

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em
Memória Social e Patrimônio Cultural



Dissertação

**A identidade representada, da espiritualidade à
materialidade (Pelotas-RS):
a arte umbandista de Judith Bacci**

Letícia Alves Pereira

Pelotas, 2018

LETÍCIA ALVES PEREIRA

**A identidade representada, da espiritualidade à materialidade (Pelotas-RS):
a arte umbandista de Judith Bacci**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira

Pelotas, 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

P436i Pereira, Letícia Alves

A identidade representada, da espiritualidade à materialidade (Pelotas-RS): a arte umbandista de Judith Bacci / Letícia Alves Pereira ; Fábio Vergara Cerqueira, orientador. — Pelotas, 2018.

185 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Cultura material. 2. Umbanda. 3. Identidade umbandista. 4. Judith Bacci. I. Cerqueira, Fábio Vergara, orient. II. Título.

CDD : 306.6

Elaborada por Kênia Moreira Bernini CRB: 10/920

LETÍCIA ALVES PEREIRA

**A identidade representada, da espiritualidade à materialidade (Pelotas-RS):
a arte umbandista de Judith Bacci**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Banca examinadora

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira (orientador)

Universidade Federal de Pelotas – UFPel

Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos

Universidade Federal de Pelotas – UFPel

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Sant’Ana

Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me permitir trilhar todos os caminhos percorridos até o momento, onde cada passo foi um novo aprendizado.

A meus protetores espirituais, por me acompanharem guiando a direção a ser seguida.

Ao Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira, não somente por me orientar neste trabalho, mas principalmente pela forma qualificada, precisa e gentil com a qual teceu seus comentários, fornecendo conhecimentos que me auxiliaram nessa trajetória.

Aos membros que compuseram minha banca de qualificação, Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos e Professora Dr^a. Carla Rodrigues Gastaud, pela disponibilidade e pelas sugestões que me fizeram.

A todos os professores do programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, pela contribuição que me prestaram durante as aulas ministradas.

Aos entrevistados, pelos depoimentos que enriqueceram a pesquisa.

Aos colegas de mestrado, pelos momentos de discussão e descontração.

Às pessoas de meu convívio pessoal e íntimo, especialmente agradeço:

Aos meus pais, Claudiomar Mota Pereira e Ines Fermiana Alves Pereira, pela paciência e pelo incentivo que sempre me prestaram. Vocês são a minha base, agradeço por me mostrarem que família é amor, união e apoio, e que com ela sempre podemos contar. Se não fosse vocês eu não teria chegado até aqui.

À Clarissa Alves Pereira, minha irmã, mas mais que isso, meu ponto de equilíbrio, minha confidente, que com palavras e atitudes me fortalece e contribui para meu crescimento espiritual e profissional. Nossa relação é muito importante para mim, a tua luz me ilumina.

À Franciele Rodrigues Guarienti, amiga de sempre e para sempre, por dividir tantas experiências pessoais, acadêmicas e profissionais que muito me incentivaram. Tua amizade me inspira.

Ao Fabiano Freitas da Rosa, meu namorado, pela compreensão de minhas ausências e por compartilhar comigo momentos felizes me trazendo leveza de espírito. Estar contigo me deixa em paz.

HINO DA UMBANDA¹

Autor: José Manuel Alves, 1960

Refletiu a Luz Divina
Com todo seu esplendor
É do reino de Oxalá
Onde há paz e amor

Luz que refletiu na terra
Luz que refletiu no mar
Luz que veio de Aruanda
Para tudo iluminar

A Umbanda é paz e amor
É um mundo cheio de Luz
É a força que nos dá vida
É a grandeza que nos conduz

Avante, filhos de fé
Como a nossa lei não há
Levando ao mundo inteiro
A bandeira de Oxalá

¹ BARBOSA JR., Ademir. **Curso essencial de Umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2011, p.143.

RESUMO

Esta pesquisa versa sobre as esculturas vinculadas à umbanda realizadas por Judith Bacci (1918-1991), artista negra pelotense, que iniciou suas atividades artísticas na antiga Escola de Belas Artes, em Pelotas-RS, atual Centro de Artes. A história da artista evidencia fatores que a levaram às produções estudadas neste trabalho, dentre elas estão esculturas de Orixás, pretas-velhas, baianas, máscaras egípcias e chinesas. Utilizando-se da cultura material na construção da história local, da memória social e do patrimônio cultural, busca-se entender aspectos da identidade umbandista na cidade a partir da análise das obras produzidas entre 1960 a 1985 pela escultora. Na análise da significação das peças optou-se por aplicar a metodologia sobre iconografia e iconologia proposta por Erwin Panofsky (1991). A partir dessa leitura das imagens, refletir-se-á sobre a hierarquização de bens patrimoniais, o branqueamento de figuras africanas, os conflitos memoriais, o sincretismo e o hibridismo cultural. Tópicos relevantes, pois observa-se que os objetos que servem como exemplares de patrimônio não são escolhidos de forma neutra, já que os critérios de seleção e descarte buscam a manutenção de poder, destacando uma cultura em detrimento de outra. Dessa forma, a cultura material deve ser analisada com olhar crítico para que não valorize apenas modelos da cultura dominante. Para a concretização deste trabalho, além do uso de entrevistas realizadas com a comunidade que possuía relação com a artista, foram consultados jornais da época e utilizados instrumentais teóricos disponíveis. Visto que as esculturas estudadas são de efetivo uso na cidade, sobretudo em cerimônias religiosas, torna-se importante esta pesquisa, pois as obras apresentam uma força simbólica que alcança uma coletividade e contribuem para a consolidação identitária. Assim, pretende-se esclarecer questões da identidade umbandista possibilitando uma melhor compreensão da religião genuinamente brasileira, mas que, por vezes, é marginalizada neste país dito multicultural.

Palavras-chave: Cultura Material. Umbanda. Identidade umbandista. Judith Bacci.

ABSTRACT

This research is about Umbanda's related sculptures produced by Judith Bacci (1918-1991) – a black artist from Pelotas, that initiated her artistical activities in the former School of Fine Arts (Escola de Belas Artes), in Pelotas – RS, today's Arts' Center (Centro de Artes). The artists' life story highlights some factors that led her to the productions studied in this work, among those, are: sculptures of Orishas (Orixás), pretas-velhas, women from Bahia (baianas), Egyptian and Chinese masks. Using material culture in the construction of local history, social memory and cultural heritage, we seek to understand aspects of the Umbanda's identity in the city from the analyses of works produced by the sculptor from 1960 through 1985. In the signification analyses of the pieces, the methodology concerning iconography and iconology proposed by Erwin Panofsky (1991) was used. From this interpretation of the images, a reflection about the hierarchy of heritage goods, the whitening of African figures, memoirs conflicts, syncretism and about cultural hybridity will take place. These are relevant topics, since the objects that serve as models of heritage are not chosen neutrally, for the criteria of selection and dismissal seek the maintenance of power, highlighting one culture over another. This way, the material culture should be analyzed with a critical overview so that it does not highlight only the dominant culture models. In order to concretize this study, as well as interviews with the community that was related to the artist, newspapers dated from the time mentioned were consulted and the available theoretical instruments were used. Since the sculptures studied here have an effective usage in the city, especially in religious ceremonies, this research is important because these pieces present a symbolic power that reaches the collective and contribute to the identity consolidation. Therefore, it is intended to clear up issues concerning the Umbanda's identity, allowing a better comprehension of this genuinely Brazilian religion, that sometimes is marginalized in this so called multicultural country.

Keywords: Material Culture. Umbanda. Umbanda's Identity. Judith Bacci.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Judith esculpindo Paulo Osório	38
Figura 2: Escultura Mãe Preta.....	58
Figura 3: Mãe-preta, 1912. Lucílio de Albuquerque. Óleo sobre tela, 180x130cm. Salvador, Museu de Belas Artes da Bahia.	59
Figura 4: Escultura Mãe-preta com dois filhos	61
Figura 5: Escultura de Iemanjá, fotografia anterior ao incêndio	90
Figura 6: Iemanjá na sua gruta, fotografia antes do incêndio.....	92
Figura 7: Iemanjá e suas oferendas na gruta, fotografia antes do incêndio.	93
Figura 8: Imagem de Iemanjá sendo levada, por via fluvial, à gruta no Balneário dos prazeres.	95
Figura 9: Provável primeira representação de Iemanjá.....	97
Figura 10: Representação eurocêntrica de Iemanjá.....	98
Figura 11: Exemplo de representação popular da escultura de Nossa Senhora dos Navegantes.	99
Figura 12: Iemanjá, s/d, de Jerri D'Oxóssi.	102
Figura 13: Iemanjá, ilustração de Pedro Rafael.	103
Figura 14: Imagem de Iemanjá após o ato de vandalismo.....	105
Figura 15: Escultura de Iemanjá após processo de recuperação. Ao fundo, sua gruta.	106
Figura 16: Detalhe Carranca de Exu (assinatura Judith 78).....	108
Figura 17: Carranca de Exu.	109
Figura 18: Carranca de Exu (catálogo)	113
Figura 19: Escultura Mãe Josefina.	114
Figura 20: Detalhe Mãe Josefina (tambor, caveira e pássaro).	115
Figura 21: Mãe Josefina de perfil.	116
Figura 22: Detalhe Mãe Josefina (mãos).	116
Figura 23: Escultura de Afrodite de Cnido, cópia romana de um original de Praxíteles de c. 300 a.C. Mármore. Museus do Vaticano, Vaticano.	117
Figura 24: Detalhe Mãe Josefina (face).	119
Figura 25: Escultura Vó Isaura.	122
Figura 26: Vó Isaura no congá do Centro de Umbanda e Candomblé - Sociedade Espiritualista Mensageiros do Espaço: Templo de Oxum e Pedra Branca.	123

Figura 27: Escultura Baiana das Sete Miçangas.....	125
Figura 28: Fotografia Baiana das Sete Miçangas II em um centro umbandista	126
Figura 29: Médiun e Baiana das Sete Miçangas.	128
Figura 30: Máscara Egípcia I.....	132
Figura 31: Máscara de Tutankhamon exemplifica a estética egípcia.	133
Figura 32: Máscara Egípcia II.....	133
Figura 33: Máscara Chinesa Masculina	135
Figura 34: Máscara Chinesa Feminina.....	136

LISTA DE ABREVIATURAS

CA	Centro de Artes
CEARTE	Centro de Artes
EBA	Escola de Belas Artes
IAD	Instituto de Artes e Design
ILA	Instituto de Letras e Artes
SECONEPE	Seminário da Consciência Negra de Pelotas
UFPel	Universidade Federal de Pelotas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. HERANÇA CULTURAL PELOTENSE	31
1.1. Trajetória de Judith Bacci	32
1.2. Memórias e percepções.....	40
1.3. “Mãe Preta, Mãe Negra”: arte e resistência	54
1.4. Outro possível olhar sobre Judith	63
2. A ARTE UMBANDISTA DE JUDITH BACCI.....	66
2.1. Umbanda: reflexões sobre a formação da religiosidade	67
2.2. As esculturas e a cultura material	82
2.2.1. Iemanjá	89
2.2.2. Carranca de Exu	108
2.2.3. Mãe Josefina	114
2.2.4. Vó Isaura	120
2.2.5. Baianas das Sete Miçangas	124
2.2.6. Máscaras Egípcias.....	130
2.2.7. Máscaras Chinesas	134
3. IDENTIDADE CULTURAL E RELIGIOSIDADE: da espiritualidade à materialidade	137
3.1. Patrimônio e memória na construção da identidade cultural umbandista pelotense	141
3.2. Intersecções com a obra de Judith Bacci: migrações, sujeitos híbridos e religiosidade.....	154
3.2.1. Retradicionalização e esquecimento	158
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
5. REFERÊNCIAS	169
6. APÊNDICES	175
6.1. Roteiro de Entrevistas	175

7. ANEXOS	176
7.1. Fotos da artista	176
7.2. Algumas obras da artista e variações de sua assinatura.....	177
7.3. Alguns recortes de jornais	182
7.4. Declaração de Vera Peres sobre esculturas das baianas	186

INTRODUÇÃO

A cultura material é de suma importância para a construção de parte da história local dos grupos sociais e, conseqüentemente, para a consolidação da identidade cultural destes grupos. Os objetos possuem profunda relação com as sociedades que os produziram. Entretanto, para além do documento escrito, os artefatos eleitos enquanto exemplares da cultura material de determinada sociedade, e que podem tornar-se patrimônio cultural, não são escolhidos de forma neutra (LE GOFF, 1996). Desta forma, a cultura material e o patrimônio cultural devem ser analisados com um olhar crítico para que não se valorize, apenas, modelos de uma cultura dominante. Sendo assim, o trabalho pretende esclarecer questões da identidade cultural umbandista de uma sociedade dita multicultural, mas que ainda marginaliza alguns exemplares constituintes de sua história.

Uma obra é um registro, ela documenta o que aconteceu. O monumento é um “espelho social”², sendo assim, também podemos considerar obras religiosas como reflexo do pensamento de uma sociedade. As obras Iemanjá, Carranca de Exu, Mãe Josefina, Vó Isaura, Baiana das Sete Miçangas I e II, Máscara Egípcia I e II, Máscara Chinesa Feminina e Máscara Chinesa Masculina compõem a seleção de obras umbandistas realizadas por Judith Bacci e são um registro das diferentes práticas religiosas que existem na cidade de Pelotas-RS. Elas podem servir como documento significativo em relação à questão da tolerância religiosa. Ou, também, como testemunho de o quanto essa religiosidade se modificou e se atualizou, visto as diferentes representações para as entidades esculpidas. Ademais, essas obras têm interface com a questão do branqueamento da cultura de matriz africana colocada pelas correntes teóricas do pós-colonialismo, o que nos faz entender melhor aspectos da cultura brasileira (BONNICI, 2004).

A escolha das obras umbandistas de Judith Bacci como objeto de pesquisa foi motivada por estudos realizados anteriormente sob orientação da professora Eliane Nunes, em 2005, e da professora Úrsula Silva, em 2011. A artista possuía pouca escolaridade e algumas de suas obras não eram assinadas, logo, o que se buscou naquele período de investigações foi montar a trajetória da artista a partir de entrevistas, identificar obras de sua autoria e catalogá-las. Nesta pesquisa

² James Young, 1994, apud Octave Debary, 2017, p. 70.

precedente, foram encontrados bustos de personalidades importantes, imagens católicas e umbandistas, além de esculturas que dialogavam com a arte moderna. (PEREIRA, 2011).

No processo de catalogação das obras umbandistas, percebeu-se que elas contemplavam outras discussões que não puderam ser desenvolvidas nas pesquisas iniciais, tais como compreender as influências que a artista e conseqüentemente suas produções receberam e que podem justificar os aspectos visuais de diferentes culturas encontrados nessas obras, averiguar a importância dessas imagens já que, algumas, são bens de uso pela comunidade umbandista em cerimônias religiosas, entender as relações da imagem com a religiosidade analisada, analisar as possíveis proximidades das obras com pontos cantados, perceber a força simbólica que estas imagens podem apresentar enquanto instrumentos consolidadores da cultura umbandista, entre outras. Dessa forma, este trabalho busca entender algumas temáticas relacionadas com memória social, patrimônio cultural e identidade umbandista, tais como a hierarquização de bens patrimoniais, o branqueamento de figuras africanas, os conflitos memoriais, o sincretismo e o hibridismo cultural.

As obras de Judith Bacci compõem parte da cultura material da cidade. Em relação à arte religiosa afro-brasileira, destaca-se a escultura de Iemanjá, exposta em espaço público, localizada no Balneário dos Prazeres, em Pelotas-RS. Tal exemplar evidencia o patrimônio cultural efetivamente como um bem destinado a uma sociedade. Serve também para a afirmação da identidade da comunidade que cultua a orixá citada.

Serão analisadas as esculturas de Judith Bacci relacionadas com a umbanda, produzidas entre 1960 a 1985, levando-se em conta o contexto de produção e as condições histórico-culturais nas quais elas foram produzidas. Pretende-se refletir sobre as formas de representação da memória social e da religiosidade afro-brasileira, utilizando, para isso, instrumental teórico disponível para os estudos em memória e identidade, assim como concernentes a patrimônio, umbanda e religiosidade, uma vez que estes estudos problematizam as relações entre a imagem e a religiosidade afro-brasileira, possibilitando uma melhor compreensão da religião que, embora popular, muitas vezes parece estar à margem da sociedade.

Judith, nascida em 27 de maio de 1918 e falecida em 30 de julho 1991, foi casada com Mário Bacci. A artista negra pelotense teve sua história marcada por resistências desde o início em sua profissão, na antiga Escola de Belas Artes (EBA). É importante esclarecer que desde sua fundação como Escola de Belas Artes, até os dias atuais, a instituição sofreu várias modificações em seu nome. A antiga EBA foi absorvida pelo Instituto de Artes (IA) da UFPEL em 1973. A partir de 1979, juntamente com o curso de Letras, o IA formará o Instituto de Letras e Artes da UFPel (ILA). Com a criação do Curso de Design, em 2005, e a saída do curso de Letras, a instituição passa a se chamar Instituto de Artes e Design da UFPel (IAD). Isto até 2010, quando passa a compor Centro de Artes da UFPel (CEARTE), juntamente com novos cursos como Ciências Musicais, Cinema e Animação, Cinema e Audiovisual, Dança Licenciatura, entre outros (MAGALHÃES, 2012). Atualmente a sigla CEARTE foi simplificada para CA, designando a mesma instituição citada anteriormente, o Centro de Artes.

Na EBA a colaboração de Judith foi realmente significativa, porque, mesmo com pouca escolaridade, interessou-se pela escultura de tal forma que foi elevada à função de laboratorista em escultura, no então Instituto de Letras e Artes (ILA) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), para auxiliar os professores com as atividades dos alunos (PEREIRA, 2011). A artista produziu trabalhos como esculturas de bustos que retratavam personalidades locais, esculturas com tendências modernistas, além de obras religiosas, católicas e de cunho afro-brasileiro. Talvez suas obras religiosas expressem parte de sua diversidade de culto pois Judith frequentou o meio católico, o candomblecista e o umbandista. Recentemente, em 2017, uma informação que agrega conhecimento em relação à escultora é o fato de que ela era filha de santo do médium Nadir Oliveira, o qual possui casa de cultos afro-brasileiros.

As obras religiosas de Judith Bacci inserem-se em um contexto de diversidade cultural na cidade. As distintas crenças, costumes e culturas vindas dos mais diversos países e existentes no Brasil, definem essa importante característica multicultural. Entretanto, este multiculturalismo não deve ser entendido como uma história que apresenta sujeitos vencidos e vencedores, é necessário problematizar o discurso oficial de respeito às individualidades das culturas locais pois, embora pregue a igualdade, ele tende a colocar uma cultura dominante sobre as outras. (RISÉRIO,

2007 Apud RODRIGUES, 2015). Ou seja, é preciso não apenas reconhecer as diferenças entre as diversas culturas, mas também perceber que existe um aspecto dialógico entre elas.

Em relação à religiosidade, obviamente, estas diferentes culturas possuíam diferentes orientações religiosas. E, devido a intolerâncias e/ou interesses políticos e econômicos, muitas práticas sofreram discriminações/repressões. A utilização de termos como Umbanda Branca ou Linha Branca da Umbanda evidenciam uma tentativa de desvincular a religiosidade das práticas africanas e indígenas, para aproximá-la do kardecismo, oriundo de uma elite intelectualizada, branca e de origem europeia (MORAIS, 2014).

Durante o levantamento de obras de Judith Bacci, foram colhidos 4 relatos espontâneos e realizadas 18 entrevistas com ex-alunos, professores, funcionários técnico-administrativos e amigos que conviveram com a artista; naquele momento, surgiram vários testemunhos dos entrevistados ao comentarem sobre as obras religiosas que possuíam.

Dentre os colaboradores entrevistados em 2005/06, na primeira pesquisa realizada sobre a artista, estão, em ordem alfabética, os seguintes: Anaizi Espírito Santo³, Ângela Gonzalles⁴, Carlinda Valente⁵, Cenira Alves⁶, Consuelo Sinott Rocha⁷, Cristina Bachilli⁸, Ewaldo Poeta⁹, Flora Bendjouya¹⁰, João Madail¹¹ (depoimento oral espontâneo), José Érico Cava¹², José Luiz Pellegrin¹³, Luciana Leitão¹⁴, Luciana Renck Reis¹⁵, Mário Eugênio Bacci¹⁶, Myriam Anselmo¹⁷, Rosa Freitas¹⁸, Rui Rogério

³ Ex-aluna e professora no então ILA, diretora à época do posterior IAD (2006).

⁴ Professora no então ILA.

⁵ Professora no então ILA.

⁶ Funcionária no então ILA, colega de trabalho, amiga próxima de Judith e proprietária de obras da artista.

⁷ Filha de Iolanda Sinot Rocha, ex-funcionária da antiga EBA. Devido ao contato profissional da mãe, a filha servia de modelo para as aulas de escultura.

⁸ Assistente de administração / departamento de música no então Instituto de Artes e Design (IAD).

⁹ Presidente do Grêmio Atlético Farroupilha à época (2005). O clube possuía um busto do jogador "Cardeal".

¹⁰ Ex-Aluna na antiga EBA e professora no então ILA.

¹¹ Proprietário de casa de artigos religiosos, possui escultura da artista.

¹² Ex-aluno e professor no então ILA.

¹³ Professor no então ILA, posterior IAD.

¹⁴ Professora no então ILA, posterior IAD.

¹⁵ Professora na antiga EBA e fundadora do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

¹⁶ Filho da artista; Proprietário de obras de Judith Bacci.

¹⁷ Ex-aluna na antiga EBA, professora e diretora no então ILA.

¹⁸ Viúva do colonista Nelson Abott de Freitas.

Nobre¹⁹ (depoimento escrito), Vera Regina Cazaubon Peres²⁰ (depoimento oral espontâneo), Wilson Miranda²¹, Yedda Luz²² e Zeli Coutinho²³. Em 2017, a obra “Vó Isaura” foi localizada e, seu proprietário Nadir Oliveira²⁴, também fez um relato oral espontâneo sobre a artista.

Alguns demonstravam pouco conhecimento sobre as entidades cultuadas e sobre a religiosidade praticada, relacionando-as ora com o candomblé²⁵, ora com a umbanda²⁶ e por vezes com a nação²⁷. As leituras dos entrevistados baseavam-se principalmente nos nomes e pouco sabiam sobre a função, atributos e mitologia das entidades. Outros, sequer mencionaram a possível relação de sua obra com a umbanda, como no caso das esculturas de máscaras chinesas e egípcias.

As religiões de matriz africana por se disseminarem principalmente através da tradição oral, podem em alguns casos não atingir plenamente seus seguidores, pois algumas informações deixam de ser transmitidas ou o alcance a elas se torna mais difícil. Por serem religiões iniciáticas o acesso aos fundamentos se dá de forma paulatina.

Estudos específicos sobre a área aos poucos estão se popularizando, mas num país onde o catolicismo se instalou por muito tempo como religião oficial, inclusive com inúmeros escritos que reforçavam o poderio do catolicismo, torna-se importante

¹⁹ Ex-aluno no então ILA.

²⁰ Proprietária de um registro fotográfico da escultura Baiana das Sete Miçangas, forneceu a fotografia para cópia.

²¹ Professor no então ILA, posterior IAD e na Faculdade de Arquitetura-UFPel. Diretor do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo à época (2005).

²² Ex-aluna na antiga EBA e professora no então ILA.

²³ Ex-aluna e funcionária no então ILA.

²⁴ Pai de Santo de Judith Bacci no Centro de Umbanda e Candomblé: Sociedade Espiritualista Mensageiros do Espaço - Templo de Oxum e Pedra Branca; Proprietário de obra da artista.

²⁵ Candomblé: manifestação da cultura negra que cultua os orixás, desenvolvida principalmente no nordeste brasileiro, especialmente na Bahia. Apresenta predominância das nações Jeje (ewe-fons) e Nagô (Iorubá) além de outras etnias africanas. Tornou-se um paradigma para a própria religiosidade, pois nela buscou-se uma “pureza”, uma africanidade elemental. Fonte: PRANDI, Reginaldo. Os candombés de São Paulo. São Paulo: EdUSP, 1991.

²⁶ Umbanda: Religião afro-brasileira de culto sincrético datada no século XX. Além da matriz africana, é formada pelas linhas kardecista, indigenista e orientalista, trabalha com diversidade de entidades como orixás, eguns, caboclos, pretos-velhos, exus, e pomba-giras. Fonte: SANT’ANA, Maria Helena. A força do sagrado no patrimônio imaterial: agenciamentos religiosos e políticos na restauração da gruta de oxum da praia da alegria, Guaíba. Revista memória em rede, Pelotas, v.4, n.11, Jul./Dez.2014.

²⁷ Nação: religião de matriz africana desenvolvida em meados do século XIX especificamente em Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre, envolve ritos de possessão, culto a doze orixás e espíritos ancestrais com reapropriações sincréticas entre o catolicismo e tradições de nações africanas (Jeje, nagô, Ijexá, cabinda, oyó). FONTE: CORREA, 2006 Apud Sant’Ana, 2014. IN: Revista Memória em Rede, Pelotas, v.4, n.11, Jul./Dez.2014.

produzir materiais sobre outras religiões, como a umbanda, por exemplo, assim, surgiu a possibilidade de versar sobre esse tema a partir das esculturas umbandistas de Judith Bacci.

Mariano Carneiro da Cunha no texto “A emergência de artistas e temas negros a partir das décadas de 1930 e 40”, publicado no livro *História Geral da Arte no Brasil*, de Walter Zanini (1983), defende que na arte a abrangência do termo afro-brasileiro é independente da afro-descendência, ou seja, não é uma exclusividade de artistas negros essa produção, sendo assim, artistas brancos e mestiços também estão presentes nessa linha de trabalho. Seguindo nessa problemática, o autor vai além, e afirma que existem nessa definição desde os artistas que utilizam temas negros incidentalmente, os que o fazem de forma sistemática e consciente, os que além de temas utilizam soluções plásticas vinculadas à cultura negra, até os artistas rituais. (CUNHA, 1983)²⁸.

Portanto, a arte afro-brasileira pode apresentar uma grande diversidade de exemplares, com diferentes técnicas, objetivos, temáticas, etc. Ampliando essa discussão para uma classificação do que podemos considerar enquanto arte umbandista, vemos que esses objetos tanto podem apresentar um conteúdo ligado à crença na umbanda e possuir valor cultural e/ou de uso dentro da religiosidade, quanto podem ser elementos decorativos, que indicam a crença do artista que produziu ou do comprador deste objeto. Dessa forma, as obras da Judith foram agrupadas nessa linha umbandista seguindo essa orientação. Foram reunidos exemplares decorativos, talvez não intencionados, mas que pelo seu conteúdo evidenciavam uma aproximação com a religiosidade estudada, uma obra pública construída para fins religiosos, além de esculturas que originalmente eram de uso em cultos e festas em centros umbandistas e, atualmente, são de propriedade de particulares.

A importância da imagem para as religiões de origem africana são evidentes, pois são a materialização da representação de entidades e guias que estavam no campo simbólico, nas incorporações e nos pontos cantados²⁹. A imagem contribui

²⁸ In: ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. 2 vol. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1983.

²⁹ A incorporação espiritual em médiuns na umbanda é entendida como a incorporação temporária literal de outro espírito ou divindade no corpo do possuído. Não se trata de uma consciência alterada (como no ponto de vista científico) e sim de uma outra consciência resultado de um espírito ou força sobrenatural. Já os pontos cantados são poesias expressadas por meio de melodias, são narrativas míticas. Faz uso de instrumentos musicais de percussão e cânticos durante os ritos religiosos para a

para o direcionamento da energia (canalização), para a identificação da entidade chamada, suas preferências (de oferendas, por exemplo, de cores...) possuindo, portanto, um aspecto didático pelo seu caráter tangível.

A partir dos exemplares encontrados na produção umbandista de Judith Bacci, o principal problema da pesquisa centra-se em averiguar como essas obras podem contribuir para o entendimento dos discursos de construção da identidade cultural umbandista em Pelotas-RS, com a finalidade de discutir a importância da imagem enquanto instrumento para consolidação dessa cultura. Para isso, serão feitas análises iconográfica e iconológica dessas imagens, o que fornecerá dados para a compreensão dos significados destas esculturas e, a partir disso, serão lançadas problematizações a respeito dessas produções como a hierarquização de bens patrimoniais, o branqueamento de figuras africanas, os conflitos memoriais, o sincretismo, o hibridismo cultural, entre outras temáticas que serão discutidas.

No encaminhamento desta temática, alguns questionamentos moveram esta pesquisa, tais como: a memória de Judith Bacci ainda é viva entre os que conviveram com ela? As diferenças entre conhecimento leigo e conhecimento científico influenciaram ou influenciam na valorização de sua obra? Quem são as entidades representadas nas esculturas? Quais são os atributos das entidades representadas nas obras da artista? Existe alguma semelhança entre as obras de Judith Bacci e a de outros artistas em relação à representação de entidades, atributos e cores? Suas obras possuem alguma aproximação com representações de entidades na mitologia africana? Através dos pontos cantados de cada entidade são perceptíveis pontos em comum com as suas respectivas representações? É possível analisar a presença do sincretismo religioso em suas obras? Sua obra possui caráter patrimonial?

O objetivo geral deste estudo é, a partir das obras umbandistas da artista produzidas entre os anos de 1960 e 1980, entender as causas e processos de construção da identidade cultural umbandista, bem como as relações com a memória social e o patrimônio material da comunidade local (Pelotas-RS).

manifestação das entidades (incorporação). São carregados de informações referentes à entidade convocada. (ALMEIDA, André Luiz. A música sagrada dos ogãs no terreiro de umbanda "Ogum Beira Mar e Vovó Maria Conga" da cidade Goiânia de Itaberaí: representações e identidades. Dissertação (Mestrado em Música – UFG). Goiânia: 2013.).

Para alcançar este objetivo maior partir-se-á de objetivos específicos tais como: investigar sobre a vida de Judith Bacci; analisar o contexto histórico no qual a escultora estava inserida; conceituar patrimônio cultural e sua possível associação à obra de Judith Bacci; apresentar definição do que é a umbanda, sua doutrina e a sua relação com a imagem; executar o registro fotográfico das esculturas; realizar uma leitura iconográfica de suas obras a fim de identificar guias e entidades religiosas representadas e seus atributos; realizar uma interpretação iconológica em suas obras para entender as relações com o contexto histórico e cultural; ressaltar a importância da cultura material para a consolidação da identidade cultural; perceber as obras como produto do pensamento de uma época; e por fim investigar o porquê de tais produções e suas influências culturais.

Este trabalho se justifica ao evidenciar a importância do reconhecimento dos valores, muitas vezes postos à margem, de diferentes exemplares, enriquecendo o acervo patrimonial das comunidades e colaborando para a afirmação da identidade cultural da região analisada. Além disso, busca-se valorizar a memória de Judith Bacci, através da investigação da vida e da obra da artista que possuem profunda relação com a história da antiga EBA, origem do atual Centro de Artes da UFPel. Em consequência disso, o trabalho poderá contribuir também para a memória da UFPel.

Acredita-se que, com essa pesquisa, além de registrar e divulgar o trabalho da artista, será possível fornecer mais dados para discussões sobre a umbanda, com o intuito de desconstruir ideias pré-concebidas acerca do assunto e fortalecer a identidade de grupos religiosos marginalizados. Além disso, entender os processos de patrimonialização amplia a visão crítica da comunidade e pode contemplar a construção de memórias que respeitem a diversidade cultural da região.

Para auxílio na análise das obras, utilizar-se-á como ponto inicial a leitura iconográfica e a iconológica, as quais irão suscitar, posteriormente, o diálogo mais profundo com teóricos sobre umbanda, memória, patrimônio e identidade.

Iconografia e iconologia são áreas nas Artes Visuais que analisam a imagem. Para Erwin Panofsky (1991), a iconografia é um estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens, assim como o estilo, artista ou período artístico. É uma leitura formal, a identificação dos elementos construtivos da imagem. Já a iconologia é o estudo dos ícones ('pinturas', 'representações', 'signos') ou do simbolismo

artístico. É a ciência da representação, nas artes, das figuras alegóricas, míticas e emblemáticas, e de seus atributos. Ou seja, é uma leitura de conteúdo da obra, busca o significado intrínseco dela, sua interpretação através do contexto em que fora produzida.

O trabalho será conduzido com o auxílio dos referenciais teóricos³⁰ em uma sequência gradativa de assuntos. Inicialmente será apresentada a escultora e o contexto de sua produção. Após, será feita uma discussão sobre a umbanda e realizar-se-á a identificação iconográfica e a interpretação iconológica das obras da artista. Neste momento será evidenciada a importância dos objetos umbandistas enquanto exemplares da cultura material local. Auxiliando nessa discussão estarão, como fontes primárias, Alexandre Cumino (2015), Lurdes Vieira (2015) e Marcelo Moraes (2014), que evidenciam a visão sobre a religiosidade a partir de sua experiência na crença, além dos conhecimentos teóricos adquiridos. E, com caráter de fonte bibliográfica, utilizar-se-á: Maria Helena Concone (1987) e Pierre Verger (1999) norteadores em relação à umbanda; e Jacques Le Goff (1996), Pedro Paulo Funari (2006) e Ulpiano Meneses (1992), que destacam os objetos enquanto fonte de informação e não meramente ilustrativos de uma história já dada.

Avançando na discussão, outra temática lançada será sobre a construção da identidade a partir da memória e do patrimônio. Para esse diálogo serão utilizadas as ideias de Maurice Halbwachs (1976; 2006), referência em memória coletiva; Joël Candau (2011), autor que amplia a visão de memória coletiva e alerta para as generalizações; e Michael Rothberg (2009), com o conceito sobre memória multidirecional. Além disso, Françoise Choay (2006) e Dominique Poulot (2008) enriquecem a discussão sobre patrimônio.

Por fim, estarão contempladas algumas problematizações contemporâneas em relação à construção das identidades. Miguel Bartolomé (2006), Serge Gruzinski (2001), e Stuart Hall (2003), contribuem com conceitos como eurocentrismo, identidade, questões raciais, migrações e hibridismo. Além disso, a reivindicação memorial, a atualização cultural e o esquecimento também serão abordados. Todos estes temas afetam diretamente a identidade e as produções culturais locais.

³⁰ Autores constantes na bibliografia serão citados pelo sobrenome de acordo com as normas científicas da ABNT. A referência a pessoas entrevistadas será pelo nome completo.

Para entendermos a construção da identidade umbandista, faz-se necessário entendermos a origem da umbanda enquanto religião. A cientista social Maria Helena Concone (1987 apud NEGRÃO, 1996, p.29) foi pioneira ao tratar a umbanda não como um culto afro-brasileiro, e sim como brasileiro, compreendendo o caráter nacional da religião.

Morais (2014) contextualiza a origem da umbanda em 1908. O mito da manifestação do espírito do Caboclo das Sete Encruzilhadas, através de Zélio Fernandino de Moraes, em um templo Espírita Kardecista em Niterói (RJ), teria sido a origem da religião. O autor também ressalta que a umbanda já buscava firmar-se como genuinamente brasileira no início do século XX, sob a justificativa de que dialogava com os grupos populares que iam crescendo na formação das periferias.

Segundo Verger (1999, p. 193), “a umbanda é uma religião popular tipicamente brasileira, que apresenta um caráter universalista que engloba principalmente em seu corpo doutrinário cinco influências: africana, católica, espírita, indígena e orientalista”. Ou seja, a umbanda é criada a partir de várias matrizes, uma religião sincrética por natureza. A doutrina universalista propõe a união de diversas acepções religiosas, filosóficas e científicas. Entretanto, não se trata apenas de uma soma de diferentes correntes de pensamento. É um processo complexo que envolve a consciência íntima do indivíduo na busca por um desenvolvimento espiritual para além de uma única religião. É a busca do autoconhecimento e sabedoria com o uso de ferramentas de cada linha evolutiva e que, por vezes, pode eleger uma religião como base (PEIXOTO, 2015).

Na umbanda, até mesmo por ser uma religião moderna, pois data do século XX, e por ainda estar vinculada a uma imagem de religião à margem da sociedade, é possível notar resistências quanto à liberdade de culto, devido, entre outros, à incompreensão de sua filosofia, doutrina e conhecimento dos Orixás e entidades. Os estudos crescentes nessa área aos poucos vêm fornecendo maior divulgação da religiosidade.

A obra de Judith Bacci presta sua contribuição no âmbito local para as práticas religiosas de matriz africana. Foram encontradas em sua produção entidades religiosas representantes de diferentes linhas da umbanda, como a linha das baianas, dos orixás, dos pretos-velhos e do Oriente, por exemplo. Dessa forma, será analisado

no conjunto de obras selecionado o caráter inclusivo que ele pode apresentar, já que estas obras ilustram uma síntese de influências de origens diversas, servindo então como exemplares de uma religiosidade brasileira.

A metodologia utilizada será uma pesquisa explicativa. Neste estudo de caso com caráter qualitativo, busca-se, a partir das obras selecionadas, entender as causas e processos da construção identitária umbandista.

O que se pretende é fazer um levantamento sobre a vida profissional da artista para estudar as obras de sua autoria com esta temática e, a partir disso, elaborar uma análise crítica sobre sua obra, identificando os fatores constituintes de sua produção e suas influências, para, então, estabelecer relações dessas obras com a sociedade, com o patrimônio cultural, com a umbanda e com os processos de afirmação da identidade umbandista.

Além do suporte bibliográfico, como exposto acima, já foram realizadas, nas pesquisas anteriores, 18 entrevistas semi-estruturadas com a comunidade que conviveu ou que possui obras da artista, para investigar sua vida e descobrir esculturas de sua autoria.

Após este período de busca de obras, foram organizadas fichas, com dimensões, identificação e diferentes registros dos usos e processos que as obras possam ter sofrido. Foram localizadas e fotografadas dez obras da artista com esta temática religiosa. Destas, uma é a obra pública da Orixá Iemanjá. As outras nove estão em acervos particulares, e são elas: duas Baianas das Sete Miçangas, duas máscaras egípcias, duas máscaras chinesas, duas Pretas-velhas, Mãe Josefina e Vó Isaura, além de uma Carranca de Exu. Foram acrescentadas a esta pesquisa, oriundas de acevo particular, outras duas obras não religiosas, mas que se relacionam com assuntos ligados à negritude, também pertinentes à pesquisa. Estas duas obras possuem a temática de Mãe Preta, que suscitará uma discussão inicial sobre resistência negra.

É possível classificar as obras de Judith Bacci como constituintes da cultura material local, pois entende-se que houve uma ampliação do que se considera como documento na arqueologia. Funari (2006) esclarece que inicialmente, para os historiadores, as fontes eram entendidas apenas como os documentos escritos e em sua língua original. Daí a premissa de que “a História se faz com documentos e que

os devemos conhecer muito bem” (FUNARI, 2006, p.83). Contudo o autor esclarece que desde a antiguidade clássica, a História se fez com testemunhos, objetos, paisagens e não necessariamente documentos escritos. Sendo assim, o uso das fontes materiais não é algo apenas da modernidade.

Funari (2006) ressalta que o uso da arqueologia não deve ser entendido como auxiliar ou mera ilustração. Esses objetos podem e devem ser usados como fontes de informação, aliando ou até mesmo contrapondo, conceitos já dados.

Seguindo esta linha de pensamento, as obras de Judith Bacci servem justamente como fontes, elas nos fornecem dados que muitas vezes se contrapõem a conceitos pré-estabelecidos, como por exemplo o discurso de que vivemos em um país laico e que a liberdade de culto é respeitada.

Ao observarmos o ato de vandalismo que a obra da artista da escultura de Iemanjá, exposta em espaço público, sofreu em 2015, podemos, no mínimo, ficar alertas, entendendo que este ato possa ter sido realizado embasado por um fundamento religioso contrário. Se comprovado, isso poderá servir para questionar, por exemplo, o discurso oficial de que exista o respeito à diversidade religiosa e à liberdade de culto citada.

Outro dado que podemos constatar a partir da cultura material está relacionado com a visibilidade da religião umbandista na década de 70 e 80, período de auge da produção da artista. De acordo com alguns entrevistados, a escultora era solicitada a produzir obras religiosas sob encomenda devido à especificidade de atributos e detalhes de algumas entidades que se queriam representar e, por isso, é possível destacar a importância da artista que, ao atender a esse público, realizava obras religiosas para centros de umbanda e particulares.

O conceito patrimônio cultural pode ser aplicado a qualquer bem, material ou imaterial, que pertença a pessoas, instituições ou comunidades e que seja considerado importante para a história de um povo, para a consolidação de sua cultura e identidade. Portanto, esta herança das gerações passadas necessita de uma triagem que contemple a diversidade cultural de cada localidade.

Poulot (2008) explicita duas ideias centrais ao tratar os conceitos de patrimônio. Primeiro, este, mesmo que tido como vínculo social, é, entretanto, usado como estratégia política para a construção de identidades. Sobre este aspecto, entender as

esculturas umbandistas de Judith Bacci como um patrimônio, fazendo uso consciente dessa estratégia política impositiva, pode ser uma maneira de valorizar as obras em questão, pois por vezes obras que se relacionam a religiosidades de matrizes africanas são historicamente colocadas à margem. Se, por um lado, governantes fazem uso de leis para exaltar exemplares patrimoniais que contam somente a história de culturas dominantes, por outro, pode-se usar as mesmas leis para definir como patrimônio os exemplares de culturas ainda marginalizadas.

Em um segundo, momento Poulot (2008) define patrimônio como instituição e imaginação. Instituição, pois a definição do que é patrimônio normalmente parte de uma elite dominante e de forças governamentais. E imaginação, pois as narrativas sobre bens patrimoniais também os consolidam enquanto representativos para as comunidades locais. Neste caso, mais uma vez as obras da artista ganham força enquanto patrimônio local, pois recebem narrativas analisadas através de jornais locais e da oralidade que evidenciam a importância de tais produções.

Para Poulot (2008, p.33), a ideia de “culturas múltiplas” alimenta e reforça identidades e grupos sociais. Segundo ele, o objetivo do patrimônio é atestar a identidade e afirmar valores. O patrimônio é tido como “vivo”, justamente pela forte ligação com a cultura que está sempre em constante transformação. Nesse sentido as esculturas analisadas dialogam com as ideias deste autor, pois são obras que reafirmam valores e crenças do grupo social umbandista em Pelotas.

A ideia de culturas múltiplas citadas por Poulot (2008) valoriza justamente a diversidade cultural. E, ao aliarmos a isso, as ideias de Candau (2011), ao discutir memória e as retóricas holistas, não cairemos em uma generalização do que se entende por cultura brasileira. Definir uma cultura por apenas uma nomenclatura a partir de pontos em comum que aproximem o grupo (generalizar) acaba por desvalorizar as particularidades diversas que também compõem esse mesmo grupo. Sendo assim, observamos que o Brasil é formado por culturas múltiplas, entretanto, devemos ter a consciência de que essa caracterização de país miscigenado pode transmitir a sensação de que essas diferentes culturas ocupam os mesmos espaços e escalas de importância na sociedade. Este fato não é observado, por exemplo, na mídia, em exposições de arte, em livros didáticos, etc. Somente reconhecer que

somos miscigenados não garante o respeito a esta diversidade, pode até mesmo invisibilizar determinados grupos.

