MODOS

Heitor dos Prazeres: a imensa riqueza interna e a instauração da arte

Heitor dos Prazeres: Rich inner life and establishment of Art

Sheila Cabo Geraldo

Como citar:
GERALDO, S. C. Heitor dos Prazeres: A imensa riqueza interna e a instauração da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 54–73, jan. 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664022>.

Imagem: Heitor dos Prazeres. *Sem título* (A volta da roça), 1948, Óleo sobre tela, 30x50cm. Acervo do Masp. MASP.01651.

Heitor dos Prazeres: a imensa riqueza interna e a instauração da arte

Heitor dos Prazeres: Rich inner life and establishment of Art

Sheila Cabo Geraldo*

Resumo
O texto tem como objetivo levantar as condições de produção da obra pictórica de Heitor dos Prazeres, na condição de artista instaurador de territorialidade simbólica, e fazer a crítica do pensamento colonial, que requer qualidade universal ocidental das obras, identificando Prazeres como descendente de africanos escravizados, portanto, "primitivo".

Palavras-chave
Heitor dos Prazeres.Territorialidade. Primitivo. Modernidade. Colonialismo.

Abstract
This article explores the production conditions of the pictorial work of Heitor dos Prazeres, an artist who established a symbolic territoriality. It also criticizes the colonial thought that judges Prazeres based on western art standards and, therefore, classifies him, a descendant of enslaved Africans, as "primitive".

Keywords
Heitor dos Prazeres. Territoriality. Primitive. Modernity. Colonialism.

No livro *Três "primitivos"*, publicado por Rubem Braga em 1953, o jornalista e escritor avisa que "apenas três pintores brasileiros estão ali reunidos: o velho Cardosinho, o sambista negro Heitor dos Prazeres, pintor desse mundo de operários e malandros, onde nasce o samba no Rio, e o caipira paulista José Antônio da Silva"[1].

A qualificação dos artistas José Antônio da Silva, Cardosinho e Heitor dos Prazeres − a quem Braga atribui "imensa riqueza interna" − como primitivos nos leva a discutir a expressão, que, embora apresente certa coerência com a leitura modernista da arte no Brasil da primeira metade do século XX, provoca hoje o debate sobre a permanência do pensamento colonialista no Brasil.

Na Europa, a associação entre o primitivo e a arte moderna remonta à passagem do século XIX, atingindo grande expressão no início do século XX, sobretudo quando Pablo Picasso faz uma apropriação formal de máscaras da África e da Oceania expostas no Musée d'Ethnographie du Trocadéro, em Paris. A atitude de Picasso, tida como uma ação icônica dessa associação, marca não só uma vontade de distanciamento das convenções estéticas reinantes, como também uma busca de elementos de "expressão pura", encontrados na arte de povos então chamados de primitivos (Foster, 1996: 237). O primitivismo, enquanto busca do chamado mundo original, vinha ordenando-se desde o século XIX como uma atitude estética e desenvolveu-se entre diversos artistas, como aqueles ligados ao movimento Fauve, na França, que de alguma maneira seguiam os anseios de Gauguin, mas também ao Die Brücke e ao Der Blaue Reiter, na Alemanha.

Historicamente haviam afluído para a Europa desse período objetos de diversos territórios da África subsaariana levados por militares, comerciantes e missionários, influenciando a venda dessas peças para colecionadores particulares. Os países colonizadores na África, como França, Bélgica e Alemanha constituíram coleções e as mostravam em seus museus etnográficos. As peças de arte africana provocaram a curiosidade de jovens artistas de vanguarda. Carl Einstein, escritor e pesquisador de arte africana, estava entre os admiradores e, com seus amigos cubistas, partilhava o encanto pelo que se conhecia então como arte negra ou primitiva. O entusiasmo de Carl Einstein, como de vários críticos e colecionadores da Alemanha, revela, simultaneamente, encantamento e grande perturbação diante de um universo estético absolutamente novo. Einstein vai, assim, analisar esses artefatos provenientes da África (esculturas, máscaras e tatuagens) relacionando-os às tradições socioculturais de onde provêm, mas também pensando e discutindo a percepção e a criação artísticas no sentido universal. Essas análises, publicadas em *Negerplastik* em 1915, serão decisivas para o que se passou a chamar de arte moderna, porque abriram uma brecha na estética clássica (Einstein, 2011: 29). Sua abordagem das máscaras como arte, sob uma perspectiva etnográfica, lança ainda hoje percepção instigante sobre a produção de arte. Segundo Einstein,

> O negro, [entretanto] sempre foi considerado ser inferior que podia ser discriminado, e tudo por ele proposto era imediatamente condenado como insuficiente. Para enquadrá-lo, recorre-se a hipóteses evolucionistas bem vagas. Algumas delas se serviram do falso conceito de primitivismo (...). Esperava-se colher por intermédio do negro um testemunho das origens, de um estado que jamais havia evoluído (Einstein, 2011: 30).

Ao tratar a pintura de Heitor dos Prazeres como "primitiva", Braga nos lança a um duplo debate. Por um lado, o autor, reconhecendo a grandeza da pintura de Heitor e coerente com o pensamento de seu tempo, tenta inseri-la no discurso crítico que remonta ao "caráter primitivo" da arte moderna, discurso divulgado não só pela obra de Carl Einstein – que debateu a gênese da arte moderna em *Negerplastik* e foi defensor dos cubistas Picasso e Braque, assim como da poesia de Gide e dos escritos de Bataille e Leiris (Meffre, 2011) –, mas também pela publicação de diversos escritos críticos da primeira metade do século XX, como *L'art primitif*, em 1930, por Georges-Henri Luquet, de quem Mário de Andrade, um de nossos mais brilhantes teóricos do modernismo, era leitor[2]. Luquet era discípulo de Henri Bergson e de Lucien Lévy-Bruhl, e se dedicava a estudar, entre outros assuntos, o desenho infantil, a arte "primitiva" e a etnologia. Desenvolvia estudos sobre a alteridade não europeia e buscava uma definição ampla para a noção de primitivo[3].

Especulando sobre o texto de Braga a respeito de Prazeres, se poderia dizer, então, que o autor se mostra coerente com o discurso dos modernistas brasileiros, os quais, apesar das diferenças interpessoais, desenvolveram certo consenso sobre o primitivismo enquanto busca da expressão da origem. Mário de Andrade, a partir da ampla concepção de primitivismo de Luquet, também buscava uma forma de primitivismo, embora estivesse mais ancorado na busca do primitivismo como "purismo", que identificava no brasileiro do interior, no tipo humano não contaminado pela cidade, como a "caipirinha" a que se refere Tarsila do Amaral depois da viagem a Ouro Preto. Esse primitivo-puro de Mário também se manifestará como certo desprezo pelos caminhos tomados pelo modernismo francês, amplamente aplaudido pela elite cultural brasileira, que adotava comportamentos "civilizados" europeus. Não se pode esquecer a carta de Mário de Andrade a Tarsila: "volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM..." (Amaral, 2003: 78-79).

