extensão, à arte afro-brasileira sentido de sofisticação e de amplitude; a construção abstrata não se isola dos componentes físicos e sócioeconômicos.

No caso específico da arte afro-brasileira, há realce daquelas realizações com finalidade e comunicabilidade religiosas - a arte sacra afro-brasileira.

Nesse âmbito, um dos componentes etnoculturais mais expressivos e difundidos do *eu coletivo gerador* está com os Iorubá. Segundo Biobaku, Iorubá aplica-se a um grupo lingüístico de vários milhões de indivíduos (...) que estão unidos, por uma mesma cultura e tradições de origem comum, na cidade de Ifé (Nigéria).

Há domínio ideológico e até fascínio pelo que é Iorubá ou tido como tal. Isso é constatado nos rituais coletivos do carnaval, por meio de enredos de escolas de samba; nos maracatus de baque virado; no crescente número de blocos afros, blocos de axé, originários dos afoxés que perpetuam, no modelo Gexá, a saudação dos orixás nas ruas; daí também o nome candomblé de rua; na expansão dos terreiros de candomblé, xangô e mina Nagô e também na candombleização da

umbanda guiada pela estética ritual do modelo Kêtu no culto aos orixás. Certamente, o componente etnocultural Iorubá não age isolado de outros componentes africanos; contudo, nas relações interculturais, o Iorubá ainda exerce certo domínio.

As tecnologias desenvolvidas nos terreiros ou em oficinas, para suprir o consumo ritual-religioso, vêm atender a número crescente de pessoas que buscam representações dos orixás, e, novamente aí, o modelo Iorubá é predominante. Esse consumo é orientado para a veneração dos objetos após sacralização ou destinação para funções variadas.

De saber mantido em âmbito familiar e nos terreiros, são atuantes centenas de ferreiros, flandeiros, *ferramenteiros de santo*, entalhadores, trançadores de palha-da-costa, especialistas em ileques (fios de contas), construtores de atabaques, ilus, gonguês, agogôs; costureiras, bordadeiras e, mesmo, artífices de tecnologia quase em desaparecimento, que é a tecelagem em horizontal do pano-de-alacá ou pano-da-costa, entre tantos outros.

A iorubanização da nossa africanidade ainda é tema a ser aprofundado pelos instrumentos teóricos da sociologia e da antropologia.

Observa-se construção de etnicidade calçada em amplo e genérico conceito histórico dos Iorubá no Brasil. Etnicidade que ganha sentido particularíssimo, é formulada à moda e brasileira-

mente moldada em base religiosa, onde o candomblé Kêtu-Nagô ou, mesmo, o Jejê-Nagô encarna o modelo ideal de interpretação e, também, de valorização cultural e comportamental.

Etnicidade Iorubá à afro-brasileira orienta muitos artistas que encarnam as funções de construtores de oxês de Xangô, ogós de Exu, ibejis, abebês, eruexins, eruquerês, alfanjes, opachorôs, entre outros símbolos dos orixás, quando o uso ritual-religioso é almejado ou, ainda, quando, sobre esses parâmetros de materiais e formas, há trabalho de projeção e interpretação subjetiva.

Artistas já consagrados no circuito formal das artes plásticas, como Mestre Didi, por exemplo, seguem conceitos visuais, identificados como Iorubá. Na obra desse artista estão refletidas experiências familiares e dos terreiros Axé Opô Afonjá e do Ilê Agboula.

Outro caso é o de Agnaldo Manoel dos Santos, escultor, já falecido, original de Itaparica, Bahia, que mereceu estudo especial de Clarival do Prado Valladares. Clarival, ao desenvolver seus textos sobre a obra de Agnaldo, enfatiza a busca de *éthos* africano emergente. O autor transgride, nas suas esculturas em madeira, resultado formal convencionalmente esperado pelos apreciadores como *naïf*, segundo Clarival. Agnaldo explode uma África libertária de deuses, convivendo com as influências dos antigos caraqueiros do Rio São Francisco.

Os novos, como Jorge Rodrigues, trilham caminhos de pesquisa ou de retorno a algumas fontes, onde os terreiros são enfaticamente valorizados. Lá, idealmente, serão encontrados os vínculos, os modelos, as cores, os materiais, as texturas, os temas que serão desenvolvidos a partir do domínio tecnológico e do projeto individual da cada um, de cada artista.

É também crescente a vinculação ao terreiro como retomada até nostálgica pelo próprio papel socializador das culturas africanas ali mantidas e vivenciadas.

Há um projeto de análise na obra de Jorge Rodrigues. Cresce no seu trabalho a liberdade em relação ao modelo; ele está encontrando a *criatura criada*.

Em formação, o *éthos* do escultor, que recorre às memórias próxima e familiar, conjugadas às memórias remota e ancestral, essas recuperadas em museus, livros e coleções particulares.

Sente-se a busca de etnicidade na obra de Jorge Rodrigues. Há predomínio da comunicação, onde reside o fator artístico, que não é perfeição formal e nem destreza de execução. Oia Balogum enfatiza, na sua teoria sobre arte africana, que a comunicação predomina sobre a *performance* do indivíduo construtor do objeto. No que vem fazendo Jorge Rodrigues, pode-se constatar que a prática do artista é, além do experimento, um compromisso com seu papel social.

Raul Lody

BIBLIOGRAFIA

- AUGE, Marc. *Le dieu objet*. S. 1.: Flammarion, 1988. 149p.
- BASTIDE, Roger, *As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: Difel, USP, 1974. 210p.
- CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Globo, 1950. xix + 432p.
- . *Ladinos e crioulos: estudo sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 240p.
- CARYBÉ, *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Textos /de/ Jorge Amado, Pierre Fatumbi Verger /e/ Waldeloir Rego. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, Universidade Federal, 1980. 301p. il.
- LODY, Raul. *Cultura material dos xangôs e candomblés: em torno da etnografia religiosa do Nordeste*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1987. 13p.
- . *Devoção e culto a Nossa Senhora da Boa Morte: pesquisa sócio-religiosa*. Rio de Janeiro: Altiya, 1981. /30/p. il.
- . *Escultores da Cachoeira: o vigor e o traço africano no Recôncavo da Bahia*. /S.1.: s.ed./, 1984. 9p. (Comunicado Aberto, 2).
- VALLADARES, Clarival do Prado. *The impact of african culture on Brazil/ L'impact de la culture africaine au Brésil/ /O impacto da cultura africana no Brasil/*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1977. 295p. il.
- VERGER, Pierre. *Etnografia religiosa iorubá e proibição científica. Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, n.8, jul. 1982. il.

Exposição: 3 a 26 de agosto de 1992



SECRETARIA DA CULTURA DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA
INSTITUTO BRASILEIRO DE ARTE E CULTURA



FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA