

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE-UFS
PRÓ- REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CULTURAS
POPULARES- PPPCULT.**

JEAMERSON DOS SANTOS

**REFLEXÕES E PERSPECTIVAS IDENTITÁRIAS A PARTIR DA OBRA DE JOSÉ
ZUMBA.**

São Cristóvão

2019

JEAMERSON DOS SANTOS

**REFLEXÕES E PERSPECTIVAS IDENTITÁRIAS A PARTIR DA OBRA DE JOSÉ
ZUMBA.**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares- PPGCULT da Universidade Federal de Sergipe- UFS, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

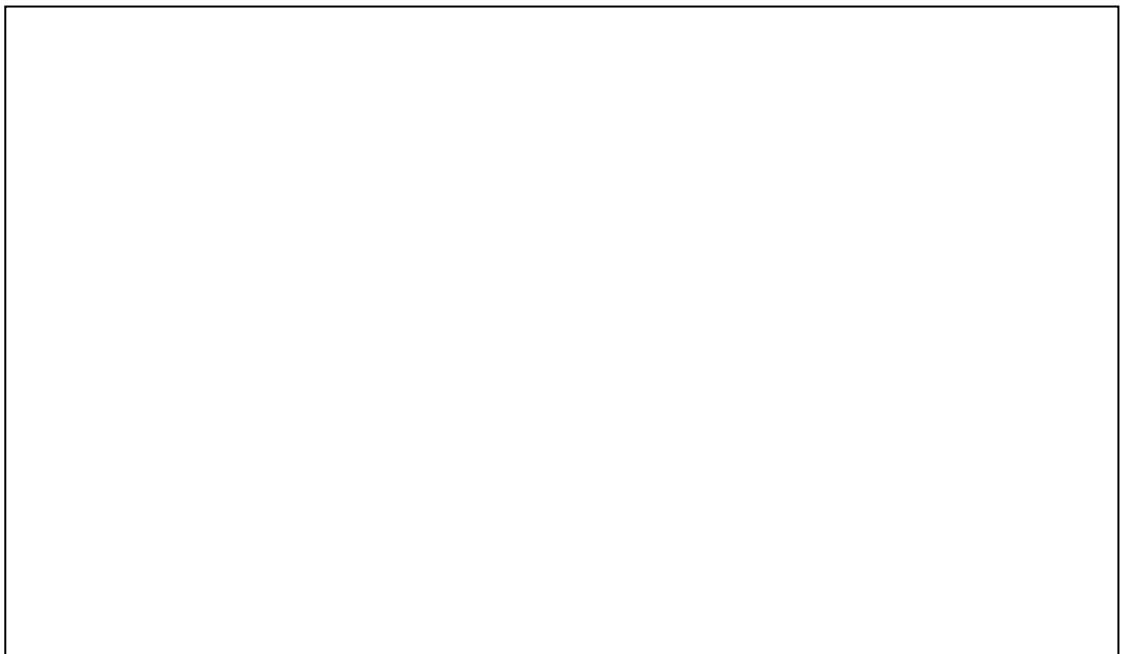
Área de concentração: Culturas Populares.

Linha de pesquisa: Artes populares: processos analíticos, pedagógicos e criativos.

Orientadora: Profa. Dra. Neila Dourado Gonçalves Maciel.

São Cristóvão
2019

**Catalogação na fonte
Universidade Federal de Sergipe- UFS**





UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
SERGIPE

ppgcult
PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURAS POPULARES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CULTURAS POPULARES

ATA DE DEFESA DE MESTRADO

Às 15 horas (quinze horas), do dia 25 (vinte e cinco) de julho de 2019, na Sala de Reuniões do PPGCULT, em São Cristóvão, foi realizada a defesa da dissertação **REFLEXÕES E PERSPECTIVAS IDENTITÁRIAS A PARTIR DA OBRA DE JOSÉ ZUMBA** do mestrando **Jeamerson dos Santos**, com a banca constituída pelos professores, Dra. Neila Dourado Gonçalves Maciel (Orientadora - PPGCULT/UFS), Dr. Roberto dos Santos Lacerda (Membro interno – PPGCULT/UFS) e Dra. Nadir Nóbrega Oliveira (Membro externo – UFBA). A professora orientadora abriu os trabalhos e, em seguida, o mestrando teve vinte minutos para apresentar sua defesa da dissertação. Na sequência, os examinadores arguiram o mestrando que respondeu aos questionamentos. Com base nas normas do Programa de Pós-Graduação em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe e após as deliberações da banca em reunião secreta, a orientadora procedeu a leitura desta ata informando que o mestrando foi considerado APROVADO na defesa da dissertação. Nada mais havendo a tratar, os membros da Banca Examinadora assinaram a presente ata.

São Cristóvão, Sergipe, 25 de julho de 2019.

Assinaturas:

Neila Dourado Gonçalves Maciel
Nadir Nóbrega Oliveira
Roberto dos Santos Lacerda
Jeamerson dos Santos

AGRADECIMENTOS

Agradeço as minhas mães de criação e biológica que com todos os desafios me ajudaram a chegar até aqui. Agradeço minha família. Agradeço em especial a Professora Dra. Neila Maciel pela paciência, a disponibilidade e carinho e principalmente pelo profissionalismo.

Quero agradecer a família Zumba e dedicar esse trabalho em memória da Senhora Júlia Zumba, viúva do artista, pela atenção com que me recebia em sua casa, que faleceu em novembro 2018. Agradecer a amiga e professora Nadir Nóbrega por seus ensinamentos, as conversas e pela parceria nas ações dentro da Universidade Federal de Alagoas realizadas pelo Fórum Mestre Zumba.

Agradeço, em nome do professor Sávio de Almeida, a gentileza de todos que concederam entrevistas, e todos que de uma forma direta ou indireta contribuíram para pesquisa. Por fim, quero agradecer o amor e o carinho de minha filha Esther e pedir desculpas pelas ausências motivadas pelas viagens e os momentos de concentração nos estudos.

RESUMO

Essa pesquisa contribui para discussão sobre o enfrentamento da estrutura preconceituosa e racista estabelecida pelo sistema de invisibilidade e desvalorização da identidade e da cultura afro-brasileira, cuja leitura resulta em fonte de conhecimento sobre a imagem positiva da identidade e da cultura afro-brasileira. Utilizando o método científico Iconologia de Erwin Panofsky, que corresponde a produção de interpretações baseada em entrevistas e diálogos com autores dos campos da História, Sociologia, Antropologia, entre outros; resultando em uma rede de informações para leituras de imagens. Nesse sentido, essa dissertação a partir de um método de análise de imagens, o método Iconológico, e a metodologia é Iconologia da obra artística e a trajetória de vida de José Zumba apresenta reflexões e perspectivas identitárias que nos possibilitam compreender relações identitárias, culturais e raciais para mudança positiva sobre a imagem do negro nas artes e a valorização da produção artística afro-brasileiras. A pesquisa encontra-se estruturada em três seções base: a biografia, o quilombo e a formação do artista; na segunda seção: a trajetória das lutas dos negros, as religiões e a identidade negra, o movimento político e religioso negro; na terceira seção: a imagem “afro alagoana”, memórias e visibilidade negra. Apresento como conclusão a ampliação da interpretação e conhecimento sobre o artista e seus trabalhos.

Palavras-chave: José Zumba. Identidade Negra. Arte. Preconceito racial.

ABSTRACT

This research contributes to the discussion about confronting the prejudice and racist structure established by the system of invisibility and devaluation of Afro-Brazilian identity and culture, whose reading results in a source of knowledge about the positive image of Afro-Brazilian identity and culture. Using Erwin Panofsky's Scientific Iconology Method. Which corresponds to the production of interpretations based on interviews and dialogues with authors from the fields of History, Sociology, Anthropology, among others; resulting in an information network for image readings. In this sense, this dissertation based on an image analysis method, the Iconological method, and the methodology is Iconology of the artistic work and José Zumba's life trajectory presents reflections and identity perspectives that allow us to understand identity, cultural and racial relations. for positive change about the image of black people in the arts and the appreciation of Afro-Brazilian artistic production. The research is structured in three base sections: the biography, the quilombo and the artist's formation. In the second section; the trajectories of black struggles, black religions and identity, the black political and religious movement. In the third section; the "Afro Alagoana" image, memories and black visibility. I present as conclusion the broadening of interpretation and knowledge about the artist and his works.

Keywords: José Zumba. Black identity. Art. Racial prejudice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Representação artística de Zumbi óleo sobre tela.....	18
Figura 2 - José Zumba jovem.....	22
Figura 3 - Em destaque, duas casas: uma de portão verde e outra de portão azul. Esta última assinala o local onde ficava o casebre da família Zumba. Quilombo de Santa Luzia, Santa Luzia do Norte- AL.....	25
Figura 4 - Quadro Caminho da Bica dos Homens 1989, óleo sobre tela, dimensão 75cm x 66 cm.....	26
Figura 5 - Bica dos Homens”, fonte de água potável, Quilombo Santa Luzia, Santa Luzia do Norte- AL.....	26
Figura 6 - Zumba com a família e amigos comemorando aniversário.....	27
Figura 7 - Comenda Cidadão de Maceió concedida em 1983.....	29
Figura 8 - Comenda da Ordem dos Palmares de Zumba, concedida em novembro de 1986.....	30
Figura 9 - Título Centenário da Abolição, concedido ao artista José Zumba em 13 de maio 1988.....	30
Figura 10 - José Zumba com seu terno azul e gravata borboleta com família e Edson Moreira e sua esposa, no IHGA, no dia do recebimento do Centenário da Abolição, 1988.....	31
Figura 11 - Oficio da Prefeitura de União dos Palmares do ato da entrega do quadro de Zumba ao Embaixador Frances para o Presidente da França em 1986.....	32
Figura 12 - O artista sendo entrevistado, com seu terno Azul e gravata borboleta no lançamento do selo comemorativo dos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares, 1995, na Cidade de União dos Palmares, do seu lado esquerdo Edson Moreira.....	33
Figura 13 - Selo comemorativo dos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares, 1995.....	33
Figura 14 - Zumba pintando o quadro de sua filha Maria da Conceição Zumba.....	36
Figura 15 - Inauguração da Praça Ganga Zumba no bairro de Cruz das Almas, Maceió -AL. Da esquerda para direita: José Zumba com seu terno azul e gravata borboleta, Dom Pedro Gastão, Coronel médico Moreira e Edson Moreira.....	38
Figura 16 - Praça Ganga Zumba de terno azul. Ao lado, José Zumba, 1988.....	38
Figura 17 - Praça da Mãe Preta, Maceió Alagoas.....	40
Figura 18 – Zumba em sua casa entre seus quadros e um cliente.....	41
Figura 19 - Zumba fotografado na entrada de sua exposição na galeria do antigo Banco do Estado Produban.....	42
Figura 20 - Zumba na exposição do centenário da abolição escravatura no Brasil.....	53
Figura 21 - Cartão postal com imagem do quadro de Zumba. 1979.....	55

Figura 22 - Mural, faixa e camisas com reprodução da imagem de Tia Marcelina criada por Zumba. Sede do coletivo Afro Caeté, 2017.....	62
Figura 23 - Registro da divulgação online de uma oficina de percussão e dança afro. 2018..	63
Figura 24 - Vigília na Serra da Barriga, dia 6 de Fev. de 2017.....	65
Figura 25 - Placas informativas na Serra da Barriga, 2017.....	65
Figura 26 - Retrato pintado pelo estudante Carlos Augusto em homenagem ao artista José Zumba no ano de 2015. Óleo sobre tela, dimensão 24cmX18cm.....	67
Figura 27 - Senhora Hortência Maria da Conceição Zumba, mãe de José Zumba.....	68
Figura 28 - Búzios pertencentes a José Zumba.....	69
Figura 29 - Quadro preto velho com chapéu faixa branca 1979, óleo sobre tela, dimensão 87 cm x 51 cm.....	70
Figura 30 - Quadro preto velho, 1993, óleo sobre tela, dimensão 108 x 68 cm.....	71
Figura 31 - Quadro de Zumba, “Jesus Cristo Negro”1993. Óleo sobre tela.....	75
Figura 32 - José Zumba vestido com seu terno azul e gravata borboleta ao lado de um de seus quadros.....	80
Figura 33 - Jornais noticiando o falecimento do artista plástico José Zumba em 1996.....	82
Figura 34 - José Zumba aos 76 anos de idade, último registro do artista pintando em sua casa.....	82
Figura 35 - Quadro de Zumba, representação artística de Tia Marcelina, Óleo sobre tela 1982.....	90
Figura 36 – Comenda Tia Marcelina.....	93

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Categorias, técnicas e elementos retratados.....	84
Quadro 2 - Afrodescendentes.....	85
Quadro 3 - Religiosos.....	86
Quadro 4 - Profissões.....	87
Quadro 5 - Retratos.....	88
Quadro 6 - Culturas Populares.....	88
Quadro 7 - Brincadeiras Populares.....	89

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	O ARTISTA JOSÉ ZUMBA.....	16
2.1	O menino e o Quilombo.....	22
2.2	As histórias, as cores e a luta dos Malungos continua!.....	28
2.3	Um artista em evidência.....	40
3	AS LUTAS DOS MALUNGOS EM CORES: O VERMELHO SANGUE, O PRETO DA CANETA E O PINCEL NEGRO DE ZUMBA.....	49
3.1	O cartão Postal e o autorretrato.....	54
3.2	Zumba e as religiões.....	67
3.3	Zumba e o Jesus Cristo negro.....	75
4	A IMAGEM AFRO ALAGOANA DE ZUMBA.....	80
4.1	Análise iconológica.....	90
4.2	O símbolo negro.....	93
4.3	A força negra e O Quebra.....	96
4.4	O ecoar do tambor e o pincel negro do Zumba.....	98
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
	REFERÊNCIAS.....	109
	ANEXOS.....	115

1 INTRODUÇÃO

Antes de adentrarmos na pesquisa peço licença aos mais velhos, meus antepassados, para guiar meus passos e meus pensamentos. Farei uma breve contextualização de como conheci o artista José Zumba, os motivos que me levaram à pesquisa e sua importância para os estudos culturais. Entrei para a universidade no ano de 2008, como estudante cotista no curso de Ciências Sociais – Licenciatura, na Universidade Federal de Alagoas- UFAL. Não era o único cotista, porém um dos poucos que não escondia que tinha entrado pelas cotas, devido ao preconceito e desconhecimento desta política afirmativa alguns colegas preferiam não se declarar cotistas, e o silêncio evitava a discussão sobre preconceito racial e seus desdobramentos em nossa sociedade.

No percurso da graduação fui apresentado pela professora Doutora Rachel Rocha, pesquisadora das temáticas afro e especialmente das religiões afro brasileiras, ao artista José Zumba. Fiquei contente, pois trabalhava com cenografia e não conhecia o artista, que era referência nas artes plásticas em Alagoas, principalmente por suas temáticas afro. Desde já percebi este silêncio funcionando como um dos desdobramentos do racismo, sobre o qual muitos artistas negros vivem.

A professora procurava alguém para estudar o artista por sua importância cultural para a história do negro em Alagoas e não encontrava. Acredito que seja por dois motivos: primeiro, a ideia de que a temática negra é uma discussão de militância apenas e não de ciência; e segundo, pela complexidade do tema, devido às poucas referências bibliográficas sobre o artista que tinha um importante destaque sociocultural em contraste com sua condição socioeconômica. Fatores esses que provocaram meu interesse sobre o artista.

No ano de 2013 apresento o trabalho na linha da Antropologia, intitulado: Estudo descritivo de aspectos biográficos e da obra artística de José Zumba¹. É sobre o recorte da identidade que busco dar continuidade aos estudos e a pesquisa sobre o artista, agora propondo um olhar aprofundado, ampliando sua importância social, cultural e artística para reflexão de enfrentamento de temas como preconceito racial, tão presente em nossa sociedade. Sempre questionei a força do sistema da invisibilidade histórica da vida dos negros em Alagoas, questionamento fruto da experiência do silêncio, e o artista José Zumba era um exemplo desse sistema. Ocupando o espaço acadêmico, onde boa parte dessa engrenagem se consolida me questionava sobre o fato de estar na universidade pelo processo de cotas,

¹ Na Universidade Federal de Alagoas- UFAL em 2013, com orientação da professora Dra. Rachel Rocha. E curso de Pós Graduação em Arte, Educação e Sociedade no Centro Universitário – CESMAC; coordenado pela professora Especialista Maria do Socorro S. Lamenha, ambas instituições oficiais e reconhecidas pelo MEC.

sabendo que é uma política de reparação histórica. Pensando assim, posso afirmar: falar de negro não é apenas militância é falar de Ciência, da Ciência das relações de identidades culturais e sociais, da compreensão dos direitos sociais.

Essas inquietações cresceram ainda mais com a minha participação como pesquisador e militante no projeto de extensão da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, coordenado pela professora Dra. Nadir Nóbrega- UFAL, intitulado Fórum Mestre Zumba: Pensamento afro ameríndios² possibilitando maior conhecimento sobre o artista com reflexões teóricas e pedagógicas multidisciplinares por envolver alunos (as) e professores (as) de diversas áreas do ensino das artes e a comunidade nas discussões sobre aplicabilidade da Lei nº 11.645/2008, que torna obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. Possibilitando reflexões sobre invisibilidade histórica sobre a cultura afro, tornando-se uma necessidade, que justifica a importância social dessa pesquisa dentro e fora da academia.

Em busca de entender essa dinâmica de desconstrução e construção simbólica identitária continuei dando passos na vida acadêmica. No programa do Mestrado em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe- UFS, com as leituras, discussões e reflexões o meu caminhar foi seguindo em direção às construções teóricas que fundamentam a compreensão dos processos identitários, como nos apresenta o pesquisador e antropólogo Kabengele Munanga:

A identidade consiste em assumir plenamente, com orgulho, a condição de negro, em dizer, cabeça erguida: sou negro. A palavra foi espojada de tudo que carregou no passado, como desprezo, transformando este último numa fonte de orgulho para o negro [...] Senghor entende identidade própria como o conjunto dos valores culturais do mundo negro, expressados na vida, nas instituições, nas obras [...] Para Cheikh Anta Diop, a identidade cultural de qualquer povo corresponde idealmente à presença simultânea de três componentes: o histórico, o linguístico e o psicológico. (MUNANGA. 1986, p. 44-46.).

Assim, reforçando e ampliando a questão do conceito de identidade tão complexo, dialogamos também com o pensamento de Tomaz Tadeu da Silva que diz:

A identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, identidade, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a

² O Fórum Mestre Zumba é um projeto de extensão, criado em maio de 2013, finalizado no ano de 2017, para trabalhar a aplicabilidade da Lei 11.645/ 2008 no curso de Artes da UFAL, que dispõe sobre a valorização da cultura negra e indígena. Promovendo palestras, oficinas temáticas, cursos e rodas de saberes com pesquisadores afro e indígena acadêmico e personalidades dos saberes e conhecimentos popular.

identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreita conexão com relações de poder. (SILVA, 2011 p. 96-97).

Por fim, nosso objetivo com esse trabalho é ampliar o olhar sobre este artista que marcou sua presença na sociedade alagoana e brasileira, e consequentemente, provocar reflexões sobre os processos identitários estabelecidos. Assim, dispomos como protagonista de nossas reflexões os trabalhos artísticos de Zumba, contrariando a visão histórica sobre os indivíduos negros, como nos fala Munanga: “Além do afogamento no coletivo anônimo [...] Colocado à margem da história, da qual nunca é sujeito e sempre objeto, o negro acaba perdendo o hábito de qualquer participação ativa, até o de reclamar.” (MUNANGA, 1986, p. 23). Nos propomos contribuir para o processo de desconstruções de narrativas negativas de preconceito e discriminação sobre o negro, relacionando essa desconstrução com a análise do discurso e memória positivada sobre a imagem do negro.

Os estudos sobre obra de artes tomam outro patamar com a contribuição de E. Panofsk (1892 -1969), foi ele que desenvolveu o método Iconológico, que teve como um dos pioneiros A. Warburg. Panofsk propõe uma metodologia para a análise da obra de arte que leva em conta três níveis: 1) conteúdo temático primeiro, pré-iconográfico observado através da experiência prática, descrição literal da imagem; 2) conteúdo temático secundário, ou convencional, compreende a interpretação do mundo da imagem, histórias através da análise iconográfica; 3) o significado artístico ou conteúdo interpretado através de estudos das tendências, visões de mundo, e outros fatores externos aos objetos artísticos.

Nesse sentido buscamos nos orientar por uma metodologia que nos auxiliasse nas reflexões identitárias na obra do artista plástico José Zumba, levando em conta pesquisas das condições e circunstâncias históricas, socioculturais e a inter-relação com o artista José Zumba, na condição de indivíduo, protagonista na promoção de uma imagem afro alagoana, que fortalece a potencialidade uma identidade afro-brasileira. Sendo esse um artista dinâmico com uma produção diversificada, pautamos nossa análise em suas produções marcadamente negras. Nossa aproximação com tal temática se dá pelo fato da possibilidade de registro onde as mesmas são constantemente utilizadas para a celebração do dia 20 de novembro, dia da consciência negra e reproduzidas por instituições e movimentos como símbolo. Apresentamos para produção dessa pesquisa registros fotográficos coletados com colecionadores e em exposições com a obra do artista.

Realizei entrevistas abertas e diálogos informais com curadores de exposições, amigos, colecionadores, artistas e familiares. Aqui consideramos destacar a entrevista com sua viúva, Dona Júlia Zumba, a qual nossa aproximação se deu desde o ano de 2013, no processo de produção do trabalho de graduação e do próprio fórum Mestre Zumba, no qual suas contribuições e a gentileza de nos receber em sua casa em vários momentos de nossa pesquisa foram importantes para o registro da trajetória de vida do artista. Realizamos também entrevista com o professor e pesquisador Sávio de Almeida, o qual em nossas conversas relatou acontecimentos históricos que vivenciou, como o próprio processo de concepção de uma das obras mais conhecidas do artista, o quadro de Tia Marcelina. A opção por entrevistas abertas se dá pela fato positivo de se obter mais informações deixando assim os entrevistados confortáveis para falar de sua relação com o artista e sua obra.

O resultado das entrevistas é apresentado de forma a contribuir para compreensão e análise das obras. Os registros das obras e entrevistas alinhados a participação em eventos políticos, eventos de celebração da identidade negra, culturais e religiosos, foram elementos cruciais para o processo de reproduzibilidade deste trabalho científico que se desdobra nas questões da história, memória e identidade negra a partir da análise da obra do artista José Zumba. Esses percursos metodológicos são elementos fundamentais na produção de fonte de informações que possibilitaram esse modesto trabalho, o qual tem potencial de abrir novos caminhos para pesquisas sobre identidade cultural, referenciada na cultura afro brasileira, entre outras temáticas.

De forma objetiva apontamos um quadro teórico base que acompanha os meus pensamentos; diálogos com bibliográficas em uma perspectiva multirreferencial alinhado ao pensamento de Martins 2014, que propõem um olhar sobre questões anteriores de forma mais plural, destacamos também a contribuição teórica de Munanga 1986, no qual firmamos nossa discussão sobre identidade negra, e outras literaturas científicas afro centradas possibilitaram uma compreensão da construção social e cultural da identidade dos povos negros dentro de uma sociedade que historicamente invisibilizaram a história e cultura afro brasileira, quando não negaram ao indivíduo negro a condição de protagonista na construção do tecido cultural que atua como narrativas que fazem o enfrentamento das estruturas racistas. Dialogando com a perspectiva de cultura de Geertz 1989, o qual acreditamos que um indivíduo envolto a uma rede de sentidos a qual estabelece os seus significados e códigos culturais. Outra referência é Peter Burke, cujas contribuições teóricas estruturaram e dão base para construção da análise iconológica. Além das contribuições de outros autores, direcionando para melhor interpretação das informações coletadas no processo de pesquisa. As referências biográficas

se dividem em fontes diversas, como livros, jornais, cartões, entre outras. Todas essas fontes são base para o desenvolvimento da construção do trabalho sobre o artista José Zumba.

Essa pesquisa acadêmica torna-se um referencial importante para os debates dentro e fora da vida acadêmica sobre a visibilidade da identidade negra. Seus resultados apresentam para o círculo artístico nacional para sociedade brasileira e para os afro-brasileiros, principalmente, um artista negro com tamanha importância para cenário alagoano das últimas décadas, que contribuiu para registro e visibilidade dos negros alagoanos.

O ineditismo dessa pesquisa provoca três reações positivas: primeiro por termos a oportunidade de contarmos e registrarmos por outras perspectivas parte da história do Brasil, e de uma Alagoas negra; segundo sendo um negro que deixa de ser objeto de para ser o pesquisador, esse espaço de fala, é necessário ressaltar, pois sua ocupação por um pesquisador negro significa resultado de um enfrentamento histórico de poder, poder de fala! O poder de disputa de registros de narrativas e fatos históricos silenciados pelo preconceito racial.

O presente trabalho de pesquisa pretende ainda incentivar discussões do negro sobre o negro dentro da academia, particularmente dentro do cenário intelectual alagoano, e assim ser apoio na produção de futuras pesquisas que reverbere em trabalhos preocupados com a história, memória e uma reflexão sobre identidade negra alagoana, que por décadas foi inviabilizada e o terceiro ponto positivo é a oportunidade de homenagear com esse trabalho a contribuição pioneira de um outro negro, que com seus trabalhos artísticos conseguiu desconstruir as barreiras do preconceito, que jogou para a roda pé da história a potencialidade criativa, e os talentos artísticos dos afros brasileiros. Zumba nos deixa um conjunto de trabalhos artísticos visuais que se constituem como enfrentamento de uma história racial alicerçada na perspectiva de democracia racial, que fala de uma cultura popular, mas não fala quem são seus protagonistas. Uma democracia racial que celebra uma mestiçagem como equilíbrio e harmonia, que na prática serve como estratégia de um sistema racista que funciona como meio de invisibilidade do negro como indivíduos sociais, e suas referências identitárias e culturais.

O trabalho de pesquisa está estruturado em três seções, a primeira abordamos, uma breve discussão sobre Cultura dialogando com a ideia de que o artista faz parte da representação negra, sua origem quilombola, e as narrativas que justificam os reconhecimentos institucionais faz com que ele seja visto como agente ativo atravessados por diversas referências das culturas afro brasileiras, em uma sociedade racista e preconceituosa. Abordamos seu reconhecimento, registramos também as principais exposições em que as

obras do artista tornam-se símbolo de uma representação da memória de resistência afro brasileira.

Na secção dois abordamos a relação do artista e os movimentos políticos e religiosos, as diversas formas de luta e resistência: da quilombagem até a redemocratização e a construção de políticas públicas para população afro brasileira. Apresentamos o diálogo em que o artista fala de sua vida, apontamos a importância da educação como processo de transformação e desconstrução de preconceito e a construção de uma imagem positiva do negro. Apontamos a construção de referencial histórico como ação de visibilidade afro brasileira, e a relação do artista e o Cristo negro, e apontamentos sobre as religiões de matriz africana.

Na terceira e última secção, abordamos a imagem afro alagoana como legado do artista, apresentamos um quadro com as principais referências, técnica e características dos trabalhos artísticos do Zumba, apresentamos quadros descritivos da obra do artista detalhado com registro fotográfico e realizamos também análise iconológica do quadro Tia Marcelina 1982.

2 O ARTISTA JOSÉ ZUMBA

O negro é a plebe, nós artistas não temos pátria, somos aves de arriabação, o artista pobre é um sonhador. José Zumba. (REPORTE SEMANAL, 1982, p. 1).

Diante da perspectiva de Culturas Populares como produção de conhecimentos e significados, nosso esforço aqui é contribuir para ampliação de nossa visão sobre modelos e narrativas, os quais foram baseados no preconceito racial estrutural.

Por se debruçar sobre um artista diverso e dinâmico, esse trabalho apresenta uma abordagem sobre aspectos sócio-político-histórico-culturais, referenciados nas representações do negro criadas por José Zumba, sob o entendimento multirreferencial e seus atravessamentos e conflitos de legitimidade. Para tanto, dialogamos com a concepção de Cultura do antropólogo Clifford Geertz, para entender a dimensão social dos trabalhos artísticos, compreendendo os limites da ideia de homogeneização cultural:

Acreditando como Max Weber, que o homem é uma animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu. Assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em buscas de leis, mas como uma ciência interpretativa, a procura do significado. (GEERTZ, 1989, p. 15).

Para além da construção de um novo olhar é necessário a desconstrução do pensamento eurocêntrico³ de que o conhecimento científico “naturalmente” se institui superior sobre as outras formas de conhecimentos, identificar essa naturalização como fruto de um pensamento hegemônico baseado na disputa pela legitimidade e visibilidade na sociedade e entender que essa desconstrução se faz mais que necessária para evitarmos, segundo Burke, (2017, p. 66) “[...]incorrer no risco de subestimar a variedade de imagens, sem falar na diversidade de questões históricas para quais as imagens podem auxiliar a encontrar respostas.”

Assim sugerimos uma abordagem na qual as Culturas Populares sejam despojadas das narrativas desqualificadoras que buscam comparações ou afirmações estanques, sem perceber que estas manifestações são formas de expressão de grupos sociais que se encontram neste

³ O que consideramos como pensamento eurocêntrico é a perspectiva de autoproclamação de referência universal de exemplo de qualitativo cultural, econômico e social. “E que nessa qualidade, a Europa e os europeus eram o momento e o nível mais avançados no caminho linear, unidirecional e continuo da espécie. Consolidou-se assim, juntamente com essa ideia, outro dos núcleos principais da colonialidade/modernidade eurocêntrica: uma concepção de humanidade segundo o qual a população do mundo se diferenciava em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicional e modernos.” (QUIJANO, 2009, p. 75).

campo de disputa de legitimidade e visibilidade nas sociedades. Tais reconhecimentos que se expressam no respeito e valorização, por meio de políticas públicas culturais e sociais, incentivados e mobilizados em diálogo com seus próprios agentes. A pesquisadora Nadir Nóbrega Oliveira nos possibilita pensar que:

Mas, para se discutir a inserção do (a) negro (a) e de suas culturas em nossa sociedade como construtos de saberes, aparo-me na afirmativa de Leda Maria Martins, que diz: ‘cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e mais recentemente, orientais’ (2002, p. 73). Essa autora se apropria da palavra “encruzilhada”, permitindo-me entendê-la como um local de encontros, de desencontros, de conflitos, de aceitações, de trocas e de mudanças. (OLIVEIRA, 2017, p. 22).

Zumba participou ativamente nos anos de 1980 com suas obras em eventos temáticos sobre a cultura negra⁴. E por sua história de vida, tornou-se referência no período de mobilização de construção dos símbolos de resistência e ancestralidade. Suas exposições eram prestigiadas por militantes do movimento negro e artistas negros de Alagoas e outros estados⁵.

Na década de 1980, o movimento negro realizou uma forte articulação entorno da construção de memória, da luta por igualdade social e contra o racismo com conquistas importantes, a exemplo da patrimonialização da Serra da Barriga, a qual no ano de 2017 também recebeu o título de Patrimônio Cultural do MERCOSUL, certificação instituída pela própria organização. Além do reconhecimento de Zumbi dos Palmares como herói negro celebrado nacionalmente no dia 20 de Novembro, conhecido como Dia da Consciência Negra. O líder de Palmares foi também tema da pintura do artista José Zumba. O quadro de Zumbi pintado por Zumba segue o estilo expressionista⁶, com uma figura retratada do ombro para cima, cuja forma de pintura ficou conhecida como cabeça de negro, como afirma o professor Edson Moreira⁷, amigo e colecionador de quadros do artista. O quadro tem um tom avermelhado, e na minha interpretação, logo lembra uma noite escura iluminada pelas labaredas de uma fogueira. O quadro tem a imagem de um homem negro, com rosto levemente inclinado para direita, tem ainda algo no pescoço que lembra um colar, o fundo

⁴ Estes eventos eram organizados pelo professor de História Edson Moreira, em escolas, no Teatro Deodoro e no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, cidade de União de Palmares, entre outros. Ver anexo A - fotos: 1 e 2.

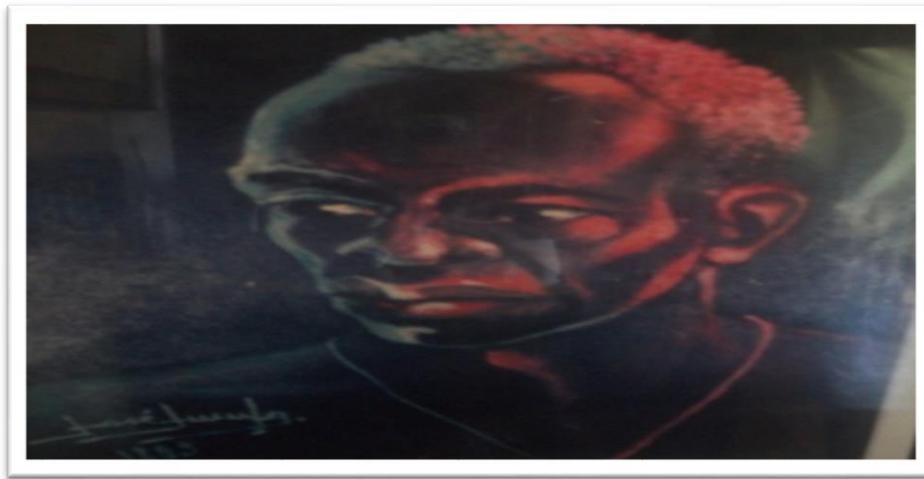
⁵ Ver anexo B - fotos 3 e 4 e anexo C - foto 5.

⁶ Movimento artístico que surgiu entre o final do século XIX e início do século XX na Alemanha.

⁷ Entrevista concedida para o meu TTC do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas-UFAL em 2013, sobre a orientação da professora Dra. Rachel Rocha.

escuro do quadro, amplia o destaque da figura central, que tem seus traços faciais realçados pela cor vermelha.

Figura 1 - Representação artística de Zumbi óleo sobre tela



Fonte: Acervo Edson Moreira

Como supracitado, dia 20 de novembro é a data que lembra o dia do assassinato de líder de Palmares, Zumbi. Segundo o historiador Jose Rufino dos Santos, ao falar do assassinato de Zumbi,

Foi isso nas brenhas da Serra Dois Irmãos, por volta de cinco horas da manhã de 20 de novembro de 1695. Dia seguinte o cadáver chegou a Porto Calvo [...] Tinha quinze furos de bala e inumeráveis de punhal. Tinham lhe tirado um olho e a mão direita. Estava castrado, o pênis enfiado na boca. Banga, único sobrevivente da guarda de Zumbi, os escravos Francisco e João e os fazendeiros Antônio Pinto e Sousa testemunharam, perante os vereadores, que aquela pequena carcaça, troncha e começando a feder, era, indiscutivelmente, o temível Zumbi do Palmares. (SANTOS, 2006, p. 55, 56).