O outro lado do debate a que Braga nos lança refere-se ao fato de que, desde o final do século XIX, o sentido atribuído a primitivo vincula-se às obras e aos artefatos vindos de países colonizados, quando a noção de primitivo vem associada à de subordinação, um registro que diz respeito ao evolucionismo no campo da Antropologia, cujas bases teóricas serviram como justificativa ao colonialismo africano e asiático. É nesse sentido que os evolucionistas passam a nomear africanos e asiáticos como "povos primitivos", cujas práticas simbólicas e religiosas seriam anteriores às civilizadas, correspondendo a formas inacabadas e rudimentares. São teses que carregam em seu cerne o etnocentrismo, hierarquizando povos não europeus e europeus, estes no topo da pirâmide civilizatória, aqueles, associados a "tribos primitivas", na base.

Segundo Anibal Quijano (2005), a Europa transformara-se no centro do que Wallerstein chamou de "moderno sistema-mundo", criando um traço comum a todos os dominadores coloniais e imperiais: o etnocentrismo. Entretanto, continua o teórico peruano, no caso europeu, esse traço implica a classificação racial da população mundial e a criação do sentimento de superioridade europeia e de subalternização "racializada" dos não europeus:

> A associação entre ambos os fenômenos, o etnocentrismo colonial e a classificação racial universal, ajuda a explicar por que os europeus foram levados a sentir-se não só superiores a todos os demais povos do mundo, mas, além disso, naturalmente superiores (Quijano, 2005: 121).

Podemos entender com Quijano, então, que o que funda a versão eurocêntrica da modernidade é o mito de que o estado de natureza seria o ponto de partida do curso civilizatório, cuja culminação é a civilização europeia ou ocidental. Desse mito se origina a eurocêntrica perspectiva evolucionista, de movimento e de mudança unilinear e unidirecional da história humana. Especialmente no século XIX[4], tal mito foi associado à classificação racial da população mundial, na qual se amalgamam, paradoxalmente, evolucionismo e dualismo. Estariam assim articulados não só o dualismo europeu/não europeu, mas sobretudo o par primitivo/civilizado. Há nesse processo a naturalização das diferenças culturais hierarquizadas entre grupos humanos, de acordo com codificação baseada na raça.

Em *Crítica da razão negra*, Achille Mbembe aponta que a constituição do humanismo, enquanto esteio do pensamento europeu moderno sobre a humanidade, é indissociável do surgimento da figura do negro como personagem racial (Reis, 20 ago. 2011). Segundo Mbembe (2018: 12), a partir do século XVIII a conjunção entre humanismo e racismo forjou a base do projeto moderno.

Se desde o século XVI, os negros se transformaram em homens-mercadoria foi porque a Europa, que se considerava o centro do mundo civilizado, já os tinha como a "noite do mundo", o outro perigoso, oposto à luz da razão. Isso só foi concebível, afirma Pelbart (2019: 172), porque o princípio de raça, que passa a ser mais amplamente usado a partir do século XVII, constituiu-se submetido ao capital e ao tráfico de negros africanos escravizados, pois – e ele cita Mbembe − "o Atlântico se tornou o epicentro de uma nova concatenação dos mundos, o lugar de onde emerge uma nova consciência planetária".

Fig. 1. Heitor dos Prazeres. *Ciranda*, 1953. Fonte: Braga, 1953: 23.

Nesse entendimento, Heitor dos Prazeres (1898-1966), negro, descendente de africanos escravizados, cuja convivência com músicos, com "gente de santo", "operários e malandros", com quem constituiu sua experiência de mundo, escreve Braga, dificilmente teria o sentido da cultura reconhecido enquanto cultura múltipla e diversa, tanto musical quanto plástica, sendo classificado pela crítica brasileira como pintor "primitivo", ou seja, na base inferior do panorama cultural internacional. Sua poética, bem como a de outros artistas como ele, escapava a boa parte dos estudiosos, escritores, jornalistas e críticos atuantes no Brasil na primeira metade do século XX. Esses, em sua maioria, situavam-no na dualidade cultural, inscrevendo suas músicas e depois suas pinturas numa classificação do processo artístico civilizatório como modernas, mas modernas primitivas, não percebendo as implicações colonialistas de tal inscrição.

O sentido do termo primitivo, ainda que tenha sido capturado enquanto primitivismo pelos artistas europeus da virada do século XIX, utilizado como índice de alteridade e assim valorizado como moderno, nunca escapou de o ser pela carga de exotismo que carregava, carga decorrente de uma antropologia cultural etnocentrada e racista. Para compreender a recepção de Heitor dos Prazeres nas primeiras décadas do século XX, sobretudo nos estudos da formação da cultura e da arte chamada de moderna brasileira, transcreve-se aqui o antropólogo Kebengele Munanga, que assim se refere à recepção, no panorama crítico e historiográfico, da arte no Brasil, cuja cultura moderna contém grande contribuição da produção simbólica a artística afro-diaspórica:

> Durante quase três séculos, essa arte, seguindo o passo de sua matriz africana, ficou totalmente ignorada não apenas do grande público, mas também do mundo erudito da historiografia, da crítica de arte, da sociologia e da antropologia. Foi graças ao trabalho pioneiro de Nina Rodrigues (1862-1906) que os primeiros exemplares da arte afro-brasileira foram publicados em 1904, na revista *Kosmos*. Em 1949, Arthur Ramos (1903-1949) analisa alguns exemplares por ele coletados em 1927 nos candomblés da Bahia. Em 1968, Clarival do Prado Valladares (1918-1983) publica dados sobre as peças mais antigas encontradas em Alagoas e que foram apreendidas pela polícia em 1910, peças essas utilizadas nos cultos afro-brasileiros nas últimas décadas do século 19 (Munanga 2018: 118).

A Praça Onze como Pequena África

Heitor dos Prazeres é figura lendária entre os músicos do início do século XX e passou para a história da cidade do Rio de Janeiro como quem teria batizado como Pequena África a região em torno do cais do Valongo, onde desembarcou entre 1774 e 1831 cerca de um milhão de africanos, que seriam escravizados no Rio de Janeiro e arredores, região na qual passaria a viver grande parte dos negros forros ou livres, além daqueles vindos da "diáspora baiana", que se seguiu ao fim do tráfico negreiro (Ramos, 1979).

Histórica e geograficamente, a Pequena África é a região que abrange a zona portuária e o Centro da cidade. Para Soares (2013), entretanto, a história de um local é sempre a história de quem ali viveu, assim como das suas transformações. A história da Pequena África, então, seria a história da presença africana/negra na região que se estendia do cais do Valongo à praça Onze – antigo Rossio Pequeno do Império – e que incluía os bairros da Gamboa, Saúde, Santo Cristo e os morros da Conceição,

Livramento, Providência e Pinto. Segundo Silva (2015), na denominação do século XIX, a região estendia-se da Freguesia de Santa Rita até a Freguesia de Santana, ou Cidade Nova, abarcando, além daqueles bairros, também a hoje denominada avenida Presidente Vargas e o Caju. A cidade que mais recebeu escravos africanos nas Américas durante o período da diáspora atlântica foi o Rio de Janeiro, informa Soares (2013: 10). O local de desembarque era o denominado complexo do Valongo formado pelo cais de pedra, construído em 1811 no lugar da antiga ponte de madeira; a rua do Val-longo, atual Camerino; o Trapiche do Valongo, na embocadura da rua com o mar, onde ficavam os principais depósito da "mercadoria negra"; o Cemitério dos Pretos Novos, hoje Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, na rua Pedro Ernesto, em que os corpos daqueles que não resistiam à longa travessia ou que morriam antes de serem vendidos eram sepultados coletivamente (Pereira 2007); e o Lazareto dos Escravos, na antiga rua da Gamboa, no alto da Pedra da Saúde, onde os africanos enfermos recebiam os primeiros tratamentos de saúde após chegar ao Brasil.

