

REVENDO IMAGENS DA CERÂMICA AFRICANA – A HISTÓRIA DA CERÂMICA NA ARTE BRASILEIRA

REVIEWING IMAGES OF AFRICAN CERAMICS – THE HISTORY OF CERAMICS IN BRAZILIAN ART

Priscila Leonel¹

RESUMO: Neste artigo apresento um panorama das cerâmicas produzidas no território africano, nos principais territórios de onde vieram estes povos escravizados para o Brasil, considerando que na diáspora eles trouxeram consigo o saber fazer da cerâmica. Veremos um pouco da cerâmica produzida por artistas contemporâneos africanos. Afinal, a cerâmica negra no Brasil está ligada ao continente africano. Há, porém, no Brasil, mais pesquisas sobre a ancestralidade indígena na cerâmica. Há também grande reverência à tradição cerâmica trazida ao Brasil pela imigração japonesa. Conhecer um pouco das características ancestrais africanas na cerâmica brasileira é uma forma de encontrar raízes e possíveis encontros que possam vir a nascer entre arte cerâmica africana e a produção cerâmica brasileira na arte contemporânea.

Palavras-chave: cerâmica; África; arte; arte contemporânea;

ABSTRACT: In this article I present an overview of ceramics produced in the African territory, in the main territories from which these enslaved peoples came to Brazil, considering that in the diaspora they brought with them the know-how of ceramics. We will look at some of the ceramics produced by contemporary African artists. After all, black ceramics in Brazil are linked to the African continent. There is, however, more research in Brazil on indigenous ancestry in ceramics. There is also great reverence for the ceramic tradition brought to Brazil by Japanese

1 Prof. Dra. na Universidade Federal de São Carlos/Campos Sorocaba. E-mail: priscila.lleonel@gmail.com; ORCID: /0000-0001-8563-443X

immigration. Getting to know a little of the ancestral African characteristics in Brazilian ceramics is a way of finding roots and possible encounters that may arise between African ceramic art and Brazilian ceramic production in contemporary art.

Keywords: ceramics; Africa; art; contemporary art;

CERÂMICA AFRICANA PRÉ-COLONIAL

Será que li bem? Reli muitas e muitas vezes. Do outro lado do mundo branco, uma féerica cultura negra me saudava. Escultura negra! Comecei a corar de orgulho. Era a salvação? (Fanon, 2008, p. 113).

Quando falamos em cerâmica, é preciso ter consciência de que existe uma vastidão de tipos, estilos e técnicas de produção a partir dessa materialidade. E que a cerâmica feita no Brasil possui características herdadas de diversas partes do território africano. Neste artigo pretendo trazer um panorama das cerâmicas produzidas no território africano, nos principais locais de onde vieram os povos escravizados para o Brasil, os quais trouxeram consigo o saber fazer da cerâmica.

Esse recorte se faz relevante, uma vez que o continente africano possui uma produção cerâmica diversificada. Também se torna imprescindível apontar que, nesta primeira parte, o foco estará no período pré-colonial e colonial africano, a fim de dar a conhecer, principalmente, a estética de peças cerâmicas que fazem parte do imaginário ancestral dos africanos que vieram para o Brasil e que contribuíram para a nossa construção de identidade cultural. Por essa razão, um grande suporte para essa pesquisa em artes foi encontrado em estudos antropológicos e arqueológicos. Cito, por exemplo, as pesquisas de Maria da Conceição Rodrigues (2006), Joaquim Rodrigues Santos Junior (1937), Paula Bem-amos (1973) e Manuel Gutierrez e Maria Helena Benjamin (2019), além das pesquisas em História da Arte Africana de Christopher D. Roy (1960), Kathleen Bickford Berzock (2005), Christa Clarke (2006) e Frank Willett (2017).

Vale salientar que as populações neolíticas da África ocidental não viveram culturalmente isoladas (Mokhtar, 2010, p. 675). Portanto, suas cerâmicas apresentavam algumas aproximações na tipologia da cerâmica, por exemplo, a técnica “oscilante” e a decoração por impressões de pente.

Vejo como imprescindível apresentar fotografias das produções cerâmicas africanas, a fim de criar parâmetros e referências das técnicas e da estética artística africana. No Brasil, a história da arte não se ateve a essas pesquisas, privando o povo de conhecer suas origens culturais. Ao não conviver com essas construções imagéticas, somos impedidos de reconhecer suas formas e potências em nós. Aprender e apreender com essas obras amplia a compreensão sobre a cerâmica brasileira. Quando nos faltam essas referências imagéticas, torna-se muito mais difícil criarmos laços com a nossa ancestralidade e nos apropriarmos dessa identidade cultural.

Portanto, as imagens foram escolhidas e trazidas aqui de forma muito respeitosa, para retratar essa tradição cerâmica ancestral que foi trazida ao Brasil como uma espécie de patrimônio imaterial², um jeito de fazer cerâmica, vivo em cada ceramista africano que pisou em solo brasileiro e que aqui pôde colocar em prática o seu “jeito de fazer”. Na última parte do texto trago a cerâmica produzida em África hoje, na contemporaneidade.

ÁFRICA

A África é um continente no hemisfério sul que, ao todo, possui cinquenta e quatro países. Nesses territórios vivem mais de um bilhão de pessoas que se diferenciam étnica e culturalmente. A história atual dos países da África está intrinsecamente ligada à marca divisória gerada pelo colonialismo e pela escravização. Os dois processos resultaram em um espalhamento de seus habitantes por outros continentes, levando um pouco dessa cultura. Assim, é imprescindível lançar esse olhar para a produção artística africana antes da colonização, a fim de compreender melhor como essas culturas podem ter-nos influenciado, principalmente no tocante à cerâmica que é o foco deste trabalho.

2 Segundo o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer. A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>.

Para melhor compreender a cronologia de produções artísticas africanas em cerâmicas, tenho encontrado dentro dos estudos arqueológicos muitas referências para entender os períodos de produção. Logo se torna possível uma correlação entre espaço geográfico e o momento histórico da produção. Tornou-se necessário, nesse momento da pesquisa, apresentar um reconhecimento das regiões africanas, a fim de explicitar as diferenças regionais, conforme me apareceu em muitos escritos, e entender melhor as localizações e peculiaridades de cada lugar. O intuito é olhar para o lugar do qual sofremos influências diretas, pós-diáspora África-Brasil.

Convido, então, o leitor a observar ou lembrar o mapa africano, pois facilitará o entendimento sobre a cultura que trago, mesmo sabendo que as divisões por países, que se apresentam hoje no mapa mundial, são derivadas de separações de territórios realizadas por colonizadores, que não respeitaram a geografia local, os povos que já existiam ali e as suas divisões por cultura.

Olhar para esse mapa possibilita uma melhor localização das regiões africanas e uma identificação espacial que nos será muito relevante para compreender a produção cerâmica que chegou até o Brasil. Segundo os dados apresentados por Aguilar (2000), a região subsaariana da África ocidental (Golfo do Benin, Nigéria e Guiné) foi um lugar de onde partiram muitos negros escravizados que vieram ao Brasil. Esses dados se comprovam por meio de pesquisas do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) sobre o território brasileiro e povoamento, a partir do desembarque desses povos no Brasil entre 1710 e 1810. De acordo com esses dados, a África Centro-Occidental (hoje região ocupada por Angola) forneceu a maior parte dos escravizados durante o início da escravatura na região baiana.

