

## Nina Rodrigues e a Constituição do Campo da História da Arte Negra no Brasil

### Nina Rodrigues and the Organization of the Field of the History of the Afro-Brazilian Art in Brazil

Marcelo N. Bernardo da Cunha<sup>1</sup>, Eliane Nunes<sup>2</sup>, Juipurema A. Sarraf Sandes<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Museu Afro-Brasileiro da UFBA, Salvador, Bahia, Brasil;

<sup>2</sup>Instituto de Artes e Design da UFPel, Pelotas, RS, Brasil

**Este artigo tem por finalidade avaliar o texto *As Belas Artes nos Colonos pretos do Brasil*, de Nina Rodrigues, produzido a partir dos estudos que realizou sobre arte negra presente na Bahia, entre finais do século XIX e início do século XX, demonstrando através de quais pressupostos ele constituiu este campo de estudos, sendo o primeiro autor a lidar com o tema, estabelecendo dois paradigmas sobre os quais o tema seria abordado na primeira metade do século XX: o acento na arte de matriz iorubana e análise exclusiva de objetos ritualísticos.**

**Palavras-chave:** Nina Rodrigues, arte negra, cultura afro-brasileira.

---

*The purpose of this article is to evaluate the text: *As Belas Artes nos Colonos pretos do Brasil* [The Fine Arts of the Black Colonists of Brazil], by Nina Rodrigues which was made through the research about the Afro-Brazilian art in Bahia, between the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. It demonstrates how he made this field of research, he was the first author to deal with this theme and he established two paradigms which this issue would be approached in the first half of the 20<sup>th</sup> century: the mark at the Yoruban art origin and the analysis of the ritualistic objects.*

**Key-words:** Nina Rodrigues, Afro-Brazilian art, Afro-Brazilian culture.

Ao lembrar o centenário de falecimento de Nina Rodrigues, o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia se propôs escrever um artigo fazendo uma análise do pensamento deste pesquisador a respeito da arte afro-brasileira, sendo ele considerado o primeiro autor a lidar com este tema no Brasil. O convite formulado pelo Instituto Bahiano da História da Medicina e Ciências Afins transformou-se em desafio para a equipe de professores pesquisadores do Museu, considerando-se a escassez de fontes e a inexistência das peças que foram coletadas e analisadas por Nina Rodrigues. Mesmo assim, o caráter pioneiro dos seus estudos reveste-se da mais alta importância, como início de um ciclo de estudos sobre a produção cultural de negros no Brasil.

Escrever sobre a obra de Raymundo Nina Rodrigues é uma tarefa complexa, pois nos cem anos que nos separam de seu falecimento, as mudanças ocorridas no modo como se pensa a questão racial foram tão profundas, que o próprio

conceito de raça está ultrapassado. Hoje sabemos que todos somos iguais na essência humana e as diferenças não são consideradas como sinais de inferioridade e sim de diversidade. Neste contexto, as teorias de Nina foram superadas, mas não se pode incorrer num anacronismo e avaliar sua obra como se tivesse sido composta na contemporaneidade. Ela é fruto de seu tempo e o exercício que aqueles dedicados ao estudo da arte afro-brasileira devem realizar para compreendê-la é por demais atual: trata-se mesmo de uma necessidade, especialmente num país como o Brasil, cuja intelectualidade, por vezes, tem dificuldades de estabelecer predecessores, avaliando criticamente as contribuições passadas, ultrapassando posições polarizantes. Reconhecer o racismo do autor não pode impedir de igualmente reconhecer seu pioneirismo e sua contribuição ao estudo do negro e de sua arte, mas trata-se de alargar diálogos, considerando as condições envolventes de sua época de forma desapaixonada.

O propósito deste artigo é avaliar criticamente o legado de Nina Rodrigues sobre arte, demonstrando a partir de quais pressupostos teóricos foi montado o cerco discursivo sobre arte afro-brasileira, pois foi o primeiro autor a lidar com o tema. Para realizar o intento, será analisado como ele abordou exemplares da arte que denominou negra, ou seja, o que Nina pensava sobre arte, arte africana e arte afro-brasileira. Visando manter a terminologia utilizada pelo autor, a partir de agora

Recebido em 14/9/2006

Aceito em 11/11/2006

Endereço para correspondência: Prof. Marcelo N. Bernardo da Cunha, Praça XV de novembro s/n, Faculdade de Medicina da Bahia, Terreiro de Jesus, Cep. 40025-010, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: bernardodacunha@uol.com.br.