Fig. 2. Praça Onze (P. II de junho - Rio), Augusto Malta (Portal Augusto Malta – AGCRJ).[5]

A Pequena África, como história da presença negra/africana[6], sofreu longo processo de transformações e apagamentos, que passou pelo duplo aterramento do cais (1843 e 1904) e pela expulsão de moradores, empurrados inicialmente para a chamada Cidade Nova e depois para os subúrbios. A descoberta do cais do Valongo em 2011, por ocasião das obras de renovação da zona portuária, alavancou a retomada dos debates sobre a relevância do lugar enquanto monumento histórico, seu valor simbólico e de testemunho. Pensando com Silva (2015) que a Pequena África foi uma articulação entre território, cultura e etnia, a experiência de seus moradores e frequentadores − majoritariamente formados pela população negra, que para lá acorre desde a metade do século XIX − podemos considerá-la fator de memória e cultura, assentadas sobretudo no *habitus* (Bourdieu, 1974) e no simbolismo dos ritos negros/africanos.

Dado importante a considerar na história da Pequena África é o fato de que, se as cidades escravistas atlânticas brasileiras, como Salvador e Rio de Janeiro, conheceram o impacto urbano da escravidão, sobretudo do final do século XVIII ao início do XIX − já que a cultura urbana contava com mão de obra escrava nos setores de serviços, como a dos escravos de ganho, dos cativos alugados, dos escravos domésticos (Schwarcz, Gomes, 2018: 123) −, a partir do término efetivo do tráfico[7], passou a desembarcar no cais outra leva de migrantes, agora internos, formada pelos "libertos"[8] e alforriados de Salvador, um processo conhecido posteriormente como "diáspora baiana" (Moura, 1995: 159). Assim, mesmo antes da assinatura da lei oficializante da abolição da escravatura, em 1888, a região do Valongo se tornara um espaço público de convivência da população negra e afrodescendente. Segundo Soares (2013), os libertos da Bahia procuraram a região pela proximidade do cais, onde eventualmente poderiam trabalhar descarregando mercadorias, como sal, mas também pelo baixo custo da moradia e, sobretudo, pela presença da cultura encarnada nos remanescentes dos africanos e seus descendentes, que os recebiam e acolhiam.

Guimarães (2014: 21-22) chama atenção para representatividade desse lugar como patrimônio histórico-cultural diante das mudanças físicas e sociais decorrentes dos múltiplos processos de revitalização da região. Se a Pequena África se constituiu a partir do cais, como dito, foram os baianos do meado do século XIX que alargaram o território, indo, então, da zona de desembarque à ocupação das casas da Saúde e arredores da Pedra do Sal. Foi, porém, a reforma de Pereira Passos, no início do século XX, que deslocou definitivamente essa população para a Cidade Nova, a praça Onze e os subúrbios da cidade.

Os Mina e a Praça Onze

Até o início do século XIX, o porto de Salvador abasteceu com escravizados várias regiões da Bahia, como a do Recôncavo, cuja economia açucareira escravocrata era um dos motores do regime colonial. Com o desenvolvimento das plantações de café no Sudeste, muitos escravizados da Bahia foram vendidos para as fazendas de São Paulo e do vale do Paraíba. Na segunda metade do século XIX outro movimento se faz para o Sudeste. Se os negros que chegavam a Salvador até o século XVIII eram, na maioria, da Guiné − povos genericamente chamados de bantos −, disputas internas na região do Daomé fizeram com que os navios que abasteciam Salvador passassem a vir da Costa da Mina − correspondendo hoje ao Benim, Togo, Gana e Nigéria. Dessa região chegaram, entre outros, os Nagô

ou Yorubá. Essa mudança de grande parte de embarques de escravizados da Guiné para a Costa da Mina povoa Salvador de negros vindos de culturas diversas, muitas com forte acento africano-islâmico, prontos para se organizar enquanto resistência cultural (Moura, 1995: 24). Chega a Salvador o espírito guerreiro e independente dos negros islamizados haussás e malês, que dominavam a escrita em árabe. O islamismo como ideologia religiosa e guerreira passa a ter grande influência entre os africanos em Salvador, chegando a reunir várias nações contra o poder colonial escravocrata. Em 1835 organizam a Revolta dos Malês, quando vários líderes foram aprisionados, mortos ou deportados para a África, especialmente os libertos. A situação para os negros na cidade de Salvador ficou ameaçadora, pois passaram a ser identificados como apoiadores da revolta. Com receio, muitos embarcaram para o Rio de Janeiro em busca de trabalho e apoio, criando um verdadeiro êxodo. Foi nesse movimento, em 1870, que chega ao Rio de Janeiro Hilário Jovino dos Santos, tio de Heitor dos Prazeres, e Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata (1854-1924) − mãe de santo respeitada, que havia sido firmada no santo como Ciata de Oxum no terreiro de João Alabá, na rua Barão de São Félix, perto da casa de dom Obá II em 1880.

> Por outro lado, a perseguição antiafricana que sucedeu à Revolta dos Malês provocou um movimento de retorno à Costa da Mina de muitos libertos nagôs, jejes, haussás, bornos. (...) Outro deslocamento de africanos minas aconteceu com o tráfico interno, quando muitos escravizados da Bahia foram vendidos para as plantações de café do Vale do Paraíba e de São Paulo. Esse movimento foi acompanhado pela migração de muitos libertos minas da Bahia para a corte no Rio de Janeiro, contribuindo para a formação de uma comunidade mina, conhecida como a Pequena África (Parés, 2018: 78)

Fig. 3. Alberto Henschel. *Duas negras posando.* Salvador, Bahia, c.1869. Portal Instituto Moreira Sales. Acervo Fotografia. Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkun.

No contexto da Pequena África, a praça Onze, enquanto consequência da diáspora forçada africana, da chamada diáspora baiana e do deslocamento das comunidades do cais, poderia ser entendida como um território especial no espaço da cidade, compreendendo-se como território os espaços só concebíveis se articulados a práticas dos grupos sociais daqueles lugares, ou seja, os territórios que ganham inteligibilidade pela população local. Comparadas às "comunidades imaginadas", que Stuart Hall descreveu ao questionar a formação da identidade caribenha, tais comunidades seriam "territórios de instauração" (Hall, 2011: 26), importantes não só para a sobrevivência dos africanos (minas) e descendentes de africanos, mas também para a arte e a cultura que produziam. A praça Onze seria, assim, lugar de invenção de uma África construída no imaginário dos artistas que ali passam a viver, incluídos os homens da música e dos terreiros, sempre associados.