A partir de meados do século XVII e até o fim do tráfico, as pessoas escravizadas, no Brasil, eram oriundas da região do Golfo de Benin (sudoeste da atual Nigéria). Já no século XVIII, os povos escravizados trazidos para o Rio de Janeiro, Recife e São Paulo eram oriundos da costa leste africana (oceano Índico), particularmente Moçambique. É recomendado estarmos atentos para a imprecisão de alguns dados, pois, segundo a pesquisadora Regiane Augusto de Mattos (2009), que escreveu *“De cassange, mina, benguela a gentio da Guiné”*, é possível que as designações recebidas pelos escravizados que chegavam ao Brasil não correspondessem às etnias de pertencimento, mas aos portos de embarque, mercados ou feiras onde eram comercializados.

Considerando que essas regiões são o que nós temos de mais palpável, é de fundamental relevância designar os povos que ocupavam as regiões citadas e que não estavam organizados em países, como hoje conhecemos, mas em etnias, com culturas distintas e até heterogêneas. A professora Dra. Marilda Soares (2013), em sua pesquisa sobre etnias e povos africanos na formação histórico-social do Brasil, afirma que os sudaneses e guineanos-sudaneses são povos da região hoje ocupada pela Nigéria, Daomé e Costa do Ouro, dos quais faziam parte os iorubás ou nagôs, jêjes e fanti-ashanti. Os angola-congoleses e os moçambiques estavam localizados na atual Angola, Congo, Zaire e em Moçambique.

MOÇAMBIQUE

Entre 1937 e 1956, houve um trabalho de pesquisa de Campanhas da Missão Antropológica de Moçambique (MAM), pela antiga Junta das Missões Geográficas e Investigações do Ultramar, de Portugal, que registrou as retiradas arqueológicas de cerâmica da região localizada em Tete-Moçambique, às margens do rio Zambeze, na costa do continente, voltada ao Oceano Índico.

A doutora em História, na especialidade Arqueologia, e pesquisadora do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) desde 1968, Maria da Conceição Rodrigues, publicou em 2006 alguns artigos resultantes de suas pesquisas, dentre eles *A primeira cerâmica “tradicional recente” proveniente de Tete, Moçambique*, publicado na Revista Portuguesa de Arqueologia. Nesse artigo, ela afirma que a atividade cerâmica pode ser considerada, certamente, uma atividade largamente desenvolvida na região de Tete-Moçambique pela quantidade de artefatos que foram trazidos de lá durante a 4ª Campanha da Missão Antropológica de Moçambique, em 1946.

Aconteceram muitas Campanhas Antropológicas de Portugal sobre suas ex-colônias, sendo a mais bem-sucedida em Moçambique, na África. Essa investigação foi dirigida pelo médico Santos Júnior e teve um caráter antropométrico, que não nos é interessante aqui nesta pesquisa, até porque não aprovo esse tipo de estudo. A antropometria é a ciência que estuda as medidas do corpo humano, a fim de estabelecer diferenças entre indivíduos, sexo, idade, raças, status socioeconômico, entre outros. Foi grandemente usada de forma racista

para desqualificar o negro, inclusive aqui no Brasil. Apesar desse caráter das Campanhas, através delas foi possível conhecer com mais profundidade a cerâmica daquela região.

Segundo Maria da Conceição Rodrigues (2006), foi durante uma dessas missões, mais especificamente a 4^o, que, enquanto cortavam parte do terreno para abrir uma rua, os pesquisadores encontraram muitas peças de cerâmica, dentre outros artefatos de ferro. O recolhimento cauteloso das peças permitiu um conhecimento sobre a produção cerâmica moçambicana.

Uma pesquisa minuciosa sobre as peças foi realizada pela pesquisadora Maria da Conceição Rodrigues, que já mencionei acima. Segundo Rodrigues (2006), a cerâmica, nesse contexto, foi entendida como elo entre as tradições culturais históricas que ainda se mantinham vivas na época de 1946. Ela apresenta isso fazendo uma correlação com os textos de Santos Junior (1937). Seus apontamentos permitiram estabelecer uma ligação entre a temática e a estética da cerâmica Bantu, que foi sendo produzida ao longo da Idade do Ferro africana, na região da África Meridional, e que se espalhou pelo território.

Segundo Maria da Conceição Rodrigues (2006), no artigo denominado *O primeiro sítio com vestígios de utilização do ferro e cerâmica “tradicional” da Early Iron Age localizado em Moçambique*, no sítio do Gurué, na província da Zambézia (Moçambique), houve uma descoberta significativa em relação à quantidade de cerâmica. A partir daí surgiu um interesse do grupo de pesquisadores pela cerâmica, principalmente pelo tipo de decoração que apresentava. O próprio Santos Junior se deslocou da pesquisa, propositalmente, para conhecer as ceramistas que ainda produziam, próximo daquele espaço, uma cerâmica muito parecida. Seu intuito não era só vê-las trabalhar, mas registrar as fases e os processos da sua produção. Dessa cerâmica dita “tradicional”, que ele encontrou e viu fazer, foram levadas algumas peças para o Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), em Lisboa, as quais foram estudadas em laboratório. Foram com essas peças que a autora do artigo teve contato.

O resultado da análise, quanto aos motivos e respectiva organização decorativa, mostrou aos arqueólogos que esses objetos carregam um código cultural pela temática das pinturas. As pinturas evidenciam a combinação de iconografias de fases mais antigas, com símbolos culturais aprendidos, que foram

herdadas pelas ceramistas ao longo de gerações. Esse conjunto de potes cerâmicos pode ser entendido como um elo entre tradições histórico-culturais, que permitem estabelecer uma inter-relação com a forma e a temática decorativa da cerâmica Bantu, produzida ao longo da Idade do Ferro africana (Iron Age), na África Austral. Outro fator que se pode deduzir dos achados cerâmicos é que essas peças eram documentos que registravam valores socioculturais e que refletiam o desenvolvimento econômico daquele grupo e indicavam um processo de sedentarização das comunidades que ocupavam aquela área.

Figura 1 - Vasos cerâmicos – produzidos em Tete/Moçambique.
Foto: Santos Junior, 1937, digitalizadas, uso do programa Adobe Photoshop.



Fonte: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/revistaportuguesadearqueologia/9_1/3/11-p.197-224.pdf

Considera-se pelo que foi observado diretamente na pesquisa de Santos Junior (1940) que a cerâmica encontrada nessa região era produzida principalmente por mulheres. Do que foi possível averiguar por ele, parece não ter existido tabus sobre o fato de as mulheres poderem exercer a atividade. Elas trabalhavam no coletivo, com familiares e vizinhas, nos quintais de suas casas.

Segundo Santos Junior (1940), a queima das peças nessa região dava-se através de uma cova aberta no chão, não muito longe de casa, coberta de capim seco e esterco de boi,

onde eram colocadas as peças prontas para queima. As mesmas eram cobertas com capim seco novamente e nesse material era colocado fogo. A temperatura atingia, no máximo, a ordem dos 600 a 650°C (Santos Júnior, 1940, p. 52).

As argilas desse país são muito plásticas, apesar de apresentarem apreciáveis quantidades de Quartzo. Foi o que mostrou a pesquisa realizada por geocientistas, através de parceria entre a Universidade de Aveiro, em Portugal, e a Universidade Pedagógica de Moçambique, na região de Cafumpe, na parte central de Moçambique, próxima ao oceano Índico e a 400 km de Tete. Segundo os pesquisadores Costa, Rupias, Rocha e Terroso (2017), a composição dessa argila é constituída predominantemente por Caulinite, acompanhada por Illite e porções muito discretas de Esmectite. Há ainda a presença forte de minerais associados, como óxidos e hidróxidos de Ferro. Constatou-se quase total ausência de Feldspatos, o que indica um elevado estado de alteração por caulinização. Os resultados da análise química evidenciaram forte presença de Sílica, Alumínio e Ferro, com valores elevados.