O discurso de homogeneidade para um país tão diverso transmite uma falsa percepção de aceitação universal entre as diferentes culturas aqui existentes, como se não houvesse conflitos em torno dessas diferentes memórias.

A resistência ainda sofrida em relação à liberdade de culto pode ser considerada como um “conflito em torno da memória” (CANDAU, 2011), já que fica evidente a vontade de uma cultura, ainda dominante, tentar sobrepor-se a outra, ainda marginalizada. Por isso, estudar e divulgar as produções de Judith Bacci vinculadas à religiosidade afro-brasileira pode contribuir para a diminuição dessas disputas.

Esses conflitos em torno da memória são reflexos de uma sociedade que além de não conhecer profundamente sua própria cultura, ainda busca exaltar apenas a cultura do colonizador. Nesse sentido, Michel Rothberg (2009) lança o conceito de memória multidirecional. Entendendo as memórias como mecanismos que se retroalimentam, ou seja, uma memória influencia a outra e por ela é influenciada.

As memórias não são somente absorvidas passivamente pelos indivíduos, elas interagem entre si. Seguindo na linha de pensamento de Rothberg (2009), podemos ter a esperança de que, na dinâmica de acomodação das memórias, as possibilidades de reivindicação memorial por parte das culturas historicamente excluídas terão mais espaço para lutas, pois, assim como elas são influenciadas, podem também influenciar as outras culturas.

Isso já é observável em alguns discursos recentes que trazem a figura de Iemanjá representada como negra e até mesmo com a grafia da palavra “Iemanjá” com variações que remetem à escrita africana. Ou seja, uma reivindicação memorial autêntica de um grupo que busca, aos poucos, sair da alienação cultural imposta.

Frantz Fanon (2008) alerta para essa assimilação cultural, uma aculturação desenvolvida desde o processo colonial. Essa representação de Iemanjá branca realizada por Judith Bacci, semelhante a outras esculturas dessa orixá em centros de umbanda e casas de artigos religiosos, evidencia a forte influência da visão eurocêntrica enraizada na cultura brasileira. Esse “embranquecimento cultural³¹” para

³¹ O termo branqueamento cultural refere-se a uma ideologia de dominação utilizada como estratégia política, onde o objetivo é a desconstrução da identidade étnico/racial/cultural, da auto-estima e do

Fanon (2008) é uma falsa ideia de aceitação, onde o colonizado busca apreender a cultura do colonizador, porém nunca irá se equiparar ao colonizador, ao branco.

A ideia de elevar-se em seu grupo social acaba afastando o negro de seu grupo de origem e, em consequência, acaba por ficar num estado de alienação cultural, que favorece a perpetuação da dominação de uma cultura dominante. Nesse sentido surge a ideia de descolonialismo, discutida por Fanon (2008), em que se busca modificar fundamentalmente o ser, na tentativa de transformar espectadores em atores de sua própria história, procurando-se ainda entender que o negro possui uma cultura própria e que esta cultura original é uma forma de restituir a identidade do negro suprimida pelo colonialismo.

Analisando a imagem de Iemanjá realizada por Judith, pode-se perceber que ela apresenta contraposto, postura típica de representações clássicas (greco-romanas), onde o quadril da figura fica inclinado, como se o peso do corpo estivesse em maior parte sobre um dos pés, o que reforça a ideia de que essa representação de Iemanjá é construída por padrões de uma cultura dominante, já que esta postura clássica e estática difere muito de representações de orixás africanos, que normalmente são representados de forma expansiva, sugerindo ação, movimento, uma dança.

Essa representação mais clássica é comum não somente na obra de Judith, mas em várias imagens religiosas espalhadas pelo Brasil. Esse branqueamento histórico aconteceu também devido a um possível sincretismo religioso. Tal prática tem origem no processo colonial e evidencia as relações híbridas entre as diferentes culturas, visto que, embora houvesse uma tentativa de imposição do catolicismo, ainda é possível observar características das culturas dominadas (indígena e africana) presentes na religiosidade brasileira. Ou seja, ainda que de forma prescrita existisse uma religiosidade oficial, uma cultura não apagou a outra, elas se influenciaram

reconhecimento do valores e potencialidades do oprimido. (SILVA, Ana. Branqueamento e branquitude: conceitos básicos na formação para a alteridade. In: NASCIMENTO, AD., and HETKOWSKI, TM., orgs. Memória e formação de professores [online]. Salvador: EDUFBA, 2007). A ideia de mestiçagem, o uso de livros didáticos que representam somente a cultura branca ou a evidencia como superior, a representação visual de personalidades importantes negras como brancas e outras tentativas de apagar o negro da sociedade, estão embasadas nessa ideologia de branqueamento da cultura. Já o termo “embranquecimento cultural” utilizado por Fanon (2008) refere-se à postura do colonizado que, em busca de ascensão social e equiparação, procura apreender a cultura do colonizador em detrimento de suas próprias origens.

mutuamente (ROTHBERG, 2009). Sendo assim, podemos entender a umbanda como fruto de um processo de união e de transformação das práticas e manifestações africanas e indígenas. Por um lado, tais práticas e manifestações, não encontraram muito espaço no kardecismo para nele se estabelecerem, entretanto, muitos elementos dessa doutrina influenciaram a criação da umbanda. Por outro lado, o catolicismo como religião oficial era o modelo a ser seguido, nesse sentido, muitos orixás passaram a ser sincretizados com santos católicos, aproximando aquilo que era considerado negativo do que era socialmente aceito, gerando um sincretismo entre as religiões.

A estrutura do trabalho está organizada da seguinte forma: no primeiro capítulo, intitulado “Herança cultural pelotense”, foi analisado o contexto em que a artista estava inserida, tendo em vista que Judith era uma mulher negra e que atuava inicialmente como zeladora, foram pontuadas pontuando questões sobre a cultura pelotense, fortemente vinculada a uma classe elitista que ditava regras sociais à época. Além disso, foi abordada a trajetória da artista desde a criação da antiga Escola de Belas Artes (EBA), em 1949, passando pela fundação do então Instituto de Letras em Artes (ILA), em 1973, até sua aposentadoria, na década de 1980. Foi averiguada a memória que se consolidou em relação à artista e, em seguida, estudou-se a temática sobre resistência negra, vinculando-a com a história da artista, que também foi de lutas e resistências.

No segundo capítulo, “A arte umbandista de Judith Bacci”, foi discutida a formação da umbanda, incluindo sua doutrina, e a importância das esculturas umbandistas, na condição de cultura material, enquanto fonte de informação sobre esta religiosidade. Além disso, foram analisadas as obras localizadas e fotografadas da artista, partindo da leitura iconográfica com a identificação de entidades, cores e atributos e passando por uma interpretação iconológica, contextualizando as obras espacial e temporalmente, entendendo-as como fruto de um pensamento de sua época de produção.

Já no terceiro capítulo, “Identidade cultural e religiosidade: da espiritualidade à materialidade”, buscou-se problematizar as questões encontradas no capítulo anterior, evidenciando os discursos contemporâneos sobre construção da identidade a partir da memória e do patrimônio, destacando-se as influências que esses temas

sofrem em relação ao que se quer salvaguardar às gerações futuras. As ideias sobre religiosidade, migrações, hibridismo, esquecimento, entre outras, podem contribuir para a construção de uma visão plural sobre as distintas produções localizadas.

Na conclusão do trabalho, estão as considerações finais da pesquisa, acreditando-se que, entre os resultados, esteja uma contribuição para a cultura umbandista a partir dos exemplares analisados.

1. HERANÇA CULTURAL PELOTENSE

Conforme Ester Gutierrez (2001), em 1758 foi doado o rincão Pelotas para a construção das primeiras charqueadas, seis na margem esquerda do Arroio Pelotas e uma na laguna dos Patos. A produção de carne salgada tendo como finalidade a comercialização deu-se, conforme a autora, no final do século XVIII, aliado a isso também surgindo os primeiros estabelecimentos para esta produção, de modo que, a partir de 1780, o núcleo saladeril sulino já teria sido implantado.

Esta produção tomou vulto e impulsionados pelo crescimento econômico que viviam, charqueadores buscavam evidenciar seu status financeiro elevado (SANTOS, 2014). Através da arte e da cultura, encontraram formas de demonstrar tal crescimento para a comunidade contemporânea, mas também para perpetuar seus nomes às gerações futuras.

Essa classe emergente fez uso da mão de obra escrava para a construção de suntuosos prédios na cidade de Pelotas. Segundo Gutierrez (2001), a maioria dessas construções eram erguidas durante o inverno, na entressafra das charqueadas, período também de produção nas olarias instaladas junto às charqueadas.

As atividades nas charqueadas eram setorizadas e demandavam um número alto de pessoas negras (escravizadas) trabalhando e, por isso, não se pode invisibilizar a contribuição forçada do negro nas construções de exemplares culturais da cidade. A presença da influência negra está marcada não somente nos prédios, como também na cultura doceira, já que muitas escravas acabavam incrementando as receitas oriundas da tradição portuguesa.

Entretanto, o que se percebe divulgado nas mídias locais, por exemplo, é somente a valorização da classe elitista que se formou, justamente, com a exploração do trabalho escravo.

Por meio da navegação marítima, foi possível a exportação do charque e seus subprodutos e a importação de diversos materiais e equipamentos, sobretudo europeus, o que gerou a ampliação do contato com estrangeiros. Com a construção da estrada de ferro que ligou Rio Grande, Pelotas e Bagé em 1884, a importação e exportação também foram impulsionadas (SANTOS, 2014, p.21). Nesse sentido, houve um forte desenvolvimento econômico e cultural de Pelotas devido a essas trocas, tornando-se pólo de distribuição de produtos.

Surgiu nesse período então, uma elite que copiava estilos e costumes europeus. Prática comum era a adoção de esculturas feitas em série em Portugal, por exemplo, e aplicadas às fachadas arquitetônicas de prédios da cidade (SANTOS, 2014).

Por isso, torna-se necessário também valorizar itens ainda não contemplados enquanto constituintes da cultura material local, já que, permeados por essa herança cultural que se perpetuou, sobretudo com a conservação de prédios e bens materiais, hoje considerados patrimônio cultural, reforçamos os traços somente de uma cultura dominante.

Beneficiando-se do enriquecimento que o trabalho escravo proporcionou, a elite branca que se formava na cidade buscava nos valores europeus evidenciar o destaque social que possuía. Dessa forma, essa marcante separação social entre negros escravizados e brancos elitizados contribuiu para a formação de uma mentalidade que inferiorizava negros e que perdurou ao longo do século XX. Nesse sentido, esse pensamento estava presente no contexto cultural da cidade no período de criação da EBA e levava a uma negação da capacidade do negro ainda associado à imagem do antigo escravo. Aceitar o negro como autor de exemplares da expressão cultural erudita seria dividir o privilégio que representava a elite branca como a detentora dos saberes. Buscando a manutenção de seu poder e status, essa elite invisibilizava a presença do negro nos mais diversos cenários que apresentassem destaque social.

Nesse sentido, é possível que o grupo social da Escola de Belas Artes, cercado por essa mentalidade elitista da cidade, pudesse julgar, não somente a presença da artista, mas principalmente a sua ascensão no meio artístico, como uma afronta aos padrões da época, já que uma artista negra ganhava espaço em um contexto onde a elite branca era quem ditava as regras.

1.1. Trajetória de Judith Bacci

A Escola de Belas Artes (EBA) estava cercada de pompas, desde a sua criação, em 1949. Uma sessão solene de inauguração realizada em 19 de março, do corrente ano, no Salão de Honra da Biblioteca Pública de Pelotas, evidencia a grandeza do evento, merecendo inclusive a presença do prefeito e seus representantes, além de elogios em reportagens na imprensa local no Diário Popular (DINIZ, 1996).

A EBA foi fundada como uma instituição privada criada por um grupo representativo de pessoas e pelo esforço da primeira diretora, Marina de Moraes Pires. Em 1963, com a doação do prédio na Rua Marechal Floriano, nº. 177 e nº. 179, por Carmen Trápaga Simões, é que a escola passou a ter um local próprio (DINIZ, 1996). Neste momento é que a presença de Judith Bacci foi necessária e, a convite da fundadora Marina de Moraes Pires, a futura artista passou a prestar serviços como zeladora da escola. Judith, que passara a morar no seu local de trabalho, com o marido e os filhos, também possuía um bar neste lugar para garantir uma renda extra.

O contexto no qual a artista se inseria foi muito bem expresso nas seguintes palavras:

A Escola de Belas Artes desde o início foi destacada, não com grandes vantagens financeiras, mas com o apoio de pessoas da **elite política, social e cultural** da cidade. Dessa mesma elite eram os componentes da diretoria da Escola de Belas Artes. (DINIZ, 1996, p.57)

Este cenário nos traz indícios de que o ambiente em que Judith entrara era um meio bastante fechado, que ditaria as regras a serem seguidas para o atendimento dos interesses da classe dominante, a qual ainda gozava dos frutos do apogeu econômico vivido pela cidade.

A criação da escola de Artes implantou um sistema de artes na cidade de Pelotas inspirada nas diretrizes da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) da Universidade do Brasil (DINIZ, 1996), na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Tal instituição era regida pelo academicismo, método que utilizava um sistema rígido de produção artística padronizada, baseado em aulas de desenho de observação e moldes. Esta vertente buscava definir regras de composição com base numa representação mais fiel ao modelo, uma forma mais tradicional de compor.

A tradição de cultura que a cidade possuía pelo seu apogeu econômico, de certa forma, era mantida ou reforçada através da arquitetura eclética e imponente³² e das produções artísticas e/ou da posse delas. Logo, este caráter elitista da arte é marcado por construções suntuosas e pelo acesso de uma minoria privilegiada às produções

³² Herança do período de exploração do charque entre os séculos XIX e XX.

de arte, a qual possuía formação e informação específica na área artística. (PEREIRA, 2011).

De acordo com Diniz (1996), este grupo compartilhava do mesmo conceito de arte e de preferências em relação ao estilo que deveria ser adotado na nova instituição de ensino. Ou seja, consideravam como ideal apenas a arte eleita por esta classe que possuía poder econômico e político. Mesmo ao perder esses poderes, a ideologia perpetuava-se, seja pela unificação do mercado de arte, ou pela imposição de uma tradição cultural dessa classe dominante.

Entretanto, tendências inovadoras começam a surgir na EBA, afastando-se do academicismo proposto pela instituição. É o caso de Inah Costa, artista que possuiu formação acadêmica em Pelotas, mas, aos poucos, rumou para as tendências modernistas. Segundo Ursula Silva e Mari Lúcie Loreto (1996), a artista foi discípula de Aldo Locatelli, italiano que se destacou na cidade por pintar os murais da Catedral São Francisco de Paula, e de Leopoldo Gotuzzo, renomado artista pelotense.

De acordo com Silva e Loreto (1996), Inah Costa foi a primeira inovadora nas artes em Pelotas, mesmo com sua formação acadêmica, a artista por volta da década de 1960 libertou-se na forma e na cor, voltando-se ao abstracionismo, uma das vanguardas do movimento modernista.

Portanto, embora existissem outras linhas de trabalho propostas, por exemplo, por Inah Costa, que explorava linguagens mais contemporâneas, à época, a formação dos alunos da EBA dentro da linha acadêmica influenciava a maioria dos alunos a elegerem apenas um estilo em detrimento de outros. Neste meio que Judith, mulher, pobre e negra, começou a trabalhar. Com o passar do tempo, a então zeladora foi assimilando algumas técnicas que observava nas aulas e, devido a dificuldades financeiras, sua trajetória na escultura processava-se lentamente.

Buscando complementar sua renda, Judith viu na arte uma alternativa para melhorar sua condição financeira, portanto, o começo de sua experiência na arte se deu mais pelo viés econômico. Na década de 1960, a artista realizou os primeiros trabalhos artísticos. Eram pequenos pratos de gesso em relevo dos quais eram feitas as cópias para venda. Primeiramente os pintava com goma-laca e, depois, começou a pintá-los com cores. Com as vendas, rapidamente estes pratos passaram a lhe fornecer uma renda extra.

Judith passou a conviver com artistas e professores do meio cultural pelotense. Inicialmente o pintor Aldo Locatelli³³ e o escultor João Braunstein³⁴, além do escultor Bruno Visentin³⁵ e do pintor Nestor Marques Rodrigues (Nesmaro)³⁶, os quais foram hóspedes na sua casa por um tempo, na EBA até se estabelecerem na cidade³⁷.

A maioria das obras de Judith se aproxima ao que se chama genericamente de uma forma realista e objetiva de representar objetos e seres, caráter observável principalmente nos bustos esculpidos pela artista. Nas obras religiosas essa fidelidade às formas também se repetia ao representar santos e entidades com minúcia de detalhes e atributos.

Entretanto, o movimento artístico da arte moderna denominado realismo apresenta peculiaridades distintas de uma técnica realista de representação. O realismo surgido em 1950 na França, teve como pioneiro na pintura o artista Gustave Courbet (1819 - 1877). Foi um movimento que rompeu com as tradições clássicas e românticas (como temas históricos, mitológicos e religiosos) e buscava o enfrentamento da realidade sem ilusionismo. Temas banais da realidade social são explorados com crueza, apresentadas sem dramatização ou idealização. São apenas registros daquilo que se vê, nada é inventado. É um realismo voltado mais ao tema do que à técnica de representação (REALISMO, 2018).

O próprio academicismo buscava técnicas realistas para representação de detalhes como olhos, nariz, boca, mãos, etc., dos modelos a serem desenhados, pintados ou esculpidos, mesmo que aos poucos essas produções fossem incorporando traços de outras correntes artísticas. De acordo com Diniz (1996), por volta de 1967 os alunos da EBA já buscavam algo novo que fugisse às orientações acadêmicas. Esse processo foi incentivado ainda mais pela disseminação dos meios de comunicação de massa na cidade, como a TV. Ela possibilitava, simultaneamente, a vivência das mesmas situações culturais em diferentes localidades. Pelotas estava

³³ Conceituado pintor italiano, veio à Pelotas contratado pelo Bispo D. Antônio Záttera para pintar os murais da Catedral São Francisco de Paula, trabalho com o qual ficou bastante conhecido na cidade. Foi professor de pintura na EBA a convite de Marina de Moraes Pires (MAGALHÃES, 2012).

³⁴ Professor assistente na EBA, lecionava escultura em madeira (MAGALHÃES, 2012).

³⁵ Professor da EBA, apresentava visão de arte diferente da proposta pela Escola e, por isso, não permaneceu muito tempo (MAGALHÃES, 2012).

³⁶ Com a saída de Locatelli da EBA em 1956, o professor Nesmaro foi contratado para dar aulas de pintura na Escola (MAGALHÃES, 2012).

³⁷ Informação verbal extraída de entrevista realizada em 18 de outubro de 2005 com Mário Eugênio Bacci, filho da artista.

então em consonância com os grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo. Esta globalização trouxe uma pluralidade e internacionalização de estilos que começaram a questionar a arte tradicional.

Outro fator para a atualização pelotense entre as décadas de 1970 e 1980 foi o intenso contato com artistas porto-alegrenses, o que suscitou a ocorrência de mostras e cursos na cidade. Além disso, professores de outras universidades colaboravam ministrando aulas no curso de especialização do novo Instituto de Letras e Artes, antiga EBA. (DINIZ, 1996).

Com a criação da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), em 1969, surgiu o interesse de se formar um Instituto de Artes. Com o funcionamento deste instituto, a EBA foi sendo agregada aos poucos a esta instituição. E, por fim, a cerimônia da “passagem da Escola de Belas Artes para o Instituto de Artes da UFPEL” (FRANCO, 2008, p.537) se deu em 13 de julho de 1973, de acordo com os diários de Dona Marina de Moraes Pires. Conforme Úrsula Silva,

a assinatura da escritura pública doando o prédio e toda a estrutura administrativa e pedagógica da EBA para a UFPEL também foi neste mesmo dia. O Instituto de Artes incorpora o patrimônio, os professores e funcionários da EBA e passa a denominar-se *Instituto de Letras e Artes D. Carmen Trápaga de Moraes (ILA)* realizando assim uma fusão entre a Escola de Belas Artes (EBA) e o Instituto de Artes (IA). (SILVA, 2010).

Esta fusão ampliou o alcance do ensino das artes na cidade, pois agora ele estava a cargo de uma instituição federal. A partir disso, houve a necessidade de enquadrar os funcionários e professores nos cargos então previstos na estrutura funcional da universidade, conforme legislação vigente à época. Dessa forma, a artista, que já desenvolvia atividades relacionadas à modelagem, na década de 1970 passou a ocupar o cargo de laboratorista em cerâmica ajudando os professores da Instituição nas aulas de escultura. Nesse momento seu trabalho ganhava maior reconhecimento profissional interno e externo, pois o título de laboratorista a elevava a um patamar mais alto em relação às funções que executava anteriormente.

Na década de 1970 foram admitidos, no recém criado ILA, professores com novas propostas para as artes plásticas, possibilitando novas expressões simbólicas e orientações diferentes para os alunos. Os resultados dessa reestruturação da

instituição foram sentidos de fato na década de 80 (DINIZ, 1996). Coincidentemente, o período em que Judith mais produziu.

Neste cenário, ao observar as produções de Judith, pode-se perceber que sua trajetória seguiu o mesmo caminho da criação e evolução da EBA. Seu estilo inicial era realista, seguindo parâmetros do academicismo vigente. Mas, com os sopros do modernismo tardio que pairavam no ILA, a artista também passou a produzir obras seguindo esta linha, já no final de sua carreira, na década de 1980. Justamente no período de auge da modernização artística pelotense, segundo Diniz (1996). Sendo assim, observa-se que a artista atualizou-se estilisticamente de acordo com as ideias artísticas contemporâneas à época e ao meio em que estava inserida.

Em meio a essa renovação, uma figura importantíssima para a divulgação e valorização de artistas foi o professor Nelson Abott de Freitas, que direcionou seu olhar crítico para a produção de Judith Bacci. Vinculado à 5ª Delegacia Regional de Ensino (5ª DE), o professor foi também assessor de assuntos culturais desta delegacia e organizou o 1º Salão de Artes de Pelotas, em 1977³⁸. O objetivo era fazer uma exposição e promover o trabalho de artistas com premiações em dinheiro, menções honrosas e prêmio aquisição.

Freitas além de professor ligado à rede estadual de ensino e crítico de arte, era colunista social no jornal impresso de Pelotas, *Diário Popular*. Suas matérias sobre arte, nesse jornal, registraram cronologicamente várias etapas do trabalho da artista ao longo de sua trajetória.

Judith, que já havia esculpido o busto da primeira diretora da então EBA, Marina de Moraes Pires, também prestou homenagem ao primeiro diretor do ILA, Paulo Osório³⁹ (Fig. 1). Freitas exaltou este trabalho de retrato em escultura da artista com as seguintes palavras: "(...) mas não se trata apenas da captação de traços fisionômicos (...). Não, ali há muito mais: há uma certa transcendência - aquele toque de magia que encanta e se faz necessário a qualquer obra de arte"⁴⁰.

³⁸ No total foram 5 edições, o último em 1981 com apoio da FUNARTE, conferindo projeção nacional ao evento e gerando um intercâmbio artístico da cidade com outras localidades.

³⁹ Professor de anatomia artística na antiga EBA e primeiro diretor no então ILA (MAGALHÃES, 2012)

⁴⁰ FREITAS, Nelson. Dona Judith. **Diário Popular**. Pelotas, 15 abr 1984.

Reprodução evidencia a semelhança da escultura com o retratado



Figura 1: Judith esculpindo Paulo Osório
Fonte: Diário Popular, 15 abr 1984.

Segundo Freitas, Judith tinha a capacidade de valorizar o retratado, penetrando no âmago dos indivíduos, capturando sua essência e transportando para um momento estético, fazendo o barro "inundar-se de vida como num sopro de gênio"⁴¹.

Foram analisados jornais impressos da época e os relatos dos entrevistados, mas, apenas por Freitas é que Judith recebeu o status de artista desde seus primeiros trabalhos. Entretanto, segundo Rosa Freitas⁴², o crítico a classificava como "artista ingênua pelotense", pelo fato de ser autodidata. Percebe-se que por um lado a artista recebeu reconhecimento de seu trabalho ao atingir o status de artista, mas por outro, o título de "ingênua" ainda a colocava numa posição inferior aos outros artistas.

Provavelmente, o conhecimento leigo da artista não a equiparava aos outros artistas, especificamente pelo fato de não ter estudado na academia. O que reforça isso são os relatos de Yedda Luz⁴³ e de Luciana Renck Reis⁴⁴, por exemplo, quando

⁴¹ FREITAS, Nelson. Dona Judith. **Diário Popular**. Pelotas, 15 abr 1984.

⁴² Viúva de Nelson Abott de Freitas. Entrevista realizada em 31 de maio de 2006.

⁴³ Entrevista realizada em 22 de novembro de 2005.

⁴⁴ Entrevista realizada em 19 de dezembro de 2005.

se referem à Judith como uma pessoa que possuía uma “tendência para a arte”, logo, podemos concluir que ela não era considerada uma artista para os que conviviam com a escultora.

A criação do busto em gesso de Tancredo Neves foi outro ponto alto de sua carreira e teve grande repercussão na sociedade. Em maio de 1985 houve uma comoção nacional com o “martírio” de Tancredo (JORNAL DA UFPEL, 1985, ano 1, nº6, p.3). No momento em que o presidente recém-eleito adoecera, Judith prestou sua homenagem ao presidente, esculpindo seu busto a partir de fotografias. O sofrimento do presidente culminou com sua morte e artista pretendia presentear a viúva Risoleta Neves, levando o busto a Belo Horizonte, MG.

Porém, outra evidência de que Judith não era reconhecida enquanto artista fica clara com a cobertura do Jornal da UFPel. Na matéria sobre a criação do busto de Tancredo Neves, Judith é denominada apenas como funcionária, e não como artista ou escultora.

A badalação em torno dessa obra foi tamanha que, segundo o Jornal da UFPel, Judith, ficou mais “conhecida” através dos meios de comunicação social, tanto que sua saga nessa obra foi apresentada em reportagem da RBS-TV no noticiário nacional (JORNAL DA UFPEL, 1985, ano 1, nº6, p.3). Inclusive despertou o interesse da empresa “Bronze Sul, Indústria e Comércio de Artes Ltda”, em copiar para o bronze o original da artista (PEREIRA, 2011).

Finalmente, em dezembro de 1986, o busto de Tancredo⁴⁵ seguiu para Minas Gerais, com o apoio da UFPel e da empresa Chimba Transportes Ltda., que se dispôs a fazer o transporte gratuitamente⁴⁶.

Os registros que temos de sua obra em dezembro de 1988, mostra um momento em que essa se volta a questões cristãs-católicas, com os sopros do Natal. Novamente Freitas realizou matéria, exatamente em 25 de dezembro do mesmo ano, enaltecendo a mais recente obra da artista: o Presépio de Natal (conjunto de 20 pequenas esculturas). Freitas, embora buscasse valorizar o trabalho da artista, ainda classificava sua obra como pertencente a um academicismo ingênuo, o que acentuava

⁴⁵ Exposto no item Anexos.

⁴⁶ FREITAS, Nelson. Busto de Tancredo Neves já seguiu para Minas. **Diário Popular**. Pelotas, 09 dez 1986.

a ideia de uma hierarquização na arte e, portanto, a obra de Judith pertenceria a uma arte inferior.

Nos anos de 1990, Judith esteve na Itália a convite de seu amigo Bruno Visentin, que já havia retornado para seu país de origem após trabalhar como professor na EBA. Freitas aproveitou outra oportunidade para falar de Judith, realizando matéria no Diário Popular em 05 de agosto de 1990, com os depoimentos da artista sobre os lugares e obras que conheceu em Milão, Verona, Veneza e Bérgamo. A artista permaneceu dois meses nesse passeio cultural.

Provavelmente esta tenha sido uma das últimas matérias de Freitas sobre a escultora, pois o professor, crítico de arte e amigo de Judith Bacci veio a falecer em novembro de 1990⁴⁷.

Em 1991 foi publicada uma reportagem sobre Judith no Diário Popular de 31 de julho, desta vez não assinada por Freitas. A matéria comunica a morte da artista, vítima de um câncer, falecida em 30/07/1991. A reportagem está com o seguinte título: “Morre a mestra em escultura Judith da Silva Bacci”. A partir disso, podemos perceber uma valorização tardia da artista ao ser qualificada como “mestra em escultura”, entretanto somente após a morte ela recebeu esta qualificação. Analisando a mesma matéria, vê-se a classificação de “escultora pelotense...” e, talvez neste momento, Judith tenha recebido o reconhecimento merecido, mas, infelizmente, ela não pode “ler com os próprios olhos” tal designação.

O programa Icônico - da Rádio COM, em 2005, abordou a trajetória da artista na escultura. O programa teve participações dos artistas e professores Paulo Damé e José Luiz Pellegrin, além de Vera Lúcia, filha de Judith⁴⁸. Anos após a morte de Judith é possível afirmar que seu nome não foi esquecido e que ainda possui relação com a memória da UFPel.

1.2. Memórias e percepções

Mesmo que diferentes pessoas possuam a mesma vivência de determinada situação, elas podem, e provavelmente irão, produzir diferentes memórias sobre o fato

⁴⁷ SILVA, Úrsula. **Nelson Abott de Freitas e a crítica de Artes Visuais**. Pelotas: Ed Universitária-UFPel, 2004.

⁴⁸ COGOY, Carlos. **Diário da Manhã**. Pelotas, 1º mar 2005. A arte de Judith Bacci no Icônico, p.12.

evocado. Várias pessoas conviveram com Judith e, de acordo com as entrevistas realizadas, pode-se perceber que as percepções dessas pessoas em alguns momentos são divergentes entre si. As memórias dos grupos de professores, de funcionárias, de amigos e de alunos da EBA/ILA em relação à artista traduz muito das situações difíceis pelas quais a escultora passou. Por isso, é importante salientar as diferentes lembranças que cada grupo tinha da imagem de Judith.

Como dito, foram realizadas 18 entrevistas e recolhidos 4 depoimentos espontâneos de proprietários de obras de Judith que, no momento do registro fotográfico, relataram informações que foram agregadas à pesquisa.

Os entrevistados foram divididos em grupos conforme a relação com a artista e/ou com a EBA/ILA. No grupo dos que foram ou são professores da instituição estão: Anaizi Espírito Santo, Ângela Gonzalles, Carlinda Valente, Flora Bendjouya, José Érico Cava, José Luiz Pellegrin, Luciana Leitão, Luciana Renck Reis, Myriam Anselmo, Wilson Miranda e Yedda Luz.

Já no grupo dos que foram funcionários técnico-administrativos estão: Cenira Alves, Cristina Bachilli e Zeli Coutinho.

O grupo de ex-alunos é composto somente por Rui Rogério Nobre (depoimento escrito) porque, dos entrevistados localizados, este não seguiu carreira na academia, como a maioria de outros ex-alunos já citados. É provável que o distanciamento da universidade tenha propiciado uma visão diferente dos demais ex-alunos que se tornaram professores da instituição.

No grupo de amigos e/ou proprietários de obras estão: Consuelo Sinott Rocha, Ewaldo Poeta, João Madail (depoimento oral espontâneo), Mário Eugênio Bacci, Vera Regina Cazaubon Peres (depoimento oral espontâneo) e Nadir Oliveira (depoimento espontâneo) e Rosa Freitas.

Esses entrevistados exteriorizaram algumas lembranças semelhantes e outras divergentes, por isso o auxílio teórico é fundamental para melhor entendimento dos relatos. Henri Bergson (1990) afirma que uma lembrança que se atualiza vive numa imagem, mas uma imagem pura e simples não reporta o indivíduo ao passado a menos que ele vá buscá-la no passado. Ou seja, a imagem pura é atualizada a cada ato de lembrar, dessa maneira as percepções são alteradas pelas lembranças toda vez que se busca a imagem no passado. O autor analisa a oposição entre percepção

atual e lembrança. A percepção atua no presente através de influências passadas (das lembranças), dessa forma a percepção pode constantemente se resignificar, é o ato de evocar, trazer para o presente a lembrança.

Bergson (1990) analisa a passagem da percepção das coisas para o nível da consciência (não há percepção que não esteja impregnada de lembranças, ou seja, a percepção é resignificada/influenciada pela experiência vivida, pelas lembranças acumuladas). A percepção não é mero resultado da interação do ambiente com o sistema nervoso. Ela é também influenciada pela lembrança que impregna as representações. Portanto, as percepções são interpretações e por isso diferem de indivíduo para indivíduo sobre o mesmo fato evocado. Esse pensamento de Bergson justifica as opiniões diferentes sobre a trajetória da artista, analisadas nas entrevistas.

Muitas lembranças individuais de um passado comum a um determinado grupo, podem não coincidir, e nenhuma delas é verdadeiramente exata - trabalha-se também com o esquecimento. Ou seja, a partir do momento em que se separam, nenhuma memória isolada pode reproduzir todo o teor do pensamento antigo, serão sempre percepções parciais. (BERGSON, 1990).

A ideia da “permanência do passado como um todo” é um pensamento central de Bergson (1990), onde o autor define que o passado conserva-se inteiro no inconsciente. A memória permite a relação do corpo presente com o passado e interfere no processo atual das representações. O passado conservado no ser atua no seu presente. O passado é a memória entendida como a conservação de estados psíquicos que permitem a escolha de ações para um novo estímulo. Para o autor, o passado conserva-se inteiro e independente no espírito e é inconsciente. Antes de ser atualizada pela consciência, a lembrança, vive em estado latente no inconsciente, como sombras.

Maurice Halbwachs (1976), em resposta ao pensamento de Bergson, lança o conceito de quadros sociais. O sociólogo introduz a memória a partir de um fenômeno social e não somente através de sistemas de ordem psicológica individual. Para Halbwachs o fato social predomina sobre o individual e altera os fenômenos psicológicos como percepção, consciência e memória. Influenciado pelo sociólogo Durkheim, Halbwachs (1976) defende que os fatos sociais são modos de agir, pensar e sentir exteriores ao indivíduo e que a ele se impõem.

Ou seja, para Halbwachs, as pessoas ao se separarem de um grupo, conservam parte da memória no pensamento. Daí a importância da realização de várias entrevistas, para que a construção de uma trajetória da artista e a interpretação crítica dos fatos vividos por ela seja feita da forma mais completa possível.

Para Bergson o espírito conserva em si o passado em inteireza e autonomia, já Halbwachs opõe-se a isso ao dizer que somente lembramos a partir do outro e da situação presente. Ou seja, a memória depende de relações com grupos sociais, como familiar, escolar, etc. Assim os indivíduos possuem quadros comuns para os coletivos em que vivem, os quadros sociais da memória, que são marcos memoriais comuns a uma coletividade social, são representações coletivas.

Halbwachs (1976), no capítulo “L'emplacement des mémoires” de “Les cadres sociaux de la mémoire”, critica Bergson quando este diz que nós captamos todas as lembranças com o propósito de recuperar uma entre todas elas. Para Halbwachs, quando lembramos fazemos associações, questionamentos (de onde conhecemos alguém, os principais acontecimentos...) e refletimos (se foi antes de determinada época, se estava viajando ou na cidade). Nosso raciocínio intervém, uma lembrança nunca é isolada, fazemos conexões com outras pessoas e acontecimentos. São pontos de referência externos.

A partir dessa definição de quadros sociais, Halbwachs (1990) desenvolve o conceito de memória coletiva, onde define que embora a lembrança seja um ato individual, a memória se dá a partir do convívio social, das relações com os diferentes grupos. Define a linguagem como elemento socializador da memória. A memória do indivíduo está ligada ao grupo a que pertence e este grupo está ligado a tradições, o que é a memória coletiva da sociedade.

Os testemunhos reforçam, enfraquecem, completam o que se sabe sobre um evento de acordo com Halbwachs. A nossa impressão se baseia não somente em nossa lembrança, mas também na de outros, assim nossa certeza na exatidão da recordação será maior quando apoiada em outras lembranças. Em sua obra, “A memória coletiva”, Halbwachs (1990) aponta que o sujeito necessita de referências externas e, além disso, a memória é influenciada por fatos históricos, pelo tempo e pelo espaço, comuns a uma coletividade.

Com base nisso, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com o intuito de evocar lembranças nos entrevistados. Algumas palavras-chave como: “Dona” Judith; zeladora; artista ingênua; retratos em escultura; bustos; EBA, ILA, etc., foram utilizadas justamente para remeter a essa imagem-lembrança do passado que, obviamente, é alterada pela percepção atual no presente, já que sofre influências dos meios sociais. Ou seja, o que as pessoas lembram da Judith e de sua trajetória foi, de certa forma, “contaminado” pelo tempo, espaço e convívio social. Seguiu-se um roteiro de entrevistas padrão que sofria alterações específicas para cada entrevistado e até mesmo ao longo da própria entrevista.

Visando a uma completa relação de entrevistados, foram buscados diferentes testemunhos e de grupos sociais distintos para a pesquisa. Como dito anteriormente, realizou-se um total de 18 entrevistas, além de 4 depoimentos espontâneos de pessoas que cederam suas obras para registro fotográfico, mas também queriam deixar um relato sobre a artista, fornecendo material relevante para a pesquisa.

As entrevistas tinham o intuito principal de construir uma trajetória da vida da artista e localizar as obras de sua autoria. Salienta-se novamente que os depoimentos dos entrevistados foram colhidos em 2005 e 2006⁴⁹ e submetidos a uma nova análise teórica, com maior profundidade de discussão neste trabalho.

Durante os depoimentos, características como carismática e alegre sempre apareciam em relação à Judith. Embora tenham sido realizadas várias entrevistas, utilizaram-se como base os relatos mais significativos de cada grupo, que apresentassem maior riqueza de detalhes, a fim de ilustrar de forma concisa o cenário em que a artista vivera.

Cada um dos entrevistados selecionados é representante de uma percepção distinta entre os diversos grupos que cercavam a artista: Cenira Alves pertence ao de funcionários técnico-administrativos, Rosa Freitas⁵⁰ e Mário Eugênio Bacci correspondem ao grupo de amigos e/ou proprietários de obras, Rui Rogério Nobre ao de ex-alunos, Wilson Miranda ao de professores da EBA/ILA.

Alguns entrevistados apresentavam esquecimentos e silêncios conscientes ou inconscientes que foram completados por relatos de outros entrevistados.

⁴⁹ Com exceção do relato espontâneo de Nadir Oliveira realizado em 18 de agosto de 2017.

⁵⁰ Viúva do professor, colunista e crítico de arte Nelson Abott de Freitas.

Em relação a isso, Bergson (1990) afirma que memória é conservação, defende que a percepção seja influenciada pela lembrança e acredita que o passado inteiro está conservado no indivíduo. E este teria a capacidade de acessar esse passado trazendo à consciência as lembranças (aquilo que se esquece está no inconsciente e pode a qualquer momento vir à luz). Já para Halbwachs (1990) a memória é elaboração do passado, ou seja, lembrar é reconstruir, representar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. Um passado coletivo, e não individual, que atua no presente.

Ou seja, Halbwachs não acredita em uma memória pura, que somente o indivíduo possa evocar de seu passado. Pelo contrário, acredita que a memória seja coletiva, onde o indivíduo recorda porque faz parte de um grupo social que reforça as memórias. Nesse sentido, os entrevistados evidenciam as conexões que fazem ao recordarem, por questões pessoais, quando se lembram de determinado evento porque associam se foi antes ou depois de se casarem, de se formarem, etc, ou por questões mais amplas, como a união da EBA com o IA gerando o antigo ILA, ou a necessidade de uma obra religiosa para um centro umbandista. Esses acontecimentos gerados enquanto membros de grupos familiar, religioso, profissional são quadros sociais que reforçam as memórias.

Até mesmo o esquecimento se dá por relações sociais, por exemplo, o simples fato de não se conviver mais com a artista faz com que as memórias em relação a ela fiquem mais adormecidas e sejam acessadas de forma mais difícil, já que é uma memória de um passado distante, não do cotidiano dos entrevistados.

O conceito de memória coletiva é fundamental para as discussões sobre o assunto, entretanto, surgiram algumas críticas ao trabalho do autor. Peralta (2007) aborda algumas questões. Primeiramente a ilusão de imutabilidade que assegura valores de um grupo. Como se a memória coletiva fosse algo estável, fixo no tempo e espaço. Para ela, Halbwachs entende a identidade coletiva como algo imutável e coerente que determina o conteúdo da memória. Porém, negligencia o caráter conflitual e dialógico da identidade e da memória. A autora critica o trabalho de Halbwachs pela falta do reconhecimento da interferência que as dinâmicas pelas lutas de dominação e interesses geram na memória. O autor não discute as negociações e conflitos que fazem parte da construção da memória. Aliado a isso, a autora afirma

que segundo o pensamento de Halbwachs, o sujeito é entendido como passivo e obediente a uma coletividade interiorizada.

Embora ressalte falhas na obra de Halbwachs, como a excessiva sujeição do indivíduo, Peralta (2007) também reconhece a ideia de que grupos desenvolvem uma memória do seu passado coletivo. E esta memória está ligada a manutenção da identidade, que por sua vez, diferencia um grupo dos demais. Para a autora, este conceito ainda é o ponto inicial sobre os estudos de memória.

A crítica para o termo “memória coletiva” é melhor entendida no pensamento de Candau (2009) quando afirma que embora grupos possam dividir uma memória comum, ela jamais será coletiva, pois os indivíduos não partilham integralmente e de forma igual as informações apreendidas sobre um mesmo fato. O autor traz um exemplo ao referir-se à memória olfativa, que embora os indivíduos possam sentir o mesmo odor, as experiências individuais fazem com que cada um interprete de maneira particular a experiência. Ou seja, eles partilham uma memória comum durante o experimento olfativo, mas esta memória não é coletiva, não é igualmente sentida e exteriorizada pelos sujeitos.

Quando questionados se a artista tinha apoio dos professores da época, o professor Wilson Miranda⁵¹, e outros professores entrevistados, afirmam positivamente, e que inclusive faziam críticas construtivas à Judith. Entretanto, o ex-aluno Rui Rogério Nobre⁵², a amiga Rosa Freitas⁵³ e a funcionária à época Cenira Alves (também amiga de Judith)⁵⁴ acreditam que o apoio foi muitas vezes inexistente, ou era motivo de certo desconforto, conforme seus relatos nas respectivas entrevistas.

Ao analisarmos esse pequeno relato sobre o apoio que a artista teria ou não recebido, podemos ilustrar algumas questões sobre o pensamento desses teóricos. Se a memória fosse conservação pura do passado como defende Bergson (1990), todos os entrevistados lembrariam da mesma forma sobre o ato evocado, o que não aconteceu. As visões foram diferentes, o que evidencia que a memória é elaboração do passado, é a sua reconstrução, assim como defende Halbwachs (1990). Mas ela é mais que isso, ela também possui o caráter conflitual. As memórias sobre o mesmo

⁵¹ Entrevista realizada em 16/11/2005

⁵² Depoimento escrito recebido no segundo semestre de 2005.

⁵³ Entrevista realizada em 31/05/2006.

⁵⁴ Entrevista realizada em 06/12/2005.

fato evocado eram conflitantes, contrárias. A partir disso, podemos entender porque Candau (2009) afirma que a memória possa ser comum, mas não coletiva, pois as pessoas podem experienciar o mesmo fato, mas a forma como irão exteriorizar este fato, será diferente para cada indivíduo.