Foi na praça Onze, onde se teria instaurado esse imaginário africano, nas rodas de batuque da casa de Tia Ciata, mãe de santo, quituteira e festeira, que Heitor do Prazeres – que era ogã no terreiro, apelidado de Mano Heitor do Cavaco, e depois Mano Heitor do Estácio – compôs os primeiros sambas na década de 1920 e, mais tarde, instalou seu ateliê e pintou as primeiras telas no final dos anos 30, ali permanecendo nas três décadas seguintes. Suas primeiras pinturas tinham o poder de instaurar no campo da arte, no Brasil, esse imaginário da comunidade da praça, um imaginário africano.

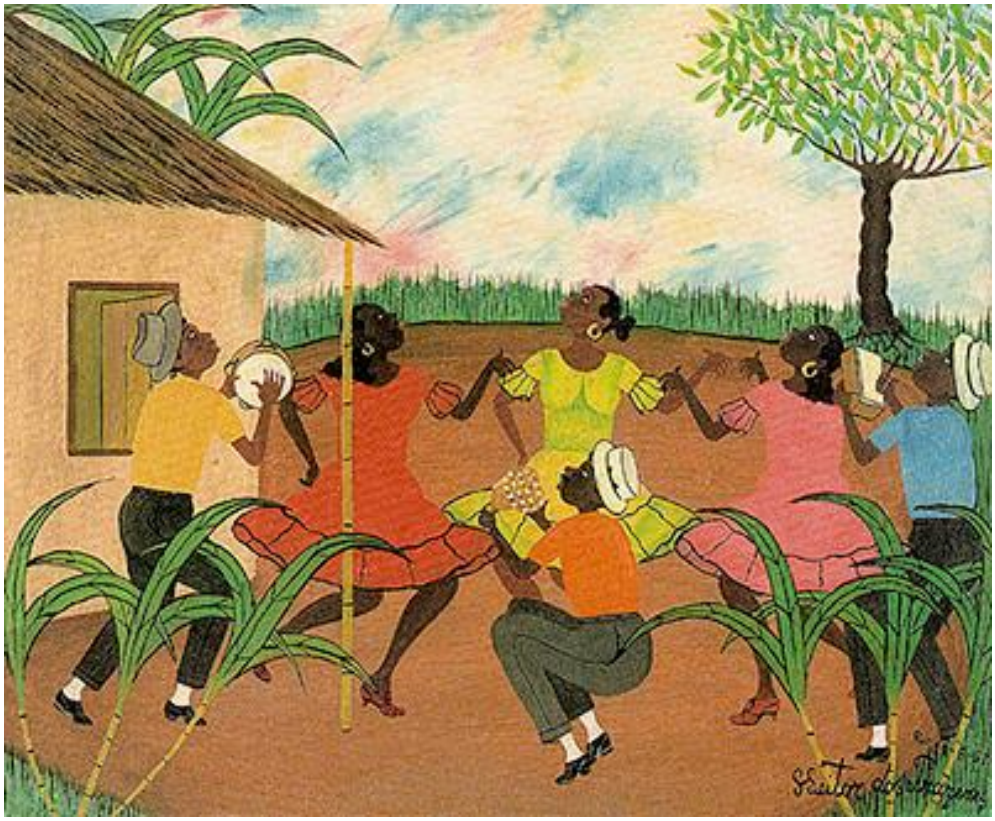

Fig. 4. Heitor dos Prazeres, Roda de Samba. Óleo sobre tela. 50x60cm, 1965. Fonte: São Paulo: Itaú Cultural, 2021. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4654/roda-de-samba>.

Suas pinturas figuraram por muito tempo na crítica e na história da arte como "primitivas" ou "populares", um julgamento que ativa reflexões referentes à "luta cultural" e à tensão constante com a cultura dominante, como explica Stuart Hall (2011: 231) ao avaliar os termos popular e primitivo: tais conceitos são arriscados e movediços. O popular porque implica a comparação subalternizada com as formas dominantes e universais de cultura – "não existe uma cultura popular íntegra, autêntica e autônoma situada fora do campo de força das relações de poder" (*Ibidem:* 238). O primitivo porque corresponde ao fetiche modernista (*Ibidem:* 320), coincidente com a crise de identidade cultural, valorizado na medida de seu estranhamento, mas submetido ao controle pela rejeição introjetada da diferença. Segundo D'Ávila (2009: 10), "A Praça [Onze] é o lugar da troca, da invenção dessa África imaginada e construída por sua comunidade, permanecendo dessa forma para a posteridade".

Pintura e valor

Desde os estudos de Carl Einstein (2011) sobre a escultura negra, discute-se o valor intrínseco da arte africana, ficando a pergunta sobre a avaliação e a qualidade da pintura de Prazeres. Liliane Meffre (2011: 7) escreve na apresentação da tradução brasileira de *Negerplastik*, que o teórico alemão teria sido "verdadeiramente o descobridor da arte africana, o primeiro teórico ocidental a analisá-la no plano formal com um olhar livre de todo preconceito, de todo etnocentrismo, e a lhe conferir, através de seus escritos, um estatuto de arte de pleno direito". Sua abordagem das máscaras e esculturas africanas foi fundamental não só para modificar a recepção dessas obras, como para esclarecer a formação da arte moderna europeia, especialmente o cubismo[9]. Se, como escreveu Munanga (2018), a arte de matriz africana ficou 300 anos ignorada no Brasil, pelo grande público e pelos historiadores e críticos de arte, há que reconhecer, no entanto, como indica o antropólogo, que, na primeira metade do século XX, encorajados pelo movimento modernista, mas também cientificista e nacionalista, foram publicados estudos sobre a cultura africana no Brasil desenvolvidos pelos médicos, antropólogos e pesquisadores Raimundo Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Clarival do Prado Valladares. Esses autores reconheciam a presença da matriz africana na arte aqui produzida, apesar da leitura evolucionista de Nina Rodrigues, da qual derivaram os estudos psicanalítico-civilizatórios de Arthur Ramos, ambos, por sua vez, influenciando Valladares. Segundo Emanoel Araújo (2010:105), referindo-se a Nina Rodrigues,

> Esse pioneiro dos estudos antropológicos sobre o negro no Brasil foi quem tratou pela primeira vez como arte a produção dos descendentes de escravos africanos num artigo sobre "As Belas Artes dos colonos pretos no Brasil", publicado na revista Kosmos, em 1904. Nesse artigo, apesar do viés racista da concepção evolucionista que orienta sua análise, ele atribui à produção de objetos litúrgicos dos cultos afro-brasileiros a condição de arte.

Nesse contexto, o reconhecimento artístico da obra dos descendentes de africanos no Brasil se deve ainda, como explica Araújo (2010: 105), ao trabalho minucioso de Clarival do Prado Valladares, que se dedicou a "desvendar na arte brasileira o que ela deve à mão africana"[10]. Clarival foi grande amigo e incentivador de Heitor dos Prazeres. Nos anos 1960, entretanto, constatando a dificuldade racista de reconhecimento dos artistas negros, ele observa que só como exóticos são permitidos e aplaudidos pela elite consumidora de arte: "…a maior oportunidade para os artistas de cor ocorre quando estes se identificam a determinado tipo de produção permitido e aplaudido pelo público consumidor. E essa

permissão e aplauso se referem à denominada 'arte primitiva'" (Valladares, 2011: 199). Ou seja, para Valladares a única forma de reconhecimento de um artista como Heitor seria sua autoidentificação como primitivo.