ANGOLA

A cerâmica chegou ao centro/sul da África, onde está localizada Angola, após as migrações Bantu, na Idade do Ferro, há dois mil anos. No entanto, Angola é provavelmente uma das áreas arqueologicamente menos conhecidas da vasta região do Centro África.

Segundo a pesquisa dos arqueólogos Manuel Gutierrez e Maria Helena Benjamim, que realizaram pesquisas arqueológicas recentes (2019) em Bengela, província situada na área central do território angolano, existem muitas razões para termos pouca referência da cerâmica angolana, uma vez que a história do país não deixou espaço para esse trabalho arqueológico, tendo muitas vezes passado por períodos de guerra. Esse elemento cultural faz parte da história recente de muitos países africanos no pós-colonialismo. No caso de Angola, houve uma guerra civil entre 1975 e 2002, que fez com que o desenvolvimento de pesquisas no país se tornasse um exercício marginal até o período mais recente.

Na pesquisa de Maria Helena Benjamim (2013), em Angola, cerâmicas foram encontradas a partir de 1976, com

várias coleções de objetos cerâmicos provenientes de diversos sítios arqueológicos do país. As peças que foram analisadas parecem ter caráter decorativo do ponto de vista tipológico, porém não se tem conhecimento mais profundo sobre a fabricação ou as funções utilitárias dos mesmos. Essa cerâmica arqueológica está guardada no Museu de Arqueologia de Benguela.

Figura 2 - Exposição no Museu de Arqueologia de Benguela, junho de 2019.

Foto: Facebook do Museu Arqueológico de Benguela



Fonte: <https://www.facebook.com/museunacionalarqueologia/photos>, 2021

Pesquisas realizadas por arqueólogos foram documentadas por Susana Oliveira Borges em 1973, no artigo *Vasos Cerâmicos do Abrigo de Ganda*, que faz referência a uma pesquisa em Ganda - Angola (cidade há 140 km de Benguela), na qual conseguiram identificar, dentre muitos fragmentos, dois vasos cerâmicos que foram reconstituídos inteiramente.

A descrição do primeiro vaso pela pesquisadora aponta que é um vaso de terra vermelha, não polido, sem nenhum tipo de decoração e com borda espessa, tamanho 26,1 centímetros x 80 centímetros. Já o segundo vaso apresenta um semi-polimento, é decorado junto a borda, com duas impressões retangulares e entre as duas fiadas há incisões curvas, contínuas e sobrepostas, tamanho 22,7 cm X 90 cm.

BENIN

Sobre o Benin, temos a pesquisa de Paula Ben-Amos, de 1973, que trata das produções cerâmicas dessa região e da relação com a religiosidade. No artigo *Symbolism in Olokun Mud Art*, publicado pela Revista African Arts, ela apresenta algumas fotos e contextualiza a utilização das peças. Seu foco está mais no conceito de utilização do barro para falar do orixá Olokun do que nas técnicas da feitura da peça. Mesmo assim, sua pesquisa é um documento importante para o registro da cerâmica produzida ali.

Ben-Amos (1973) realizou uma pesquisa sobre a relação antropológica com a cerâmica no Benin, na qual buscou compreender os ritos sociais que estavam envolvidos na escolha dessa materialidade da argila para a confecção de objetos religiosos. Ela constatou que, para eles, a argila é o meio do caminho entre a terra e a água, sendo um mediador entre dois mundos, potencializando o contato entre os mundos e a transformação. Segundo a pesquisadora, a argila era considerada uma substância sagrada, representante do ciclo da vida e da morte, por isso eles representavam os Orixás em cerâmica. Eles acreditavam que o corpo humano vinha da lama e o espírito vinha de um Deus supremo, então, na morte, o corpo voltava à lama e o espírito voltava a Deus. Durante a cerimônia de um funeral, a lama era jogada no cadáver como seu último pano de cobertura ao deixar o mundo.

Dentro desse paradigma religioso, havia um deus muito importante para esse povo que era Olokun, o orixá da água. Para eles, Olokun é um deus da transformação. Então, utilizar o barro retirado das beiradas dos rios correntes evocava um ponto de contato com o orixá. Os adoradores tinham uma possibilidade de ser abençoados, com riqueza, sorte e fertilidade. As esculturas em cerâmica foram encontradas nas casas dos chefes locais, dos sacerdotes, dos doutores e também onde ocorriam os cultos da comunidade.

Esse povo que habitava o Benin produzia “Vasos Rituais para adoração de Olokun”. As imagens anteriores representavam guardiões, chefes tribais e soldados que significavam o poder de proteção por eles devotado a Olokun. A única figura de poder que não era representada como uma figura humana era o doutor, pois este não estava subordinado. Ele, então, era representado por um pote, significando seu poder mediador entre a

vida e a morte. A decoração desses vasos representa cenas de adoração a Olokun. Nesse ritual, o próprio pote é uma declaração de transformação. O modelo da imagem representada a seguir pertenceu à Flora Edouwaye S. Kaplan, antropóloga, professora emérita e fundadora (1978-99) do Museum Studies Program da Faculdade de Artes e Ciências da New York University. Flora adquiriu esse vaso na região de Igun, da cidade de Benin, estado de Edo, Nigéria, entre os anos que esteve lá pesquisando, 1988 a 2008. Esse exemplar do vaso foi doado para o Museu Nacional de Arte Africana (EUA).

Figura 3 - Vaso Ritual para adoração de Olokun. Benin/Nigéria ,
entre 1988 a 2008.

Acervo: Museu Nacional de Arte Africana (EUA).



Fonte: https://nationalzoo.si.edu/object/nmafa_2008-9-11

A argila usada para construir os potes é a mesma das esculturas, mas é mais vermelha, sendo da mesma cor das argilas que eram utilizadas para construir casas e nos rituais funerários, como foi citado anteriormente. A imagem do pote representa um ritual de purificação.

NIGÉRIA

A pesquisadora Margarete Gomes Lopes Andrade (2017) realizou um levantamento do perfil cultural da Nigéria na sua pesquisa de mestrado, no Instituto Universitário de Lisboa. Nessa pesquisa ela aponta que a Nigéria é uma antiga colônia britânica, que apresenta uma heterogeneidade cultural justificada pela presença de 250 etnias e 500 línguas faladas no país. Dentro dessa linha, Jackson Luiz Lima Oliveira (2018), em sua dissertação de mestrado, na Universidade de Brasília, *Identidade Nacional Nigeriana: Arranjos Institucionais para Construção de uma nigerianidade*, também entende que a diversidade de sistemas políticos que configuravam o território antes da chegada dos ingleses colonizadores influenciou diretamente a maneira como o colonizador dominava o espaço. Nas regiões em que encontravam uma figura centralizadora do poder, os ingleses o subjugavam ou o substituíam. Havia na Nigéria três grupos que iam do mais centralizado para o menos centralizado, à medida que se descia de norte a sul do país. Eram os hausa-fulanis no norte, os iorubás na região centralizada e os ibos ao sul, com governos mais segmentados. Assim, a região geográfica que hoje é conhecida como a Nigéria é um espaço onde vivem várias etnias, com culturas, religiões e línguas diferentes. Por essa especificidade e pela quantidade de etnias, quando tratarmos da Nigéria, uma região bastante importante para nós, como foi apresentado no começo deste capítulo, serão consideradas as regiões, etnias (deste país) e culturas para falar da cerâmica.