**Gazeta Médica da Bahia** 2006;76(Suplemento 2):23-28.

© 2006 Gazeta Médica da Bahia. Todos os direitos reservados.

será utilizado o termo arte negra, tanto para designar peças africanas quanto brasileiras.

Se o interesse de Rodrigues sobre o negro e sobre a África o coloca como pioneiro, foi também motivo para reações de seus colegas de trabalho e da sociedade da qual era membro. Repreendido no púlpito de mais de uma igreja de Salvador, segundo seu biógrafo, o também médico Lamartine Lima<sup>(6)</sup>, ganhou o apelido de ‘negreiro’. Além disso: [...] *começou a sofrer certas restrições entre alguns professores das faculdades da Bahia e chegou a ter o abastecimento d’água de seu gabinete cessado propositalmente, sendo obrigado logo a busca-la no chafariz do Terreiro de Jesus, com seus alunos [...]*.

Mas afora a estranheza e a contradição aparente no fato de que um homem cujos desdobramentos da obra o colocam como o grande disseminador das teorias racistas no Brasil ter sofrido discriminação, afora a contradição real de um mestiço defender idéias que em última instância, iam contra ele mesmo, a originalidade de sua obra foi ter abordado um tema tão distante das preocupações dos médicos e de toda a intelectualidade brasileira da época, a arte negra. Como lembra Valdemir Zamparoni<sup>(12)</sup>, os estudos de Nina Rodrigues contrariavam a tendência do período imediatamente posterior à abolição da escravatura, que era a de negar a reflexão sobre a África, os africanos e seus descendentes. Assumia que existia no Brasil uma “questão negra”, embora, como seja claro na atualidade, partindo de uma “*perspectiva evolucionista etnocêntrica em busca da solução desta questão de higiene social*”.

Com exceção de alguns estudos pontuais, o interesse pela África teve que esperar até os anos sessenta do século XX para ser manifesto no Brasil, na esteira dos movimentos de libertação dos países daquele continente. Principalmente após o ano das comemorações do centenário da abolição da escravidão (1988), o assunto arte afro-brasileira passou a ser muito discutido, gerando várias publicações, mas no início do século vinte, a matéria não era comum. Com o artigo *As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil*, Nina Rodrigues inaugurou o campo de estudos sobre arte negra. Publicado inicialmente na Revista Kosmos do Rio de Janeiro, em 1904<sup>a</sup>, este artigo sintetiza as diligências de Nina Rodrigues sobre arte negra. Fruto de um trabalho de campo e análises bibliográficas sobre arte africana, trata-se de um texto seminal, que sob vários aspectos analisados a seguir, estabeleceu as bases sobre as quais o assunto seria tratado no próximo meio século. A primeira alteração ocorrerá apenas em 1956, quando Arthur Ramos<sup>b</sup> ampliou o leque de obras a serem abordadas no interior da arte afro-brasileira, incluindo artistas populares e que produziam obras laicas. Até então, o que se denominava arte afro-brasileira era a produção ritualística e de origem iorubana e fon, tal como conceituou Nina Rodrigues.

Compartilhando a tese de que os povos acima eram mais desenvolvidos do que os bantos, Rodrigues aferrou-se à

informação, hoje contestada, de que para o Brasil teriam vindo mais negros do primeiro grupo do que do segundo. Tomou o dado local que estudou, a Salvador do final do século dezenove, pelo Brasil como um todo, e o caracterizou como sendo um país para onde vieram predominantemente iorubanos. Ao selecionar as peças que iria abordar em seu artigo, o autor elegeu apenas obras destinadas ao culto religioso, deixando de fora as obras populares e mesmo as eruditas produzidas por negros aqui mesmo, em Salvador, na Escola de Belas Artes da Bahia e Liceu de Artes e Ofícios, tais como Antonio Firmino Monteiro<sup>c</sup> e Antônio Rafael Pinto Bandeira<sup>d</sup>. Com esta seleção criou um paradoxo que perpassa toda a história da arte afro-brasileira, a da relação exclusiva entre arte negra e religião. Somente com a exposição de 1997, *A mão afro-brasileira*<sup>(1)</sup> artistas negros que realizaram obras eruditas no século XIX foram historicizados, com a introdução destes na mostra, como artistas afro-brasileiros, muitos dos quais contemporâneos de Nina, considerando para a inclusão nesta categoria apenas o fato de serem negros e não a temática presente nas suas obras.