Fig. 5. Heitor do Prazeres, *Seresta.* Óleo sobre tela. Coleção particular. Fonte: Araújo, 2010: 338.

Foi a partir desses escritores – os três médicos – que a chamada arte afro-brasileira deixou os espaços reclusos de culto e passou ao circuito de arte, quando os artistas abandonaram o anonimato e alguns deles começaram a trabalhar dentro do conceito das chamadas artes "popular" e "primitiva"[11]. Contudo, como escreve Munanga (2018), isso se deveu, majoritariamente, ao encorajamento de críticos que os identificavam com o movimento internacional modernista e primitivista, associando-os, com certo ufanismo, a um nacionalismo redutor.

Hibridismo, impureza, mistura, transformação

Na maioria das pinturas de Heitor dos Prazeres não é imediato o reconhecimento do imaginário de matriz africana, já que não reproduzem signos religiosos nem tampouco suas cenas estão impregnadas das lendas míticas africanas ou da temática afrodiaspórica. Em verdade, Heitor pinta, como ele declara, o que vive, mas também seus sonhos e suas memórias. "Não preciso de modelo, tenho tudo aquilo, do passado e do agora, dentro da minha memória", diz ao cineasta Antônio Fontoura (1965). Em verdade, existia, ali na praça onde viveu, uma certa vida em comunidade, oriunda da tradição de grupos étnicos, que haviam sido dispersos pela escravatura, mas se organizavam a partir das tradições religiosas e de nação (Moura, 1995: 116). Heitor começou a pintar em 1937, quando já era consagrado no mundo musical popular e do samba. Segundo Glaucea Helena (3 mar. 2018), suas pinturas com tons vibrantes

e muitos movimentos ritmados estariam no compasso da sociabilidade negra que vivenciava na praça. Haveria, também, uma tradição de ensino de ofícios[12], que teria se formado entre os baianos da praça Onze, como transparece no depoimento de Prazeres para o Museu de Imagem e do Som[13], assim como no de Cininha, neta de Tia Ciata, para o mesmo projeto: "Tia Ciata trabalhava vendendo seus doces. Tia Bebiana com o ofício de pespontadeira. Ambas organizaram corporações marcadas pela solidariedade de laços, mas que vinham já das nações ou da religião" (Moura, 1995: 96).

Se nas pinturas de Prazeres estão presentes as cenas da vida cotidiana da praça, dos terreiros, das comunidades musicais, que são tradições vinculadas ao continente africano (nagô e yorubá) e preservadas pelas tias, há, sobretudo nas primeiras, o aparecimento do profundo mundo interior, identificado por Braga, mas também um longínquo mundo rural, no qual, observa o jornalista, o artista nunca vivera. Talvez as pinturas de Prazeres, mais do que impregnadas de deliberada construção imagética de matriz africana, ou da ideologia modernista nativista (Mário de Andrade), estivessem perpassadas pelo que Arthur Ramos identificou na praça Onze, ou seja, uma "fantasmagoria". O médico psiquiatra e antropólogo Arthur Ramos, de maneira bastante peculiar no Brasil dos primeiros quarenta anos do século XX, ensaia uma combinação de saberes da antropologia e da psicanálise. Segue as teorias antropológicas de Lévy-Bruhl sobre o "pensamento pré-lógico" e, associando-as aos estudos freudianos[14], desenvolve ensaios sobre as manifestações culturais de matriz afro-brasileiras. No texto "O negro brasileiro: etnologia religiosa e psicanálise", escrito em 1934, apesar de sua leitura evolucionista e "civilizatória", esclarece o que considera a presença do pensamento mágico pré-lógico nessas "representações coletivas" em que os conceitos de "primitivo" e "arcaico" seriam psicológicos:

> Estudando, neste ensaio, "as representações coletivas" das classes atrasadas da população brasileira, no setor religioso, não endosso absolutamente, como várias vezes tenho repetido, os postulados de inferioridade do negro e da sua incapacidade de civilização. Essas representações coletivas existem em qualquer grupo social atrasado em cultura. É uma consequência do pensamento mágico e pré-lógico, independentes da questão antropológico-racial, porque podem surgir em outras condições e em qualquer grupo étnico nas aglomerações atrasadas em cultura, classes pobres das sociedades, crianças, adultos nevrosados, no sonho, na arte, em determinadas condições de regressão psíquica... Esses conceitos de "primitivo", de "arcaico", são puramente psicológicos e nada têm a ver com a questão da inferioridade racial (Ramos, 2007b).

Na sua abordagem do carnaval como manifestação cultural popular de matriz africana, identifica na praça Onze reminiscências pertencentes a um "inconsciente folclórico ancestral", justificando o que chamou de "estrutura primitivo-indiferenciada", que descartava o plano da consciência. Seria o "inconsciente folclórico ancestral" que levaria as comunidades a manter as manifestações da tradição africana, inserindo-as em novas organizações, como identificara nas primeiras festas de carnaval na praça. Ali, como diz, assiste-se à recapitulação de uma vida coletiva, em que são recolhidos fragmentos de instituições fragmentadas e diluídas. Entende a praça como um sensor do inconsciente negro-africano, em que haveria reconstituição das manifestações a partir de uma elaboração onírica.

> A Praça Onze é a fronteira entre a cultura negra e a branco-europeia, fronteiras sem limites precisos, onde se interpenetram instituições e se revezam culturas. Mas a Praça Onze, por sua vez, já é um símbolo de todas as Praças Onze disseminadas pelos focos de cultura

> negra no Brasil. O negro evadido dos engenhos e das plantações, e das minas, e dos trabalhos domésticos das cidades, e dos mocambos, e das favelas, e dos morros... Vai mostrar nas Praças Onze o seu inconsciente folclórico. Evadido no tempo e deslocado no espaço, o negro realiza então um símbolo. O inconsciente folclórico é uma síntese do inconsciente ancestral e do inconsciente interpsíquico. É um conteúdo estrutural, um Paideuma (Ramos, 2007a: 230).

Se pensado como pintor da diáspora, frequentador da Pequena África e, consequentemente, da praça Onze, poderíamos pensar, ainda mais apropriadamente, que a pintura de Prazeres teria carregado o "hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, ideias, políticas" (Hall, 2011: 34). Sua entrada "impura" na cena artística teria instaurado, assim, um agente desconcertante, que dificultava a percepção de sua poética, já que desarranja o gosto, criando uma zona de atrito, impedindo o reconhecimento fácil de seu valor de artista, independente dos adjetivos que o ligavam aos "primitivos modernos", considerando que os termos sejam controversos. Tendo nascido no Rio de Janeiro em 1898, dez anos depois da assinatura da abolição da escravatura, descendente de baianos, órfão de pai aos sete anos, desde cedo frequentou, na companhia de seu tio Hilário, as rodas de samba nas casas das tias baianas Ciata e Esther. As tias[15], como os pais de Heitor, eram ex-escravas, ou forras, e vieram para o Rio de Janeiro na mencionada "diáspora baiana". Criaram, como dito, o território da Praça Onze, lugar que, diferentemente das reformas de modernização da cidade nos moldes franceses (Pereira Passos), mulheres e homens geravam suas próprias formas de convívio e expressão, uma expressão híbrida, diaspórica, africana e baiana, em que cabem combinações de culturas, ideias e políticas. Essa é a situação que tanto interessou Ramos, que desde a década de 1920, no rastro de Nina Rodrigues (1935), vinha pesquisando a cultura afro-brasileira.