Um dos textos mais importantes para entender a escultura na região da Nigéria foi o livro *Arte Africana* (2017), do antropólogo e professor de arte africana Frank Willett. Segundo Willett (2017), a mais antiga tradição escultórica fora do Egito encontra-se na Nigéria. São “esculturas em terracota de figuras humanas e animais, frequentemente em grande escala, estão amplamente distribuídas pelo norte dessa região. As datas obtidas por termoluminescência revelam que as esculturas datam aproximadamente 500 a. C. 500 d. C.” (Willett, 2017, p. 77-79).

O Museu de arte Metropolitan, em New York, publicou o livro *The Art of Africa - Resource for Educators (A Arte da África - Recurso para Educadores)*, com pesquisa da então bolsista Christa Clarke, que é pesquisadora, Ph.D. em História da Arte Africana. Esse livro trouxe elementos muito ricos que

contribuíram para a compreensão da técnica, conceito e forma da cerâmica nessa região.

Segundo Clarke (2006, p. 45), as figuras de terracota, que fazem parte do acervo do museu, foram trazidas (e, em muitos casos, saqueadas) de vários locais em todo o interior do Delta do Níger. Clark (2006, p. 45) afirma que é possível concluir que os artistas usavam argila misturada com chamote, que os trabalhos cerâmicos desenvolvidos nessa região eram modelados à mão, polidos, cobertos com engobes em tom avermelhado e queimados, provavelmente em um forno a céu aberto. As figuras com que temos contato variam em estilo e assunto, sugerindo que os escultores tinham considerável liberdade na produção, pois aparecem tanto formas humanas quanto animais e potes. Uma dessas peças é parte do acervo do Museu de Arte Metropolitan e foi objeto de pesquisa do livro *The Art of Africa - Resource for Educators*. Nele, a autora afirma que essa figura de terracota tem características associadas à civilização NOK, apesar dos testes de termoluminescência indicarem que a peça foi queimada durante a primeira metade do século XIII.

Esta figura está sentada, curvada, com ambos os braços segurando uma perna levantada, sua cabeça inclinada para o lado para descansar contra o joelho dobrado. A postura evoca uma atitude pensativa, que é reforçada pela expressividade das características faciais: os olhos esbugalhados, orelhas grandes e boca protuberante são estilisticamente característicos de obras dessa região. Os contornos fluidos do corpo enfatizam a longa curva extensa do pescoço e das costas e o jogo rítmico de membros entrelaçados. (Clarke, 2006, p. 45)³.

3 Tradução da autora do texto em inglês: This figure sits, hunched over, with both arms clasping an upraised leg, its head tilted sideways to rest against its bent knee. The posture evokes a pensive attitude that is reinforced by the expressiveness of the facial features: the bulging eyes, large ears, and protruding mouth are all stylistically characteristic of works from this region. The fluid contours of the body emphasize the long sweeping curve of the neck and back and the rhythmic play of intertwined limbs.

Clarke (2006) afirma que foram encontrados também representações de homens e de mulheres, sozinhos ou em pares, com uma variedade de vestimentas e posições, como, por exemplo, pessoas sentadas, ajoelhadas ou a cavalo:

Exceto pela sugestão mais simples de omoplatas, dedos das mãos e dos pés, a figura carece de detalhes anatômicos. Na parte de trás há três fileiras de marcas em relevo e duas fileiras de marcas perfuradas na argila. Estes têm sido interpretados de várias maneiras como marcas de escarificação ou sintomas de uma doença. (Clarke, 2006, p. 45)⁴.

BAATONU

O especialista em estudos econômicos na Brookings Institution, Stuart Butler (2006), apresenta em seu livro *Benin: The Bradt Travel Guide* um levantamento sobre os grupos que vivem em determinada região entre Benin e Nigéria, com o intuito de entender melhor esse espaço culturalmente.

Esse grupo não estava delimitado no que é a Nigéria, mas dividia espaço com o Benin. Segundo Butler (2006), o grupo Baatonu é um dos fundadores do reino Borgu, território que hoje é referente ao nordeste de Benin e ao centro-oeste da Nigéria. Na Nigéria, eles são encontrados espalhados entre o oeste do estado de Kwara e a seção de Borgu, no estado do Níger. A pesquisa de Butler (2006) tem finalidade de aumentar o turismo no Benin, mas apresenta informações históricas abrangentes que possibilitaram conhecer um pouco mais sobre os povos que viveram e circularam nessa região.

No Benin, a etnia Baatonu representa o quarto maior grupo étnico. No final do século XVIII, eles se tornaram independentes dos iorubás de Oyo e formaram vários reinos na região de Borgou. A colonização do Benin (então Dahomey) pelos franceses

4 Tradução da autora do texto em inglês: Except for the barest suggestion of shoulder blades, fingers, and toes, the figure lacks anatomical details. On the back are three rows of raised marks and two rows of marks punched into the clay. These have been variously interpreted as scarification marks or symptoms of a disease.

no final do século XIX e a imposição de uma fronteira artificial anglo-francesa acabaram com o comércio na sua língua, o Bariba.

As imagens abaixo (Figura 175 e 177) fazem parte de uma coleção de 3.500 fotos sobre a arte e cultura africana, capturadas pelo fotógrafo e professor de História da Arte Africana da Universidade de Iowa, Christopher D. Roy (1947-2019). Essas imagens foram disponibilizadas ao público pela Artstor Digital Library⁵. A coleção inclui objetos de arte e cerimoniais, bem como documentação de seu contexto social, uso e fabricação, apresentando técnicas de produção de cerâmica, ferro, couro e tecelagem.

Desde 1960, Roy fotografa a vida nas várias cidades rurais dos povos Bobo, Bwa, Fulani, Lobi, Mossi e Nuna na África Ocidental. Sua grande paixão era principalmente em Burkina Faso, mas também em Gana, Nigéria e Níger. Ele viajou pela primeira vez à África em 1966 e publicou vários livros sobre arte africana. É especializado em arte e vida dos povos africanos dos lugares onde visitou. Também produziu vídeos utilizados didaticamente na Universidade e que estão disponíveis gratuitamente na internet, pelo *YouTube*, e dentre eles podemos citar *Nigerian Pottery: Igbo, Yoruba, Gwari, Bini*⁶, que trata de uma região que nos interessa grandemente neste trabalho: Nigéria. Nesse vídeo foi possível identificar a retirada da argila, a forma da preparação da massa, o fazer das peças, o tipo de queima a céu aberto e a descoberta de algumas ceramistas, como Florence Ozo. Ozo utiliza a técnica do acorde-lado, usando cordas bem grossas e as mãos, em um primeiro momento, como apoio. Depois, ela se apoia em um tronco e depois no chão, porque são peças grandes.