As pessoas cristalizam uma imagem muitas vezes idealizada do passado, devido a interferências de outros (meio) e ao saudosismo (gerando um esquecimento ou manipulação do passado). Isto ocorre porque os dados do passado possuem caráter afetivo para o indivíduo que lembra, e é difícil se ter uma visão puramente crítica dos acontecimentos, já que este saudosismo pode gerar uma visão um pouco romântica do passado, evidenciando a percepção individual.

Por exemplo, um expressivo grupo da comunidade pelotense participa da festa em homenagem à Iemanjá, realizada no Balneário dos Prazeres, em Pelotas-RS. Dependendo das experiências individuais, do próprio ponto de vista durante a festa, cada sujeito terá a sua percepção para o acontecimento.

Ampliando a análise, no mesmo evento, os diferentes testemunhos sobre a festa reforçam, reconstroem, preenchem quadros sociais, que, de acordo com Halbwachs, se impõem ao indivíduo. Dessa forma, a memória do indivíduo não é mais ressignificada somente por experiências individuais, e sim pelo contato com outros indivíduos que formam o grupo social em questão e fornecem dados para a memória coletiva, a base comum onde as diferentes lembranças concordam.

Entretanto, essa memória coletiva da festa de Iemanjá que gera a identidade dos grupos não é estável. O que entendemos hoje como a festa da Rainha do Mar não é o mesmo que se entendia há décadas atrás, quando nem mesmo se dizer praticante de umbanda publicamente era permitido⁵⁵. Ou seja, a cultura dessa comunidade se transformou, se fortaleceu e se ressignificou com o passar do tempo.

E, observando o fortalecimento da cultura umbandista, podemos observar que realmente o sujeito não é meramente passivo, não apenas absorve a história, ele a transforma também (a memória coletiva não deve definir, de modo a engessar um grupo).

⁵⁵ Segundo Moraes (2014), durante o governo Vargas no Estado Novo (1937-1945), devido a repressões, os templos umbandistas eram chamados de tendas espirituais, numa evidente vontade de desvincular a umbanda das práticas africanas e indígenas, “branqueando” a religião.

Grupos pequenos se aproximam mais da ideia de memória coletiva. Contudo, segundo Candau (2011) a metáfora da memória coletiva só seria possível se todos os indivíduos do grupo fossem capazes de compartilhar integralmente as representações do passado. A definição mais aceitável seria a de uma memória social comum a um grupo. Pois as lembranças manifestadas são a expressão parcial das lembranças conservadas, não compartilhamos integralmente as informações da mesma forma como as conservamos, por isso o termo memória coletiva é questionável para o autor.

Halbwachs admite a importância da linguagem como instrumento para a memória coletiva, entretanto Candau também define a linguagem como importante para a constituição de memórias, mas ressalta que “a parte da lembrança que é verbalizada (a evocação) não é a totalidade da lembrança” (Candau, 2011, p.33).

Além disso, não somente o que lembramos, mas também aquilo que esquecemos, contribui para a construção de memórias, para as representações do passado (por vezes contraditórias, devido ao esquecimento).

Segundo o autor, “a perda de memória é, portanto, uma perda de identidade” (Candau, 2011, p.59), assim, podemos vincular o esquecimento como uma maneira de perda da identidade, ou enfraquecimento dela. O esquecimento surge na narrativa. O trabalho de memória é renovado a cada vez que se narra algo. Mas a totalização existencial não é uma soma, onde o narrador descreve a totalidade dos fatos. “Através de efeitos de iluminação narrativos, o locutor ilumina episódios particulares de sua vida, deixando outros na sombra” (Candau, 2011, p.76). Em suma, essa totalização é resultado da imagem que se quer passar, passível até mesmo de manipulação.

Candau (2011) afirma que o esquecimento nem sempre é uma fragilidade da memória, ele pode ser uma censura necessária à estabilidade da representação que indivíduo ou membros do grupo fazem de si mesmos. E finaliza apontando que a essência de uma nação é feita por indivíduos com lembranças e esquecimentos comuns.

Isso ficou bastante explícito quando alguns entrevistados, como Rui Rogério Nobre⁵⁶ e Cenira Alves⁵⁷, por exemplo, afirmavam que a presença de Judith às vezes causava certo desconforto. Mas desconforto para quem? Obviamente se referiam à

⁵⁶ Depoimento escrito recebido no segundo semestre de 2005.

⁵⁷ Entrevista realizada em 06 de dezembro de 2005.

classe dominante. Mas talvez, ninguém mais do que Judith poderia falar de desconforto, visto que o meio no qual a artista desenvolveu sua trajetória era bastante fechado. Alguns esquecimentos e silêncios durante as entrevistas evidenciaram o que estava por trás desse desconforto da época sentido por eles. Talvez uma ideia de se passar uma imagem “perfeita” do passado, ou um apagamento dos conflitos existentes, já que as discussões sobre racismo e preconceito social estão mais desenvolvidas e abertas atualmente, e admitir esse passado conflituoso poderia ser incômodo.

Para Halbwachs, no passado, existem dois tipos de elementos: o que podemos evocar quando desejamos e os que não atendem ao nosso apelo (temos dificuldade em lembrar). Os primeiros, que recordamos facilmente, fazem parte do terreno comum, os fatos mais importantes para nós também são gravados na memória dos grupos mais próximos. Podemos nos apoiar na memória dos outros, para recordar a qualquer momento o que desejarmos.

Dessa maneira, buscou-se atingir as impressões sensíveis (da consciência individual) propostas por Halbwachs e, a partir delas, encontrar os pontos de contato comum para então reconstruir a trajetória da artista a partir da lembrança/memória que se consolidou em relação a ela, no contexto no qual estava inserida.

Cenira Alves, em depoimento, relatou que existia uma tendência ao apagamento da presença de Judith. Cenira Alves afirmou que a artista restaurou obras para o Museu da Baronesa, entretanto, na imprensa local, o trabalho de restauração saiu em nome de outra artista (informação verbal)⁵⁸. Ainda de acordo com Cenira Alves⁵⁹, a cena se repetiu em uma exposição com obras do Locatelli encontradas no porão da EBA. Muitas pessoas ajudaram na restauração das molduras e telas, porém, apenas o nome de Judith não saiu impresso na matéria do jornal. Fica claro, com esses dados, que o trabalho de Judith não possuía o reconhecimento merecido.

Paul Connerton (2008) define sete formas de como o esquecimento pode acontecer nas sociedades. Uma delas é o esquecimento como apagamento repressivo. Um tipo de esquecimento imposto, muitas vezes por regimes totalitários. Este apagamento pode ser agressivo, com destruição de imagens, placas, objetos,

⁵⁸ Entrevista realizada em 06 de dezembro de 2005.

⁵⁹ Idem.

bens patrimoniais que lembrem a cultura que se queira apagar, para jogá-los no esquecimento. Mas também pode ser de uma forma velada. O autor exemplifica com a questão da expografia museal, que segue um programa iconográfico e uma narrativa mestre que nos influencia a interiorizar valores e crenças de uma cultura dominante, por exemplo, deixando outras culturas “invisíveis” na exposição. Embora presentes, estão “fora” do campo principal da exposição. Dessa forma, podemos interpretar que o fato de Judith Bacci não ter sido mencionada em nenhuma das reportagens, evidencia uma tentativa velada de esquecimento. Os leitores dos jornais da época acabavam interiorizando inconscientemente que somente os artistas que estão citados nas matérias eram, de fato, importantes na cidade. E, em contrapartida, quem não foi citado, nem mesmo será lembrado.

Para Cenira Alves, outra questão que poderia ter prejudicado na valorização do trabalho de Judith, era o fato desta cobrar pouco por suas obras. Em um episódio que a amiga da artista contou⁶⁰, a escultora teria feito uma obra para uma cliente, mas, não teria acertado o valor. Quando a compradora veio retirar sua encomenda Cenira Alves trancou Judith em uma sala e foi atender a freguesa. A amiga atribuiu um valor bem mais alto do que a artista iria cobrar e a cliente mesmo assim efetuou o pagamento.

Ao voltar para a sala, Cenira Alves disse: "Está aqui seu dinheiro!" E Judith respondera: "Mas tudo isso!" E a amiga rebateu: "Tudo isso é o que vale o seu trabalho, tem que valorizar, quanto mais alto a senhora cobrar, mais valor vão lhe dar, porque não estão lhe dando valor⁶¹."

Além de não possuir sua devida valorização, muitas pessoas agiam de má fé, aproveitando-se da humildade da artista. Mário Eugênio Bacci⁶² comenta sobre Tody, modista da época, que teria encomendado obras da artista, por um preço bem abaixo de mercado e, posteriormente, havia revendido suas obras por um valor mais elevado.

Mário Eugênio afirmou⁶³ que já encontrou obras (máscaras) de sua mãe em outras cidades. Até mesmo em Bagé identificou obra de Judith, em uma residência na qual ficou hospedado, entretanto, a proprietária garantia que a obra seria de um artista

⁶⁰ Entrevista realizada em 06 de dezembro de 2005.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Entrevista realizada em 18 de outubro de 2005.

⁶³ Idem.

famoso de Porto Alegre, mesmo com o filho da artista afirmando que havia reconhecido a obra. Desta maneira, muitas pessoas podem ter obras da artista e nem sequer saber quem é a autora daquela escultura, ou até mesmo, acreditarem que são de autoria de outra pessoa. Segundo o filho da artista, Judith tinha dificuldade na escrita e não assinava a maioria de suas obras. Algumas das esculturas encontradas e fotografadas possuíam apenas suas iniciais “JB”, gravadas junto à obra. Provavelmente isso contribuiu para a dificuldade de identificação da autoria de suas obras.

Embora existissem pessoas mal intencionadas, Judith tinha uma conduta firme de princípios. Em todas as entrevistas, é unânime o relato de que a artista era uma pessoa boníssima, carismática e simpática. Mário Eugênio Bacci comenta outro caso que elucida bem esta particularidade da artista, recordando que, ao chegar de madrugada em casa, numa noite fria, encontrou com sua mãe descendo a escada e ao perguntar a ela o que iria fazer na rua naquela hora, Judith respondera da seguinte maneira:

Meu filho eu estou impressionada, há horas que eu vejo essa coitada dessa prostituta fazendo ponto aí na esquina e não arruma nem pro café e nem pra comer. Então eu estou descendo pra levar alguma coisa pra ela, porque tem que se manter de pé coitada⁶⁴.

Mário Eugênio Bacci conta admirado que ela estava tão preocupada com a moça na rua, que desceu para lhe dar um café, sem o menor preconceito. Identificando-se, ao mesmo tempo, com as necessidades e dificuldades que a garota estava passando.

A artista identificava-se com a situação de preconceito. Segundo Rosa Freitas⁶⁵, ao ser questionada sobre o ambiente em que Judith vivera, afirma que a artista expunha para ela que sentia muito preconceito. Rosa Freitas ainda destaca:

Como ela não era acadêmica, não tinha curso superior, mas tinha o dom, o talento e era requisitada pela escola pra fazer um trabalho que não era de sua competência, mas era de seu direito, uma vez que ela tinha a capacidade..., se criava uma situação muito difícil.

⁶⁴ Entrevista realizada em 18 de outubro de 2005.

⁶⁵ Entrevista realizada em 31 de maio de 2006.

Essa situação de desconforto, já discutida, obviamente era sentida muito mais pela artista do que pelas pessoas que conviviam com ela.

Rui Rogério Nobre⁶⁶ também concorda com a existência de uma "situação difícil", ao relatar que os alunos falavam sobre a artista e a elogiavam mas, "quando chegava algum professor ou diretor de departamento a conversa morria". Para ele, alguns até admitiam que Judith tinha uma "queda para a escultura", entretanto o assunto causava certo incômodo.

A capacidade da artista é lembrada por Rosa Freitas ao falar de sua percepção bem apurada. Comentou que, na Itália, Judith ficou muito impressionada com as obras de Michelangelo, com a representação das veias e os músculos bem trabalhados. Descrevia todos os detalhes evidenciando sua memória visual, tinha também a habilidade de colocar em palavras o que observava.

Inclusive Freitas já havia percebido a competência da artista. Rosa Freitas conta que o crítico, quando conheceu Judith, começou a procurá-la e a entrevistá-la. Observou suas obras e sentiu uma diferença de tratamento que a artista recebia. Segundo palavras de Rosa Freitas, o crítico de arte teria constatado que: "o povo de Pelotas não a conhecia muito nesse lado [artístico], mas as obras dela [Judith] tinham ido pra fora, e aqui ela não tinha muito espaço"⁶⁷. Sendo assim, ela precisou se dedicar muito para mostrar a qualidade de seu trabalho, pois o incentivo ainda era pequeno.

Wilson Miranda e outros professores entrevistados possuem uma percepção um pouco diferente, quando questionados se a artista recebia incentivo na época. Wilson Miranda⁶⁸ afirma que todos os professores a admiravam muito e a valorizavam. Ainda explica que a artista era uma pessoa muito aberta e disposta a receber críticas, inclusive ela pedia que comentassem o trabalho dela. O que indica que a artista buscava um refinamento para suas produções, tinha interesse em aprender mais, em se aprimorar. E sempre tinha, segundo Wilson Miranda, um professor que dava opiniões e dicas de construção em seus trabalhos.

Assim, Wilson Miranda justifica o porquê de ela ser chamada de artista ingênua. Pelo fato de ser autodidata e por sua obra apresentar uma certa simplificação, típica

⁶⁶ Depoimento escrito recebido no segundo semestre de 2005.

⁶⁷ Entrevista realizada em 31 de maio de 2006.

⁶⁸ Entrevista realizada em 16 de novembro de 2005.

dos artistas ingênuos. Relaciona a sua produção com as vertentes de artistas "primitivos"⁶⁹ e com a arte naïf⁷⁰.

Já Rui Rogério Nobre⁷¹ contextualiza o período em que conheceu Judith, em meio à ditadura militar, falando em um clima de insegurança, medo, censura, arbitrariedade e injustiça. Em reação existia um movimento de contracultura, que fazia uso da arte para expressar suas reivindicações. Segundo ele, as universidades tinham o papel de formar os mantenedores dessa ordem, que serviriam aos interesses da classe alta e que era o ponto de apoio dos militares.

Em meio a este clima repressor é que Rui Rogério Nobre conheceu Judith, como funcionária, servindo cafezinhos. Entretanto, em um dia teve uma surpresa. Segundo ele, viu Judith em uma sala de aula, e relata que ela estava "cercada de alunos, ensinando, moldando, corrigindo proporções, com desenvoltura e naturalidade surpreendentes." Segundo o entrevistado, foi neste momento em que ele ficou sabendo que Judith era escultora e ministrava aulas.

Para Rui Rogério Nobre, pouquíssimos achavam incomum o fato de uma funcionária estar explicando técnicas aos alunos. Para os colegas, ela "apenas ajudava" nas aulas. Muitos alunos elogiavam o trabalho de Judith, mas entre eles, até porque precisavam dela. O ex-aluno relembra o fato da seguinte maneira:

Em nossas conversas com ela [Judith], eu e meu reduzido grupo, falávamos claramente para Dona Judith da nossa admiração pelo talento dela e o resultado visível no trabalho dos alunos a quem ela 'ajudava'. Numa ocasião, ela sorriu e disse, com humildade: 'Não é tanto assim, **vocês** é que pensam assim.' Enfatizou a palavra 'vocês' e eu entendi que ela tinha a nítida consciência da situação (Rui Rogério Nobre, 2005).

Mas, certamente Judith tinha a capacidade para ocupar o lugar de laboratorista. Rui Rogério Nobre ainda completou, lembrando que quando a artista corrigia a

⁶⁹ A arte primitiva foi uma definição utilizada na arte a partir do século XVI refere-se à arte de artistas primitivos que buscavam maior naturalismo mas de forma muito estilizada pois, apresentavam rigidez nos corpos e simplificação dos objetos representados. Arte também associada às manifestações dos povos considerados "selvagens", ou seja, não europeus, que, por estarem próximos da natureza, conservam a força primordial ainda não dominada pelo refinamento cultural da civilização cultivada pelo controle da razão (ARTE PRIMITIVA, 2018)

⁷⁰ Termo difundido no final do século XIX, refere-se ao estilo considerado original ou instintivo, geralmente associado a artistas ingênuos como autodidatas. Se caracteriza pela ausência de técnicas usuais de representação (ARTE NAÍF, 2018).

⁷¹ Depoimento escrito recebido de Rui Rogério Nobre em 2005.

escultura de algum aluno, "ela se afastava, transformava sua expressão num instante e, em poucos toques o barro era acrescentado ou retirado e a obra lucrava em vida" (Rui Rogério Nobre, 2005).

Através destes vários relatos, pode-se perceber o quão complexo era o ambiente em que Judith circulava e, cada um dos entrevistados, embora com opiniões divergentes em certos momentos, contribuíram de maneira decisiva para a reconstrução desta história, a partir dos pontos em comum.

Como visto, a memória social é formada por pontos de vista, pois se trata de uma diversidade de percepções com influências de natureza social. O tempo e o contexto espacial também contribuem para que o pensamento reconstrua a memória. Além disso, os conflitos em torno dessas diferentes memórias colaboram para uma reconstrução mais crítica e democrática do passado, gerando uma história que não precisa priorizar uma classe social em detrimento da outra. Baseado nisso, as memórias de pessoas ligadas à EBA desde sua criação, delimitadas nas décadas de 1960 a 1990, foram utilizadas para reconstruir a trajetória da artista, evidenciando os principais pontos de sua carreira.

1.3. “Mãe Preta, Mãe Negra”: arte e resistência

Judith teve dois filhos com Mario Bacci, Mário Eugênio Bacci e Vera Lúcia Bacci. Em seu casamento com Mário Bacci, branco e de ascendência italiana, a artista passara por obstáculos e conflitos entre os familiares. Exemplo disso é que Mário Eugênio Bacci conheceu sua avó paterna somente após os seis anos de idade e, segundo o filho da artista, foi em um momento em que a união do casal já não poderia mais ser escondida (informação verbal).⁷²

Mesmo sofrendo esse preconceito nesta situação de inferioridade na própria família, a artista buscou sua autonomia e independência. Segundo Mário Eugênio Bacci, Judith era quem sustentava a família, já que no período inicial de sua trajetória na escultura, seu esposo era aposentado e “a força maior da casa era ela” (Mário Eugênio Bacci, 2005).

⁷² Informação fornecida por Mário Eugênio Bacci em entrevista realizada em 18/10/2005.

Em relação à religião, havia outro fator de “desconforto” para a sociedade elitista em que vivera. Talvez pela sua personalidade, pois em muitos depoimentos se repete a definição dela como carismática e muito amigável, eram muitos os convites de diferentes segmentos religiosos. Convivia no meio católico, que era o aceito e predominante na elite da EBA, mas também ia à cartomante, e frequentava a umbanda e depois o candomblé (Mário Eugênio Bacci, 2005). Muitos de seus trabalhos possuem essa característica religiosa, tanto católica quanto afro e, nesta última vertente, provavelmente enfrentou muitos obstáculos.

Mário Eugênio Bacci a definiu como “multirreligiosa”, e isso evidencia uma característica da cultura brasileira, em que alguns indivíduos se declaram como católicos (e até mesmo são batizados nessa religião), mas também frequentam centros de umbanda, e/ou centros espíritas da linha de Allan Kardeck, e/ou cartomantes, etc. Pode-se interpretar esse fato como reflexo da interação entre as diferentes culturas aqui existentes. Entretanto, às vezes essa visita a outros centros religiosos, que não a igreja, é realizada de forma velada, talvez por receio de pré-julgamentos ou pela imposição de uma cultura que dita o que é aceitável e o que não é.

Outra situação difícil que a artista passou foi expressa no depoimento do filho da artista. De acordo com Mário Eugênio Bacci, nos momentos em que ela entrava nas salas de aula para limpar ou servir o café do professor, Judith acabava permanecendo um pouco mais para captar alguma informação. Em algumas ocasiões foi repreendida pela diretora Marina de Moraes Pires, muitas vezes de “maneira muito veemente, o que fazia Judith não se sentir à vontade para permanecer (no local)” (Mário Eugênio Bacci, 2005)."

Judith recebeu apoio de outras pessoas, como Antonio Caringi, porém isso ocorreu no momento de maior produção da artista, segundo Mário Eugênio Bacci. O filho da artista ainda relata que Caringi defendia Judith para que ela pudesse permanecer alguns minutos na sala para aprender algo, tamanha a oposição de alguns do meio em deixá-la crescer profissionalmente.

Quando questionado se no início da carreira de Judith, a resistência à aceitação de seus trabalhos possuía fundamento racista, Mário Eugênio Bacci é taxativo:

Era com certeza racismo isso eu tenho certeza absoluta. Na verdade, a nossa praça [sociedade] era por si só, não era com a minha mãe, era com qualquer negro. E sentia muito mais aqueles que estavam vivendo no meio que na época poderia ser estranho, [ela] era estranha ao ninho.

Ou seja, se ela permanecesse apenas em suas funções de funcionária (com atividades de serviços gerais), seria melhor abrigada por aceitar uma condição de submissão e conformismo. Entretanto, ela foi mais além, chamando a atenção e conquistando elogios para suas obras. Obviamente, esta situação poderia causar algum incômodo no convívio da EBA, seja por perda de espaço, de domínio ou de um status que era conferido apenas à elite.

Marina Pires, enquanto diretora, nunca impediu que ela produzisse ou vendesse suas obras mas, em contrapartida, também não a incentivava. E, de acordo com Mário Eugênio Bacci, Marina ficava extremamente surpresa com o que a artista produzia. E Mário finaliza dizendo: “apesar de haver por aqueles mais conservadores esse racismo, as alunas tinham um carinho muito grande, reconhecimento e necessidade da presença dela [Judith], porque ela colaborava com os trabalhos [dos alunos] (Mário Eugênio Bacci, 2005).”

Muito do incentivo que Judith recebeu foi por parte dos alunos e de alguns professores. De acordo com depoimentos, a artista ajudava alunos em sala de aula a confeccionar seus trabalhos, ensinando detalhes de mãos e proporção.

O escultor italiano Bruno Visentin, amigo e incentivador da artista, considerava Judith como uma “Mãe Negra” de todos da escola (COGOY, 2005). O escultor não permaneceu por muito tempo na EBA pois não estaria em sintonia com a visão de arte adotada na Escola por Marina de Moraes Pires (MAGALHÃES, 2012). Bruno Visentin teria tido sua arte reconhecida somente na Itália, após voltar ao seu país de origem (Mário Eugênio Bacci, 2005). Talvez por sua visão mais plural da arte, por ser estrangeiro e por estar fora do circuito social que formava o preconceito na cidade, o escultor via na Judith um grande talento. Após o falecimento da artista, o italiano escreveu uma carta que teve um trecho transcrito no jornal Diário da Manhã com as seguintes palavras:

Ela, sem estudo algum, conseguiu realizar aquilo que muita gente queria, pela força de vontade e tanta sensibilidade de interpretação do interior para conseguir transmitir obras, o imenso valor, como um

'segundo Aleijadinho'. A Belas Artes e Pelotas, devem reunir todos os seus trabalhos e dedicar uma sala do Museu. Nunca se deve esquecer pessoa tão valorosa. Ela merece honras de todo o mundo (COGOY, 2005, p.12).

Com essas palavras é possível perceber que o artista valorizava muito a obra de Judith e tinha preocupação em não deixar cair no esquecimento a memória da escultora, indicando para isso até mesmo a criação de uma sala com as obras da artista.

A personalidade da escultora favorecia a aproximação não somente dos familiares como também dos alunos, dos funcionários técnico-administrativos, dos professores e de outros que conviviam com ela. Judith, segundo relatos, acolhia as pessoas, possuía afetividade ao tratar os indivíduos e isso despertou esse sentimento de proximidade, tanto que muitos a chamavam de “Dona Judith” ou “Tia Judith” nos depoimentos e em reportagens sobre ela.

Denominação semelhante se encontra no título de duas obras da artista, Mãe Preta (fig.2) e Mãe Preta com dois filhos (fig.4). Essas obras possuem temática voltada às questões da negritude, representando o sofrimento de mães negras no período da escravidão no Brasil. Abaixo, podemos analisar melhor as produções.

Ficha de identificação da obra: Mãe Preta (Fig. 2)

Local: Coleção particular de Zeli Coutinho, Pelotas, 2006.

Data: 1988

Dimensões (L.A.P.):
33x39x41cm

Material: gesso



Figura 2: Escultura Mãe Preta
Fonte: da autora, 2006.

Em depoimento, a proprietária da obra, Zeli Coutinho⁷³, relatou que esta obra retratava uma mãe preta amamentando o filho branco. Na década de 1980 a antropóloga Lélia Gonzales (s/d apud MENDES, 2011) afirma que a mãe-preta, que servia de ama de leite, representa a resistência negra construída nas relações entre senhores e escravos, já que o uso da linguagem africana, em cantigas de ninar ensinadas às crianças brancas, teria marcado traços africanos na cultura brasileira.

Na “Mãe Preta” de Judith (fig. 2), a representação da mãe apresenta expressão serena. Seu lenço na cabeça assemelha-se ao turbante, o que nos remete às origens africanas da figura esculpida. A mãe, envolta em vestes com pregas, está sentada, com as pernas cruzadas e com o bebê no colo.

Na “Mãe Preta” de Lucílio de Albuquerque de 1912 (fig. 3) e na toada brasileira de mesmo nome, de autoria de Caco Velho e Piratini (década de 1930), é possível observar a mesma temática da obra de Judith, e que também evidenciam o sofrimento

⁷³ Entrevista realizada em 21 de fevereiro de 2006.

que essas mulheres negras passavam no período da escravidão, deixando de amamentar seus próprios filhos para amamentar os filhos dos seus senhores.

Pintura de Lucílio de Albuquerque



Figura 3: Mãe-preta, 1912. Lucílio de Albuquerque. Óleo sobre tela, 180x130cm. Salvador, Museu de Belas Artes da Bahia.

Fonte: RIBEIRO, Fernando. Mãe preta. 2010. Disponível em:

<http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2010/06/mae-preta.html> Acesso em: 10 abr. 2017.

A canção composta no início do século XX e censurada em Portugal, tendo sua letra adaptada no conhecido fado português (RIBEIRO, 2010) possui pontos de contato com a obra de Judith. Abaixo podemos analisar a letra que explorava características como compaixão e alegria paralelas à dor e lamúria vividos pela mulher negra.

Letra da música Mãe-preta, de Caco Velho e Piratini.

Pele encarquilhada, carapinha branca,
gandola de renda caindo na anca,
embalando o berço do filho do sinhô,
que há pouco tempo a sinhá ganhou.

Era assim que Mãe Preta fazia.
Tratava todo o branco com muita alegria.

Enquanto na senzala Pai João apanhava,
Mãe Preta mais uma lágrima enxugava.

Mãe Preta, Mãe Preta!

Enquanto a chibata batia no seu amor,
Mãe Preta embalava o filho branco do sinhô.

Fonte: RIBEIRO, Fernando. Mãe preta. Disponível em:
<http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2010/06/mae-preta.html> Acesso em: 10 abr. 2017.

No trecho “Era assim que mãe-preta fazia, tratava todo o branco com muita alegria”, podemos destacar uma relação com a vida de Judith, que vivia em um meio predominantemente branco e, segundo relatos, a artista era uma pessoa muito alegre e que tratava a todos com muita simpatia, mesmo que o ambiente não fosse dos mais propícios para o sentimento de pertencimento da escultora.

E interpretando o fragmento: “Mãe-preta mais uma lágrima enxugava / Mãe-preta, Mãe-preta / Enquanto a chibata batia no seu amor, Mãe-preta embalava o filho branco do sinhô”, entendemos o que foi a resistência dessa mãe-preta, que embora sofresse, enxugava suas lágrimas e continuava seu fado. Novamente, é possível associar à vida de Judith se retomarmos a afirmação de Rui Rogério Nobre⁷⁴ que evidenciou o fato de que a artista possuía consciência de que não tinha o reconhecimento merecido, mas sabia exatamente quem a valorizava ao salientar a palavra “vocês” referindo-se aos alunos de grupo do entrevistado citado, na frase “vocês é que pensam assim...” [sobre o trabalho da artista], vemos que de certa forma isso dava forças para ela continuar a produzir, seguindo seu caminho.

Abaixo, está a segunda escultura, de composição semelhante à obra anterior (fig.2), que possui a mesma temática social.

⁷⁴ Depoimento escrito recebido de Rui Rogério Nobre no segundo semestre de 2005.

Identificação da obra: Mãe preta com dois filhos (Fig. 4)

Local: Coleção particular de Verilândia Costa, Pelotas, 2006.

Data: 1990

Dimensões (L.A.P.):
27x28,5x24cm

Material: argila



Figura 4: Escultura Mãe-preta com dois filhos
Fonte: da autora, 2006.

A construção é assimétrica e complexa, suas roupagens possuem várias pregas. Observa-se o detalhe sobre a roupa da figura principal (mãe) onde se pode ver a ponta de um dos pés, evidenciando certo requinte de construção da artista.

Assim como na figura 1, a escultura representa uma escrava negra que amamenta um filho branco de uma “sinhá”. Esta segunda obra assemelha-se mais à construção de Lucílio de Albuquerque (fig. 3), pois a artista evidencia que a mãe preta deixa de amamentar seu próprio filho, que está representado de pé, apoiado nas pernas da figura materna, como fazendo um apelo à mãe em busca de alimento, assim como na figura 3, onde a criança negra está longe dos braços da mãe. O olhar da figura materna é distante, não se fixa em nenhuma das crianças, como se estivesse pensando.

Em maio de 1988 a artista realizou uma mostra na Galeria Municipal de Arte da Fundapel, juntamente com o projeto Kizomba, para a comemoração do centenário da abolição da escravatura. O projeto propunha o tema "Kizomba - a Festa da Raça" valorizando a importância da cultura negra no país. Em matéria publicada no Diário

Popular em 13 de maio de 1988, data emblemática dos 100 anos da Lei Áurea no Brasil e, por isso, de inauguração da mostra, é possível perceber que a exposição buscava valorizar a importância do negro na sociedade e cultura brasileiras.

Nesta mostra⁷⁵, foram reunidos 32 trabalhos realizados pela artista, alguns de propriedade de particulares e outros de instituições diversas. Um exemplar desse evento e que foi feito especialmente para esta exposição⁷⁶ é a obra Mãe Preta (fig. 2), a qual dialoga com a história de sofrimento, luta e resistência sofrida pelas mulheres negras escravizadas que, por vezes, ficavam longe de seus filhos.

História muito semelhante com a da artista, que se empenhou muito para garantir o sustento de sua família e, provavelmente, ficou longe de seus filhos devido ao trabalho. Além disso, os sofrimentos e as lutas pelas quais a artista passara foram diversos incluindo o preconceito familiar, no trabalho e no meio artístico. Como vimos, a falta de formação acadêmica, questões raciais, sociais, e, talvez, de gênero, serviam como justificativa para o não reconhecimento de sua capacidade e do seu trabalho no meio artístico.

Entretanto, em meio a tantas dificuldades, a artista autodidata desenvolveu seu conhecimento artístico devido a curiosidades, inquietações e observações, rompendo padrões e conquistando seu lugar no meio artístico, sem abrir mão de sua personalidade afetiva e carismática que a transformou na Mãe Negra de muitos da escola.

Como vimos, luta e resistência fizeram parte da vida da artista e, de certa forma, isso se refletiu em várias de suas produções. Sua luta diária em busca de espaço e reconhecimento e sua resistência visando à permanência de seu lugar na arte faz com que a artista expresse em suas produções essa característica de força e persistência individual. Um exemplo disso são suas esculturas vinculadas à umbanda, uma religiosidade ainda marginalizada, mas que se perpetua, independentemente dos conflitos que possam ocorrer entre as diferentes culturas e orientações religiosas.

⁷⁵ Devido à falta de informações na mídia impressa posteriores a esta mostra, torna-se importante aprofundar mais essa exposição para averiguar os impactos que o evento possa ter causado na vida profissional da artista. Desde quais instituições cederam obras para a mostra, até a opinião no meio artístico e a crítica na imprensa, se houve, são dados relevantes, pois complementam a construção da trajetória da artista.

⁷⁶ Evidência de que a artista possuía também uma proposta artística pessoal, seus trabalhos não eram somente sob encomenda.

Sendo assim, a análise das obras umbandistas da artista torna-se importante para contribuir com a religiosidade analisada, colaborando para a consolidação dessa cultura.

1.4. Outro possível olhar sobre Judith

A luta da artista frente às mais diversas dificuldades foram explicitadas anteriormente. O autodidatismo, a questão racial, social e de gênero e a religiosidade foram alguns aspectos analisados e que, a partir das entrevistas de pessoas vinculadas principalmente à arte e à EBA/ILA, evidenciaram diferentes visões sobre a escultora. Entretanto, uma questão sobre as percepções acerca da artista surgiu e merece uma breve explicação.

O questionamento que se impôs está relacionado à presença dos movimentos negros da cidade que foram contemporâneos à artista e como os indivíduos desse grupo poderiam perceber a figura de Judith Bacci. Estes grupos, por apresentarem um posicionamento político atuante e de unificação da raça poderiam apresentar, a partir de um outro ponto de vista, memórias diferentes das abordadas até então.

O fato de Judith ser classificada pelo filho como multirreligiosa sugere que ela buscava adaptar-se a diferentes contextos. A artista, como vimos, frequentava o meio católico, consultava com cartomante e participava de sessões de umbanda e candomblé, sem se definir como pertencente a uma religião em específico. Provavelmente, buscava o catolicismo por ser o meio mais aceito. Porém, segundo depoimento de Nadir Oliveira, a artista era sua filha de santo em sua casa de umbanda e candomblé, dado explicitado recentemente por ele em 2017. Embora se tivesse a informação de que a artista frequentava religiões de matriz africana, o fato de Judith ser filha de santo de um médium fortalece o pertencimento da escultora junto à religiosidade de forma mais comprometida e não como uma participação esporádica nos cultos.

De acordo com Maria Helena Sant'Ana (2017), os clubes negros como o Chove Não Molha (fundado em 1919) e o Fica Ahí Pra Ira Dizendo (fundado em 1921) eram espaços de convivência de negros que, além de proporcionar a socialização nos bailes e festividades, também desenvolviam atividades de cunho político e cultural vinculadas à militância sobre a situação negra antes e após a abolição e à articulação

da Frente Negra Pelotense nos anos 1930 (SANT'ANA, 2017, p. 100). De acordo com a autora, mesmo havendo distinções sociais entre os clubes, o Fica Ahí considerado mais da “elite negra”, e o Chove vinculado aos menos favorecidos economicamente, os clubes negros eram considerados lugares de acolhimento desta comunidade e de resistência quanto ao preconceito. Assim, o sentimento de pertença atrelado à filiação dos membros, como “ficaianos” ou “chovianos”, por exemplo, estabelecia vínculos de memórias afetivas e familiares, pois eram entendidos “como espaços de sociabilidade e inserção social que faziam parte inequívoca das trajetórias familiares, oportunizando namoros, noivados e casamentos (...)” (SANT'ANA, 2017, p. 104). Portanto, conclui a autora, eram laços de pertencimento tanto da trajetória familiar quanto de uma coletividade negra mais ampla.

Assim, vemos que estes clubes incentivavam um sentimento de união oportunizando e/ou incentivando, inclusive, relacionamentos afetivos entre os próprios negros. Nesse sentido, é possível que a mentalidade de grupos negros, vinculados a esse contexto de clubes e movimentos reivindicatórios, não visse de forma positiva relacionamentos inter-raciais. Nessa linha de pensamento, especula-se que a memória deste público em relação à Judith enquanto uma mulher negra casada com um homem branco possa ser bastante diferente da memória do público entrevistado nesta pesquisa, que apresentava um olhar mais de dentro da EBA e, em menor escala, da cidade como um todo. É uma questão ainda a ser verificada, se os grupos participantes de movimentos negros a percebiam como uma referência ou representante de luta e resistência no sentido coletivo ou se a viam como uma artista branqueada, pelo seu relacionamento inter-racial e por frequentar o meio da elite branca pelotense. A segunda hipótese parece mais provável, mas é necessário um futuro direcionamento de investigação para averiguar esta questão, que ficou fora do escopo inicial desta pesquisa.

Por meio de contato com a professora Tânia Feijó, que participou da cena dos clubes negros nas décadas de 1980 e 1990, inclusive tendo participado de diretoria de um destes clubes, obteve-se relato no sentido de que não haveria uma identificação muito forte com a figura de Judith, como representativa da comunidade, em razão de

seu casamento inter-racial não ser muito aprovado, e pelo fato de sua atuação artística se dar mais no âmbito da academia⁷⁷.

Mário Eugênio nos citou que o relacionamento inter-racial dos pais não era muito bem resolvido, visto que a família de Mário Bacci, marido de Judith, não se aproximava da artista nem mesmo após o nascimento dos filhos do casal. Como vimos, somente por volta dos seis anos de idade que Mário Eugênio foi conhecer sua avó paterna, pois, conforme nos disse o filho da artista, a união não poderia mais ser escondida. Ou seja, a aproximação se deu mais por uma pressão social do que por um sentimento de união dos laços de parentesco que se estabeleciam.

Nesse sentido, a luta e resistência da artista foi em âmbito individual, de superação, vencendo obstáculos. Tanto por preconceitos de brancos, quanto por exclusão de negros. Talvez a artista não se sentisse pertencente a nenhum dos grupos, justamente por flutuar entre a elite branca, mas obviamente não pertencer a ela, e a cultura negra, mas não pertencer aos espaços negros, pois provavelmente esses ambientes não dessem abertura para sua participação pelos fatores citados anteriormente. Imagina-se que somente na religiosidade é que a artista teria conseguido experienciar um local de socialização com menos preconceitos e exclusões, encontrando na umbanda, por sua natureza sincrética, o acolhimento.

Enfim, esta breve análise evidencia que podem existir outras memórias acerca de Judith. A maneira como foi conduzida a composição da rede de entrevistados em 2005 foi delimitada pelos próprios entrevistados, onde os primeiros contatados faziam indicações de outros nomes. Isso resultou em um conjunto de colaboradores mais vinculados ao meio artístico, como alunos, funcionários técnico-administrativos, professores e proprietários de obras. Esses colaboradores, em seus depoimentos, trouxeram mais a questão artística e religiosa e menos a questão negra, no sentido de posicionamento reivindicatório.

De qualquer forma, os diferentes locais de fala desses entrevistados não eram relacionados à resistência negra e, por isso, esse tema não surgiu na época. Eram abordadas questões vinculadas à trajetória da escultora, sem especulações de seus

⁷⁷ Contato informal realizado pelo orientador, Prof. Fábio Vergara Cerqueira, em abril de 2018. Este contato, ocorrido já na finalização desta dissertação, abre uma perspectiva de pesquisa a ser avançada, que não pode ser devidamente explorada, mas cuja problematização se impõe para novos estudos que merecem ser feitos sobre Judith.

possíveis posicionamentos ideológicos e políticos. Também eram discutidas informações sobre as esculturas da artista, com enfoque nas características técnicas e artísticas utilizadas, bem como nas temáticas apresentadas, sendo citados os bustos, esculturas mais próximas do modernismo, esculturas católicas e umbandistas, e estas, em especial, foram as destacadas para a realização deste trabalho.

2. A ARTE UMBANDISTA DE JUDITH BACCI

A arte sacra é uma arte tradicional muito utilizada pelo catolicismo e apresenta uma produção a serviço da liturgia, ou seja, é destinada às diferentes práticas de um culto religioso. De uma forma bastante didática, a Igreja católica conseguiu doutrinar seus fiéis e consolidar por meio da tradição essa vertente artística (FRADE, 2012).

A partir disso, é possível verificar que a arte sacra se diferencia da arte religiosa principalmente pelo seu destino. A arte sacra é uma arte relacionada ao sagrado e é muito utilizada pela Igreja católica com a finalidade de despertar o culto ao divino nos fiéis. Esta arte possui um comprometimento com as normas da Igreja para a representação dos santos de forma virtuosa.

Assim, Titus Burckhardt (2004, apud TOMMASO, s/d) afirma que o termo arte sagrada não deve ser aplicado a qualquer obra de arte apenas por possuir um tema religioso, pois a arte sacra, além de derivar de uma verdade espiritual, ela precisa também apresentar uma linguagem formal que testemunhe e manifeste essa origem.

Logo, podemos entender que a arte religiosa apresenta aspecto mais amplo, pode vincular-se com a vida religiosa do artista que a produziu e não necessariamente ela precisa ser usada como elemento para a propagação de uma religiosidade. Esta arte apresenta uma inspiração religiosa, seja do artista, seja do indivíduo que tenha encomendado a obra, por exemplo.

Como já discutido no capítulo anterior, a umbanda é uma religiosidade relativamente recente e transmitida principalmente pela oralidade, portanto, não apresenta um caráter tão institucionalizado quanto o catolicismo. Por isso, a classificação “arte umbandista” utilizada nesta pesquisa, é uma denominação atribuída à produção artística que possua tanto uma finalidade litúrgica (como a representação de entidades para festas religiosas, cerimônias, oferendas, orações/cânticos, entre outros aspectos) quanto uma temática não intencionada, mas

que evidencie a cosmovisão da teologia umbandista, como por exemplo a forma universalista da umbanda de entender o mundo e, por isso, ela apresentar a Linha do Oriente em sua estrutura. Sendo assim, as obras umbandistas localizadas serão tratadas como exemplares da arte religiosa, neste caso vinculadas à umbanda.

Vimos que a umbanda pode ser entendida como uma religiosidade afro-brasileira por sua origem vinculada às práticas africanizadas ou como brasileira por seu caráter sincrético. Em quaisquer das classificações, a umbanda cultua divindades como os Orixás e entidades como caboclos, ciganos, baianos, pretos-velhos, entre outros e, dessa forma busca o desenvolvimento da espiritualidade aliado ao trabalho mediúnico (SANT'ANA, 2014).

Por ser uma religião brasileira fruto de complexas relações sociais de negros com brancos e índios, torna-se necessário um maior aprofundamento sobre esta religiosidade, partindo de conhecimentos históricos e sociais que levaram à formulação da umbanda.

2.1. Umbanda: reflexões sobre a formação da religiosidade

Concone (1987), referência em relação à umbanda, analisou a mediunidade como o fenômeno de transe de possessão dentro desta religiosidade. A autora defende o porquê trabalha com a ideia de transe de possessão. Para ela, o termo transe se aplica a situações de alteração somática que apresenta aspectos comportamentais variados, ao passo que o termo possessão remeteria a um quadro extra somático, com base cultural e que denotaria uma crença. Logo, a definição transe de possessão, para a autora, seria um estado dissociativo embasado por uma explicação cultural, no caso a posse pela divindade. A autora traz uma visão psicologizada do transe de possessão, o que pode deixar de fora a experiência da vida religiosa e tratá-la, apenas, como uma ilusão e não como vivência, reduzindo a abordagem a somente um ponto de vista, o psicológico.

Seguindo na linha de pensamento da autora, para ela, o conceito de cultura na área da antropologia não supria as distinções internas e complexas de uma sociedade de classes. Por isso, a autora utilizou o termo ideologia. A ideia de cultura prevê uma universalização da discussão do Homem, porém, necessitaria abarcar igualmente a

diversidade. Segundo Concone (1987), o termo cultura apresentaria caráter imperialista e homogeneizador.