Fig. 6. Carnaval, início do século XX. Fonte: BN Brasiliana, acervo Arthur Ramos.

Pinturas inquietantes

A pintura só passa a ser uma atividade para Heitor quando já é um compositor e cantor reconhecido não só nas rodas de samba da Pequena África e nas festas da Penha, mas pelo público amplo das rádios, onde apresenta, junto com Cartola e Paulo da Portela o programa A voz do Morro (Rádio Cruzeiro do Sul). Se sua trajetória entre os anos 1930 e 1960, como músico e compositor, assim como artista plástico-visual, ocorre em um período de afirmação de um imaginário nacional, em que a identidade brasileira se fazia na busca das fontes construtoras de um país moderno, o que se pergunta é: de que maneira os artistas da diáspora negra − e seus descendentes − participaram desse imaginário? Não é de todo inapropriado lembrar como Gonzaga Duque (2011), o crítico defensor da pintura moderna da passagem do século XIX para o XX, admira as cores de Estêvão Silva (1844-1891), mas identifica o colorido vibrante do pintor de naturezas-mortas com a raça negra, plena de "colorido selvagem". A identificação "elogiosa" da pintura de Estevão com a raça negra e dessa com a "selvageria rude de fantasias ásperas" (Duque 2011) revela a permanência colonial e racista do sentimento de atração, que é, ao mesmo tempo, repulsa, como explica Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*.

Assim, nos parece que poderíamos pensar também que foi o jogo entre atração e repulsa o que levou alguns críticos a escrever sobre a obra de Heitor. Embora reconhecido pela crítica e pelo incipiente mercado de arte das primeiras décadas do século XX, é possível pensar que sua identificação como primitivo se deu pelo ameaçador que o estranho familiar faz sentir, e esse estranho familiar parece coincidir com a ancestralidade africana. Foi Arthur Ramos − que em 1927 enviou sua tese *Primitivo e loucura* para Freud (Duarte, 2004: 14) − quem identificou na praça Onze, onde Prazeres viveu e tinha seu ateliê de pintura, essa ancestralidade:

> um conglomerado de todo um inconsciente ancestral. Ali se reúnem, periodicamente, velhas imagens do continente negro, que foram transplantadas para o Brasil: o monarca das selvas africanas, reis, rainhas e embaixadores, totens, feiticeiros e xamãs, homens-tigres e homens-panteras, *griots,* menestréis e bardos negros, pais de santo, antepassados, pais e adolescentes em iniciação ritual... (Ramos, 2007a: 229-230).

Assim, poderíamos dizer que na praça haveria o que, na definição de Freud, seria o inquietante das situações cotidianas (o familiar), os fantasmas, o recalque (o oculto) e as irrupções (ou o vir à tona, o aparecer), que estão associados ao ensaio *Das Unheimlich* publicado por Freud em 1919, e traduzido como "O Inquietante" ou "O estranhamente familiar" (Freud 2010).

No texto, Freud analisa o mal-estar que nasce de uma ruptura na tranquilizadora vida quotidiana. Usa, nessa análise, a definição de Schelling − escritor do Romantismo alemão −, para quem "chama-se *unheimlich* tudo o que deveria permanecer secreto, escondido e se manifesta". A partir daí, Freud desenvolverá sua interpretação como algo familiar à vida psíquica que o processo de recalque transformou em "inquietante". Ou seja, "O (inquietante) estranhamente familiar nasce na vida real quando o recalcado é reanimado por alguma impressão exterior, ou quando convicções primitivas *superadas* parecem ser novamente confirmadas" (Freud, 2010: 360).

Fig. 7. Heitor dos Prazeres, *Na roça*, 1942. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM Rio.

Dessa maneira, poderíamos concluir que avaliar as condições e o sentido da obra pictórica de Heitor dos Prazeres é reconhecer a ruptura na tranquila vida do circuito de arte que ela provoca e percebê-la como instauração, enquanto pintura híbrida, de inquietantes territorialidades simbólicas, cujo estranhamento se dá no nível dos recalques e dos fantasmas de uma África imaginada. Diante de suas pinturas, em que homens, mulheres e crianças dançam em largos gestos, em que as cabeças estão quase sempre voltadas para o céu, como em busca do destino, e nas quais sobressaem os dentes como pequenas e fortes manchas brancas, fica-se a perguntar: o que são essas pinturas? Não é fácil responder. Exige, como fez Carl Einstein no início do século XX, uma aproximação transversal à história da arte, à crítica e à antropologia (Conduru, 2011: 295), procedimento ao qual poderíamos adicionar, a partir de Ramos (2007a), a psicanálise[16]. Não se pode esquecer de que Einstein funda com George Bataille e Michel Leiris, entre outros, em 1929, a revista *Documents*, em que se identifica a importância dos debates sobre o surrealismo e o informe. Além disso, como explica Meffre (2011), Einstein faz em 1934 uma curadoria da obra de Georges Braque em que enfatiza uma nova aproximação sociológica e psicanalítica da arte. Desde a redação de seus artigos para a *Documents* (1929-1930) ele debruça seu "olhar de etnógrafo" sobre as obras de artistas do surrealismo, como André Masson, Hans Arp e Joan Miró. Se desde a publicação de *A Arte do século XX* (1926) Einstein se dedica com intensidade à análise das relações entre as artes primitivas e a criação moderna, entre o "primitivismo" e as vanguardas, a partir dos artigos "Estudo etnológico" e "A infância neolítica" (*Documents* n. 2 (1929) e n. 8 (1930), respectivamente) sobre André Masson, o primeiro, e sobre Arp, o segundo, coloca em evidência a irrupção do irracional e das camadas arcaicas da psique, que identifica como empréstimos feitos aos primitivos (Meffre, 2011).

A obra de Prazeres obteve, mesmo com ressalvas da crítica, certo reconhecimento de valor, sobretudo quando a rainha Elizabeth II, em visita a uma exposição de artistas brasileiros em Londres, dele adquiriu uma pintura. Se é importante reconhecer sua participação em mostras de arte moderna na década de 1940, na I Bienal de São Paulo (1951), com a tela *Moenda*, e na II Bienal (1953), quando expôs em uma sala especial, cabe lembrar que sua obra sempre foi recebida na categoria moderna-primitiva. Como destaca Mbembe, a noite perdura.