⁵ O Artstor é o recurso de imagem para uso educacional e acadêmico. Neste site estão reunidas mídias dos principais museus, arquivos, acadêmicos e artistas, com todos os direitos liberados para educação e pesquisa. Disponível em: <https://www.artstor.org/>

⁶ Vídeos e fotos de técnicas de cerâmica em várias comunidades no sudoeste da Nigéria. Disponível em: https://youtu.be/Nt5c_QOQx-I

Figura 4 - Vaso Santuário Baatonu, década de 1970, Nigéria.
Foto: Christopher Roy



Fonte: <https://library.artstor.org/#/search/burkina%20faso;page=1;size=48>

Segundo a especialista em arte africana, curadora do Block Museum (em Evanston, Illinois/EUA), Kathleen Bickford Berzock (2005, p. 107), a forma de base da peça normalmente é feita usando a técnica de molde. Esse método também é usado por muitos ceramistas em Burkina Faso, onde os Baatonu podem ter se originado, e pelos iorubás vizinhos na região de Oyo. Depois que a peça é removida do molde, o acordelado é usado para completar sua forma.

Entre Baatombu está a produção de uma cerâmica mais elaborada com relação aos adornos. Eles fazem superfícies que combinam incisões delicadas, com modelagem arrojada em baixo ou alto relevo. Os rostos estilizados das figuras são expressamente representados por olhos grandes e rasgados, nariz comprido, bocas franzidas e escarificações proeminentes nas bochechas. Figuras modeladas da mesma forma são encontradas em vários outros exemplos publicados de cerâmica Baatombu. Provavelmente, um dos animais apresentados em baixo relevo é a píton. Para eles, esse animal é importante, pois transcende os limites da terra e da água. Esses animais podem

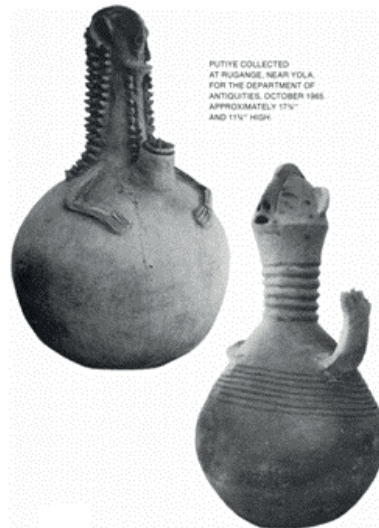
estar associados ao espírito protetor de uma família ou a um médium espiritual.

YOLA

No nordeste da Nigéria há o distrito de Yola, no estado de Adamawa. Nessa cidade foram encontradas peças cerâmicas que datam de 1840, quando Yola ainda era uma vila. Essas cerâmicas representavam chefes ancestrais falecidos que eram cultuados por este povo chamado Rugange Bata. Esses cerâmicos ganharam uma nomenclatura específica, sendo chamados de Putiyes. Apenas duas pessoas da comunidade poderiam ter o pote, o chefe e o criador. Havia também peças na casa de culto.

No mês de agosto, era realizada uma cerimônia onde o chefe derramava a cerveja dentro dos potes cerâmicos e rezava pedindo pelo bem-estar das pessoas. Apenas o chefe, o criador e os seus servos poderiam olhar para dentro do pote, pois outras pessoas ficariam instantaneamente cegas.

Figura 5 - “Pote - Representação dos chefes ancestrais”.
Norte da Nigéria.



Fonte: Imagem digitalizada do artigo “The Death of a Cult in Northern Nigeria” (Chappel, 1973).

Chappel (1973) fez uma pesquisa nessa região sobre os cultos ruganges, em 1956. Ao retornar ao local para continuar a pesquisa em 1965, os chefes locais haviam se convertido ao islamismo e não mais cultuavam seus antepassados. Nesse processo de mudança religiosa, as casas de culto haviam sido destruídas e as peças cerâmicas que representavam os ancestrais falecidos estavam todas quebradas.

Em suas pesquisas, Willett (2017, p. 79) indica que a origem de muitas peças cerâmicas foi obtida pela análise do radiocarbono do solo onde foram encontradas. As datas remontam entre 925 e 70 a.C. Os tamanhos das esculturas variavam entre 10 e 120 cm. Apesar de algumas peças estarem quebradas ou só terem sido encontradas algumas partes delas, foi possível deduzir o tamanho a partir das proporções que os fragmentos apresentavam.

Essas peças estavam sempre relacionadas às reproduções do corpo humano ou de animais. Importante salientar que, dentre os dois estilos de esculturas cerâmicas encontradas, o Nok apresentava uma caracterização de ser humano estilizada, mas a tendência não era fazer uma figura parecida com o ser humano, se não quisesse ser acusado de bruxaria contra a pessoa representada. Já as esculturas humanas dos Ifés eram idealizações naturalistas, porque eram usadas nos santuários Iorubás.

Nok

Nok refere-se à cultura associada a uma área de cem quilômetros quadrados no centro da Nigéria, na África subsaariana, região do Golfo do Benin, que perpassa, entre outros países, a Nigéria. O artigo *“Uma cronologia da cultura nok da Nigéria central - 1500 a.C. até o início da era comum”*, escrito pela arqueóloga e coeditora do *Journal of African Archaeology*, da Goethe University, na Alemanha, Gabriele Franke (2016), mostra que as peças cerâmicas encontradas nessa região carregam características semelhantes entre si e diferentes de todos os outros povos. Apresentam idade de, aproximadamente, dois mil anos. As formas cerâmicas de Nok são os primeiros e, talvez, os mais antigos testemunhos da escultura em terracota no continente africano.

Nicole Rupp, Peter Breunig e James Ameje, pesquisadores do Instituto de Arqueologia, no Departamento sobre África da Universidade de Frankfurt, na Alemanha, publicaram o artigo *New studies on the nok culture of central Nigéria* (Novos estudos sobre a cultura nok da região central da Nigéria), em 2005, no qual apresentam uma tentativa de compreender um pouco mais a cultura de Nok, com apoio de pesquisas anteriores como, por exemplo, Bernard Fagg (1969), e também de museus, como o Museu Nacional Nok e o Museu Nacional de Jos (ambos na Nigéria).

Segundo Willett (2017, p. 77), as primeiras peças de Nok foram encontradas em 1928, durante a mineração de estanho na região da cidade Zaria, no estado de Kaduna/Nigéria. Entre esses objetos encontravam-se estátuas em terracota que representavam personagens humanas ou animais. Nicole Rupp (2010) complementa em seu artigo *Beyond Art. Archaeological studies on the Nok Culture, Central Nigeria* (Além da arte. Estudos arqueológicos sobre a cultura Nok, região central da Nigéria) que essas peças eram em tamanho natural.

Segundo o artigo *The Nok of Nigeria - Unlocking the secrets of West Africa's earliest known civilization* (O Kok da Nigéria - Desvendando os segredos da civilização mais antiga conhecida da África Ocidental), do jornalista, mestre em História pela Georgetown University, Roger Atwood (2011), o arqueólogo britânico Bernard Fagg, em 1943, começou a receber muitas peças de cerâmica das pessoas da região, que encontravam esses objetos em diversos lugares inusitados. Como essas peças carregavam uma estética muito semelhante, Fagg as nomeou como cultura *Nok*. Segundo Atwood (2011, não paginado), “[Bernard Fagg] reuniu quase 200 terracotas por meio de compra, persuasão e suas próprias escavações. A análise do solo dos locais onde os artefatos foram encontrados datava-os de cerca de 500 a.C.”⁷.

7 Tradução da autora do trecho: soon gathered nearly 200 terracottas through purchase, persuasion, and his own excavations. Soil analysis from the spots where the artifacts were found dated them to around 500 b.C. Recuperado de: Archaeological Institute of America, https://archive.archaeology.org/1107/features/nok_nigeria_africa_terracotta.html. Acesso em: jun. 2019.