Por isso, a autora desenvolveu o tema transe de possessão a partir do conceito de ideologia, entendendo-a como os “sistemas de referência inconscientes do grupo social” (CONCONE, 1987, p.24), que estão presentes em todas as formas de comunicação, inclusive no discurso científico. A ideologia, neste contexto, é entendida como uma visão de mundo elaborada por umbandistas e como uma interpretação de autores.

A partir disso, as ideias da autora dialogam com o conceito de memória coletiva desenvolvido por Halbwachs (1996) e aprofundado por Candau (2011), no termo memória social, discutidos no capítulo anterior.

Concone (1987) analisa que, em cada mensagem, o indivíduo serve como um emissor-receptor de mensagens e nelas estão implícitas as ideologias do grupo. Assim, as ideologias metacomunicam, ou seja, em uma mensagem não somente o conteúdo significa, mas também o modo como se diz algo e o que não se diz são aspectos indissociáveis da mensagem (VERON, 1971, p. 71., apud CONCONE, 1987, p. 24.).

Isso nos remete às ideias de Candau (2011) sobre metamemória, onde o autor a define como as interpretações, o valor que atribuímos, o significado e a ressignificação que fazemos a partir da memória.

As ideologias metacomunicam, ou seja, produzem um significado para além do que foi dito, com base no que também foi silenciado. Da mesma forma que a metamemória seria uma elaboração de significados e valores que se produz a partir da memória compartilhada e de seus esquecimentos.

Dessa forma, entende-se que o conceito de ideologia tratado por Concone (1987) associa-se com as discussões sobre memória social. Nesse sentido, a umbanda e seus fenômenos de transe de possessão analisados pela autora, enquanto elementos presentes em grupos sociais, fazem parte da ideologia e da memória social da comunidade que mantém contato com a religiosidade.

Concone (1987) salienta que “as ideologias podem ser consideradas como formulações inconscientes de concretas relações sociais” (CONCONE, 1987, p.25),

ou seja, a interação nessas relações contribui para a consolidação da memória. As mensagens ideológicas contidas na umbanda partem de relações interativas, dialógicas, esse grupo social não absorve passivamente elementos de outras culturas, ele se hibridiza, interage com os diferentes grupos sociais.

Muitas vezes, essa interação pode ser feita de forma impositiva. Por isso, torna-se fundamental discutir como se organizou o processo histórico de relações entre diferentes grupos e classes sociais, já que são eles que elaboram as mensagens ideológicas.

Nesse sentido, Concone (1987) analisa as relações de dominação e dependência no Brasil Colonial entre colonizadores e colonizados, já que os grupos sociais podem interferir nas mensagens ideológicas. Para a autora, o principal aspecto está no estabelecimento da ideologia da democracia racial no Brasil. A autora buscou uma caracterização dos grupos negros e suas relações na sociedade nacional, discutiu também as relações de dominação-subordinação como consequência do período colonial, para então, analisar o surgimento da umbanda.

A cientista social ainda afirma que esta relação entre oprimido e opressor pode levar a dois tipos de situações, um movimento pró “branqueamento” e outro pró “negritude” (CONCONE, 1987, p. 26). Ainda existiria uma terceira tendência, a de valorizar a presença indígena, esta, segundo a autora, marcaria um caráter brasileiro e negaria a origem negra. Entretanto, existe uma grande aproximação até mesmo de representação entre caboclos indígenas e orixás africanos que acabam mais aproximando do que afastando o indígena do negro na religiosidade, por isso essa terceira tendência não foi muito explorada pela autora.

Nesta reflexão, as ideias de Concone (1987) se aproximam das ideias do umbandista e geógrafo Moraes (2014) ao se referirem a uma tentativa de branqueamento da umbanda, um “depuramento” das características entendidas como primitivas à época e de influência negra mais marcante. Além disso, houve também uma busca em aproximar a umbanda de religiões mais aceitas pelo sistema, como o cristianismo, e de vinculá-la a um pensamento considerado mais elaborado, como o kardecismo.

Entretanto, existia outro movimento em relação à umbanda que insistiria na origem africana, evidenciando orgulho dela e ressaltando a antiguidade dessa religiosidade.

Embora em termos de formulação a umbanda seja uma religião nova, os seus valores fundadores são ancestrais, herdados de culturas religiosas anteriores ao cristianismo (CUMINO, 2015).

Concone (1987) cita “Luz de Deus” como significado da umbanda. Para o umbandista e escritor Ademir Barbosa Jr. o significado esotérico e espiritual da palavra que denomina a religião é Luz Divina ou Conjunto das Leis Divinas. Para ele, a umbanda é uma religião constituída:

(...) com fundamentos, teologia própria, hierarquia, sacerdotes e sacramentos. Suas sessões são gratuitas, voltadas ao atendimento holístico (corpo, mente e espírito), à prática da caridade (fraternal, espiritual, material), sem proselitismo. Em sua liturgia e em seus trabalhos espirituais vale-se do uso dos quatro elementos básicos: fogo, terra, ar e água. (BARBOSA JR., 2011, p.5).

Além das designações acima, Cavalcanti Bandeira (1970, apud CONCONE, 1987) encontrou outra possibilidade para a denominação da umbanda buscada na origem africana, o autor parte do substantivo quimbanda (de origem kimbundo) que, segundo ele, significa, na Angola, curandeiro, médico ocultista. A partir da variação desta palavra a umbanda se referiria à arte de curar, ofício de ocultista.

Esta religião tida como genuinamente brasileira é relativamente recente (data de 1908) e reflete muito da cultura deste país dito multicultural, laico e supostamente sem preconceitos raciais. Entretanto, devido à falta de conhecimento sobre as religiões de matriz africana, ainda observamos o preconceito e a intolerância religiosa em relação à umbanda.

Morais (2014), também nos traz esclarecimentos relevantes para uma melhor divulgação do conhecimento em umbanda no país. Como abordado na introdução desta pesquisa, a manifestação do Caboclo das Sete Encruzilhadas está associada ao início da umbanda. Analisando esta manifestação, que foi considerada de espírito inferior na época, Moraes evidencia a presença do catolicismo em dois pontos. Primeiro, o significado do número sete presente no nome do caboclo pode associar-

se aos sete dons do Espírito Santo, que seriam: “sabedoria, entendimento, conselho, fortaleza, ciência, piedade e temor” (MORAIS, 2014, p. 14). Segundo, a encruzilhada, também presente no nome da entidade, seria o local de convergência dos sete caminhos que levam a Deus e era também a habitual localização das igrejas do interior (MORAIS, 2014).

O número sete é um número importante na umbanda. No campo das entidades, a umbanda é composta por Sete Linhas, cada uma com um chefe supremo, normalmente um Orixá (podendo haver sincretismo com nomes de santos católicos). Cada linha corresponde a uma vibração composta por um grupo de espíritos afins chefiados pelo seu Orixá, logo, é possível perceber que existe uma estrutura hierárquica na organização dessas linhas. Cada linha divide-se em sete falanges, e cada falange, comporta sete legiões (CONCONE, 1987).

Conforme a sacerdotisa Vieira (2015), muitos espíritos convergiram para a umbanda e, por isso, foi necessário criar Linhas de Trabalho ou Correntes Espirituais para a acomodação desses espíritos que apareceram e aparecem para trabalhar junto aos encarnados. Estas linhas não são estáticas e crescem à medida que mais espíritos se apresentam, sendo agrupados por afinidades mentais, conscienciais e espirituais. São formadas por hierarquias pontificadas por espíritos mentores⁷⁸ de umbanda.

Segundo Vieira (2015), os espíritos que queiram atuar em benefício da humanidade, louvando e servindo aos Orixás, e que queiram fazer a caridade, aproximam-se da umbanda, também por esta ser uma religião aberta. Este caráter agregador de diferentes espíritos que chegam à umbanda vai além do sincretismo e da síntese, a umbanda seria um cruzamento uma profusão múltipla e plural de linhas e lados, pois ela lida com uma realidade que a transcende em seu conhecimento ao acolher espíritos que inicialmente não estavam no seu campo.

De acordo com Vieira (2015), desde a mais remota antiguidade em todos os povos do mundo, existiu uma tradição esotérica fundamentada nos saberes sobrenaturais. O cientista da religião e médium umbandista Cumino (2015) acrescenta que as entidades que atuam na umbanda não são de uma única raça ou religião.

⁷⁸ Espíritos considerados mais evoluídos que apresentam elevado grau de sabedoria para nos orientar.

Diversas manifestações espirituais de diversas sociedades, culturas e religiões são observadas na umbanda.

Nesse sentido, esta religiosidade apresenta um caráter universalista pois, segundo Vieira (2015), independentemente da religiosidade, todas elas são caminhos evolutivos ao Criador. A umbanda respeita todas as religiões. O racismo, a intolerância e o preconceito não é aceito na umbanda, ela está aberta para todo espírito de qualquer parte do planeta que queira evoluir seguindo aos Orixás.

Para o sociólogo André Peixoto (2015), o universalismo concebe múltiplas acepções filosóficas, científicas e religiosas. O autor entende a concepção como uma doutrina que adere a diferentes acepções religiosas que se encontram nos dogmas tanto do Oriente quanto do Ocidente (catolicismo, budismo, hinduísmo, taoísmo, kardecismo, entre outras).

Peixoto (2015, p.101) adotou o termo universalismo como uma doutrina que parte de uma “religião base”, “mas que articula-se em outras formas de se conceber o mundo e a natureza, situando-se em múltiplos credos religiosos e linhas filosóficas, tais como científicas, que dialogam com o saber em questão”.

Nesta pesquisa, o universalismo é entendido da mesma forma pois, para a umbanda, tratada como a religião base, todas as diferentes contribuições são importantes. Por exemplo, ensinamentos católicos, indígenas, hindus e kardecistas, assim como o conhecimento dos baianos, marinheiros, pretos-velhos, ciganos e dos mais diversos espíritos, todos, atuam no objetivo maior de levar a Deus quem necessita.

Para Peixoto (2015), o universalismo carrega o discurso de respeito da harmonização dos diferentes princípios doutrinários e religiosos. Ou seja, mesmo com suas particularidades, cada religião é entendida como um meio de levar ao mesmo destino, independentemente do caminho traçado por ela, logo, o diálogo entre as diferentes religiões pode ser algo produtivo.

Segundo Vieira (2015), esta abertura da umbanda para diferentes manifestações possibilitou, por exemplo, a criação da Linha do Oriente, onde espíritos de sábios que não encarnam mais ajudam os irmãos encarnados, seja qual for sua origem religiosa. Nesta linha, entre outras manifestações, estão chineses e egípcios e, por isso, as

obras de Judith que representam máscaras dessas culturas também são analisadas neste trabalho.

Barbosa Jr. (2011), analisa a formação das Sete Linhas da Umbanda e suas variações observadas em diferentes autores com obras situadas de 1925 a 2010. A partir dessa pesquisa, o autor apresenta a forma como mais frequentemente são conhecidas ou se manifestam nos terreiros de umbanda. De acordo com o autor, as Sete Linhas da Umbanda são: Oxalá; Iemanjá; Xangô; Ogum; Oxóssi; Yori e Yorimá.

Esta organização em leque, de linhas, falanges e legiões, segundo Concone (1987), permite um crescimento do número de entidades e grupos na umbanda, pois está sempre aberta para a acomodação de novos espíritos, das mais diversas origens. Diferentemente dos centros kardecistas que viam estes novos espíritos com certo estranhamento, entretanto, estas diferentes manifestações estavam se tornando frequentes nessas casas. Segundo Morais (2014), após a manifestação do Caboclo das Sete Encruzilhadas em Niterói, começaram a aparecer, nestes centros seguidores de Allan Kardec, manifestações espirituais de outros caboclos e pretos-velhos. Além disso, estavam sendo introduzidos elementos como o fumo e bebidas, oriundos das tradições indígenas, e o uso de chás e banhos, vindos da cultura africana.

O autor diferencia a umbanda do kardecismo. A primeira faria uso de espíritos populares e seria baseada em rituais e tradições. Já a segunda apresentaria espíritos intelectualizados das elites brancas e europeias, baseadas em Allan Kardec (MORAIS, 2014).

Do ponto de vista histórico, Morais (2014) afirma que a aproximação de santos católicos a divindades africanas teve origem no processo colonial. Concone (1987) problematiza um pouco mais essa aproximação entre esses diferentes grupos sociais e suas religiosidades. Para ela uma melhor abordagem das religiões afro-brasileiras seria através de uma dupla perspectiva: de um lado uma análise dos aspectos religiosos, e, de outro, a situação de contato, ou seja, entender as relações entre brancos e negros na África e no Brasil, que refletem na situação sociocultural brasileira, revelando características da identidade cultural nacional.

Concone (1987) propõe um estudo das populações originais africanas e um estudo do papel deformador da escravidão. De forma bastante simplificada, a autora destaca dois grandes grupos vindos no tráfico negreiro: os bantos e os sudaneses.

Cada grupo era composto por diferentes civilizações africanas e trouxeram consigo diferentes saberes, uns eram criadores, agricultores, homens da floresta, outros conheciam grandes reinados, oriundos de civilizações totêmicas, de orientações matrilineares ou patrilineares, entre outras particularidades (CONCONE, 1987, p.36).

A autora defende que em relação à religião e às crenças o quadro era igualmente rico, entretanto, observa Concone (1987), é frequente o uso no singular de religião e filosofia africana. Esta simplificação, para a autora, apesar de ser uma “violentação” (CONCONE, 1987, p.36), um desrespeito às crenças africanas, já que define como singular algo que é plural, de certa forma evidencia o que une a chamada “África negra”, ou seja, elementos em comum quanto à religiosidade unem civilizações que, à princípio, possuem crenças próprias e diferentes.

Esse pensamento da autora apresenta aproximação novamente com as ideias de Candau (2011), neste caso, com o conceito de retóricas holistas, abordadas anteriormente, em que o autor alerta para a problemática das generalizações, pois acabam definindo uma cultura como um todo unificado e homogêneo. O próprio conceito de cultura que para Concone (1987) soava imperialista, nesse caso, seria uma generalização que não trataria da diversidade do grupo estudado.

Nomenclaturas como “cultura indígena”, assim como “religião africana”, partem da ideia de unir elementos em comum que unem o grupo, mas não abrange as suas particularidades, ou seja, a cultura indígena é formada por diferentes ‘subgrupos’ indígenas, e cada ‘subgrupo’ apresenta aproximações que caracterizam o que se entende como indígena, mas também apresenta muitas diferenças entre si. Da mesma forma, a religião africana, apresenta crenças que unem os africanos em uma ideologia geral, mas cada povo possui a sua forma de cultuar as suas entidades, seguindo orientações distintas. São características que unem, mas também separam os diferentes grupos.

As características gerais das religiões africanas, segundo Concone (1987), seriam a vertente esotérica, a importância da oralidade nessas religiões e o fato de que os ritos da gênese ultrapassam os limites da vida humana, ou seja, acreditam numa imortalidade da alma. Para a autora as religiões africanas creem em uma ordenação de forças hierarquicamente organizadas. Acima de todos e inacessível está o Criador ou Deus supremo, que possui força cósmica e teria o poder de regular

os fenômenos naturais. Abaixo dele, estariam as forças intermediárias, intercessoras junto aos homens. De grande importância no panteão africano essas divindades são denominadas Orixás, que servem de elo entre os homens e a divindade distante suprema (CONCONE, 1987, p.38).

As esculturas umbandistas de Judith, se entendidas como representações de forças espirituais, por associação, serviriam de elo entre os praticantes da religiosidade e as entidades cultuadas (forças espirituais).

Ampliando mais a análise, Concone (1987) pontua que a ideia de uma “força vital” permeia a cultura africana, e a religião atuaria enquanto atividade que busca captar “força ou energia vital, reforçar a existência, assegurar sua perenidade” (TEMPELS, 1965, apud CONCONE, 1987, p.38). Ou seja, perenidade da existência enquanto energia, o que confirma a crença na vida após a morte.

De acordo com Concone (1987), para os africanos, a concepção do universo e do homem é por excelência dinâmica. Parte de uma força única e de várias manifestações em busca de equilíbrio, a religião atuaria quando existisse a desordem ou a ameaça de desordem.

A partir disso, a autora questiona o que teria sobrado desta visão cósmica de mundo do negro africano no Brasil. Cita a escravidão como processo desagregador e violento, que impôs rupturas a esses grupos impedindo a continuidade da organização social, familiar, política e econômica. Para a autora, as características que sobreviveram aos processos da escravidão foram as formas de sentir, pensar, as crenças e os valores.

Concone (1987) ressalta as modificações dessas crenças a partir do contato entre grupos culturais diferentes, não somente dos negros com brancos, e negros com índios, mas também entre os diferentes grupos negros, além das alterações provocadas pelo próprio processo da escravidão. De qualquer forma, o que poderia ser negativo para a conservação da religiosidade, acabou unindo os diferentes povos e consolidando a umbanda no país.

Essa reelaboração da religiosidade dialoga com o conceito de memória multidirecional proposta por Rothberg (2009), uma mútua influência entre as diferentes memórias, estas entendidas como mecanismos que se retroalimentam, influenciam e são influenciadas num processo dialógico e menos impositivo. Daí, podemos entender

que as religiosidades de matriz africana sofrem um processo de relações sociais permeadas pela mentalidade do sistema colonizador que subjugava o negro e suas produções, que perdura mesmo após a abolição da escravidão. Entretanto, a religiosidade africana se mostrou, nesse caso, como multidirecional, influenciando e sendo influenciada pelas diferentes culturas encontradas no Brasil.

Entretanto essa mútua influência nem sempre acontece de forma equilibrada. Temos ainda em Concone (1987) que o negro, enquanto homem-mercadoria, desumanizado, tratado como sub homem, ainda é um fator que pesa na avaliação negativa da cultura e do homem negros. Afirmação semelhante se vê nas palavras de Fanon (2008), quando fala sobre a busca de ascensão do negro à condição de humano mediante a desvalorização de sua crença para aproximar-se da cultura do branco.

Morais (2014) ressalta que a umbanda buscava firmar-se como genuinamente brasileira no início do século XX e utilizava como justificativa a ideia de que dialogava com os grupos populares que iam crescendo na formação das periferias. Entretanto, nesta busca de ascensão social e melhor aceitação da religião de matriz africana, o negro precisou aceitar os valores impostos pela elite branca, ou nas palavras do autor: “A rejeição às próprias tradições é, portanto, calcada na questão social” (MORAIS, 2014, p.19).

Contudo, o termo rejeição, utilizado pelo autor, parece incutir uma ideia de que o negro eliminou por completo sua cultura para apenas aceitar a cultura branca. Mas, como vimos nas palavras de Rothberg (2009), a memória é multidirecional, sendo assim, as memórias se retroalimentam. Exemplo disso é que a cultura africana não se apagou ao estabelecer contato com indígenas e brancos no Brasil. O que se pode dizer é que ela se ressignificou a partir desse contato impositivo que buscava o branqueamento cultural.

Contudo, paralelo a esse “embranquecimento”, houve o “enegrecimento” da cultura europeia a partir da aceitação no kardecismo de elementos afros, além de indígenas e católicos, mas sempre sob o controle da cultura dominante. Esta impunha nova estrutura à religião e, segundo Moraes (2014), retirava das tradições afro e indígenas tudo o que chocava os esclarecidos da época.

Algumas correntes chamam essa umbanda fortemente ligada ao kardecismo como Umbanda Branca ou Linha Branca de Umbanda, onde entende-se a umbanda como uma linha do Espiritismo e não uma religião própria. Reforçando o que diz Marcelo Moraes sobre o embranquecimento da cultura africana, Cumino (2015) também analisa que o termo branca opõe-se a negro, ou seja, esta “é uma umbanda mais branca que negra, mais europeia que afro” (CUMINO, 2015, p.83). E ainda hoje muitos usam essa denominação para livrar-se de preconceitos, como se ser de Umbanda Branca fosse ser de uma umbanda boa, entretanto não há uma Umbanda negra ou umbanda ruim, apenas umbanda, como defende Cumino (2015).

Concone (1987) nos traz também algumas datas importantes em relação à umbanda, como o surgimento dos primeiros centros de cultos e federações a partir de 1920, a primeira Tenda Espírita Mirim, em 1924, a fundação da Federação Espírita de Umbanda, em 1939, e o 1º Congresso Brasileiro de Umbanda, no Rio de Janeiro, em 1941 (BANDEIRA, 1970, apud CONCONE, 1987). Tais datas refletem a tentativa de se unificar a religiosidade, o que ainda está em processo de formação, já que, como vimos, imprecisões e variações doutrinárias são, de certa forma, uma característica da umbanda. E é importante entender a religião como o resultado de um processo – sociocultural e político.

Um fator que possa servir para a sua permanência é o aspecto ecumênico, de valorizar todas as religiões sem fazer críticas diretas a elas, mas se autointitulando como a religião do futuro, já que é fruto de um polisincretismo religioso existente no Brasil e que dá origem a um novo culto.

Moraes (2014) nos diz que durante o governo Vargas, no Estado Novo (1937-1945), devido a repressões, os templos umbandistas eram chamados de tendas espirituais, novamente numa evidente vontade de desvincular a umbanda das práticas africanas e indígenas, “branqueando” a religião.

Para melhor aceitação, intelectuais da umbanda a designavam como a representação da miscigenação das práticas culturais das três raças e utilizavam como estratégia a característica assistencialista para segmentos menos favorecidos (MORAIS, 2014).

De acordo com Moraes (2014), em 1941, no já citado 1º Congresso Brasileiro de Espiritismo de Umbanda, houve a tentativa de afastar a umbanda de práticas

africanizadas, utilizando o discurso de expressão religiosa da evolução brasileira. Em 1950, praticantes de grupos menos favorecidos começaram a questionar este afastamento das raízes.

Alguns intelectuais aproximavam a umbanda a uma origem até mesmo na Índia para distanciar do que chamavam de “baixo espiritismo” ou de rituais tidos como primitivos, segundo teorias racistas do século XX (MORAIS, 2014).

Partindo do mesmo ponto de vista de Marcelo Moraes (2014), Cumino (2015) também reforça a existência desses pensamentos racistas ao expor em seu livro “História da Umbanda”, um trecho de uma reunião de 22 de outubro de 1941, quando se tentava definir as origens da religião.

É possível perceber essa visão preconceituosa de intelectuais da época em relação à umbanda quando afirmavam que ela teria sim vindo da África, entretanto “(...) da África Oriental, ou seja, do Egito, da terra milenária dos faraós (...)” (CUMINO, 2015, p.207). E demonstrando o ideal que se queria passar afastado do que consideravam primitivo, o trecho segue com: “O barbarismo afro de que se mostram impregnados os ecos chegados até nós, dessa grande linha iniciática do passado, se deve às deturpações a que se acham naturalmente sujeitas as tradições verbais (...)” (CUMINO, 2015, p.207), ou seja, alguns intelectuais, embora aceitassem a origem africana da religião, ressaltavam que ela teria sido deturpada pelo barbarismo dos negros do ocidente africano, vindos para o Brasil no processo de escravização.

Em meio à visão preconceituosa da religiosidade umbandista, outra questão que podemos perceber é em relação à resistência das crenças africanas. A partir do pensamento de Concone (1987), vemos que a resistência dessas crenças se deu também pelo fato de que estas práticas estavam intimamente ligadas à vida cotidiana das sociedades africanas. Como nos esclarece a autora, os colonizadores portugueses precisavam dar liberdade de diversão em benefício do próprio rendimento do trabalho escravo. Entretanto, a Igreja, embora permitisse o divertimento para o escravo, vigiava-o para que não perpetuasse o paganismo. Além disso, os senhores de escravos temiam que com essa liberdade os “feiticeiros” poderiam formar grupos de resistência ao branco. Dessa forma, a sociedade escravista foi responsável ao mesmo tempo pela perda e pela conservação de elementos culturais africanos, conclui Concone (1987).

A autora salienta que no período da escravidão os cultos eram mais efêmeros pois, à medida que novos africanos chegavam, tais cultos eram substituídos por outros. Somente a partir da libertação dos escravos e da concentração dos libertos nas áreas urbanas é que os centros de cultos começaram a se organizar, o que ocorre em diferentes regiões do país, por exemplo com os candomblés, batuques xangôs, tambores de minas, etc. Ainda assim essas práticas passavam por perseguições policiais que obrigaram alguns centros a se organizarem em regiões de mais difícil acesso (CONCONE, 1987, p. 51).

Na obra de Concone (1987) intitulada “Umbanda: uma religião brasileira” a autora aborda um capítulo chamado “Macumba e Umbanda: considerações gerais” (CONCONE, 1987, p.54). Ao falar especificamente sobre a umbanda, a autora afirma que essa religiosidade seria um resultado da ascensão de uma parcela da população, anteriormente ligada à macumba⁷⁹, esta entendida por Concone (1987) como um culto afro. Dessa forma, as pessoas buscariam na umbanda uma forma de desvincular-se do grupo estigmatizado socialmente. Para a autora, a umbanda apresentava aspecto mais amplo, não se limitando à população negra, abarcando uma camada maior da população, mas ainda assim se vinculando aos grupos menos favorecidos economicamente.

Nesse sentido, novamente as ideias de Concone (1987) aproximam das de Moraes (2014), pois ambos afirmam que na busca da ascensão social, os umbandistas marcavam uma ruptura (com maior ou menor ênfase) com os cultos negros e buscavam vincular a religião ao espiritismo; entretanto, a linha Kardecista via na umbanda uma manifestação tosca do espiritismo, julgando-a como primitiva.

Em seu breve histórico da umbanda no Brasil, Moraes (2014) salienta pontos importantes, evidenciando linhas de pensamento preconceituosas na origem da religião, diversas artimanhas utilizadas para afastá-la da cultura africana e indígena, e analisa até mesmo as influências de culturas dominantes e das esferas político-governamentais.

⁷⁹ O termo “macumba” utilizado acima pela cientista social, pelo estudioso Roger Bastide, além de outros autores citados por Concone (1987), era pejorativamente utilizado pela sociedade da época associado às religiões de matriz africana. Até os dias atuais o termo apresenta esta conotação. Entretanto, a primeira definição de macumba seria a de um instrumento musical de percussão, semelhante a um reco-reco, de som rascante e, macumbeiro, seria o tocador desse instrumento (GELEDÉS, 2014).

Mas, por último, aponta que a aproximação ideológica entre templos e federações poderia ser um caminho para a afirmação da religião através de uma unificação e, como consequência disso, a possibilidade de adquirir maior representatividade junto a órgãos governamentais, o que contribui para a divulgação, reconhecimento, fortalecimento e diminuição da incompreensão e intolerância religiosa no país.

Com alguns esclarecimentos do autor (MORAIS, 2014), podemos entender que a umbanda ainda tem um caminho a percorrer em busca de igualdade de tratamento, não somente através das leis já existentes, mas na efetiva aplicação delas para uma mudança de mentalidade da sociedade que é fortemente vinculada à memória social.

Concone (1987, p.57) desenvolve um conceito de Clifford Geertz⁸⁰ sobre a “teoria extrínseca do pensamento”, onde ele trata o pensamento como atividade pública e não privada, assim como entendemos a memória social como a expressão comum de uma coletividade. A autora, aprofundando sua análise sobre a ideia de Geertz⁸¹, afirma que os ritos religiosos servem como um mapa, um modelo simbólico que influenciam os modos de reagir, estes atos de expressão sendo mediados por modelos retirados mais da cultura popular do que de rituais religiosos formais.

A autora também afirma que os sistemas de símbolos servem de fontes externas de informação, por meio das quais a vida humana pode ser organizada, neste caso, pode-se estabelecer associação com as palavras de Le Goff (1986) sobre cultura material, onde os objetos servem justamente como fontes de informação, de acordo com o autor.

Visando a mostrar a variedade de cultos brasileiros, Concone (1987) utiliza um quadro organizado por Esther Pressel (1967, apud CONCONE, 1987, p.58), em que a autora agrupa os cultos em: catimbó rural; novos cultos caboclos; cultos africanos tradicionais, formas de cultos menos elaboradas; e formas de culto resultantes de mescla. Concone analisa que a umbanda não consta em nenhum destes grupos e que somente em Bastide (1971, apud CONCONE, 1987) que a umbanda apareceria no livro do autor intitulado como “Religiões Africanas no Brasil”.

⁸⁰ GEERTZ, Clifford. Significación y acción social. La ideología como sistema cultural. In: VERÓN, Eliseo. **El processo ideológico**. Buenos Aires, Tiempo Contemporaneo, 1971.

⁸¹ Idem.

Nesse sentido, esse dado evidencia uma imprecisão dos termos relativos à religiosidade vinda da própria variedade de cultos praticados, tal imprecisão também é percebida nos entrevistados que conviveram com Judith Bacci que citaram nação, batuque, candomblé, umbanda, sem fazer grandes distinções entre elas.

Concone (1987) ainda esclarece que era comum se referir aos Xangôs do Recife ou aos Candomblés Baianos como Umbanda e, para a autora, essa popularização do termo se devia aos meios de comunicação de massa, mas sobretudo, pelo fato de vários cultos brasileiros de matriz africana terem adotado o termo Umbanda conforme este foi se popularizando (e pelo fato de o termo ser tomado como menos negativado que os demais cultos afros).

Segundo a autora, até mesmo nos dados oficiais sobre religião, além de catolicismo e protestantismo, apareciam apenas Espiritismo Kardecista e Espiritismo Umbanda, sem nenhuma menção a outras manifestações religiosas. Para Concone (1987), este dado indica duas questões, o preconceito com os demais cultos afros e a expansão da Umbanda.

Juntamente com esta expansão e com uma tentativa de criar uma doutrina unificada da umbanda, Concone (1987) analisa um certo abrandamento da religião, ao pontuar que alguns autores celebram, por exemplo, o fim do uso do marafo⁸², este sendo substituído por sucos de frutas e “bebidas não espirituosas” (CONCONE, 1987, p. 69), ou por exemplo, autores que criticavam as variações de nomenclatura das sete linhas na umbanda (indicando uma falta de unificação, pois cada terreiro adotava nomes que, por vezes, não coincidiam), alguns utilizavam também o termo “Umbanda limpa”, onde, segundo Concone (2014), não havia o sacrifício de animais, além disso, na análise da autora, existia um esforço em classificar a umbanda como uma religião que prezava pela caridade e não pela exploração da dor e sofrimento alheio.

Em meio às várias formas da Umbanda, Concone (1987) busca caracterizar a Umbanda seguindo a definição proposta por Bandeira⁸³ em entrevista realizada pela autora em 1972. Bandeira (1972, apud CONCONE, 1987) classifica a Umbanda em quatro tipos: a primeira seria a umbanda “espiritista” ou “de mesa”, união entre as umbandas e o kardecismo, que busca desvincular a umbanda das influências

⁸² Aguardente utilizada por algumas entidades na umbanda.

⁸³ Estudioso e líder umbandista. Autor do livro “O que é Umbanda” de 1970 publicado pela Editora Eco.

“primitivistas”. A segunda, seria a umbanda “ritualista” ou “de salão”, com o uso da roupa branca e das palmas em vez de instrumentos de percussão. Esta linha seria mais vinculada à influência indígena. A terceira, a umbanda “ritmada” ou “de terreiros”, que utilizaria o toque do atabaque nas cerimônias e uma vertente suavemente africanista com poucas obrigações de Candomblé. E a quarta, a umbanda “ritmada e ritualizada”, a que praticaria um ritual mais próximo do Candomblé.

Por fim, entre as várias umbandas, Concone (1987) registra o caráter de religião efetivamente brasileira da umbanda e o seu reconhecimento generalizado pela população, o que, para a autora, acabaria sendo um elemento de atração de adeptos. Nesse sentido, a autora elaborou um mapa onde evidencia a maior concentração de terreiros em São Paulo e, a partir disso, constata que a umbanda se constituiu como uma religião de baixa classe média e sua clientela não era exclusivamente negra.

Característica também observada nas entrevistas realizadas no período de buscas de obras de autoria de Judith Bacci. Com exceção do filho da artista, Mário Eugênio Bacci, e de sua amiga e funcionária, Cenira Alves, os outros entrevistados que eram proprietários de obras umbandistas da artista e/ou praticantes dessa religiosidade eram brancos, ou pelo menos não apresentavam fenótipo negro. Reforçando o que Concone (1987) constatou, a umbanda, embora vinculada à religiosidade de negros, é praticada também por pessoas não-negras e, em relação aos entrevistados para esta pesquisa, estas pessoas representam a maioria.

Por isso, Concone (1987) entende a umbanda como uma religião em formação que responde à vontade de ascensão de parte da população, não somente negra, mas também branca e de classes com certo poder aquisitivo. A expansão da umbanda se dá numa tentativa de pertencer a um grupo dominante ou socialmente mais valorizado que o de origem puramente africana.

Na análise das esculturas umbandistas, esses elementos em relação à umbanda e às problematizações em relação a sua formação serão discutidos e podem reforçar a importância da cultura material para a religiosidade, enquanto elemento que consolida a cultura, atuando até mesmo como exemplo de resistência a processos opressores de formação das sociedades.

2.2. As esculturas e a cultura material

O conjunto de esculturas analisado compreende parte da cultura material da cidade e contribui para a continuidade das práticas religiosas umbandistas. Entende-se por cultura material, para além de documentos escritos, das músicas, da oralidade, os objetos manipulados pelo homem e que servem como fontes de informação e exemplares da cultura local (LE GOFF, 1986; FUNARI 2006). Tais objetos, em alguns casos, podem ser eleitos enquanto patrimônio cultural de determinada localidade.

A escultura de Judith torna-se um elo para a religiosidade afro-brasileira em Pelotas-RS. Azevedo (2009) reforça a importância da imagem até mesmo pela influência do catolicismo popular. Segundo a autora, ao falar de santo fala-se da imagem que cerca todo mundo do catolicismo, pois a vida das pessoas religiosas centra-se na devoção e "elas se relacionam o tempo todo com o santo - conversam, pedem proteção, resolução de problemas, para arrumar namorado... - e podem até ficar zangadas e virar a imagem [...] caso não sejam atendidas" e conclui que "a imagem personifica o poder sagrado, mas não é a fonte dele" (AZEVEDO, 2009, p.113).

Nesse sentido, destaca-se a importância da obra de Judith na contribuição religiosa para o público de devotos de tais entidades representadas em suas esculturas. Salienta-se novamente que a artista também produziu obras de santos católicos, atendendo aos mais diversos grupos religiosos e novamente reafirmando a diversidade cultural da localidade. As obras umbandistas analisadas neste capítulo são: Iemanjá, Carranca de Exu, Mãe Josefina, Vó Isaura, Baiana das Sete Miçangas I e II, Máscara Egípcia I e II, Máscara Chinesa Masculina e Máscara Chinesa Feminina.

Associado às imagens, os pontos cantados também serão analisados, pois podem fornecer elementos importantes para entendermos as diferenças entre os guias, suas predileções, personalidades e oferendas, enfim, suas características mais marcantes. Os cânticos atuam na convocação para a manifestação das entidades nos centros de umbanda, além disso, identificam o espírito que se manifesta e servem como condensadores de energia. Portanto, os pontos cantados são como chaves sonoras que reverberam no astral, atuando na comunicação entre membros de uma corrente espiritual, encarnados ou desencarnados, e na manipulação de energias,

auxiliando até mesmo em tratamentos espirituais e físicos dos participantes dos cultos (VIEIRA, 2015).

A indumentária é por si só um objeto de estudo para a religiosidade afro-brasileira, seja em um filho de santo, seja em uma imagem da entidade, ela também contribui para a identificação de guias ou orixás, e no reconhecimento da religião na qual está sendo utilizada, se na umbanda ou no candomblé⁸⁴.

Em relação às cores, de acordo com Janaína Azevedo (2009, p.28), para a Orixá Iemanjá as cores da vestimenta na umbanda tradicional são o branco e azul claro, para os pretos-velhos é o branco. Já para os Baianos, o amarelo com branco e, para os Exus, o preto e o vermelho. Apontamentos importantes para a leitura iconográfica que nos auxilia a investigar as informações presentes nas esculturas.

Funari (2006) nos esclarece que a arqueologia ultrapassou o caráter auxiliar da história. O autor afirma que os objetos podem e devem ser usados como fontes de informação. Para a religiosidade umbandista, a imagem tem muito a dizer, especialmente se aliada à tradição oral. Para Le Goff (1986) e Funari (2006), não se deve criar uma hierarquia de fontes, e sim entender a especificidade de cada uma favorecendo o diálogo entre elas.

A cultura material, anteriormente tratada como objeto artístico, de curiosidade ou de colecionador, passa a tornar-se “uma fonte histórica” (FUNARI, 2006, p.85). Sendo assim, hoje entendemos o que representa a Iemanjá, não somente por textos escritos, mas também pela sua iconografia expressa na materialidade da escultura. Aliado a isso, a tradição oral contribui para a disseminação do culto à Orixá. Até mesmo para praticantes de umbanda que não tenham o domínio da escrita, a materialidade e a oralidade são excelentes mecanismos para o ensino da religiosidade, possuem um caráter didático ao representar entidades e seus atributos.

Os documentos podem ser manipulados, por isso, Le Goff (1996, p.545) alerta para a influência do documento “oficial” sobre a memória coletiva, entendendo que não há documentação neutra. Ou seja, todo documento é fruto de uma relação de forças de poder, consciente ou inconsciente. Sendo assim, é necessário um olhar

⁸⁴ Um exemplo disso são as diferentes representações de Iemanjá, analisadas no item 1.2.1

crítico em relação ao que nos é dado como documento e, em contrapartida, é preciso ampliarmos nossa visão para outros possíveis documentos ainda invisibilizados.

No caso das esculturas vinculadas à umbanda, embora atualmente o cenário seja favorável a reivindicações de respeito à religiosidade, é visível o quanto essa cultura é desconhecida e marginalizada não somente em Pelotas.

Para Funari (2006) é fundamental controlar a subjetividade inerente na escolha dos objetos a serem guardados ou descartados por historiadores, museólogos e restauradores, por exemplo. Há de se explicitar os critérios usados para o descarte, para que outras gerações saibam o que foi excluído. Além disso, a partir do parecer de uma comissão científica de qualquer instituição de guarda de objetos de valor histórico e/ou artístico, deve-se estabelecer o que se considerou importante preservar no momento da seleção.

Dialogando com essa ideia de que o documento parte de uma escolha, nem sempre neutra, Menezes (1992) aborda a falta de olhar crítico com o que se deseja guardar em relação à cultura material. Para ele, a memória depende de mecanismos de seleção e descarte, como vimos anteriormente, entretanto, de acordo com o autor, é preciso saber o que selecionar para não criar um esquecimento programado.

Por vezes, forças políticas tendem a eleger monumentos que contam apenas a história dos vencedores, dos grupos dominantes. Por isso, analisar as obras de Judith Bacci mais uma vez torna-se relevante, pois atribui importância às obras que representam parte da cultura religiosa pelotense ainda posta à margem.

Nesse sentido, valorizar essas esculturas é preservar a história daqueles que por muito tempo foram esquecidos. É uma forma de manter viva a representação da ancestralidade africana através da materialidade.

O esquecimento programado pode ser feito de forma sutil, Menezes (1992) cita, por exemplo, uma expografia museal tendenciosa, que faz uso de ocultações, inversões e métodos que excluem representações da vasta diversidade de influências que constitui uma história. Dessa forma, a falta de uma placa de identificação da artista Judith Bacci junto à obra na sua gruta pode ser entendida como uma forma de esquecimento programado.

Valorizar uma mulher, artista e negra é fundamental para a identificação da população negra, ou em termos atuais, para o empoderamento da mulher negra. Dar visibilidade à mulher afro-brasileira em locais diferentes dos habituais exaustivamente reforçados pela mídia (carnaval, hipersexualização e atividades domésticas, por exemplo) derruba estereótipos e contribui para o avanço de uma identidade positiva da mulher negra.

Ainda de acordo com Menezes (1992), existe a “dicibilidade” da memória, um momento propício em que a voz de diversos locais de fala possa ser ouvida, ou seja, um momento de abertura da sociedade para o diálogo (em regimes autoritários esse momento dificilmente é criado). Esse diálogo serve de base para reivindicações e faz da memória uma construção social, operação ideológica feita por e para todos.

Funari (2006) nos diz que a resistência torna as fontes arqueológicas importantes para os historiadores, já que as fontes escritas possuem viés erudito e elitista. Mesmo que os documentos se refiram à resistência, eles estarão “contaminados” pelo ponto de vista do grupo dominante. Portanto, a cultura material é quem pode trazer outros dados que não estejam contemplados nos documentos escritos oficiais.

A arqueologia da escravidão analisada por Peter Schmidt e Jonathan Walz (2007) também fornece dados importantes para que se repense a forma como se constrói a história, e como ela nos é transmitida. Muitas vezes, devido a disputas de poderes e vontade de dominação, existem manipulações de fatos. E isto afeta sobremaneira a constituição das identidades, principalmente de povos colonizados.

No texto, “Re-representing african pasts through historical archaeology”, de Schmidt e Walz (2007), é problematizado de forma convincente o quanto o passado na África foi manipulado. Aponta um esquecimento na história oficial das contribuições dessas culturas. Com o uso da arqueologia e da história oral, é possível, como dizem os autores, encontrar dissonâncias entre a história oficial e a história desses registros (materiais e orais).

Para Schmidt e Walz (2007), o uso da arqueologia traz novas ideias voltadas para a re-criação de histórias padrão. O processo atual de formação do registro histórico vê os vestígios materiais como complemento da história oficial escrita pelo europeu. Entretanto, para os autores, a arqueologia precisa se libertar do texto

européu e tratar os vestígios como contestadores da história já escrita, principalmente as que disfarçam passados africanos.

Os autores discutem sobre a arqueologia histórica crítica que analisa, por exemplo, a deturpação de histórias indígenas por agentes do colonialismo, pela Igreja ou pela academia. E afirmam que a arqueologia histórica deve envolver todas as historicidades.

Para os autores, o objetivo dessa abordagem é de uma arqueologia que escape dos discursos eurocêtricos. Centra-se em representações históricas sobre a África, empregando as historiografias africanas locais como seu quadro de referência. Busca materialidades e historiografias dissonantes e a construção de abordagens complementares contrárias às abordagens aditivas, procura as contradições entre narrativas, materialidades e outras provas. É um processo que dá voz às histórias silenciadas ou apagadas (SCHMIDT; WALZ, 2007).

Segundo Schmidt e Walz (2007), o foco está na interação das fontes. Histórias padrão derivam de provas arqueológicas, mas a questão crítica é a narrativa, as interpretativas representações que podem ser manipuladas por interesses ocidentais. Além disso, os autores afirmam que as tradições orais são importantes para representações locais, devendo-se ter uma visão crítica sobre a fiabilidade das interpretações históricas.

Os usos da história oral ou de materialidades arqueológicas contribuem para questionar histórias já escritas. A arqueologia histórica questiona o mito da superioridade branca, a escrita da história somente pelo ponto de vista europeu e a própria ideia de civilização e evolução (SCHMIDT; WALZ, 2007).

Os autores defendem a arqueologia histórica crítica, mais elaborada, que abarca todas as historicidades, pois ela pode proporcionar fontes alternativas que fornecem perspectivas multivocacionais do passado e fazem sobressair participantes silenciados. Para eles, deve-se evitar a simples arqueologia histórica que diga respeito apenas aos encontros coloniais, pois homogeneíza histórias africanas em uma metanarrativa, unificando povos e passados como iguais. Isto ignora a dialética de interação entre colonizadores e agentes colonizados.