Aquele foi o período em que o artista participou ativamente com seus trabalhos e teve maior visibilidade de suas pinturas com temáticas afro. Neste mesmo período o Brasil passava pelo processo de redemocratização, no qual o movimento negro participou de forma atuante no debate construindo estratégias para o enfrentamento ao preconceito racial. Em 1988 é lembrado o centenário da abolição, e se levanta uma conjuntura de reflexões sobre a condição do negro na sociedade, após 100 anos do fim da escravidão. Segundo os autores do livro “Movimento social negro e o estado: as correlações de força e a implementação de políticas públicas”, os pesquisadores sociais Martins e Santos, apontam que:

É imprescindível a análise de como a relação entre o Estado brasileiro e a população negra se efetivou na história. Essa análise é um imperativo para o entendimento dessa relação na contemporaneidade e como os conflitos entre esses dois agentes sociais se materializaram, além disso, é preciso recontar essa história retirando as cortinas que invisibilizaram as diversas formas de impedimentos implementadas pelo Estado ao povo negro. As decisões do Estado brasileiro de, no período pós-abolição, estabelecer políticas de impedimentos para população ex-escravizada foi uma decisão que refletiu as intenções das elites brancas em retirar o povo negro do projeto de nação que ora se pensava. A não indenização das famílias ex-escravizadas e as repressões às suas manifestações culturais fizeram parte de uma série de ações a fim de cumprir seu objetivo principal. (MARTINS; SANTOS, 2013 p. 53-54).

As obras artísticas de Zumba passam então a serem vistas como oposição a referência negativa sobre a imagem dos negros e contra a construção subjetiva e preconceituosa eurocêntrica, na qual os negros são inferiores. Daí é possível observar como as representações dos trabalhos artísticos de Zumba são lidos por movimentos culturais e religiosos e instituições que reproduzem seus trabalhos como discurso de identificação positivada que contribuíram e contribuem para enfrentamento ao preconceito racial e intolerância religiosa, na forma de ilustração de textos⁸, entre outras.

Dialogando com o sociólogo Quijano, (2009, p. 79) sobre o “eurocentrismo” que entendemos como um modelo de pensamento que institui a descriminação e o preconceito, fortalecendo ideias que alimentam assim narrativas culturais de que a cultura afro brasileira é uma expressão inferior; comparadas com outras expressões eurocêntricas.

É na contra mão desse pensamento que buscamos interpretar as pinturas do artista de Zumba, pois as narrativas construída sobre seus trabalhos surgem como algo capaz de ser entendidas como forma de se contrapor ao que foi instituído, sobre o negro e suas expressões culturais que por muito tempo; tratada como equivalência negativa dessa dicotomia eurocêntrica racista.

Fazendo correlação com Fanon (2008), entendemos as produções artísticas de Zumba como linguagem que possibilita o processo de aprendizado: “O preto, diante da atitude subjetiva do branco, percebe a irrealidade de muitas proposições que tinha absorvido como suas. Ele começa então a verdadeira aprendizagem.” (FANON, 2008, p. 133). É diante da construção da história oficial de todo imaginário negativo sobre os negros, baseados em mecanismos de dominação e inferioridade, que se entende que não basta só confrontar esses fatos, “o essencial para nós não é acumular fatos, comportamentos, mas encontrar o seu sentido” (2008, p. 145), seguindo o pensamento de Fanon.

⁸ Ver anexo D – fotos: 6, 7 e 8.

Nessas narrativas subjetivas e concretas impostas ao negro na busca incessante de diminui-lo ao nível animalesco para justificar inicialmente sua escravidão, e posteriormente sua incapacidade reflexiva, criativa e de invisibilizar sua história, foi fundado assim um racismo estrutural. Podemos apontar as telas de Zumba, conforme serão analisadas mais adiante, como uma contraposição a esse mecanismo racista de padrão eurocêntrico de beleza como sinônimo de distinção social, como também padrão moral, ético, educado e confiável. O homem negro é estigmatizado não só pelo conteúdo como também por sua forma física, a qual é apresentada por Munanga (1989, p. 20): “Pescoço, nariz, pernas, dedos e órgãos sexuais do negro foram analisados e considerados provas de sua diminuição intelectual, moral, social, política, etc.”

É importante ressaltar que as imagens dos trabalhos artísticos de Zumba serão tomadas também como fonte de informação para nossas reflexões. Pensar sobre Arte e artistas negros passa necessariamente pela reflexão de negras leituras sobre negros olhares críticos⁹, a exemplo do registro sobre a arte negra realizada pelo folclorista Abelardo Duarte em seu livro “Folclore negro das Alagoas: áreas da cana-de-açúcar pesquisa e interpretação de 1900”¹⁰. O autor registra a arte negra, no caso a arte escultórica, porém com olhar sobre o negro de maneira limitado:

Os estudos conhecidos em torno das manifestações artísticas do negro seguindo aquela acertada orientação, entre os quais merece especial citação a obra de Clouzot e Level, mostraram que a arte negra não atingiu, em todas as artes, um mesmo nível. Igualmente, nem todos os povos negros chegaram a uma mesma altura de desenvolvimento artístico. Residiu nas chamadas artes menores o seu máximo poder de criação artística. Mas nessas artes, revelou-se o negro um verdadeiro artista. (DUARTE, 2010 p. 197).

As questões sobre Artes, Culturas Populares, visibilidade e memória afro brasileira devem passar por uma profunda análise crítica, pois tais pensamentos reproduzem ainda em nossa sociedade espaços e orientações limitadoras sobre capacidade artística dos negros. Ainda em Duarte, registramos a seguinte frase: “Arte negra existe. Dela já se perceberam os centros mais cultos do mundo. Aqui deixou também o negro os traços vivos, marcantes, de seu senso de arte, cultivada, porém, no círculo restrito dos terreiros”. (DUARTE, 2010, p. 199).

Assim, reforça-se o entendimento que as culturas são expressões das relações sociais e entorno delas circulam todas as questões que constituem as relações entre os homens. Sua

⁹ Acredito ser fundamental um olhar reflexivo e crítico sobre literatura que fala sobre o negro e sua cultura para evitarmos reproduzir ideias preconceituosas e racistas.

¹⁰ Reeditado na coleção nordestina 2010, pela EDUFAL.

mensuração em apenas um recorte dessa relação pode levar a impressão que podemos observar a Cultura e não as Culturas no plural¹¹.

Compreendendo a necessidade de pensar Culturas para o exercício de desconstrução do pensamento hegemônico devemos ter uma preocupação multirreferencial, como nos apresenta o professor de psicologia social João Batista Martins:

A perspectiva multirreferencial propõe, por sua vez, abordar as questões anteriores tendo como objetivo estabelecer um novo “olhar” sobre o “humano”, mais plural, a partir da conjugação de várias correntes teóricas, o que se desdobra em nova perspectiva epistemológica na construção do conhecimento sobre os fenômenos sociais, principalmente os educativos...A noção, ou melhor, a abordagem multirreferencial, foi esboçada inicialmente por Jacques Ardoino, professor da Universidade de Vincennes (Paris VIII), e seu grupo de trabalho. Em vários momentos de sua obra, Ardoino assinala que o aparecimento da ideia da abordagem multirreferencial no âmbito das ciências humanas, e especialmente da educação, está diretamente relacionada com o reconhecimento da complexidade e da heterogeneidade que caracterizam as práticas sociais. (MARTINS, 2014. p. 86-87).

Que possamos percebê-las fora dos contextos diminutivos, preconceituosos e estatizantes. Entendo as expressões das Culturas Populares em diálogo com diferentes linhas de conhecimentos que se cruzam, como apresentamos anteriormente. Entendo que sobre esses cruzamentos não devem buscar linhas, ou seja, conhecimentos que se sobrepõem ao ponto de reduzirem-se em apenas um como legítimo, aqui faço uso da metáfora de linhas para falar dos conceitos científicos que fazem sombra sobre os saberes não “científicos”, dialogando com professor em História e Filosofia da Educação, Joaquim Gonçalves Barbosa sobre multirreferencialidade:

A multirreferencialidade é a forma possível, no espaço educacional, de produzir um problema que coloque sob o “fio da navalha”: o instituído, o instituinte, os mecanismos e os dispositivos de dominação existentes no aparato pedagógico escolar, incitando, via afloramento das pluralidades e dos sujeitos desejantes que outrora estavam adormecidos, princípios de contestação e de transgressão, estabelecendo condições para repensar as práticas e o exercício do pensar. O que está em jogo na abordagem multirreferencial é o homem sujeito e tudo aquilo que o “corta”, tornando-o um ser movido por afecções, isto é, capaz de afetar e de ser afetado, ou melhor, dizendo um ser que é ativo em todas as suas potencialidades, saindo do mundo das sombras em que, até então, estava preso pelos saberes ditos científico-humanistas. (BARBOSA, 2008, p. 214).

¹¹ Proponho aqui o exercício de pensar Culturas com “C” maiúsculo, porém com acréscimo do “s” para deixar claro que estamos falando de Culturas no plural, com as diferentes formas de conhecimentos.

Figura 2 - José Zumba jovem.



Fonte: Acervo família Zumba.

2.1 O menino e o Quilombo

José Zumba nasceu em Santa Luzia da Lagoa do Norte, atual Santa Luzia do Norte, em Alagoas, povoado quilombola do Estado, em 31 de maio de 1920. Não há registro de seu nascimento no cartório local, pois a cidade de Santa Luzia do Norte só veio a ter cartório a partir de 1925. Sob a ótica da Historiografia clássica, por não ter um registro de nascimento oficial, deveríamos inicialmente pôr em dúvida a localização de nascimento de José Zumba, porém nos amparamos aqui em relatos de entrevistas de familiares, amigos e no registro de sua memória de infância presente em alguns de seus trabalhos para afirmarmos a localização de seu nascimento. O quilombo de Santa Luzia, como é conhecido, é um dos mais antigos do Estado de Alagoas.

Os quilombos foram organizados em comunidades por homens e mulheres negras que conseguiam se libertar da escravidão por meio de fugas. Contemporaneamente esse conceito é usado por instituições de reconhecimento de comunidades de origem de povos remanescentes de quilombos. Esse reconhecimento possibilita ações governamentais de estruturas básicas na comunidade além de demarcação de território. Segundo o Guia de políticas públicas para comunidades quilombolas do Programa Federal Brasil Quilombola de 2013¹² a formação de comunidade:

¹² O Programa Brasil Quilombola foi criado pelo Governo Federal, lançado em 12 de março de 2004, com o objetivo de consolidar os marcos da política de Estado para as áreas quilombolas. Com o seu desdobramento foi instituída a Agenda Social Quilombola (Decreto 6261/2007), que agrupa as ações voltadas às comunidades em várias áreas, conforme segue: Acesso à terra, infraestrutura e qualidade de vida, inclusão produtiva e desenvolvimento local, direito e cidadania.

Além dos quilombos constituídos no período da escravidão, muitos foram formados após a abolição formal da escravatura, pois essa forma de organização comunitária continuaria a ser, para muitos, a única possibilidade de viver em liberdade. De um modo geral, os territórios de comunidades remanescentes de quilombos originaram-se em diferentes situações, tais como doações de terras realizadas a partir da desagregação da lavoura de monoculturas, como a cana-de-açúcar e o algodão, compra de terras, terras que foram conquistadas por meio da prestação de serviços, inclusive de guerra, bem como áreas ocupadas por negros que fugiam da escravidão. Há também as chamadas terras de preto, terras de santo ou terras de santíssima, que indicam uma territorialidade vinda de propriedades de ordens religiosas, da doação de terras para santos e do recebimento de terras em troca de serviços religiosos. (PROGRAMA BRASIL QUILOMBOLA, 2013, p. 14).

As comunidades quilombolas em Alagoas estão localizadas em 34 municípios, são 66 comunidades identificadas e 65 certificadas pela Fundação Cultural Palmares¹³. A comunidade Quilombola de Santa Luzia do Norte foi certificada como remanescente de quilombo pela Fundação Palmares no ano de 2005¹⁴.

José Zumba ainda muito jovem, com pouco mais de 10 anos de idade, foi levado de Alagoas para Recife pelo inspetor de veículos Olegário¹⁵, já o juiz de menores Rodolfo Aureliano¹⁶, segundo o jornal Reporte Semanal afirma que o mesmo “vendo seus dotes artísticos o transferiu para a Escola de Belas Artes” os motivos e a situação da vida de Zumba neste período só encontramos relatos do próprio Zumba, em entrevista ao escritor Tancredo de Moraes publicada em 1960¹⁷.

Assim conta ele sua vida: “sofri muito, passei fome dormi à toa. Fui para Recife empregando-me ali numa vacaria. Botaram-me numa Escola Correcional, frequentei o Colégio 5 de Julho daquela instituição, depois estive no Patronato Agrícola de Garanhuns, em seguida fui transferido para o grande Colégio de Pacas em Gravatá, de Bezerros. Ali tive contato com professor Edson Figueira – arquiteto, pintor e escultor, quando então minha vocação para pintura começou a despertar”. (MORAES, 1950, p. 273).

¹³ A Fundação Palmares foi criada em 1988, pelo Congresso Nacional.” Torna-se imperativo ao primeiro presidente da Fundação Cultural Palmares (FCP), ao comentar os 20 anos de criação da entidade, revelar fatos acontecidos no passado que deram origem à instituição. Revelar que ela não surgiu da vontade solitária de governantes, mas em resposta a pressões da sociedade organizada, mormente da parcela formada de negros e negras. Justiça seja feita aos governantes que à época entenderam o momento histórico vivido. Sensíveis, corresponderam às expectativas populares e iniciaram a caminhada para inserção da temática comunidade negra na agenda de Estado.” MOURA. 2008, p. 8).

¹⁴ Certificada no ano de 2005 de acordo com art. 1º da Lei n.º 7.668 de 22 de Agosto de 1988 e Decreto n.º 4.887 de 20 de novembro de 2003.

¹⁵ Até o momento da nossa pesquisa encontramos esta referência: “Zumba foi com o inspetor de veículo Olegário, já falecido, para Recife, onde após residir algum tempo no subúrbio de Areias, pediu para estudar e foi interno na Escola Correcional 5 de julho, em Parnamirim e de lá transferido para outro estabelecimento correcional o Patronato Agrícola de Pacas, em Gravatá.” (REPORTE SEMANAL, 1982 p. 1).

¹⁶ Na matéria do Reporte Semanal de 1982, afirma que Zumba: “tem uma grande gratidão ao falecido advogado pernambucano Rodolfo Aureliano, que foi juiz de menores e grande educador.” p. 1.

¹⁷ Publicado na segunda edição do livro intitulado Resumo Histórico Antropogeográfico do Estado de Alagoas, Maceió, 1960. A primeira edição foi publicada pelos “Irmãos Poagelli”, Rio de Janeiro, 1954.

Em entrevistas ao jornal *Reporte semanal* de 1982¹⁸, confirma que foi na Escola de Belas Artes que Zumba conseguiu aperfeiçoar tecnicamente seu estilo.

A formação de Zumba e maiores detalhes sobre essa relação citadas em entrevistas, nos ajuda a compreender parte da infância do artista¹⁹, porém não encontramos registros documentais confirmando sua formação. Buscamos assim relatos do artista em entrevistas sobre seu percurso inicial de formação, em jornais e registros bibliográficos, além da nossa entrevista com sua viúva Dona Julia Zumba²⁰.

No mapa 14 do “Livro que dá Razão ao Estado do Brasil”, datado de 1612²¹, a então vila de Santa Luzia do Norte, nome também de sua padroeira, é a única comunidade identificada ali como vila e nela se encontram os engenhos Nossa Senhora da Encarnação e Nossa Senhora da Ajuda; disputa a antiguidade de sua formação com Penedo e Alagoas do Sul hoje cidade de Marechal Deodoro, embora haja versões de que o povoado é anterior a esses dois núcleos. Foi elevada à categoria de vila em 10 de dezembro de 1830, e o município foi criado em 23 de agosto de 1862. Não encontramos referência na cidade de Santa Luzia, anterior ao início de nossa pesquisa sobre o artista, já que o mesmo fixou moradia na cidade de Maceió ao retornar à Alagoas. Até então, Otaviano Romero, conhecido como Maestro Fon-Fon, também de origem quilombola²², e Luís Acioli, são reconhecidos como principais figuras ilustres desta cidade²³.

As informações conseguidas com moradores antigos falam que a avó de Zumba se chamava Maria Zumba, e que a mesma teria tido dois filhos biológicos e dois filhos de criação. Um dos filhos biológicos, chamado Manoel Sebastião Zumba, morreu muito novo, deixando um filho. Aos 10 anos de idade Zumba ficou órfão de pai, “sofrendo as asperezas da miséria”, como destaca Tancredo Moraes no livro “Resumo histórico antropogeográfico do Estado de Alagoas” (1960, p.273).

Zumba sempre retornava à Santa Luzia do Norte para visitar os parentes e participar de eventos culturais. A senhora Júlia, viúva de Zumba, informou que visitavam alguns

¹⁸ Anexo E - foto: 10.

¹⁹ O período exato não podemos afirmar, os registros encontrados sobre sua formação não contêm datas.

²⁰ Realizamos vários encontros com Dona Julia, o ultimo foi 08 de Outubro 2018. Infelizmente ela faleceu no mês seguinte, no dia 08 de novembro 2018.

²¹ Encyclopédia dos Municípios de Alagoas, 2012.

²²O maestro alagoano Fon-Fon nasceu Octaviano de Assis Romeiro em Santa Luzia do Norte, no dia 31 de janeiro de 1900, e faleceu em Atenas, Grécia, em 10 de agosto de 1951. Era filho de Amaro Romeiro e Luzia de Assis. Aos oito anos de idade, antes de ir estudar em Recife, já era tocador de pífano na banda da família Mugumba, do povoado Quilombo. (TICIANELI, 2017).

²³ A cidade, de tradição musical, tem no maestro Otaviano Romero o seu nome mais conhecido, ao lado de Luís Acioli, escritor que pertencia às instituições culturais mais importantes do Estado. (ENCICLOPÉDIA dos Municípios de Alagoas, 2012).

parentes de Zumba, mas não recordava o endereço onde viviam. Já Dona Odília, 80 anos, moradora de Santa Luzia do Norte, recorda que “Maria Zumba, vó de Zumba, morava num “casebre” grande, onde hoje é uma casinha”. (SANTOS, 2013 p. 14). O local está assinalado na imagem a seguir (Figura 3):

Figura 3 - Em destaque, duas casas: uma de portão verde e outra de portão azul. Esta última assinala o local onde ficava o casebre da família Zumba. Quilombo de Santa Luzia, Santa Luzia do Norte- AL.



Fonte: Acervo particular do autor.

Os moradores mais antigos relatam que naquela época a situação do Quilombo de Santa Luzia era mais difícil, as casas eram feitas de palhas, umas distantes das outras, como representa Zumba em alguns de seus quadros.²⁴ Entretanto, hoje as condições do quilombo estão mudando devido a organização e a situação socioeconômica da população. Há uma escola e a principal rua é calçada.

No entanto, ainda existem muitos problemas de falta de infraestrutura, de saneamento básico, irregularidade na coleta de lixo, que termina contaminando os rios que desaguam na lagoa Mundaú. Até hoje, uma das principais bandeiras da comunidade é habitação.

Apesar de afastado do Quilombo de Santa Luzia, Zumba não deixou de retratar em suas obras a referência geográfica da laguna próxima ao Quilombo, a exemplo do quadro da Bica dos Homens (Figura 4):

²⁴ Ver anexo E - fotos: 11 e 12.

Figura 4 - Quadro Caminho da Bica dos Homens 1989, óleo sobre tela, dimensão 75cm x 66 cm.



Fonte: Acervo Moises Sobral de Souza.

O músico percussionista Wilson Santos ao olhar o quadro lembrou-se de sua infância:

É este lugar aqui [APONTANDO PARA QUADRO]. Que dava acesso aos banhos dos homens, as mulheres já tomavam banho em outro lugar. A gente ia por esse caminho para tomar banho, as mulheres em outro espaço, não podia ser no mesmo lugar. Mas esse caminho aqui [A PONTANDO NOVAMENTE PARA TELA] desde de pirralhinho que conheço esse lugar era o caminho que eu fazia para tomar banho [RISOS]²⁵.

A bica dos homens existe até hoje, como podemos visualizar na imagem abaixo (Figura 5):

Figura 5 - Bica dos Homens”, fonte de água potável, Quilombo Santa Luzia, Santa Luzia do Norte- AL



Fonte: Acervo particular do autor.

²⁵ Trecho extraído da entrevista concedida por Wilson Santos, a mim em fevereiro 2012, na ocasião da exposição dos trabalhos de Zumba realizada pelo Museu Floriano Peixoto- MUP.

Zumba retorna para Alagoas com a idade de 17 anos e aos 34 anos de idade casa-se com a senhora Júlia Cordeiro Manso. Em entrevista, Dona Júlia explicou que eles se casaram jovens e que muitos documentos se perderam na casa da Levada²⁶. Aqui encontramos respostas para lacunas documentais, pois as enchentes destruíram tudo. Dona Júlia afirmou, que Zumba já voltou de Pernambuco pintando, e com o diploma da Escola na mão. A escola que Dona Júlia cita é a Escola de Belas Artes de Pernambuco.

Segundo informações do Folhetim Repórter Semanal (1982), Zumba afirma que nasceu na miséria e que por isto seus quadros são tristes, pois representam a tristeza de uma raça, a dor de um povo. Zumba, embora distante de Alagoas por alguns anos, não deixou de ver seu povo sofrido e se refere à avó dizendo: “Nasci do ventre livre, mas minha avó conheceu o cativeiro muito antes de nascer.” (FOLHETIM REPÓRTER SEMANAL, 1982).

Segundo a senhora Júlia, em entrevista realizada por mim, no ano de 2013²⁷, Zumba era um pai respeitador, sempre era visto de terno azul, a roupa que vestia sempre em ocasiões especiais que ele denominava “domingueira”, e tinha o hábito de não beber e nem fumar. Com Dona Júlia, Zumba teve seis filhos: Hortência Maria da Conceição Zumba, Débora da Silva Zumba, Abraão Zumba da Silva, José Zumba Silva Filho, Absalão Silva Zumba e Moisés Silva Zumba, esses dois últimos falecidos ainda recém-nascidos.

Figura 6 - Zumba com a família e amigos comemorando aniversário.



Fonte: Acervo família Zumba.

²⁶ Levada é um bairro da periferia da Cidade de Maceió- AL, construído em áreas de aterro e que, em décadas passadas, quando chovia, transbordava, alagando as casas. (SANTOS, 2013, p. 17). Situação que ainda persiste.

²⁷ Entrevista concedida para o meu TTC do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas-UFAL em 2013, sobre a orientação da professora Dra. Rachel Rocha.

2.2 As histórias, as cores e a luta dos Malungos²⁸ continua!

O professor de História Edson Moreira, fundador e diretor do Museu Zumbi dos Palmares²⁹, afirma que este Museu possui um rico acervo de quadros, totalizando 50 de José Zumba. Ele era amigo do artista desde 1980 e um grande apoiador e admirador dos trabalhos produzidos por ele, participando ativamente na organização de eventos e exposições temáticas com a participação do artista.

O professor e ativista do movimento negro, e no período final dos anos de 1970 conheceu o artista José Zumba. Em 2016 Edson Moreira, então presidente da Fundação Afonso Arinos- FAA, foi responsável pela reivindicação junto com o Centro Africano N. S. do Carmo, Federação dos cultos em gerais no Estado de Alagoas, Núcleo de Cultura Afro-brasileira Iya Ogunté, Federação dos Cultos Afro Umbandista de Alagoas, Federação Umbandista dos Cultos Áfricos no Estado de Alagoas, Grupo União Espírita Santa Barbara-GUESB, Federação Alagoana Espírita Umbandista Cavaleiro do Espaço, Ilé Nifé Omi Posú Bétá, pela criação da data de celebração do dia 2 de fevereiro como dia da liberdade religiosa³⁰. Esses grupos políticos e religiosos foram responsáveis por reivindicações e ações que buscaram dar visibilidade ao enfrentamento ao racismo e contra a intolerância religiosa.

O reconhecimento do artista Zumba aconteceu tarde, porém nos últimos anos de sua vida, esses reconhecimentos, que podemos chamar de institucionais, trazem narrativas que reconhecem a importância sociocultural do artista como também celebram o seus trabalhos artísticos como marco da identidade afro alagoana. Segundo o historiador, “Zumba costumava dizer que quem quisesse homenageá-lo que fizesse isto em vida.” (SANTOS, 2013, p. 18).

Apesar do reconhecimento tardio, existe a necessidade de compreender que o reconhecimento institucional do artista aconteceu, porém sem mudanças significantes em sua condição socioeconômica até os últimos dias de sua vida. De acordo com a revista Periscópio, o artista “[...] enfrentou sérias dificuldades para manter sua família e, ainda ter que pagar aluguel. De fato, apesar de muito talentoso, Zumba, não alcançou a graça de realizar um dos grandes sonhos de sua vida: o sonho da casa própria”. (PERISCÓPIO, 1996, p. 41)

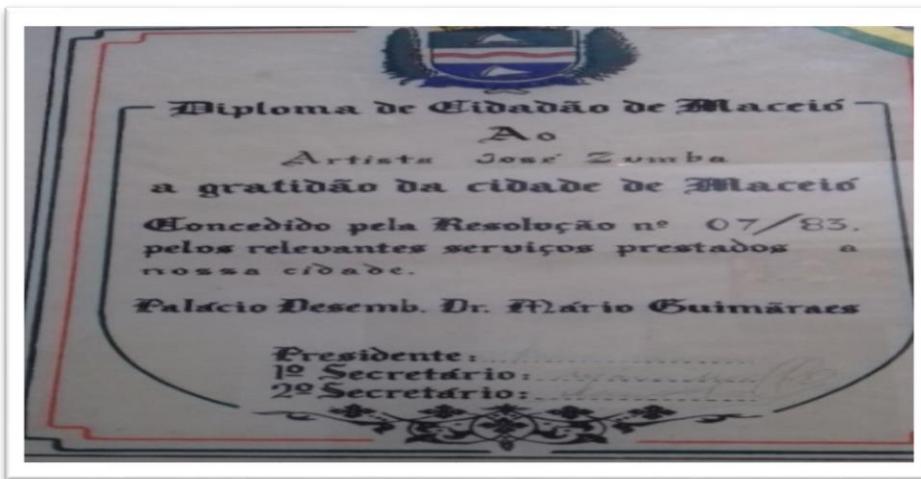
²⁸ *Malungo*, segundo o historiador Joel Rufino dos Santos, significa irmão de viagem, diz ele sobre os escravos nos navios negreiros: “Eles compreendiam isso rapidamente: eram agora outro povo, outra família. Nos negreiros que faziam a rota do Brasil e do Caribe, nasceu, então, uma palavra: *malungo*, irmão de viagem. “ (SANTOS, 2016, p. 35).

²⁹ O espaço o qual o qual o professor chama de Museu fica localizado no Bairro do Farol na Cidade de Maceió, um casarão estilo colonial, onde também é sua residência. Assim como Museu, o próprio professor é uma fonte de memória e referência para quem se interessa em pesquisar sobre o movimento negro Alagoano.

³⁰ Ver em anexo F – fotos: 13 e 14.

Relaciono os principais momentos registrados em comendas que o artista recebeu, todos cuidados e orgulhosamente expostos na parede da pequena casa da família Zumba. Destacamos aqui a Comenda Cidadão de Maceió (Figura 7), concedida em 1983, pelos relevantes serviços prestados a nossa cidade:

Figura 7 - Comenda Cidadão de Maceió concedida em 1983.



Fonte: Acervo família Zumba.

A Comenda de Grão-mestre da Ordem dos Palmares (Figura 8), foi criada pelo Governo de Alagoas pelo decreto 5619/83 e neste mesmo ano foi concedida ao artista. No ofício encaminhado ao artista dando ciência de sua indicação pelo conselho da ordem, o Governador José Tavares fala que a criação da Ordem dos Palmares “[...] pretende possibilitar ao Estado de Alagoas a homenagear aquelas figuras que se fizerem merecedoras da admiração, respeito e gratidão dos alagoanos, pelo seu trabalho dignificante”³¹.

³¹ Ver anexo G – Foto: 16.

Figura 8 - Comenda da Ordem dos Palmares de Zumba, concedida em novembro de 1986.



Fonte: Acervo família Zumba.

O título Centenário da Abolição (Figuras 9 e 10), concedido pela Fundação Cultural Zumbi dos Palmares e o Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, foi entregue a José Zumbá “Pelos serviços prestados ao Estado de Alagoas, na cultura, na arte e na religião na condição de ilustres cidadãos negro desta terra de Zumbi dos Palmares” em 1988:

Figura 9 - Título Centenário da Abolição, concedido ao artista José Zumba em 13 de maio 1988.



Fonte: Acervo família Zumba.

Figura 10 - José Zumba com seu terno azul e gravata borboleta com família e Edson Moreira e sua esposa, no IHGA, no dia do recebimento no Centenário da Abolição, 1988.



Fonte: Acervo família Zumba.

Este reconhecimento foi lembrado pela revista alagoana Periscópio, de novembro de 1996, na matéria intitulada; *In memoriam* vida de artista: José Zumba diz:

Zumba realizou muitas exposições e participou de inúmeras coletivas-sendo em várias delas, premiado com medalhas e troféus; os quais hoje, fazem parte do seu pretérito glorioso. Recebeu significativas homenagens; destacando-se. Entre elas, o merecido título de cidadão honorário de Maceió (outorgado pelo egrégio Poder Legislativo maceioense); a Comenda Mario

Guimarães (conferida pela Assembleia Legislativa Estadual) e a Ordem do Mérito dos Palmares (deferida pelo governo do Estado). Todos em justo reconhecimento aos relevantes serviços que Zumba prestara a Alagoas, divulgando nosso Estado, através de suas mensagens pictóricas. (PERISCOPIO, 1996, p. 42).

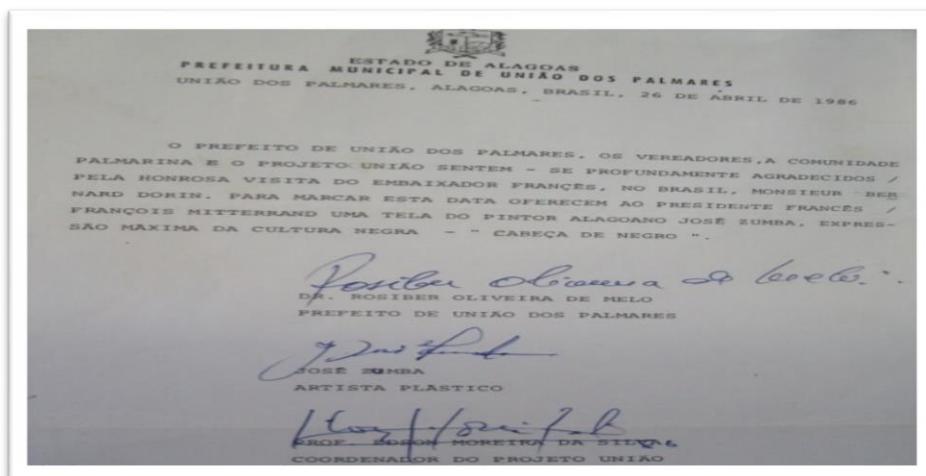
Era muito comum clientes comprarem telas variadas para presentearem visitantes e amigos de outros lugares, principalmente as telas com temáticas Marinhas e Lagunas, as quais pareciam cartões postais da cidade, mas adiante faremos um breve demonstrativo dessas temáticas. E em ocasiões de eventos institucionais também, exemplo do registro da entrega de um dos quadros de Zumba, estilo cabeça de negro, Preto velho da Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra – ADESCG, para a delegação argentina na ocasião de um intercâmbio cultural³². O registro faz parte do acervo da família Zumba, sem maiores

³² Anexo H – foto: 18. A data e o do evento não foi possível ser confirmada até momento, e nem seu real objetivo; cabe lembrar que trocas de conhecimento de técnicas de tortura aconteciam entre as Ditaduras brasileira e Argentina, na conhecida Operação Condor, porém precisaríamos de maiores informações para afirmar se o encontro tinha esse objetivo.

informações sobre o encontro, e nem que relações culturais foram trocadas entre as delegações.

A Prefeitura de União de Palmares presenteou o presidente da França com um quadro do artista em 1986, o presente foi entregue ao embaixador francês quando este esteve em visita à cidade. No documento entregue ao embaixador francês monsieur Bernadr Dorin, está escrito: “Para marcar essa data oferecem ao presidente francês François Mitterrand uma tela do pintor alagoano José Zumba, expressão máxima da cultura negra – cabeça de negro”. (Figura 11)

Figura 11 - Ofício da Prefeitura de União dos Palmares do ato da entrega do quadro de Zumba ao Embaixador Frances para o Presidente da França em 1986.



Fonte: Arquivo de Edson Moreira

O artista também participou do lançamento do selo comemorativo dos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares, na cidade de União dos Palmares, em 1995. O selo foi criado pelos Correios³³, na ocasião o artista foi fotografado (Figura 12). Esse foi um dos últimos eventos que o artista participou, e já é visível sua má condição de saúde, apresentando uma aparência magra e cansada, como podemos verificar na figura 12. No ano seguinte, em 1996, sua saúde fica mais debilitada e José Zumba, o velho artista, já não tem mais força para resistir e morre.

³³ Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos. Diretoria Regional de Alagoas.

Figura 12 - O artista sendo entrevistado, com seu terno Azul e gravata borboleta no lançamento do selo comemorativo dos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares, 1995, na Cidade de União dos Palmares, do seu lado esquerdo Edson Moreira.



Fonte: Arquivo de Edson Moreira

O selo (Figura 13) tem a imagem de um desenho do lado esquerdo simbolizando Zumbi apoiado em uma lança segurando com as duas mãos, no centro tem quatro figuras, três homens e uma mulher de cores variadas. A mulher tem um tecido vermelho enrolado na cabeça e seios descobertos. Todos estão segurando lanças em posição de defesa, e do lado direito uma imagem de máscara africana e logo abaixo o mapa do Nordeste com uma área de cor vermelha localizando região de Palmares, de Recife a Maceió.

Figura 13 - Selo comemorativo dos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares, 1995.



Fonte: Acervo família Zumba

Edson Moreira considera o maior reconhecimento que Zumba já recebeu do Governo do Estado de Alagoas a homenagem da denominação da Escola de Artes Pintor José Zumba³⁴. A escola funcionava no Centro Educacional de Pesquisa Aplicada - CEPA, também conhecido por Centro Educacional Antônio Gomes de Barros - CEAGB, no bairro do Farol, em Maceió.

A Escolinha de Artes como ficou conhecida foi durante início dos anos 2000 um centro de formação artística, com oferta de cursos de artes visuais, teatro, dança e música. Atualmente é ocupada pelas Coordenadorias de Diversidade da Secretaria de Educação do Estado. Segundo a matéria da revista alagoana Periscópio, de novembro de 1996,

Do Estado de Alagoas propriamente dito, mestre³⁵ Zumba, como também era conhecido, recebia apenas uma pequena pensão vitalícia através de diploma legal aprovado pelo poder Legislativo: nada além do valor de R\$ 112,00- o que não dava, sequer, para o pagamento do aluguel da casa onde morava[...] Mas uma forma de fustigar a do boníssimo e querido preto velho que tanto fez por Alagoas e que tão pouco, quase nada, acabou recebendo de concreto, que lhe propiciasse a felicidade de uma velhice tranquila e um padrão de vida digno da grandeza do seu merecimento e da sua envergadura profissional. (PERISCOPIO, 1996, p. 42)

É interessante apontar que atualmente existe uma política de incentivo cultural instituída como Patrimônio Vivo³⁶, executada por meio de Editais, porém sua aplicabilidade ainda tem muitas críticas pela demora de repasse da ajuda financeira no valor de um salário mínimo e meio para os contemplados, além de não levar em consideração as manifestações culturais coletivas, nas quais apenas uma pessoa é contemplada³⁷.