Bernard Fagg atuou como curador no British Museum e foi um arqueólogo britânico que trabalhou em escavações na Nigéria, de 1939 a 1963. Fagg fundou o *Museu Nacional de Jos*⁸, em 1962⁹, na Nigéria, e realizou várias publicações na década de 1960 sobre a cerâmica Nok. Só a partir de 2005 que uma equipe de arqueólogos nigerianos e alemães começaram a trabalhar com escavações direcionadas nessa região, mas ainda sabemos pouco sobre eles. Por essa razão, um projeto arqueológico conjunto da Universidade de Frankfurt (Alemanha), da Comissão Nacional de Museus e Monumentos (Nigéria) e da Universidade de Jos (Nigéria) foi iniciado para focar, principalmente, nos aspectos além da arte, como colonização, economia e ambiente da Cultura Nok (Rupp, Ameje, Breunig 2005). Christa Clarke (2006, p. 16) reitera essa preocupação:

As criações artísticas da cultura Nok, são de um período de tempo coincide com civilização grega antiga, porém, embora as terracotas de Nok continuem a ser desenterradas. Nenhuma escavação organizada foi realizada e pouco se sabe profundamente sobre a cultura que produziu essas esculturas.

Os principais trabalhos das esculturas Nok que chegaram até nós são de terracota e ferro. Uma das peças mais famosas é uma cabeça muito estilizada, sobre a qual pesquisadores como

8 Atualmente é conhecido como Jos Museum Nigeria. É um importante centro de pesquisa da cultura pré-histórica da Nigéria, ostentando um salão de cerâmica, cabeças de terracota Nok e o museu de arquitetura tradicional nigeriana. O museu possui alguns espécimes finos de cabeças de terracota e artefatos de Nok que datam de 500 a.C. a 200 d.C. Ele também incorpora o Museu de Arquitetura Tradicional da Nigéria. Recuperado de: <https://momaa.org/directory/jos-museum-nigeria/>> Acesso em: 20 jun. 2020.

9 Sobre essa criação do museu, vale trazer a fala de Hugues de Varine-Bohan, que é um arqueólogo, historiador e museólogo francês, que foi Diretor do Conselho Internacional de Museus – ICOM, de 1965 a 1974. Segundo Varine (1979, p. 12), a partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos desses países a verem sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista.

Nicole Rupp (2010) se questionam se representava os deuses ou se guardava algum aspecto religioso. Com base nesses achados, a civilização Nok ficou conhecida como cultura das estatuetas. As estátuas Nok estão entre as descobertas arqueológicas mais importantes da África subsaariana, pois, de acordo com Franke (2016), as cerâmicas são os elementos que mais oferecem dicas para conhecer a cultura e o modo de vida dos povos Nok.

Segundo Rupp, Breunig e Ameje (2005), as características da cerâmica Nok podem ser delineadas ao observar peças que possuem alguns atributos, como a forma dos olhos, uma notável execução do penteado ou o grosso inorgânico da argila (denunciando o chamote¹⁰). A peça da Figura 179 mostra a presença do chamote.

As esculturas de Nok se distinguem de Ifé por apresentarem a figura humana de forma estilizada. Apesar de guardarem suas peculiaridades estilísticas, Nok e Ifé apresentam muitas semelhanças nas representações, mostrando uma proximidade cultural, compreensível já dividiam o mesmo território. Sendo as duas únicas tradições artísticas do continente que produziram esculturas de figura humana em terracota (Willett, 2017, p. 85).

IFÉ

Ifé é uma antiga cidade iorubá no estado de Osun, no sudoeste da Nigéria. Evidências arqueológicas indicam que o início da povoação da cidade remonta a 500 a.C. Foi a capital política e religiosa dos povos iorubás da Nigéria. Era uma cultura com estilo artístico de naturalismo idealizado.

Na arte de Ifé (Nigéria) é possível reconhecer que as esculturas evidenciam alto grau de estilização, principalmente

¹⁰ Chamote é, como denominamos, pedaços de cerâmica já queimados e que foram misturados com a argila crua. Quando a peça é queimada novamente, essas partículas podem ficar aparentes, deixando uma característica estilística na peça. Esse recurso não é utilizado apenas por uma questão de beleza, mas para dar sustentação à peça durante o processo de feitura. Ceramistas costumam utilizar argila com chamote em peças de proporções maiores, como parece ser o caso das cerâmicas Nok. Estas, como apontou Rupp e Breunig (2010), quando representavam seres humanos e animais, eram em tamanho natural.

na representação do rosto humano. É possível observar os olhos, que sempre aparecem inchados, os lábios sobressalentes e as orelhas normalmente simplificadas. Esse tipo de característica estética é típico da produção escultórica moderna. Especialistas como Willett (2017) consideram que esse é um tipo de naturalismo que tende ao descontraído.

IORUBÁ

Iorubás estavam e ainda estão localizados tanto na República do Benin quanto em Gana, Camarões e Serra Leoa. Muitos povos que vieram para o Brasil eram de ancestralidade iorubá. Esses grupos também podem ser encontrados em outros países da América, como Cuba.

A arte de Ifá, citada acima, é apresentada pela cultura iorubá da seguinte forma: as esculturas e objetos dessa determinada arte vão desde objetos encontrados na natureza, como nozes, sem uma grande quantidade de adornos, até esculturas mais aprimoradas e primorosas. Tais objetos preservam a fé não apenas em sua religião, mas em suas representações artísticas e seus valores, havendo um elo entre a religião e a representação artística. Acredita-se que para colocar as mãos em Ifá há a necessidade de um aprendizado. Depois de anos aprendendo, o indivíduo passa por diversas provações, incluindo aquelas com fogo.

As obras em Ifé foram se mostrando mais estilizadas, apesar de serem reconhecidas facilmente por apresentarem um naturalismo idealizado. Alguns sítios arqueológicos encontrados em Ifé indicam peças em cerâmica do século VI ao X.

CERÂMICA AFRICANA CONTEMPORÂNEA

Kwame Akoto-Bamfo, (1983 - ____) nasceu em Accra, Ghana. Akoto-Bamfo descreve sua obra como um esforço consciente para promover a herança africana através do uso não só da arte, mas também da música e da performance. Ele é bacharel e especialista em escultura e possui um mestrado em Belas Artes, em arte de solda, pintura, modelagem e desenho. Ele foi premiado como o vencedor do Prêmio Kuenyehia, em 2015, com uma escultura ao ar livre, dedicada à memória das vítimas do tráfico transatlântico que escravizou milhares de pessoas.

Kwame Akoto criou um projeto artístico que resgata a ancestralidade de crianças e jovens através de performances e artes plásticas. Para ele, é de suma importância checar todas as informações que escolhe usar antes de transformá-las em esculturas permanentes.

Figura 6 - “Nkyinkyim”, Instalação. Cerâmica e ferro.
Foto: Naa Abiana Nelson, 2017.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/BS7YzWPjMbF/>

O artista realiza seu trabalho com um número variado de assistentes, mas agora faz 90% das esculturas da instalação Nkyinkyim. Esta não é apenas uma instalação de arte: é como se Akoto-Bamfo estivesse construindo um museu de Gana para que o povo se lembre de sua história. O projeto está em execução há cerca de 6 anos e, desde 2018, o artista tem feito mais estudos sobre cabeças de terracota. Também revisitou uma versão contemporânea dos retratos funerários Akan.