Analisemos, pois *As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil*, única obra conhecida de Nina que se refere especificamente à arte negra. Nela o autor analisou seis obras de arte negras (Figura 1)<sup>e</sup>, a saber: um Oxê de Xangô com representação masculina (2º objeto), uma estatueta de “sacerdote ou filho de santo” (3º objeto), um trono de Iemanjá (5º objeto), uma estatueta do culto de Oxum (6º objeto), um Oxê de Xangô com representação feminina (8º objeto) e um cofre que o autor atribuiu a Iemanjá (Figuras 2 e 3), peça sobre a qual o autor dedica o estudo mais detalhado.

O autor inicia o sub-item, no qual faz referência especificamente à pintura e escultura, com uma defesa da arte produzida por negros: “*O natural menosprezo, que votam aos escravizados as classes dominadoras, constitui sempre, e por toda a parte, perene ameaça de falseamento para os propósitos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submetidos*”<sup>(10)</sup>. Claro está que ele atribui à arte negra uma positividade e esta postura fica evidenciada no decorrer do texto, em que por diversas vezes faz assertivas elogiosas a ela. [...] “*nesses toscos produtos, já é Arte, que se revela e desponta na concepção da idéia a executar, como na expressão conferida à idéia dominante dos motivos*”<sup>(10)</sup>.

Atentemos para o fato de que Nina, ao assumir esta posição estava na contramão da tendência de seu tempo, a qual, via de regra, atribuía a estes objetos apenas valor etnográfico, sequer nominando-os como arte, sendo encarados e utilizados, como documentos do estágio atrasado da cultura material e sociedades africanas e afro-brasileiras, recolhidos como indicadores da realização de cultos religiosos então abominados.

A Etnologia despontava como a ciência do exótico, criando seus próprios museus, separando convenientemente as

**Figura 1.****Figura 3.****Figura 2.**

produções artísticas dos povos que estudava, daquelas da cultura erudita ocidental, medida para a atribuição do valor de arte a um objeto. As obras africanas eram adjetivadas como primitivas e sobre elas o interesse era científico e não estético. Para demarcar claramente sua posição, Nina não se satisfaz em usar o termo arte, o fez utilizando em letra maiúscula, incluindo-a em um único conceito universal de belo ocidental, em uma construção histórica segundo a qual existiria uma arte

fora do tempo com premissas que permearam e ainda permeiam boa parte da filosofia da arte. O termo arte utilizado com letra maiúscula fazia referência, ao seu tempo, apenas à arte erudita ocidental.

Se para o médico, os negros não eram iguais aos brancos biologicamente e por isso, não poderiam ser tratados como tal, até mesmo sob o aspecto legal, com referência à arte sua postura é mais heterodoxa, pois afirma que “*Com outros*

recursos, em outro meio, muito podem dar de si"<sup>(10)</sup>. Assim, se os artistas negros tivessem acesso a escolas onde fossem ensinadas as regras da arte erudita ocidental realizariam as formas esculturais mais próximas daquilo que ele considerava a perfeição. Mas ao mesmo tempo, as palavras do autor deixam transparecer o tom paternal com o qual ele acreditava que deveriam ser tratados os "inferiores": investia nas potencialidades negras, mas não as equiparava às brancas. *Suas obras procuram justamente evidenciar e reconhecer, em suas palavras, as diferenças físicas, culturais e morais dos negros brasileiros como integrantes do patrimônio cultural nacional, ainda que as considere inferiores em relação à contribuição do branco europeu*<sup>(12)</sup>.