É importante perceber essas políticas como compensatórias, pois o reconhecimento sociocultural é importante, no entanto, torna-se inevitável pensar na condição socioeconômica das condições de sobrevivência desses mestres e mestras da cultura.

Os espaços de inspiração de inspiração do artista Zumba eram as ruas da cidade, o seu cotidiano, os casarios e as belezas naturais. Segundo a revista Periscópio, 1996, o centro da cidade de Maceió era para Zumba “sua trincheira de luta, onde sempre encontrava um cliente disposto a adquirir mais um dos seus intocáveis ‘pretos-velhos’, ou uma agradável paisagem, retratando bucólico recanto do nosso sagrado complexo lagunar[...]” (PERISCÓPIO, 1996, p. 41). Seu espaço de pintura era sua casa. Zumba por ter tido uma vida dedicada a pintura,

³⁴ Não encontrei registro sobre a homenagem.

³⁵ Mestre é a nomenclatura para personalidades que possuem conhecimentos e saberes populares e de forma significativa contribui para culturas populares.

³⁶ Lei nº 6.513, de 22 de setembro de 2004.

³⁷ Atualmente está em fase de conclusão a proposta de Lei de Incentivo à Cultura do Estado de Alagoas.

enfrentando por muitas vezes a desvalorização de seus trabalhos, comercializava por valores bem abaixo do que acreditava valer, no entanto precisava de dinheiro para alimentar sua família.

A senhora Júlia lembra que ele saía com quadros enormes e as vezes voltava com trocados, pouco dinheiro e quando ela questionava o valor, Zumba respondia:

Oh! minha velha foi o que consegui! Eu falava mais Zumba por que você vendeu? Minha velha se faltava as coisas dentro de casa, o que eu podia fazer! Você acha que eu não ia vender esse quadro! Eu dava até por nada! Questão que eu trouisse alimentação pra negras comer! Para os filhos né! Para os filhos comer!³⁸

Porém, Zumba nunca deixou de pintar e com isso torna-se referência para o movimento negro alagoano, um exemplo de vida e de luta pela valorização da população negra e da cultura alagoana. Acreditamos que a postura do artista em dar visibilidade em seus trabalhos artísticos aos negros alagoanos foi sua forma de luta contra o racismo que deveras sofria e por qual se identificava com os outros negros. Em entrevista ao jornal Reporte Semanal, de 1982, Zumba fala que “É por isso que meus quadros são tristes, pois representam a tristeza de minha raça, a dor do meu povo que embora distante não deixa de ser meu povo sofrido.” (REPORTE SEMANAL, 1982, p. 2).

O artista foge de um pensamento preconceituoso que busca determinar o espaço do negro, como nos aponta Munanga: “Jamais se caracteriza um deles individualmente, isto é de maneira diferencial” (MUNANGA, 1986, p. 23), é contra esse pensamento que apresentamos individualmente e de forma especial o artista José Zumba, que com seu trabalho artístico marcou sua presença na sociedade alagoana e em especial para muitos negros alagoanos.

Assim, contrariando o uso e a visão histórica sobre os indivíduos negros, José Zumba com toda sua vida mostra que não é um indivíduo de silêncio, não nos deixou livros escritos, no entanto nos deixou sua linguagem poética e artística, que são suas telas (Figura 14).

³⁸ Trecho da entrevista a mim concedida pela senhora Julia Zumba, em 25 de outubro 2018.

Figura 14 - Zumba pintando o quadro de sua filha Maria da Conceição Zumba.



Fonte: Acervo da família Zumba.

O artista também participou da inauguração da Praça Ganga Zumba em 1988, no bairro Cruz das Almas, em Maceió AL. A construção desta praça é fruto da mobilização pelo resgate histórico dos heróis negros alagoanos, uma das formas de lembrar do malungo, Ganga Zumba, um dos grandes líderes de Palmares.

Ganga Zumba, que chegou a Palmares ainda no tempo da invasão holandesa, era, contrário de Zumbi, um africano alto e musculoso. Tinha provavelmente, temperamento suave e habilidades artísticas, como em geral, os nativos da Allada, nação fundada pelo povo *ewe*, na chamada Costa dos Escravos. Em 1670, [...] Palmares, havia lá dezenas de povoados, cobrindo mais de 6 mil quilometro quadrados. Quase 30 mil habitantes no total. Ganga Zumba- que significa “Grande chefe” - reinava sobre todos eles. Era natural: sob seu comando as aldeias palmarinas se haviam transformado num Estado. [...] Maioral, Ganga Zumba tinha “ministro”. Como em toda *republica*, eles davam ordens e recebiam reclamações através de funcionários que, no português da época, se diziam *fâmulos*. Nas questões vitais do povo, o Grande chefe tinha que respeitar a opinião do Conselho, formado pelos maiorais de cada aldeia e respectivos *cabos de guerra*. (SANTOS, 2006, p. 36).

A morte de Ganga Zumba, acontecera poucos anos após ele ter aceitado um acordo de paz com governo de Pernambuco 1678.³⁹ Porém sua contribuição para consolidação de Palmares foi muito importante, por isso a visibilidade sobre sua luta, não como traidor de Palmares, pois é possível que

³⁹ Segundo o historiador Joel Rufino dos Santos,: “A paz que Ganga Zumba e D. Pedro de Almeida firmaram não durou dois anos. Diversas foram as razões do fracasso, mas a principal é que os governos –palmarinos, de um lado, pernambucanos do outro- eram, na realidade, irreconciliáveis”. (SANTOS, 2006, p. 44). E segundo o historiador, no ano de 1680, Ganga Zumba teria sido envenenado por adepto de Zumbi, por temer uma traição por parte de Ganga Zumba contra Palmares, na luta entre os dois governos.

[...] para aceitar um acordo com seus algozes, acreditar nas suas promessas, o quilombola precisava ter alguma ilusão sobre o funcionamento do sistema escravista. Acreditar, por exemplo, que houvesse senhores maus e senhores bons. Era preciso, também, que tivesse chegado ao limite de sua resistência, como a capivara encurralada pelos cães ao fim de uma longa caçada. (SANTOS, 2006, p. 43).

Edson Moreira e José Zumba, junto com as organizações políticas e religiosas negras de Alagoas, foram os agentes da reivindicação para construção da praça, como espaço de memória onde os antepassados são lembrados, por suas ações em prol da comunidade afro alagoana. Trata-se de uma estratégia de fortalecer as referências negras de forma positiva, pois ela faz parte da perspectiva da construção de uma memória sobre os negros, que ainda hoje lutam por liberdade religiosa e contra o racismo. Compreendo esse processo, dialogando com a Antropóloga social Cornelia Eckert, quando nos afirma:

O que evidencia a constante pertinência dos estudos que tem, como ponto em comum, a ênfase na memória social como processo de construção de conhecimento de si e do mundo (Benjamim, Foucault, Sansot, Geetz, etc.), politizando os esforços de criação imaginativa dos habitantes de uma metrópole em suas experiências sociais e sensíveis, o que significa refletir sobre a condição cidadã de viver nos tempos que construímos. (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 218).

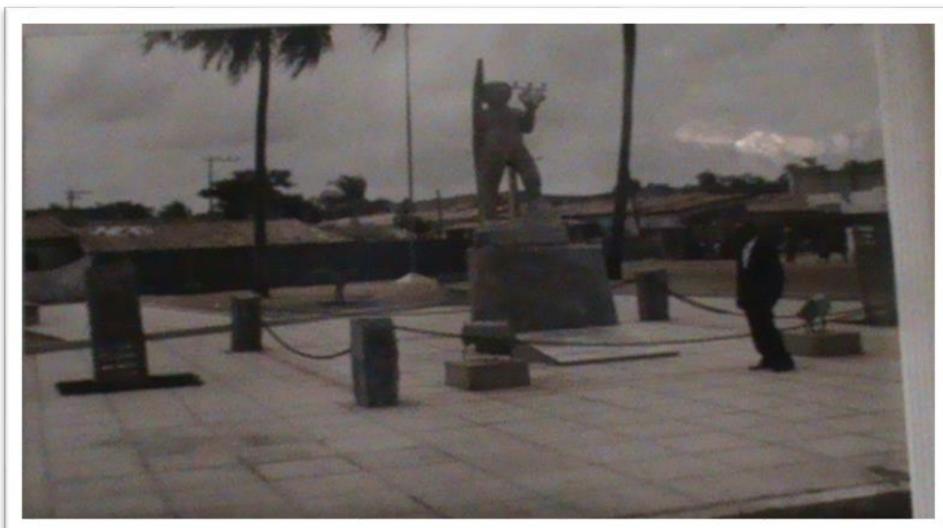
O projeto que resultou na construção da Praça Ganga Zumba (Figura 15), com apoio da Prefeitura de Maceió, aconteceu no ano em homenagem aos 100 anos de Abolição da Escravatura no Brasil (1888-1988). O ato de inauguração que contou a presença do tataraneto da Princesa Isabel, Dom Pedro Gastão (Figura 16). A Princesa Isabel, que entrou para história oficial do fim da escravidão no Brasil por ter sido a responsável pela assinatura da Lei Áurea que pôs fim à escravidão no Brasil em 13 de maio de 1888, que joga sobre sobre a luta dos negros no processo de resistência contra escravidão.

Figura 15 - Inauguração da Praça Ganga Zumba no bairro de Cruz das Almas, Maceió – AL.
Da esquerda para direita: José Zumba com seu terno azul e gravata borboleta, Dom Pedro Gastão, Coronel médico Moreira e Edson Moreira.



Fonte: Acervo Edson Moreira.

Figura 16 - Praça Ganga Zumba de terno azul. Ao lado, José Zumba, 1988.



Fonte: Acervo Edson Moreira.

Apesar do artista José Zumba ter se notabilizado por suas imagens afro-brasileiras, não foi ele o autor da estátua de Ganga Zumba, e sim o artista pernambucano José Faustino. A localização da praça e da estátua que representa Ganga Zumba apontando para o Mar, para o horizonte distante, simbolizava, segundo Edson Moreira, “a direção para África”.⁴⁰

Pensando a cidade e a política de Patrimônio Cultural pelo viés da memória entendemos a cidade de Maceió, de acordo Eckert e Rocha “Do ponto de vista de uma cidade

⁴⁰ Ver anexo F – foto: 15.

patrimonial, ela precisa estar apta a oferecer um leque de interpretações para seus diferentes habitantes ou visitantes nela se reconheçam como parte de uma comunidade cultural e de uma sociedade humana” (ECKERT: ROCHA, 2013, p. 225). Vejo esses esforços de construção de espaços públicos com referência a memória afro alagoana, como necessidade desse reconhecimento e de pertencimento da construção cultural da cidade, e que, portanto, estão em uma permanente dinâmica de disputa de manutenção, construção e reconstrução.

A Senhora Júlia⁴¹, viúva de Zumba, em entrevista falou⁴² com orgulho que ele foi o autor do desenho que resultou na escultura da Mãe Preta, exposta na Praça 13 de maio, no bairro do Poço em Maceió, a qual foi inaugurada no dia 13 de maio 1968, construída no governo municipal de Divaldo Suruagy.

Todavia, vale salientar que não existe placa na escultura com nome do autor, sobre o artista que criou a escultura, ou seja, sobre José Zumba. A praça ocupava um espaço muito maior do que é hoje e a construção de uma base de tratamento de esgoto na praça só mostra a desconsideração com a história dos negros, exemplificando assim a permanente dinâmica de valorização e desvalorização desses espaços públicos que servem como ponto de referências para memória coletiva sobre a cultura afro alagoana.

Atualmente a praça encontra-se abandonada pelo poder público municipal. As duas praças representam muito mais do que um espaço público de convivência e de lazer, pois homenagear uma pessoa ou evento, dando-lhe o nome da praça, significa um reconhecimento público de que aquela pessoa ou aquele evento foram importantes para a comunidade. Na inscrição existente na placa está escrito: “Dos maceioenses a mãe preta pelo muito que devemos a ela”.⁴³

⁴¹ A senhora Julia Zumba, faleceu em Outubro de 2018.

⁴² Entrevista concedida para o meu TTC do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas-UFAL em 2013, sobre a orientação da professora Dr^a. Rachel Rocha.

⁴³ Não existe referência sobre a autoria da frase.

Figura 17 - Praça da Mãe Preta, Maceió Alagoas.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Os trabalhos artísticos de Zumba estão presentes em vários locais, ocupando o espaço de visibilidade, segundo a revista Periscópio:

Suas obras estão espalhadas pelo Brasil e pelo exterior. Em Alagoas, vários são os apartamentos, casas e até mansões em cujas paredes encontram se trabalhos assinados por mestre Zumba. Todos iconograficamente imortalizados, pelo traço indelével e pela marcante presença do azul cerúleo refletido no espelho das águas calmas das bucólicas lagoas Mundaú e Manguaba. (PERISCOPIO, 1996, p. 41-42).

Podemos concluir que a arte de Zumba começa então a ser vista muito mais do que um cartão postal, tomando cada vez mais formas de possibilidade de discursos sobre a condição do negro alagoano.

2.3 Um artista em evidência

Trabalhando arduamente em sua casa e aspirando os fortes e penetrantes produtos da tinta a óleo, Zumba via o dia nascer junto com o surgimento de um novo trabalho, uma nova tela, que ainda fresca, transportava carinhosamente. O artista é descrito e referenciado por Tancredo Moraes pela sua criatividade como pintor de paisagens e retratos:

José Zumba tem as qualidades natas de artistas, obtendo apreciáveis resultados com a combinação das cores. Criatura simples, modesta, tendo sempre pela frente a sorte adversa, mas com paciência e tenacidade vai

vencendo [...] É paisagista e retratista de grande fecundidade, pois, o pincel é que garante sua subsistência e a de sua família. (MORAES, 1960, p. 274).

Já o artista plástico alagoano Chico Viveiro considera José Zumba uma figura muito importante, e o que evidenciava o artista em sua opinião eram sua pintura negra diz ele:

Zumba foi um ícone da pintura principalmente da pintura negra que ele explorava bastante, pintura parda, eu conheci Zumba trafegando aqui em Maceió, no comércio, geralmente com quadro embaixo do braço procurando uma venda, situação do artista como até hoje é difícil a sobrevivência do artista.⁴⁴

Apesar de pintar diversas temáticas o artista ficou mais conhecido como um especialista em pintar afros alagoanos, como evidencia a matéria do jornal Reporte Semanal, 1982, p. 2:

É nos traços fortes e escuros das tintas que seu pincel marca a odisseia do negro. Dos negros sofridos das senzalas, que não mais existem, mas que persistem, apesar da liberdade que ele mostra, através do seu talento e de todo o seu gênio de criador.

Zumba é lembrado pelo artista plástico, professor e cenógrafo José Acioli, que o conheceu em vida, carregando as telas pelas ruas do Comércio, mostrando seu trabalho em repartições públicas. Já cansado pela idade e fragilizado pela saúde o artista recebia alguns clientes em sua casa, como podemos visualizar na fotografia da Figura 18.⁴⁵

Figura 18 - Zumba em sua casa entre seus quadros e um cliente.



Fonte: Acervo Família Zumba.

⁴⁴ Trecho extraído da entrevista concedida a mim pelo artista plástico Chico Viveiro, em 13 de dezembro de 2018.

⁴⁵ Anexo H – foto: 19.

O professor Acioli afirma⁴⁶ que no ano de 2001 foi o curador da exposição com as obras de José Zumba, a convite do secretário Marcial Lima, da Fundação Cultural Cidade de Maceió, no Museu da Imagem e do Som - MISA.

Segundo a pesquisadora Célia Campos (2000, p.70), Zumba realizara sua primeira exposição individual em 1950. A autora registrou, em breves linhas, a reação polêmica causada por uma tela retratando Lampião. O registro que a autora faz reforça a opinião que diante dos trabalhos artísticos de Zumba, quase sempre representando negros, não costumavam agradar, prioritariamente só suas telas de paisagens eram comercializadas com maior rapidez.

No ABC das Alagoas, Dicionário Bibliográfico, Histórico e Geográfico de Alagoas, Francisco Reinaldo Amorim de Barros encontramos outras exposições de Zumba:

Teatro Deodoro 1951 e 1952; Londrina.PA, 1953; Curitiba, São Paulo e Recife 1957. Participou de diversas coletivas, bem como da Exposição Arte Popular, Coleção Tania de Maia Pedrosa, realizada no Museu Theo Brandão, em Maceió, jan.2002. Trabalho em acervos de museus da França, Itália, Rússia e Argentina. (BARROS, 2005).

Zumba também realizou exposição no antigo Banco do Estado de Alagoas, o Produban, em 1980. Segue abaixo um registro (Figura 19) do artista e seu terno azul, na galeria do Banco. E no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas na exposição do centenário da abolição⁴⁷.

Figura 19 – Zumba fotografado na entrada de sua exposição na Galeria do antigo Banco Produban



Fonte: Acervo da família Zumba.

⁴⁶ Entrevista concedida para o meu TTC do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas-UFAL em 2013, sobre a orientação da professora Drª. Rachel Rocha.

⁴⁷ Anexo I – foto: 20.

Segundo entrevista cedida ao jornal Reporte Semanal de 1982, Zumba se ressentia do fato de ter que se submeter às exigências do mercado, por necessidade de sobrevivência. Na mesma entrevista, expressava sua insatisfação em pintar o que chama de cenografia-paisagem, quando o que gostava mesmo de fazer era pintar a realidade, os miseráveis, a beleza dos rostos sofridos. Zumba se auto define como um sonhador e afirmar: “o negro é a plebe, nós artistas não temos pátria, somos aves de arribação, o artista pobre é um sonhador”. (FOLHETIM REPÓRTER SEMANAL, 1982 p. 2).

O artista plástico Denis Matos afirma que junto ao artista plástico Pierre Chalita, em fases quase que iguais, surge José Zumba, mas este com uma inclinação ao “pop” de popular, com todos os preconceitos que a sociedade ainda tem contra o negro⁴⁸.

No período de 17 de novembro de 2011 a 2 de fevereiro de 2012 foi realizada uma exposição organizada pelo artista plástico Denis Matos intitulada “Zumba, um pintor negro para o Brasil”, com apoio da Secretaria de Cultura do Estado-SECULT, no Museu Palácio Floriano Peixoto – MUPA, no Centro de Cidade de Maceió. No catálogo da exposição das telas de Zumba, o primeiro dedicado ao artista, o secretário de Estado da Cultura de Alagoas, Osvaldo Viégas, se referiu à vida de Zumba, na apresentação da publicação como:

Um homem que marcou a história das artes plásticas de Alagoas [...] este alagoano de Santa Luzia do Norte foi um grande batalhador. Sustentou esposa e filhos com sua arte, pintando diariamente e saindo para vender suas telas pelas ruas da cidade, repartições públicas e casas de colecionadores. (ALAGOAS, 2011).

E, mais adiante, remete o trabalho de Zumba a uma:

[...] importância antropológica e sociológica. Sua pintura remete às raízes africanas ao retratar Zumbi, pretos-velhos e mães de santo e ganha uma dimensão antropológica e sociológica quando nos apresenta os saberes e fazeres alagoanos, em especial as manifestações folclóricas e usos e costumes. (ALAGOAS, 2011).

No mesmo catálogo, a Museóloga Cármem Lúcia Dantas afirma que os seus quadros são facilmente identificados pela fidelidade ao estilo figurativo com o qual se afirmou desde os primeiros trabalhos (ALAGOAS, 2011 p. 2). Ela se refere ao que classificamos como simbólico a imagem do negro alagoano que é também expressão e identificação do artista posta em suas telas (sua identidade).

⁴⁸ Entrevista concedida para o meu TCC do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas-UFAL em 2013, sobre a orientação da professora Dra. Rachel Rocha

Para tanto, entendo o conjunto da produção artística de Zumba fruto de suas interações sociais, e que sua arte, assim como “a cultura popular não poder ser entendida como a ‘expressão’ da personalidade de um povo, à maneira de um idealismo, porque tal personalidade não existe como uma entidade *a priori*, metafísica, e sim como um produto da interação das relações sociais” (CANCLINI, 1983 p. 42). O artista desejava expressar a realidade do seu povo, com quem se identificava. Povo negro, não de uma forma idealizada, mas concreta assim como sua própria experiência de vida.

As obras de Zumba são expressões de seu cotidiano e Dantas (2003) continua realçando tanto suas características técnicas quanto suas formas intuitivas. O que a autora chama de “formas intuitivas” é o que consideramos fruto do desenvolvimento de estudos feitos pelo artista, uma vida dedicada à prática da pintura.

Seu trabalho popular refletia seu cotidiano tornando textos plásticos sobre diversos aspectos das culturas populares, como por exemplo, o religioso, as profissões e a arquitetura alagoana. É nos anos de 1980 que José Zumba ficou conhecido como o pintor dos negros, pelos seus trabalhos de temáticas afro-brasileiras, pelo movimento negro alagoano, conforme podemos verificar nos textos, homenagens e exposições ocorridas nesse período. No mesmo catálogo a Museóloga fala das figuras humanas retratadas por Zumba:

Outra linha temática é a figura humana, preferencialmente rostos expressivos de negros com traços marcados por uma história pessoal, de tempo, de experiência e de sabedoria que só o acumulo dos anos concede. Um dos méritos de Zumba é imprimir personalidade a essas fisionomias taciturnas, flexíveis, dignas. Celia Campos em seu livro, uma visualidade –trajetória crítica da pintura alagoana de 1892 a 1992, destacou a importância de Zumba como inovador da temática figurativa com a presença de personagens de camadas mais humildes, negros e velhos em sua maioria, até então pouco lembradas na pintura local. (ALAGOAS, 2011).

Zumba se ressentia pela falta de reconhecimento durante muito tempo enquanto artista com formação e domínio técnico. Em vários momentos foi taxado como artista artesão, no sentido do fazer autodidata. Acreditamos que essa visão se baseava mais em sua condição sócio racial do que a apreciação de suas obras, resultado de um olhar preconceituoso sobre arte popular.

Em todo o conjunto histórico da humanidade podemos observar que o ser humano busca se expressar e comunicar por diversas formas e linguagens. A pintura foi à forma escolhida por Zumba, contextualizando com sua vida suas obras refletem seu olhar e memória sobre a cultura popular, através de brincadeiras populares, religiosidade e a identificação étnica. Significados que estão ligados as condições sociais dos indivíduos, em um processo

dinâmico de relação de valorização e visibilidade na sociedade, as quais se expressam também pela disputa dos discursos. Vejamos o que diz Carmen Lucia Dantas, ao evidenciar o talento de Zumba:

Aprendeu os recursos de expressão, dando às suas composições a medida exata do sentimento que desejava introjetar nas figuras, enquanto o domínio do claro-escuro conseguia de forma intuitiva, como um jogo de tons alcançado por ponto de luz artificial [...] apesar das dificuldades que enfrentou desprovido de recurso financeiro que favorecesse o aperfeiçoamento do seu talento através do estudo. (ALAGOAS, 2011).

Observações como esta demonstram que a pintura de Zumba, mesmo observada pelos olhos de especialistas, era percebida como talento nato, e não como fruto de um aprendizado que, ainda que realizado em pouco espaço de tempo, existiu. A ideia de que o artista José Zumba obtinha efeitos de claro-escuro de forma “intuitiva” revela, claramente, a necessidade de um outro olhar para com sua trajetória de formação como profissional e não como amador.

Se ampliarmos nossa concepção para entender que as manifestações culturais afro-brasileiras são possíveis de ser identificadas não só por suas formas, cores e sabores, mas também por seus agentes que as fazem, podemos afirmar que Zumba faz parte da cultura afro alagoana. Suas pinturas são um exemplo da arte alagoana. Sobretudo se compreendemos essa cultura alagoana no plural e de caráter dinâmico. As particularidades das manifestações culturais afro alagoanas são possíveis de identificar se nos esforçarmos a refletir sobre a composição da diversidade das Culturas Populares em Alagoas, e como historicamente foram registradas as manifestações dos negros. Para pensar sobre isto o historiador alagoano Douglas Apratto Tenório, no livro “A presença negra em Alagoas”, diz:

Basta remontar um pouco à genealogia de algumas das nossas ricas expressões culturais para encontrar aí a sua presença. Grande parte delas ficou escondida devido ao preconceito dos brancos, sempre a considerar sua cultura como inferior, ou de gente bárbara. Esse desdém passava de geração em geração e não permitia guardar narrativas dos escravos. Daí o que gostavam de apregoar os senhores: “o que negro diz não se escreve”. Mas a vitalidade da presença negra foi bem maior do que as barreiras do preconceito e da exclusão. Que o digam o Guerreiro, o Reisado, o bumba-meу-boi, as festas de Reis de Congo, o Maracatu, a Taieira, o Samba-de-Matuto, o Quilombo, as Negras da Costa, Baianas, motivos de orgulho do alagoano. (TENORIO, 2014, p. 19).

Não só nas manifestações artísticas na forma de dança, música, mas também nas artes plásticas, esculturas e nas telas de Zumba podemos encontrar essas referências identitárias, da arte afro alagoana, que eram e quase sempre continuam subjugadas, asfixiadas pelo

preconceito. Devemos, portanto, refutar os olhares folcloristas e reducionistas sobre as manifestações artísticas de Alagoas.

Falando sobre os processos nos anos 1960 e 1970 de pesquisas e conhecimentos sobre as culturas alagoanas o professor e pesquisador Luiz Sávio de Almeida aponta:

Aí você vê que havia outra coisa também, que a temática negra não penetrava na inteligência de Alagoas da época. Então você veja que isso que eu ‘tô’ lhe dizendo dá um pouco da magnitude desse momento que nós vivemos, porque era muito peito. Você transformar o negro, que é o objeto de plena perseguição, num sujeito que tinha história e num sujeito que tinha a sua cultura e não era a excrescência que se dizia. Isso era um afrontamento ‘pra’ muita coisa, porque [...]

Aí você tinha isso, quer dizer, uma temática negra absolutamente perseguida. Ela não aflorava. Ela no máximo, ela aparece, com o Abelardo Duarte, e aparece com Abelardo Duarte, mas muito assim, muito ligada à ideia de folclore. O Abelardo Duarte tem uma grande importância, não é porque ele rompa, mas ele tem coragem de ser diferente. Ele não tinha uma Antropologia capaz de romper com o que, tradicionalmente, se montava com relação ao conhecimento da cultura de Alagoas que era ditada pelos folcloristas. Todos eles com a cabeça ibérica, de formação ibérica. Eles vagavam aqui com a cabeça ibérica. Eles iam atrás de os cânticos de natal da França, não sei que lá, ‘pam pam pam’ [...]. Eles começavam a ver assim, a França aqui, a Inglaterra aqui, o Japão aqui... A África quando chegava aqui ela não chegava visível, porque o negro não é visível. Não era que houvesse maldade, era como se a cortina que existisse, fosse de tal forma fechada na vida política e social normal, que ela empatava o campo acadêmico.[...]⁴⁹

Passando a pensar de forma reflexiva sobre como foi longo o processo em que começam a olhar para os objetos dos povos negros como Arte, sem o exotismo e primitivismo e a concepção homogênea sem comparação com a chamada Arte civilizada. Só assim podemos falar contemporaneamente da contribuição para arte afro alagoana, para tanto precisamos quebrar o silêncio impostos pelas estruturas e dinâmica do preconceito racial contra o negro ainda existente em nossa sociedade.

E o que nos ajuda a refletir o antropólogo Edson Bezerra ao analisar as construções de espaços e ações de agentes culturais em Alagoas reforçando a ideia sobre cultura afro alagoana, e uma expressão estética afro alagoana:

Sendo as culturas populares alagoanas em sua maioria tributárias das culturas negras, as atuais comunidades dos bairros periféricos que atualmente se proliferam aos arredores da cidade sob dominância das culturas populares, se constituem em verdadeiros quilombos, quilombos urbanos, uma vez que as manifestações dos afros- alagoanos- sejam estas religiosas ou atreladas as culturas populares- todas se enquadram em uma

⁴⁹ Trecho extraído da entrevista concedida a mim por Luiz Sávio de Almeida, em 08 de novembro 2018.

linhagem- mesmo ainda não tenha do fenômeno uma consciência clara- que nos remetem para utopia de Palmares. (BEZERRA, 2014, p. 71).

Nesse mesmo contexto, o antropólogo lembra a contribuição do artista plástico José Zumba, o qual o chama de Mestre Zumba:

Sobre o porquê eles lutam sejam dançando, cantando ou batucando, é uma luta por justiça e cidadania e, eles, todos eles, também são tributários não apenas do negro Zumbi [...] mas também, de todos os negros alagoanos - [...] de Mestre Zumba- e de tantos outros, os quais, há décadas- quando falar em cidadania de negro era ousadia de negros da Senzala- se doaram de corpo e coração para que hoje estivesse emergindo das margens no coração de nossas modernidade, uma cultura negra.(BEZERRA, 2014 p. 75).

Mesmo diante das dificuldades, José Zumba nunca desistiu da profissão de artista plástico e utilizava a pintura como principal elemento para manifestar sua arte e conseguiu ocupar vários espaços dentro da sociedade alagoana com seus quadros. As realizações de várias exposições confirmam que o artista se diferenciava seja pelo seu reconhecimento sociocultural ou sua relação com a elite da época, situação essa que Savio de Almeida resume em três ressalvas sobre o artista:

Zumba era o exótico negro pra burguesia, Zumba era o pequeno artista que tinha que ser camelo de si mesmo, mas Zumba era profundamente reconhecido pelo povo da macumba, respeitado e admirado pelo pessoal da macumba que conhecia ele, foi esse pessoal da macumba que fez minha aproximação com Zumba.⁵⁰

Os números exatos da quantidade de quadros pintados não estão registrados, mas foram inúmeros já que o artista não tinha nenhuma outra fonte de renda, durante muito tempo de sua vida. Segundo Cármén Lucia Dantas:

Zumba deixou uma obra vasta, com muitos quadros entre colecionadores, outros pontuais, em muitas residências de famílias alagoanas, poucos em instituições públicas e mais alguns espalhados por outros estados e países que não foram devidamente registrados no momento da comercialização. (ALAGOAS, 2011, p. 3).

É impossível negar que o artista José Zumba tenha passado despercebido pelo seu trabalho, mesmo que o reconhecimento simbólico tenha acontecido poucos anos de sua morte. Zumba torna-se uma figura emblemática para se discutir o negro em Alagoas, principalmente

⁵⁰ Trecho extraído da entrevista concedida a mim pelo Professor e pesquisador Luz Savio de Almeida, em 8 de novembro 2018.

pela relação do artista com o movimento negro religioso, maior até do que sua proximidade do movimento político negro⁵¹.

Após sua morte, Zumba recebeu homenagens, uma delas da Escola de Samba Jangadeiro Alagoano com enredo que agradecia a Zumba por tudo que ele fez por Alagoas. A senhora Júlia afirma que Zumba fez parte do bloco Carnavalesco Cavaleiros do Monte atuando como criador do estandarte e ela como costureira de fantasias⁵². Aconteceram também exposições, a primeira foi em 1997, uma exposição póstuma na Secretaria da Cultura com o título “O homem e a obra”, organizada por Edson Moreira⁵³. As outras duas registradas foram em 2001, organizada pelo professor e cenógrafo José Acioli, e em 2011, organizada pelo artista plástico Denis Matos, as mesmas ocorreram no período de comemoração do dia 20 de novembro, dia da consciência negra. Essa última com título “Zumba: um pintor negro para o Brasil.⁵⁴

⁵¹ Não encontrei registro de militância orgânica, que o artista tenha sido membro de algum movimento político negro alagoano.

⁵² Informação concedida em entrevista pela senhora Julia Zumba, em 25 de outubro de 2018.

⁵³ Anexo I - foto: 21.

⁵⁴ Anexo I – foto: 22.

3 A LUTA DOS MALUNGOS EM CORES: O VERMELHO SANGUE, O PRETO DA CANETA E O PINCEL NEGRO DE ZUMBA.

Nasci do ventre livre, mas minha avó conheceu o cativeiro muito antes de nascer. José Zumba. (FOLHETIM REPORTE SEMANAL, 1982, p. 1).

A relação do artista José Zumba com os movimentos políticos negros, os considerados institucionais, com ações de pauta sobre população negra no cunho social, econômico e institucional é menor do que a proximidade do artista com as organizações do movimento religioso negro, essa característica afasta qualquer hipótese de que Zumba, tenha sido um militante do movimento político negro.

No entanto, isso nos remete a pensar que a resistência e a luta dos africanos escravos por liberdade se expressaram de formas diversas e contundentes em diversos momentos históricos do Brasil. Seja pelas estratégias do sincretismo⁵⁵ ou pelo movimento dos escravizados, que o pesquisador Clóvis Moura vai chamar de quilombagem, diz ele: “Podemos encontrar os primeiros quilombos em 1588 na Bahia e em Pernambuco” (MOURA, 2003, p. 76). São exemplos os próprios Quilombos dos Palmares⁵⁶ de Ganga Zumba, Zumbi e Dandara e outros que lutaram nos séculos XVI e XVII, desestruturando o eixo mercantil de escravos Angola-Pernambuco da Coroa Portuguesa e etc. Lutas marcadas pelo sangue, pelos avanços institucionais e podemos pensar também pelos pincéis do artista José Zumba.

Com o fim da escravidão, os ex-escravizados, longe de sua terra mãe, sofreram um abandono socioeconômico, fruto do preconceito racial que faz parte da construção do desenvolvimento econômico do Brasil, a qual é idealizada sem a presença do negro. Daí o início do *apartheid* ideológico que se consolidou na construção da identidade nacional do Brasil. Este tipo de ação foi ampliado para dar espaço ao uso das barreiras ideológicas que então alimentam as discriminações jurídicas, políticas e econômicas. Estas barreiras e representações ideológicas visam “desumanizar” os africanos e seus descendentes e deixá-los à mercê da própria sorte. E além de buscar sua sobrevivência, os negros livres, tinham de enfrentar toda uma sólida barreira alicerçada no preconceito racial.

Os estereótipos visam a baixar a auto-estima na constituição da identidade [...] é preciso superar a trama que estabelece as relações discriminatórias do que denominamos de apartheid ideológico. A principal coluna sustentadora

⁵⁵ Relação dos Orixás com os santos católicos; falaremos sobre isso mais adiante.

⁵⁶ Que contava com uma expressiva quantidade de mocambos (aldeias) segundo o Historiador Joel Rufino dos Santos, “[...] as aldeias palmarinas se haviam transformado num Estado. (SANTOS, 2006, p. 36).

da identidade é a cultura, a linguagem e os valores que alimentam a inserção em determinadas dinâmicas de sociabilidade ou pulsão comunal. Nas sociedades tradicionais negro-africanas e na comunidade afro- brasileira, a religião ocupa o eixo central, fonte originaria das culturas e da civilização. Essa riqueza da humanidade é atacada basicamente pelos estereótipos do genocídio e do apartheid ideológico.⁵⁷ (LUZ, 2008, p. 27).