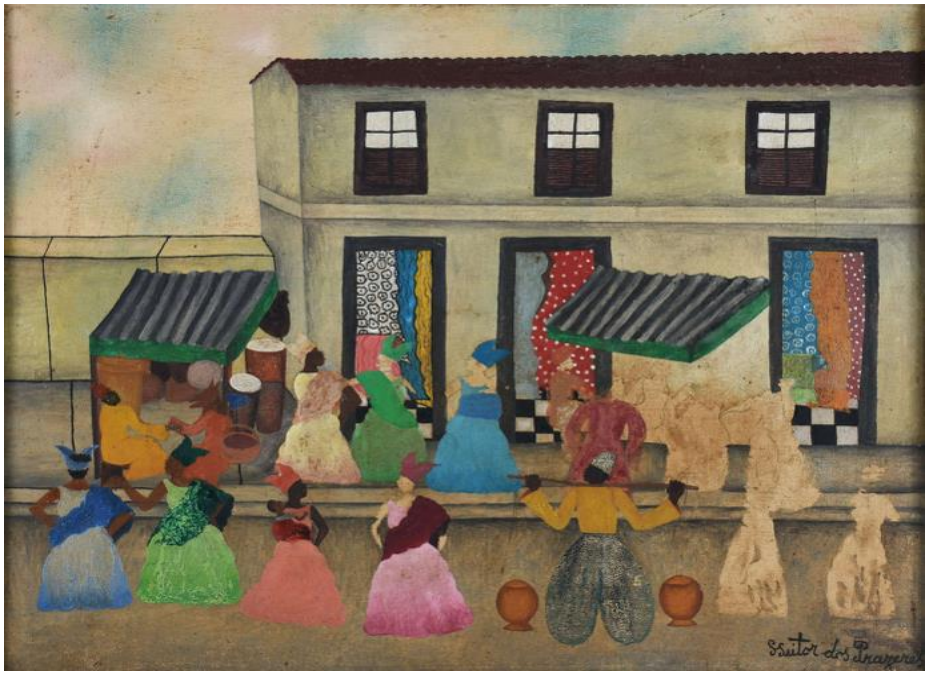

Fig. 8. Heitor dos Prazeres, *Feira de Dakar*, Óleo sobre tela. 70x63cm, 1966. Coleção particular.

Em 1966, pouco antes de falecer, Prazeres participa da exposição organizada por Clarival do Prado Valladares, como um dos representantes da delegação brasileira no 1º Festival Mundial de Artes Negras[17], em Dakar, Senegal. O festival, que parte do reconhecimento de libertação da África do poder colonial, concentrava vários eventos, como o colóquio "Significado da Arte Negra na Vida do Povo e para Povo", além de demonstrações da potência de artistas negros de todo o mundo. O Brasil participou de diversos eventos e, para a exposição de arte, enviou pinturas de Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres (que estava presente), além de esculturas de Agnaldo dos Santos. Também em 1966, Prazeres participa da mostra *Pintores Primitivos Brasileiros*, em Moscou, na Rússia. Mais uma vez, sua indicação decorre de qualificação que o coloca em uma categoria de subalternidade. Ainda hoje sua obra encontra problemas no reconhecimento como pintura afrodiaspórica, dentro da epistemologia da diferença. Há grande dificuldade por parte da crítica em reconhecer Prazeres como artista, sem o incluir na categorização colonialista, que o reduz ao negro primitivo.

Referências

AMARAL, A. (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2003.

ANDRIOLO, A. A questão da alteridade no "primitivismo artístico". In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., 2006, Campinas. *Anais*... Campinas: IFCH/Unicamp, 2006, p.14-20 Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2006/ANDRIOLO,%20Arley%20-%20IIEHA.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2019.

ARAÚJO, E. (org.). *Textos de negros e sobre negros.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro-Brasil, 2011.

_____ (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica.* 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010.

BRAGA, R. *Três primitivos.* Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1953.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

CONDURU, R. Negerplastik de Carl Einstein, aqui e agora. In: *Negerplastik.* Florianópolis: Editora UFSC, 2011, p.291-304.

_____ Negrume multicor. Arte, África e Brasil: para além da raça e etnia. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 29-44, dez. 2009.

D'ÁVILA, P. M. *Primitivo, Naïf, Ingênuo. Um estudo da recepção e notas para a interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres*. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA-USP. São Paulo, 2009.

DUARTE, L. F. D. (1999). Arthur Ramos: antropologia e psicanálise no Brasil. *Anais da Biblioteca Nacional.* Rio de Janeiro, v. 119 (A Biblioteca), 2004, p. 11-15.

DUQUE, E. S. G. Contemporâneos: pintores e esculptores. In: ARAÚJO, Emanoel (org.). *Textos de negros e sobre negros.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro-Brasil, [1929] 2011, p. 97-99.

EINSTEIN, C. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FONTOURA, A. C. *Heitor dos Prazeres.* 35mm, 14 min. Rio de Janeiro, 1965. Disponível em <http://portacurtas.org.br/filme/?name=heitor_dos_prazeres>. Acesso em: nov. 2019.

FOSTER, Hal. O inconsciente "primitivo" da arte moderna: ou pele branca, máscaras negras. In: *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 237-268.

FREUD, S. (1919). O inquietante. In: *Freud: 1917-1929. O homem dos lobos e outros textos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 329-375.

GERALDO, S. C. Imagem, colonialismo e resistência. In: COSTA. Luiz Cláudio da (org.). *Vidas precárias*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2020 (no prelo).

GUIMARÃES, R.S. *A utopia da Pequena África.* Rio de Janeiro: Editora FVG, 2014.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais.* Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HELENA, G. Heitor dos Prazeres: protagonismo e arte. *MASP Palestras*. 3 mar. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/X9elDIYFYU0>. Acesso em: 7 ago. 2020.

MAMIGONIAN, B. G. Africanos livres. In: SCHWARCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 72-77.

MATA, L. da C. Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille. *ARS*, São Paulo, v. 16, n. 32, p. 157-172, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.140351>. Acesso em: 25 ago. 2020.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEFFRE, L. Apresentação. In: EINSTEIN, Carl. *Negerplartik*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1995.

MUNANGA, K. Arte afro-brasileira: o que é afinal? In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A. E MESQUITA, A. (orgs.) *Histórias afro-atlânticas. Antologia,* vol. 2. São Paulo: Masp, 2018, p. 113-124.

PARÉS, L.N. Africanos ocidentais. In: SCHWARCZ Lilia M.; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 78-84.

PELBART, P. P. *Ensaios do assombro.* São Paulo: n-1 edições, 2019.

PEREIRA, J. C.M. da S. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, Iphan, 2007.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 117-142.

RAMOS, A. *O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007a.

_____. (1934). O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise. *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 10, n. 4, p. 729-744, 2007b. Disponível em <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142007000400015>. Acesso em: 25 ago. 2020.

_____. *As culturas negras no novo mundo*. 4 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

REIS, M. C. G. Origem e significados do termo raça. *Portal Geledés,* 29 ago. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/origens-e-significados-do-termo-raca/>. Acesso em: 26 jul. 2020.

RODRIGUES, R.N. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

RODRIGUES, R. N. *As belas artes dos colonos pretos no Brasil.* Rio de Janeiro: Kosmos, 1904.

SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SILVA, L. Freguesia de Santana na Cidade do Rio de Janeiro: territórios e etnia no último quartel do século XIX. *Revista eletrônica do centro interdisciplinar de estudos sobre a cidade*, v. 7, n. 10, p. 261-281, jan.-ago. 2015.

SOARES, C. *Valongo, Cais dos Escravos: memória da diáspora e modernização portuária na cidade do Rio de Janeiro, 1668-1911*. Rio de Janeiro: Departamento de Antropologia/Programa de Pós-graduação em Arqueologia/Museu Nacional/UFRJ, 2013.

VALLADARES, C. do P. O negro brasileiro nas artes plásticas no Brasil. In: ARAÚJO, Emanoel (org.). *Textos de negros e sobre negros.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro-Brasil, 2011, p. 199-217.

Notas

* Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense, com tese em história da arte. Fez pós-doc na Universidade Complutense de Madrid (2008) e na Unicamp (2016-2017). É pesquisadora e docente no PPGArts-Uerj e no DTHA-Uerj, onde desenvolve a pesquisa "Políticas da memória: estudos sobre o colonialismo e o pós-colonialismo na América Latina (Brasil, Argentina e Chile)" com bolsa Prociência-Uerj/Faperj e Produtividade-CNPq. E-mail: sheicg4@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8469-713X>.

[1] Sobre Heitor, Rubem Braga (1953: 3) diz ser ele um homem que não precisava ser pintor, já que "vida e amores" teria "contado" em outra arte, ou seja, na música, mas sua "imensa riqueza interna veio ganhar na pintura uma expressão irmã do samba".

[2] Larissa Costa da Mata (2018) afirma que na Biblioteca Mário de Andrade há um exemplar de *L'art primitif*.

[3] Outras publicações posteriores, assim como a exposição organizada por Willian Rubim no MoMA, em 1984, *Primitivism in the XXth century art, reforçaram* o primitivismo como um fundamento para a arte do início do século XX (Andriolo, 2006: 14).
[4] "A formação de relações sociais fundadas nessa ideia [raça], produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos como espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. (...) Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população" (Quijano, 2015: 117).
[5] Pesquisa de imagens: Fernando Goffredo Rocha Braga, bolsista Pibic/Uerj/voluntário.
[6] A escavação do cais do Valongo fez parte do movimento de irrupção desse passado enquanto memória, que ativa o reconhecimento da brutalidade imposta pelo regime colonial e escravocrata aos corpos dos africanos que aqui chegavam, assim como da permanência que essas crueldades assumem enquanto racismo discriminatório e perverso, que nos chega no presente. As pedras encontradas nas escavações do cais remontam à construção de 1811, arquitetada para atender à crescente chegada de escravizados africanos ali desembarcados desde 1779, prática que se prolongou até 1831, quando o tráfico foi legalmente proibido. Encontraram-se, também, as pedras que foram utilizadas em 1843, quando o cais do Valongo, que já não recebia escravizados, foi reformado para a chegada da imperatriz Tereza Cristina de Bourbon, esposa do imperador dom Pedro II, e, a partir de então, denominado cais da Imperatriz. Com a reforma da região portuária no início do século XX, o cais foi definitivamente aterrado, dando lugar à antiga praça localizada entre as ruas Barão de Tefé e Sacadura Cabral, hoje sítio arqueológico do Valongo (Geraldo, 2020).
[7] O tráfico foi proibido por lei em 1831, sendo essa lei revista e republicada em 1850. De toda forma, sabe-se de desembarque ilegal até 1860 (Schwarcz, Gomes, 2018).
[8] O processo de abolição do tráfico de escravos no século XIX gerou uma categoria especial de indivíduos que viveram entre a escravidão e a liberdade. Denominados "africanos libertos", porque tinham sido resgatados de navios condenados por tráfico ilegal, conviveram com pessoas livres, libertas e escravizadas nas cidades e vilas, nas instituições religiosas e públicas e em demais locais de trabalho, mas tinham estatuto distinto: cumpriam um período de trabalho compulsório sob administração estatal até alcançar a "plena liberdade". No Brasil, a experiência dos africanos libertos esteve marcada pela expansão do contrabando e pela escravização ilegal de centenas de milhares de pessoas que teriam direito ao estatuto, mas foram mantidas no cativeiro (Mamigonian, 2018: 72).
[9] *Negerplastik,* como mencionado acima, foi publicado pela primeira vez em 1915. Em 1926 Einstein publica *Die Kunst des 20 Jahrhunderts* (A arte do século XX) com enorme sucesso na Europa (Maffre, 2011: 9).
[10] Clarival, em seu estudo de coleções de Alagoas e da Bahia, descreve objetos de culto apreendidos pela polícia, dentre os quais objetos esculpidos em madeira conforme os protótipos tribais das áreas africanas, de onde vieram negros escravizados para o Brasil e que são encontrados ainda entre objetos de culto na África (Araújo, 2010: 104).
[11] Sobre o debate da arte afro-brasileira, ver Conduru (dez. 2009).
[12] Na zona portuária existiam algumas organizações de trabalhadores, como a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiches de Café, que era chamada de Companhia dos Pretos. Existiam diversas congregações de trabalhadores, como a da família da Tia Ciata, que organizavam também festas religiosas e carnavalescas, os primeiros ranchos entre elas (Moura, 1995: 97).
[13] Intitulado *As vozes assombradas do museu*, esse depoimento é citado em Moura (1995: 96).
[14] A psicanálise lida por Arthur Ramos era fundamentalmente uma teria da "civilização" ou da "educação individual". Como já apontaram outros comentadores de Ramos, (...) a teoria freudiana era consumida sobretudo pela via da oposição entre um "inconsciente" mais "primitivo" (com todas as ambiguidades dessa palavra) e uma "consciência" capaz de se "educar", de se controlar (eventualmente se autocontrolar) pela própria via dos novos recursos psicoterapêuticos colocados à disposição do processo civilizatório. (Duarte, 2004).
[15] Tia Bebiana e suas irmãs de santo Mônica, Carmem do Xibuca, Ciata, Perciliana, Amélia e outras que pertenciam ao terreiro de João Alabá formam um dos núcleos principais de organização e influência sobre a comunidade (Moura, 1983: 94).
[16] Meffre (2011) diz que havia um exemplar de *Negerplastik* na biblioteca de Freud e que, no Brasil, encontrou menções a Einstein, ainda na década de 1920, feitas pelo psiquiatra Osório Cesar, coautor, com Durval Marcondes, psiquiatra e crítico de arte, de obra que teria sido enviada a Freud. Faltam-nos informações sobre uma possível relação entre Einstein e Ramos.
[17] De 1º a 24 de abril de 1966, o festival teve a sessão de abertura presidida pelo então presidente da República do Senegal, o poeta Léopold Sédar Senghor. O projeto teve por base a ideia de Negritude, uma filosofia que proclama o poder "da cultura negra" em nível global (disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/fesman/1a-fesman/>. Acesso em: 4 set. 2020).

Artigo recebido em setembro de 2020. Aprovado em novembro de 2020.