Demonstrando conhecer as bibliografias recentes sobre arte africana, assunto que apenas começava a suscitar o interesse de etnólogos e historiadores europeus, Nina fez referência às pinturas ideográficas e ao famoso trono do rei Bêhanzin (Figura 4)<sup>f</sup>, os dois do Daomé. Aliás, comparou o referido trono a um cofre sagrado encontrado em uma praia de Salvador (Figuras 2 e 3), equiparando-os. Diz textualmente: [...] "*o cofre sagrado...vale o trono de Bêhanzin*"<sup>(10)</sup>, o que deve ser considerado como uma tentativa de valorização da arte negra brasileira, ao tempo em que valorizava a arte do Benin. A relação que estabelece entre as duas obras serviu também para que o autor defendesse a tese de que os escravos brasileiros eram oriundos do mesmo povo que realizou o citado trono.

**Figura 4.**



Informando como pretendia realizar a análise das obras eleitas para o estudo, o autor mantém o tom relativizador em seu discurso sobre a arte dos negros e da importância dos contatos com a produção e técnicas artísticas ocidentais para o seu aperfeiçoamento: *Mandam as regras de uma boa crítica desprezemos as imperfeições, o tosco da execução, dando o devido desconto à falta de escolas organizadas, da correção de mestres hábeis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo, da segurança e destreza manuais, como da educação precisa na reprodução do natural*<sup>(10)</sup>.

Para Nina a boa arte era aquela ensinada nas academias que estavam encarregadas de transmitir, através de mestres, regras fixas tais como a cópia de modelos extraídos não somente da natureza, mas, sobretudo de obras do passado.

Ponto pacífico nas análises do autor é a superioridade da arte européia erudita, especificamente aquela elaborada a partir do Renascimento italiano, medida de atribuição de valor a qualquer outra cultura. A arte considerada perfeita era a que imitava a realidade e, sobretudo, a que recompunha a realidade idealmente. Esta teoria da arte vigorou longo tempo, arrefecendo apenas no início do século XX na Europa e na década de vinte no Brasil, sob os auspícios da Semana de Arte Moderna de 22.

A crítica de arte de Nina Rodrigues parte dos antigos pressupostos e ao analisar as obras realizadas por artistas africanos ou afro-brasileiros estabelece comparações que hoje são consideradas inoportunas, pois que não há nenhum sentido em vincular dois modelos estéticos tão diversos, já que a contemporaneidade compreende que as duas tradições tinham objetivos diferenciados ao materializarem suas formas artísticas.

Podemos apontar nas análises desenvolvidas por Nina, influências claramente devidas aos médicos Jean-Martin Charcot, o mais renomado neurologista francês do século XIX, e Paul Richer, seu aluno e colaborador, que utilizam obras de arte em seus estudos. Outra influência foi a obra de Maurice Delafosse, que trabalhou no Museu de História Natural da França estudando e catalogando obras de vários povos da África, apesar de sua formação como orientalista especialista em árabes. Delafosse era administrador colonial francês na África. Dele Nina Rodrigues extraiu a precisão na descrição das peças. Este método descritivo é típico da etnologia, muito embora possa ser confundido com o método formalista da História da Arte, sendo que a diferença básica entre eles é que o método etnográfico não realiza a análise estilística das obras, pois que não lhe é necessária. As análises realizadas por estes estudiosos e seguidas por Nina partiam de indícios presentes nas obras.

Ao contrário da idéia corrente à época, enfatizava que as obras dirigidas aos rituais não eram fetiches, como [...] "*se poderia acreditar à primeira vista, como o supõe o vulgo, como o têm afirmado cientistas e missionários que se deixam guiar pelas aparências e exterioridades*"<sup>(10)</sup>, encarando-as

como representações simbólicas relativas aos atributos das divindades, como imagens [...]“*dos sacerdotes deles possuídos e revelando na atitude e nos gestos as qualidades privativas das divindades que os possuem*”<sup>(10)</sup>.