Teorias que, posteriormente, foram rebatidas ou revistas, porém sobrevivem ainda nas estruturas sociais de nossa sociedade, a exemplo da ideia preconceituosa de que um indivíduo por ser negro é relacionado automaticamente ao perfil de criminalidade. Afirma Luz:

Todas essas ideologias teóricas alimentam uma bacia semântica da discriminação que lança nos umbrais da criminalidade e da loucura aqueles que se enquadram no perfil da representação ‘criminoso nato’ do jurista Lombroso, então sempre estudado e divulgado nas cadeiras de Direito Penal da Faculdade de Direito. (LUZ, 2008, p. 24-25).

Estes estereótipos são realizados muitas vezes de forma “cordial” (TURRA, 1995) com expressões do tipo “preto com alma branca”. Parece-nos ser adequado utilizar o conceito do professor Marco Aurélio Luz *apartheid* ideológico para percebermos as ações discriminatórias em relação aos homens e mulheres negras no Brasil:

O *apartheid* ideológico genocida da política de embranquecimento possui uma estratégia definida em relação à constituição das representações dos estereótipos. Todos eles visam em última instância atacar as fontes dos processos civilizatórios que asseguram orgulho de identidade e especialmente os valores sagrados, assim também os valores de preogenia e continuidade de existência. (LUZ, 2008, p. 25).

É contra este legado histórico que Zumba resistiu por toda a sua vida, e foi reconhecido por seus trabalhos artísticos. E neles utilizar o que estamos denominando de “pinceis negros”, fato esse que o fez ser reconhecido institucionalmente como um artista importante para cultura alagoana, assim como seus quadros referenciados na cultura negra alagoana, o artista dialogava com os movimentos negros religiosos e políticos.

Zumba, passa a ser lembrado como inovador de temáticas figurativas com presenças de personagens de camadas sociais marginalizados, negros e velhos em sua maioria, estigmatizados como incultos e pouco respeitados nos espaços oficiais da pintura Alagoana.

⁵⁷ O autor cita dois exemplos: [...] Para percebemos que quando um preconceito aparece com tanta ênfase, como, por exemplo, o “cabelo ruim” visa em última instância atacar a religião e a cultura, não o cabelo em si. Isso porque sabemos que formas de penteados podem expressar símbolos de pertença [...] No caso das referências as genitálias, está se atacando um elemento simbólico dos mais significativos para continuidade e expansão do grupo. Símbolos fálicos da masculinidade referente à Ogum, ou de interação sexual ao Exu, que incentivavam a expansão das famílias e linhagens, são atacados pelas fantasias recalculadoras e deformadoras da ideologia dos estereótipos do apartheid, especialmente, as religiões ascéticas puritanas, conversionistas e missionárias. (LUZ, 2008, p. 27).

Apesar de ser reconhecido como especialista de temática negra, não eram essas obras que o ajudavam a alimentar sua família. E isto se evidencia quando se sabe que somente as suas telas de paisagens naturais e casarios eram comercializadas com mais facilidade, já que não tinham negros em destaque. Nos anos seguintes da abolição da escravatura, ocorre no Brasil movimentações políticas pautando a condição do negro, na sociedade levando ao surgimento de vários agrupamentos políticos, os quais tinham como suas principais bandeiras a luta por dignidade e contra o racismo. Tendo como exemplos os discursos e as memórias de resistência nos vários confrontos históricos dos negros contra a escravidão, a exemplo dos Quilombos XIX, Revolta dos Alfaiates (1798), Revolta dos Males (1835), Guerra de Balaiada (1838-1841), Revolta da Chibata (1910).

Contemporaneamente temos a continuidade dessas lutas. Lembramos, por exemplo, de Abdias do Nascimento, que até os últimos dias de sua vida lutou contra o preconceito racial no Brasil. Entre outras profissões também era artista plástico, sendo um dos defensores das expressões das artes negras. Em 1944 Abdias Nascimento fundou o Teatro do Experimental do Negro, o qual afirmam os pesquisadores Marins e Santos:

[...] não foi simplesmente um grupo de negros querendo a prender a representar, mas um importante instrumento de formação cultural para o povo negro; uma frente de construção de uma contra-cultura para que o negro pudesse ascender socialmente. (MARTINS; SANTOS, 20013, p. 84-85).

Abdias Nascimento faleceu em 2011, suas cinzas enterradas nas terras do Quilombo do Palmares como era seu desejo em vida. O seu protagonismo político foi muito importante para o movimento negro em todo o Brasil.

Nesse contexto de resistência o movimento negro ressurge, isso já nos anos 1970⁵⁸, com pautas políticas e ideológicas questionando o mito da democracia racial no Brasil. Revelando as estruturas de preconceito do estado brasileiro e as condições da população negra na sociedade, assim o movimento negro se fortaleceu e impulsionou a discussão sobre necessidade da promoção de políticas públicas específicas para a população negra. Realizando discussões sobre o racismo contra o negro como pauta política das organizações sindicais, dos partidos políticos e na política de Estado. Neste período se destaca o Movimento Negro Unificado (MNU), e os Agentes de Pastoral Negros (APNs). Sobre os APNs, Martins e Santos afirmam que:

⁵⁸ Segundo os pesquisadores Marins e Santos, temos o registro histórico contemporâneo sobre o movimento social negro a “Frente Negra Brasileira fundada em 16 de setembro de 1931” (MARTINS; SANTOS, 2013, p. 83.)

Essa organização nacional influenciou na formação do movimento negro social negro alagoano. Com as estratégias de se tornar uma organização forte em diversos estados do país, muitas organizações passaram a construir seus núcleos de base em diversas cidades do Brasil. Em Alagoas, os APNs contaram com importantes organizações como o Mocambo Anajô, o Mocambo Afro Bompardense e o Mocambo Mulungus do Ilê. (MARTINS; SANTOS, 2013, p. 85).

Por sua vez, a perspectiva das ações dos ANPs buscava assim aproximar o negro de Deus, pela narrativa de uma identificação com os negros, essa compreensão nos possibilitará a discutir mais a diante a relação do artista e a religião cristã.

Já nos anos 1980, marcados pela celebração do centenário da abolição da escravatura e a nova constituição brasileira, é fundada a União de Negros Pela Igualde, (UNEGRO), na cidade de Salvador. Nesse período em Alagoas surgiu a Associação Cultural Zumbi (ACZ). Segundo Martins e Santos:

Assim, seguindo o modelo de algumas entidades nacionais, a ACZ de Alagoas fomentou uma luta importante na redemocratização do país e na luta contra o racismo na terra de Zumbi. A partir daí, as lutas sociais, voltadas a implementação de políticas governamentais para população negra em Alagoas, assumem um caráter político aos moldes contemporâneos, é importante ressaltar que a história das lutas raciais em Alagoas tem sua gênese na formação dos antigos quilombos, [...] Como se percebe, as primeiras reivindicações do Movimento Social Negro alagoano estavam diretamente associadas ao maior símbolo de resistência da luta negra no Brasil: a Serra da Barriga [...] O tombamento da Serra da Barriga consistia na maior bandeira de luta do Movimento Social Negro de Alagoas. (MARTIN; SANTOS, 2013, p. 89-90).

A luta por maior visibilidade social para as pautas do movimento negro em Alagoas está presente também na movimentação das comunidades afro religiosas, com ações para fortalecimento de uma memória de resistência do povo negro do passado e presente, surgindo assim o maior interesse neste período sobre o artista plástico José Zumba, que segundo o pesquisador Savio de Almeida, gozava de uma admiração do povo negro religioso de matriz africana.

A única referência que encontramos até aqui do artista de sua opinião sobre política, em seu sentido mais restrito, é na entrevista onde Zumba afirma que só votaria novamente se tivesse de eleger Getúlio Vargas, de saudosa memória e Muniz Falcão, que chama de grande alagoano, pois não acreditava em políticos. (REPORTE SEMANAL, 1982, p. 1).

Provavelmente o artista tenha essa posição devido as diversas promessas de ajuda, como podemos compreender com o exemplo do que relatou em entrevista a senhora Julia Zumba, que em uma cerimônia de homenagem ao Zumba o prefeito de Santa Luzia do Norte

prometeu fazer o conserto do telhado da casa onde a viúva morava com seus filhos. “Eu disse se o senhor fizesse pelo menos o telhado, disse para prefeito e a esposa dele, olhe estou em perigo não posso sair, não posso sair para o campo, ele me disse nós vamos deixar sua casa uma boneca, até hoje.”⁵⁹

A senhora Júlia também desejava ter um local para expor as lembranças de Zumba: “Tem jornais, tem comendas, tem um bocado de coisas tudo embalado aí, quando estou melhorzinha eu tiro limpo, tiro, verifico e ponho lá de novo, não tenho onde botar [...]”⁶⁰. A necessidade de construir um espaço de memória do artista, também foi um dos pontos de luta do Fórum Mestre Zumba, porém o Fórum era uma extensão acadêmica, e toda movimentação para conseguir apoio para construção desse espaço foram frustrados.

Segue um registro (Figura 20) da exposição de Zumba no centenário da abolição, ocorrida no Instituto Histórico Geográfico de Alagoas, no ano de 1988. Zumba foi fotografado a frente de três quadros seus, os dois primeiros no estilo conhecido como cabeça de negro, como já explicitado. Da esquerda para a direita, o primeiro quadro apresenta uma mulher negra de perfil, portando turbante, com brincos e detalhes de joias presos ao tecido na cabeça, em seguida um preto velho, e por último uma mulher negra com uma criança negra nos braços, um tecido cobrindo parte da cabeça e caindo pelos ombros, como podemos visualizar na Figura 20.

Figura 20 - Zumba na exposição do centenário da abolição escravatura no Brasil.



Fonte: Acervo família Zumba.

⁵⁹ Trecho extraído da entrevista concedida pela senhora Julia Zumba, em 25 de agosto de 2018.

⁶⁰ Idem.

O negro artista Zumba e suas obras continuam surpreendendo aqueles que o olhavam ou ainda o olham preconceitosamente e que alimentavam ou ainda alimentam a ideia preconcebida do mesmo ser considerado um importante artista, porém sem formação. Por isso reforçamos a importância deste trabalho quando apresentarmos o artista por outros olhares, outras perspectivas de leitura, sem a venda do preconceito social e racial.

Por ser negro e pobre, o artista em alguns momentos é referenciado, por exemplo, na visão de Tancredo Moraes, e de Carmen Lucia Dantas, na forma elogiosa como possuidor de “um talento”, no entanto essas ideais escondem o fato de que o artista teve acesso a uma formação, ou minimiza a importância da formação do artista, já que a noção de popular, de ingênuo, de autodidata está imbricada historicamente à figura de artistas negros. Tais referências podem levar a consolidação preconceituosa sobre o artista e sua obra, como se ele, por ser pobre e negro, se destacasse em meio aos outros, apenas por mérito de ter nascido com “talento nato”.

3.1 O cartão postal e o autorretrato

A turma concluinte do 2º semestre da Universidade Federal de Alagoas, no ano de 1979⁶¹, confeccionou um documento⁶² como forma de homenagem ao artista alagoano, no formato de um cartão postal, onde a imagem utilizada é uma das telas de Zumba, a qual representa a cidade de Maceió no período do século XVII. Na imagem (Figura 21) é possível identificar ao fundo a Catedral Metropolitana da cidade, do lado esquerdo o prédio em estilo colonial, que hoje funciona a Secretaria da Fazenda e no lado direito parte da Praça Dom Pedro, onde fica localizado a Assembleia Legislativa do Estado. No seu centro pessoas vestidas a caráter da época, no total de treze mulheres e meninas, e um homem. As figuras estão distribuídas na forma de seis mulheres do lado esquerdo e sete mulheres e meninas do lado direito, e no centro da tela um homem de terno escuro, portando chapéu e carregando algo na mão. O quadro utilizado para o cartão postal é do acervo de Jayme de Altavilla⁶³.

⁶¹ Devido a dobradura do cartão postal na moldura, não foi possível identificar o curso concluinte que realizou a homenagem ao artista.

⁶² Esse material faz parte dos objetos que da família Zumba, exposto como um cartão postal com a reprodução de um dos trabalhos de Zumba, no seu verso tem um importante dialogo de Zumba e Maciel Lima.

⁶³ Intelectual alagoano presidiu o Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, jurista, escritor e político, falecido em 1970.

Figura 21 - Cartão postal com imagem do quadro de Zumba. 1979.



Fonte: Acervo família Zumba.

No verso⁶⁴ do cartão tem a transcrição de uma entrevista do artista José Zumba concedida a Marcial Lima⁶⁵, cujo texto fala do desejo de sua mãe, descendente direta de escravizados, que o filho seguisse a carreira militar:

Mais militar é cativo e eu nasci para ser ave de arriabação, sem ninho próprio. Vivendo, intensamente esta minha alma fraterna, sentimentalista [...] e não estou arrependido, pois como artista sinto-me como uma filarmônica, superior ao tempo, levando este meu mundo para muitos que aqui não vêm. (LIMA, 1979, p.1).

Marcial Lima fala sobre as mudanças temáticas dos trabalhos artísticos de pinturas de Zumba e a relação de suas criações com sua própria realidade:

E a denúncia é feita. Se antes pintava casarios e alguns retratos sob encomenda, hoje a sua temática enfatiza pedintes, pescadores, praias e canais da lagoa. Transmite os seus sentimentos quando a miséria, a opressão, a fome, se consubstanciam num olhar, num gesto nascido dos seus pinceis; trazendo, deste modo, aos grandes salões, aqueles que participam dos agrupamentos humano do qual faz parte. Não aceita a arte como uma mera expressão intelectual de efeitos. E, assim muito das suas obras se aproxima do primitivo das grandes linhas da criação popular. É o mundo do subemprego, dos analfabetos, de seres chumbados a sua própria existência. (LIMA, 1979, p. 1)

Zumba, diante da relação que Marcial Lima faz sobre a condição social dos negros responde que “Mas essa condição de vida dos meus semelhantes não me alegra não, pois eu sei que

⁶⁴ Anexo G – foto: 17.

⁶⁵ Ex- Secretario da Fundação Municipal de Cultura da Cidade de Maceió, ator, membro fundador do bloco carnavalesco Pinto da Madrugada, como gestor publico foi um importante apoiador das culturas populares, falecido em 2011.

quanto mais sólida for a base da educação de um povo, mais sublime se tornará a obra do artista.” (LIMA, 1979, p. 1)

No mesmo documento Marcial faz uma apresentação das exposições do artista:

Já participou de várias exposições, lembrando com saudade as individuais realizadas em Santa Catarina (1953), Paraná (1953), Recife (1965) e Salvador (1978). Quando do Centenário de Campina Grande (1966) logrou o 2^a prêmio em pintura e em 1960 em exposição realizada pelo Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, com seu quadro Rosto, ficou com primeiro lugar. Diz que sua obra máxima ainda não foi pintada. (LIMA, 1979, p. 1).

Na entrevista concedida para Marcial Lima em 1979, Zumba revela que ainda naquela ocasião ainda não pintou seu mais importante trabalho, o qual seria um auto retrato simbolizando o abolicionista,⁶⁶ o movimento que lutou pela liberdade dos negros por vias políticas, pela revogação da escravidão no Brasil.

Vai ser um auto-retrato: Zumba de pé, altivo, peito estufado, de frade, cartola, empunhando na mão direita levantando um livro de direitos humanos e tendo ao seu redor um mundo de negros esfarrapados. É verdade...além de artista é isso que eu queria ser: um abolicionista negro, porque o que a Princesa Isabel fez foi nada...livrou os negros dos grilhões mas não livrou da opressão, não preparou os negros para viverem em liberdade, e nós sofremos isso até hoje. (LIMA, 1979, p. 1).

O pesquisador Clóvis Moura afirma que “É verdade que o abolicionismo tinha uma ala mais radical, que preconizava a ação dos escravos como sujeito social coletivo contra o regime que os oprimia” (MOURA, 2003, p. 77). Porém, o movimento abolicionista se caracteriza pelas estratégias institucionais, os confrontos contra as condições dos negros escravizados se davam pelas medidas parlamentares. O movimento surge nacionalmente em 1883, com a fundação da Confederação Abolicionista no Rio de Janeiro. Clovis Moura afirma ainda que a entidade

[...] reunirá em seu corpo as diversas sociedades e grupos que lutavam contra o instituto da escravidão em seus Estados. [...] O movimento abolicionista era fruto de contradições suplementares entre regime escravista e os interesses de setores de uma classe média mercantil e camadas da intelectualidade radical. Daí poucas vezes vermos o movimento dos escravos e o movimento abolicionista em sincronia, em ações convergentes. Pelo contrário. Os abolicionistas moderados sempre aconselharam aos escravos manter-se passivos, esperando sua emancipação através de medidas parlamentares. (MOURA, 2003, p. 77).

⁶⁶ O artista faleceu em 1996 sem pintar seu auto retrato.

Acreditamos na ideia de que o artista compreendia a importância de apresentar de forma positiva diante da sociedade a sua autoimagem relacionada com essa referência histórica e significativa, pois deixaria viva a memória de resistência dos negros. Os abolicionistas foram bastante atuantes denunciando as condições desumanas e degradantes dos escravizados, contribuindo para a luta pela libertação dos homens e mulheres que viviam sob esta condição no Brasil.

Em um artigo intitulado “Auto-estima em afrodescendentes”, publicado no ano de 2004 a partir de estudos comparativos, dos pesquisadores Gerson Alves da Silva Junior e Sibele de Barros Mata Vasconcelos⁶⁷ podemos entender como é importante apresentarmos sobre novos olhares, problematizações das narrativas históricas preconceituosas sobre os homens e mulheres negras no Brasil. Esse artigo tem como base os resultados das pesquisas anteriores⁶⁸ os quais apresentavam a figura do negro de maneira negativa na sociedade. A preocupação dos pesquisadores era “como ficaria a construção da autoestima de crianças negras, já que a autoestima se relaciona intimamente com a autoimagem e o autoconceito.” (SILVA JÚNIOR; VASCONCELOS, 2004, p. 89). Foram realizadas atividades com método comparativo com crianças de duas comunidades⁶⁹, uma das comunidades é Muquém, remanescente quilombola, localizada na cidade de Palmeiras dos Índios, e a outra na cidade de Maceió. Foram utilizados entre outros métodos, análise de desenhos- histórias, no qual as crianças confeccionaram autorretratos, e desenho das famílias, com apenas a orientação que os desenhos deveriam ser pintados. Sobre os auto retratos:

Na periferia, nenhuma das crianças coloriu o seu desenho com a cor aproximada da sua, embora todos tivessem tez negra ou parda. Apenas um garoto desenhou um rosto e pintou de preto, mas desistiu ainda antes de acabar e durante a entrevistas disse que foi um erro. No Muquém, das quinze crianças, seis se pintaram de preto ou marrom escuro, uma se pintou de vermelho escuro e outra com um coral próximo do marrom. Mas, nesta comunidade havia três crianças com a tez clara. Desta forma, podemos referendar 50% das crianças com uma representação de si compatível com a realidade se adotarmos as convenções de cores da comunidade. (SILVA JÚNIOR; VASCONCELOS, 2004, p. 92).

De forma geral, a partir da observação dos desenhos, os alunos da periferia apresentaram desenhos mais distanciados de si e da sua comunidade. Com a apresentação de

⁶⁷ Artigo publicado na revista Kulé –Kulé: educação e identidade negra. 2004. p. 89.

⁶⁸ Pesquisas realizadas pelo Núcleo de Estudos Afro-Brasileiro –NEAB – Ufal; (SILVA JÚNIOR, 2002). Kulé –Kulé, 2004, p. 89.

⁶⁹ Total de 30 crianças, variando de 07 (sete) a 13 (treze) anos, 15 da comunidade quilombola Muquém e 15 da cidade de Maceió, capital do Estado de Alagoas.

fotografias que apresentavam figuras de homens e mulheres negras e brancas, em situações semelhantes os pesquisadores registraram a seguinte resposta:

Para as duas fotografias que representavam a turma de negros e brancos na piscina, perguntávamos qual era a turma mais feliz. No Muquém, onze crianças das quinze entrevistadas disseram que a turma de negros era mais feliz. Na periferia, nove das quinze crianças disseram que era a turma de negros a mais feliz. Esse resultado já demonstra uma diferença considerável, mas nada comparável ao que veremos a seguir. (SILVA JUNIOR; VASCONCELOS, 2004, p. 97).

Quando as crianças foram questionadas diante das fotografias sobre julgamento de beleza, as respostas foram:

Para as fotografias dos homens, perguntávamos qual dos dois era o mais bonito. No Muquém, das quinze crianças, oito afirmaram ser o homem negro o mais bonito. Mas na periferia, ninguém achou o homem negro mais bonito, todos escolheram o homem branco. Nas fotografias das mulheres de biquíni fazíamos a mesma pergunta dos homens qual era mais bonita? No Muquém, seis crianças escolheram a mulher negra, na periferia ninguém optou pela negra, todos escolheram a branca. Com relação as mulheres compostas e sérias, a pergunta era a mesma e os resultados não foram diferentes. No Muquém, quatro escolheram a mulher negra. Mas na periferia ninguém optou pela mulher negra, todos disseram ser a branca a mais bonita. (SILVA JUNIOR; VASCONCELOS, 2004, p. 97).

Para os pesquisadores, as crianças do Muquém apresentam atitude menos esquiva com relação a sua autoimagem, pelo fato de que as crianças convivem com elementos “[...] vivos da cultura como padrões comportamentais dos mais velhos de assumirem-se como negros, resulta numa associação de elementos entendidos como positivos e bons com a figura do negro” (SILVA JÚNIOR; VASCONCELOS, 2004, p. 98). Além do que, “[...] podemos afirmar que, os cantos de louvor à figura do negro, a história de enaltecimento do negro presente no discurso da comunidade (comportamento verbal), elementos como capoeira, artesanato e a auto-sustentação” (SILVA JÚNIOR; VASCONCELOS, 2004, p. 98), como elementos positivos. Já as crianças da periferia sofrem um impacto maior do ideal de branqueamento, expressando em todas as condições mensagens negativas sobre a figura do negro. “Infelizmente no contexto das periferias, as associações da figura do negro dão quase exclusivamente com elementos discriminados como ruins, negativos o que determina também a construção de um autoconceito negativo com relação a si mesmo” (SILVA JÚNIOR; VASCONCELOS, 2004, p. 98).

O resultado alcançado pelos pesquisadores é um dos pontos que o artista Zumba questionava e podemos afirmar que também buscava conscientemente fazer isso com seus

trabalhos. Pela experiência de vida e sabedoria, Zumba compreendia a importância da educação assim como os pesquisadores, sendo “A escola como espaço formal de educação deve repensar suas práticas e dar maior atenção aos elementos culturais que associam a imagem do negro a construtos categorizados como bons” (SILVA JUNIOR; VASCONCELOS, 2004, p. 99).

Sobre a educação, Munanga nos afirma: “É através da educação que a herança social de um povo é legada as gerações futuras e inscrita na história.” (MUNANGA, 1986, p. 23). Porém, mais adiante, o pesquisador, falando do processo de ensino do negro nas escolas, aponta que:

Privados da escola tradicional, proibida e combatida, para os filhos negros, a única possibilidade é o aprendizado do colonizador. Ora, a maior parte das crianças está nas ruas. E aquela que tem a oportunidade de ser acolhida não se salva: a memória que lhe inculcam não é a de seu povo; a história que lhe ensinam é outra; os ancestrais africanos são substituídos por gauleses e francos de cabelos loiros e olhos azuis [...] (MUNANGA, 1986, p. 23).

Discussões como essa resultou na promulgação da Lei nº 10.639/2003, que no Art. 26 diz: Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena⁷⁰. O grande desafio é a revisão dos conteúdos pedagógicos e a construção de novas perspectivas epistemológicas que compreendam todas as possibilidades de conhecimentos sem o olhar eurocêntrico preconceituoso. Situação essa que possibilite a construção de diálogos que combatam a intolerância, o preconceito para com a religiosidade de matriz africana, como também nos convida a refletir o que professor de História e Babalorixá⁷¹ Celio Rodrigues afirma:

Não reconhecer as ações e métodos desenvolvidos por nossos antepassados africanos, como as técnicas agrícolas, o manuseio do ouro, as práticas matemáticas, a metalurgia, o artesanato e tantos outros ofícios, deixando claro uma relação de poder e de preconceito, onde o dominador impõe cotidianamente a negação da importância do outro, porém utiliza seus saberes e fazeres a seu favor. (RODRIGUES, 2018, p. 57).

Zumba era muito coerente em sua posição política em relação a condição do negro na sociedade, e não sentia tal realidade distante de sua própria experiência de vida, e com seu trabalho atuou como homem negro que refletiam sobre sua condição e a condição de seus semelhantes e com seus quadros ele lutava contra o preconceito racial.

⁷⁰ Modificada para a Lei de nº 11.645/2008 (BRASIL, 2008). Anexo K – foto: 24.

⁷¹ Babalorixá é o líder religioso, chefe espiritual, administrador e responsável pelos orixás. Se a líder for uma mulher chama-se Yalorixá.

Zumba, ainda na mesma entrevista, no verso do cartão postal, cedida para Marcial Lima, em 1979, faz crítica ao que ele chama de “arte moderna”: “_Vejo que sou um clássico, pois a arte moderna é fruto da preguiça ou da falta de talento [...], aliás, sou mais pela falta de talento, porque se fosse preguiça eles não riscavam tanto”. Marcial Lima finaliza afirmando “Esse é Zumba, morador da casa n. 422, da Rua Felix Bandeira, no Bairro de Ponta Grossa, nesta nossa Maceió” (LIMA, 1979, p. 1).

A lucidez, a coerência social do artista são características de sua capacidade de discorrer, explicar, discutir sobre temas históricos, religiosos e a condição do negro alagoano nos quais podemos observar em seus trabalhos.

O artista plástico José Zumba, era pintor, e sua forma de expressar sua luta contra a condição do negro alagoano era sua pintura, pela dedicação de imprimir e dar visibilidade para os negros em seus trabalhos. Lembrado saudosamente no artigo intitulado “Um movimento negro em Alagoas: Associação Cultural Zumbi (1979-1992)” de Jefferson Santos da Silva, 2006, associando-o a todo o legado negro em Alagoas: [...] “As várias instituições que o negro forjou no mundo colonial, sendo estas as manifestações culturais e religiosas que mais tarde serviram de inspiração ao nosso saudoso José Zumba.” (SILVA, 2006, p. 97).

As referências bibliográficas e documentais que citam Zumba são poucas, sendo poucos referenciais também de entrevistas do artista, conhecido por sua personalidade tímida, suas maiores expressões eram refletidas em seus trabalhos, nas condições que conseguia produzir com tamanha dificuldade de material. Fruto do trabalho do artista é possível perceber a criação de espaço voltado para se pensar a história do negro alagoano. Suas exposições tornam-se espaços de memória, de autorretratos em uma sociedade que nega a existência de negros. Realizar, portanto, estudos sobre o artista se faz necessário por suas importantes contribuições para a reconstrução da memória de resistência, pela possibilidade de refletir sobre o ambiente político e as ações do movimento em torno da consolidação de uma sociedade mais justa. As lutas históricas do negro provocaram avanços importantes, acúmulos de batalhas iniciadas nos quilombos, pela liberdade, pela redemocratização e hoje se expressa aos poucos pelas conquistas das políticas públicas afirmativas, por exemplo.

A linguagem pela qual Zumba se comunicava era a pintura. Esta retratava vários momentos do cotidiano do negro, ao mesmo tempo em que evidenciava uma angústia do pintor em elevar a autoestima do afrodescendente. Dialogando com a pesquisadora Nadir Nóbrega Oliveira, entendemos e compreendemos o processo identitário nas obras de Zumba como a mesma dinâmica objetiva dos blocos afros:

[...] fonte de sentido de experiência. Não existe uma nação, um país, uma pessoa sem nome. Isto já demonstra a diferença. Identidade não é uma descoberta, é também a construção do conhecimento de si enquanto indivíduo [...] Compreendo o histórico como fio condutor que ligado o passado ancestral africano dos blocos afro, lutando pelos seus lugares nesta sociedade contemporânea em conjunto com diversos valores e disseminando a auto estima, a autoconfiança, o respeito aos mais velhos. (OLIVEIRA, 2017, p. 20).

Nos anos de 1980, com a redemocratização do Brasil, o movimento negro se fortalece de forma bastante atuante nas estruturas políticas da sociedade, essa movimentação faz surgir uma forte busca por igualdade de direitos e a luta pelo fim do preconceito racial, o movimento começa a levantar discussões e bandeiras para a construção de imagens nacionais que visibilize a cultura e povos afros brasileiros.

Nos idos de 1980, a comunidade negra brasileira mobilizou-se na defesa de uma Constituição cidadã, que lhe garantisse a cidadania plena e instrumentos legais de combate ao racismo. O passo seguinte a essa conquista foi a criação da Fundação Cultural Palmares para conduzir as complexas questões necessárias para mudar a realidade discriminária e excludente da sociedade brasileira. (ARAUJO, 2008, p.05).

Essa luta resultou na instituição do que chamamos hoje de Dia da Consciência Negra, celebrado no dia 20 de novembro, data do assassinato de Zumbi no ano de 1695. A memória do grande Quilombo do Palmares e seu líder foi um dos pontos importantes para o movimento negro, isso nos traz um passado de resistência e de enfrentamento ao contrário do silencio da covardia e da submissão ao sistema escravocrata que se passa quando a história do fim da escravidão do Brasil só é contada pelo viés da bondade da Princesa Isabel, “Zumbi dos Palmares só passa de vilão a herói se imaginarmos um outro Brasil” (SANTOS, 2006).

Entendo esse processo de acordo com o pensamento em diálogo com a pesquisadora Nadir Nóbrega Oliveira: “A africanização aborda a subjetividade dos signos e códigos africanos existentes na sociedade brasileira, atuando, significativamente, nas construções de identidade, nas culturas e na história do povo negro.” (OLIVEIRA, 2017, p. 21). Neste sentido, identificamos essas construções identitárias, denominadas pelo antropólogo Edson Bezerra de quilombos urbanos, nas ações e organizações contemporâneas pautadas e referenciadas em uma identidade afro de Alagoana diz ele:

[...] os *quilombos urbanos* vêm se desenvolvendo , ou através da incorporações de elementos *arcaicos* – casos das manifestações religiosas e da capoeira- ou mediante a incorporação das manifestações culturais *emergentes* na modernidade através da vivencia do *hip hop*, dos *grupos percussivos*, dos grupos de *danças afro*, da bandas de *reggae* que nos

últimos anos têm se proliferado pelos bairros periféricos da cidade e de tantas outras manifestações de negritudes atualizadas as reflexões de Paul Grilo em seu *Atlântico Negro* (Gilroy, 2001) no que ele identifica de serem elas , as culturas negras , as *contraculturas da modernidade*. (BEZERRA, 2014, p. 73). (grifo do autor)

No entanto, é interessante que se façam ponderações sobre essas narrativas acerca do “arcaico”, sobretudo, quando se referem às manifestações religiosas. Se olharmos com outros olhos para religiosidade de matriz africana perceberemos uma estrutura guardiã de memória, seja pelas narrativas de ancestralidade, sejam pelo fato que são elas manifestações contemporâneas de exemplo coletivo de resistência e difusor de uma expressividade cultural de identidade afro. Pois é possível encontrar registro dessas referências, como mostra a imagem abaixo (Figura 22) da sede do grupo percussivo Afro Caeté⁷²

Figura 22 - Mural, faixa e camisas com reprodução da imagem de Tia Marcelina criada por Zumba. Sede do coletivo Afro Caeté, 2017.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Assim, comungo com a colocação de Bezerra, 2014:

Bem entendido, é justamente neste contexto que deve ser contextualizada a prática de um Rogerio Dias do *Quintal Cultural* nos imprensados entre a Vila Brejal e o bairro do Bom Parto. A militância de um *Ari consciênci*a em sua trajetória afro-reggae; de um Luiz de Assis das Vibrações; de um Jurandir Bozo nas batidas do coco e suas articulações periféricas; de um Zé do Boi na construção dos bumbas-meus- bois urbanos; dos mestiços Christina Barros e Ernani Viana na articulação do percussivo Afro-Caeté; de um Mestre Geraldo nas entradas do Vergel do Lago; de um *Nonato Lopes* da *Associação Cultural da Zona Sul* no Vergel do Lago; de um Mestre Girafa do Muzenza na prática da capoeira ; de uma Sirlene Gomes e de uma

⁷² O coletivo Afro Caeté, é um grupo de percussivo de maracatu, sua sede fica localizada no bairro do Jaraguá. Maceió- Al.

Viviane Rodrigues na articulação do CEPAA e das performances em um *Quilombo chamado Jacintinho*. (BEZERRA, 2014, p. 37). (grifo do autor)

Eu prefiro a compreensão de que as expressões culturais, registradas como “folguedos alagoanos” também fazem parte de uma expressiva marca da cultura afro alagoana contemporânea. É o que nos aponta a antropóloga Rachel Rocha de Almeida Barros ao afirmar que no campo das manifestações populares em Alagoas podemos encontrar referências e práticas negras africanas:

O universo das manifestações populares surge, assim como outro rico campo de investigação não somente das práticas e da permanência dessas referências africanas entre nós, mas, particularmente, das hibridações processadas que falam eloquentemente desses mesmos lugares sociais. É o caso do Guerreiro, que o mercado turístico consagrou, nos últimos anos, como folguedo símbolo de Alagoas; nesse caso podemos observar as referências brancas ocupando o lugar destaque, a cabeças (através do chapéu na forma de igreja católica), sendo o chapéu o símbolo máximo da brincadeira segundo os próprios mestres, enquanto as referências africanas localizam-se nos pés e, de modo geral, na corporalidade dos brincantes. (BARROS, 2016, p. 11).

Em outra conquista, fruto dessa luta do movimento negro, as expressões afro se apresentam e se refazem continuamente, reafirmando sua origem, como podemos visualizar no seguinte registro da divulgação de oficina de percussão e dança afro em um grupo virtual denominado Negros de Maceió (Figura 23). Na qual é possível ver na sua identidade visual reproduções de telas de Zumba. A divulgação é promovida pelo candomblé Povo de Exu, que tem um grupo de dança e música afro alagoana Afoxé povo de Exu.

Figura 23 - Registro da divulgação online de uma oficina de percussão e dança afro. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Com o reconhecimento da Serra da Barriga como espaço de resistência e ancestralidade da memória do povo negro:

Inicia-se o resgate de Zumbi dos Palmares. Entre 1979 e 1989, em todo dia 20 de novembro, realiza-se uma peregrinação à Serra da Barriga, local sagrado, onde, por 100 anos, os quilombolas, cujo líder mais destacado foi Zumbi, enfrentaram tropas do Império e capitães-do-mato.... Foi lindo assistir na primeira caminhada em 1979, ao raiar do dia 20 de novembro, Mãe Hilda montada num burro subindo a serra. Liderando a militância, Abdiás do Nascimento. Os participantes contavam com o apoio do então reitor da UFAL, João Azevedo, e do movimento negro, representado pela Associação Cultural Zumbi, sob a coordenação do Zezito Araújo, e a colaboração da Fátima, da Wanda e da Silvete. Quatro companheiros que sustentaram nas Alagoas a missão do resgate de Zumbi. (MOURA, 2008, p. 8).