As esculturas da exposição permanente são um progresso na sua instalação artística em evolução, e devem ser os retratos de nossos ancestrais escravizados ganenses/africanos. Nkyinkyim procura usar a arte (principalmente esculturas) para documentar e contar a história da herança ganesa/africana. As esculturas em seu estado atual (sem corpos) são reminiscentes de Nsiso ou Nsodie. Estas são esculturas de cabeça de terracota Akan que foram criadas como uma comitiva para membros da realeza e pessoas ocasionalmente proeminentes.

As esculturas nsodie são representacionais e podem fazer referência aos servos ou entes queridos que acompanharam a realeza morta ao submundo, fazendo com que ele possa viver uma vida semelhante àquela que desfrutou na terra dos vivos. Essas esculturas foram criadas principalmente por mulheres, em particular as mbrewatia (velhas sábias), que não eram apenas sábias na arte de fazer panelas, mas também conhecedoras dos ritos e costumes funerários de seus respectivos clãs. A exposição como uma intervenção procura desencadear um diálogo sobre “Se nós como africanos somos realmente livres”. Daí o trocadilho Faux-reedom com “faux”, sendo ‘falso’ em francês.

Nossa herança cultural está dando lugar ao legado da escravidão e da colonização. Se dissermos que somos independentes, de que e de quem somos independentes? O que constitui nossa independência? A nossa independência está ligada à libertação da África? (Akoto-Bamfo, 2018, não paginado).

Akoto-Bamfo também possui uma instalação ambiciosa no Cape Coast Castle, o chamado “castelo de escravos”, na costa do Gana, onde os africanos escravizados foram mantidos em cativeiros nas masmorras subterrâneas semanas antes de sua migração transatlântica para o Novo Mundo. Uma vida de servidão e tristeza. Em 2018 foi convidado a fazer uma escultura para o Memorial Nacional pela Paz e Justiça, no Alabama/EUA. Agora sua obra é um monumento vivo e patrimônio mundial da UNESCO. Esse memorial é dedicado ao legado das vítimas negras da desigualdade racial na América. Ele explora ali a história do país de escravidão, linchamentos e segregação, da era moderna de violência policial e encarceramento em massa.

O Memorial Nacional pela Paz e Justiça, situado em um terreno de seis acres, foi aberto ao público em abril. O mesmo aconteceu com o Legacy Museum, que fica próximo ao local de um depósito que antes abrigava negros prestes a serem vendidos. Através de textos, artefatos, fotos e novas tecnologias, o Museu conta a história do tráfico doméstico de pessoas escravizadas e suas consequências.

Há muito sobre o memorial e museu que surpreende e horroriza. Há a “exposição do solo” no museu, que são fileiras e fileiras de jarros de vidro cheios de terra coletada em locais de linchamento. Há 800 monumentos de aço no Memorial, um para cada município onde ocorreu linchamentos de terror racial; os nomes das vítimas e o dia em que foram assassinados

são gravados neles. Há os epitáfios montados em cenários de madeira que evocam a moldura de força de madeira. A obra de Akoto-Bamfo é aquela que recebe, na entrada do Memorial, um agrupamento de sete figuras acorrentadas - três homens, três mulheres e um bebê -, que estão conectados um ao outro, mas ainda parecem sozinhos. Raios de ferrugem vermelha e cobre de suas correntes fluem pelos seus corpos como sangue.

Reinata Sadimba (1945 - _) nasceu na aldeia de Nemu, Cabo Delgado. Filha de camponeses, ela recebeu uma educação tradicional Makonde, que incluía a fabricação de objetos utilitários em barro. Em 1975, ela iniciou uma transformação profunda na sua cerâmica. Tornou-se conhecida mundialmente pelas suas formas “fantásticas”. Em 2003, o cineasta brasileiro Licínio de Azevedo, que faz filmes críticos sobre as questões africanas, produziu o documentário de 50 minutos *Mãos de barro*, que retrata a vida de Reinata Sadimba. Em 2010, o arquiteto italiano Gianfranco Gandolfo realizou uma biografia da Reinata denominada *Não somos iguais, estamos diferentes*”, publicada em três línguas, português, italiano e inglês. Reinata Sadimba é considerada uma das artistas mulheres mais importantes do continente africano.

Reinata recebeu vários prêmios e fez exposições em vários países, como Bélgica, Suíça, Portugal, Dinamarca, Itália, África do Sul e Tanzânia. Seus trabalhos estão representados em várias instituições, como o Museu Nacional de Arte, em Maputo, e o Museu de Etnologia de Lisboa. Suas obras também fazem parte da Coleção de Arte Moderna de Culturgest e de numerosas coleções privadas em todo o mundo. Em 2015, houve uma exposição de Reinata, realizada pela Fundação Oswaldo Cruz, no Centro Cultural Justiça Federal, no centro do Rio de Janeiro, que durou de 8 de abril a 31 de maio. Com a curadoria do pesquisador Wilson Savino, o então diretor do Instituto Oswaldo Cruz (IOC/Fiocruz), e da museóloga Eloisa Sousa, do Museu da Vida (COC/Fiocruz), foram expostas 47 obras da artista.

O seu forte caráter é perceptível na objetividade dos seus discursos e na tomada de pequenas decisões que aparecem em suas obras. Ela é conhecida por fabricar peças numa velocidade frenética, por estar sempre inspirada em criar figuras novas e por não se alterar quando uma peça se parte no forno. Na hora de moldar o barro, os homens não têm grande espaço nas suas mãos. Gosta mais de representar as mulheres, e não homens; tem uma cisma, segundo suas próprias palavras, já faladas em entrevistas. Ela acredita que eles não gostem dela. Apesar de tudo, Reinata garante que gosta deles.

Essa construção simbólica de seus referenciais são também um reflexo autobiográfico. Reinata teria sofrido por conta do marido, o que, conseqüentemente, levou à separação. Isso abriu espaço para o trabalho com o barro em sua vida. A partir daí ela começou um trabalho autoral e diferente do que era feito na região.

Figura 7 - Reinata Sadimba, “Sem título”, 2006, cerâmica, 38 x 31x 33 cm.
Foto: Stock Photo. Arquivo da Perve Galeria.



Fonte: <https://docplayer.com.br/79093568-Curadoria-carlos-cabral-nunes-de-6-de-junho-a-15-de-julho.html>

Em entrevista à jornalista Nadia Issufo, da emissora Deutsche Welle (DW)¹¹, Reinata diz “Quando sonhava, de manhã concretizava os meus sonhos no barro. Mas agora já não sonho, as ideias surgem e concretizo-as”, apontando para a relação do onírico com o seu trabalho. Ela lembrou, inclusive, de interpretações dadas por alguns artistas brasileiros sobre os seus trabalhos, como Mestre Galdi e Bispo do Rosário.

11 DW é a emissora internacional da Alemanha, que oferece serviços de TV, rádio e mídia digital em 30 idiomas. Está presente em todos os continentes do mundo. Para saber mais: <https://www.dw.com/en/about-dw/profile/s-30688>

Importante ressaltar que seu trabalho carrega a força de uma mulher que tem uma posição política muito clara. Reinata participou dos combates liderados pela Frente de Libertação do Moçambique (FRELIMO), que culminaram na independência do país em 25 de junho de 1975. Devido à guerra civil que teve lugar em Moçambique, em 1980, Reinata emigrou para a Tanzânia, onde residiu até 1992, ano em que voltou à Moçambique e instalou-se em Maputo. Em Maputo, ela recebeu bastante apoio de Augusto Cabral, o então Diretor do Museu de História Natural de Moçambique, que lhe ofereceu um espaço de estúdio dentro do próprio museu. Quando está em Maputo, na capital moçambicana, ela tem seu ateliê de trabalho no Museu de História Natural.