As abordagens de Nina Rodrigues foram limitadas tanto pelo desconhecimento das culturas africanas e preconceitos sobre as culturas negras locais, resultando de considerações muitas vezes baseadas em observações empíricas, quanto pelas suas concepções sobre arte, a partir das quais estabelecia nexos e interpretações da realidade e da cultura material produzida por negros. No caso da análise iconográfica da peça “Sacerdote ou filho-de-santo dançando” (Figura 1, 3º objeto), fica claro que o autor desconhecia que a escultura é apresentada em posição de joelhos fletidos, figuração típica que denota posição de estabilidade<sup>g</sup> em muitas culturas da África. Mas quando da publicação do texto, os estudos referentes à história da arte africana eram incipientes<sup>h</sup> e é presumível que estas constantes formais fossem desconhecidas. Para ele, a posição da figura do sacerdote ou filho de santo era a tentativa frustrada do artista negro de representar a dança que faz parte do ritual de possessão no candomblé. [...] *representa um sacerdote ou filho de santo dançando, provavelmente possuído do orixá. É com precisão*

**Figura 5.**



*a atitude dos braços com que, num curto movimento cadenciado destes, os dançarinos, dispostos em fila, uns atrás dos outros, acompanham o ritmo da música bárbara do batucajé, batendo compasso nos flancos com os cotovelos. O escultor, não conseguindo dar aos membros inferiores a disposição da marcha, limitou-se a figurar a atitude meio agachada de um dos passos da dança*”<sup>(10)</sup>.

Após uma breve consideração sobre um trono de Iemanjá, o autor se detém na análise de dois oxês de Xangô (Figura 5), comparando, quanto aos fins, estas obras com uma gravura cristã do século V, sobre a qual Charcot e Richer realizaram estudo iconográfico. “*Como expressão simbólica, os dois produtos de arte se equivalem e bem retratam a identidade essencial do pensamento humano nas diferentes espécies ou raças*”<sup>(10)</sup>. Partindo da equivalência simbólica Nina Rodrigues deduz a existência de uma “*identidade essencial do pensamento humano*” apesar de acreditar na existência desigual de espécies ou raças humanas.

O autor identificou, entre as obras analisadas, tendência à representação realística das figuras, o que atribuiu a contatos com o mundo branco, como índice do mestiçamento dos indivíduos produtores das obras, uma vez que considerava que a arte primitiva baseava-se na figuração idealizada. Ao analisar a escultura referida como uma peça do culto a Oxum (Figura 6) observou que o artista estava preocupado em representar a figura de uma mulher com traços fisionômicos brancos. *As tatuagens ou gilvazes étnicos do rosto, como a cor preta, não conseguem mascarar os atributos da raça branca, no nariz afilado ou leptorrínio, na boca pequena, lábios de grossura não exagerada, nas proporções do talhe. Não fossem, como outros de menor monta, os defeitos dos braços desproporcionados as formas anatômicas bem corretas, esta peça estaria quase perfeita*”<sup>(10)</sup>.

Excelente observador, como já apontaram vários estudos sobre ele, ao descrever o cofre que comparou ao trono de Bêhanzin, narrou toda a ação presente na figuração, como se pode observar na citação abaixo: *A mulher da frente, em pé por dentro do arco formado pelo crocodilo e, logo atrás do laço, segura e levanta com a mão direita a pata esquerda do réptil que, forçado por este movimento, fica com a cabeça deitada de lado; com a mão esquerda, segura e levanta a cauda do animal, sobre cuja extremidade descansa o fundo do cofre*<sup>(10)</sup>.

Sobre este objeto o autor consagrou o estudo mais aprofundado, primeiramente realizando longa descrição para, logo a seguir, interpretar sua iconografia complexa a partir do seu suposto conhecimento sobre mitologia jeje, identificando “*incoerências*” na representação da peça, como, por exemplo, a comemoração da morte de um o jacaré, animal “*sagrado para muitos africanos*”<sup>(12)</sup>, por um homem branco, atribuindo esta iconografia às alterações que os cultos vinham sofrendo na própria África à sua época. O autor não explicita quais os parâmetros que utilizou para identificar esta peça como um

Figura 6.



“cofre de Iemanjá” inexistindo na análise iconográfica apresentada, quaisquer indícios que nos permitam tal atribuição.

Como esta obra, bem como todas as outras às quais este estudo faz alusão estão desaparecidas, não se tem como avaliar a precisão e a justeza das descrições e interpretações de Nina Rodrigues. Refletir sobre as abordagens realizadas por ele, revela as dificuldades inerentes aos estudos de cultura material baseados na abordagem dos indícios dos objetos em si, sem maior aprofundamento e conhecimento dos contextos culturais que deram origem aos mesmos.