Até hoje, se fazem presentes ações na Serra da Barriga, a exemplo do ato de Vigília Afro na Serra⁷³, que acontece na madrugada do dia 6 de fevereiro. A vigília faz alusão ao ano de 1694, o qual seria o último dia da guerra no Quilombo do Palmares, e participam da atividade membros de terreiros, militantes, movimentos negros, culturais.

A herança de resistência e de heroísmo deixado pelo Quilombo dos Palmares incorporou a Serra da Barriga à matriz cultural nacional, transformando seu território, herança dos negros palmarinos, em espaço público de celebração da nação. Um esforço dos laços sentimentais constituintes da nação através de mais um mito fundador ou funcional e de reutilização ou reinvenção do passado como o objetivo de dar a face negra à identidade nacional. (CORREIA, 2016, p. 42).

O evento tem vários momentos de reflexão sobre a importância da Serra, atrações artísticas de matriz africana, e rituais afros religiosos.

⁷³ O evento é organizado polo Centro de Cultura e Estudos Étnico Anajô. Organização não governamental fundada em Dezembro 2015, vinculada a APNs do Brasil.

Figura 24 - Vigília na Serra da Barriga, dia 6 de Fev. de 2017.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 25 – Placas informativas da Serra da Barriga



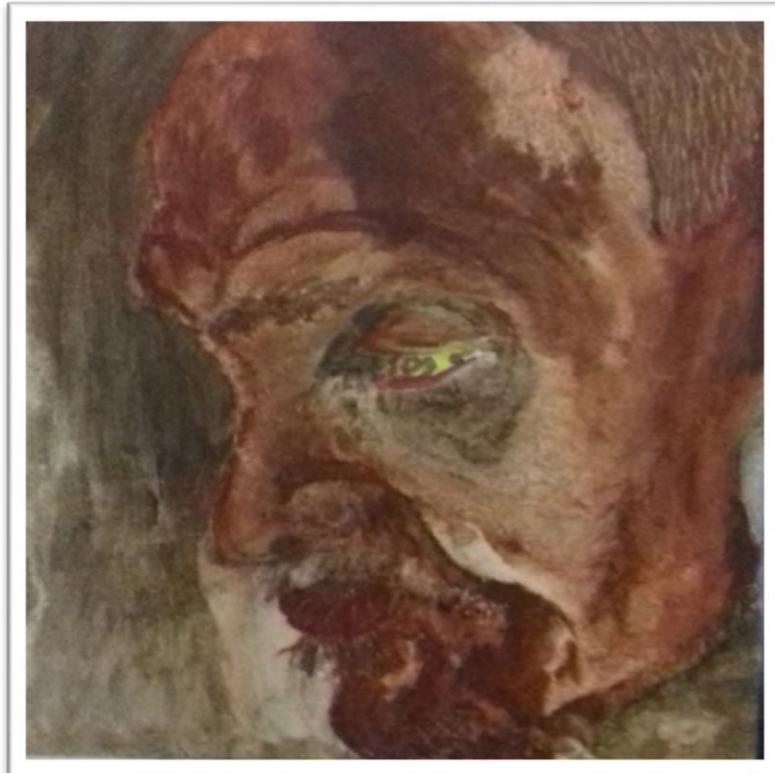
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A partir do reconhecimento institucional, a Serra da Barriga virou patrimônio nacional em 1988 e patrimônio da América Latina em 2017, graças a todo esforço de fortalecimento da memória afro brasileira, de resistência. A Serra torna-se um local sagrado para os adeptos da religião afro; situação essa que merece ser pautada quando pensar nas políticas públicas que pretendem transformar a Serra em um equipamento turístico, pois além de um espaço histórico é também um espaço religioso, condições essas que não podem impedir que a Serra receba atenção adequada do Estado em relação a estrutura, a exemplo do caminho até o alto da Serra, que em sua maioria do trajeto ainda é de barro, dificultando o acesso ao ponto mais alto da mesma. Na Figura 25 podemos visualizar alguns registros fotográficos das placas informativas na Serra da Barriga.

Em 1988, era a concretização de um sonho. Hoje, mais do que isso, a Fundação Cultural Palmares é a expressão maior de uma conquista cidadã. É tempo de celebrar! Os 20 anos da FCP, 120 anos da abolição da escravatura, os 100 anos de Solano Trindade, o registro da capoeira como patrimônio imaterial brasileiro... Ainda temos muita estrada a percorrer numa sociedade que compreenda que aceitar a diferença é o melhor caminho para se garantir a equidade de gênero e raça. É importante ressaltar que as exigentes questões de combate ao racismo no Brasil não dependem apenas de políticas públicas de ações afirmativas, que, aliás, no atual governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva, foram decisivas para a inserção do negro nas universidades, no mercado de trabalho, nas esferas de poder etc. Faz-se também importante a construção de espaços de reflexões e debates que possam oportunizar mudanças na realidade ainda discricionária e excludente da sociedade brasileira. (ARAUJO, 2008).

Nos anos de 1980, Zumba já com idade avançada, uma figura de estatura mediana, sempre bem apresentado com seu terno azul, representa uma vida de superação, um preto velho artista, o Mestre Zumba. Seus trabalhos artísticos de pintura passaram então a integrar ações que discutem questões sobre o preconceito racial, referências sobre cultura e religião de matriz africana, além de datas comemorativas como as exposições no período do mês de novembro, mês da Consciência Negra. Abaixo, na Figura 26, podemos ver um retrato pintado em homenagem ao artista, realizada por um estudante participante do Fórum Mestre Zumba no ano de 2015. Este retrato é baseado em uma fotografia do artista dos anos 1990. O processo afirmativo passa pela discussão reflexiva e crítica sobre o racismo, na construção de uma sociedade sem preconceito um dos caminhos é a educação.

Figura 26 - Retrato pintado pelo estudante Carlos Augusto em homenagem ao artista José Zumba no ano de 2015. Óleo sobre tela, dimensão 24cmX18cm.

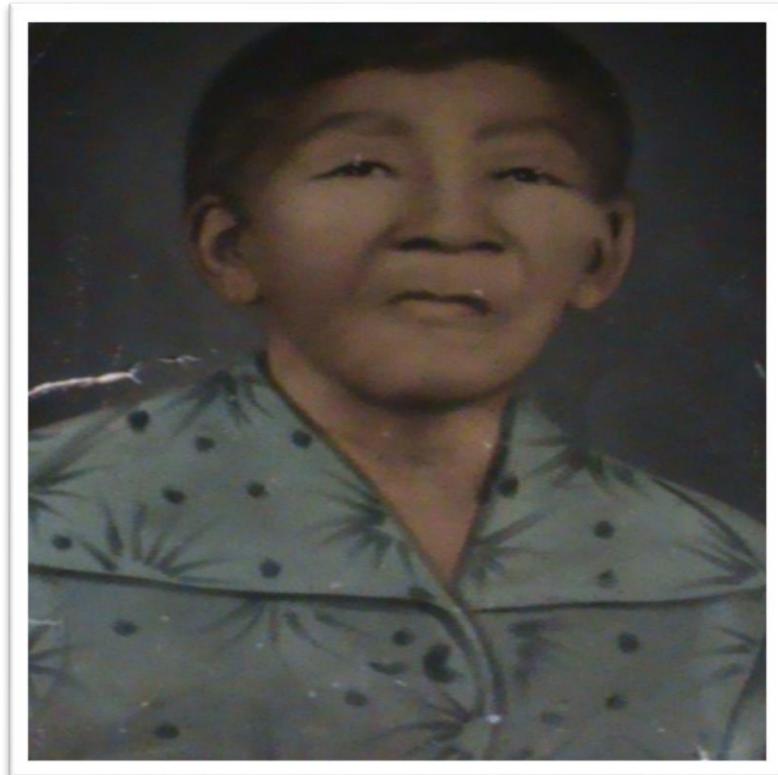


Fonte: Acervo pessoal do autor.

3.2 Zumba e as religiões

A proximidade do artista com a religiosidade afro-brasileira, as relações e relatos sobre sua prática religiosa a exemplo do jogo de búzios, são fontes de pesquisas. Até o momento não encontramos afirmação do próprio artista sobre sua religiosidade, além de suas obras de temática afro religiosa. Durante as pesquisas sobre essas relações surgiram ideias de uma possível tradição familiar, de tradição religiosa do candomblé, condicionada a mãe de Zumba, dona Hortência Maria da Conceição Zumba, que deixou os Búzios para seu filho.

Figura 27 - Senhora Hortência Maria da Conceição Zumba, mãe de José Zumba.



Fonte: Acervo família Zumba.

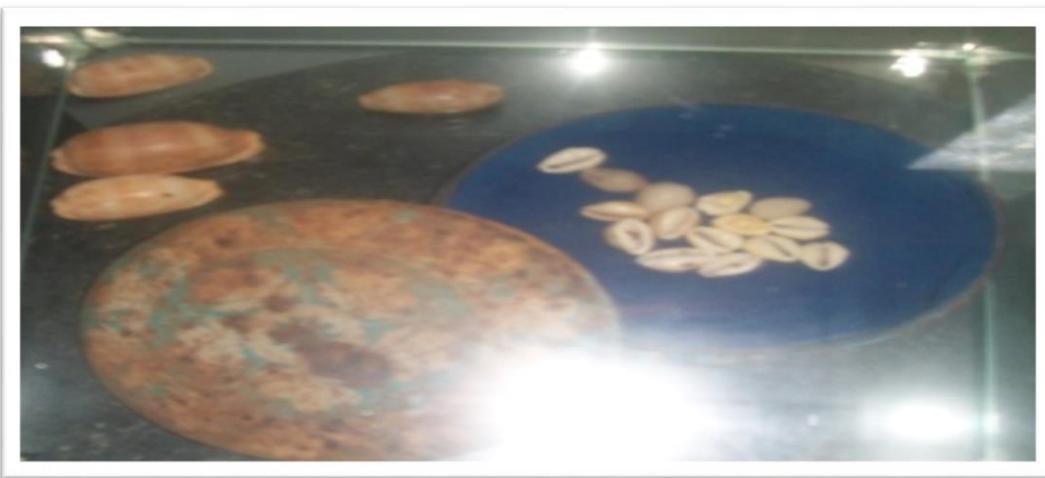
No candomblé, o ritual para revelação dos orixás é mediante o jogo de Búzios. “Zumba pintava bem pintado. Porque tinha conhecimento do candomblé. Das representações históricas dos orixás”, afirma o Babalorixá Maciel em entrevista a mim concedida⁷⁴.

Já nos últimos anos de sua vida, Zumba não frequentava mais terreiro, embora jogasse Búzios para si, todo final de ano. Hoje, os Búzios fazem parte do acervo do professor de História e amigo do pintor, Edson Moreira⁷⁵, que afirma que os Búzios foram doados por Dona Júlia Zumba, após a morte do artista, em 1996. Abaixo, podemos ver a imagem destes Búzios na Figura 28.

⁷⁴ Entrevista concedida para o trabalho de conclusão apresentado por mim para o Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas- UFAL em 2013, sobre a orientação da professora Dr. Rachel Rocha. p. 45.

⁷⁵ Entrevista concedida para o trabalho de conclusão apresentado por mim para o Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas- UFAL em 2013, sobre a orientação da professora Dr. Rachel Rocha. p. 45.

Figura 28 - Búzios pertencentes a José Zumba.



Fonte: Acervo Edson Moreira.

A herança dos Búzios é uma tradição religiosa. Segundo o próprio Babalorixá Maciel, esta tradição existe no Brasil, o *aquipoje*, termo em iorubá que em português significa herdeiro, e é muito importante porque representa uma hereditariedade.

Herdar búzios de seu pai ou sua mãe, herdar casa ou qualquer elemento do pejí dos orixás, está presente na corrente hereditária do “*aquipoje*” representa a Nação de Queto, Angola ou Nagô dos antepassados como também representa os antepassados dos pais como também tem sangue de Caboclo, sangue negro (Pai Maciel)⁷⁶.

A origem dos búzios da Senhora Hortência, mãe de Zumba, não podemos afirmar, porém é fato que os búzios que hoje se encontram no acervo de Edson Moreira pertenciam a José Zumba.

Como explicitado anteriormente, foi na década de 1980 que Zumba ficou conhecido como o pintor dos negros, com quadros de preto-velhos e cabeças de negros. Ao falar das temáticas negras em particular das pinturas de pretos velhos, o artista plástico Chico Viveiro, afirma: “Zumba era espírita, aí talvez cultuava alguns elementos afros, os pretos velhos, as entidades mas dadas pra isso”⁷⁷. Os quadros recebiam nomeações diferentes de acordo com o cliente, por isso encontrei registros dos quadros, como pretos velhos, cabeça de negro, ou velho com chapéu com faixa branca, negro fumando etc.

⁷⁶ Entrevista concedida a mim para o trabalho de conclusão apresentado por mim para o Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas- UFAL em 2013, sobre a orientação da professora Dr. Rachel Rocha. p.47.

⁷⁷ Trecho da entrevista concedida pelo artista plástico pintor Chico Viveiro, em 08 de dezembro, 2018.

No catálogo da última exposição em homenagem ao artista⁷⁸, o responsável pela descrição dos quadros foi o artista plástico Denis Matos, organizador da exposição. As telas de pretos velhos do artista representam geralmente imagens de homens idosos negros, de barba e cabelos brancos, com cigarro, cachimbo, chapéu, ou uma corrente no pescoço com um pequeno crucifixo. As telas de pretos velhos do artista datam dos anos de 1970 a 1990, a exemplo das duas telas abaixo (Figuras 29 e 30), uma delas, a Figura 30, pintada três anos antes de sua morte em 1996.

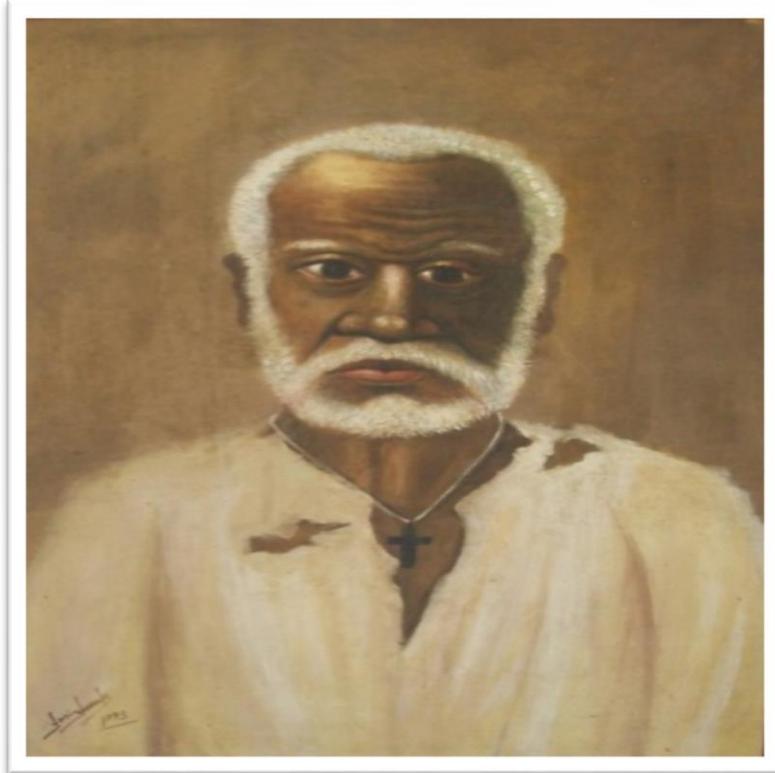
Figura 29 - Quadro preto velho com chapéu faixa branca 1979, óleo sobre tela, dimensão 87 cm x 51 cm.



Fonte: Acervo Tereza Mello.

⁷⁸ Catalogo “Zumba: pintor negro para o Brasil”, Secretaria da Cultura do Estado de Alagoas, 2012.

Figura 30 - Quadro preto velho, 1993, óleo sobre tela, dimensão 108 x 68 cm.



Fonte: Acervo Walter Ferrar Filho.

Os pretos velhos representam para os membros da Umbanda, religiosidade de matriz africana, sabedoria, o conhecimento e a fé. São divindades purificadas de antigos escravos, pacientes, dão amor, fé e esperança aos seus filhos. São pretos velhos entidades que tiveram força e sabedoria para viver longamente.

Esse respeito se revela em comportamentos diante do ser inteligente, que todos devem respeitar e ouvir, pela idade, por toda uma história de vida, força e conhecimento da religião. Seus conselhos mais que opinião, tornam -se aviso e motivos de reflexão dos adeptos. Em um terreiro de Candomblé, ou casa de Umbanda, o indivíduo “mais velho” deve ser respeitado por fazer parte da categoria, que segundo Rodnei William Eugenio, que realizou uma pesquisa intitulada “A bênção aos mais velhos: Poder e senioridade nos terreiros de candomblé” 2012, essa categoria é de maior prestígio:

Nos terreiros de candomblé existem categorias específicas de hierarquias e poder, entre elas a dos “mais velhos”, que é sem sombra de dúvida a de maior prestígio, afinal, trata -se de uma religião calcada, nos princípios de senioridade e ancestralidade, na qual a idade, como fator preponderante na aquisição de conhecimento, torna -se sinônimo de autoridade e força.” (EUGENIO, 2012, p. 14).

As expressões religiosas afros brasileiras são diversas, em Maceió encontramos duas referências bastante expressivas: a Umbanda e o Candomblé. A Umbanda em seus rituais fazem referência aos orixás e santos católicos, esse processo de fusão é conhecido como sincretismo religioso; já no rituais do Candomblé predomina a referência aos orixás, divindades da cosmologia que governa o mundo espiritual. De acordo com a pesquisadora Nadir Nóbrega entendemos que:

Quanto à religiosidade, os africanos que já conviviam em seus países de origens com outros povos, trouxeram para o Brasil o culto aos orixás (Candomblé) e o Islamismo. O Candomblé é uma religião que cultua uma série de entidades espirituais a depender das nações: podem ser orixá, vodum ou Nkisis, associadas as forças da natureza (água doce e salgada, terra, fogo, folhas e ar), que recebem oferendas rituais periódicas em seus territórios específicos. Os seus fiéis, em diferentes processos de iniciação, variados conforme as nações⁷⁹ são preparados para corporificar essas entidades, que em muitas cerimônia públicas- *o xire* -, dançam e cantam liturgicamente muitas horas ao som dos atabaques de diferentes tamanhos, conhecidos e denominados como “rum”, “rumpi” e “lé”⁸⁰ e outros instrumentos sagrados, com vocabulários próprios conforme a língua da nação, construíram a legitimaram as diferenças rituais e entidades coletivas. Nas religiões de matriz africana, as entidades espirituais ou divindades têm os seus figurinos, ferramentas e adereços orientados pela sua nação. Existem muitas divindades no território *Yoríba* e na República do Benin, principalmente, nas suas regiões específicas, mas somente alguns sobreviveram no Brasil devido às mazelas do tráfico atlântico. Essas entidades espirituais incluem Exu, o orixá da mudança. Da transformação, senhor dos caminhos; *Ifá*, deus da adivinhação; Ogum, o senhor que também é capaz de abrir os caminhos, considerado como dono dos espaços das ruas; Oxóssi, o orixá da vida na mata, que tem *Ofá* (arco e a flecha) como símbolo. (NOBREGA, 2017, p. 34). (grifo do autor)

É importante lembrar que todo processo religioso passa por transformações e as manifestações religiosas afro brasileiras não estão fora destas transformações de criação e ressignificação de seus rituais e elementos sagrados. Apontamos aqui observações feitas em campo, participando de eventos e rituais religiosos de Umbanda e Candomblé⁸¹.

É interessante apontar que o envelhecimento dentro da religiosidade afro brasileira toma outras dimensões, o indivíduo idoso não é visto como estorvo, sem importância social e nem cultural. Além da compreensão sobre a vida dos indivíduos mais velhos como:

⁷⁹ O termo nação nas religiões de matriz negra –africana dever ser entendido como categoria Cultural e não de caráter étnico. (NOBREGA, 2017, p. 340

⁸⁰ Refere –se o Rum ao atabaque de tamanho grande, o Rumpi, o médio e o Lé é o menor. (NOBREGA, 2017, p. 34)

⁸¹ Acompanhamos os rituais chamado Xeré Orixás do Grupo União Espírita Santa Barbara dia 10 de maio 2019 e Reunião de Jurema em louvação a Preto Velho realizado na Casa de Iemanjá dia 16 de maio de 2019. Anexo M - foto 77 e Anexo N – foto 78.

Até mesmo determinadas elementos, como improdutividade, declínio físico e morte iminente, que constitui o modelo (negativo) de velhice socialmente sugerido, nos terreiros passam a ser valorizado, a medida que aproximam os “mais velhos” da ancestralidade- princípio sagrado e fonte de poder nessa religião. (EUGENIO, 2012, p. 18).

Os trabalhos artísticos de Zumba de pretos velhos nos possibilita pensar a representação de uma categoria social, de relevância e importância, que são os mais velhos fora dos terreiros. Para entendermos essa dinâmica social baseada na diferenciação religiosa, dialogamos com pensamento de Antônio (nego) Bispo dos Santos, que em seu livro “Colonização, quilombo. Modos e significados, diz que;

[...] breve comparativo entre as matrizes culturais dos colonizadores e as matrizes culturais dos contra colonizadores, a começar pelas bases religiosas. [...] faz-se por bem entendermos que as populações desenvolvem sua cosmovisão a partir da sua religiosidade e é a partir dessa cosmovisão que constroem as suas várias maneiras de viver, ver e sentir a vida. O povo eurocristão monoteísta, por ter um Deus onipotente, onisciente e onipresente, portanto único, inatingível, desterritorializado, acima de tudo e de todos, tende a se organizar de maneira exclusivista, vertical e/ou linear. Isso pelo fato de ao tentarem ver o seu Deus, olharem apenas em uma única direção. Por esse Deus ser masculino, também tendem a desenvolver sociedades mais homogêneas e patriarcais. Como acreditam em um Deus que não pode ser visto materialmente, se apegam muito em monismos objetivos e abstratos. Quanto aos povos pagãos politeístas que cultuam várias deusas e deuses pluripotentes, pluricentes e pluripresentes, materializados através dos elementos da natureza que formam o universo, é dizer, por terem deusas e deuses territorializados, tendem a se organizar de forma circular e/ou horizontal, porque conseguem olhar para as suas deusas e deuses em todas as direções. Por terem deusas e deuses tendem a construir comunidades heterogêneas, onde o matriarcado e/ou patriarcado se desenvolvem de acordo com os contextos históricos. Por verem as suas deusas e deuses elementos da natureza como, por exemplo, a água, a terra, o fogo outros elementos que formam o universo, apegam-se à plurismos subjetivos e concretos. (SANTOS, 2015, p. 38-39).

Essa relação de respeito entre os mais velhos, cidadãos comuns e os Pretos Velhos, fazem parte da cultura de transmissão de saberes entre os praticantes da religião afro-brasileira. Os Pretos Velhos surgem como expressão simbólica do sagrado, da construção da religiosidade afro-brasileira:

Embora seja bastante complexa e polêmica a questão acerca das origens da religião umbandista e dos processos que levaram à conformação de seu panteão de espíritos, duas coisas são certas no que tange aos pretos-velhos: 1) dividem com caboclos e exus o status de entidades mais antigas, conhecidas e difundidas no interior do imaginário social brasileiro, podendo sua origem, embora incerta, ser remontada para os primórdios da incipiente nação brasileira 2) configuram uma categoria espiritual que surge a partir de um processo sistemático de sacralização da figura do escravo negro (Souza,

2006), sendo esta dimensão de elaboração da experiência coletiva da escravidão o vértice fundamental e irredutível a partir do qual todas as associações e conformações que constituem a complexidade intrínseca aos pretos-velhos se organizam, não apenas especificamente no interior da religiosidade umbandista, mas em todo o vasto campo da religiosidade popular brasileira. A esse respeito, cabe destacar que o culto e a presença dos pretos-velhos não são de forma alguma exclusividade ou especificidade inerente à umbanda, o que já foi largamente demonstrado por inúmeros autores que relataram, ainda que na maioria dos casos apenas de passagem, a presença de pretos-velhos nos mais variados cultos espiritualistas e afro-brasileiros, tais como o candomblé ketu (Souza, 2006), o candomblé de caboclo (Prandi, Vallado & Souza, 2001), o catimbó (Bastide, 2001), o catimbó-jurema do Recife (Brandão; Rios, 2001), a umbanda nordestina (Assunção, 2001), o espiritismo kardecista (Souza, 2006; Santos, 1998); o Tambor de Mina do Maranhão (Ferretti, 2001), o culto daimista da barquinha (Souza, 2006), e até mesmo cultos recentes ao estilo Nova Era como a arca da montanha azul (Souza, 2006). (DIAS; BAIRÃO, 2011, p. 247).

Em uma sociedade em que os mais velhos geralmente são vistos como estorvo e mal são vistos pelas políticas públicas, a representação de pretos velhos, em vários trabalhos do artista, nos faz pensar sobre os mais velhos em um contexto da sociedade capitalista onde envelhecer significa bem mais que o esquecimento de sua importância social, cultural, e da perda de seu valor “produtivo”, assim podemos perceber como a imagem de pretos velhos/idosos remete a essa dinâmica característica das religiosidade de matriz africana. O quadro de Zumba também nos remete para outras dimensões de reflexão sobre o envelhecimento da população negra, onde ainda a parcela da população negra brasileira está sempre nos piores níveis de estatísticas sociais.

No Brasil, a Constituição de 1988, a Política Nacional (1994) do Idoso e o Estatuto do Idoso (2003) consideram que o suporte aos idosos e às idosas seja da responsabilidade da família, do Estado e da sociedade. As leis e medidas elaboradas pelo Estado têm por objetivos proteger o/a idoso/a, fornecer subsídios que garantam sua participação na comunidade, defender sua dignidade, zelar pelo seu bem-estar e garantir o direito à vida. No entanto, apesar de o Estado prover alguns serviços básicos de saúde para a população da terceira idade, a cobertura dos serviços é deveras insuficiente, sobretudo, em se tratando de serviços e alojamentos para cuidados de longa duração e para necessidades não cobertas pelos planos de saúde. Serviços de atenção integral, como, por exemplo, residências ou centros de recreação, são poucos e restritos a setores de nível socioeconômico mais altos, capazes de custear tais serviços. (KUCHEMANN, 2012, 167-168).

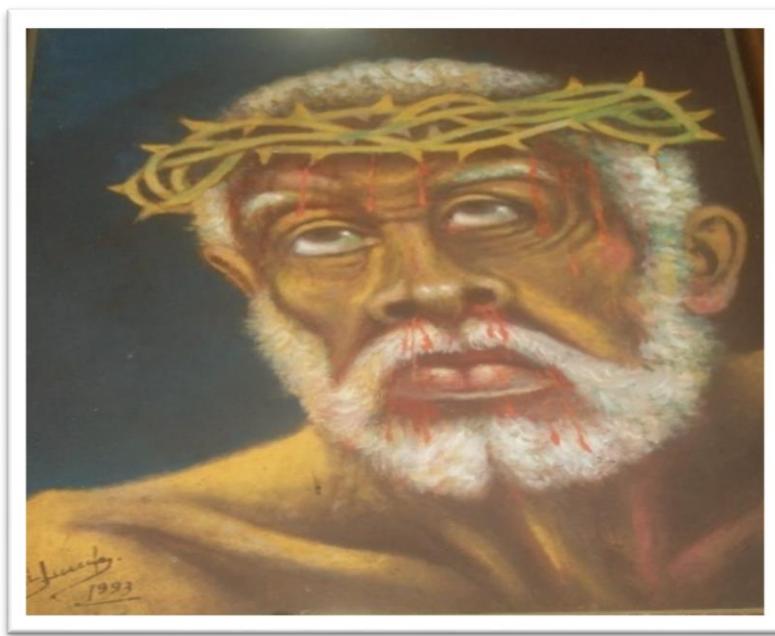
O artista tinha como referência para suas pinturas a observação de onde passava, e de quem avistava na rua. Pintar homens e mulheres negras idosas, e esses valorizados como símbolos de pretos e pretas velhas, ancestralidade, acredito que isto também era uma forma do

artista cobrar respeito, e de falar de sua própria condição de homem negro e velho em nossa sociedade racista preconceituosa.

3.3 Zumba e o Jesus Cristo negro

Dentre os quadros conhecidos como cabeça de negro, Zumba também fez alguns que representavam Jesus Cristo negro. Não era uma forma de afrontar a religião católica, era a própria busca da identificação com Jesus. Em muitos momentos, podemos perceber nas telas de Zumba algo que é quase como uma marca, uma delicada corrente tendo uma cruz como pingente, principalmente nas telas cabeça de negro e pretos velhos. Como podemos observar na imagem abaixo (Figura 31), pintada três anos antes de sua morte: um Jesus Cristo representado como um homem negro idoso, de barba e cabelos brancos, portando uma coroa de espinhos, com marcas de sangue escorrendo por sua face.

Figura 31 - Quadro de Zumba, “Jesus Cristo Negro”1993. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo Edson Moreira

Também nos anos de 1980 surge o movimento dos Agentes de Pastoral Negros, que realizava uma discussão de aproximação da figura de Deus e o povo negro. O professor e pesquisador José Geral Rocha, em seu artigo; “E Deus se fez negro”, 2010 nos diz:

Os Agentes de Pastoral Negros, no processo de reflexão da fé à luz dos elementos da negritude, foram construindo uma identificação do rosto de Deus com o rosto do povo pobre e, consequentemente, com o rosto dos negros. No cantar de um povo, de um grupo, ou de uma comunidade de fé,

pode ser percebida a forma de expressar sua relação com o elemento sagrado. (ROCHA, 2010, p. 214)

Acreditamos que o artista, também católico, tenha se aproximado das discussões realizadas pelas ações dessa movimentação política religiosa. É por essa compreensão que buscamos interpretar os quadros de Cristos negros criados por Zumba. O artista pintou quadros com sua concepção fenotípica de como seria Jesus Cristo. Ele se identificava como um cristão, segundo sua viúva, a Senhora Julia Zumba. É possível que o artista tenha buscado fazer uma referência a situação dos homens idosos negros numa analogia ao sofrimento de Jesus Cristo, propondo a imagem também para falar dessa identificação, que nos parece ser muito próxima do que apresentava os APNs:

Os Agentes de Pastoral Negros passaram a atuar nas comunidades a partir de uma compreensão teológica em que os empobrecidos, oprimidos e marginalizados foram tornando-se sujeitos do processo histórico. Essa condição de sujeito histórico fez crescer o desejo de participação na vida eclesial e recriou formas de atuação. Propiciou um encontro com um Deus que se fez um com o povo negro. Tal percepção ficou evidenciada nos cantos e na dança, nos quais a presença negra passou a ser percebida, e um Deus próximo ao negro passou a ser revelado. Nesse contexto, os cantos passaram a ser uma forma de o negro expressar sua situação, suas esperanças e certezas de libertação. (ROCHA, 2010, p. 215)

É indispensável pontuar que a força da Igreja Católica no Brasil se constituiu exatamente na contramão do que propunham os APNs, ou seja, a consolidação do cristianismo no Brasil se caracteriza pela perseguição e o preconceito contra as formas de manifestações religiosas dos povos indígenas e de matriz africanas. A Igreja Católica sempre esteve presente no processo histórico escravocrata no Brasil, como afirma Clóvis Moura:

O padroado como mecanismo controlador da igreja no Brasil. Achamos que uma das causas que fizeram a igreja católica no Brasil ficar sempre ao lado do regime escravista (além dos interesses patrimoniais, como já vimos) foi a existência do Padroado, o qual consistia na outorga, pela Igreja, de certo grau de controle sobre uma igreja local ou nacional, a um administrador civil, em apreço ao zelo dedicação e esforços para difundir a religião e como estímulo para futuras “boas ações” (MOURA, 2003, p. 10).

As imagens do panteísmo cristão são, em sua maioria, anjos sempre louros de cabelos cacheados, pele branca e olhos azuis. Os santos, em sua maioria, também não fugiam dessa estética visual, e Jesus Cristo, como uma figura central de tamanha importância, também não deixava de ser visto e reproduzido como seus filhos, e até então essa identificação se baseava muito nas letras da música, de acordo com Rocha:

O canto tem sido, nesse processo, um instrumento de reconstrução da relação do negro com Deus no imaginário socioeclesiástico e teológico. Não se pode deixar de considerar que o processo histórico associou a imagem do negro com aquilo que é ruim, feio e até coisa do demônio... canto foi um caminho encontrado nesse processo de desconstrução “Oh que coisa bonita, oh que coisa bonita, Deus Pai libertador criar negra cor oh que coisa bonita”. Trata-se de um refrão simples, que se tornou um canto forte nas lutas de organização da comunidade negra, cuja fé se constituía em elemento fundamental na busca da justiça. É o Deus libertador quem criou a negra cor, assim como criou a branca cor. Na verdade, esse refrão contém duas afirmações fundantes. Uma delas é repetida três vezes: ‘oh que coisa bonita’. Esta vem se contrapor às concepções racistas e discriminatórias que negam a beleza à cor negra, tomando o branco como padrão estético. (ROCHA, 2010, p. 2016).

O artista também busca semelhanças em Cristo, e neste caso tal semelhança não é uma vontade apenas de fazer parte de algo, mas de se sentir perto do Salvador.

E a proposta é enegrecer o Cristo, no contraponto do ideal impositivo embranquecimento do imaginário negro, as obras de Zumba não embranquecem o negro. Zumba demonstra com sua pintura que não tem vergonha de sua cor, se colocando de certa forma em uma posição oposta e de forma imperativa ao pensamento passivo de que fala Munanga: “O embranquecimento do negro realizar-se-á principalmente pela assimilação dos valores culturais do branco” (MUNUNGA 1986, p. 27). Podemos pensar Zumba enquanto um artista descolonizador, mais que colonizado, no sentido que nos possibilita questionar com essas obras o ideário do imaginário sobre Cristo, invertendo a noção colonizadora utilizando suas próprias referências. Um enegrecimento de Jesus Cristo, em vez de um embranquecimento de si.

O artista José Zumba buscou representar em seu quadro, ao reproduzir um Jesus Cristo negro, a imagem de Cristo que representa uma reflexão sobre a memória e da história dos descendentes dos negros e negras escravizadas, que foram traídos, chicoteados no tronco, quando só queriam ser livres, não distante do que desejava a APNs, segundo Rocha:

A relação do cristianismo com as culturas nas Américas se deu na base do massacre cultural. A Igreja, sustentada por uma teologia, no intuito de evangelizar, massacrou culturalmente negros e índios no período colonial. Essa relação de dominação cultural impossibilitou o reconhecimento das manifestações e expressões do Deus da vida atuando no meio dos pequenos, a partir de suas organizações e formas de resistência. Recuperar e valorizar os elementos culturais desses povos significa reconstruir a dignidade humana, reprimida na história. E num mesmo instante, significa reconhecer, a partir de uma nova compreensão, as manifestações do Deus criador e a sua intervenção na história desses povos. (ROCHA, 2010, p. 218).