Buscando outra narrativa para a contribuição dos estudos sobre identidade cultural, memória e patrimônio, percebemos nas obras de Judith que a umbanda é uma religiosidade que está bastante presente na cultura pelotense. Dessa forma, a

análise dessas obras buscou trazer perspectivas multivocacionais do passado pelotense que contraponha a forma pejorativa como esta religiosidade é vista pela sociedade. Pois muito dos aspectos culturais da cidade são embasados por discursos construídos por um único ponto de vista.

As obras de arte e as imagens em geral estão impregnadas de significados, esses elementos, independentemente da vontade do artista, carregam informações que são transmitidas às pessoas e fazem parte da cultura da sociedade que os produziu. Dessa forma, entender o conteúdo dessas produções humanas nos faz compreender melhor a nossa própria história. Por isso, torna-se importante analisar o método proposto por Panofsky (1991), pois este nos auxilia para a melhor compreensão dos objetos, neste caso, das obras umbandistas selecionadas.

Segundo Erwin Panofsky (1991) existem três níveis onde o significado pode ser buscado em um objeto artístico; a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica.

Para o autor, a descrição pré-iconográfica é a identificação das formas puras. Trata-se de uma descrição composicional; configurações de linha, cor, volumes e material; além da percepção de qualidades expressivas, como um rosto alegre, por exemplo. Tem como base a nossa experiência prática para o reconhecimento desses elementos composicionais.

Já a análise iconográfica é quando se conhece o tema representado. É a ligação dos elementos da composição com assuntos e conceitos. São motivos portadores de um significado. É a “identificação de imagens, histórias e alegorias” (PANOFSKY, 1991, p.51). Esta análise pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos.

Por último, a interpretação iconológica: relaciona o tema com o contexto histórico em que a obra foi produzida. A compreensão do objeto artístico passa pela compreensão da cultura que o produziu (características que revelam a atitude básica de uma nação, período, classe social, crença religiosa ou filosófica). “É a descoberta e a interpretação de valores simbólicos (que muitas vezes são desconhecidos pelo artista e podem até diferir do que ele tentou expressar)” (PANOFSKY, 1991, p.53). Deve-se saber as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais do artista, período ou do país sob investigação para então aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra – intuição sintética.

Para análise das obras de Judith o foco de interesse está na análise iconográfica, a fim de identificar símbolos, atributos e entidades e na interpretação iconológica, buscando elementos que revelem os motivos pelos quais as produções foram feitas, o porquê de apresentarem determinada estética, entre outros, compreendendo estes objetos como fruto do pensamento da época.

Este movimento da identificação de atributos e simbologias das entidades ao entendimento do papel social que elas representam é o que será explorado na análise das imagens. A ideia de Panofsky (1991) não será abordada de forma fragmentada iconografia/iconologia e sim de forma híbrida, pois o entendimento das imagens parte de simbologias visuais para chegar a conceitos teóricos e, se preciso, voltar às simbologias para enriquecer a discussão.

2.2.1. Iemanjá

A escultura de Iemanjá (fig. 5) é uma obra pública e encontra-se no Balneário dos Prazeres (Pelotas/RS). Por ser de uso coletivo, é a obra mais popular da artista.

Na análise iconográfica alguns elementos se destacam. Em relação às cores, identificou-se a utilização de azul claro e branco, que são as tonalidades características na “umbanda tradicional” para a representação da Orixá Iemanjá (AZEVEDO, 2009, p.28).

Ficha de identificação da obra:escultura de Iemanjá (fig. 5)

Local: Gruta no Balneário dos Prazeres, Pelotas-RS.

Data: década de 1980.

Dimensões (L.A.P.): 47x119x46cm.

Material: gesso pintado.



Figura 5: Escultura de Iemanjá, fotografia anterior ao incêndio

Fonte: da autora, 2006.

Os orixás são considerados deuses ou semideuses guardiões dos elementos da natureza. Para Barbosa Jr. (2011, p.21) etimologicamente e em tradução livre, Orixá significa a "divindade que habita a cabeça (em iorubá, ori é cabeça e xá, rei, divindade)", associados ao panteão africano.

Cada Orixá relaciona-se com pontos específicos da natureza e segundo Barbosa Jr. são pontos de força de sua atuação, relacionados com os quatro elementos, fogo, ar, terra e água, trabalham como agentes divinos.

A Iemanjá é uma orixá da umbanda que representa a Rainha do Mar e é sincretizada com a imagem de Nossa Senhora dos Navegantes na religião católica. Considerada como grande mãe e protetora dos pescadores, algumas representações da entidade possuem conchas, peixes e pérolas associando-a ao mar. Também podem apresentar os atributos vinculados a sua personalidade vaidosa, como pente, espelho e perfumes, além dos elementos vinculados a sua fertilidade, como os seios fartos, algumas representações com crianças, a própria concha e os peixes.

Através da análise do ponto de Iemanjá pode-se perceber sua intensa relação com as águas do mar.

Ponto de Iemanjá

Eu vou à praia grande
Eu vou pro mar
Levar botões de rosas
Pra Iemanjá

Eu vou à praia
Vou riscar ponto na areia
Vou pedir à Mãe Sereia
Todas as forças do mar
Que nos proteja
Com seu manto todo branco
E com todos os encantos
Que tem as ondas do mar

Eu vou à praia vou riscar ponto na areia
E pedir à Mãe Sereia
Pra ajudar a quem tem fé
Pente de ouro
Ofertar à mãe das águas
Pra que cure as minhas mágoas
Poderosa como é

Fonte: BARBOSA JR., Ademir. **Curso essencial de Umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2011, p.66

Analisando um pouco mais este ponto, é possível identificar uma das principais oferendas que ela recebe, o pente, pois como vimos, de acordo com sua mitologia, é uma orixá vaidosa e por isso também são ofertados a ela rosas, perfumes, sabonetes, espelhos e joias, entre outros, para enfeitar-se.

Na figura 6, uma imagem da gruta da Iemanjá do Barro Duro, vemos alguns elementos que associam a orixá ao mar.

Gruta no Balneário dos Prazeres



Figura 6: Iemanjá na sua gruta, fotografia antes do incêndio.
Fonte: da autora, 2006.

Nesta imagem acima (fig. 6), podemos perceber que a gruta que abriga a Orixá está ornamentada com conchas e pedras que remetem às águas do mar. Além disso, foram fixadas placas de fiéis em agradecimento a graças alcançadas. É comum que ao redor desta gruta fiquem depositadas oferendas como as citadas anteriormente, que são ofertadas à Iemanjá o ano todo, não somente na data alusiva à Orixá.

Este fato evidencia que o ponto de Iemanjá ilustra algumas predileções da Orixá e contribui para o entendimento da área de atuação dela.

Na figura 7, podemos observar que os olhos da orixá estão pintados de azul, aliás, em 2011 a obra já não apresentava a pintura original, tendo sofrido várias repinturas até esta data⁸⁵. Junto à escultura de Iemanjá, além dos presentes, é comum vermos bebidas e comidas que também são ofertados à orixá.

⁸⁵ Fonte: PEREIRA, Letícia. Arte, realismo e religiosidade na obra de Judith Bacci: um patrimônio a ser preservado. Monografia (Especialização em Artes UFPel). Pelotas: 2011.

Interior da gruta



Figura 7: Iemanjá e suas oferendas na gruta, fotografia antes do incêndio.

Fonte: da autora, 2006.

Nesta imagem (fig. 7), podemos observar flores e castiçais para velas ao redor da Orixá. Adornando a escultura estão uma coroa na cabeça, terços pendurados nas mãos, colar com pedras azuis, além de colares de pérolas, que mais uma vez reforçam a proximidade da Orixá com o mar, pois a pérola é um elemento extraído da ostra que vive justamente no mar. Apresenta também, além do manto azul esculpido pela artista, outro manto em tecido da mesma cor sobreposto na escultura. Este tipo de capa remete mais ao catolicismo do que a religiões de matriz africana.

Na leitura iconológica é possível analisar a relação da obra com o contexto. A obra contribui para a afirmação da identidade, principalmente de grupos religiosos de origem africana. Segundo Waisman (1994) o peso das forças locais juntamente com a necessidade de afirmação cultural, ajudam a valorizar um patrimônio que pode não

ter importância na escala internacional, mas ser significativo na escala local ou regional.

Logo, valorizar um patrimônio como este é valorizar a diversidade cultural existente na região, mostrando também o respeito pelos diferentes segmentos religiosos.

Para Octave Debary (2017) o objeto, apenas pela sua presença, já é um enigma para o homem. A cultura material necessita do sensório motor (o saber fazer sujeito), por isso, podemos considerar indissociável a materialidade da subjetividade. Chegamos num através do outro, ou seja, o objeto nos possibilita chegar ao sujeito.

A obra umbandista provoca no sujeito uma postura ativa, não apenas de contemplação (que seria uma premissa da arte clássica). No caso da obra de Iemanjá, a relação com as oferendas que os fiéis depositam em sua gruta e o próprio uso da obra nas procissões mostram que o objeto umbandista não serve somente para contemplação, mas provoca uma ação do espectador/religioso.

Na umbanda, a espiritualidade é buscada através e além do objeto. Pois a obra representa a Orixá e serve como uma facilitadora para a canalização de energias para os fiéis, ou seja, a obra “personifica o poder sagrado, mas não é a fonte dele” (AZEVEDO, 2009, p.113). Nesse sentido, espiritualidade e materialidade se unem ao se falar em imagens umbandistas.

Em 02 de fevereiro comemora-se o dia de Iemanjá e várias atividades religiosas são feitas na cidade de Pelotas. O caráter sincrético na umbanda é observável também na associação da orixá Iemanjá com a santa católica N. Sra. Dos Navegantes nessas festividades em homenagem às entidades na cidade. A imagem de Iemanjá é transportada, por via fluvial (fig. 8), da zona portuária ao Balneário dos Prazeres, onde encontra a escultura da santa católica. Segundo Alessandra Farinha (2014), a escultura de N. Sra. dos Navegantes é embarcada na Colônia de Pescadores Z-3, e no percurso de 3km encontra a escultura de Iemanjá, no Balneário dos Prazeres, e segue em direção ao Porto de Pelotas pela Lagoa dos Patos.

Festividades à Iemanjá



Figura 8: Imagem de Iemanjá sendo levada, por via fluvial, à gruta no Balneário dos Prazeres.

Fotografia de: Carlos Queiroz

Fonte: DIÁRIO POPULAR. **Festa de Iemanjá tem programação definida.** Disponível em: <<http://www.diariopopular.com.br/site/content/noticias/detalhe.php?id=6¬icia=12212>> Acesso em 15 jun 2011.

É uma festa, sobretudo, de respeito religioso, onde umbandistas e católicos se encontram para saudar sua orixá ou santa. Segundo Farinha (2014), existe uma intensa participação da comunidade local nesta festividade, segundo a autora, representada

por católicos e umbandistas, fiéis, devotos, embarcações, banhistas, dentre outros, que vivem neste espaço/ tempo intensamente sua experiência de fé, agradecendo pelas dádivas, fazendo pedidos e oferendas, entoando cânticos, orações, dentre outros. Além deles, moradores locais, visitantes, autoridades, turistas, dentre outros comparecem às festividades, contribuindo para dar visibilidade ao lugar, à comunidade local, bens culturais, atividades tradicionais, que necessitam de proteção (FARINHA, 2014, p. 84).

Nesse sentido, é possível analisar três questões. A primeira, é a importância da preservação do patrimônio imaterial enquanto elemento que fortalece a identidade do grupo, portanto, as atividades em devoção tanto à Iemanjá, quanto à N. Sra. Dos Navegantes, fazem parte de tradições culturais relacionadas à religiosidade e merecem um olhar atento a sua salvaguarda. A segunda, refere-se aos bens culturais, representantes do patrimônio material, que também contribui para a consolidação das identidades, neste caso, expressam concretamente além da diversidade cultural da cidade, a tolerância e o respeito às diferentes práticas religiosas, ou seja, são registros

históricos de como as diversas religiosidades dialogam na cidade. Por último, o terceiro ponto a ser analisado está relacionado ao lugar e à comunidade local. Farinha (2014) analisa a variedade de participantes presentes no evento e o fato de compartilharem diferentes religiosidade no mesmo local, o que evidencia um fenômeno cultural pelotense a partir da saudação mútua, a homenagem às duas figuras religiosas concomitantemente.

Ainda em relação ao lugar, Sant'Ana (2017) descreve o Balneário dos Prazeres, ou também chamado Barro Duro, como um local de socialização negra que, além de ser um espaço de veraneio, apresenta respeitados terreiros de umbanda e batuque. Logo, podemos analisar que a força simbólica desse lugar contribui para a permanência dos rituais não somente em relação à Iemanjá, como também das práticas religiosas desses diferentes terreiros lá instalados, cultuando além da orixá, outras divindade e entidades.

Os discursos sobre miscigenação no Brasil, embora erroneamente buscassem uma homogeneidade inalcançável, servem como um reflexo de uma população híbrida, constituída por diferentes raças e suas particularidades. Nesse sentido, a obra de Judith também explicita essa peculiaridade da população ao representar a orixá africana de cabelos lisos e olhos azuis, branca, e com influências do classicismo greco-romano, como o contraposto. A associação de Iemanjá com santos católicos e suas diferentes representações, que são fruto das mais diversas influências, evidencia uma sociedade hibridamente constituída.

Diamantino Fernandes Trindade (2015) cita a versão de José Benites sobre a origem da representação da orixá. Nesta hipótese, a primeira representação de Iemanjá estaria associada a uma homenagem que o marido da umbandista Dra. Dallas Paes Leme teria feito a ela, presenteando-a com um quadro com as feições da esposa. Esta representação data da década de 1950, como vemos na figura abaixo.

Reprodução veiculada pelo Jornal de Umbanda nº. 78⁸⁶, de Abril de 1958.



Figura 9: Provável primeira representação de Iemanjá.

Fonte: PENSANDO UMBANDA. Disponível em: <<https://pensandoumbanda.xyz/de-onde-vem-imagem-de-iemanja-branca/>> Acesso em 24 mar 2018.

Outra versão para esta representação, também citada por Trindade (2015) seria a de que a própria senhora Dallas ao ter uma visão da orixá desta forma, teria pedido para que um artista (desconhecido) a pintasse.

De qualquer forma, essa primeira provável representação de Iemanjá no Brasil está associada à umbanda e à figura com traços indígenas, magra, pele morena e cabelos lisos, seguindo as características da senhora Dallas. Está vestindo uma roupa branca, utiliza um manto e segura flores, elementos frequentemente representados em outras imagens da orixá.

A reprodução dessa pintura (fig. 9) foi veiculada pelo Jornal de Umbanda nº. 78⁸⁷, de Abril de 1958, em matéria que falava sobre a passagem da imagem por

⁸⁶ Fonte: PENSANDO UMBANDA. Disponível em: <<https://pensandoumbanda.xyz/de-onde-vem-imagem-de-iemanja-branca/>> Acesso em 24 mar 2018.

⁸⁷ Fonte: PENSANDO UMBANDA. Disponível em: <<https://pensandoumbanda.xyz/de-onde-vem-imagem-de-iemanja-branca/>> Acesso em 24 mar 2018.

Niterói. Ainda conforme Trindade (2015), a fim de divulgar a umbanda e a figura de Iemanjá, existia uma Comissão de Divulgação da Imagem na qual a senhora Dallas era integrante e atuava para popularização da pintura, de tal forma que outras reproduções também foram produzidas inspiradas nessa imagem tida como a primeira.

Surge então uma representação eurocêntrica da Iemanjá (fig. 10) bastante popular e que evidencia a forte influência que se estabelece nas relações entre colonizador e colonizado, onde o grupo dominante busca impor sua cultura.

Imagem de Iemanjá utilizada por umbandistas.



Figura 10: Representação eurocêntrica de Iemanjá.

Fonte: Pai Paulo de Oxalá. **Yemojá na África, e Yemanjá no Brasil.** Disponível em: <
<https://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/pai-paulo-de-oxala/yemja-na-africa-yemanja-no-brasil-22356755.html>> Acesso em: 28 mar 2018.

Esta representação (fig. 10) apresenta os elementos característicos relacionados à orixá: pérolas, estrelas (simplificação da estrela-do-mar) e flores. Segue um cânone grego de construção a partir do contraposto da figura e da forma esguia. Sua pele é

branca e seus cabelos lisos, possui uma coroa com uma estrela adornando-a. Sua roupa é branca, simples e cobre-lhe bastante o corpo. Seus seios nessa representação não são destacados.

Sendo assim, é possível dizer que esta imagem de Iemanjá revela menos traços identitários da origem africana da umbanda que as demais analisadas, talvez por buscar aceitação de outros grupos e também por ser sincretizada com a santa Nossa Senhora dos Navegantes (fig. 11).

Imagem católica da santa associada à Iemanjá



Figura 11: Exemplo de representação popular da escultura de Nossa Senhora dos Navegantes.
Fonte: CRUZ TERRRA SANTA. Disponível em: <<http://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-nossa-senhora-dos-navegantes/41/103/>> Acesso em: 24 mar 2018.

Nesta imagem (fig. 11) podemos ver a santa católica representada com o Menino Jesus. As semelhanças em relação à imagem de Iemanjá estão nas cores azul e branco e no próprio manto azul também observado em algumas imagens da orixá. Este manto na religião católica representaria o céu, lugar onde ela estaria⁸⁸. A túnica branca representaria a pureza do coração dela. O nome da santa remete aos

⁸⁸ Fonte: CRUZ TERRRA SANTA. Disponível em: <<http://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-nossa-senhora-dos-navegantes/41/103/>> Acesso em: 24 mar 2018.

navegantes, além disso, vemos um barco representado junto a ela, o que a associa ao mar e à proteção dos pescadores, talvez por isso, a aproximação com a orixá fica ainda mais estreita.

Mesmo com características distantes da cultura original, a Iemanjá continua sendo cultuada e isso é um exemplo relevante da resistência da cultura negra.

Embora o grupo dominante busque o apagamento da memória do grupo dominado, esse processo acaba tornando-se mais complexo, pois acontece de uma maneira dialógica como vimos em Rothberg (2009), que pode ser entendida como uma forma de resiliência, que é capacidade do sujeito de adaptar-se a situações adversas, superando pressões, é um ato inconsciente de manter-se na contramão frente a uma mudança predominante.

O conjunto de obras analisado evidencia um sincretismo religioso, a partir disso podemos entender que as obras de Judith servem também como registro da atualização da religiosidade, pois demonstram a flexibilidade e a adaptabilidade que caracterizam as relações interculturais, segundo Bartolomé (2006). A Iemanjá vinda da cultura negra africana representada atualmente como branca e com cabelos lisos a ondulados é um reflexo dessa adequação citada pelo autor. A cultura não é estanque, ela se adapta de acordo com as necessidades do presente.

Como dito anteriormente, o processo colonial acabou marginalizando a religiosidade de matriz africana, por isso, arrisca-se dizer que o sincretismo, oriundo dessa mentalidade colonizadora, pode ter sido um dos motivos para as modificações das representações da figura de Iemanjá. Além disso, o branqueamento histórico utilizado como uma política de homogeneização influenciou para o branqueamento das religiosidades de matriz africana que passariam a buscar representações da orixá mais próximas ao considerado modelo padrão da época para serem mais bem aceitas.

A figura de Iemanjá mais difundida ainda é a eurocêntrica, utilizada principalmente por umbandistas. Como vimos, são vários os motivos que levaram a utilização desta representação: temos o sincretismo, o colonialismo, o preconceito, a busca por aceitação do grupo dominado pelo grupo dominante, a busca de ascensão social, entre outros fatores.

Em reação a isso, existem reivindicações por representações da Iemanjá como negra, e elas servem como uma crítica ao processo impositivo do colonialismo. Pode-

se dizer que essa busca por Iemanjá's negras são uma tentativa de se manter contato com a ancestralidade negra africana e uma valorização desta cultura. Contudo, essa busca pode evidenciar um receio de que esta cultura se apague por estar inserida nesse processo de branqueamento.

Entretanto, existem correntes que buscam a originalidade da ancestralidade africana, principalmente em centros de candomblé⁸⁹, onde é perceptível o uso de representação de orixás como negros.

Na figura 12, vemos a orixá representada negra, forte, ativa e com seios fartos, que são associados à maternidade, já que ela é a grande mãe (dos orixás, peixes e pescadores). Tudo nela está relacionado ao mar. Nos cabelos estão conchas, na mão direita apresenta pérolas, na esquerda, outra concha, cobrindo os seios estão outras estrelas do mar. Está enfeitada com pulseiras, colares prateados e de pérolas e brincos em forma de concha. A sua saia é uma continuação com a água do mar. Esta é uma representação que dialoga com as correntes que buscam a pureza das religiosidades de matriz africana.

Alguns centros de candomblé, como o Ilê Àṣe Òṣòṣì Ibùlálámo (Ilê Axé Oxóssi Ibualamo)⁹⁰ de Mogi Mirim-SP, utilizam a grafia “Yemojá” vinculando à palavra sua origem em Yorubá. É comum observar outras variações do tipo: Yemanjá, Yemonjá, Yemojá, Yemayá, além de Janaína e Sereia (inclusive existem também representações da orixá com cauda de sereia, até mesmo no ponto cantado analisado anteriormente esta relação se estabelece).

Independente da grafia adotada, seu nome significaria mãe cujos filhos são peixes.

⁸⁹ Em uma rasa comparação o candomblé seria uma religião mais “pura” do que a umbanda.

⁹⁰ Fonte: CANDOMBLÉ ODELOYA. Disponível em: <<https://odeloya.com/orixas/historias-e-lendas/lendas-yemoja/>> Acesso em: 24 mar 2018.

Representação de Iemanjá negra



Figura 12: Iemanjá, s/d, de Jerri D'Oxóssi.

Fonte: CANDOMBLÉ ODELOYA. Disponível em: <<https://odeloya.com/orixas/historias-e-lendas/lendas-yemoja/>> Acesso em: 24 mar 2018.

Existem várias outras representações de Iemanjá, a figura 13 reproduz a ilustração de Pedro Rafael ao capítulo destinado à mitologia desta orixá na obra “Mitologia dos Orixás” de Reginaldo Prandi (2001).

Ilustração representando Iemanjá

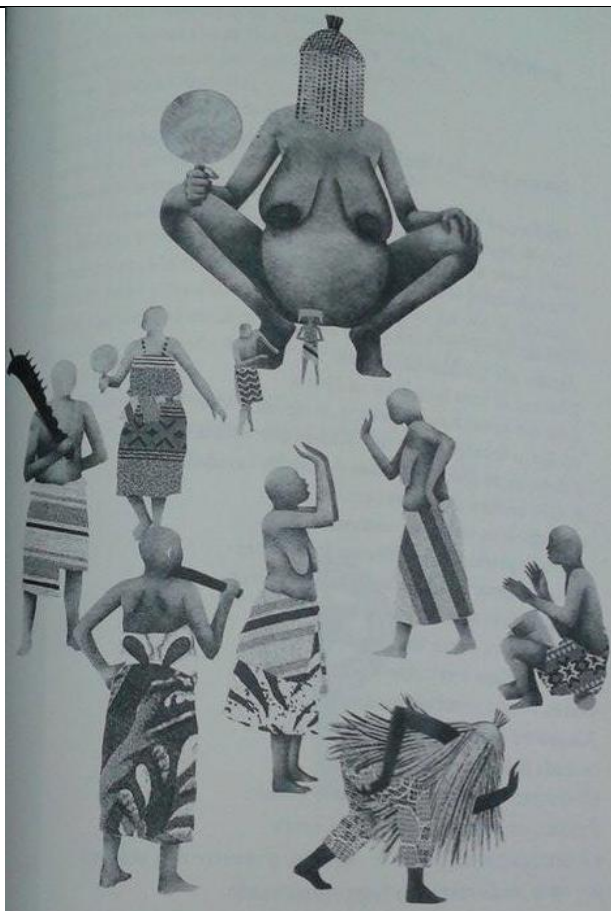


Figura 13: Iemanjá, ilustração de Pedro Rafael.

Fonte: PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.379.

Nesta imagem (fig. 13), vemos uma representação que remete a povos africanos pois, além de figuras representadas como negras e em posições que sugerem incorporação, apresentam roupas com padrões geométricos encontrados em representações de estamparias africanas.

A ilustração contém pessoas e alguns orixás, entre eles, em destaque, está Iemanjá, no topo da imagem. Representada como negra, seus seios fartos e a aparência de grávida associam a deusa à fertilidade. Na sua mão está o abebê, seu espelho prateado, um de seus atributos característicos na representação da orixá vaidosa. Além disso, na cabeça está o Imbé – franja de miçangas que cobre o rosto, um paramento de uso ritualístico no candomblé (BAIANO JUVENAL, 2015). Influenciada pelos mitos sobre a orixá contados por Prandi (2001), esta ilustração, dentre as imagens analisadas, seria uma representação brasileira mais “africanizada” de Iemanjá.

A partir dessas diferentes representações da orixá Iemanjá pode-se perceber o quão complexo é o processo de construção cultural que afirma as identidades, pois partem de relações impositivas permeadas por lutas e resistências. Entretanto, essas identificações não se “inventam”, elas se atualizam, ou seja, “não é a originalidade de traços culturais, mas a capacidade de gerar sentidos sociais e políticos que unificam o povo” (Agier, 2001, apud Bartolomé, 2006). Dessa forma, uma Iemanjá branca pode e deve representar parte da cultura umbandista, a partir do momento em que ela evoque um sentido social e político que unifique os fiéis. Especificamente sobre a Iemanjá de Judith Bacci, fica evidente a força simbólica que a obra possui junto aos praticantes de umbanda.

A importância da escultura de Judith é explicada quando entendemos as ideias de patrimônio de Choay (2006), onde se pode observar o valor dessa obra enquanto patrimônio histórico da cidade de Pelotas. De acordo com Choay (2006, p.11), “patrimônio histórico é todo bem destinado ao usufruto de uma comunidade”, sendo assim, a escultura de Iemanjá é uma obra pública que merece receber tal designação. A intensa relação da obra com a comunidade pelotense, sobretudo religiosa, nas procissões da festa em homenagem à orixá (fig.1), mostra a perfeita relação entre o usufruto de um bem e a comunidade.

Em abril de 2015, segundo VAZ (2015), a imagem de Iemanjá sofreu um ato de vandalismo (fig. 14) que acarretou em um incêndio que danificou a escultura no interior da sua gruta.

Escultura danificada



Figura 14: Imagem de Iemanjá após o ato de vandalismo.
Fonte: da autora.

Retomando as ideias de POULOT (2008, p.33), este ato de vandalismo alimenta a “consciência patrimonial” local, já que para o autor ela é ampliada por estes processos de destruição. Dessa forma, pode-se pensar que o acontecido com a Iemanjá, embora trágico, sirva como mecanismo para novas políticas de proteção ao patrimônio público local. Reforça essa ideia, o fato de que parte da população protestou em ato público no centro da cidade de Pelotas⁹¹, manifestando sua indignação com o ocorrido.

⁹¹ CÂMARA MUNICIPAL DE PELOTAS. **Imagem queimada de Iemanjá revolta população no manifesto de sábado no Calçadão**. Acessado em: 17 jul. 2015. Disponível em:

A escultura apresentava uma danificação bastante significativa que dificultava o trabalho do restaurador. Entretanto, as condutas atuais de restauração preveem a mínima intervenção no objeto (além de sua reversibilidade ou retratabilidade). Esse caráter infelizmente não é observável no recente processo de recuperação (fig.4) que modificou esteticamente a obra original.

Iemanjá, resultado do processo de recuperação em 2016.



Figura 15: Escultura de Iemanjá após processo de recuperação. Ao fundo, sua gruta.

Fonte: JORNAL DO LARANJAL. Disponível em:

<https://www.facebook.com/jornaldolaranjal/photos/a.282871175210908.1073741828.282862131878479/566880433476646/> Acesso em: 19 jun 2016.

Mesmo com as intervenções realizadas na obra, a escultura ainda expõe as características formais que representam a orixá.

Visto isso, podemos entender que a cultura material, no caso a estátua de Iemanjá, pode nos fornecer dados importantes que contribuem para a construção

identitária. Seja por características formais da obra, pelo seu conteúdo religioso, pela contribuição à manutenção da cultura umbandista ou pelo contexto e discursos que ela que provoca.

O ato de vandalismo, como citado anteriormente, comoveu parte da população em busca de reivindicações por esclarecimentos ao ocorrido. Serviu também de alerta para a prevenção de novos atos que possam prejudicar a integridade da obra. Além disso, pode ser um indício de uma provável prática de intolerância religiosa na cidade.

A escultura da orixá já não é mais o que era, mas a tradição em torno da religiosidade que ela representa se conserva, mesmo que atualizada. A importância maior da obra não está em sua utilidade prática, pois ela se consolida no caráter simbólico. Assim como POMIAN (1998), define o objeto semióforo como um elemento capaz de representar a passagem do visível ao invisível, a obra religiosa umbandista pode ser entendida como um elo da materialidade à espiritualidade.

Na narrativa existe uma tensão entre celebrar as origens e aceitar suas transformações (adaptam-se ao presente). Assim, também podemos interpretar as diferentes representações de Iemanjá's que existem como reflexo da pluralidade e da influência de diversas culturas e de seus conflitos.

Esta obra é significativa para a cidade, pois mantém relação com a comunidade e merece um olhar mais atento para sua preservação. A obra constitui uma particularidade da cidade e deve ser aceita plenamente como expressão de parte da cultura local, sendo respeitada, tanto quanto os exemplares de culturas dominantes. Nenhuma cultura deve sobrepor-se à outra em importância e representatividade.

Dessa forma, este trabalho busca reforçar as relações de pertencimento e sentimento de apego ao patrimônio em questão, para que não somente umbandistas, mas a comunidade em geral, conheça e respeite a diversidade cultural existente na cidade.

Acredita-se que assim é possível reafirmar a importância da cultura material e, conseqüentemente a valorização da escultura de Iemanjá, não pelo objeto em si, mas sim pelo que a obra representa para a cidade. As memórias e narrativas também definem o patrimônio. Portanto, observa-se que a obra, não somente por sua materialidade, mas também por seu aspecto simbólico, representa um instrumento de

consolidação da cultura umbandista, prestando sua contribuição no âmbito local para as práticas religiosas da umbanda.

2.2.2. Carranca de Exu

Esta obra apresenta material e técnica diferentes do que a artista costumava trabalhar. Trata-se de um entalhe em madeira, uma carranca que é associada à figura de Exu.

Antes de analisarmos a obra e sua temática, destaca-se que esta é uma das poucas obras assinadas pela artista, como vemos na imagem abaixo:

Detalhe da assinatura da artista



Figura 16: Detalhe Carranca de Exu (assinatura Judith 78).

Fonte: da autora, 2006.

Ao longo de sua carreira, a artista foi modificando sua assinatura, sendo possível perceber a simplificação para “JB”⁹² presente em outras obras que não compõem esta pesquisa⁹³.

⁹² Exposto no item Anexos.

⁹³ Esculturas analisadas pela autora na monografia de conclusão da especialização em Artes Visuais – Patrimônio Cultural/UFPel em 2011.

A escultura da Carranca de Exu (fig. 17) apresenta rosto retangular alongado e sua testa contém formas que lembram as escarificações das máscaras africanas, características que são associadas às representações de carrancas. A obra também exibe sobrancelhas estilizadas e sobressalentes, olhos amendoados, nariz fino e alongado. Nas bochechas observam-se linhas de expressão que envelhecem o senhor representado e fornecem ar de bravo à figura. O sulco naso-labial fortemente marcado, os lábios salientes e a representação estilizada de barba e bigode completam a expressão fechada da figura.

Ficha de identificação da obra: Carranca de Exu (Fig. 17)

Local: Coleção particular de Mário Eugênio Bacci, Pelotas, 2006.

Data: 1978

Dimensões (L.A.P.):
12,5x37x6,5cm

Material: madeira



Figura 17: Carranca de Exu.

Fonte: da autora, 2006.

Assim como Iemanjá é uma Orixá, temos na figura de Exu outro Orixá. Entendidos como deuses africanos, os orixás atuam como agentes divinos, cada um com uma área de atuação específica.

Exu apresenta diferentes papéis dependendo da religiosidade onde é cultuado. Por exemplo, no candomblé, Exu é um orixá, uma divindade e, portanto, essas divindades não incorporam nos médiuns e sim suas vibrações é que são incorporadas.

Nesta religião, Exu é considerado mensageiro responsável pela comunicação entre os orixás e os homens através do jogo de búzios, seria ele o encarregado de levar as perguntas e trazer as respostas (ALVARENGA, 2006). Na umbanda os orixás também são divindades, logo, não incorporam, entretanto, os falangeiros dos orixás (entidades das falanges regidas por um orixá) é que incorporam. Desse modo, o orixá Exu também não incorpora e sim seus falangeiros, por isso na umbanda temos manifestações de exus, no plural, pois são vários espíritos que atuam nessa linha regidos pelo orixá maior Exu.

De acordo com Vieira (2015), a umbanda apresenta uma divisão entre os espíritos considerados mais evoluídos, que estariam à direita dos orixás e que compõem as Sete Linhas já citadas, e os seres em evolução, que estariam à esquerda dos orixás, composta por Exus e Pombagiras, que são espíritos chamados de egúns, ou seja, são espíritos de desencarnados. Quando encarnados, cometeram erros e acertos, levaram vida difícil como boêmios ou prostitutas e eram marginalizados e segregados pela sociedade.

Segundo o cientista da religião Leny Alvarenga (2006), os exus seriam seres amorais, nem totalmente bons, nem totalmente maus. Para o médium e escritor umbandista Norberto Peixoto (2008), os exus são guardiões dos nossos caminhos, das nossas encruzilhadas cósmicas. Trabalham numa faixa de retificação evolutiva, seguindo a ideia do justo retorno, nessa linha de correção, alguém sofrerá alguma mazela se assim merecer. Os exus não fazem o mal, apenas são desprovidos de sentimentalismo para aplicação da lei cármica.

Portanto, de acordo com Alvarenga (2006), os exus que se manifestam na umbanda não são orixás, são egúns (espíritos de mortos) a serviço do orixá maior Exu. Entretanto o autor afirma que dependendo da linha umbandista seguida no centro religioso, pode haver variações das interpretações de Exu, em geral as doutrinas umbandistas entendem Exu como espírito neutro que segue ordens de outros guias aplicando a lei cármica. No entanto, algumas casas não consideram que as manifestações de Exu sejam de eguns, pois acreditam que os exus nunca encarnaram, seriam espíritos “encantados” pertencentes a um outro plano de criação que estariam trabalhando como exus para se humanizarem para então encarnarem e buscar a evolução (SARACENI, 1997, pp. 238-240 apud ALVARENGA, 2006, p. 60).

De qualquer forma, sendo eguns ou “encantados”, são espíritos em desenvolvimento regidos por guias mais elevados.

Segundo Alvarenga (2006), a corrente de Exu é composta por subcorrentes com os seguintes nomes: Exu Tranca-Ruas, Exu Quebra-Galhos, Exu Zé Pelintra, Exu Caveira, Exu do Lodo, Exu Veludo, entre outros. Nessas subcorrentes estão os espíritos que se manifestam e são chamados pelo nome genérico da entidade de sua subcorrente, por isso, podem aparecer num mesmo terreiro mais de um Exu Zé Pelintra incorporado, por exemplo. Acrescenta-se a isso, as diferentes esculturas de exus com distintas iconografias que estão presentes em casas de umbanda e representam essas diversas entidades citadas acima.

Concone (1987), ao analisar uma sessão de umbanda em São Paulo, descreve a importância da figura de Exu no início da cerimônia. Afirma que, além de homenagear o dono das encruzilhadas e das ruas, pede-se que ele dê segurança aos trabalhos do terreiro, afastando as más influências. Até mesmo por isso, a casa de Exu fica localizada próxima, mas fora da área do terreiro. O papel de Exu é, portanto, fundamental para o início das atividades religiosas. Alvarenga (2006) concorda com a importância de exu ao dizer que em todos os rituais religiosos são precedidos de uma oferenda para Exu, independente de qual for o ritual e para qual orixá ele é dirigido. Ou seja, os exus

Segundo Sérgio Miranda⁹⁴, as carrancas são integrantes do folclore e da cultura popular brasileira. Originalmente eram utilizadas em pontas de navio para espantar o “caboclo d'agua”, que teria o poder de virar as embarcações para alimentar-se das pessoas, mas o caboclo ao ver uma carranca mais feia do que ele, assusta-se e desiste da empreitada.

Os exus nada mais são do que guardiões. Ao contrário do senso comum de relacionar a figura de um Exu ao diabo cristão. Segundo Barbosa Jr. (2011), existiriam três razões para essa errônea associação: primeiramente, os símbolos de Exu pertencem a uma cultura diferente do universo cristão. Para eles, a sexualidade não

⁹⁴ JORNAL CARRANCA. Disponível em:

<http://jornalcarranca.com.br/jornal/secoes/secoes2.asp?secao=48259913&subsecao=96540033&no_mesubsecao=Mitos::e::Lendas&pagina=> Acesso em: 19 jun 2011.

se associa ao pecado e, por isso, os símbolos fálicos são mais evidentes - ligados ao prazer e à fertilidade.

Além disso, para o autor, o tridente representaria os caminhos e não algo infernal. Entretanto, aos olhos católicos, talvez por falta de conhecimento, por preconceito ou por interesses políticos e econômicos em tratar a umbanda como algo negativo, a associação pejorativa foi sustentada por muito tempo.

O segundo motivo, ainda de acordo com Barbosa Jr. (2011), seria o fato de que os elementos que utilizam (capas e bastões) ou os simbolizam (caveira e fogo) e suas vibrações cromáticas específicas (vermelho e preto) causavam estranheza para as outras culturas.

E, por fim, o terceiro motivo se baseia no ponto de vista histórico e cultural, pois as comunidades que adoravam Orixás perceberam o temor daqueles que os descriminavam e assumiram conscientemente a relação entre Exu e o diabo cristão, a fim de "afastar de seus locais de encontro e liturgia todo aquele que pudesse prejudicar suas manifestações religiosas" (BARBOSA JR., 2011, p.98).

Dessa maneira, as carrancas que serviam para afastar espíritos ruins das embarcações também são encontradas em casa de umbanda e são associadas às figuras de Exus, pois estes, também servem para afastar as energias não positivas, neste caso, dos centros de umbanda, com o intuito de protegê-los. De modo bem simples: "Exus e Pomba-giras podem ser definidos como agentes da Luz nas trevas (do erro, da ignorância, da culpa, da maldade etc.)" (BARBOSA JR., 2011, p.98). Ou seja, trabalham afastando as energias negativas.

No ponto de Exu observamos características relacionadas a essa entidade.

Ponto de Exu
Exu fez uma casa Sem porteira e sem janela Ainda não achou Morador pra morar nela
Fonte: BARBOSA JR., Ademir. Curso essencial de Umbanda . São Paulo: Universo dos Livros, 2011, p.103.

Com estes versos, é possível perceber que são espíritos respeitados. De acordo com Barbosa Jr. (2011), eles “cortam demanda”⁹⁵, desfazem trabalhos de magia negra, auxiliam em descarregos⁹⁶ e desobsessões⁹⁷, encaminham os espíritos com vibrações deletérias para a Luz ou para ambientes específicos do Astral Inferior, a fim de se reabilitarem e seguirem o caminho da evolução.

A aparência da maioria das representações de exu assemelha-se em pelo menos uma característica, o caráter assustador, observável na figura 18.

Imagem popular de Carranca de Exu



Figura 18: Carranca de Exu (catálogo)

Fonte: IMAGENS DA BAHIA. Disponível em: http://www.imagensbahia.com.br/catalogo/detalhe.php?pro_id=550&cat_pai=3 Acesso em: 10 dez 2011.

Como dito, os exus em geral são orixás de grande força e respeitabilidade que atuam na proteção de casas de umbanda, a partir disso podemos entender o porquê

⁹⁵ “Demanda” é um termo na umbanda que se refere a irradiações energéticas densas fruto de vibrações negativas utilizadas para prejudicar alguém. “Cortar demanda” significaria desmanchar um trabalho feito contra alguém. A demanda seria um “trabalho de esquerda” ou um “trabalho com Exu” (MOTT, 1976).

⁹⁶ Afastar da pessoa espíritos e energias negativas. Banhos com ervas, sal grosso, entre outros, também são utilizados para essa finalidade de “limpeza da alma”.

⁹⁷ Com o auxílio de médiuns é a retirada de espírito obsessor de uma pessoa.

de suas expressões fechadas e representações mais assustadoras, pois servem justamente para afastar as energias negativas.

2.2.3. Mãe Josefina

Nesta obra (fig. 19) é observada a influência nacional na temática, pois representa uma preta-velha, um espírito de uma negra escravizada desencarnada.

Os pretos-velhos são espíritos desencarnados de muita luz. Apresentam uma palavra amiga nos conselhos e fornecem passes. São exemplos de humildade, tolerância, perdão e compaixão (BARBOSA JR., 2011, p.80). São entidades de seres desencarnados que foram escravizados e, na maioria das vezes, são idosos. Por sua experiência, relacionam-se com a sabedoria e a fé.

Ficha de identificação da obra: Mãe Josefina (Fig. 19)

Local: Coleção particular de João Madail, Pelotas, 2006.

Data: aprox. 1973

Dimensões (L.A.P.):
28x64x30cm

Material: gesso pintado



Figura 19: Escultura Mãe Josefina.

Fonte: da autora, 2006.

De acordo com João Madail⁹⁸, em relação à Mãe Josefina, crê-se que quando alguém faz uma maldade ela fica brava e a desfaz, porém não a manda de volta para a pessoa que desejou o mal.

Alguns elementos no pedestal relacionam-se com a religiosidade, como vemos na figura 20. O tambor alude às músicas tocados para convocação das entidades na umbanda e evidencia a utilização do corpo físico para a manifestação do espírito chamado. A caveira pode ser associada com a transitoriedade do ciclo vida/morte e da própria experiência adquirida durante a vida até a morte pelos pretos-velhos. O pássaro, assim como outros animais, é considerado portador de axé que é a energia, a força positiva.

Detalhe da obra Mãe Josefina



Figura 20: Detalhe Mãe Josefina (tambor, caveira e pássaro).

Fonte: da autora, 2006.

A gestualidade do corpo pendendo para a frente, os braços para trás e o modo das mãos, fazem parecer que ela está em transe (incorporando), no momento da

⁹⁸ Depoimento colhido em 10 de janeiro de 2006.

posseção pelo espírito, observado nas figuras 21 e 22. Essa representação com postura curvada é comum em imagens de pretos-velhos, pois a maioria possui idade avançada e, portanto, demonstraria sinais desse envelhecimento do corpo.

Outras vistas da obra Mãe Josefina.



Figura 21: Mãe Josefina de perfil.
Fonte: da autora, 2006.



Figura 22: Detalhe Mãe Josefina (mãos).
Fonte: da autora, 2006.