Helga Gamboa (1961 - __) nasceu em Malange, Luanda (Angola). Começou sua prática artística em 1978, no curso de Instrutores de Artes Plásticas, o qual, na época, era promovido pelo Conselho Nacional de Cultura. Radicou-se no Reino Unido, na década de 1990, quando foi estudar cerâmica.

Figura 8 - Helga Gamboa, “Lost Childhood”, 2004, cerâmica com decalque e folha de ouro, 29 x 22 cm. Coleção da Universidade de Aberystwyth/País de Gales, Reino Unido.



Fonte: https://apps.carleton.edu/campus/gallery/worldceramics/exhibition/diaspora/?module_api=image_detail&module_identifier=-module_identifier-mcla-ImageSidebarModule-mloc-sidebar-mpar-dc-ca48101505dd86b703689a604fe3c4&image_id=452219

Seu trabalho na cerâmica tem como tema primordial problematizar a condição da vida em Angola, ressaltando aspectos do feminino nesse contexto que vive a herança do período colonial. Sua obra carrega símbolos dessa identidade cultural que ela vivenciou e que faz parte dela. Também perpassa a experiência de ter vivido em meio à guerra civil. A artista e professora portuguesa Teresa Matos Pereira publicou um artigo, em 2012, sobre o trabalho de Helga Gamboa. Sua pesquisa revela que Helga foi recriando formas de potes tradicionais, buscando resgatar técnicas de suas ancestrais. A artista agrega a esse objeto cerâmico um tom de denúncia por ter crescido em um país colonizado, cujo colonizador impôs sua cultura como se fosse superior, negando aos habitantes, como Helga, a construção de uma ligação com suas raízes e de toda uma história que lhe foi negada.

Essa questão tão importante para Helga lembrou-me muito do que se vive no Brasil, enquanto país colonizado. Nessas circunstâncias, percebi grande afinidade com sua obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os países que receberam pessoas escravizadas africanas tiveram momentos posteriores de produção de cerâmica negra desenvolvida por esses indivíduos e o mesmo se deu no Brasil. A prática cerâmica é considerada como parte de ressignificação e reinserção dessa cultura ancestral. Na contemporaneidade, essa materialidade tem dado forma à discussão sobre racismo e identidade negra. Assim, a partir desta observação sobre a produção artística da cerâmica africana, fica o convite para observar mais de perto o cenário de produções artísticas com argila/barro/cerâmica que discutem experiências sociais, vivências negras e identidade.

O intuito é dar a conhecer a arte cerâmica africana, observando quem se apropria dessa materialidade a partir da construção de diálogos artísticos do corpo negro no mundo. Neste artigo, selecionei, então, alguns artistas africanos que possuem obras em cerâmica e que trazem, como parte da poética, as relações com raízes ancestrais, histórias de diáspora e marcas do colonialismo e pós colonialismo.

Tornou-se necessário trazer para esta pesquisa uma discussão sobre a produção cerâmica contemporânea, pois

quando iniciei a fase de levantamento de artistas que trabalham com essa materialidade, ficou aparente como conhecemos pouco dessas produções. O número de artistas ceramistas africanos que conhecemos no Brasil é muito baixo, em especial quando comparados à quantidade de artistas brancos ceramistas conhecidos no mundo da arte.

É relevante apontar que o âmbito desta pesquisa contempla uma produção artística tridimensional, que se apropria da cerâmica numa perspectiva entre o ancestral e o contemporâneo, convidando para uma reflexão sobre arte e cultura africana.

Este estudo se debruçou também sobre o conceito de ancestralidade negra na cerâmica brasileira, sobre os ancestrais que chegaram aqui. Como se dava a cerâmica em sua terra natal, África, e conhecer as práticas artísticas que traziam na cabeça e no coração quando aqui se instalaram, como colocaram em prática a sua cerâmica.

REFERÊNCIAS

Andrade, M. G. L. (2017). *Perfil Cultural da Nigéria* (Dissertação de Mestrado em Gestão de Empresas). Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.

Atwood, R. (2011, July/August). The Nok of Nigeria – Unlocking the secrets of West Africa’s earliest known civilization. *Archaeology Archive, The Archaeological Institute of America*, 64(4). Recuperado de: https://archive.archaeology.org/1107/features/nok_nigeria_africa_terracotta.html.

Ben-Amos, P. (1973, Summer). Symbolism in olokun mud art. *African Arts*, 6(4), 28-95.

Berzock, K. B. (2005). *For Hearth and Altar: african ceramics from the Keith Achepohl Collection*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Butler, S. (2006). *Benin: The bradt travel guide*. Guilford, Connecticut: The Globe Pequot Press.

Chappel, T. J. H. (1973). The death of a cult in Northern Nigeria. *Journal article African Arts*, 6(4), 70-74.

Clarke, C. (2006). *The art of Africa. A resource for educators*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Fagg, B. (1969). *Recent work in West Africa: New light on the Nok Culture*. *World Archaeology*, 41-50.

Fanon, F. (2008). *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador, BA: EDUFBA.

Gutierrez, M., Benjamin, M. H. (Eds.). *Recherches archéologiques à Baia Farta (Benguela-Angola)*. Nanterre, Paris: L'Harmattan, 2019.

Helga Gamboa. (2012). Angola. Recuperado de: <https://www.facebook.com/helga.gamboa1/photos>

Jorge, S. O. (1973) Vasos Cerâmicos do Abrigo de Ganda. Congresso Nacional de Arqueologia, 3. Porto. *Anais [...]*. Porto: [s. n.].

Matchan, L. (2018, May). *Bearing witness to slavery. A sculpture's trans-Atlantic passage from Ghana to Alabama* (Artigo sobre Kwame Akoto-Bamfo's). Recuperado de: <https://www.bostonglobe.com/lifestyle/travel/2018/05/30/reckoning-with-slavery-the-trans-atlantic-migration-sculpture/3wcJvsQIqEay7g3VZ-fLfsM/story.html>.

Mokhtar, G. (Org.). *História geral da África, II: África antiga* (2a ed.). Brasília, DF: UNESCO, 2010.

Oliveira, J. L. L. (2018). *Identidade nacional nigeriana: arranjos institucionais para construção de uma nigerianidade* (Dissertação de Mestrado em Ciência Política). Universidade de Brasília, Brasília.

Rodrigues, M. C. (2006). O primeiro sítio com vestígios de utilização do ferro e cerâmica "tradicional" da Early Iron Age localizado em Moçambique – província da Zambézia. *Revista portuguesa de Arqueologia*, 9(2), 415-449.

Rupp, N., Ameje, J. & Breuning, P. (2005, October). New studies on the nok culture of Central Nigeria. *Journal of African Archaeology* (Online Publication). Recuperado de: https://brill.com/view/journals/jaa/3/2/article-p283_8.xml

Sadimba, R. (1997). Lendo Biografia. Moçambique. Recuperado de: <https://bonecadas.com/portfolio/reinata-sadimba-gianfranco-gandolfo/>

Santos Júnior, J. R. Contribuição para o estudo da Idade da Pedra em Moçambique: a estação lítica de Marissa (Tete) (Documentário Trimestral de Moçambique). *Lourenço Marques*, 12, 93-103, 1937.

Soares, M. (2013, Dezembro). Etnias e povos africanos na formação histórico-social do Brasil. *Revista Para entender a história...*, 4(10), 01-10, 2013.

Willett, F. (2017). *Arte Africana*. São Paulo, SP: Edições Sesc, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