O Cristo negro de Zumba é como a imagem da redenção, quando este supera tudo que passou e sobe ao céu, cercado de anjos, assim como ele, negros. Acredito que Zumba em nenhum momento pensou em zombar da imagem de Cristo, ou fazer provocação a religiosidade, acredito que como tendo também uma referência com a religião católica ele realmente buscava uma ligação com Cristo, e uma ligação que compartilhassem algo além da dor, e essa imagem representa essa ligação. Um cristo negro, negro igual a seus filhos brasileiros. Assim podemos observar uma imagem como indica Peter Burke:

[...] imagens podem auxiliar a posteridade a se sintonizar com a sensibilidade coletiva de um período passado. Por exemplo, a imagem europeia do início do século XIX do líder derrotado simboliza a nobreza ou romantismo do fracasso, que foi uma das maneiras como essa época via si mesma, ou mais exatamente, uma das maneiras como certos grupos proeminentes viam a si mesmos. (BURKE, 2017, p. 51).

No entanto, tomamos cuidado em não enquadrar o artista como membro de uma religião fixa. Em nossas pesquisas identificamos uma relação de proximidades com as religiões, segundo depoimentos, afro-brasileira e católica, tanto em relatos de entrevistas como também nas análises de suas obras. O fato a observar aqui não é a perda de uma “identidade” ou uma submissão às diretrizes hegemônicas de uma sociedade racista, que prega uma negação do Ser negro, o artista, pelo contrário, ao representar um Cristo negro o faz ultrapassando paradigmas, levantando uma discussão sobre a desigualdade entre os homens, que por princípios religiosos seríamos todos irmãos. Assim podemos perceber a questão identitária na obra do artista pela manutenção de sua negritude em seus quadros. Acompanhando as estratégias de luta contra o racismo, a criação de Cristo negro passa pela valorização da estética negra Zumba, assim como as realizadas por Abdias Nascimento em sua criações artísticas no Teatro Experimental do Negro e outras diversas ações antirracistas, a exemplo do concurso do Cristo negro: “A fim de atingir a alienação estética da sociedade convencional, um Concurso do Cristo Negro foi realizado sob a responsabilidade do sociólogo Guerreiro Ramos, no Rio de Janeiro, em 1955” (NASCIMENTO, 2004, p. 223). As reações sobre o concurso foram fortes, porém o concurso tornou-se um referencial importante para discussão racial e a valorização da estética negra:

[...] o concurso teve apoio da revista *Forma* e de diversos religiosos como Augusto Frederico Schimidt, Dinah Silveira de Queiroz, Dom Helder Câmara e Quirino Camporiorito. Entretanto, provocou a ira da sociedade dominante. “Reúne a blasfêmia e o sacrilégio, aliados ao mau gosto!”, bradou uma crítica no *Jornal do Brasil*, cujo editorial insistiu que as autoridades civis e eclesiásticas deveriam impedir que se realizasse tal

“atentado a religião e as Artes”. Contudo, o evento foi um sucesso. [...] A pintura *Cristo na coluna*, criada por Djanira, ganhou o prêmio do 1 lugar. O tema do Cristo negro continua como uma referência importante nas artes plásticas. (MUSEU ARTE NEGRA, 2019).

4 A IMAGEM AFRO ALAGOANA DE ZUMBA

A temática em que o artista José Zumba mais demonstrava satisfação em fazer era a afro, segundo registros de entrevistas do artista⁸², e foi na década de 1980 que o artista mais pintou. Foram estas pinturas que possibilitaram uma aproximação com movimentos religiosos de matriz africana, principalmente. As temáticas são um conjunto de imagens de negros alagoanos idosos, religiosos, manifestações culturais e profissões variadas. No registro abaixo (Figura 32) o artista está em frente à sua casa, e é registrado ao lado de um dos seus trabalhos, no qual retrata um pescador com sua rede de pescar. O artista está com seu traje de apresentação, seu terno e gravata borboleta, vestido a altura para ser registrado do lado de seu trabalho.

Figura 32 - José Zumba vestido com seu terno azul e gravata borboleta ao lado de um de seus quadros.



Fonte: Acervo família Zumba.

A Senhora Júlia Zumba, viúva do artista, afirma que o mesmo se avistasse uma pessoa na rua rascunhava ali mesmo, chegava em casa e começava pintar⁸³. Zumba enxergava os negros alagoanos, apesar da cortina de invisibilidade do preconceito racial e social, mesmo esses sendo pobres, mendigos ou velhos. Seus trabalhos tornavam- se novas narrativas contra

⁸² Folhetim Reporte Semanal de 1982.

⁸³ Entrevista concedida para o meu TTC do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas-UFAL em 2013, sobre a orientação da professora Dra. Rachel Rocha.

o “ideário racista” do negro submisso, decadente. Um novo olhar contra uma visão fortalecida historicamente pelos discursos “científicos”, como aponta Munanga:

o século XVIII, era de se esperar que os grandes pensadores iluministas, criando uma ciência geral do homem, contribuísse para corrigir a imagem negativa que se tinha do negro. pelo contrário, eles apenas consolidaram a noção depreciativa herdade das épocas anteriores. nesse mesmo século, elabora se nitidamente o conceito de perfectibilidade humana, ou seja do progresso. mas o negro, o selvagem, continua a viver, segundo esses filósofos, nos antípodas da humanidade, isto é, fora do circuito histórico e do caminho do desenvolvimento. sexualidade, nudez, feiura, preguiça e indolência constituem temas –chaves da descrição do negro na literatura científica da época. (MUNANGA, 1986, p. 16).

Refutando toda uma ideia, construída em torno da inferioridade do negro, produzida e reproduzida ao longo da história, o artista pinta quadros que provocam reflexões, sobre a condição do negro, que sofrem com o preconceito racial e social que não só era justificada por uma deficiência intelectual como podemos entender a partir do levantamento de alguns filósofos iluministas, feito por Munanga, em seu livro “Negritude, usos e sentidos”:

Para Buffon, as raças são resultado de mutações no interior da espécie humana...No mais temperado, vivem os homens bonitos e bem-feitos; é ele que toma o modelo ao qual se devem referir todas as nuances de cor e beleza...A harmonia dos corpos e das mentes são signos visíveis de uma perfeita adequação entre o meio e a espécie...O caráter distintivo da raça negra na sua totalidade é a cor, mas há outros detalhes como os traços do rosto, os cabelos, o odor do corpo, os costumes etc. Poligenista, Voltaire não acredita na teoria do clima sobre as diferenças raciais. Segundo ele os negros não são brancos escurecidos pelo clima porque, transportado a um país frio, continuam a produzir animais da mesma espécie...Voltaire reencontra Buffon no seu menosprezo ao povos cujo “rosto” é selvagem como seus costumes, aos tártaros grosseiros, estrupidos e brutos, aos negros quase selvagem e feios como macacos e aos selvagens... Alguns desses selvagens não valia nem a pena conhecer, porque não prestaram nenhum serviço ao gênero humano. (MUNANGA, 1986, p. 16-18)

José Zumba faleceu aos 76 anos no dia 31 de outubro de 1996, vítima de processo pneumônico plúmbeo, agravado pelo contato direto com os pigmentos dos produtos utilizados para pintar. Jornais noticiaram o falecimento do artista, um deles o Jornal do dia 1 de novembro de 1996 dá destaque para situação da família: Morre Zumba: família fica na miséria, como mostra a Figura 33:

Figura 33 - Jornais noticiando o falecimento do artista plástico José Zumba em 1996.



Fonte: Acervo Edson Moreira

Zumba não tinha um atelier com dimensões e estruturas que possibilitasse um ambiente ventilado. Segue abaixo um dos últimos registros do artista pintando duas telas de temática lagunar em sua casa (Figura 34).

Figura 34 - José Zumba aos 76 anos de idade, últimos registro do artista pintando em sua casa.



Fonte: Acervo família Zumba

As telas mais conhecidas de Zumba eram as denominadas de cabeças de negro, mas o artista possuía uma variedade de gêneros estilísticos como as marinhas, paisagens, casarios e outros exigidos por clientes. As temáticas até aqui registradas em nossa pesquisa estão divididas por categoria e elementos característicos representados.

Apresento abaixo um levantamento dos trabalhos artísticos de Zumba, dando destaque para as temáticas afro, elemento central da pesquisa. Lembramos que Zumba pintou a vida toda, aqui estão apenas as telas que conseguimos registrar. Isso não significa que não possam existir telas com outras temáticas. Em termos de classificação do artista, dentre as grandes escolas da arte, trata-se de um desafio, porém, analisando os trabalhos registrados, suas características se aproximam dos expressionistas. O expressionismo como definição artística surgiu final do século XIX, como forma de expressar o desejo de denunciar a condição do homem dentro da crescente industrialização que provoca o desânimo e as loucuras da humanidade. Traços fortes e bem marcados pela individualidade do artista, próximo de algumas fases de artistas reconhecidos como Cândido Portinari e Di Cavalcanti, com suas devidas diferenças:

Enquanto Portinari, que comunga de sua visão político-social, volta-se para a tragédia dos retirantes nordestinos, Di enaltece um componente modesto, mas autêntico da etnia nacional: as mulatas. Nessa exaltação, engloba a denúncia de uma dupla opressão: a da mulher, e a do brasileiro de cor. (BARDI, 1969, p. 5).

Zumba fazia parte das camadas sociais humildes, da gente simples, da miséria e isso expressa uma importante referência dos seus trabalhos artísticos, seja pela primazia das figuras negras como também a negação do exotismo e de uma sensualidade do corpo negro.

O artista José Zumba, revela em seus trabalhos face negra do povo brasileiro, que por muito tempo visto como parte menor da expressividade brasileira, composta também de o povo negro, de suas crenças e cultura em uma narrativa artística de forma valorizada e positivada. Consideramos sua produção artística como expressionista, com essa conotação de reivindicação, de bandeira, de se impor diante da invisibilidade de uma construção nacional baseada na ideia de uma democracia racial. Bardi, (1969, p.01): “o expressionismo, numa definição ampla, engloba todas as manifestações do espírito em revolta.” O artista é expressionista na técnica também, os traços, cores sensíveis e com carga emocional bastante acentuada, assim definimos o artista, baseado não apenas em sua intencionalidade, mas no gesto expressionista que ele apresenta em boa parte de suas obras. Segue o quadro por categoria, técnicas utilizadas e algumas características de seus quadros:

Quadro 1 - Categorias, técnicas e elementos retratados.

Categorias	Técnica	Elementos retratados
Afrodescendentes	Óleo sobre tela	Mendigos, Zumbi Cabeças de Negros, Pretos velhos Mães Pretas, Negras Idosas, Crianças negra.
Religiosos		Pretos Velhos, Yalorixá, Cristos Negros, Beatos. Espírita.
Profissões	Óleo sobre tela	Pescadores, Vendedores Ambulantes.
Paisagens Naturais, Casarios	Óleo sobre tela	Coqueiral, Jangadas, Gogó da Ema, Vila, Pescadores, Amanheceres, Lagoa Mundaú, Lagunas e Praias.
Retratos	Óleo sobre tela	Personagens Conhecidos e Anônimos
Culturas Populares	Óleo sobre tela	Reisado, Boi de Carnaval, Pastoril, Chegança, Mateus, Bandas de Pífano, Cavalcada, Carnavais de Alagoas.
Brincadeiras Populares	Óleo sobre tela	Pau de Sebo, Quebra Pote, Burrinha de Carnaval.

Fonte: Autor, 2019.

Segue abaixo imagens dos trabalhos do artista José Zumba, É necessário alertar que tivemos que diminuir as fotos e isso pode interferir na qualidade da imagem, o artista tem uma quantidade de trabalhos e de temáticas muito grande, por isso, optamos em relacionar para nossa análise as temáticas afro, porém registramos diversas obras, que estão presentes nos anexos desse trabalho⁸⁴.

⁸⁴ Anexo K - foto 24 a Anexo L - fotos 25 a 76.

Quadro 2 - Afrodescendentes.

CATEGORIAS	TECNICA	ELEM. CARACTERÍSTICOS
Afrodescendentes	Óleo sobre tela	Mendigos, Zumbi Cabeças de Negros, Pretos velhos Mães Pretas, Negras Idosas, Crianças negras.

Foto 35: Quadro “negro”, óleo sobre tela, dimensão: 62cm x 54cm. Acervo: Solange Lages Chalita

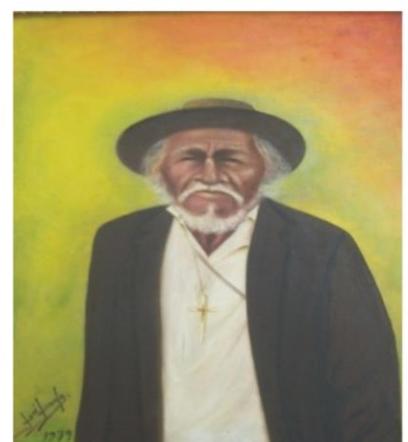
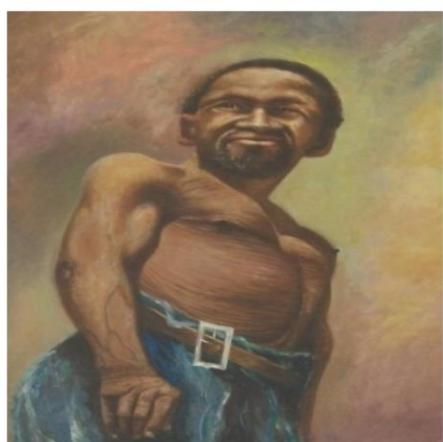
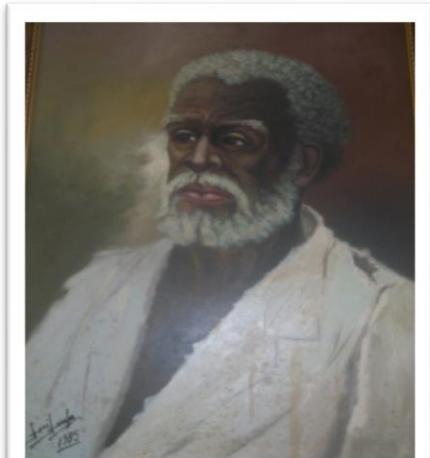


Foto 37 - Quadro mulher negra e preto velho, óleo sobre tela. Fonte: Acervo Edson Moreira.



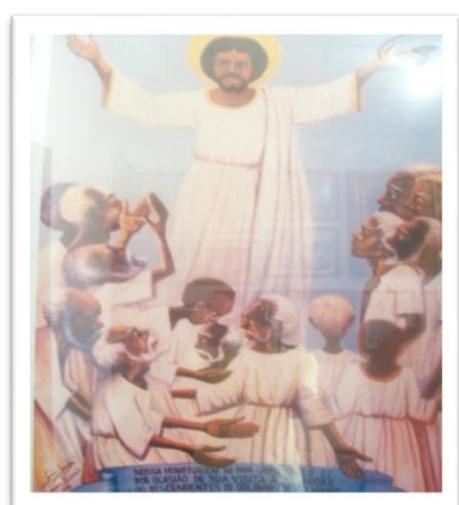
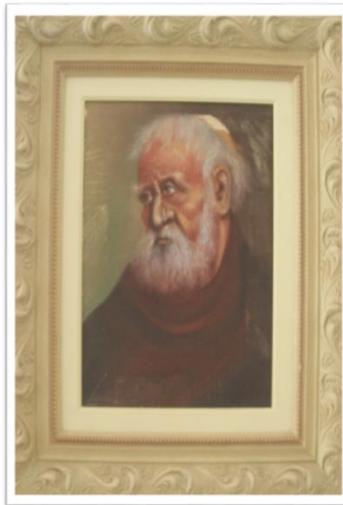
Quadros 3 - Religiosos

CATEGORIA	TECNICA	ELEM. CARACTERISTICOS
Religiosos	Óleo sobre tela	Pretos Velhos, Yalorixá, Cristos Negros, Beatos .Espíritas.

Foto 38 e 39: Quadro Preto Velho com cachimbo 1984, óleo sobre tela, dimensão 76cm X57cm. Acervo: Geraldinho Gonçalves/ Quadro Yalorixá, 1977, óleo sobre tela, dimensão 100cm x77cm. Acervo: Nelma Jatobá.



Fotos 40 e 41: Quadro Beato, óleo sobre tela, dimensão 38cm X28cm. Acervo: Solange Ferrari. / Quadro Cristo negro, 1992, óleo sobre tela. Acervo: Edson Moreira

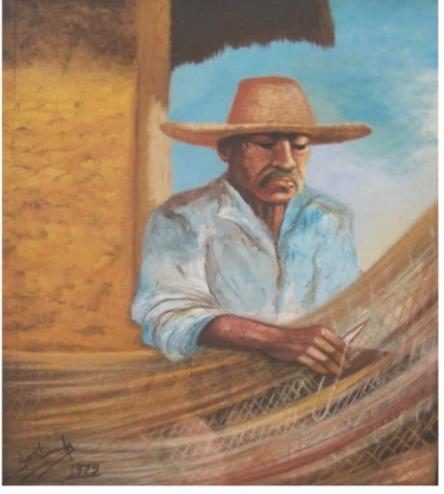


Fonte: Autor, 2019.

Quadros 4 - Profissões.

CATEGORIA	TECNICA	ELEM. CARACTERISTICOS
Profissões	Óleo sobre tela	Pescadores, Vendedores

Fotos 42, 43, 44 e 45: Quadro Pescador, 1979, óleo sobre tela, dimensão 100cm X70cm.
 Acervo: Sônia Maria Damasceno C. Estevan. /**Quadro Catadora de Sururu 1981, óleo sobre tela, Vendedora de Sururu 1977, óleo sobre tela, Acervo: Cadu Ávila / Quadro Vendedor de Peixe 1985, óleo sobre tela, dimensão 56cm X 32 cm.** Acervo Geraldinho Gonçalves.



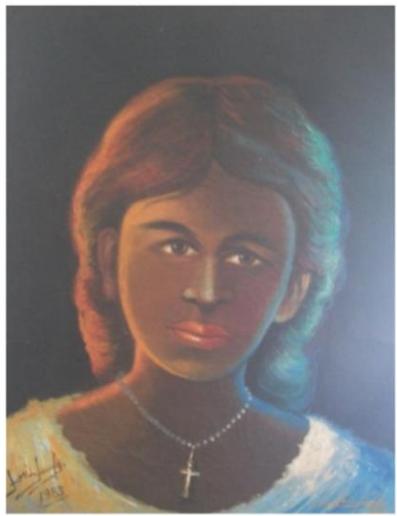






Fonte: Autor, 2019.

Quadro 5 - Retratos

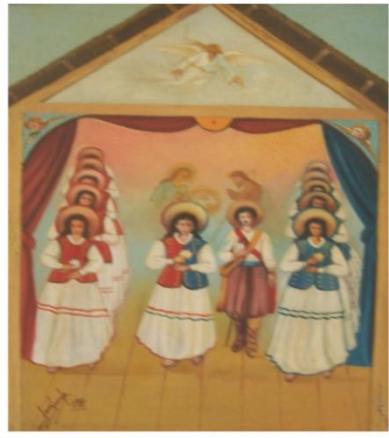
CATEGORIA	TECNICA	ELEM. CARACTERISTICOS
Retratos	Óleo sobre tela	Personagens Conhecidos e Anônimos
<p>Fotos 46 e 47: Quadro Maria Conceição Zumba 1992, óleo sobre tela, dimensão 80cm X60cm. Acervo: Júlia Zumba. / Quadro Militar condecorado 1981, óleo sobre tela, dimensão 177cm X97cm. Acervo SECULT/ Cenarte.</p>		
		 

Fonte: Autor, 2019.

Quadro 6 - Culturas Populares

CATEGORIA	TECNICA	ELEM. CARACTERISTICOS
Culturas populares	Óleo sobre tela	Reisado, Bumba meu Boi, Pastoril, Chegança, Mateus, Bandas de Pífano, Cavalhada, Carnavais de Alagoas.

Foto 48 e 49: Quadro Pastoril 1981, óleo sobre tela, dimensão 66cm X 47 cm. Acervo: SECULT. MUPA / **Quadro Mateus 1988**, óleo sobre tela, dimensão 80cm X60cm, Acervo Fernando Gomes.

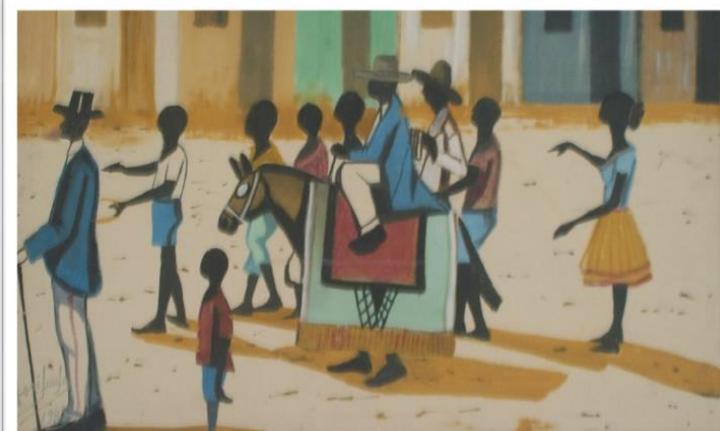
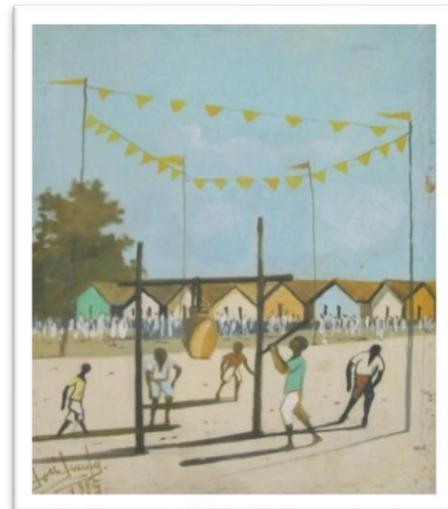
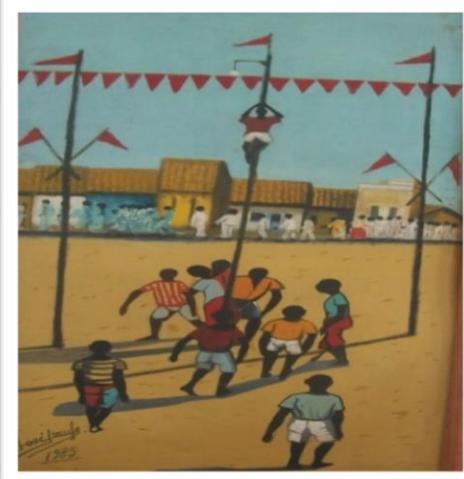
		
---	--	--

Fonte: Autor, 2019.

Quadro 7 - Brincadeiras Populares

CATEGORIA	TECNICA	ELEM. CARACTERISTICOS
Brincadeiras Populares	Óleo sobre tela	Pau de Sebo, Quebra Pote, Burrinha de Carnaval.

Foto 50, 51e 52: Quadro Pau de sebo 1985, óleo sobre tela, dimensão 98cm X48cm. Quadro Quebra pote 1985, dimensão 52cm X 38 cm, Quadro Burrinha de carnaval 1985, óleo sobre tela, dimensão 33cm X68cm. Acervo: Geraldinho Gonçalves



Fonte: Autor, 2019.

4.1 Análise iconológica

Figura 35 - Quadro de Zumba, representação artística de Tia Marcelina, Óleo sobre tela, 1982.



Fonte: Acervo: Edson Moreira.

Como apresentamos anteriormente, existe um conjunto de elementos que atravessa o artista e suas obras, principalmente as de temáticas negras, realizaremos aqui um recorte buscando um dos seus trabalhos mais conhecidos, o quadro de Tia Marcelina. Como já apontado na introdução, o método escolhido para esta análise é o iconológico. De forma objetiva a descrição pré-conográfica identifica descreve as imagens representadas na tela, no processo da iconografia identificamos a imagem por quem está familiarizado sendo esta relacionada a uma figura histórica, mitológica, no processo de análise mais denso iconológico a pintura constitui uma ilustração de um movimento, fornecendo importante evidencia, sendo sua recepção fonte de informações. O conjunto dessas informações coletada por meio do método de entrevistas e pesquisa bibliográfica auxiliam na análise iconológica que evidenciam a concepção de mudanças de atitude referente a visibilidade e a invisibilidade histórica, interpretando assim a decodificação a imagem

No processo de análise **pré-iconográfica**, da tela Tia Marcelina, datada de 1982, vemos a representação de uma senhora negra em primeiro plano, com expressão facial de riso, um olhar sereno. A senhora veste branco e tem sobre o ombro, coberto até o pé, um tecido de

cor vermelho⁸⁵, em forma de manto. Em sua cabeça um turbante com um tecido de cor branca e um cesto de palha, com detalhe de cor branco dentro. Ela está se apoiando em um cajado de madeira com as duas mãos, no fundo observamos uma casa com uma janela e uma porta aberta, a parede tem a cor azul claro e é possível observar parte do reboco faltando deixando visível a estrutura de massapê⁸⁶, em uma rua sem asfalto. Iniciamos aqui a segunda fase, a análise **iconográfica**: as cores branca e vermelha dentro da religiosidade de matriz africana tem uma relação com Xangó. Podemos interpretar que o uso da mesma no quadro corresponde a construção de uma possível relação de proteção de Tia Marcelina de seu Orixá de cabeça Xangó, e segundo artigo “O xangó em Maceió: suas variadas nações”, Tia Marcelina seria responsável pelos fundamentos de Xangó em Maceió⁸⁷:

Em Maceió, o primeiro “toque” ou terreiro que constituiria a identidade de uma “nação africana” seria de Tia Marcelina; ao menos é o que afirmam Abelardo Duarte (1952) e Oséas Rosas (1959)- um terreiro de nação Nagô. Segundo estes, Tia Marcelina seria uma negra da Costa de onde viera a sua “coroa de Dada. (CAVALCANTI; BARROS; FERNANDES, 2006, p. 42).

As cores da veste de uma representação oferecem pistas para reflexão, as quais confere um caráter de maior respeitabilidade e dignidade. Burke fala que “Os próprios governantes eram vistos como imagens, como ícones. O traje, a postura e as propriedades que os rodeavam transmitiam um senso de majestade e poder, [...]. (BURKE, 2017, p. 107). Na terceira fase **iconológica** analisamos o conteúdo externo da obra, onde a figura da imagem de Tia Marcelina representa esse poder religioso, em seu trajes, o poder que teria se materializado com a perda do pé de seu algoz no dia seguinte.

Como afirma em sua publicação o professor Sávio de Almeida, no livro História dos costumes, usos e (ab) usos nas Alagoas. Achega (I): sobre negros:

O pau comeu, e feio! Tia Marcelina tinha o terreiro dela na Praça Sinimbu. Segundo Joca⁸⁸ falou uma vez, numa festa na casa de Celestino⁸⁹, ijexá, Jacintinho, tomando, um gole e outro de xequete, o terreiro da Tia ficava na

⁸⁵ O Orixá de tia Marcelina seria Xangó. (ULISSES, 2012, p. 34).

⁸⁶ Massapê, uma junção de amassa com pé, técnica utilizada para construção de casa com varas e barro. Essas casas eram construídas de forma coletivas, registra-se que o procedimento de construção de casa é uma das origem da dança do coco alagoana, onde os membros participante desenvolveu pisadas diferentes no barro, esses encontram eram acompanhados por musicas e bebidas, tornavam -se uma festa. Fonte oral do Mestre de Coco Alagoano Jurandir Bolso, no evento Agosto da Cultura Popular, ano 2018, na sede do coletivo afro caeté.

⁸⁷ Mas não devemos somente a tia Marcelina a representação dos fundamentos de Xangó em Maceió, e sim a vários outros fundadores e chefes de “toques”, como Foguinho, Pai Adolfo, Mestre Roque, Manoel de Loló, Inácio [...], e outros KULÉ KULÉ, 2006, p. 42,43.

⁸⁸ Joca era Babalorixa, já falecido contemporâneo e amigo de Sávio de Almeida.

⁸⁹ Celestino era Babalorixa, já falecido contemporâneo e amigo de Sávio de Almeida.

esquina vizinha ao Restaurante Universitário⁹⁰[...] O João⁹¹, preto velho, amigo de Fé, morando naquelas ruinas de Ponta Grossa, moço bom mas que trabalhava, também, pelas canhotas, foi quem contou. No meio da pancadaria toda, a Tia Marcelina não aceitou fugir. Para onde? Distante do Axé? Longe dos filhos? A polícia veio com um monte de gente gritando. Entraram, todos invadindo o terreiro e a Tia foi para o Peji [...] Foi assassinada lá dentro, no Peji, com o sangue correndo no meio da comida do santo. E a tia sustentou; a cada chute que levava do soldado, gemia para Xangó (ÊIO, CABECINHA) a sua vingança e, no outro dia, a perna do soldado foi secando, até ele mesmo secou todo. (ALMEIDA, 2016 p. 117, 118.).

Sobrevivia assim nos contos orais, aquilo que podemos chamar de construção de símbolos heroicos, referenciados na luta e na resistência, memória e história, assim permaneceu por muito tempo a história do poder religioso de Tia Marcelina.

Ela é uma construção histórica do próprio povo da macumba. E, como heroína, adquiriu uma amplitude de significados [...] estamos diante de uma espécie de características polissêmica aberta, sem limite, desde que seja entendida como a representação de um passado, um presente e um futuro de resistência. (ALMEIDA, 2016, p. 26)

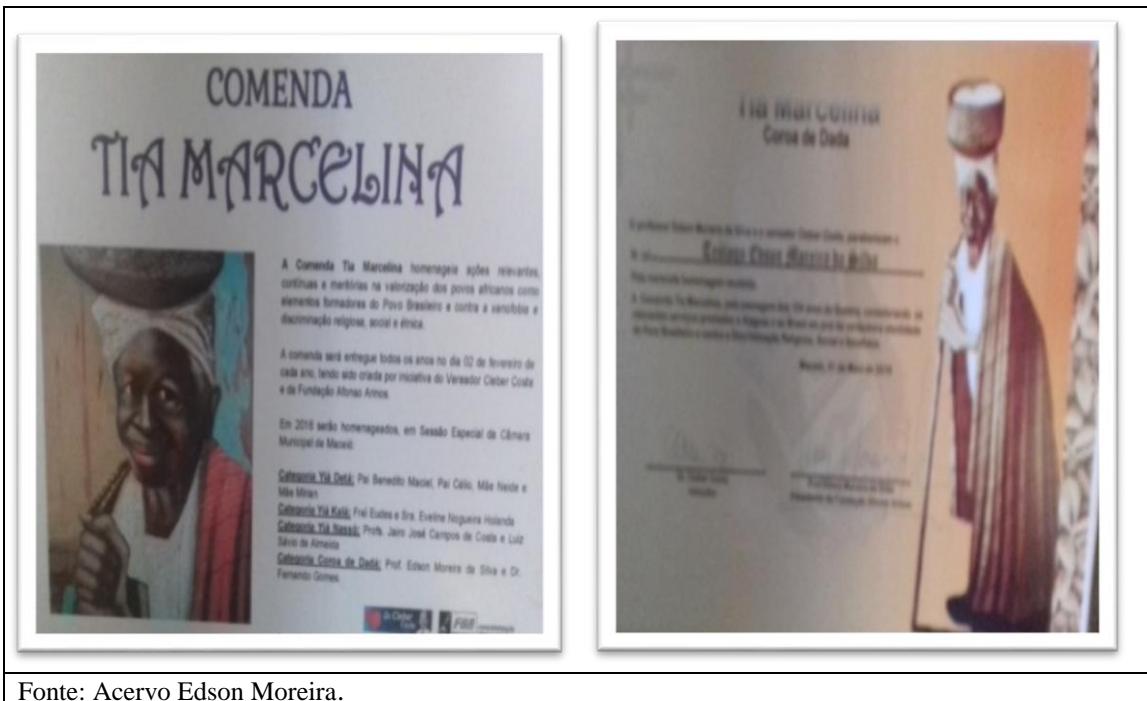
Uma análise mais profunda, iconológica, estabelece uma relação mais ampla a partir dos símbolos e contextos extrínsecos a obra. Para ilustrar o momento histórico do movimento negro alagoano e nos abrir possibilidades de reflexões sobre a luta por visibilidade identitária negra. A criação artística da imagem de Tia Marcelina fortalece substantivamente narrativas utilizadas por diversos agentes, sejam eles instituições governamentais ou organizações de cultuais. Como podemos observar a reprodução da imagem criada por Zumba na comenda concedida pelo poder legislativo municipal da Cidade de Maceió⁹², a comenda é “homenagem ações reativas e continuas e meritórias na valorização dos povos africanos como elementos formadores do *povo brasileiro e contra a xenofobia e discriminação religiosa, social e étnica”.

⁹⁰ A localização exata onde ficaria a casa de Tia Marcelina, ainda é fonte de pesquisas.

⁹¹ João era Babalorixa, já falecido contemporâneo e amigo de Sávio de Almeida.

⁹² A comenda é uma criação do Vereador Cleber Costa e da Fundação Afonso Arino em 18 de Maio de 2016. Lei 614/2016.

Figura – 36 - Comenda Tia Marcelina



Fonte: Acervo Edson Moreira.

A perseguição das manifestações religiosas e culturais da população negra ocorria de forma violenta como afirma o professor Sávio de Almeida:

Houve uma época, aqui em Alagoas, que a Polícia perseguiu muito esses ensaios de Guerreiro... essas coisas... Menos o Pastoril, que era mais classe média. Mas o que era do povão, eles voavam em cima, sob o argumento de que isso era um alto de cachaçada, e de confusão e de violência etc. e tal. Então eles passaram por um período muito grande de pressão policial. Aí houve um acordo depois, eu acho que costurado, um pouco, pelo Théo Brandão [...].⁹³

4.2 O símbolo negro

Uma construção positivada de resistência como Ganga, Zumbi e Dandara, e mais contemporaneamente a construção da heroica Tia Marcelina, se fortalece quando sua história transborda dos círculos orais e chega na academia, mas ainda é um tabu falar da religiosidade de matriz africana, sem a conotação preconceituosa, por isso que esse percursos não são lineares e muito menos sem confrontamentos ou disputas de narrativas sobre a história de defesa da valorização religiosa de matriz africana, como afirma Sávio de Almeida:

E veja bem, quer dizer, veja os rompimentos. De uma hora ‘pra’ outra, você vai ter uma estrutura intelectual se vinculando aos cultos e você ‘tá’ num

⁹³ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, em 08 de novembro 2018.

momento⁹⁴ em que era negado isso. Intelectualmente era negado isso. Não era tema. Macumba era negócio de macumbeiro! Era macumbeiro, era não sei quê lá. Quer dizer que, tudo era interdito ‘pra’ que a pessoa surgisse. E não seria, e eu acredito, que era apenas por ser coisa de negro não. Eu acho que era também, por ser de negro, e também pelos interditos religiosos, muito alicerçados pela Igreja Católica e pelo próprio Espiritismo, que considera isso coisa de segunda linha, de terceira linha, negócio assim da marginada espírita vinda frequentando os Terreiros.⁹⁵

O próprio processo de construção do quadro de Tia Marcelina reafirma as questões de memória e luta do povo negro, em especial o povo negro alagoano. O próprio professor Sávio participou ativamente desse momento, demarcando aqui o quanto suas memórias foram fundamentais para o processo de análise iconológica do referido quadro, trazendo outros protagonistas da construção da história de Tia Marcelina. Segundo ele:

Então, eu terminei tendo assim, amizades com eles e com muitas Casas de Terreiro de Xangô, aqui em Maceió. Eu acho que eu devo ter conhecido muitas e muitas e muitas Casas aqui. Porque eu não perdia saída de Iaô, não perdia nada disso. Tinha uma eu ‘tava’ lá, com esse pessoal. Era o Luís Marinho, era o Celestino. Esses dois eram dirigentes da Federação dos Cultos Afro-brasileiros, que é outra coisa que merece um estudo muito sério! Porque ela começa ‘pra’ negociar *status*. Ela começa na negociação de *status* ‘pro’ culto, ‘pra’ poder sobreviver dentro da estrutura da sociedade branca.⁹⁶

A figura do indivíduo idoso dentro da religiosidade afro brasileira representa um ser de ancestralidade, e por isso deve ser muito respeitado, a imagem estar em pé como se estivesse observando mais que aconselhando, a cor clara de seu turbante também representa a paciência característica atribuída aos de Pretos Velhos, paciência de ensinar aos mais novos. O uso do cajado, simbolizando essa experiência de vida, os pretos velhos em sua grande maioria quando incorporado nos rituais fazem uso de um apoio para sua locomoção, a experiência de ter vivido muito tempo se expressa em um corpo curvado sempre apoiado em um cajado como o artista apresenta no quadro.