O panejamento é quase estático, poucas e rasas dobras. A predominância na roupa é da cor branca, que, como vimos, é uma cor característica para a representação de pretos-velhos. Apresenta pequenas pregas na cintura e próximo ao nó do lenço, sobre os ombros. Está representada com um vestido acompanhado de avental na cintura e um lenço sobre os ombros, atributos relacionados aos pretos-velhos. Usa também uma touca/lenço sobre os cabelos. A entidade está descalça, outra característica relacionada com a umbanda, onde os fiéis, em sinal de respeito e para contato com a natureza, retiram os calçados. Distanciando-se do cânone grego, que seguia padrões esguios, a obra aparentemente é proporcional, porém as pernas parecem estar atarracadas, são mais largas que o natural. Os braços e mãos também parecem mais largos. Esta representação remete novamente a uma pessoa que trabalhou arduamente até seus pés incharem, como uma negra escravizada.

Na figura 23, observamos as características das esculturas gregas do período clássico. A Afrodite de Cnido é a primeira imagem da deusa totalmente nua. Segundo Horst Waldemar Janson (2001), as obras deste período apresentam uma assimetria calculada, onde um dos joelhos da escultura fica mais alto que o outro, provocando um deslocamento do quadril em diagonal. Uma das pernas parece levemente dobrada e a outra permanece esticada e, sobre esta, o peso da escultura repousa.

Ainda de acordo com Janson (2001), esta posição chamada pela palavra italiana *contraposto* (contrapeso) é o que fornece maior naturalidade e movimento às esculturas clássicas comparadas com as do período anterior arcaico. Este cânone de construção grego apresenta reflexos na escultura de Iemanjá (fig. 5), analisada anteriormente, pois sobre o vestido é possível perceber o volume de uma das pernas mais à frente do que a outra, ocasionando o deslocamento do quadril.

Escultura de estilo clássico



Figura 23: Escultura de Afrodite de Cnido, cópia romana de um original de Praxíteles de c. 300 a.C. Mármore. Museus do Vaticano, Vaticano.

Fonte: VÍRUS DA ARTE & CIA. Disponível em: <<http://virusdaarte.net/afrodite-ou-venus-de-cnido/>> Acesso em 06 abr 2018.

Esses padrões construtivos tradicionais dentro da História da Arte perpassaram, entre outros estilos, por meio do academicismo, tendência que Judith seguiu principalmente para a representação de bustos. Entretanto, na escultura de Mãe Josefina (fig. 19), esses modelos de construção não foram seguidos pela artista. Isso demonstra um senso crítico de Judith em representar com maior veracidade uma escultura que se aproximasse esteticamente de representações de pretas-velhas popularmente já elaboradas, que apresentam estrutura corporal de mulheres negras, especialmente, as que foram obrigadas a trabalhar duramente e apresentavam proporções mais robustas.

Os pretos-velhos são espíritos que vieram à terra como escravos, evoluíram por meio da dor, sofrimento e trabalho forçado. Seus nomes são precedidos da designação vovôs/vovós, pais/mães ou tios/tias, e representam a sabedoria construída não só pelo tempo, mas pela própria experiência. Seus nomes geralmente são de santos católicos acrescidos do topônimo da fazenda em que viveram ou da região africana de origem (Barbosa Jr., 2011, p.80)

De acordo com Barbosa Jr. (2011, p.81), agem quase como psicólogos, pois têm boa escuta para todo e qualquer tipo de problema e sempre têm uma palavra amiga para os consulentes.

A escultora fez a obra em agradecimento a uma graça alcançada. Segundo o depoimento do médium e proprietário da obra, João Madail, ele incorporou a Mãe Josefina, e Judith ao conversar com a preta-velha passou a conhecer suas características e atributos para, então, esculpi-la a partir somente das descrições.

A escultura apresenta olhos elípticos que compõem a expressão serena da jovem menina, destacada na figura 24.

Detalhe da escultura Mãe Josefina



Figura 24: Detalhe Mãe Josefina (face).

Fonte: da autora, 2006.

Novamente, segundo João Madail, a entidade teria pedido à Judith para ser representada como jovem, pois ela seria uma mãe e não gostaria de ser confundida com uma vó, como são chamadas a maioria das pretas-velhas, além disso queria se diferenciar da Vó Josefina, entidade que apresenta o mesmo nome seu, entretanto possui idade mais avançada.

O papel de João Madail nesta situação era de um médium. Concone (1987, p.119) analisa que podem existir três tipos de médiuns: o médium inconsciente – mergulhado em transe total; o médium consciente – possuído, mas sem o transe; e o médium vidente ou ouvinte – aquele que não recebe o santo, portanto não há possessão, mas vê e escuta a entidade. João Madail, segundo seu depoimento, seria o médium inconsciente, pois em entrevista afirmou que recebeu a entidade Mãe Josefina e que esta conversou com Judith, dizendo-lhe suas características para a artista então esculpi-la.

O médium dentro da umbanda é um elemento importante, pois ele é o intermediário entre os homens e os espíritos desencarnados, guias e orixás, sem a

sua interferência, segundo Concone (1987), a existência da religião perderia todo o significado.

No ponto abaixo, vemos alguns versos referentes aos pretos-velhos:

Ponto de Preto-velho
Preto-velho senta no toco E faz o sinal da cruz Pede proteção a Zambi Para os filhos de Jesus Cada conta de seu rosário É um filho que aí está Se não fosse os pretos-velhos Não sabia caminhar Fonte: BARBOSA JR., Ademir. Curso essencial de Umbanda. São Paulo: Universo dos Livros, 2011, p. 83.

Ao analisarmos o ponto de preto-velho, de maneira simbólica, vemos a principal característica destas entidades, que é a orientação para a vida expressa na passagem: "se não fosse os pretos-velhos não sabia caminhar".

Além disso, demonstra outra particularidade da umbanda que é o sincretismo. Os próprios nomes dos pretos-velhos muitas vezes são de santos católicos; e, no trecho "Preto-velho senta no toco e faz o sinal da cruz", é possível observar que alguns preceitos do cristianismo estão presentes na umbanda. Ademais, o sincretismo religioso também está presente nesse ponto, quando verificamos, no verso "Pede proteção a Zambi⁹⁹ / Para os filhos de Jesus", a união entre uma importante divindade africana e uma respeitável figura do cristianismo.

Com isso, observa-se que é possível fazer aproximações entre a obra e o ponto cantado, o que proporciona uma análise iconológica aprofundada, não somente dessa escultura, mas do conjunto de peças escolhido. Esta análise formal e de conteúdo suscita discussões mais complexas relacionadas com a construção da identidade umbandista.

2.2.4. Vó Isaura

⁹⁹ Deus supremo no candomblé Banto.

Recentemente, em 2017, foi localizada outra preta-velha realizada pela artista. Esta obra é de propriedade do médium Nadir Oliveira que, em depoimento¹⁰⁰, afirmou ter sido pai de santo de Judith. Segundo ele, a artista teria se proposto a fazer a escultura já que ele não encontrava a imagem da preta-velha comercializada em casas de artigos religiosos.

Ainda de acordo com o depoimento de Nadir Oliveira¹⁰¹, Judith participava da corrente no Centro de Umbanda e Candomblé - Sociedade Espiritualista Mensageiros do Espaço: Templo de Oxum e Pedra Branca, fundado em 26 de agosto de 1962. Interessante observar que o centro religioso é misto, com práticas umbandistas e candomblecistas, que, embora diferentes, apresentam semelhanças que aproximam as religiosidades.

Nadir Oliveira relata que Judith teria uma mediunidade e que ela teria enxergado a Vó Isaura gorda, com turbante na cabeça e, a partir disso, a artista teria esculpido a obra.

No mesmo depoimento citado, o médium relatou que a artista também realizou uma obra de caboclo de aproximadamente 1,30m, para sua casa religiosa, mas, infelizmente, a escultura se quebrou ao ser transportada em uma viagem.

De acordo com o pai de santo, as predileções da Vó Isaura em relação às comidas seriam a linguiça, a farofa e o ovo, além de pizza feita em casa e vinho de laranja. Segundo ele, a preta-velha teria afirmado que desencarnou quatro dias após a abolição da escravatura.

Segundo o médium, a entidade é bastante procurada para resolução de problemas na saúde e no amor.

A escultura está posicionada sentada; ainda assim, sugere movimento. Está com a mão direita virada para cima como se fizesse um convite a alguém para se consultar com ela. O braço esquerdo está torcido em direção à cintura, o que acentua a ideia de movimento.

¹⁰⁰ Depoimento colhido em 20 de agosto de 2017.

¹⁰¹ Idem.

A preta-velha está representada como negra, com saia de babados, lenço sobre os ombros e turbante na cabeça. Este último compõe uma estética que remete à cultura africana, como podemos observar na figura 25.

Ficha de identificação da obra: Vó Isaura (fig. 25)

Local: Coleção particular de Nadir Oliveira, Pelotas, 2017.

Data: 1971

Dimensões (L.A.P.):
35x39x27cm

Material: gesso pintado



Figura 25: Escultura Vó Isaura.
Fonte: da autora, 2017.

Uma característica importante a ser observada é o contexto onde a obra fica exposta, em seu congá no centro umbandista (fig. 26). A escultura da Vó Isaura está acrescida de diversos elementos: brinco, colares, fio de contas, tesoura com fitas coloridas amarradas, bengala com búzios. À frente da escultura está uma vela de sete dias vermelha. Atrás, estão várias penas brancas. Do lado esquerdo da imagem, ao fundo, está a figura de um preto-velho; à frente dele, um socador; ao lado, um vaso para flores vazio. Ao lado direito da imagem, temos a imagem de Santo Antônio, uma escultura de um homem oriental, uma escultura de um homem negro, outro preto-velho, uma pedra e uma cumbuca.

Escultura Vó Isaura no centro umbandista



Figura 26: Vó Isaura no congá do Centro de Umbanda e Candomblé - Sociedade Espiritualista Mensageiros do Espaço: Templo de Oxum e Pedra Branca.

Fonte: da autora.

Destacam-se alguns elementos para análise. Por exemplo, a pedra à direita na imagem. Segundo Vieira (2015), pedras minerais ou cristalinas são elementos de uso milenar e mágico por excelência; para a autora, esses objetos absorvem e irradiam energias e ondas que podem ser direcionadas mentalmente, podendo harmonizar campos energéticos, atuando no mental e no emocional, equilibrando e curando os seres. Na umbanda existem as pedras mágicas fundamentais, cada uma relacionada a um orixá, a uma linha de força e a um ponto de força da natureza (VIEIRA, 2015). A autora ainda expõe um quadro onde estabelece a correspondência entre as pedras, os orixás e as linhas. Assim, vemos que este elemento apresenta forte significado na religiosidade e, por isso está, no congá.

De acordo com Vieira (2015), tesouras, lanças, punhais e outros materiais pontiagudos ajudam a desfazer campos de força, são objetos utilizados para amparar e proteger e não subjugar ou escravizar. A autora ainda nos esclarece que eles “servem de espécie de potentes para-raios contra o astral inferior, pois fazem a descarga eletromagnética em atendimentos onde há demandas, ajudando o consulente demandado e preservando a segurança dos médiuns.” (VIEIRA, 2015, p.

119). Com essas palavras, poderíamos considerar a Vó Isaura (fig. 26) como uma entidade que pode atuar no corte de demandas, já que a tesoura parece ser uma ferramenta da entidade, pois está posicionada no seu colo.

Outro elemento interessante a ser observado é a presença de fitas. Conforme Vieira (2015), as ondas vibratórias se apresentam aos videntes como fios e são representadas por fitas em tecidos, a elas são atribuídos poderes magísticos em rituais específicos a esta finalidade. De acordo com a autora, as fitas servem como protetores, purificadores ou repelidores de vibrações negativas.

Os fios de contas são elementos bastante populares nas religiosidades de matriz africana, também chamados de guias ou colares consagrados (VIEIRA, 2015). São colares protetores que repelem ou anulam energias negativas. Para Vieira (2015), esses colares são o principal amuleto que liga o guia espiritual ao médium fortalecendo suas relações.

Analisando esta imagem, vemos que os elementos na umbanda não são escolhidos aleatoriamente, cada objeto possui sua função. É possível perceber também a profunda miscigenação desta religiosidade, onde ao mesmo tempo se cultuam pretos-velhos, santos católicos e figuras orientais, aliás, estas figuras orientais são frequentemente observadas em casas de umbanda.

2.2.5. Baianas das Sete Miçangas

A obra Baiana das Sete Miçangas I (fig. 27) de Judith Bacci, é outra evidência de uma religiosidade nacional, pois representa uma entidade vinculada a um estado brasileiro (Bahia).

Seu vestido apresenta sete babados - relação com as sete luzes que provém da Baiana. Na sua bandeira (fig. 28), as luzes são representadas pelas sete estrelas e, na escultura, pelos sete babados. Destaca-se nesse ponto a menção ao número sete, como analisado anteriormente. Vemos novamente que é um número cheio de significados dentro da religiosidade.

Na cabeça, cobrindo cabelos e orelhas, possui um lenço remetendo à vestimenta das baianas com turbantes, e possui também brincos e pulseiras. Obra proporcional

visualmente, apresenta vestido com mangas bufantes e muitas dobras rasas nos babados, o que confere leve movimento à representação do panejamento.

Ficha de identificação da obra: Baiana das Sete Miçangas (Fig. 27)

Local: Coleção particular de Ana Nether dos Santos, Pelotas, 2006.

Data: 1973

Dimensões (L.A.P.):
18x36x15cm

Material: gesso pintado



Figura 27: Escultura Baiana das Sete Miçangas
Fonte: da autora, 2006.

A pele dessa baiana está representada como negra e isso pode reforçar a ideia de uma figura brasileira com ancestrais africanos, que novamente é um caráter nacional observado nessa escultura. Esta obra (fig. 27) foi feita pela artista para presentear o Centro Espírita de Umbanda Baiana das Sete Miçangas, em Pelotas-RS.

Abaixo, vemos uma segunda obra (fig. 28) da mesma entidade, porém representada em maiores dimensões. As reproduções fotográficas expostas nas figuras 28 e 29 são os únicos registros encontrados da obra. Não há informações sobre a localização atual da escultura original.

Ficha de identificação da obra: Baiana Sete Miçangas II (fig. 28)

Local: desconhecido

Data: 1974

Dimensões (L.A.P.): aprox.
125cm altura

Material: gesso



Figura 28: Fotografia Baiana das Sete Miçangas II em um centro umbandista

Fonte: Vera Regina Peres, 2006.

A escultura da Baiana das Sete Miçangas II apresenta mangas bufantes, porém mais elegantes que as da primeira Baiana feita pela artista (de 1973). Foram acrescentados à escultura colares de miçangas.

Esta obra apresenta maior naturalidade do que a primeira, por ser mais alongada. As pregas nas vestes também são mais suaves, naturais; as sobrancelhas e os olhos, mais realistas. O volume dado aos seios complementa a naturalidade da obra. A touca que deixa à mostra algumas mechas do cabelo contribui para esse aspecto.

Originalmente a peça possuía pés e tamancos que eram visíveis abaixo do vestido.

Repete-se a relação dos sete babados com as sete luzes da baiana e destaca-se novamente a bandeira atrás da escultura com sete estrelas que representam essas sete luzes. Importante salientar também a presença de outra bandeira, a do Brasil. Considerando que ela está em um centro de religião de matriz africana e que o período

de inserção da obra coincide com a ditadura militar no país, que, como vimos, reprimia tais práticas religiosas, a utilização da bandeira brasileira talvez busque uma ideia de pertencimento à nação, mas também poderia ser considerada uma afronta a mesma nação que discriminava essa religiosidade.

Esta segunda baiana está representada com a pele negra de tom mais claro, o que suscita questões que serão abordadas no próximo capítulo sobre o termo mulata e as discussões sobre miscigenação e identidade.

A escultura está cercada de objetos que reforçam o vínculo com a religiosidade, como o colar de miçangas, o sino e os instrumentos musicais.

Na linha dos baianos se manifestam principalmente espíritos que têm relação com o nordeste do Brasil. Conforme Barbosa Jr. (2011), são alegres e brincalhões, desmancham trabalhos de magia deletéria (negativa, impura). São bons conselheiros e orientadores. Gostam de dançar - manifestação de alegria e uma maneira dirigida de manipulação de energia.

Segundo Barbosa Jr. (2011), procuram esclarecer espíritos de vibração deletéria, mas, quando isso não é possível, costumam isolá-los energeticamente até o dia em que estejam abertos a conselhos e realmente queiram ser ajudados.

Nesta outra imagem (fig. 29), vemos novamente elementos da religiosidade que cercam a escultura. Esses elementos e a escultura da baiana compõem o conjunto da cultura material vinculado ao culto, evidenciando detalhes da prática religiosa em questão. Dessa forma, a análise da cultura material fica mais completa ao termos o objeto relacionado com os demais itens afins, todos inseridos no contexto da situação de uso. Isso contribui para o entendimento, por exemplo, de como esta religiosidade é repleta de simbologias e de que cada elemento possui uma função específica nos rituais religiosos.

Simplificadamente, podemos entender que: a escultura representa a entidade e serve para direcionar a energia; os instrumentos musicais e os cânticos dos pontos servem para chamar a entidade que irá se manifestar ou para despedir-se dela; os fios de contas servem para proteger o médium e podem representar o grau de iniciação da pessoa; as vestimentas e as cores contribuem para identificação da entidade; e as comidas e bebidas são agrados ou oferendas ao espírito convocado ou homenageado. Esses itens e outros presentes na umbanda são elementos

importantes para a religião e não são escolhidos ao acaso, justamente por apresentarem funções muito específicas, como vimos.

Fotografia de médium vestida à semelhança da escultura



Figura 29: Médium e Baiana das Sete Miçangas.

Fonte: Vera Regina Peres, 2006.

Na imagem acima (fig. 29), está uma médium vestida como a Baiana das Sete Miçangas, utilizando turbante, as mangas bufantes e a saia de sete babados.

Ao fundo desta fotografia (fig. 29), temos o congá com diversas imagens religiosas de diferentes orientações, desde a imagem de Jesus, de Nossa Senhora e de alguns caboclos. À frente da escultura da Baiana está um atabaque, além de bebidas e comidas que aludem a uma festa, provavelmente em homenagem à baiana.

No ponto cantado abaixo podemos analisar outros aspectos:

Ponto Baiana de Miçangas

Sou bahiana de miçanga

Samba aqui, samba acolá!
Eh, eh, eh, ah!

Se tu és filha de mesa, minha nega
Ninguém pode te levar!
Eh, eh, eh, ah!

Deixa eu ver a tua guia, minha filha!
Deixa eu ver o teu gongá¹⁰²!
Quem bolir no meu gongá
Samba aqui, samba acolá!
Eh, eh, eh, ah!

Meu colar é de miçanga, minha filha!
Minha guia é de Oxalá!

Fonte: ANGOLA. Disponível em:

<http://candombledeangola.no.comunidades.net/index.php?pagina=1405408117>. Acesso em: 10 dez 2011.

Neste ponto, podemos ver novamente a associação com a nacionalidade. No trecho “Sou bahiana de miçanga / Samba aqui, samba acolá!”, é expressa a origem geográfica da entidade e seu vínculo com o samba, ritmo musical tipicamente brasileiro, fruto das influências africanas desde as primeiras manifestações religiosas dessa vertente.

José Ramos Tinhorão (2001 apud BAIA, 2011), jornalista, crítico musical e pesquisador musical brasileiro, analisa a origem da música popular brasileira e seus desdobramentos. Após a Segunda Guerra o mercado internacional foi dominado pelo capital norte-americano, assim, vários países, inclusive o Brasil com o samba, passaram a moldar seus estilos musicais ao estilo comercial dos padrões norte-americanos. Para o autor, o samba brasileiro estaria perdendo suas características fundadas nas tradições de seus povos. Seguindo na linha de pensamento do autor, embasada por ideias marxistas, o crítico musical afirma que em uma sociedade de classes toda cultura seria uma cultura de classes, ou seja, surgiria a separação entre a cultura da elite e a cultura popular. Nesse sentido, para o autor, a classe média é quem teria o poder para importar e exportar música, entretanto, visando a adaptar-se aos padrões internacionais, o samba exportado era cada vez mais descaracterizado.

¹⁰² Gongá ou Congá (mais conhecido) é o altar com todos os objetos de culto necessários para a concentração energética.

Essa ideia de transformação do samba dialoga com a formação da umbanda que, como vimos, buscava, entre outros, moldar-se aos padrões estéticos para representar entidades mais próximas da cultura dominante.

Voltando à análise do ponto, no verso “Meu colar é de miçanga, minha filha! / Minha guia é de Oxalá!”, podemos observar uma busca por traços originários como a miçanga, que são pequenas contas feitas com materiais naturais para confecção de colares e pulseiras com finalidade religiosa. Estes colares, também presentes na figura 28, embora sejam acréscimos posteriores, evidenciam o uso desse atributo para a entidade. Além disso, este trecho analisado também se refere a Oxalá, o orixá da criação (MORAIS, 2014, p.36), o que expressa o vínculo com a origem africana da religiosidade.

2.2.6. Máscaras Egípcias

Vimos que a umbanda apresenta um caráter universalista e, portanto, agrega sem preconceitos as mais diversas entidades que se aproximam da religião. Segundo Vieira (2015), entidades que não se encaixavam nas matrizes indígena, portuguesa e africana foram abrigadas na Linha do Oriente. São entidades com conhecimentos milenares, possuem afinidade com conceitos religiosos de suas encarnações e possuem preparação para atuar como Guias Luminosos.

O Oriente deve ser entendido de forma mais ampla que no sentido geográfico, cultural e étnico. Na umbanda refere-se ao Oriente Luminoso, lado do horizonte onde o sol nasce. Portanto, esse Oriente é primeiramente de luz e de orientação e não de povo oriental. Os elementos dessa linha possuem os segredos iniciáticos do povo e da religião em que viveram e os aplica, em menor escala, nas suas manifestações (VIEIRA, 2015).

Segundo Vieira (2015), a Linha do Oriente é regida por Pai Oxalá e Pai Xangô. Seu patrono em sua última encarnação foi João Batista, sincretizado com Xangô do Oriente, conhecido como Kaô. Esta linha popularizou-se nas décadas de 1950 e 1960 e mostrou manifestações de indianos, tibetanos, chineses, egípcios, árabes entre outros.

Azevedo (2009) alerta que, embora o espírito não fique preso a um lugar, ele adquire trejeitos de caráter e cultura derivados de seus povos e, para a autora, os

processos migratórios do final do século XIX e inícios do século XX favoreceram o aparecimento dessas entidades.

A autora apresenta as sete falanges pertencentes a essa linha. Dentre elas, a Falange Sarracena ou Árabe, segundo Azevedo (2009), é a que abarca os egípcios, marroquinos e povos do Oriente Médio. Nesse sentido, as esculturas de Máscaras Egípcias (figs. 30 e 32) de Judith podem ser associadas a esta falange.

Na figura 30 pode-se observar as sobrancelhas estilizadas, lábios pequenos e leve reentrância sobre o queixo. Sua pintura é original e apresenta-se em dourado e verde. A maquiagem nos olhos, com contornos pretos bem demarcados, também reforçam a estética egípcia, exemplificada com a máscara do faraó Tutankhamon (fig. 31).

A obra representa um faraó da XVIII dinastia, o rei, que era considerado divino pelos egípcios. Um atributo de rei está no queixo, que possui uma barba de cerimônia trançada (e postiça). Junto à cabeça estão representadas duas cobras, novamente um ornamento da realeza, o chamado *uraeus*, símbolo da imortalidade e invencibilidade. A serpente na cultura egípcia é um talismã que simbolizava a proteção a locais e moradias e às divindades egípcias. A imagem possui também o *nemes*, um dos tipos de coroa egípcias, composta de um turbante listrado com duas cores (usualmente azul e dourado), que cobra o pescoço e os ombros.

Ficha de identificação da obra: Máscara Egípcia I (Fig. 30)

Local: Coleção particular de
Cenira Alves, Pelotas, 2005.

Data: 19--

Dimensões (L.A.P.):
20x18x6,5cm

Material: gesso pintado



Figura 30: Máscara Egípcia I.

Fonte: da autora, 2005.

De acordo com Barbosa Jr. (2011) as entidades e guias desta linha não trabalham com bebidas alcoólicas, usam roupas coloridas e metais nobres (ouro, prata e bronze). O que reforça a relação com os povos da antiguidade, pois o Antigo Egito possuía fama também pelo requinte das técnicas de ourivesaria e pelo uso de joias.

A escultora demonstra seu conhecimento também ao exprimir detalhes ornamentais, na máscara, ao colocar elementos característicos da cultura egípcia como o *nemes*. Este adorno da cabeça que cai em duas tiras sobre os ombros é peculiar a esse povo e tornou-se bastante conhecido, sobretudo, porque é representado na Esfinge de Gizé, no Egito e, ainda, na máscara do faraó Tutankhamon (fig. 31).

Exemplo de máscara egípcia



Figura 31: Máscara de Tutankhamon exemplifica a estética egípcia.

Fonte: O FASCÍNIO DO ANTIGO EGITO. Disponível em:
<<https://www.fascinioegito.sh06.com/#parte6>> Acesso em: 10 dez 2011.

Outra obra com a temática egípcia realizada pela artista é apresentada abaixo na figura 32.

Ficha de identificação da obra: Máscara Egípcia II (Fig. 32)

Local: Coleção particular de
Ronaldo Luiz Garcia, Pelotas,
2006.

Data: 1985

Dimensões (L.A.P.):
40x39x19cm

Material: gesso



Figura 32: Máscara Egípcia II.

Fonte: da autora, 2006.

A Máscara Egípcia II possui expressão fisionômica séria, apresenta os mesmos atributos da escultura anterior, como o *nemes*, a barba postiça e o *uraeus* (adorno em forma de serpente), e por isso pode-se também defini-la como uma representação de um faraó.

Embora sua pintura não seja a original, é possível observar na escultura traços estilizados que a artista representou nas sobrancelhas finas e nos olhos perfurados.

Novamente a obra relaciona-se com a Linha do Oriente, constituindo a Falange Sarracena ou Árabe, reforçando características dessa linha, analisou-se o ponto referente a ela.

Ponto da Linha do Oriente
Ele tem coroa de ouro Ele tem coroa de Rei Chegou Coroa Verde Que tem coroa também
Fonte: AZEVEDO, Janaína. Tudo o que você precisa saber sobre Umbanda [volume 3]. São Paulo: Universo dos Livros, 2009, p.68.

Este ponto cantado confirma a ideia de que a Linha do Oriente trabalha também com espíritos que viveram em civilizações com hierarquias regidas por um rei, como os antigos egípcios. Também reforça a relação dessas culturas com o ouro. Além disso, evidencia o movimento agregador da religiosidade que se mostra sempre aberta a novas entidades.

2.2.7. Máscaras Chinesas

As máscaras chinesas são outras esculturas que também podem ser associadas à Linha do Oriente. Neste caso, é possível aproximá-las da Falange do Extremo Oriente pois, segundo Azevedo (2009), nesta falange manifestam-se espíritos de chineses, japoneses e coreanos.

A primeira a ser analisada é a Máscara Chinesa Masculina (fig. 33). Esta escultura apresenta penteado trançado que pende para o lado esquerdo da escultura. A testa maior que o natural compõe o rosto alongado e oval. A barba e o bigode, além dos olhos elípticos com sobrancelhas altas, estilizadas e alongadas, completam o visual e evidenciam o fenótipo chinês.

Ficha de identificação da obra: Máscara Chinesa - Masculina (Fig. 33)

Local: Coleção particular de Mário Eugênio Bacci, Pelotas, 2006.

Data: década de 1960

Dimensões (L.A.P.):
20x25x13cm

Material: gesso com pátina



Figura 33: Máscara Chinesa Masculina
Fonte: da autora, 2006.

A segunda obra nesta temática é a Máscara Chinesa Feminina. Obra simétrica, o cabelo repartido ao meio assemelha-se a penteados chineses que possuem um coque no topo da cabeça.

As sobrancelhas finas, altas e estilizadas e os olhos elípticos, caracterizam uma ascendência chinesa na escultura.

Ficha de identificação da obra: Máscara Chinesa - Feminina (Fig. 34)

Local: Coleção particular de Mário Eugênio Bacci, Pelotas, 2006.

Data: década de 1960

Dimensões (L.A.P.):
23x26x11cm

Material: gesso com pátina



Figura 34: Máscara Chinesa Feminina.
Fonte: da autora, 2006.

O ponto dos chineses analisado a seguir mostra o forte sincretismo da religiosidade.

Ponto do Povo Chinês (para proteção diante de situações muito graves)

Os caminhos estão fechados
Foi meu povo quem fechou,
Saravá Buda e Confúcio
Saravá meu pai Xangô.
Saravá Povo Chinês,
Que trabalha direitinho,
Saravá lei de Quimbanda,
Saravá, eu fecho caminho

Fonte: AZEVEDO, Janaína. **Tudo o que você precisa saber sobre Umbanda** [volume 3]. São Paulo: Universo dos Livros, 2009, p.71.

A partir da leitura desse ponto vemos as saudações a Buda, Confúcio e Xangô, uma mistura de entidades típica da umbanda. Assim como vimos a escultura de Vó Isaura no congá (fig. 26), cercada de esculturas que representam as mais diversas culturas e religiões, observamos neste ponto novamente o caráter

universalista da umbanda fornecendo importância a todas as contribuições que se agregam à religião, como os preceitos do budismo, os conhecimentos dos chineses e os ensinamentos do Orixá Xangô.

O conjunto de obras umbandistas analisado reflete muitas características da umbanda. Desde a representação da Orixá Iemanjá e da Carranca de Exu, como representantes da origem africana da religião, passando pelas pretas-velhas e pelas baianas, em que podemos encontrar o caráter nacional da umbanda, até chegarmos às máscaras egípcias e chinesas, que evidenciam o sentido ecumênico da religiosidade que abraça sem preconceitos entidades de diversas origens, buscando uma unidade entre esses diferentes saberes e espiritualidades.

Estes objetos ultrapassam a materialidade e apresentam um valor simbólico que fortalece a religiosidade e suas práticas; além disso, em sendo objetos de culto e portadores de imagem, enquanto exemplares da cultura material, forneceram-nos dados importantes sobre os aspectos da formação e prática da religião, bem como as influências que esta sofreu. A caracterização das imagens que estes objetos escultóricos carregam, seguindo o instrumental analítico de Panofsky (1991), por meio da leitura pré-iconográfica e iconográfica, e a interpretação simbólica e contextual, por intermédio da leitura iconológica, permitiram perceber que tais objetos suscitem discussões variadas a respeito da identidade umbandista, já que são elementos de uso dessa comunidade.

3. IDENTIDADE CULTURAL E RELIGIOSIDADE: da espiritualidade à materialidade

Ao abordar a memória coletiva e o espaço, Halbwachs (2006) traz um apontamento importante, o de que a memória coletiva depende do seu contexto espacial pois, para ele, as nossas impressões se sucedem umas às outras quando o nosso pensamento se volta para o espaço.

Para o autor, o espaço religioso, por exemplo, serve como reafirmação da identidade do grupo pois, mesmo sabendo que Deus está em todos os lugares e que, em qualquer lugar podemos evocá-lo, ainda assim, fiéis sentem a necessidade de se reunir nos lugares destinados à devoção.

A consolidação da memória se dá também por um conjunto de símbolos, signos e rituais que o grupo associa ao espaço, esses elementos ficam presentes no pensamento dos indivíduos. Logo, a permanência deste espaço fortalece a duração da memória.

Desta maneira, a gruta de Iemanjá também serve como um lugar que propicia o fortalecimento da memória. É um local de reunião e devoção que faz parte da paisagem do Balneário do Prazeres. Ao falar em Iemanjá em Pelotas, o pensamento se volta também para a gruta e o contexto da praia. As festividades anuais na comemoração do dia da orixá também reforçam a memória religiosa dos umbandistas.

Entre a materialidade da gruta e da escultura de Iemanjá e a espiritualidade das práticas religiosas feitas no local, está um elemento de simbolismo que favorece a construção da memória e consolida a identidade cultural do grupo umbandista.

A escultura de Iemanjá possui uma expressão pública e representa simbolicamente a identidade umbandista em Pelotas. Segundo Sarlo (2009), o monumento possui carga afetiva que produz um ato de imaginação e empatia que possibilita a rememoração e crença. Tais características podemos observar na escultura da orixá. Entretanto, o monumento precisa de discursos que o sustentem, não para sua conservação material, mas para conservação simbólica.

Halbwachs (2006), ao falar sobre religião, afirma: “para garantir sua estabilidade, é na matéria e no espaço que ela garante seu equilíbrio” (HALBWACHS, 2006, p.184). Esta afirmação evidencia o papel importante da matéria para as religiosidades. A bíblia, as pinturas de santos, a hóstia, o sino, são elementos materiais que carregam significados importantes dentro do catolicismo, por exemplo.

Em torno dessa matéria é que são elaborados significados. Os objetos tornam-se importantes quando comunicam ideias com as quais as pessoas se identificam, ou seja, eles precisam ser significativos para a comunidade. Isso contribui para a permanência das religiosidades. A matéria, o patrimônio, enquanto um veículo simbólico que nos faz evocar memórias.

Em relação às esculturas umbandistas de Judith, também podemos dizer que elas propiciam o equilíbrio da religiosidade, no sentido de garantirem as práticas religiosas destinadas às entidades representadas. Como dito, os umbandistas têm a

percepção de que a escultura não é a entidade em si, mas ela facilita a canalização de energia durante os rituais religiosos.

O uso dessas esculturas nas cerimônias religiosas está presente na memória dos praticantes dessa religiosidade, assim, a identidade umbandista é fortalecida por meio desses objetos que fazem parte dos atos da tradição religiosa. Estes objetos alimentam a memória dos umbandistas.

Halbwachs (2006) salienta que não há lugar onde não se possa evocar. Logo, também é possível dizer que não há lugar onde as entidades não possam se manifestar para os umbandistas. Entretanto, os lugares religiosos como igrejas, templos, casas kardecistas, de umbanda ou de candomblé, remetem a um significado invisível, simbólico, que contribuem para a continuidade das religiões.

Além dos lugares e objetos, os sujeitos também são elementos importantes para a continuidade das religiões. A transmissão entre os diferentes indivíduos faz com que a religiosidade passe de geração em geração. Entretanto, alguns fatores influenciam a maneira como os sujeitos constroem suas identidades e consequentemente como eles transmitem sua cultura, ou os discursos sobre ela, às gerações futuras.

Stuart Hall (2003) estabelece as contradições impostas aos sujeitos pertencentes a um país colonizado. O autor critica, por exemplo, o comportamento europeu e norte-americano, cujas políticas em relação às culturas das populações negras são traçadas a partir do ponto de vista do dominador e, por consequência, por serem compreendidas e analisadas por esses grupos e visando à manutenção do poder, acabam sendo desvalorizadas.

Nesse sentido, Hall (2003, p. 336) esclarece sobre uma definição de cultura baseada no movimento da alta cultura à cultura popular americana mediado pela imagem e formas tecnológicas. A partir disso, podemos entender que a produção cultural através do poder tecnológico e alcance dos meios de comunicação pode influenciar as culturas populares.

Isto pode ser utilizado como ferramenta de dominação, mas é preciso salientar que existe também um aspecto dialógico entre essas culturas e que os indivíduos não apenas recebem passivamente a cultura imposta (PERALTA, 2016). Existe uma negociação entre as diferentes memórias, que nas palavras de Candau (2004) seriam classificadas como conflitos em torno da memória.

Para Candau (2004), os grupos se afrontam para fazer prevalecer suas respectivas memórias, tendo como objetivo impor o seu ponto de vista. Nesse sentido o autor introduz o termo conflitos em torno da memória, onde evidencia que os conflitos são em torno da busca pela verdadeira história, ou seja, é uma reivindicação da verdade dos fatos e acontecimentos, até mesmo uma contestação da história oficial.

A religiosidade umbandista, como vimos, é recente e ao longo de sua formação passou por diversos conflitos memoriais que influenciaram na maneira como a identidade umbandista vem sendo construída. Analisando a situação de contato no período de colonização, onde temos a figura do homem branco que subjuga negros e indígenas e conseqüentemente suas respectivas culturas, podemos reconhecer então que nesta situação podem existir conflitos em torno da memória que até os dias atuais estão em negociação.

Vimos, por exemplo, que a umbanda surge como um refinamento da cultura tida como primitiva dos negros africanos, buscando melhor aceitação na sociedade. Entretanto, coexistiam a corrente pró-branqueamento e a corrente pró-enegrecimento da umbanda, ou seja, diferentes grupos sociais têm estado em conflito memorial em busca da verdade da origem da umbanda, tentando evidenciar seus pontos de vista em relação à religiosidade.

Portanto, é preciso entender a memória como um fenômeno social que reflete acontecimentos de determinados grupos sociais, porém, esses acontecimentos são percebidos de formas diferentes por seus indivíduos. Para Candau (2004), dois observadores não dividem exatamente a mesma experiência, nossos estados mentais são incomunicáveis. Portanto, os seres humanos não dividem representações do passado idênticas. Logo, estas diferentes percepções confrontam-se em busca de uma verdade, o conflito em torno da memória.

A história oficial muitas vezes nos traz discursos unilaterais, portanto, os conflitos em torno da memória são necessários, pois fazem emergir versões que podem fortalecer a identidade dos grupos, pontuando diferentes pontos de vista.

Nesse sentido, Rothberg (2009) nos traz o conceito de memória multidirecional, que segue uma lógica produtiva e não privativa da memória. Para ele, memória e identidade não são excludentes, as relações do passado determinam o que somos no

presente e esse é o potencial para criar formas de solidariedade e justiça. A memória multidirecional encoraja a esfera pública como um espaço de discurso maleável onde os grupos além de se articularem em posições, possuem interações dialógicas uns com os outros (ROTHBERG, 2009).

Como dito, uma memória não exclui a outra, elas dialogam entre si e possibilitam a sua construção de forma produtiva e não competitiva. Para Rothberg (2009), memória e identidade possuem fronteiras irregulares, por isso devem ser relativizadas. O que se toma como identidade pode ser um empréstimo ou adoção de história de algo que pode parecer distante. A memória multidirecional abre caminho para outras possibilidades de identidade e associações.

Com base no exposto acima, entendo que a religiosidade umbandista não deveria excluir de sua história elementos que evidenciam o preconceito racial em sua formação, mas deveria a partir disso, perceber os conflitos que se sucederam a sua formação e o caráter dialógico e agregador que gerou a umbanda como uma religião genuinamente brasileira.

Como nos diz Rothberg (2009), é preciso relativizar as fronteiras da identidade. No caso da identidade umbandista, seria muito reducionista associá-la somente à origem africana negra, ou kardecista branca ou indígena. É no diálogo entre essas diferentes origens que está a dinâmica da memória multidirecional. É um movimento de influência mútua.

3.1. Patrimônio e memória na construção da identidade cultural umbandista pelotense

Hall (2005) analisa a identidade na modernidade tardia (final do século XX) comentando sobre um declínio de velhas identidades estabilizadoras do mundo social que fazem surgir novas identidades que fragmentam o sujeito moderno. Nesse sentido, o paradigma da pós-modernidade contribui para interpretar questões sociais e históricas, questionando critérios totalizantes e relativizando a verdade, sendo assim, essa concepção pode nos auxiliar a atender a identidade umbandista. O autor analisa as mudanças nos conceitos de identidade e de sujeito, estuda as identidades culturais vinculadas a ideia de pertencimento a diferentes culturas. Chega a afirmação de que as identidades modernas estão se tornando “descentradas” devido a

mudanças estruturais nas sociedades, oriundas da globalização. Inicialmente, Hall (2005) aponta três concepções de identidade.

A primeira, o sujeito do Iluminismo – com concepção individualista do sujeito e de sua identidade – era um indivíduo compreendido como centrado, unificado, racional, consciente e ativo, cujo seu centro consistia em um núcleo interior.

A segunda concepção seria a de sujeito sociológico – neste caso a identidade seria fruto da interação entre sujeito e sociedade. Refletindo a complexidade do mundo moderno, este sujeito entende que seu núcleo interior não é autônomo mas formado na relação com outras pessoas, ou seja, o sujeito possui sua essência interior mas esta é formada e modificada num diálogo contínuo com os mundos e culturas exteriores. Para o autor, essa identidade costura o sujeito à estrutura, estabilizando os sujeitos e os mundos culturais.

Entretanto, para o autor, o sujeito tem se tornado fragmentado, composto de várias identidades devido a mudanças estruturais e institucionais que têm transformado as sociedades modernas.

A partir disso, surge o sujeito pós-moderno, a terceira concepção de indivíduo. Este, para o autor, é entendido não como possuindo identidade fixa, essencial ou permanente e sim definida historicamente, transformada nas relações nos sistemas culturais que o rodeia.

Para Hall (2005), neste sujeito há identidades contraditórias. Continuamente deslocadas, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, surgem novas identidades possíveis com as quais se poderia identificar.

O autor constata que a sociedade não é um todo unificado e delimitado que seguiria mudanças evolucionárias a partir de si mesma. Para o autor, a globalização traz impactos sobre a identidade cultural, formada por sociedades que mudam constantemente, gerando descontinuidades e, por isso, estão descentradas, criando novas identidades.

A identidade então pode se modificar, dependendo de como o sujeito é interpelado este pode deixar sobressair sua identificação com a sua classe social, o seu gênero, ou sua raça, por exemplo. Portanto, conclui o autor, a identidade tornou-se politizada.

Com essas diferentes possibilidades de sujeitos, os indivíduos podem se expressar também a partir de suas identificações religiosas. Sendo assim, para o sujeito pós-moderno surge a possibilidade de identificar-se como umbandista, por exemplo, e isto não exclui suas outras identidades. Pode apresentar também identidades contraditórias, segundo Hall (2005): por exemplo, identificar-se como católico mas frequentar casas umbandistas, ou influenciados por correntes separatistas do Sul do país, afirmar ser gaúcho, mas não querer ser brasileiro.

Ao analisar o descentramento do sujeito pós-moderno, Hall (2005) analisa cinco avanços na teoria e nas ciências humanas ocorridas na segunda metade do século XX.

O primeiro caso seria o pensamento marxista (do século XIX, mas que teve impacto no século XX) que exclui qualquer noção de agência individual. Nesse sentido, segundo Hall (2005), os indivíduos não seriam autores de suas histórias, pois agem com base em condições históricas criadas por outros, ou seja, na cultura fornecida por gerações anteriores.

O segundo fato de descentramento estaria na descoberta do inconsciente por Freud. Neste caso, as identidades são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, numa lógica diferente da razão. A imagem do indivíduo se formaria não do interior do núcleo do ser criança, mas da relação com os outros. A subjetividade seria um produto de processos psíquicos inconscientes. Sendo assim, para o autor, a identidade é algo formado ao longo do tempo, está sempre incompleta, em processo, sendo formada. A identidade surgida a partir de “uma falta de inteireza é preenchida a partir do exterior” (HALL, 2005, p.39).

O terceiro estaria na proposta analisada por Hall (2005) do linguista Ferdinand Saussure, o qual afirma que o indivíduo não é autor das afirmações que faz nem dos significados que são expressados na língua, pois esta é um sistema social e não individual. Falar uma língua não é apenas expressar o pensamento, é também ativar significados embutidos na própria língua e na cultura, são ecos de outros significados. E sobre tais significados, não temos controle pois são instáveis.