Nina Rodrigues não compreendeu inteiramente a gramática formal da arte negra produzida na Bahia, mas é preciso que se diga que apesar de afirmações que hoje podemos apontar como resultantes de limitações relacionadas ao conhecimento da arte negra de então, reforçadas pelas teorias racistas vigentes, o seu mérito foi trazer à cena da época uma obra capital, que iniciou uma tradição de estudos sobre a temática, permitindo que na atualidade seja possível uma visão do quadro da produção de cultura material afro-brasileira na virada do século XIX ao XX, dando visibilidade à presença negra na cultura e na arte brasileira de então e suas continuidades contemporâneas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Araújo E. (org). A mão afro-brasileira. São Paulo: Tenengue, 1988.
2. Araújo E. (org). Para nunca esquecer. Negras Memórias, memórias de negros. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.
3. Corrêa M. As ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil. São Paulo: USP, tese de doutoramento, 1983.
4. Delafosse M. Lê trône de Behanzin et lês portes dês palais d'Abomé au Musée ethnographique du Trocadero. La Nature: revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie, Paris: 1090, 1894
5. Lima L. Em busca de Nina Rodrigues. Salvador: CEAO/UFBA, 18p., 1979.
6. Lima L. Roteiro de Nina Rodrigues. Salvador: CEAO/UFBA, abril, 5p., 1980.
7. Ramos A. O negro na pintura, escultura e arquitetura. In: O negro na civilização brasileira. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956, cap. X, p. 138-149.
8. Ribeiro M. A morte de Nina Rodrigues e suas repercussões. Afroasia, nº16, p. 54-69. 1995.
9. Mello e Souza M. de. Entrevista com Alberto da Costa e Silva. Historiador Eletrônico [entrevistas, set 2003]. Recuperado em 25 de junho de 2006 de: <http://www.historiadoreletronico.com.br>.
10. Rodrigues R. N. Os africanos no Brasil. 7ª edição. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1988.
11. Silveira R. da. Os selvagens e a massa: papel do racismo científico na montagem da hegemonia ocidental. Afro-Ásia 23: 87-144, 1999.
12. Zamparoni V. D. Os estudos africanos no Brasil. Veredas. Recuperado em 10 de outubro de 2005 de: [www.mulhresnegras.com.br](http://www.mulhresnegras.com.br), 2p.

## Notas

- <sup>a</sup> Posteriormente o artigo foi publicado no livro Os africanos no Brasil, editado em 1933. O artigo foi reeditado em 1998 no catálogo da exposição A mão afro-brasileira e também em Para nunca esquecer. Negras Memórias, memórias de negros, de 2001).
- <sup>b</sup> In: O negro na pintura, escultura e arquitetura. In: o negro na civilização brasileira. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956, cap. X, p. 138-149.
- <sup>c</sup> Nascido no Rio de Janeiro em 1855 e falecido em 1888. Formado na Academia Imperial de Belas Artes. Pintor, tipógrafo e artesão, foi professor de Pintura na Escola de Belas Artes da Bahia de Perspectiva e Teoria da Sombra, no Liceu de Artes e Ofícios em Salvador, cerca de 1887.
- <sup>d</sup> Nascido em Niterói em 1863, falecido no Rio de Janeiro em 1896. Formado na Academia Imperial de Belas Artes. De 1887 a 1890, ocupou o cargo de professor de desenho no Liceu de Artes e Ofícios em Salvador.
- <sup>e</sup> As imagens das peças aqui apresentadas estão na obra Rodrigues R. N. Os africanos no Brasil <sup>(10)</sup>.
- <sup>f</sup> Esta imagem foi publicada no artigo de Maurice Delafosse na revista La Nature.<sup>(4)</sup>
- <sup>g</sup> Posição recorrente em figuras que representam gênese, constância, força, permanência e poder em algumas sociedades tradicionais africanas, que simbolizam a base a continuidade da harmonia cultural.
- <sup>h</sup> FROBENIUS, Leo publicou em 1898 o primeiro estudo sobre as máscaras africanas.