A pintura de Tia Marcelina; uma senhora negra, expressando uma postura totalmente diferente dos relatos dos jornais que apresentam uma narrativa negativa sobre como seria a imagem da Yalorixá, a imagem serena de uma matriarca que se apresenta em frente à sua casa, protegendo seu espaço religioso.

À Tia Marcelina se atribui concepções distintas, em diferentes momentos históricos: da forma pejorativa como é apresentada em 1912, no Jornal de Alagoas, à sua atual figura, quando reaparece com adjetivos positivos nas

⁹⁴ O período é 1950.

⁹⁵ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, em 08 de novembro de 2018.

⁹⁶ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, em 08 novembro de 2018.

entrevistas feitas com os adeptos para o documentário 1912: O Quebra de Xangô⁹⁷. Entre outros importantes Babalorixá e Yalorixá perseguidos em 1912, destaco Tia Marcelina, pois acredito que ela torna-se, a partir do Jornal de Alagoas, uma representação na “luta entre classificações, dimensão de toda luta de classes”, (Bourdieu, 1996:81), entre os adeptos da religião afro-brasileira em Alagoas e o restante da sociedade alagoana. Um conflito que se utiliza da memória, que é evidenciado tanto na lembrança como no esquecimento, e provoca implicações na afirmação identitária dos adeptos da religiosidade afro-alagoana. (NASCIMENTO, 2007, p. 4).

A pintura já surgiu como uma pretensão negra de simbolizar a resistência e proteção, enquanto a imagem de tia Marcelina era apresentada nos jornais com intuito de estigmatizar e reforçar a ideia de um ser que se deveria enfrentar, a proposta da pintura mostra o contrário, uma figura acolhedora. Na pintura não se vê ação violenta, toda sua potencialização mobilizadora vem da ideia do poder religioso de Tia Marcelina, de proteção e resistência. Burke, diz que “Pinturas que foram realizadas para despertar emoções podem seguramente ser utilizadas como documento para história dessas emoções.(NASCIMENTO, 2017, p 77)”. Essas emoções são comprovadas pelo uso da imagem criada pelo artista em momentos de reivindicações por liberdade religiosa, pela referências culturais de matriz africana e atos políticos, e narrativas voltada para uma proteção advinda da figura de Tia Marcelina, registrada também em texto de teatro, do espetáculo o centenário⁹⁸, fazendo menção ao balaio de Tia Marcelina, fala que: “Marcelina, saindo solenemente do seu terreiro, retirava de um balaio punhados de pipocas e os atirava como água benta sobre as cabeças de todos”.(CAVALCANTE; PASSOS, 2017, p. 1). Segundo o professor de teatro e ator Homero Cavalcante, afirma que escreveu o texto para:

Fala da presença de Marcelina na cidade, É a inserção da religiosidade dela, naquele momento tão importante da cidade, é uma ficção, mas uma ficção bem provável. O interessante é a substituição da água benta da igreja pelo punhado da pipoca que é Obaluaê, Omulu pra livrar o povo da cidade no momento de festa de tudo que coisa ruim⁹⁹.

⁹⁷ DOCTV é um programa de fomento à produção e tele difusão de documentários brasileiros. Com o objetivo de incentivar a produção de documentários regionais, implantando um circuito nacional de tele difusão de documentários através da rede pública de televisão. É fruto de um convênio firmado entre a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, a TV Cultura e a ABEPEC – Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, em agosto de 2003. Em sua terceira edição, “DOCTV III - Olhares Imaginando O Brasil”, no ano de 2007, o filme 1912: O Quebra de Xangô, um roteiro sobre o fato da destruição dos terreiros de Maceió em 1912, foi um dos premiados, em 2º Lugar. O financiamento para um segundo roteiro foi possibilitado através de uma parceria com a Secretaria de Cultura do Estado no projeto Alagoas Em Cena. (NASCIMENTO, 2007, p.13).

⁹⁸ O espetáculo “O centenário” escrito pelo ator e professor de teatro Homero Cavalcante e o poeta e ator José Marcio Passos foi apresentado no aniversário de 108 anos do Teatro Deodoro realizado no dia 15 de novembro de 2018.

⁹⁹ Informação coletada em conversa informal com Homero Cavalcante, 25 de abril 2019.

No final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, a situação de perseguição contra as manifestações religiosas e culturais se apresentam de forma latente:

Nunca deixou de existir perseguição e perseguição policial, porque acabou com o *Quebra* não. Eu até escrevi isso em alguma coisa. Na década de 30, por exemplo, a perseguição foi imensa! Eu tenho um livro raríssimo! Não sei nem como eu consegui isso, de um grande jornalista que passa por Maceió nessa época e acompanha a Polícia perseguinto alguns Terreiros, na década de 30.¹⁰⁰

4.3 A força negra e O quebra.

A análise iconológica sobre a construção artística de Tia Marcelina corresponde, no meu entender, a uma posição dos povos negros em ressignificar o ato de violência promovido contra a religião de matriz africana em 1912, historicamente registrado pelas mãos brancas:

Porque as decisões na história de Xangô, elas são todas cotidianas. E são transformações que você não pode medir pela violência de uma situação que você não consegue entendê-la bem, do ponto de vista do negro. Você vê que quase todos os trabalhos que passam pelo *Quebra*, eles tratam muito mais da história da estrutura branca do que do negro, [...] A documentação negra é auricular, no ouvido, a comunicação (grifo nosso) [...]¹⁰¹

Assim, a análise da concepção artística da imagem de Tia Marcelina, em frente a uma casa, que também pode ser lida como seu espaço sagrado, seu terreiro, representa essa existência de uma população negra na capital Alagoana. É possível perceber que a presença negra, representava um afrontamento para elite da época, que invisibilizava a presença social e a prática cultural da população negra entender o medo da força negra de homens e mulheres descendentes da resistência do Quilombo de Palmares. O que nos ajuda a compreender a pesquisadora e psicóloga social Pacheco:

Esse medo colonial se estende para o período pós-abolição reformulado, assim como as estratégias de exclusão da população negra.[...] Por mais que se proibisse a capoeira, a religião de matriz africana, e outras manifestações, elas foram rodeadas de um misticismo ameaçador que provocava na população branca (ou que assim se considerava) um respeito forçado.

Assim, como um respeito construído através do desconhecido que gera medo, também a condição cultural brasileira e, mais especificamente, a alagoana de influência africana, cria uma particular familiaridade que induz a convivência, mesmo que invisível, dessas variações culturais.

Porém, mesmo adquirindo um jeito de andar e falar de herança africana, mesmo havendo a presença africana na cama, mesa, musicalidade e do misticismo no catolicismo popular (FREYRE, 2001), mesmo existindo

¹⁰⁰ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, em 08 novembro de 2018.

¹⁰¹ Trecho da entrevista do Professor Sávio de Almeida, em 08 de novembro de 2018.

também esse comportamento amedrontado e/ou familiarizado que fazia com que parte da população alagoana tolerasse a presença negra na melanina dos corpos, batuques de atabaques, roupas de axé e demais manifestações da resistência africana, em determinado momento histórico de Alagoas, se torna valorizado o repúdio a essa presença. (PACHECO, 2015, p. 83-84).

O medo da força e da presença negra na política, assim, podemos entender também que o ato de violência ocorrido em 1912, não foi uma simples disputa de governo, mas revela o poder e presença negra na capital de Alagoas, os ataques correspondem ao medo da elite alagoana do crescimento da população negra fortalecida pela prática religiosa de matriz africana como nos ajuda a pensar o professor Sávio de Almeida :

Então você tinha um marco que depois ele virou ficção. Esse marco do *Quebra* virou ficção. No sentido de que ele extrapolou tanto a condição que ele teve que ele passou a definir uma transição e as transições não se definem por aí não. As transições são continuadas. Uma teoria no trânsito, você só tinha condições de pegar uma teoria no trânsito, porque quando essa contradição do *Quebra* aparece, aparece por conta da política branca. É assim que ele é tratado, 90% do que se fala sobre o *Quebra* é estruturado de três, quatro ou cinco reportagens vagabundas do *Diário de Alagoas*, *Jornal de Alagoas*. E, quando na verdade, o que está por trás é a grande estrutura de perseguição à população negra que aflorava religiosamente.

Não é esse o problema. É que o escárnio e a perseguição eram tão grandes que você derrotaria uma pessoa identificando com o negro. Aí você tem o *Quebra* ao contrário (grifo nosso).¹⁰²

Diante do cenário histórico de sucessivos ataques aos povos negros e suas referências culturais e religiosas, falar do “*Quebra*” por uma perspectiva negra é mais que necessário, deixando claro as importantes contribuições de estudos realizados por diversos pesquisadores sobre o tema, mas é necessário “deixar negro” também, o problema, como apresenta o Savio:

Eu acho que você verá o momento negro do *Quebra*, muito mais pelo que estava consignado nas estruturas de fora da alta elite da disputa política. Eu acho que é muito mais importante você estudar a presença do *Quebra*, se você quiser ver, vá estudar a Liga dos Republicanos Combatentes, porque ali você começa a verificar que ela passa por baixo da cultura, trabalhando as contradições que existiu no fundo dessa cultura daqui e onde o negro também estava em contradição (grifo nosso).¹⁰³

4.4 O ecoar do tambor e o pincel negro de Zumba

No início da década de 1980¹⁰⁴ o professor e pesquisador Sávio de Almeida, junto com membros da religiosidade de matriz africana, decidem agir contra a pressão policial que

¹⁰² Trecho da entrevista do Professor Sávio de Almeida, em 08 de novembro de 2018.

¹⁰³ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, 08 novembro 2018.

¹⁰⁴ O professor não falou um ano específico, porém o registro do quadro é de 1982.

impunha a violência sobre os rituais religiosos. Construindo um evento no Teatro Deodoro com apresentações da cultura negra e religiosa:

Ficamos o Luís Marinho, eu, o Celestino [...] E aí, fiz também amizade com um camarada chamado Joca. Joca morava lá na Ponta Grossa e trabalhava pelas *canhotas*, como a gente chamava. Não sei como é que chama hoje: pelas *canhotas*, pela *esquerda*... pelo *sangue*... Era o que chamavam. Ou seja, tinha certas ligações e não seria muito interessante fazer brincadeira com ele. E ficamos amigos. Isso é importante eu dizer, porque são essas quatro pessoas, comigo cinco, que fazem, em grande parte, aparecer a história da Tia Marcelina em alto curso da memória da Seita – como também chamavam.¹⁰⁵

É organizado no Teatro Deodoro uma reação contra os ataques da polícia. O plano era fazer ouvir os negros, como parte da sociedade, que resistia aos ataques dos preconceitos promovidos pela força policial. Acreditamos, pois, que o processo de construção da criação da imagem de representatividade de Tia Marcelina começa nesse momento, amparado na afirmação de Sávio de Almeida:

Faltava uma representatividade pública, que eles contam aqui que eles não conseguiam ter, porque a própria pobreza, não era o fato de ser a religião em si, mas era aquela própria pobreza que não conseguia se expressar. Existem momentos de expressão magníficos na pobreza [...] Nós precisamos buscar um representante. Eu não ia dizer isso, mas a chave era essa. Aí vai surgindo umas coisas: Tia Marcelina surge daí. Ia surgindo umas coisas.¹⁰⁶

Tia Marcelina não se encerra em uma única fonte de informação, tona-se ilustração para a figura mítica e histórica, relatada em livros, e principalmente uma representação que se constitui em um esforço de representar o falado, os relatos orais, lembranças dos povos negros. Sávio afirma que “Tem que ter um troço aí que sacuda essa história do negro. Quer dizer, não dá mais tempo ‘pra’ você ir lentamente construir essa representatividade.¹⁰⁷”

O espaço do Teatro torna-se, assim um espaço público de disputa de narrativas de visibilidade e de luta contra a perseguição. Era intenção dos proponentes da semana promover toques. É importante esclarecer que toque é o nome popular dos rituais religiosos de matriz africana, o termo toque vem da presença do elemento sagrado da religião de matriz africana que é o tambor. Assim levar para dentro do Teatro o toque e mostrar a força e o valor cultural da população negra, como também o seu direito de realizar seus rituais religiosos, surge assim a proposta de realizar uma ação no Teatro Deodoro, usando o espaço público histórico

¹⁰⁵ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, 08 de novembro 2018.

¹⁰⁶ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, 08 de novembro 2018.

¹⁰⁷ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, 08 de novembro 2018.

socio culturalmente relacionado a elite, promovendo sua ocupação com grupos organizados de religiosos de matriz africana para barrar a perseguição policial, afirma Sávio que:

A gente tem que dar uma tacada que aflore isso daí e que fique a Polícia de mãos atadas, porque agora você não é mais marginal. Você tem que arranjar uma forma de você penetrar numa estrutura de tal modo que a ideia de que você era marginal e vagabundo não possa mais permanecer. E aí não pode ter a violência policial em cima.

A coisa que tem mais importante aqui em Maceió ‘pra’ gente atacar é o Teatro Deodoro.

Por que o Teatro Deodoro? Porque o Teatro Deodoro é símbolo e representativo da cabeça da burguesia de Alagoas.¹⁰⁸

E o evento aconteceu dentro do Teatro como planejado, e a recepção do povo foi de contemplação e orgulho, Sávio afirma que:

Bicho, isso foi tanto planejamento!

- Vamos fazer uma semana de culto tocando no Teatro começando na segunda, terminando no domingo.

O culto que eu chamo é o bum bum bum. Do Toque. O culto não sei porque entrou na cabeça agora. O Toque, porque um dia só não vai fazer efeito. Vai virar curiosidade. Mas essa porra desse Toque, uma semana naquela peste, só com negócio! Imagine o que é que uma pessoa de pé rachado lá da casa do caralho de Maceió, entrar e cantar no palco do Teatro Deodoro! Tomar o Teatro Deodoro ‘pra’ ela! Imagine isso. Imagine e esqueça até o aspecto da luta religiosa. Veja que é uma tomada de... Aquela mulher humilde, aquele povo pobre, aquele povo com orgulho, bicho! Com orgulho que só quem visse, [...]O Bráulio¹⁰⁹ me dizia que pelos cálculos dele, era 16 a 20 mil pessoas que passaram no Teatro Deodoro. Imagine eu, parte desse negócio. A Polícia bate mais em porra nenhuma, depois de um negócio desse. Ai a gente fez um planejamento. De vir... quais são os cultos que viriam, os grupos que viriam, e do interior também. ‘Pra’ que no interior visse o que ‘tava’ acontecendo aqui.¹¹⁰

O artista José Zumba, já era conhecido por sua pintura negra, e como relatamos anteriormente, o conjunto de trabalhos do artista foi e ainda é usualmente exposto em data de celebração da cultura negra, obras que contam histórias dos costumes e hábitos e profissões predominante negras. Por seus trabalhos o artista torna-se uma figura de admiração do povo negro, em destaque os povos dos cultos religiosos de matriz africana, sobretudo em Alagoas. Afirma o professor Sávio que:

O Zumba era profundamente respeitável, respeitado e admirado pelo pessoal da Macumba que conhecia ele. E foi esse pessoal da Macumba que fez minha aproximação com o Zumba. Eu não tive a intimidade com os outros

¹⁰⁸ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, 08 de novembro 2018.

¹⁰⁹ Bráulio Leite; diretor do Teatro Deodoro na época.

¹¹⁰ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, 08 de novembro 2018.

que eu tive com o Zumba não. Não vou mentir. Eu não tive essa convivência de intimidade não. A minha intimidade com o Zumba, ela acontece em torno da Tia Marcelina.¹¹¹

E é nessa construção de referências do povo negro que o artista atua, sendo ele próprio também constituinte dessas referências positivas do negro em Alagoas. Após a semana de ocupação do Teatro Deodoro, afirma Sávio de Almeida, que: “Aí esse negócio foi feito e ficou faltando o símbolo. O símbolo da história. Aí começa a entrar zumba. Você veja como é a história. Começamos a conversar sobre Tia Marcelina. Os quatro.”¹¹²

Todavia, existia bem mais de uma Tia Marcelina nos discursos orais dos religiosos. Desse modo, justifico a necessidade de transcrever um trecho longo da entrevista do professor Almeida, pela importância do depoimento afirma, ele:

Eu notei que existiam 500 mil Tias Marcelina. E nunca, nas minhas andadas por esses Terreiros, eu vi quem tivesse conhecido a minha grande amiga, a Tia Marcelina. E dissesse assim:

- Eu conheci a velha.

Gente, digamos assim, de 7, 8 anos de idade, naquela época, se tivesse vivo, teria conhecido a Tia. Então eu não sabia quem era, que existia, não sabia nada. Aí eu disse ‘pro’ Celestino:

- Celestino, nós temos que descobrir essa Tia Marcelina, um retrato da Tia Marcelina.

Aí Celestino:

- Então vamos procurar essa Tia Marcelina!

Aí foram atrás do Zumba. Veja que o Zumba tinha representatividade dentro, porque senão não iriam atrás dele. Aí disseram ‘pra’ mim:

- Ó professor, o Zumba disse que tem o retrato de Tia Marcelina.

A Tia Marcelina era aquela que a gente quisesse que ela fosse, né. Precisava de uma. Não precisava de uma determinada, mas de uma. Aí me mostraram o retrato da mulher que era uma senhora, que devia ser uma daquelas pretas velhas que andavam pela rua aqui na década de 20, 30, por aí assim. Aí eu olhei e vi que a fotografia... Olhei assim... Não disse nada, eu. Aí disse assim:

- Então é essa a Tia Marcelina.

[...]- Diga o Zumba que faça um quadro dela que eu compro, que é pra gente ter o retrato da Tia Marcelina.

[...] foi aí que nasceu o quadro da Tia Marcelina. Esse quadro nasce de todo um movimento histórico [...]

Aí eu falo coisa. Aí eu fui falar com Zumba. Zumba me mostrou... Eu vi primeiro o esboço que ele fez, não sei nem como é que tava o esboço que ele fez, porque ele fazia em telas que não eram boas e eu acho que por isso muito das obras dele se perderam, porque perderam nitidez. Eu acho que muito do brilho da coisa do Zumba foi embora, porque nem tinta esse pessoal ‘pra’ pintar, ele tinha dinheiro ‘pra’ comprar. O Zumba era conhecido como o cara que fazia cartaz ‘pra’ cinema, reclame de cinema.

¹¹¹ Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, 08 de novembro 2018.

¹¹² Trecho da entrevista do professor Sávio de Almeida, 08 de novembro 2018.

Era o que botava nos postes, aquelas tabuletas assim! Ele fazia aquilo. Era cenário ‘pra’ teatro... Ele saia, coitado, vendendo a obra dele, como se tivesse garimpando tostão aqui em Maceió. Quer dizer, ele nunca foi tido como artista, porque ele não poderia ser tido como artista. Ele não expressava nada. Ele não tinha a expressão pública. Que é importante um trabalho desse seu porque ajuda que essa expressão pública venha, apesar dele morto.

Pois bem. Foi a importância que eu vi no seu teatro. Essa representatividade pública da arte negra, que não é uma arte negra que você veja recursos tribais, mas é a arte negra que era possível de um cara que precisava sobreviver aqui em Maceió.¹¹³

É importante ressaltar que a representação artística criada por Zumba não está aqui sendo posta em julgamento, se é ou não o retrato de Tia Marcelina. Consideramos para nossa análise que esta representação artística se tornou símbolo de narrativas que reverberam em discursos sobre visibilidade, liberdade, justiça, assim como nos possibilita os registros históricos de construção de símbolos. Burker, (2017, p. 97) “A liberdade, em especial, teve uma iconografia característica, baseando-se na tradição clássica, porém transformando-se de acordo com as circunstâncias políticas em mutação, bem como os talentos individuais dos artistas.”

Portanto, a representação artística de Tia Marcelina, hora analisada, traz essas narrativas de novos olhares para o discurso do fim da cultura negra, sobre a manutenção do silêncio do povo negro pós 1912, o que deixa claro que a manutenção do discurso de vitória do massacre faz parte dessa constante disputa de narrativas. Os ataques são fatos, porém, as resistências também. Elas continuaram:

Mas isso que eu ‘tô’ dizendo não é de 80, isso aí. Aí é resultado. Torna-se esse quadro. Esse quadro do Zumba, ele reproduziu diversas vezes. E devia ter reproduzido muito mais, porque a ampliação do quadro da Tia Marcelina, é a ampliação do resgate histórico. Passou a ter... a representatividade que eu queria, passou a ter um símbolo. Veja bem, quando eu digo ‘eu’, você ‘tá’ entendendo ‘nós’.

Porque eles não tinham o poder intelectual de se expressar como eu tinha, mas eles tinham as ideias e tinha o pensamento deles, e eles discutiam ali. Aquilo foi um conjunto, uma coisa conjunta.

Então, nasce aquele quadro. O Zumba deve ter reproduzido, que eu saiba, umas 4 a 5 telas daquela. Mas o material que ele trabalhava era um material pobre e a minha eu não sei o que foi que aconteceu que mofou e rasgou-se; a tela acabou-se.

E começou também uma identificação pessoal dele com Tia Marcelina, porque esse pessoal dizia que a Tia Marcelina andava comigo.¹¹⁴

¹¹³ Trecho da entrevista do professor Savio de Almeida, 08 de novembro 2018.

¹¹⁴ Trecho da entrevista do professor Savio de Almeida, em 08 de novembro de 2018.

A análise do quadro nos possibilita perceber como opera a auto identificação e a concepção da memória de resistência e símbolos culturais e políticos, que restabelecem por meio da estética dos trabalhos do artista a memória de acontecimentos que são ressignificados, não mais como momento de vitimização mas como representação de uma memória de resistência cultural e religiosa, seja pelas cores de Xangô em suas vestes, Xangô que representa entre outras narrativas a justiça para os adeptos da religião, segundo o pesquisador e sociólogo Reginaldo Prandi, Xangó é reconhecido como o orixá da justiça:

Xangó e seus homens lutavam com um inimigo implacável. Os guerreiros de Xangó, capturados pelo inimigo, eram mutilados e torturados até a morte, sem piedade ou compaixão. As atrocidades já não tinham limites. O inimigo mandava entregar a Xangó seus homens aos pedaços. Xangó estava desesperado e enfurecido. Xangó subiu no alto de uma pedreira perto do acampamento e daí consultou Orunmila sobre o que fazer. Xangó pediu ajuda a Orunmila. Xangó estava irado e começos a bater nas pedras com o *oxé*, bater com seu machado duplo. O machado arrancava das pedras faíscas, que acendiam no ar famintas línguas de fogo, que devoravam os soldados inimigos. A guerra perdida foi se transformando em vitória. Xangó ganhou a guerra. Os chefes inimigos que haviam ordenado o massacre dos soldados de Xangó foram dizimados por um raio que Xangó disparou no auge da fúria. Mas os soldados inimigos que sobreviveram foram poupadados por Xangó. A partir daí, o senso de justiça de Xangó foi admirado e cantado por todos. Através dos séculos, os orixás e os homens têm recorrido a Xangó para resolver todo tipo dependência, julgar as discordias e administrar justiça. (PRANDI, 2017, p. 245).

Assim, entendo que o balaio de palha com pipoca, balaio presente na cabeça de Tia Marcelina, é ressignificado como referência de proteção. Nos rituais religiosos, que participei para o orixá obaluaê- Omulu, observei que é realizado o banho de pipoca, as quais são jogadas para alto para cair sobre todos os presentes, que recebem com gestos como estivessem lavando o corpo. A simbologia da pipoca é consequência da cura de Obaluaê, faz parte de sua mitologia, afirma Prandi, em seu livro A mitologia dos orixás, 2017:

Chegando de viagem a aldeia onde nascera, Obaluaê viu que estava acontecendo uma festa com a presença de todos os orixás. Obaluaê não podia entrar na festa, devido a sua medonha aparência. Então ficou espreitando pelas frestas do terreiro. Ogum, ao perceber a angustia do orixá, cobriu-o uma roupa de palha que ocultava sua cabeça e convidou-o a entrar e aproveitar a alegria dos festejos. Apesar de envergonhado, Obaluaê entrou, mas ninguém se aproximava dele. Iansã tudo acompanhava com rabo de olho. Ela compreendia a triste situação de Omulu e dele se compadecia. Iansã esperou que ele estivesse bem no centro do barracão. O *xeré* estava animado. Os orixás dançavam alegremente com suas equedes. Iansã chegou então bem perto dele e soprou suas roupas de *mariô*, levantando as palhas que cobriram sua pestilência. Nesse momento de encanto e ventania as feridas de Obaluaê pularam para alto, transformadas numa chuva de

pipocas, que se espalharam brancas pelo barracão. Obaluaê, o deus das doenças, transformou-se nem jovem, num jovem belo e encantador. Obaluaê e Iansã Igabalé tornaram-se grandes amigos e reinaram juntos sobre o mundo dos espíritos, partilhando o poder único de abrir e interromper as demandas dos mortos sobre os homens. (PRANDI, 2017, p. 207).

E assim, portanto, afirmo que a própria figura de uma preta velha, essa última complementando uma interpretação iconológica que nos possibilita identificar muitas referências identitárias negras, nos possibilita refletir sobre a construção de um símbolo por meio de uma obra de arte.

Para tanto, assim entendemos, que representação artística de Tia Marcelina está envolvida em uma construção coletiva, e que novas narrativas e significados são construídos com o uso da imagem em diversas reprodução para simbolizar o direito à liberdade religiosa, expressões da cultura negra até a luta por direitos humanos, observamos essa dinâmica social, as quais nos remete a interpreta sua força simbólica como referencial substancial no tocante a identidade negra. Sobre essas relações de identificações com a imagem construída para a história de Tia Marcelina, o seu poder como imagem símbolo não está condicionado se é, ou não a imagem “verdadeira” de Tia Marcelina, o professor Sávio afirma que:

Por isso é que existe aquela carta de amor ‘pra’ Tia Marcelina. Eu passei a amar a Tia Marcelina. Ela não era só um símbolo que eu havia ajudado a inventar [...] A inventar não! Que eu havia ajudado a resgatar ‘pra’ dar [...] não uma unidade, mas... dar um foco de que havia uma história que precisava ‘tá’ no meio do povo. Infelizmente é uma história que só vai aparecer com a Academia. Infelizmente.¹¹⁵

Sabemos da violência da escravidão, do Quebra de 1912, porém em todo momento histórico houve resistência! E o quadro de Tia Marcelina “Não importa se é verdade ou não¹¹⁶ “. Ilustra bem os versos do poema “Malungos”, de Jorge Amâncio, que diz:

Teu choro cor de zanga
pariu do corpo a dor
misturou-se sangue e terra
ódio e paz, amor e guerra

Viste o sofrimento de um povo
o lamento do cativeiro
a hora de a liberdade voar

O que teus olhos viram

¹¹⁵ Trecho da entrevista de Savio de Almeida, 08 de novembro 2018.

¹¹⁶ Trecho da entrevista de Savio de Almeida, 08 de novembro 2018.

teu corpo pariu

As cicatrizes, o sangue,
o extermínio, as lágrimas
fecundaram teu corpo
em gesto cor e poesia

O abstrato se concretizou
materializou-se na cor

Os rebentos ainda rebeldes
colhem flores políticas
beijam mãos religiosas
cantam hinos libertinos

O que teus olhos viram
teu copo pariu

(AMANCIO, 2012, p. 49).

A arte de Zumba, é esse abstrato que se concretizou em cor. E o que importa é que a imagem representa a resistência da população negra na defesa de suas referências identitárias, culturais e de liberdade religiosa. Esta análise iconológica nos possibilita, assim, abrirmos espaço para propor outra narrativa e pensar que toda essa referência afro brasileira de uma Alagoas negra, não é o que sobrou, mas o que resistiu e resiste e por isso permanece viva.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossas reflexões e perspectivas identitárias identificada na obra do artista, nos possibilitou compreender como a dinâmica racista e preconceituosa atuam na invisibilidade do negro, esses mecanismos estruturam a prática racista em nossa sociedade instituindo a condição da cultura afro brasileira a uma arte menor; pensamento hegemônico discriminatório que se estrutura nas produções científicas que insistem na negação do protagonismo negro dentro da sociedade.

É na contramão desse sistema racista que encontramos novos significados, que se contrapõem ao imaginário negativo sobre o negro, nas disputas socioculturais de narrativas sobre a história, memória e lutas dentro da sociedade Alagoana e brasileira. Compreender como funciona os controles e o sistema do pensamento hegemônico racista é fundamental para seu enfrentamento.

Apresentamos com esse trabalho condições de afetar e alterar padrões de pensamento sobre o artista José Zumba, sobre a culturas e a arte afro-brasileira de forma que novos comportamentos e visões possam reconhecer o protagonismo social dos homens e mulheres negras nas condições de estabelecer suas próprias narrativas na sociedade. Partindo da análise da obra do artista realizamos a superação dos paradigmas do silêncio estabelecido pelo pensamento hegemônico de “harmonia racial” ainda presente nas narrativas teóricas que se sobrepõem a cultura afro-brasileira.

Apresentamos por tanto resultado de uma pesquisa científica Interdisciplinar multirrefencial que auxiliam futuros trabalhos que busquem de forma crítica a construção de novos pensamentos que se contrapõem as narrativas e linhas racistas discriminatórias acadêmica estabelecida pela perspectiva hegemônica eurocêntrico de conhecimento social, histórico e cultural do negro.

Realizando um trabalho estruturado em 4 seções, para que contribuíssem para melhor apresentação e sua compreensão, iniciando com a uma breve discussão sobre Cultura, e propondo que a mesma seja vista no plural, ampliando assim a ideia de que o artista e seus trabalhos fazem parte de uma representação negra, a qual não cabe dentro de um conceito singular baseado em uma dicotomia preconceituosa de que a expressões culturais negras são inferiores ou menor valor criativo, ou são invisibilizadas, apresentamos o artista como construtor de conhecimento sobre a história e memória da população negra as quais são sistematicamente silenciadas com intuito de diminuir sua força política de confrontar as

narrativas oficiais, que se apresenta como único meio de construção de conhecimento sobre a realidade social.

Chegamos à conclusão de que o artista não só por sua origem quilombola, mas por uma vida dedicada as artes visuais, foi mesmo que tardio reconhecido, afirmamos tal reconhecimento pelas narrativas que encontramos em documentos que celebram sua dedicação em manter em seus trabalhos uma identidade negra, contribuindo assim para visibilidade da população negra nos reconhecimentos institucionais. No entanto, não significou mudanças em sua condição socioeconômica, situação essa que não impede que o vejamos como agente ativo que deixará um legado artístico que fortalece a cultura afro alagoana e afro brasileira, porém atravessados por diversas referencias das culturas afro brasileiras, em uma sociedade racista e preconceituosa e o mesmo consciente de sua condição e se seus semelhantes e usava seus trabalhos como forma de denúncia de tal situação. Ainda em vida participou de exposições, e após sua morte, principalmente as de temáticas afros, seus trabalhos tornaram-se símbolo de uma representação da memória de resistência afro brasileira.

Na seção dois pelas informações recolhidas, seja pelas entrevistas e bibliografias pesquisadas a relação do artista José Zumba com movimentos religiosos de matriz africana, foi maior que com os movimentos políticos negros, porém isso não significa que o mesmo tenha sido um militante do movimento político negro. Podemos afirmar apenas que o mesmo tinha conhecimento e uma proximidade com a religiosidade de matriz africana. Porém nem a impossibilidade de identificar o artista como militante ou membro de uma religião, impede de identificarmos sua coerência em relação a sua identidade negra, a exemplo da negação do branqueamento ao pintar Jesus Cristo negro.

Percebermos diante das diversas formas de luta e resistência: da quilombagem até redemocratização que a construção de políticas públicas para população afro brasileira só foi possível com a organização de uma permanente luta contra toda forma de preconceito. Apresentamos a importância da educação como processo de transformação e desconstrução de preconceito. Assim ressaltamos a construção de referencial histórico que fortaleça a visibilidade afro brasileira, como também uma Alagoas negra com suas características e ainda a tão necessária luta por liberdade e respeito as religiões de matriz africana.

Na seção três ao falarmos de uma a imagem afro alagoana, nada mais exemplar podemos relacionar e apresentar do que o legado do artista, ressaltamos a importância do recorte temático para produção do trabalho de reflexão e perspectivas identitárias os quadros com as principais referências, técnica e características auxiliam na compreensão de seu

legado. Ao apresentamos quadros descritivos da obra do artista, detalhado com registro fotográfico, e a análise iconológica do quadro Tia Marcelina 1982, apontamos o quanto o artista foi imprescindível ao não desistir, apesar das condições de sua profissão, a imagem criada pelo artista é hoje um referencial de memória e de luta.

O método central desta pesquisa é o Iconológico, como já explicitado no corpo do texto. Trata-se de uma metodologia de estudo da imagem, vindo do campo das artes, desenvolvido pelo Historiador da Arte Erwin Panofsky. Assim, partimos das questões suscitadas pela imagem, contextualizando com novas informações e documentações encontradas através de pesquisas, revelações das lutas e as trajetórias dos homens e mulheres negras de forma positiva, sendo esse um dos maiores legados do artista, uma contribuição fundamental para superação de paradigmas em uma sociedade marcada pelo preconceito social e racial.

Por meio de entrevistas abertas e semiestruturadas com familiares, com pessoas próximas, as quais conviveram com artista, seja na qualidade de amigos ou clientes; pesquisas em jornais, cartão postal, catálogos, revistas e bibliografias que falavam do artista; participação em eventos culturais e afro religiosos e registro fotográfico das principais temáticas do artista; que consolidaram a construção de redes de informações que se cruzam e possibilitam entender e apresentar uma interpretação de seus códigos simbólicos e identitários.

Toda possibilidade identitária observada e identificada nas narrativas sobre as obras do artista, deva-se, a sua biografia, aliada a uma postura coerente com sua condição sócio cultural, uma vida, um cotidiano de muita resistência empenhado por meio de seu ofício de artista plástico. Relacionar sua vivência enquanto homem negro, conhecedor das problemáticas sociais, do racismo e da intolerância religiosa, para além da margem da história, afirmamos que o artista se torna a própria história como protagonista.