Já o quarto descentramento estaria pautado no pensamento do historiador Michel Foucault, que destaca um tipo de poder chamado “poder disciplinar” preocupado com a regulação e vigilância das populações, do indivíduo e do corpo. O

objetivo é a manutenção das atividades cotidianas através de controle e disciplina baseado no poder dos regimes administrativos, no conhecimento de profissionais e nas contribuições das ciências sociais (HALL, 2005).

Por fim, o quinto descentramento proposto por Hall (2005) está relacionado com o impacto do feminismo por ser um movimento social que, entre outros, afirmava as dimensões subjetivas e objetivas da política, refletia o enfraquecimento das políticas de massa e sua fragmentação e apelava para a identidade social de seus sustentadores, gerando a política da identidade, ou seja, uma identidade para cada movimento (gays, negros, pacifistas, etc.).

Como vimos, na passagem do sujeito do iluminismo, com identidade fixa e estável, ao sujeito pós-moderno, descentrado, existiu um histórico de descentramento deste sujeito, resultando em identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas.

Partindo da ideia do sujeito fragmentado, surge um questionamento do autor sobre a identidade cultural, em especial sobre como as identidades nacionais estão sendo afetadas pelo processo de globalização.

Nos autodeclaramos a partir da nossa nacionalidade (inglês, jamaicano, brasileiro), mas as identidades nacionais não estão impressas em nossos genes, mesmo que façam parte da nossa natureza essencial. Ou seja, a identidade nacional não nasce com o indivíduo, mas é formada e transformada pela representação, ou melhor, pelo modo como a identidade veio a ser representada com seus significados específicos (HALL, 2005).

Para o autor, a nação não é somente uma entidade política, mas algo que produz sentidos, um sistema de representação cultural. O indivíduo, além de cidadão, participa da ideia de nação seguindo sua forma representada na cultura nacional. A partir dessa idealização, criou-se uma generalização da cultura, tratando-a como homogênea, representativa de uma totalidade.

Para o autor, uma cultura nacional é um discurso, e, ao produzir sentidos sobre a nação, constrói identidades. A memória, que conecta passado e presente, cria imagens que constroem histórias contadas à nação, cria assim uma comunidade imaginada.

O catolicismo enquanto religião oficial no Brasil, trazida por colonizadores portugueses, perdurou por muito tempo como sendo a única religião oficialmente praticada no país. Foi um discurso da classe dominante, fortemente utilizado que consolidou a religiosidade e construiu a identidade de pessoas de diferentes culturas que passaram a conviver no país.

A umbanda, por sua vez, buscou sustentação no mito brasileiro das três raças, o qual transmitia a ideia de relação pacífica entre brancos, negros e indígenas. Esta religiosidade era defendida como genuinamente brasileira por abarcar as três principais raças presentes na formação do país.

A religiosidade umbandista utilizou um discurso oficial razoavelmente aceitável na tentativa de não sofrer o preconceito que as práticas religiosas de matriz puramente africanas sofreram. Entretanto, esse discurso gerador de uma comunidade imaginada sofreu conflitos que dividiram a umbanda em ramificações, ora africanizadas, ora kardecistas, entre outras, como analisadas anteriormente. Neste caso, podemos perceber que as narrativas da cultura nacional nem sempre conseguem perpetuar a ideia de unificação. As relações sociais são perpassadas por tensões e diálogos que fazem emergir memórias silenciadas.

As narrativas da cultura nacional são contadas a partir de cinco elementos selecionados por HALL (2005).

O primeiro elemento, a narrativa da nação contada nas histórias e literaturas nacionais, na mídia e cultura popular, fornecem dados que simbolizam ou representam as experiências compartilhadas que dão sentido à nação. O segundo elemento está na ênfase às origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade. Seriam esses elementos essenciais do caráter nacional que permanecem imutáveis. A terceira estratégia seria discursiva, a partir da invenção da tradição, buscando inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, implicando uma continuidade com um passado histórico adequado. O quarto exemplo de narrativa é o mito fundacional, uma estória da origem da nação em passado distante, no tempo mítico, que busca uma história alternativa ou contranarrativa, precedente às rupturas da colonização. O último elemento seria a ideia de um povo original, mas este raramente persiste ou exercita o poder (HALL, 2005).

Os discursos acerca das narrativas da cultura nacional compartilham memórias que reforçam a ideologia dominante. Este compartilhamento é reforçado pelo que Candau (2011) define como sociotransmissores. Os sociotransmissores são elementos que fazem conexões, transmitem informações ao indivíduo (em analogia aos neurotransmissores que fazem essa conexão com os neurônios). Os sociotransmissores podem ser imagens, objetos, lugares, etc. que desencadeiam a partilha de informações para as pessoas. Esses sociotransmissores carregam discursos que reforçam seus significados e favorecem histórias acerca da “criação” de identidades.

Nesse sentido, de livros didáticos até obras de arte podem ser considerados como sociotransmissores e, portanto, elementos que podem ser usados para o fortalecimento das identidades.

Deste modo, as produções artísticas podem refletir o pensamento cultural de uma época. Na figura da Baiana das Sete Miçangas II (fig. 6), de Judith Bacci, é possível analisar algumas questões. A representação da entidade assemelha-se à classificação originalmente pejorativa de mulata¹⁰³. Este aspecto visual da obra pode ser relacionado com a ideia de representação de uma identidade nacional miscigenada, esse ideal sustentava um discurso de respeito e igualdade aos diferentes indivíduos, mas carrega uma tentativa de branqueamento do povo negro e de sua cultura (SILVA, 2007).

Até mesmo em diferentes representações de Iemanjá, podemos perceber essa influência do branqueamento, onde a Orixá, vinda dos povos negros, está representada como branca e com cabelos ondulados, em uma construção que remete ao classicismo.

Nos discursos de miscigenação está presente uma ideia de homogeneidade. Essa homogeneização, para Candau (2011), quando utilizada de forma a engessar uma cultura, acaba por definir os povos como atemporais, negando as transformações que as culturas sofrem, suas interações com outras civilizações. Isso pode ser utilizado de forma consciente por forças governamentais para subjugar culturas

¹⁰³ Termo ligado ao hibridismo racial (branco e negro), mas que possui origem pejorativa já que é vinculado a palavra “mula”, animal fruto do cruzamento da égua com jumento, uma alusão da união entre uma raça dita superior e uma dita inferior. In: <https://www.afronta.org/single-post/2016/04/15/MULATA-N%C3%83O-%C3%89-ELOGIO> Acesso em 24 abr 2017.

colonizadas, por exemplo, mantendo a relação de poder e superioridade do colonizador sobre o colonizado.

Sendo assim, exemplares de culturas postas à margem podem enriquecer o acervo patrimonial das cidades, já que contribuem para a consolidação da cultura local. Por isso, acredita-se que as obras umbandistas analisadas contribuem para o fortalecimento da cultura dos praticantes dessa religiosidade e, se divulgadas à população em geral, podem favorecer a construção de uma memória social constituída por diferentes pontos de vista.

Vimos que a cultura nacional atua como uma fonte de significados. Para Hall (2005), as identidades nacionais fornecem ao indivíduo a condição de membro do estado-nação político e uma identificação com a cultura nacional, alimentando a ideia de pertencimento. Mesmo que seus membros sejam diferentes em termos de classe, gênero ou raça, a cultura nacional busca unificá-los numa identidade a fim de representá-los como pertencentes à mesma família nacional (Hall, 2005).

Para Hall (2005), uma cultura nacional é uma estrutura de poder cultural, a maioria das nações são formadas por culturas distintas unificadas por processos de conquista violentos, com a supressão forçada da diferença cultural, que subjuga povos conquistados e sua cultura a fim de impor uma hegemonia cultural mais unificada.

As diferentes classes sociais e grupos étnicos que compõem as nações também suscitam um esforço de governantes para unificá-las e busca-se, por exemplo, uma aproximação através da identificação de pertencimento à “família da nação” (Hall, 2005, p. 61).

Para o autor, em vez de se pensar em culturas nacionais como unificadas, é preciso entendê-las como um dispositivo discursivo que aborda a diferença como unidade ou identidade. As nações são compostas por diferentes povos, culturas e etnias, ou seja, “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2005, p.62).

As palavras de Peralta (2007) podem também ajudar a compreender esses discursos construídos que se esforçam para unificar a cultura nacional. A autora, ao falar sobre tradições, destaca que elas podem ser inventadas e que nelas existem relações entre memória e poder, interesses e manipulações, que baseiam alguns

discursos. Entretanto, a autora vê, no cenário atual, uma abertura um pouco maior para reivindicação de memórias.

Em seu estudo “A abordagem da memória popular”, Peralta (2007) destaca a resistência popular contra a ideologia de uma classe dominante. Pode-se dizer que o fato dessa comunidade umbandista pelotense, posta à margem por muito tempo, hoje demonstrar sua fé publicamente, reforça a ideia de contra-memória (FOUCAULT, 1977, apud PERALTA, 2007), explicitada pela autora como uma negociação entre dominantes e dominados. Ainda que não exista um ideal de igualdade, a voz daqueles que foram silenciados hoje pode ser ouvida.

Outra discussão relevante é o impacto dos direitos civis e das lutas das populações negras, por meio da ideia de descolonização da mente do colonizado, ou seja, através da tentativa de se retirar esses povos do estado de alienação cultural, para que estes se entendam como sujeitos possuidores de uma cultura própria (HALL, 2003; FANON, 2008). Como já dito, a identidade torna-se politizada, reivindicatória.

Deslocando essas discussões para a realidade brasileira, podemos perceber que os discursos sobre identidade cultural podem ter sido fortemente influenciados por disputas de poder. Ao analisarmos livros didáticos, por exemplo, é visível uma tendência a representações somente de pessoas brancas como padrão (SILVA, 2007). Estes livros, destinados às mais diversas escolas, podem formar um imaginário coletivo de hierarquização de culturas ou a falta do sentimento de pertencimento à determinada sociedade, pois uma criança negra provavelmente não terá uma identificação positiva com a sua cultura se esta não estiver representada, também, nos meios oficiais de forma positiva (livros didáticos, revistas, jornais, cinema ou mídia televisiva, por exemplo).

A memória é alimentada por esses elementos que, como dito, servem como sociotransmissores, que carregam mensagens que contribuem para a construção de identidades e podem transmitir a ideia de homogeneidade.

Candau (2011) define a memória como as lembranças (distantes ou recentes) que podem ser evocadas. E, a metamemória como a representação do indivíduo sobre sua memória. Ou seja, a consciência que se tem da lembrança. São as atribuições de valores a partir da memória.

Portanto, é preciso fornecer uma diversidade de exemplares patrimoniais constituintes da memória que demonstre e valorize as diferenças culturais presentes neste país. Assim, a partir de uma memória do passado diversificada, evidenciando os pontos de vista distintos, que vejam a partir de lugares sociais, étnicos, culturais, raciais, etc., a metamemória pode fazer atribuições de valor de forma mais crítica.

A metamemória seria a interpretação que fazemos das memórias que possuímos. O significado, o sentido, o valor que atribuímos a uma memória, ou seja, a ressignificação dela. Ela é um conjunto de representações da memória capaz de construir identidades, é uma memória reivindicada conscientemente.

A metamemória favorece o desenvolvimento da narrativa e dialoga com a ideia de Halbwachs (1990) sobre memória coletiva. Candau (2011) reconhece que um mesmo grupo dá consistência memorial a um imaginário comum. Embora as pessoas constituintes do mesmo grupo tenham percepções diferentes, todas possuem uma memória comum que é fortalecida por discursos sobre ela que atribuem sentimento de unidade, permanência e identidade. Candau (2011) aceita a ideia de uma memória comum a um grupo, entretanto, o autor alerta para uma possível generalização. Como se um grupo fosse definido somente por uma classificação estável.

Candau (2011) também nos fala nessa homogeneização de histórias, através do que ele chama de retóricas holistas. Entendida como uma generalização que tenta definir um todo como se fosse homogêneo. Utilizar uma característica marcante que une determinados indivíduos, mas que não necessariamente define a totalidade daquele grupo. Ou seja, os grupos sociais não são estáveis e homogêneos como a ideia de cultura nacional queria impor.

Nesse sentido, o autor discorre sobre as retóricas holistas tratando-as como sendo:

[...] o emprego de termos, expressões, figuras que podem designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como outra coisa que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos. (Candau, 2011, p.29).

Candau afirma que a retórica é uma técnica de persuasão “para o melhor ou para o pior” (Candau, 2011, p.28). Assim, a noção de memória compartilhada, segundo Candau (2011), é uma indução expressa por metáforas (comum, coletiva ou

familiar) que, por um lado, pode dar conta de alguns aspectos da realidade social e cultural, e, por outro, não, elas podendo ser apenas uma definição sem nenhum fundamento empírico. Ou seja, nem sempre a memória coletiva irá representar de fato e com exatidão o grupo a que se refere.

A retórica holista aponta justamente para esta questão, a definição de uma memória por nomenclatura fechada que a generaliza, que pode acabar por limitar seu alcance ou negar a transformação natural das culturas. Como Candau (2011) afirma, na ideia de retórica holista os conjuntos são considerados como a simples soma das partes. Entretanto, a memória deve ser entendida como algo maior do que a soma das suas partes, seria um reducionismo entender os processos de negociação de memória e identidade enquanto a soma das diferentes partes; ela é reelaboração, interação, transformação, já que os sujeitos não são meramente passivos nas construções mnemônicas.

No Brasil, existe uma memória coletiva baseada na ideia de uma identidade de um povo miscigenado. Portanto, um lugar onde racismo não existe e no qual se vive harmonicamente as diferenças raciais. Esta generalização foi por muito tempo utilizada para “o pior”, empregando o termo de Candau (2011). O uso dessa expressão de povo miscigenado e a ideia do mito das “três raças” (europeia, indígena, africana), camuflou a presença do racismo e as sutis formas de se inferiorizar o negro, por exemplo na mídia.

Uma retórica holista foi utilizada para o esquecimento da cultura negra. Esta retórica admite a presença do negro numa idealização de igualdade através desse mito, entretanto, embora o Brasil seja um país miscigenado, isso não garante que tal processo tenha sido pacífico, baseado na igualdade de oportunidades e respeito às diversidades étnico-raciais.

A transformação cultural que decorre das relações entre os diferentes grupos sociais, possibilitou a luta por reconhecimento dessa memória esquecida. Assim, os processos identitários no Brasil, começam a se desvincular dessa retórica holista, como um povo homogêneo, e passam a observar a diversidade aqui existente. Embora exista uma memória comum de que este povo se miscigenou, os discursos sobre esse processo não são realmente a totalidade dos fatos ocorridos. Não definem uma população inteira.

Portanto, a retórica holista busca uma totalidade que pode ter pertinência para um grupo de indivíduos, entretanto não é aplicável a todas as situações. Do modo semelhante, a definição de nação, por exemplo, que pode abarcar uma grande diversidade de indivíduos, pretende apresentá-los como pertencentes a um mesmo grupo, possuidor de uma característica homogênea.

Da mesma forma que a cultura nacional busca uma homogeneidade, a cultura pelotense também possui determinados rótulos que podem ser entendidos como tentativa de homogeneização.

A cidade do doce, como é conhecida Pelotas, apresenta um histórico de silenciamentos acerca da presença da cultura africana. O tema abordado no primeiro capítulo, por exemplo, fala-nos da herança cultural da cidade. Por muito tempo, a tradição doceira que representa uma identidade para a cidade, era apenas vinculada à sabedoria portuguesa, e deixava de fora as contribuições das negras escravizadas que participavam efetivamente da produção dos doces e que também trouxeram seus saberes.

Outra característica da cidade está relacionada ao patrimônio cultural edificado. Casarões imponentes que compõem a paisagem urbana principalmente do centro da cidade recebiam discursos que valorizavam a vinda de arquitetos e construtores estrangeiros, mas novamente deixava à margem a contribuição do negro que participou ativamente da construção desses casarões.

Estes fatos, além de valorizar somente a cultura estrangeira, deixa no esquecimento a presença do negro na cidade e, conseqüentemente, leva à ideia de que os negros não tiveram importância significativa na história da cidade. Ora, a associação mais recorrente que se tem do negro em Pelotas no período da exploração do charque é em relação ao trabalho escravo nas charqueadas.

Recentemente, em 2014, durante a comemoração Dia do Patrimônio em Pelotas, houve uma tentativa de valorização da cultura negra através da temática africana¹⁰⁴. O evento, anual, tem como objetivo divulgar e valorizar o patrimônio local. Foram produzidos folders e materiais didáticos que atendiam à temática proposta. Esse evento trouxe uma visão positiva sobre a presença negra e sua contribuição para

¹⁰⁴ E-CULT MÍDIA ATIVA. Disponível em: <<http://ecult.com.br/noticias/dia-do-patrimonio-2014-seja-um-agente-do-patrimonio-em-pelotas>> Acesso em: 06 abr 2018.

o patrimônio da cidade. Isso contrapõe-se o imaginário criado sobre o negro como um ser sem cultura e que servia apenas para o trabalho escravo.

Em relação à cultura doceira, somente em 2017 houve a incorporação discursiva do negro, com a temática da 25ª Feira Nacional do Doce – Fenadoce, com o seguinte slogan: “Doce – a nossa grande história”, com o objetivo de divulgar as origens culturais que elevaram a cidade à capital nacional do doce e de valorizar a figura das doceiras¹⁰⁵. Durante o evento foram citadas as contribuições dos africanos, juntamente às daquelas de portugueses, franceses, alemães e italianos.

Em termos históricos, são muito recentes essas inclusões do negro, que buscam sua valorização. Embora sejam iniciativas positivas, são ainda pequenas pois, frente ao histórico de desvalorização da cultura negra desde o processo colonial, levará muito tempo para a desconstrução da imagem negativa do negro.

Outro fato importante para o entendimento da cultura pelotense está relacionado ao enriquecimento dos charqueadores na cidade, pois isso também contribuiu para a criação de uma ideia de cultura homogênea, ditada por esta classe que se destacava.

A cidade se caracterizava por possuir uma elite social que foi reforçada com a chegada de artistas renomados a partir da criação da EBA em 1949, como analisado anteriormente, e, antes disso, com a criação do Conservatório de Música de Pelotas, em 1918.

Esta elite pelotense era contemporânea à Judith Bacci e alguns membros desta elite provavelmente conheceram a artista, já que ela frequentava o meio acadêmico que, segundo Diniz (1996), era marcadamente elitista. A narrativa sobre a cultura pelotense era, portanto, ao gosto da classe dominante. Em relação à arte, o estilo mais apreciado era o acadêmico. Logo, esculturas umbandistas produzidas nesse período contextualizado pela EBA/ILA, provavelmente não tiveram tanta abertura para valorização.

Entretanto, se pensarmos nas obras umbandistas de Judith, dentre as esculturas analisadas nessa pesquisa, as primeiras realizadas pela artista são as máscaras

¹⁰⁵ Jornal NH. Disponível em: <https://www.jornalnh.com.br/_conteudo/2017/04/vida/turismo/2096172-fenadoce-2017-retrata-origens-culturais-e-primeiras-doceiras-de-pelotas.html> Acesso em: 06 abr 2018.

chinesas, da década de 1960 e a Vó Isaura de 1971, podemos concluir que a identidade umbandista já se firmava no contexto social pelotense.

Nesse sentido, a ideia de Hall (2005) sobre os sujeitos que passam a identificar-se com mais de uma possibilidade de identidade, pode ser entendida ao vermos que a produção umbandista da artista se iniciou o período de consolidação da EBA/ILA, que se dá no contexto de assimilação da EBA à instituição nascente da universidade enquanto Universidade Federal de Pelotas, processo que deslança a partir de 1969. Portanto, indivíduos identificados como pelotenses e que carregavam a ideia da cultura elitizada tiveram abertura para, também, identificar-se como umbandistas, religião marcadamente popular.

O próprio fato de a EBA/ILA ser um ambiente elitizado poderia intimidar os praticantes umbandistas a contatar a artista, muitas vezes dentro dessa instituição, ou desencorajar a artista a produzir tais esculturas nesse ambiente. Embora tenha sofrido resistências, a artista conseguiu produzir muitas obras nessa temática, contribuindo para o fortalecimento dessa identidade que ganhava mais espaço.

Para Hall (2005), o impacto da globalização¹⁰⁶ sobre a identidade dialoga com a relação tempo e espaço que são as coordenadas dos sistemas de representação, tais como a escrita, a pintura, o desenho. Os fluxos culturais entre as nações e o consumismo global estão criando possibilidades de “identidades partilhadas” (HALL, 2005, p. 74). Pessoas que estão distantes umas das outras no espaço e no tempo, consomem os mesmos bens. Ou seja, as identidades culturais tornando-se mais expostas a influências externas dificulta a conservação das identidades culturais. Assim, quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global, mais as identidades se desvinculam, de tempos, de histórias e tradições, parecendo flutuar livremente, gerando a “homogeneização cultural” (HALL, 2005, p. 76).

Surge uma tensão entre o global e o local nessa transformação de identidades. Discutem-se os modos de articulação entre aspectos universais e particulares da identidade ou novas formas de negociação da tensão entre os dois.

¹⁰⁶ Anthony McGrew (1992), citado por Hall (2005, p. 67), entende a globalização como algo que se refere “àqueles processos, atuantes em escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”.

Hall (2005) analisa que assim como há a tendência à homogeneização global, também há uma valorização da diferença, da etnia e da alteridade. Coexistem o impacto global e o interesse pelo local, um não substitui o outro, eles se articulam e produzem novas identificações globais e locais.

A globalização é desigualmente distribuída devido a relações desiguais de poder, principalmente em relação ao Ocidente e ao restante da população. São padrões de troca cultural desigual que geram a proliferação das escolhas de identidade mais ampla no centro do sistema global do que nas suas periferias. A globalização tem efeitos mais potentes no Ocidente e a “periferia” vive este efeito de forma mais lenta e desigual (HALL, 2005). Nesse sentido, Pelotas absorveria de forma mais lenta esses impactos. Seu descompasso, por exemplo, em relação à arte foi exposto anteriormente, onde vimos que tardiamente as vanguardas artísticas europeias iam se refletindo na arte local.

A migração seria um fenômeno que faria o movimento das pessoas das periferias para o centro, Hall (2005) fala sobre a mudança na mistura étnica nos Estados Unidos nas décadas de 1980 e 1990 e cita algumas cidades onde os brancos não são mais a maioria. Agora, não somente os povos colonizados apresentam a mistura étnica.

Assim, a globalização retirou a exclusividade dos países colonizados de apresentarem a mestiçagem. Entre outros fatores, isso amplia as possibilidades de troca cultural entre esses diferentes indivíduos em uma escala de proporções maiores. Isso causa impactos significativos na construção das identidades de países que se caracterizam pelo contato de diferentes culturas, gerado por diferentes processos migratórios. No caso do Brasil, esses processos são oriundos da escravidão.

3.2. Intersecções com a obra de Judith Bacci: migrações, sujeitos híbridos e religiosidade

A Carta de Brasília, de 1995, mostra uma preocupação com a peculiaridade regional, referindo-se aos países do Cone Sul, em oposição aos europeus e asiáticos, com longa tradição como nações. A carta afirma que a identidade de países do Cone Sul sofreu mudanças, imposições e transformações que geraram a criação de uma cultura sincretista e de resistência ao mesmo tempo.

No Brasil, as tradições culturais africanas passam a se ressignificar a partir do contato com a cultura brasileira em geral, mas, sobretudo, com aspectos culturais locais. Justamente pelas peculiaridades locais é que surgiram várias umbandas, as quais se adaptavam à cultura de cada região brasileira. E, como vimos, este caráter sincretista e de adaptabilidade também é observável na produção da artista.

Assim como Hall (2005) analisa as migrações, Ana Sosa (2010) também estuda este fenômeno e a consequente mudança na identidade dos indivíduos. Ao analisar os relatos identitários de uruguaio vindos para o Brasil, a autora observa as transformações dos discursos dos imigrantes a partir do contato com o país de recepção.

Sosa (2010) destaca a figura do imigrante como um ser deslocado que não pertence nem ao país de recepção nem ao de origem. Essa condição também sugere uma versatilidade deste indivíduo, que pode comportar-se “como brasileiro” ou “como uruguaio” (Sosa, 2010, p.240) dependendo do contexto, ou seja, trata-se da criação de uma dupla identidade embasada por distintos referenciais.

A autora problematiza o conceito de identidade cultural e nacional, pontuando o multiculturalismo, implicações políticas e as relações entre as culturas mestiças e os indivíduos híbridos. A identidade no contexto da imigração apresenta uma reconstrução de lugares. Sosa (2010) cita o exemplo de um entrevistado que sentia falta do mar e, no Brasil, encontrou substituição para esse sentimento na praia de Santos, numa busca de manter contato com experiências do passado. Uma ressignificação de uma referência identitária.

Até mesmo a influência linguística evidencia essa reconstrução de identidade. Sosa (2010) assinala que mesmo se expressando com sua língua materna (espanhol), os entrevistados acabavam misturando influências brasileiras no modo de falar, evidenciando uma hibridez impregnada no indivíduo imigrante.

O sincretismo religioso apresentado na umbanda também constitui-se dessa forma. A partir de uma hibridez impregnada no indivíduo que vem de uma ancestralidade fruto de migrações. Os africanos instalados no Brasil acabaram misturando suas influências linguísticas, culturais e religiosas com as diferentes culturas presentes no país. Portanto, a identidade do umbandista é uma herança desses indivíduos híbridos.

Portanto, memória diaspórica é uma memória híbrida, que busca adaptar-se ao cenário em que se instala. Os indivíduos carregam consigo referências para reconstruir um lugar em outro, mas, ao mesmo tempo, eles se modificam, a identidade é (re)construída. As tradições, crenças e a língua preservam e dão continuidade à cultura, mas a sua transformação, a partir da socialização, garante a acomodação no lugar de acolhida, através da mistura entre os diferentes grupos (SOSA, 2010).

Como vimos, esta negociação da memória diaspórica pode ser associada ao negro africano no Brasil. Mesmo buscando manter sua ancestralidade através de seus cultos religiosos, acabaram absorvendo, embora forçadamente, traços da cultura local, passando a utilizar imagens católicas, por exemplo. No longo prazo, isto se desdobrou na formação da umbanda.

Hall (2005) afirma que estamos em um mundo de fronteiras dissolvidas e continuidades interrompidas, questionando, “o que significa ser europeu, num continente colorido não apenas pelas culturas de suas antigas colônias, mas também pelas culturas americanas e agora pelas japonesas?” (HALL, 2005, p.84). Com isso, o autor constata que a questão da identidade é problemática.

O alargamento das identidades e a proliferação de novas posições de identidade, assim como a polarização entre elas, são consequências da globalização que, como dito pelo autor, podem levar ao fortalecimento das identidades locais ou à produção de novas identidades (HALL, 2005).

Em relação às novas identidades, o autor cita no contexto britânico da década de 1970 identidades agrupadas pelo significante *black*, que fornece um foco de identificação para afrocaribenhos e para asiáticos, pois a forma como são vistos e tratados é igual, ou seja, como não brancos, como o outro, pela cultura dominante. Mesmo essas comunidades sendo diferentes, a exclusão que sofrem cria um eixo comum, de equivalência, analisa o autor.

Da mesma forma, podemos entender como a cultura negra ainda é vista como algo negativo. Por exemplo, o eixo de equivalência entre umbanda e candomblé é o mesmo; ou seja, ambas são tratadas como algo negro, e essencialmente são. Entretanto, mesmo a umbanda possuindo elementos da cultura branca e buscando “branquear-se”, ela continua sendo vista e tratada como algo que se refere ao outro, ao negro, e essa vinculação ainda sofre preconceitos.

Ampliando um pouco mais a discussão, para pessoas mais conservadoras, o espiritismo de Alan Kardec e o de umbanda podem ser vistos de forma igual e sofrerem os mesmos preconceitos por trabalharem com a espiritualidade e a mediunidade, já que são temas que podem causar receio para praticantes de religiosidades mais fechadas. O espiritismo, independente da linha, muitas vezes é entendido como bruxaria, sendo esta interpretada como algo negativo.

É importante analisarmos que as novas identidades, fruto da globalização e do contato de diferentes culturas, assim como podem suscitar a busca por uma origem perdida e uma negação das influências de culturas consideradas inferiores, podem também enriquecer os diálogos e garantir a permanência e disseminação de culturas através das fronteiras.

Hall (2005) analisa a ideia de Kevis Robins (1991, apud HALL, 2005) sobre as identidades que gravitam entre tradição e tradução. As identidades ligadas à tradição buscam recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades que julgam perdidas. Já as identidades vinculadas à tradução, aceitam que estas estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença, aceitando que seja improvável que se tornem unitárias e puras novamente.

O conceito de tradução se refere a formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais e são compostas por pessoas que foram dispersadas de sua terra natal. Estas pessoas apresentam vínculos com seus locais de origem e suas tradições, porém, cientes de que não retornarão ao passado, são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem. Elas não são assimiladas pelas novas culturas e também não perdem completamente suas identidades. Esta identidade nunca será unificada, pois são fruto de “várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias casas” (HALL, 2005, p.89).

Assim como Sosa (2010) nos esclareceu, Hall (2005) também afirma que estas pessoas pertencem a culturas híbridas, acabam sendo obrigadas a renunciar à busca pela sua pureza cultural perdida e ao absolutismo étnico. Elas estão traduzidas. Do latim, traduzir significa “transportar entre fronteiras” (HALL, 2005, p.89). São produtos das novas diásporas oriundas das migrações pós-coloniais. Para Hall (2005), as

culturas híbridas são um dos tipos novos de identidade produzidos na pós-modernidade.

3.2.1. Retradicionalização e esquecimento

A tradição é a continuidade dos costumes de um grupo social. Através da transmissão entre as gerações a cultura de determinado grupo se mantém com maior ou menor intensidade.

As tradições culturais possuem longa duração justamente por estarem vinculadas a uma memória forte, reforçada pelos sociotransmissores, utilizando os conceitos de Candau (2011). É uma memória que se estabiliza, parte da repetição e da vivência. A religião e a culinária são exemplos de costumes vinculados a uma memória forte e que garantem a permanência das tradições de diferentes povos.

Para Jesus Machuca (2010), as gerações atuais buscam no passado e na tradição os sentidos que não encontram no presente para avançar até o futuro, ou seja, formulam uma retradicionalização em busca de continuidade e troca culturais. O autor cita uma inversão no esquema de superioridade racial no México onde, saindo do discurso de hegemonia sustentada por culturas pré-hispânicas, emerge a figura do indígena, o que amplia a visão do México como uma nação pluriétnica e multicultural. A “mestizofilia” passa a ser valorizada e tratada como qualidade, o que antes era considerado pelo discurso racista como impureza.

Por outro lado, o mestiço renegava sua origem indígena. Processo semelhante ao que se observa no Brasil, quando os mestiços não reconhecem seu antepassado negro e/ou indígena e buscam referências somente numa ascendência branca. A própria umbanda buscou uma origem mais branca do que negra para reafirmar sua história.

Sobre as relações entre o tradicionalismo e as manifestações religiosas, Machuca (2010) alerta para o abandono da cultura herdada dos ancestrais por parte de grupos evangélicos, com uma busca de caráter exógeno, de valorizar algo exterior à raiz de sua cultura. É possível fazer uma aproximação com a história no Brasil, onde a intolerância religiosa é perceptível por parte de grupos evangélicos ascendentes, numa tentativa de apagar o passado africano e indígena constituintes na cultura do país.

Embora exista um caráter exógeno, de valorização do externo, para Machuca (2010), os migrantes continuam ligados com a comunidade simbolicamente através de rituais. Referindo-se ao México, o autor afirma que antes os indivíduos possuíam a crença de que o mal deveria ser curado na própria terra, pessoalmente. Atualmente, os mexicanos transformaram esse conceito através do ato de benzer roupas, uma magia por contato com aquilo que esteve próximo da pessoa que não está mais presente. É uma perda e substituição de elementos, uma transformação natural, mas que garante a continuidade da cultura. Do mesmo modo, podemos observar em terreiros de umbanda a mesma crença de que através da benzedura de roupas se transmite um conforto espiritual para os proprietários das vestimentas benzidas que não estão presentes.

Uma transformação importante, mas que garantiu a continuidade das práticas religiosas africanas no Brasil, é a mudança do culto à Iemanjá. Segundo Renata Barcelos (2017)¹⁰⁷, Iemanjá saiu da terra Yorubá como uma deidade cultuada no rio Ògùn, ou seja, era uma divindade da água doce.

Entretanto, de acordo com a autora, a orixá, cujos filhos são peixes, começou a ser cultuada por pescadores em Salvador por volta de 1920 a 1924, devido à escassez de peixes na Praia do Rio Vermelho. Dessa forma, Iemanjá passou a ser cultuada por esses pescadores na água salgada, os quais, visando à proteção e boas pescas, passaram a fazer oferendas à orixá.

Barcelos (2017) ainda cita que Jorge Amado, na década de 1940, teria se instalado na praia do Rio Vermelho e, anteriormente a isso, em seu livro *Mar Morto*, referiu-se à Iemanjá como “Senhora dos Oceanos”. Além disso, músicas e traduções do yorubá equivocadas contribuíram para o culto da orixá como Rainha do Mar.

Edson Carneiro (1936) também abordou essa questão sobre o culto à Iemanjá, afirmando que a orixá mora no Dique, classificando-o como um lago no caminho do Rio Vermelho, analisando ainda que os adeptos do candomblé faziam homenagens a ela neste dique. Para Barcelos (2017), este local que Carneiro (1936) se refere é o Dique do Tororó em Salvador-Bahia, uma represa de água doce construída no século XVII. Outro dado que reforça a aproximação da orixá ao rio, de acordo com Barcelos

¹⁰⁷ BARCELOS, Renata. Orisa Brasil. Disponível em: < <http://orisabrasil.com.br/Loja/como-yemoja-passou-de-deidade-da-agua-do-rio-na-africa-para-agua-do-mar-no-brasil/> > Acesso em: 08 abr 2018.

(2017), é em relação à saudação de Iemanjá que em yorubá seria Odo Iya, ou seja, mãe do rio.

Dessa forma, percebe-se que a orixá chegou ao Brasil ainda sendo cultuada junto ao rio, porém, devido a mudanças nas práticas religiosas e a questões sociais brasileiras, ela ficou associada ao mar neste país.

Uma particularidade a ser ressaltada está em relação ao culto à orixá em Pelotas. Devido a características locais, as festividades alusivas à Rainha do Mar na cidade são feitas em águas doces do Balneário dos Prazeres, na Lagoa dos Patos. Entretanto, se nos voltarmos a uma cidade próxima, Rio Grande, temos o culto à Iemanjá praticado na Praia do Cassino, nas águas salgadas do Oceano Atlântico.

Isto evidencia o quanto as tradições podem se adaptar às diferentes situações. Embora tenha havido modificação na forma de cultuar a orixá, esta transformação garantiu a permanência e a popularização do culto que, praticado primeiramente por candomblecistas como abordou Carneiro (1936), também passou a ser realizado por pescadores como aponta Barcelos (2017). Este contato da cultura africana com a brasileira reformulou o culto à Iemanjá mas garantiu a sua preservação, mesmo que alterada.

Como vimos, Machuca (2010) aborda a continuidade da cultura através da migração. O autor entende que a migração é um modo de preservação e transmissão da tradição, pois suscita uma vontade de permanecer em contato com as origens, através da religião, música, indumentária, culinária etc., mesmo que origens transformadas. Em contraponto, o autor afirma que a permanência dos indivíduos no local de origem nem sempre é garantia de preservação cultural. As perdas *in situ* como crise no meio rural, abandono, empobrecimento econômico das cidades, etc., podem acarretar em conflito da identidade pelas perdas de indumentária, artesanato, danças, festas; para o autor, nestes casos o que se mantém é somente a língua e as práticas de cura. Nesta linha de pensamento das perdas de traços culturais *in situ*, no caso da África, o abandono dos cultos em algumas regiões se dá em razão de influências externas posteriores, que levaram ou à islamização ou à cristianização dos povos.

Por isso, Machuca (2010) aborda o ato de transmissão como importante para a permanência das tradições. Identifica a linguagem como elemento de coesão dos grupos e fundamental para a memória oral. Pontua que a passagem do tempo

transforma as tradições, mas que isto é a condição para a continuidade da cultura. Além disso, a consciência e o sentido que as pessoas atribuem aos feitos ritualizados sistematicamente os elevam ao status de tradição. Isto ocorre mesmo em culturas de migração, pois devido ao sentimento dos indivíduos de manterem contato com a cultura de origem, a tradição é mantida através de uma retraditionalização.

A retraditionalização busca na essência da tradição uma maneira de adaptá-la à cultura do presente, ressignificando-a no novo contexto, seja por influências políticas, religiosas ou sociais. É possível dizer que a transformação no culto à Iemanjá foi uma retraditionalização, pois parte de uma essência da tradição africana foi adaptada à cultura local brasileira.

Podemos entender que a memória diaspórica acaba contribuindo para a ressignificação da identidade, garantindo sua permanência mesmo que em uma continuidade fragmentada. Entretanto, quando se abordam temas sobre memória, os esquecimentos também são peças importantes a serem analisadas. Principalmente em países onde a sua formação se deu de forma violenta baseada na migração forçada de africanos que aqui seriam escravizados e no contato de diferentes culturas com que passaram a se relacionar, é possível observar novamente uma disputa de poder que faz uso do esquecimento para perpetuar a dominação do colonizador.

Paul Connerton (2008) reconhece que o esquecimento não seja necessariamente uma falha do indivíduo. Como vimos, o apagamento repressivo pode ser um ato impositivo e agressivo e assim pode ser classificada a perseguição policial às primeiras casas de cultos afro-brasileiros que se instalavam. Este fato evidencia uma política que buscava um apagamento dessa memória através da eliminação das práticas religiosas de matriz africana. Como já citado, foi necessária a acomodação de terreiros em lugares de difícil acesso para a continuidade das práticas religiosas.

Connerton (2008) também afirma que o esquecimento pode ser feito de forma velada, por exemplo, destacando-se umas culturas e invisibilizando-se outras. Para o autor, deixar à margem algumas culturas é um ato de apagamento repressivo. Dessa forma, podemos dizer que no Brasil encontramos formas de apagamento de culturas historicamente discriminadas, pois vemos uma tentativa de apagar a influência dos negros em vários aspectos identitários do país (o branqueamento de autores na

literatura, a negação da influência africana na música, a participação da mão de obra negra em grandes construções patrimoniais).

Connerton (2008), assim como Menezes (1992), também aborda as questões quanto à manipulação da expografia museal como forma de apagamento. Em analogia a isso, podemos dizer que a mídia brasileira é um veículo de apagamento da memória. Pois manipula as informações e sutilmente coloca o negro à margem nas produções. A representatividade do negro em novelas, propagandas, programas de variedades e jornalísticos ainda é pequena frente à presença dessa cultura na sociedade. Grande parte da população brasileira é negra e essa proporção não é vista nesses veículos midiáticos. Dessa forma, reforça-se um imaginário do negro marginalizado.

Uma iniciativa relevante para a visibilidade do negro foi a realizada pelo Seminário da Consciência Negra de Pelotas (SECONEPE) em 2012¹⁰⁸, que além de criar um espaço que destaca a cultura afro-brasileira na Biblioteca da UFPel, batizou o acervo do local com o nome da escultora Judith Bacci (DIAS, 2018). Uma ação afirmativa em vários aspectos, pois valoriza a memória da artista, pode instigar a busca pela sua história e produção artística, visibiliza a cultura negra, pode provocar a identificação de alunos e servidores negros e propaga uma referência positiva em relação a essa cultura. Esta iniciativa colabora para que a memória da artista não seja silenciada, invisibilizada e esquecida.

Vencer a imposição histórica de silenciamento e invisibilidade é um processo ainda ativo. Uma luta desde o colonialismo, que passa por várias questões – condições de vida ainda inferiores economicamente como resquícios da escravidão/abolição; falta de escolaridade e evasão escolar do negro; falta do sentimento de pertencimento a determinados ambientes, como o universitário; reflexos psicológicos do colonialismo, como a baixa auto-estima, entre outros.

Como já discutido anteriormente, Menezes (1992) e Connerton (2008) nos esclarecem sobre as formas impositivas de esquecimento que buscam apenas interesses externos. Esse esquecimento pode induzir as sociedades a valorizar somente uma determinada cultura, contribuindo para a manutenção do que é

¹⁰⁸ Criado pela professora Rosemar Lemos do Núcleo de Ações Afirmativas e Diversidade da UFPel (NUAAD/UFPel) (DIAS, 2018).

considerado como a história oficial e, conseqüentemente, mantendo o poder das classes dominantes.

Por isso, acredita-se que a obra umbandista de Judith traz uma história que vem em sentido oposto aos discursos oficiais. A simples presença desses objetos demonstra que a sociedade pelotense é constituída por culturas híbridas e não segue a narrativa oficial de uma cidade formada somente por uma elite cultural, fortalecida pelo meio artístico, e econômica, impulsionada pelo enriquecimento de charqueadores.

Pode-se perceber que alguns indivíduos pelotenses se identificavam também com outras possibilidades identitárias. Reafirmando o que Hall (2005) nos diz sobre a identidade alargada do sujeito pós-moderno.

Nesse sentido, a valorização da obra umbandista de Judith torna-se importante, pois vemos o quanto essas esculturas refletem o diálogo da religiosidade afro-brasileira com a comunidade pelotense, o que ressalta também o conhecimento da artista sobre os atributos e significados das entidades que representava para atender a esse público.

Dessa forma, podemos entender que a existência dessas obras contribui para não deixarmos que formas de esquecimento impositivas escondam a presença negra na cultura pelotense. Nesse sentido, esta pesquisa buscou, entre outras questões, dar maior visibilidade à presença destes objetos, acreditando em uma divulgação positiva destas esculturas e da religiosidade na qual se vinculam.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomar a história de Judith, que desde 2005 vem sendo pesquisada pela autora deste estudo, foi um desafio cercado de novas descobertas. A vida da artista tem relação com a história da Escola de Belas Artes, fundada em 1949. A trajetória da então zeladora, nesse contexto em meio a artistas renomados, como vimos, foi marcada por dificuldades e preconceitos alimentados por uma mentalidade que procurava manter a separação de classes bastante acentuadas. No intuito de permanecer com o status de membro de uma elite cultural, alguns indivíduos buscavam invisibilizar produções vinculadas a classes consideradas inferiores, assim como aconteceu em Pelotas com as obras de Judith.

Entretanto, esse fato serviu para que a artista evidenciasse sua luta e resistência particular a partir de sua arte. Em um primeiro momento, o viés econômico suscitou a necessidade de produzir esculturas para vendê-las e adquirir renda extra. Num segundo momento, a artista se consolidava na realização de bustos de personalidades da elite da época. Mas, talvez na busca pelo sentimento de pertencimento a um grupo social, Judith procurou na religiosidade acolhimento e, provavelmente devido às suas crenças, ela passou a produzir também esculturas com temáticas umbandistas. Em relação à religião, ela era classificada por seu filho como multirreligiosa e isso nos indica que era provável que ela sofresse preconceitos também em reação à religião, pois frequentar diferentes vertentes religiosas a fazia adequar-se a diferentes contextos sociais sem a necessidade de se rotular como praticante de uma determinada crença específica. Mas Nadir Oliveira, em seu depoimento, afirmou com clareza que a artista era pertencente à religião de matriz africana, sendo inclusive sua filha de santo, fato não exteriorizado por mais nenhum dos entrevistados.

Uma perspectiva mais aprofundada na compreensão da artista sob o ponto de vista de movimentos negros da época seria importante para avaliar outras pertenças relativas à memória da artista e à possível perspectiva sobre o aspecto patrimonial de suas obras, a partir dessa narrativa não explorada com profundidade nessa pesquisa.

As esculturas umbandistas de Judith Bacci, produzidas entre 1960 e 1980, foram o objeto de pesquisa deste trabalho. A partir do registro fotográfico dessas obras, a problemática foi investigar como essas esculturas poderiam contribuir para a compreensão dos discursos sobre a identidade cultural umbandista. Vimos que estes objetos possuem importância para a umbanda, pois fazem parte de práticas religiosas que necessitam de ferramentas que auxiliam na canalização de energias. Logo, a relevância desses objetos é vista não somente dentro da religiosidade, como também fora dela, enquanto instrumentos para a consolidação dessa cultura. As possíveis leituras iconográficas e iconológicas sobre essas peças forneceram importantes conhecimentos sobre hierarquização de bens patrimoniais, o branqueamento de figuras africanas, os conflitos memoriais, o sincretismo, o hibridismo cultural. Assim, a análise dessas esculturas contribui também para o meio acadêmico e para a sociedade pelotense, pois o objetivo desse trabalho foi entender as causas e

processos de construção da identidade cultural umbandista, trazendo discussões pertinentes à memória social e ao patrimônio material da comunidade local.

Nesse sentido, as ideias trazidas por Halbwachs (1990) e Candau (2009; 2011), foram fundamentais para entender que a memória além de uma reconstrução do passado, apresenta um caráter conflitual também influenciado pelos esquecimentos naturais ou impositivos. A memória pode ser comum mas não coletiva, os indivíduos percebem e exteriorizam de formas diferentes os acontecimentos.

Foi verificado que a memória de Judith ainda é viva entre os que conviveram com a artista, entretanto, estas memórias, por serem interpretações do passado, se ressignificam. O mesmo fato evocado pode apresentar ideias contrárias dos acontecimentos vividos. Isso foi percebido nas afirmações sobre a valorização da sua produção que apresentaram respostas distintas dependendo do indivíduo entrevistado. Para uns, o fato de Judith ser autodidata era um fator que delimitava sua arte; para outros, ela era uma artista sem nenhum porém em relação ao seu talento. Este fator sobre o conhecimento leigo ou científico pesava na avaliação da obra da artista. Aliado a isso, o fato da artista ser mulher, negra e zeladora na EBA também contribuiu para a formação de uma memória que a desfavorecesse, visto discriminação de gênero, raça e classe social presentes na época.

Os olhos elitistas de dentro da EBA não valorizavam a obra de Judith, principalmente no início de sua carreira, quando, como vimos, a artista era inclusive impedida de permanecer alguns instantes nas aulas dos professores. Ex-alunos, ex-funcionários técnico-administrativos e amigos, relataram que admiravam o trabalho de Judith, mas percebiam certo desconforto de alguns professores em relação à presença da artista. Posteriormente, na crítica impressa assinada por Nelson Freitas, a escultora ganhou o status de artista. Esse olhar de fora da instituição via nela um talento, embora a definisse como artista ingênua, pelo seu caráter autodidata.

Mesmo não estudando formalmente na acadêmica, a artista era procurada para realizar obras sob encomenda. Isso evidencia que ela possuía um importante conhecimento e habilidade. Na análise das esculturas umbandistas é observável esse conhecimento, pois a artista esculpiu obras com detalhes bastante específicos das entidades representadas, sendo possível, em alguns casos, identificá-las visualizando

seus atributos, e perceber semelhanças com imagens e obras de outros artistas com temáticas umbandistas ou sobre mitologia africana.

Os pontos cantados analisados contribuíram para o entendimento das entidades representadas, reafirmando elementos de suas distintas personalidades. O sincretismo foi perceptível na leitura desses pontos e das esculturas, o que serviu para entendermos que a cultura material pode ser utilizada como fonte de informação já que auxiliou na percepção da formação da religiosidade, contribuindo para a consolidação da identidade cultural umbandista.

O caráter patrimonial explícito principalmente na obra pública de Iemanjá pode ser utilizado para dar maior visibilidade à artista e à umbanda. O conjunto de obras analisados, expressa o uso partilhado desses objetos em práticas religiosas e, portanto, fortalece o caráter patrimonial das peças. O patrimônio cultural refere-se aos bens pertencentes a uma coletividade que possuem, entre outros, valor artístico e/ou histórico. Assim, a cultura material constituinte desse patrimônio comunica ideias com as quais as pessoas se identificam, desde que esses elementos sejam significativos para essa comunidade. Nesse sentido, as esculturas umbandistas presentes nesta pesquisa se mostram como patrimônios da comunidade local que faz uso dessas imagens religiosas; trata-se de peças significativas, com carga simbólica, que contribuem para a permanência da religiosidade.

A valorização dessas esculturas neste estudo fortalece o respeito às religiões de matriz africana, pois a visibilidade positiva desses objetos faz com que a divulgação, neste caso, da umbanda, seja também positiva. Embora ainda seja perceptível a marginalização que essas religiosidades sofrem, propor conhecimentos sobre a umbanda pode fornecer argumentos que diminuam o preconceito ainda existente.

Vimos que a umbanda é uma religião brasileira e que reflete uma ideologia entendida como uma formulação inconsciente das relações sociais (CONCONE, 1987); nesse sentido, as relações entre diferentes culturas estabelecidas no país colaboraram para a formação da religiosidade, trazendo aspectos também conflitantes, como a busca pela origem africana ou a adoção de práticas mais aceitas socialmente, branqueadas, para melhor aceitação da religiosidade. Assim, a umbanda constituiu-se como uma religião sincrética que apresenta elementos de influência católica, espírita, indígena e orientalista, além da africana. É uma religião que crê em

orixás, guias e entidades espirituais e utiliza a sensibilidade dos médiuns em busca da evolução espiritual do ser humano.

Os objetos artísticos são produtos do pensamento de uma época, eles expressam as influências culturais sofridas e justificam o porquê de tais produções. Dessa forma, o conjunto de esculturas composto por orixás, pretas-velhas, baianas, máscaras egípcias e japonesas, evidenciou o hibridismo cultural das sociedades pós-modernas analisado por Hall (2005). No período de estruturação da umbanda houve uma tentativa de defesa, por parte de governantes, de uma cultura nacional brasileira homogênea, o que não se sustentou. A Constituição Federal de 1988, por exemplo, foi um fator importante que contribuiu para promover o respeito à diversidade cultural no país e confrontar os discursos homogeneizantes. Atualmente, esta antiga ideia de cultura nacional pode ser entendida como uma retórica holista que generalizava a nação entendendo-a como homogênea.

Deuses africanos, espíritos de pessoas que foram escravizadas, de baianas, de egípcios e de japoneses representados nas esculturas, mostraram que a umbanda é uma religião que não expressa a homogeneidade, e sim o hibridismo citado pelo autor, ela é a combinação da mútua influência entre diferentes culturas e nos traz a complexidade do processo de construção cultural que afirma as identidades, pois parte de relações às vezes impositivas, às vezes dialógicas. Isso faz com que os sujeitos não possuam identidades fixas e permanentes, e sim definidas historicamente, sofrendo transformações de acordo com as relações dos sistemas culturais que os rodeiam. O hibridismo traz multiplicações culturais que possibilita a criação de novas identidades com as quais os indivíduos podem se identificar.

A complexidade da construção cultural se estende na estrutura da umbanda, ou melhor, das umbandas. Como vimos, existem diferentes segmentos dentro da própria religiosidade que seguem linhas um pouco distintas. A doutrina umbandista possui uma base comum em relação às crenças. Apresentar a umbanda e a sua doutrina foi um dos objetivos deste estudo que foi alcançado ao longo da pesquisa, entretanto, as particularidades e os desdobramentos citados nas diferentes umbandas mencionadas neste trabalho foram brevemente explicados e podem ser melhor desenvolvidos em pesquisas futuras.

Devido à natureza diversa do conjunto de peças analisado, a umbanda foi a religiosidade que mais abarcava essas diferentes representações e, por isso, foi estudada. Porém, aproximações com o candomblé foram pontuais neste trabalho, o que desperta uma possibilidade de pesquisa futura. O universo dos orixás apresenta simbologias e ferramentas interessantes do ponto de vista estético, iconográfico e iconológico, nas suas representações. Cada orixá apresenta ferramentas específicas que os identificam e são exploradas também na mitologia africana. Nas artes visuais, vários artistas trabalham com esta temática e estilizam tais simbologias de acordo com seu estilo, desde representações mais fiéis e tradicionais até a modernização e simplificação da forma que beira ao abstracionismo.

Os pontos riscados, não abordados nessa pesquisa, são uma grafia sagrada que servem como uma espécie de assinatura espiritual de cada orixá ou entidade e também merecem uma pesquisa aprofundada pois apresentam importante papel nos rituais de matriz africana, evocando e mantendo ativas as entidades convocadas, em uma função semelhante à dos pontos cantados.

É preciso ter o discernimento de que a valorização dos elementos africanos não pressupõe a exclusão ou negação de outras tradições. Por vezes, a busca pelas raízes africanas soa tão impositiva quanto os discursos homogeneizadores que branqueiam as civilizações, como se o indivíduo devesse expulsar de seu ser as referências que, mesmo forçadamente, absorveu de outras culturas. Em relação à identidade, as fronteiras entre o que é considerado do outro e o que é meu devem ser relativizadas. Evitar o olhar pejorativo em relação à cultura africana e afro-brasileira para que elas sejam, de fato, incluídas nas possibilidades de identificações seria o ideal para a aceitação igualitária das diferentes origens culturais e para o entendimento de que os sujeitos são híbridos e, conseqüentemente, suas produções culturais podem apresentar traços dessa hibridização.

Com esta pesquisa foi possível compreender que a cultura material pode ser utilizada como fonte de informação, a qual deve ser aliada a outras fontes para uma completa explanação sobre o tema pesquisado. Por isso, partiu-se das esculturas umbandistas, mas foram utilizados também outros meios que pudessem enriquecer a discussão. Dessa forma, foram acrescentados depoimentos orais, os pontos cantados e jornais da época. Com isso, acredita-se que a análise evitou a hierarquização de

fontes e contemplou uma abordagem através de diferentes pontos de vista, resultando em uma perspectiva plural da identidade umbandista que flutua entre a espiritualidade e a materialidade.

5. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, André Luiz. **A música sagrada dos ogãs no terreiro de umbanda “Ogum Beira Mar e Vovó Maria Conga” da cidade Goiana de Itaberaí: representações e identidades.** Dissertação (Mestrado em Música – UFG). Goiânia: 2013.

ALVARENGA, Lenny. **As ressignificações de exu dentro da umbanda.** Dissertação. Mestrado em Ciências da Religião. Departamento de Filosofia e Teologia - Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2006.

ALTEZ, Yara. **El patrimonio del olvido y la investigación antropológica.** Bolteín Antropológico. Año 26, Nº 74, Septiembre-Diciembre 2008. ISSN 1325-2610 Universidad de Los Andes.

AZEVEDO, Janaína. **Tudo o que você precisa saber sobre Umbanda** [volume 3]. São Paulo: Universo dos Livros, 2009.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).** Tese. Doutorado em História. FFLCH-USP. São Paulo, 2011.

BAIANO JUVENAL. **Por que os orixás cobrem o rosto no candomblé?** 2015. Disponível em: <http://baianojuvenal.blogspot.com.br/2015/06/por-que-os-orixas-cobrem-o-rosto-no.html>. Acesso em: 05 dez 2017.

BARBOSA JR., Ademir. **Curso essencial de Umbanda.** São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

BARCELOS, Renata. Orisa Brasil. Disponível em: <<http://orisabrasil.com.br/Loja/como-yemoja-passou-de-deidade-da-agua-do-rio-na-africa-para-agua-do-mar-no-brasil/>> Acesso em: 08 abr 2018.

BARTOLOME, M. A. **"As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político"**. In: Mana, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, Apr. 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo, Martis Fontes, 1990.

BONNICI, Thomas. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial.** Maringá: EdUEM, 2004.

CÂMARA MUNICIPAL DE PELOTAS. Disponível em: <http://www.camarapel.rs.gov.br/imprensa/noticias-do-legislativo/imagem-queimada-de-iemanja-revolta-populacao-no-manifesto-de-sabado-no-calcao> Acesso em: 17 jul 2015.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CANDOMBLÉ ODELOYA. Disponível em: <<https://odeloya.com/orixas/historias-e-lendas/lendas-yemoja/>> Acesso em: 24 mar 2018.

CARNEIRO, Edison. Religiões negras: notas de etnografia religiosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

CARTA DE BRASÍLIA. 1995. Disponível em: <www.iphan.gov.br> Acesso em: 23 mai 2011.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. 3.ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

COGOY, Carlos. A arte de Judith Bacci no Icônico. Diário da Manhã. Pelotas, 1º mar 2005. p.12.

CONCONE, Maria Helena V. B. (1987) Umbanda: uma religião brasileira. Col. Religião e Sociedade Brasileira. São Paulo, CER-FFLCH da USP.

CONNERTON, Paul. **Seven types of forgetting**. Memory Studies, 2008.

CRUZ TERRRA SANTA. Disponível em: <<http://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-nossa-senhora-dos-navegantes/41/103/>> Acesso em: 24 mar 2018.

CUMINO, Alexandre. **História da Umbanda: Uma religião brasileira**. São Paulo: Madras, 2015.

DEBARY, Octave. **Antropologia dos restos: da lixeira ao museu**. Trad. Maria Letícia Mazzucchi Ferreira. Pelotas : UM2 Comunicação, 2017.

DIÁRIO POPULAR. **Fiéis ganham nova imagem de Iemanjá**. Disponível em: http://www.diariopopular.com.br/tudo/index.php?n_sistema=3056&id_noticia=OTg1MTg=&id_area=Mg== Acesso em: 17 jul 2015.

DIÁRIO POPULAR. **Morre a mestra em escultura Judith da Silva Bacci**. Educação e Cultura. Diário Popular. Pelotas, 31 jul 1991.

DIAS, Ana Cláudia. **Vida esculpida pela ousadia. Artes Plásticas**. Diário Popular. Pelotas, 10 e 11 mar 2018.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. **Nos Descaminhos do Imaginário: a tradição acadêmica nas artes plásticas de Pelotas**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais UFRGS). Porto Alegre: 1996.

E-CULT MÍDIA ATIVA. Disponível em: <<http://ecult.com.br/noticias/dia-do-patrimonio-2014-seja-um-agente-do-patrimonio-em-pelotas>> Acesso em: 06 abr 2018.

ARTE PRIMITIVA. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3183/arte-primitiva>>. Acesso em: 29 de Abr. Verbete da enciclopédia.

ARTE NAÏF. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5357/arte-naif>>. Acesso em: 29 de Abr. 2018. Verbete da enciclopédia.

REALISMO. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3639/realismo>>. Acesso em: 28 de Abr. 2018. Verbete da enciclopédia.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FARINHA, Alessandra Buriol. **A diversidade religiosa e o patrimônio imaterial: Navegantes e Iemanjá em Pelotas – RS**. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/4433>> Acesso em: 29 abr 2018.

FRADE, Gabriel. A arte sacra e a liturgia. In: Revista de Cultura Teológica - v. 20 - n. 80 - OUT/DEZ 2012, p.53-60.

FREITAS, Nelson. **Busto de Tancredo Neves já seguiu para Minas**. Diário Popular. Pelotas, 09 dez 1986.

FREITAS, Nelson. Diário Popular. Pelotas, 12 dez. 1986, p.24.

FREITAS, Nelson. **Dona Judith**. Diário Popular. Pelotas, 15 abr 1984.

FREITAS, Nelson. **Dona Judith**. Variedades. Diário Popular. Pelotas, 05 ago 1990, p.07.

FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, Carla B. (Org). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006.p. 81-110.

Funcionária do ILA/UFPel esculpe busto em homenagem ao presidente Tancredo. Jornal da UFPel. Pelotas, maio de 1985. Ano I, n. 6, p.3.

GELEDÉS. **O que é macumba**. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-e-macumba/?gclid=Cj0KCQjw2pXXBRD5ARIsAIYoEbfHploMdQ1X-bFOQ3mQe_q9oxGg5kaCESB0OoZq6n1mBnJ3XycKO08aAo-4EALw_wcB> Acesso em: 29 abr 2018.

GUTIERREZ, Ester J. B. **Negros, charqueadas e olarias: um estudo sobre o espaço pelotense**. 2ª ed. Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 2001.

GRUZINSKI, Serge. **Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories**. IN: Topoi, Rio de Janeiro, mar. 2001, pp. 175-195.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

_____. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Mouton, 1976.

Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: dp&a, 2005.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG ; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.

IMAGENS DA BAHIA. Disponível em: http://www.imagensbahia.com.br/catalogo/detalhe.php?pro_id=550&cat_pai=3 Acesso em: 10 dez 2011.

JANSON, H. W. **História Geral da Arte: O mundo antigo e a Idade Média**. [Adaptação Maurício Leal]. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JORNAL CARRANCA. Disponível em: <<http://jornalcarranca.com.br/jornal/secoes/secoes2.asp?secao=48259913&subsecao=96540033&nomesubsecao=Mitos:::e:::Lendas&pagina=>>> Acesso em: 19 jun 2011.

JORNAL DA UFPEL. Pelotas, mai 1985, ano 1, nº6, p.3.

LE GOFF, Jacques. **"Documento/Monumento."** LE GOFF, Jacques. História e Memória. 4.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS (1949-1973).** Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação-UFPel. Pelotas, 2012.

Trajetória institucional e papel na História da Arte

MACHUCA, Jesús A. Patrimonio y retradicionalización em la cultura indígena y popular em Mexico. In: FERREIRA, Maria L.; MICHELON, Francisca. **Memória, patrimônio e tradição.** Pelotas, EdUfpel, 2010.
http://www2.ufpel.edu.br/ich/ppgmp/v03-01/wp-content/uploads/2012/03/completa_v06-02.pdf

MENDES, Iba. **A figura da "mãe-preta" na história brasileira.** 2011. Disponível em: <http://www.ibamendes.com/2011/02/figura-da-mae-preta-na-historia.html> Acesso em: 10 abr. 2017.

MENESES, U. **A história, cativa da memória?** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 34, pp. 9-24, 1992.

MORAIS, Marcelo. **Umbanda: Orixás e Entidades.** Rio de Janeiro: Novo Ser, 2014.

Morre a mestra em escultura Judith da Silva Bacci. Diário Popular - Educação e Cultura. Pelotas, 31 de julho de 1991.

MOTT, Yoshiko Tanabe. **Caridade e Demanda: um estudo de acusação e conflito na umbanda em Marília.** Dissertação – Mestrado em Antropologia Social. Unicamp: Campinas, 1976.

NEGRÃO, Lísias. **Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo.** São Paulo: EDUSP, 1996.

O FASCÍNIO DO ANTIGO EGITO. Disponível em:
<<https://www.fascinioegito.sh06.com/#parte6>> Acesso em: 10 dez 2011.

Pai Paulo de Oxalá. **Yemojá na África, e Yemanjá no Brasil.** Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/pai-paulo-de-oxala/yemja-na-africa-yemanja-no-brasil-22356755.html>> Acesso em: 28 mar 2018.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento.** In: **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEIXOTO, André de Locke. **Guardiões e Exu: as múltiplas personificações de Exu no contexto da Umbanda, e sua inserção no Universalismo.** Universidade de Brasília, Janeiro / 2015.

PEIXOTO, Norberto. **Umbanda pé no chão: um guia de estudos da umbanda.** [orientado pelo espírito Ramatís]. Limeira, SP: Editora do conhecimento, 2008.

PELIZZARI, Edmundo. Disponível em:
<http://www.feesperancaecaridade.org/linha_do_oriente.htm> Acesso em: 02 jun 2011.

PERALTA, Elsa. **As abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica.** Disponível em: [fsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-memoria/ArtPDF/02_Elsa_Peralta\[1\].pdf](http://fsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-memoria/ArtPDF/02_Elsa_Peralta[1].pdf) Acesso em: 10 abr 2016

PEREIRA, Letícia. **Arte, realismo e religiosidade na obra de Judith Bacci: um patrimônio a ser preservado**. Monografia (Especialização em Artes UFPel). Pelotas: 2011.

POMIAN, K. História Cultural, História dos Semióforos. In: RIOUX, J.-P.; SIRINELLI, J.-F. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Estampa, 1998. p. 71-96.

POULOT, D. **Um Ecossistema do Patrimônio**. In: CARVALHO, C. S. de; GRANATO, M; BEZERRA, R. Z; BENCHETRIT, S. F. (orgs.). *Um Olhar Contemporâneo sobre a preservação do Patrimônio Cultural Material*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

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

RIBEIRO, Fernando. **Mãe preta**. 2010. Disponível em: <http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2010/06/mae-preta.html> Acesso em: 10 abr. 2017.

RODRIGUES, Josefa. **A cultura negra na construção de identidade na academia pública brasileira**. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis-SC, Julho de 2015.

ROTHBERG, Michael. **Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization**. Stanford University Press, 2009.

SANT'ANA, Maria Helena. **A força do sagrado no patrimônio imaterial: agenciamentos religiosos e políticos na restauração da gruta de oxum da praia da alegria, Guaíba**. Revista memória em rede, Pelotas, v.4, n.11, Jul./Dez.2014.

_____. **Artes de fazer o mundo e performances negras em Pelotas: "reinventando memórias"**. Tese. Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural. ICH/UFPel. Pelotas, 2017.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila (org.). **Ecletismo em Pelotas: 1870-1931**. Pelotas: Editora Universitária/UFPel, 2014.

SARLO, Beatriz. **Vocación de memoria: ciudad y museo**. In: VINYES, Ricard (org.). *El estado y la memoria*. Barcelona, RBA libros, 2009.

SCHMIDT, Peter; WALZ, Jonathan. **Re-Representing African Pasts through Historical Archaeology**. *American Antiquity*, 72(1), 2007.

SILVA, Ana. **Branqueamento e branquitude: conceitos básicos na formação para a alteridade**. In: NASCIMENTO, AD., and HETKOWSKI, TM., orgs. *Memória e formação de professores* [online]. Salvador: EDUFBA, 2007.

SILVA, Ursula Rosa da. **Nelson Abott de Freitas e a crítica de Artes Visuais**. Pelotas: Ed Universitária-UFPel, 2004.

_____. **Revisitando o ILA (1969-1989)**, texto do painel histórico da Mostra, Pelotas, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), outubro de 2010.

SILVA, Ursula Rosa da; LORETO, Mari Lúcie da Silva. *História da Arte em Pelotas: a pintura de 1870 a 1980*. Pelotas: Educat, 1996.

SOSA, Ana M. **Memórias de la diáspora: narrativas identitárias de los uruguayos em Brasil (1960-2010)**. Tese de Doutorado em História, PPGH/PUCRS, 2011.

TOMMASO, Wilma. **Arte Sacra e Arte Religiosa. Imagem de culto e imagem de devoção.** Disponível em: <
https://www.academia.edu/15548862/Arte_Sacra_e_Arte_Religiosa._Imagem_de_culto_e_imagem_de_devo%C3%A7%C3%A3o> Acesso em 08 abr 2018.

TRINDADE, Diamantino Fernandes. **História da Umbanda no Brasil - Vol 3.** Limeira: Ed. Conhecimento, 2015.

VAZ, Karina. **Imagem da orixá Iemanjá, localizada no Barro Duro é incendiada.** Disponível em:
http://www.diariopopular.com.br/tudo/index.php?n_sistema=3056&id_noticia=OTc2Mzc=&id_area=Nw== Acesso em: 8 mai 2015.

VERGER, Pierre. **Orixás, deuses iorubás na África e no novo mundo.** Salvador: Editora Corrupio, 1999.

VIEIRA, Lurdes. **Os guias espirituais da Umbanda e seus atendimentos.** São Paulo: Madras, 2015.

WAISMAN, Marina. **El patrimonio en el tiempo.** Revista Summa Mas. Nº. 5. Buenos Aires, 1994.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil.** 2 vol. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1983.

6. APÊNDICES

6.1. Roteiro de Entrevistas

1. Seu nome completo. Sua ligação com a UFPEL?
2. Você a conheceu pessoalmente?
3. Qual a sua relação com ela? Eram colegas? Deu aulas para ela ou a conheceu depois?
4. Você se lembra ou sabe como ela começou a esculpir?
5. Quais os materiais que ela costumava usar? Gesso...
6. Ela produzia algo mais além de esculturas? Por ex. pintura...
7. Saberria colocar algo sobre o estilo dela de esculpir? Teve alguma influência de quando foi para a Itália?
8. Quais professores do EBA apoiaram ou deram aulas para ela?
9. Sabe de mais alguém que teve contato com ela?
10. Como era a relação dela com os estrangeiros que se instalaram na cidade?
11. Parece que eles apreciavam muito as obras dela e que foram os primeiros a valorizá-las...
12. Por que ela era chamada de "artista ingênua pelotense"?
13. Em relação às exposições que ela fazia, a senhora foi a alguma?
14. Quais obras dela a senhora conhece? Sabe se ainda existem?
15. As esculturas do Negrinho do pastoreio e da mãe preta, Conhece?
16. Fale um pouco sobre os bustos dela. Saberria dizer alguma característica marcante deles?
17. Sobre o busto pertencente ao MALG no qual a retratada é a diretora Marina de Moraes Pires. Qual a história deste busto? Por que foi feito? Quem encomendou?
18. Você se lembra de mais algum caso ou quer fazer mais alguma colocação?

7. ANEXOS

7.1. Fotos da artista

Exposicao de gravura (esquerda para direita: Elinara Goncalves-Judith-Harly Couto-Raul)



Fonte: Harly Couto, 2006.

A artista produzindo o busto de Vera Maria Braunner de Menezes



Fonte: DIÁRIO POPULAR. A arte negra revelada em oficina. 25 set 2011, p. 8.

A artista desenvolvendo técnicas de escultura no laboratório de cerâmica



Fonte: Miriam Anselmo, 2006.

7.2. Algumas obras da artista e variações de sua assinatura

Escultura Nu feminino verde





Figura: Detalhe assinatura – escultura no feminino verde
Fonte: da autora, 2006.

Escultura Línguas de Fogo do Espírito Santo

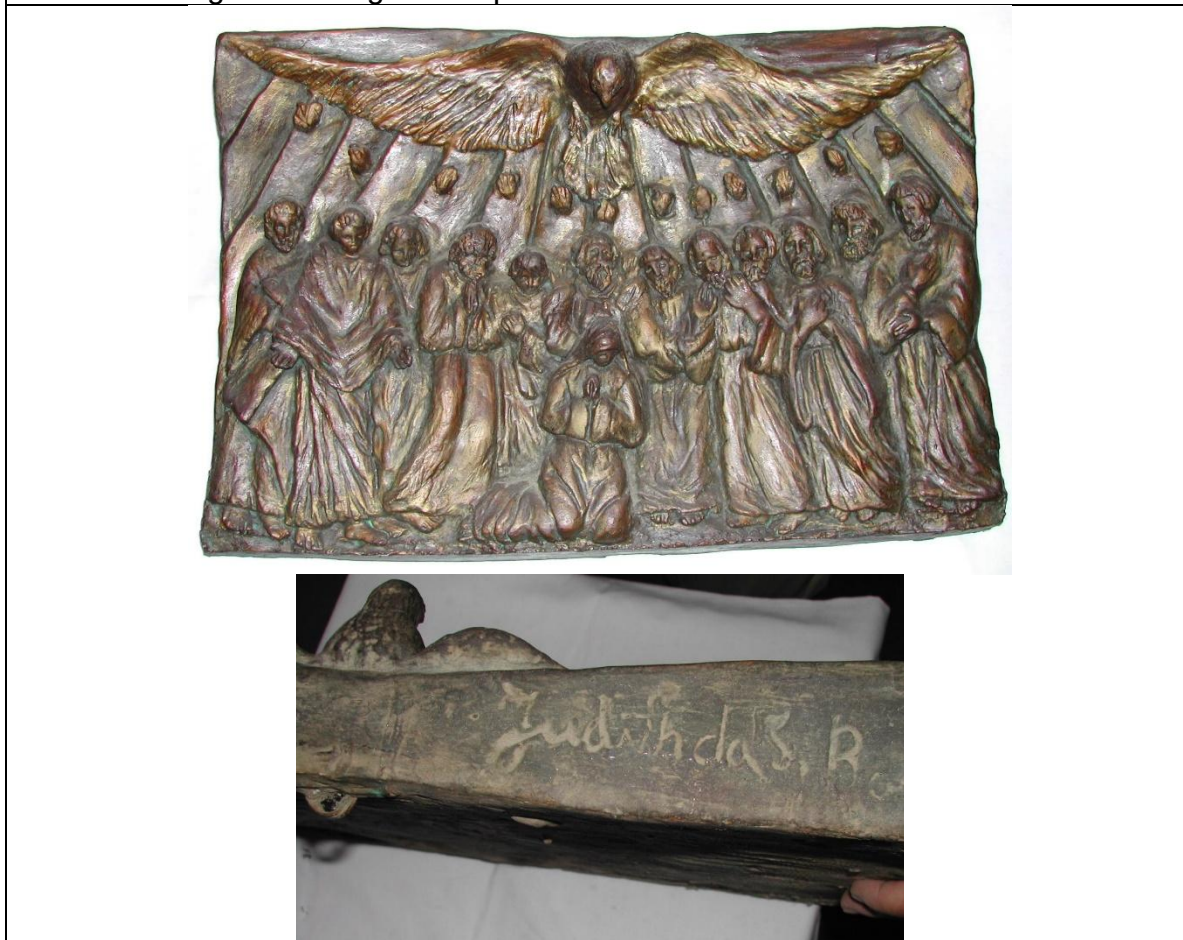


Figura: Detalhe assinatura - Línguas de Fogo do Espírito Santo
Fonte: da autora, 2006.

Busto Paulo Osório



Figura: Detalhe assinatura – Busto Paulo Osório
Fonte: da autora, 2006.

Busto D. Antônio Záttera



Figura: Detalhe assinatura – Busto Dom Antônio Záttera
Fonte: da autora, 2006.

Escultura Mãe Preta, verso



Figura: Detalhe assinatura – verso da escultura Mãe Preta
Fonte: da autora, 2006.

Cópia da obra original do Busto de Tancredo Neves (obs.: pintura realizada posteriormente pelo proprietário)

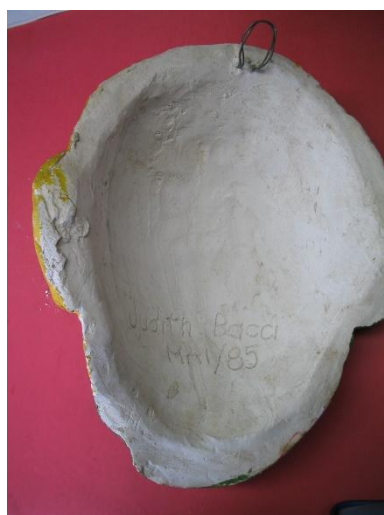


Figura: Detalhe assinatura – cópia da obra original do busto de Tancredo Neves
Fonte: Luiz Roberto Lima Barbosa, 2006.

7.3. Alguns recortes de jornais

Arte

NELSON ABBOTT DE FREITAS

DIÁRIO POPULAR
15 DE ABRIL DE 1984

DONA JUDITH

Aprendi a gostar do trabalho de Dona Judith da Silva Bacci olhando para um rosto da Virgem que se encontrava no apartamento do Professor Adail Bento Costa, em lugar de destaque, sobre uma parede, acima de uma cama Dona Maria I. Havia um quê de suavidade e de alegria que me encantava na obra. Dela sobressaía-se uma atmosfera de religiosidade, mas de uma altivez lírica, sob a sonoridade da mais terna poesia. Era um convite à oração.

Agora, me encontro com seu último trabalho: uma cabeça do Doutor Paulo Assumpção Osório, numa homenagem da artista ao primeiro diretor do Instituto de Letras e Artes da UFPEL. Ali, mais uma vez, me debruço comovido sobre a arte dessa senhora, feita de humildade e talento. Mas não se trata apenas da captação de traços fisionômicos que, além de ser muito pouco para um verdadeiro artista, ainda pode ser confundido com a simples habilidade de copiar. Não, ali há muito mais: há uma certa transcendência — aquele toque de magia que encanta e se faz necessário a qualquer obra de arte.

É uma cabeça extravasando vida e emoção, manifestadas na luminosidade que passa o olhar, desde até a boca e toma conta de toda a cabeça que resplandece de um fascínio que brota do íntimo das formas, numa valorização do modelo retratado. Dona Judith sabe imbuir a figura um sentido poético, banhando-a de uma aura de misterioso encanto. Ali está o Doutor Paulo Osório, tranquilo e à vontade, pronto para esboçar o seu sorriso largo e falar, falar muito, com a sua simpatia e expressão de sempre.

Dona Judith mergulhou na alma do seu personagem; sondou o seu carisma; e fez o barro inundar-se de vida, como num sopro de gênio. Não se poupou ao desafio de entregar-se inteiramente à sua tarefa, talvez em instantes de quase meditação, vibrando na expectativa de colher segredos e mistérios que se apossam do indivíduo retratado. Viveu intensamente a sua aventura, perscrutando, de olhar atilado nos mínimos gestos do modelo, até o último instante de plasmar na matéria todos os seus traços, sentimentos e nuances. Pois essa cabeça tão rica de graça e movi-

mento, à distância já denuncia o aguçado espírito de retratista da autora. É um retrato no melhor sentido da palavra, onde a expressão desperta e flui por entre os elementos da figura, tomada por uma plasticidade palpante.

Mas quem é essa artista que sabe penetrar no âmago dos indivíduos, e apanhar a sua essência e transportá-la para o seu momento estético? Não é nenhuma estudiosa de arte. De modo algum. É apenas uma antiga zeladora da então Escola de Belas Artes que humildemente cuidava da limpeza e servia cafézinhos aos professores da casa. Mas houve o dia do estalo — aquele instante em que o homem desperta, livra-se da retargia, motiva-se e parte para a ação. E assim aconteceu com Dona Judith. É ela mesmo quem diz:

— Um dia, fui levar um cafézinho para o Professor Braunstein e eu fiquei parada na sala de aula, observando o professor que esculpia uma cabeça diante dos alunos. Depois de vinte minutos saí dali com a certeza de que seria capaz de fazer uma coisa daquelas. Em casa, pouco depois, usando o meu filho como modelo, realmente eu fazia uma escultura. Quando o Professor Caringi veio para a escola e conheceu o meu trabalho, disse para a Dona Maria: "Eu vou fazer da senhora uma escultora".

Mas Dona Judith, que completa 66 anos de idade no dia 27 de maio, e que hoje é auxiliar da sala de escultura do ICA/UFPEL, não chegou a estudar com Antônio Caringi ou com qualquer outro artista. Contentou-se em espionar o trabalho que mestres e alunos faziam em sala de aula. E foi o suficiente para a criação dos seus retratos, inspirados na obra de Caringi e sob a direção do academismo — vivos, e presunçosos, — mostrando que o talento é a determinação do destino do artista.

Dona Judith é uma autodidata bem sucedida, vinda do povo, mas construindo, uma obra erudita, marcada pela presença da escultura clássica, sem as marcas do primitivismo ou da ingenuidade. Não é um caso muito comum, principalmente quando se reforça a idéia de que ela não aprendeu mesmo nenhuma lição de plástica ou anatomia. É uma grande artista.



Dona Judith, a escultora; Paulo Osório, o modelo. E, como resultado, uma cabeça cheia de luz e movimento
15 de abril de 1984. DIÁRIO POPULAR

Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (pasta sobre a artista), 2005.



JORNAL DA UFPEL

INFORMATIVO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

ANO I - MAIO DE 1985 - Nº 6

HOMENAGEM AO PRESIDENTE TANCREDO



GABINETE DA UFPEL DIVULGA

Busto do Presidente eleito Tancredo Neves, de autoria da funcionária Judith Bacci, do Instituto de Letras e Artes da UFPEL, poderá ser apresentado à d. Risoleta, já em bronze, em lugar do original em gesso, desde que se confirme o interesse de empresa especializada em proceder à respectiva cópia. D. Judith quer entregar pessoalmente sua obra à viúva do grande estadista falecido e os meios para tanto lhe são assegurados por intermédio do Pró-Reitor de Extensão, Renato Varoto. O busto, de belos contornos, reflete sentimentos de pesar da autora pelo infausto evento.

TÉCNICO/INDUSTRIAL AGRÍCOLA

JORNAL DA UFPEL

Página 3

Funcionária do ILA-UFPEL esculpe busto em HOMENAGEM AO PRESIDENTE TANCREDO

Motivo de comoção nacional, o martírio do Presidente eleito Tancredo Neves e finalmente sua morte em meio à expectativa de todo um povo que depositava nele as esperanças de dias melhores para o seu País, tocou fundo a sensibilidade da funcionária Judith Bacci, do Instituto de Letras e Artes da UFPEL.

Como forma de dar vazão ao seu pesar pelo infausto evento e à dor que envolveu o coração de todos os brasileiros, solidários com aquele grande vulto da nacio-

nalidade e seus familiares, Tia Judith - como é conhecida e carinho - samente tratada na intimidade de colegas e amigos - lançou-se à empreitada de fazer o busto de Tancredo Neves.

Seu trabalho, iniciado logo quando o Presidente adoeceu, consiste numa escultura de 70 cm de altura e 30 cm de base. E quem pôde vê-lo, apreciou-o deveras, por sua real beleza.

Tia Judith - cujo nome se projetou a nível nacional, através dos meios de Comunica-

ção Social, por sua obra-gostaria de apresentá-la à viúva do homenageado, d. Risoleta, levando o busto a Belo Horizonte.

Mas a realização do seu desejo ainda depende de contato com a família Neves, pois os meios para que d. Judith possa viajar serão conseguidos - em caráter particular - pelo Pró-Reitor de Extensão da UFPEL, Prof. Renato Varoto.

Por outro lado, há possibilidade de a escultura ser copiada em bron-

ze, graças ao interesse manifestado por representantes da firma "Bronze Sul, Indústria e Comércio de Artes Ltda." Esta empresa, tomando conhecimento do assunto, através de reportagem da RBS-TV, apresentada no noticiário nacional, ofereceu-se para passar para o bronze a obra originalmente feita em gesso. Se tal objetivo se concretizar, o que parece certo, o trabalho será sobremodo valorizado do ponto de vista material, imprimindo, assim, contornos não previstos à inspirada obra de Tia Judith.

Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (pasta sobre a artista), 2005.



Judith Bacci esculpiu

Busto de Tancredo Neves já seguiu para Minas

Judith da Silva Bacci, técnico em laboratório junto ao Instituto de Letras e Artes, presenteou a senhora Risoleta Neves com o busto de seu falecido marido, Tancredo Neves, o qual foi enviado para Minas Gerais com a colaboração da direção e vice-direção do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas, do departamento de Artes Visuais e da Empresa Chimba Transportes Ltda., que se dispôs a fazer o transporte gratuitamente.

O busto de Tancredo Neves foi esculpido por Judith por ocasião dos acontecimentos que culminaram com sua morte.

Terça-feira, 9 de dezembro de 1986

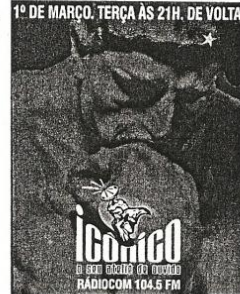
Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (pasta sobre a artista), 2005.

Arte de Judith Bacci no *Ícônico*

Por Carlos Cogoy

Às 21h desta terça, retomada do programa "Ícônico" na Rádio COM – 104.5. Pablo Lisboa, Emerson Ferreira e Van Gogh, estarão abordando a trajetória da escultora pelotense Judith Bacci (1918/1991). No estúdio, participação dos artistas e professores Paulo Damé e José Luiz Pellegrin, bem como Vera Lúcia – filha de Judith. A equipe do "Ícônico" também divulgará projeto que visa democratizar a arte através do transporte coletivo urbano.

Participação do ouvinte através do fone 222.1571



Na pintura, exemplos como Zé Darci e Paulo Corrêa. Na arte contemporânea, a artista visual Lizandra Pereira. Em comum, além da criatividade, eles representam nova geração de artistas plásticos negros. E o trio regularmente tem realizado exposições. Mas, na trajetória da arte pelotense, um nome tem permanecido quase esquecido. E até em livro que narra sobre a arte local, não se tem referência à escultora negra Judith Bacci. Porém, nesta terça à noite, oportunidade para saber mais através do programa na Comunidade FM.

DM CULTURA foi suplemento do DIÁRIO DA MANHÃ, que circulou nos anos noventa. Numa edição de 1992, a colaboradora Zênia de León publicou página sobre Judith. Era a edição 87 do suplemento, e há dados curiosos. A exemplo, a chegada de Judith na então Escola de Belas Artes, num convite da fundadora Marina Moraes Pires. O trabalho seria como serviçal. Porém, aflorou a aptidão pela arte, estimulada pelo ambiente, e Judith fez concurso para Técnico em Laboratório. A primeira obra foi o busto do filho, que surpreendeu ao professor Leopoldo Gotuzzo. Ela passou a ter aulas com o mestre que, em quinze minutos, a retratou em crayon. Na sequência, participação em vários salões e esculturas dedicadas ao jurista Bruno de Mendonça Lima, Tancredo Neves – enviada à família do líder político –, presidente John Kennedy – também rumou aos EUA. É autoria de Judith, a estátua de Iemanjá que está no balneário dos Prazeres. Ela chegou a visitar a Itália, a convite do escultor e gravador Bruno Visentin que, durante período esteve lecionando na Escola de Belas Artes. Amiga da família Visentin, recebeu passagens e foi conhecer o Coliseu e a arte de Michelangelo. Após o falecimento da escultora, o amigo Visentin escreveu: "Ela, sem algum estudo, conseguiu realizar aquilo que muita gente queria, pela força de vontade e tanta sensibilidade de interpretação do interior para conseguir transmitir obras, o imenso valor, como um 'segundo Aleijadinho'. A Belas Artes e Pelotas, devem reunir todos os seus trabalhos e dedicar uma sala do Museu. Nunca se deve esquecer pessoa tão valerosa. Ela merece honras de todo o mundo". Na carta, ele a chama de "Mãe Negra" de todos da escola.



JUDITH Bacci e a homenagem a Bruno de Mendonça Lima



FAMÍLIA: Vera Lúcia, Mário Bacci, Judith e Mário Eugênio



PABLO e Emerson com projeto "Ícônico pra viagem"

Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (pasta sobre a artista), 2005.

7.4. Declaração de Vera Peres sobre esculturas das baianas

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins, a veracidade das obras executadas por Judith Bacch,(falecida). A primeira peça em barro (pequena) foi presenteada em 1973 para o CEU BAIANA DAS SETE MIÇANGAS e a segunda peça (grande) foi feita através de uma encomenda e entregue em 1974, a qual está registrada através de fotografia.

Pelotas, 17 de janeiro de 2006.

Vera Regina Cazaubon Peres
Vera Regina Cazaubon Peres
Rua Conde de Porto Alegre nº 110 –
Pelotas – RS -