Superando paradigmas das exigências formais e dificuldades de documentação, utilizei uma metodologia que me possibilitou trabalhar com as obras, sendo estas o ponto de partida para identificar diversas problematizações discursivas, como também construções e a ressignificação de narrativas sobre a história oficial do negro em Alagoas e no Brasil.

Sua inestimável linguagem estética, em vários momentos expressionista, vai além da contemplação, podemos afirmar que vida e obra tornam-se um referencial didático que entre outras possibilidades conseguem problematizar as relações sociais, ficando evidente sua condição de apresentar caminhos possíveis para soluções do mesmo, seja pelo respeito a

liberdade religiosa de matriz africana, pela valorização da cultura afro brasileira e, particularmente, pelo respeito a condição de artista plástico.

Diante do exposto que o resultado dessa pesquisa possa ajudar em futuros trabalhos sobre o artista, sua biografia, suas principais temáticas e sobre a história do movimento negro alagoano, proporcionando maior conhecimento sobre as marcas da cultura negra nas artes visuais. Sua importância se apresenta pelo fato de se construir academicamente um trabalho pautado na descoberta das relações identitárias, baseada na análise da imagem como registro histórico, social, cultural e político.

Concluo que todos os procedimentos metodológicos possibilitaram a construção da pesquisa e sua reproduzibilidade para futuros pesquisadores de Arte, História, Antropologia, Educação e outras áreas de conhecimentos e interessados sobre a temática afro. Desejo que o trabalho aqui apresentado possa ser uma contribuição dentro e fora da academia para discussões sobre (in) visibilidade e identidade negra de forma positivada na sociedade.

REFERÊNCIAS

ALAGOAS. Secretaria da Cultura (SECULT). **Zumba um pintor negro para o Brasil:** [catálogo que reúne fotos das 85 obras do pintor alagoano]. Curador da exposição Denis Matos. Maceió: Secult, 2011.

ALBURQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes.** São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Luiz Sávio de. **História dos costumes, usos e (ab) usos nas Alagoas:** achegas (I): sobre negros. Maceió: Agencia Fonte de Notícias, 2016.

AMÂNCIO, Jorge. **Negrojorge.** Brasília, DF: Ed. Ler, 2012.

ANDRADE, Fernando Gomes de. Oxalá, outro Zumba! **Jornal Gazeta de Alagoas**, Maceió, ano 77, ed. 2483, 3 dez. 2011. Caderno Saber, p. 7.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular.** 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARAUJO, Zulu. Patrimônio da Cultura Negra. **Revista Palmares:** Cultura Afro Brasileira, Brasília, DF, ano 4, n. 4, p. 5-7, 2008. ISSN: 1808-7280.

ARNAUT, Luiz; LOPES, Ana Mônica. **História da África:** uma introdução. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

BARDI, Pietro Maria. **Do surrealismo ao expressionismo.** In: GÊNIOS da pintura São Paulo: Abril Cultural, 1969. v. 8.

BARROS, Francisco Reinaldo Amorim. **ABC das Alagoas:** dicionário biobibliográfico, histórico e geográfico **de Alagoas.** Brasília, DF: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicação, 2005. (Série Edições do Senado; 62-A).

BARROS, Rachel Rocha de Almeida. O lugar social das palavras africanas no português do Brasil. In: CAVALCANTI, Bruno César; FERNANDES, Clara Suassuna; BARROS, Rachel Rocha de Almeida (org.). **Kulé Kulé:** religiões Afro-brasileiras. 2. ed. Maceió: EDUFAL, 2006. p. 11. **ISBN:** 9788571774469.

BARROS, Rachel Rocha de Almeida; CAVALCANTE, Bruno César; FERNANDES, Clara Suassuna (org.). **Kulé Kule:** afroatitudes. Maceió: Edufal, 2004.

BARROS, Rachel Rocha de Almeida; CAVALCANTE, Bruno César; FERNANDES, Clara Suassuna (org.). **Kule Kule:** educação e identidade negra. Maceió: Edufal, 2006.

BASTOS Larissa; SANTOS Wellington. [Tia Marcelina um mito que ainda aguça]. Blog Mandacarum. [S.l.], 16 out. 2012. Disponível em: <http://mandacarurn.blogspot.com.br/2012/10/tia-marcelina-um-mito-que-ainda-aguca-o.html>. Acesso: em: jun.2015.

BEZERRA, Edson. Quilombismo urbano: uma alegre e folia de negros periféricos. In: TENORIO, Douglas Apratto; COSTA, Jairo José Campos (org.). **A presença negra em Alagoas**. Maceió: Viva Editora, 2014. (Edições do Senado, 214).

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2012.

BRASIL. Lei n. 11.645, de 10 março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 11 mar. 2008. p. 1. Na página 1, na epígrafe, onde se lê: “lei n.º 11.465, de 10 de março de 2008”, leia-se: “lei n.º 11.645, de 10 de março de 2008”.

BRITO, Angela B. de; SANTANA, Moises de Melo; CORREIA, Rosa Lúcia (org.). **Kule Kule**: educação e identidade negra. Maceió: Edufal, 2006.

BURKE, Peter. **A escrita da história novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 2011.

BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo: Unesp, 2012.

BURKE, Peter. **O que é história do conhecimento?** Tradução Claudia Freire. São Paulo: Unesp, 2016.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidencia histórica. São Paulo: Unesp, 2017.

CAMPOS, Célia. **Uma visualidade**: trajetória e crítica da pintura alagoana 1892-1992. Belo Horizonte: LivraLivro, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAVALCANTE, Bruno César; BARROS, Rachel Rocha de Almeida; FERNANDES, Clara Suassuna (org.). **Kule Kule**: religiões afro-brasileiras. Maceió: Edufal, 2006.

CAVALCANTE, Homero; PASSOS, José Marcio (direção, dramaturgia, produção). **O Centenário**: peça teatral. Além dos produtores, integram o elenco os atores Erick Hanon, Marilane Miranda, Marcondes Bertoni e Kadu Oliveira. Organização Diretoria de Teatros do Estado de Alagoas. Apresentação Teatro Deodoro, Maceió, 15 nov. 2018.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8 n. 16, 1995, p. 179-192. ISSN: 2178-1494.

CLOVIS, Moura. **A encruzilhada dos orixás**: problemas e dilemas do negro brasileiro. Maceió: EDUFAL, 2003.

CORREIA, Rosa Lia da Silva. **Como nêgos dos Palmares**: uma nova história de resistência na Serra da Barriga-AL. Orientador: Edna Ferreira Alencar. 2016. 251 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil**: mito, história, etnicidade. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

DANTAS, Carmen Lucia. **Catálogo da exposição arte popular alagoana**: o artista do povo, o artista com povo: coleções. Maceió: SESC-AL, 2003. p. 3-5.

DANTAS, Carmen Lúcia. Zumba uma vida cheia de estrelas. **Jornal Gazeta de Alagoas**, Maceió, ano 77, ed. 2483, 3 dez. 2011. Caderno Saber, p. 7.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUARTE, Abelardo. **Folclore negro alagoano**: área de cana-de-açúcar: pesquisa e interpretação. 2. ed. Maceió: Edufal, 2010. (Coleção Nordestina, v. 66).

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. da **Etnografia da duração**. Porto Alegre: Marcasul, 2013.

EDELWISS, Frederico. **Apontamentos de folclore**. Salvador: EDUFBA, 2001.

ENCICLOPÉDIA dos Municípios de Alagoas. Maceió: Instituto Arnon de Mello, 2006.

EUGENIO, Rodnei William. **A benção aos mais velhos**: poder e senioridade nos terreiros de candomblé. Orientadora: Elisabeth Frohlich Mercadante. 2012. 92 p. Dissertação. (Mestrado em Gerontologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOLHETIM REPÓRTER SEMANAL Maceió, ano 2, ed. 96, 9 a 15 d jan. 1982.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan. 1989.

GENNARI, Emilio. **Em busca da liberdade**: traços das lutas escravas no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

KUCHEMANN. Berlindes Astrid. Envelhecimento populacional, cuidado e cidadania: velhos dilemas e novos desafios. **Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 27, n. 1, p. 165-180, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922012000100010>.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. Trad. Moises Maumeister. São Paulo: Perspectiva. 1971.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

LIMA, Marcial. **Cartão postal em homenagem ao artista alagoano**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1979. Lembrança dos concluintes do segundo semestre de 1979.

LUZ, Marcos Aurélio, **Cultura negras em tempos pós-moderno**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MACENA, Lelo. Festejos combate intolerância religiosa. Entrevistado Bruno César Cavalcanti. **Jornal Gazeta de Alagoas**, Maceió, ano 74, ed. 1192, p. 4, 1 fev. 2009.

MAGNANI, José Guilherme C. “De perto e de dentro”: nota para uma etnografia urbana, **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, p 11-29, 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092002000200002>.

MARTINS, Carlos; SANTOS Laurita. **Movimento social negro e estado**: as correlações de forças e a implementação de políticas públicas. Maceió: EDUFAL, 2013.

MARTINS, João Batista. Contribuições epistemológicas da abordagem multirreferencial para a compreensão dos fenômenos educacionais. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 85-94, ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782004000200007>.

MIRANDA, Humberto da Silva. **Meninos, moleque, menores...**: faces da infância no Recife 1927-1937. Orientadores: Paulo Donizeti Sierpiersk e Isabel Cristina Martins Guillen, 2008. 178 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2008.

MORAES, Tancredo. **Resumo histórico antropogeográfico do estado de Alagoas**. 2. ed. melhorada. Maceió: Imprensa Oficial do Estado de Alagoas, 1960.

MOURA, Carlos. 20 anos de história. **Revista Palmares**: Cultura Afro Brasileira, Brasília, DF, ano 4, n. 4, p. 8-15, 2008. ISSN: 1808-7280.

MULLER, Maria Lucia Rodrigues. **Educadores e alunos negros na primeira república**. Brasília, DF: Ludens, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude usos e sentidos**. São Paulo: Ática 1986.

MUSEU DE ARTE NEGRA (MAN). **Obras Cristo Negro**. Disponível em: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-cristo-negro/>. Acesso em: 3 jun. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetórias e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>.

NASCIMENTO, M. L. **As representações de tia Marcelina**: uma luta entre classificações. Maceió, 2008. Disponível em: <http://ideario.org.br/wp/wp-content/uploads/2013/10/kule4-moroni-laurindo.pdf>. Acesso em: maio 2016.

OLIVEIRA, Nadir Nobrega. **Sou negona, sim senhora!**: um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano. Maceió: Grafmarques, 2017.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Pioneira 1979.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte de renascença. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 47-65. (Debates).

PEREIRA, Janeleia, O Xangó em Maceió: suas variadas nações. In: CAVALCANTE, Bruno César; BARROS, Rachel Rocha de Almeida; FERNANDES, Clara Suassuna (org.). **Kulé Kulé**: religiões afro-brasileiras. 2.ed. Maceió: Edufal, 2006. p. 43.

PERISCÓPIO: a revista dos alagoanos. Maceió, ano 1, edição 009, nov. 1996. “In memoriam” vida de artista Jose Zumba 1920-1996.

PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, Oliver. **A história da escravidão**. São Paulo: Boitempo, 2009.

POLLAK, Michael. Memoria, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n 3, p. 3-15, 1989. ISSN: 2178-1494. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em:

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PROGRAMA BRASIL QUILOMBOLA. **Guia de políticas públicas para comunidade Quilombola**. Brasília, DF: Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. 2013.

PACHECO, Lwdmila Constant. Racismo e Intolerância Religiosa: Representações do Xangô nos jornais de Maceió entre 1905 e 1940. **Sankofa**: Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, **São Paulo**, ano 8, n. 15, ago. 2015.

RAFAEL, Ulisses Neves **Xangô rezado baixo**: religião e política na Primeira República. São Cristóvão: Ed. UFS; Maceió: EDUFAL, 2012.

RODRIGUES, Celio. Construindo diálogos no combate à intolerância religiosa. In: PROJETO Tambor falante: refletindo, debatendo e transformando realidade. Maceió, Mascarenhas, 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombo**: modos e significados. Ilustrações: Samuca Santos e Tárcio Vasconcelos. Brasília, DF, INCTI, UNB, 2015.

SANTOS, Jeamerson dos. **Estudo descritivo da vida e obra do artista plástico Jose Zumba**. Orientadora: Rachel Rocha A. Barros. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Alagoas, 2013.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Zumbi**. São Paulo: Global, 2006.

SANTOS, Wellington. Intolerância religiosa e preconceitos correlatos. In: PROJETO Tambor falante: refletindo, debatendo e transformando realidade. Maceió, Ed. Mascarenhas, 2018.

SILVA, Jefferson Santos da. Um movimento negro em Alagoas: a associação cultural Zumbi (1979- 1992). In: CAVALCANTE, Bruno Cesar; BARROS, Rachel Rrocha de Almeida; FERNANDES, Clara Suassuna (org.). **Kulé Kulé**. 2. ed. Maceió: Edufal, 2006. v. 2, p. 97.

SILVA JUNIOR, Gérson Alves da; VASCONCELOS, Sibela de Barros Mata. Auto-estima em afrodescendentes: a partir de estudos comparativos. In: BRITO, Ângela Maria B. de; SANTABA, Moisés e Melo; CORREIA, Rosa Lucia (org.). **Kulé Kulé**: educação e identidade negra Maceió: EDUFAL, 2006.

SOUZA, Pedro. A boa nova da memória anunciada: o discurso fundador na afirmação do negro no Brasil. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Discurso fundador**: a formação dos pais e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes Editores, 1993.

TENORIO, Douglas Apratto, COSTA, Jairo José Campos (org.). **A presença negra em Alagoas**. Maceió, Viva Editora. 2014.

TICIANELI, Eduino. Maestro Fon-Fon de Santa Luzia do Norte para o mundo. **História de Alagoas**, 9 mar. 2017. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/maestro-fon-fon-de-santa-luzia-do-norte-para-o-mundo.html>. Acesso em: jul. 2017.

TURRA, Cleuza; VENTURI, Gustavo (org.). **Racismo cordial**. São Paulo: Ática, 1995.

VIÉGAS, Osvaldo. José Zumba, o homem que marcou a história das artes plásticas em Alagoas. **Jornal Gazeta de Alagoas**, Maceió, ano 77, ed. 2483, 3 dez. 2011. Caderno Saber, p. 7.

ANEXOS

ANEXO A - Foto 1: Em destaque o teatrólogo Pedro Onofre Diretor do Teatro Deodoro a esquerda de terno escuro Jose Zumba exposição organizada por Edson Moreira no Teatro Deodoro dec. De 80. **Foto 2:** Em destaque Jose Zumba e o teatrólogo Pedro Onofre Diretor do Teatro Deodoro, no fundo Admilson Tomas de Souza Presidente dos Sindicatos dos Artista de Alagoas e sua esposa Gertania na exposição de Zumba organizada por Edson Moreira no Teatro Deodoro .Fonte de pesquisa. Acervo da Família Zumba.

Foto 1



Fonte: Acervo da família de Zumba.

Foto 2



Fonte: Acervo da família de Zumba.

ANEXO B - Foto 3: Em desta da esquerda para direita; Edson Moreira, Jose Zumba o Governador de Alagoas Fernando Collor de Mello(1987-1991), o Prefeito de União dos Palmares Roseber Oliveira Melo(1986) e o Presidente do Grupo filho de Zambi Mariano Marcelino. Exposição organizada por Edson Moreira em União dos Palmares –AL dec. 80. Foto 4: Apresentação de dança afro na exposição de Zumba na Cidade de União dos Palmares- AL dec. 80.

Foto 3



Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 4



Fonte: Acervo Edson Moreira.

ANEXO C - Fotos 5: Na ordem da esquerda para direita; Pedro, Edson Moreira, Jose Zumba, Paulo e Toninho dançarino e musico afro

Foto 5



Fonte: Acervo da família Zumba.

ANEXO D - Fotos: 6, 7 e 8. Trabalhos artístico de Zumba utilizado como ilustração de textos. Tia Marcelina 1982 óleo sobre tela. Preto velho com chapéu de palha 1979 óleo sobre tela. Preto velho óleo sobre tela. **Foto 9:** Reprodução do quadro Tia Marcelina, 1982 óleo sobre tela. Na homenagem da Secretaria da Mulher e Direito Humanos do Estado de Alagoas. O prêmio é um reconhecimento às pessoas e instituições que atuam em prol do empoderamento e do protagonismo da mulher negra no Estado, buscando o fim do preconceito e da discriminação, na foto a homenageada é a professora Ângela de Brito, 2016.

Foto 6



Foto 7



Foto 8

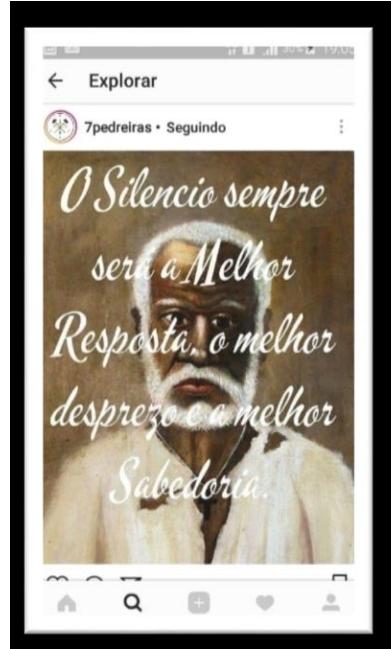


Foto 9



Fonte: Acervo pessoal do autor

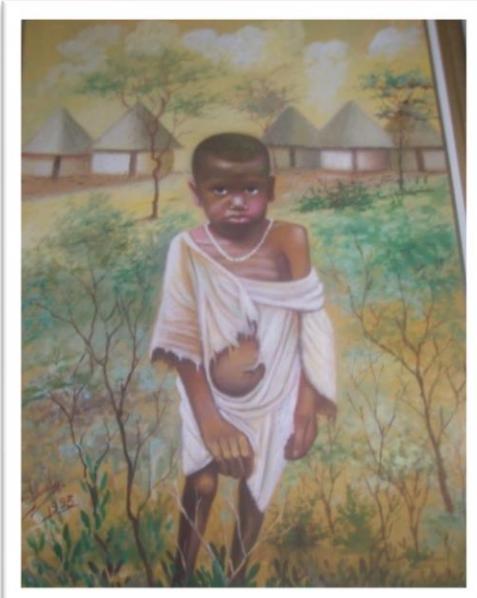
ANEXO E - Foto 10: Jornal Reporter de 1982, entrevista Jose Zumba; Foto: 11 e 12: O menino negro 1993, óleo sobre tela, dimensão 80cm x 60cm.

Foto 10



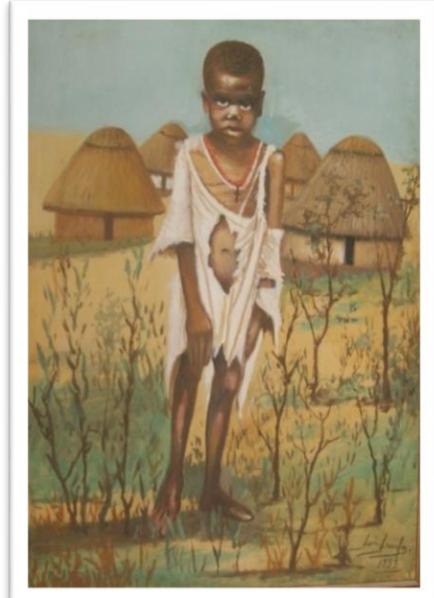
Fonte: Acervo de Edson Moreira

Foto 11



Fonte: Acervo de Edson Moreira.

Foto 12



Fonte: Acervo de Walter Ferreira Filho.

ANEXO F - Foto: 13 e 14 Oficio encaminhado para Prefeitura de Maceió pela Fundação Afonso Arinos assinado por lideranças religiosas no ano de 2006; Foto 15: Praça Ganga Zumba, José Zumba com seu terno azul, e Edson Moreira, 1988.

Foto 13

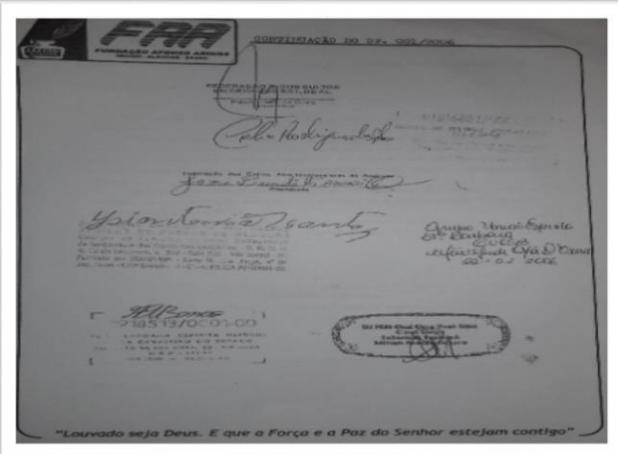
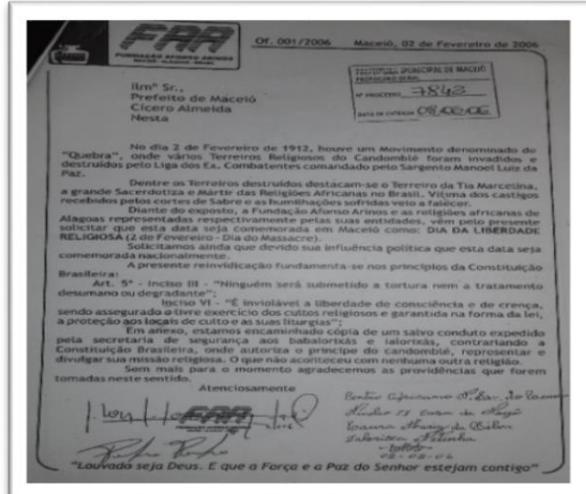
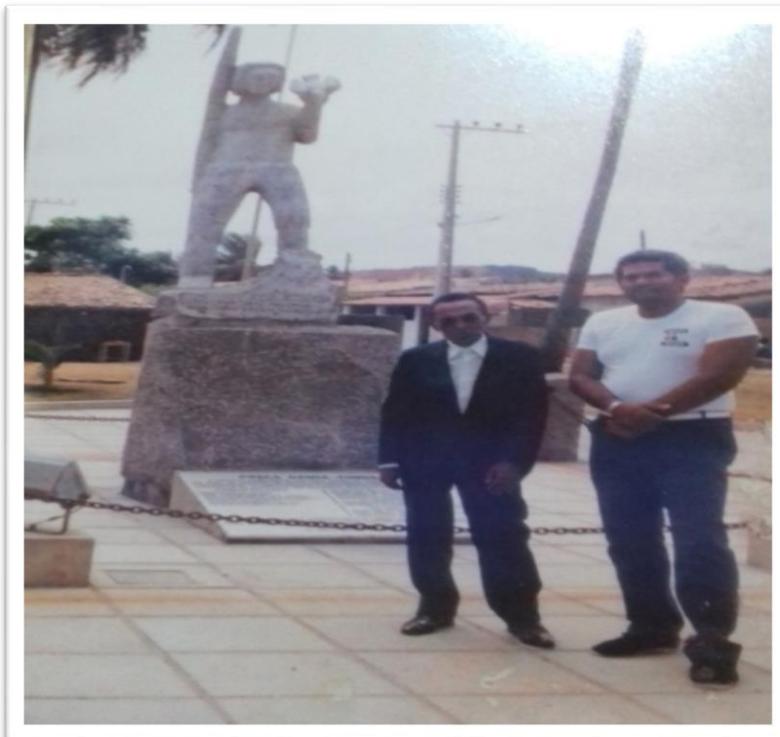


Foto 14



Fonte: Acervo Edson Moreira

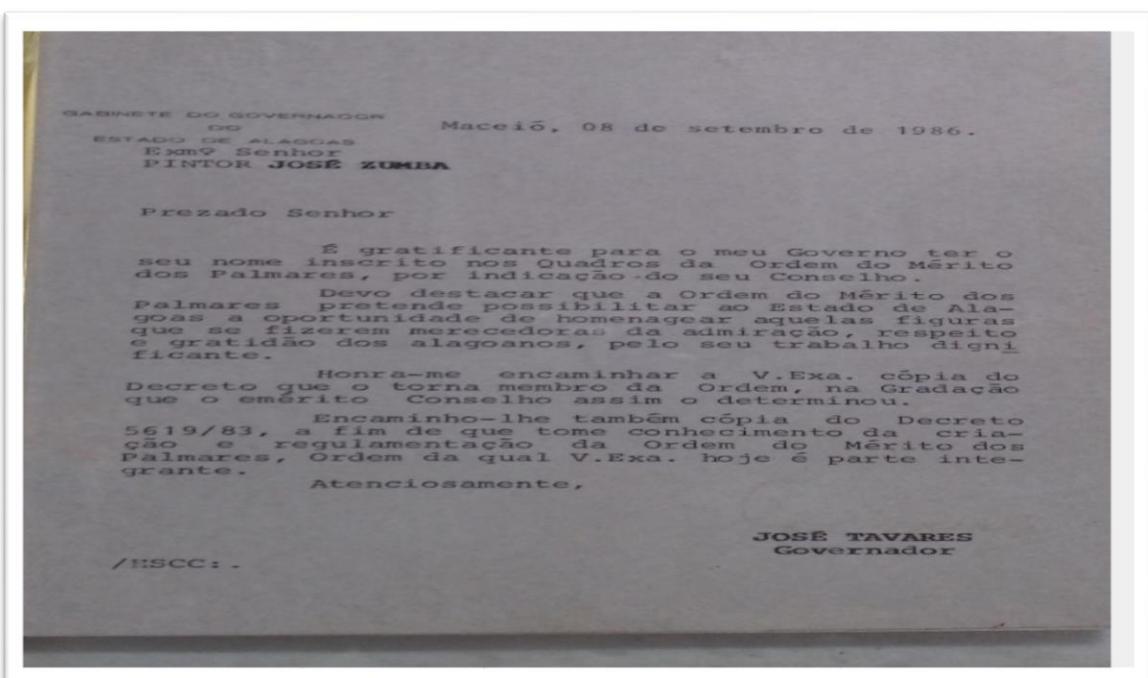
Foto 15



Fonte: Acervo Edson Moreira.

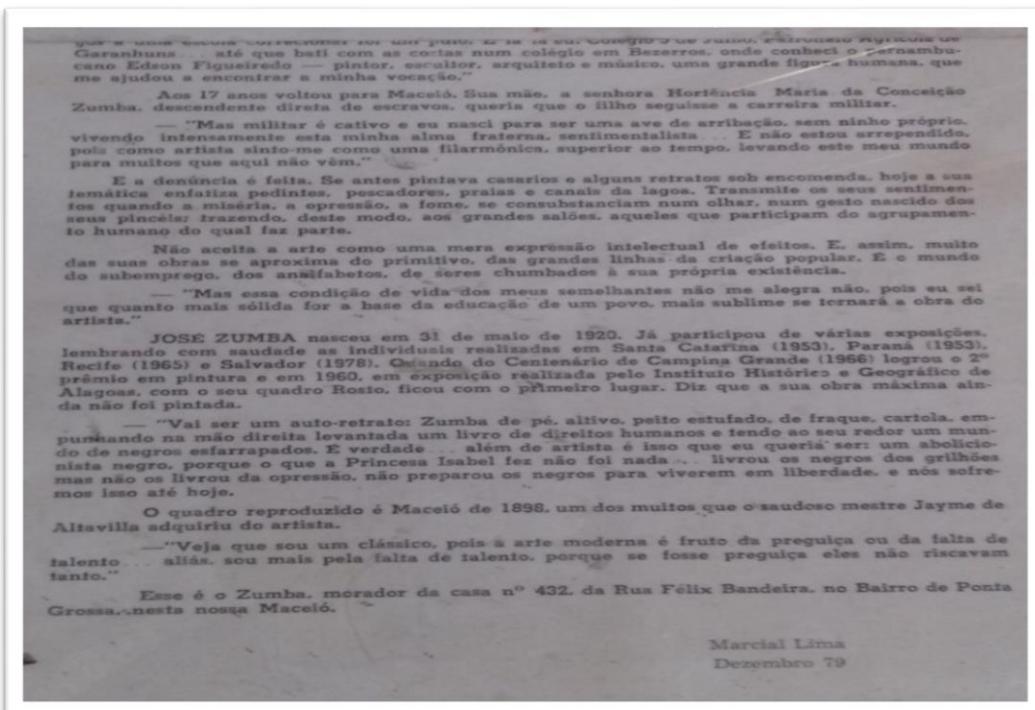
ANEXO G - Foto 16: Ofício do Governo do Estado informando a indicação do José Zumba para Ordem dos Palmares em 8 de setembro de 1986; Foto :17:Texto no verso do carão postal, entrevista de Zumba para Marcial Lima de 1979.

Foto 16



Fonte: Acervo da família Zumba.

Foto 17



Fonte: Acervo da família Zumba.

ANEXO H - Foto 18: Associação dos Diplomado da Escola Superior de Guerra - Adesg. de Alagoas durante a visita de intercâmbio cultural a Argentina, em destaque um quadro de Zumba, Cabeça de Negro. Acervo Família Zumba; **Foto 19:** Zumba recebendo cliente em sua casa, no fundo seus filhos comendo.

Foto 18



Fonte: Acervo da família Zumba.

Foto 19



Fonte: Acervo da família Zumba.

ANEXPO I - Foto 20: Zumba com seus quadros no espeço externa do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas em 1988; **Foto 21:** Jornal Gazeta de Alagoas de 27/05/97 noticiando a exposição “O homem e a obra” organizada por Edson Moreira em homenagem a Zumba.

Foto 20



Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 21



Fonte: Acervo Edson Moreira.

ANEXO J - Foto 22: Jornal Gazeta de Alagoas de 03|12|2011 noticiando a exposição dos quadros de Zumba no MUPA; Foto 23: Jornal Gazeta de Alagoas de 03|12|2011 noticiando a exposição dos quadros de Zumba no MUPA.

Foto 22



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Foto 23



Fonte: Acervo pessoal do autor.

ANEXO K - Lei Nº 11.645, de 10 Março de 2008. Foto 24

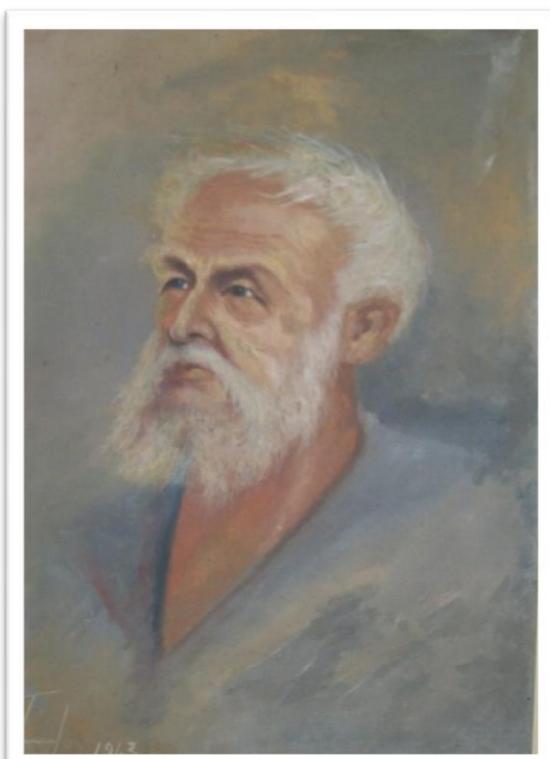
Foto 24



Fonte: http://www.prograd.ufu.br/sites/prograd.ufu.br/files/media/documento/lei_ndeg_11.645_-_historia_e_cultura_afro-brasileira_e_indigena.pdf. Acesso em: 13 maio 2019.

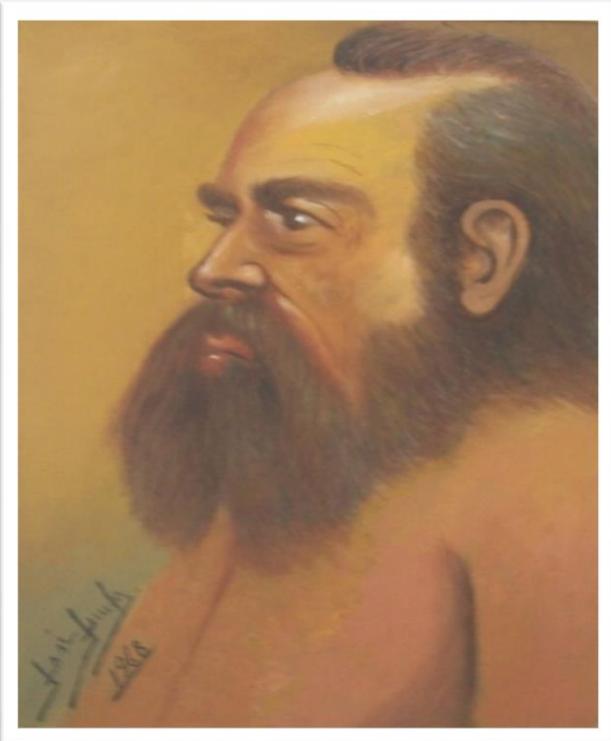
ANEXO L – Reprodução do quadro de Zumba. Fotos: 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70.

Foto 25



Fonte: Acervo Solange Ferrari.

Foto 26



Fonte: Acervo Walter Filho.

Foto 27



Fonte: Acervo Maria Alberto Paiva.

Foto 28



Fonte: Acervo Fernando Gomes.

Foto 29

Fonte :Acervo Denis Matos.

Foto 30

Fonte: Acervo Secult | Mupa

Foto 31

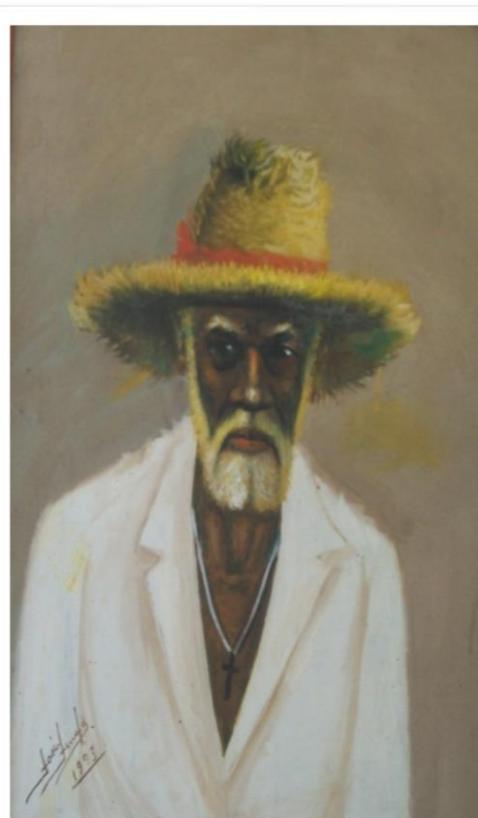
Fonte: Acervo Tânia De Maya Pedrosa.

Foto 32

Fonte: Acervo Tereza Mello.

Foto 33

Fonte: Acervo Secult | Cenart.

Foto 34

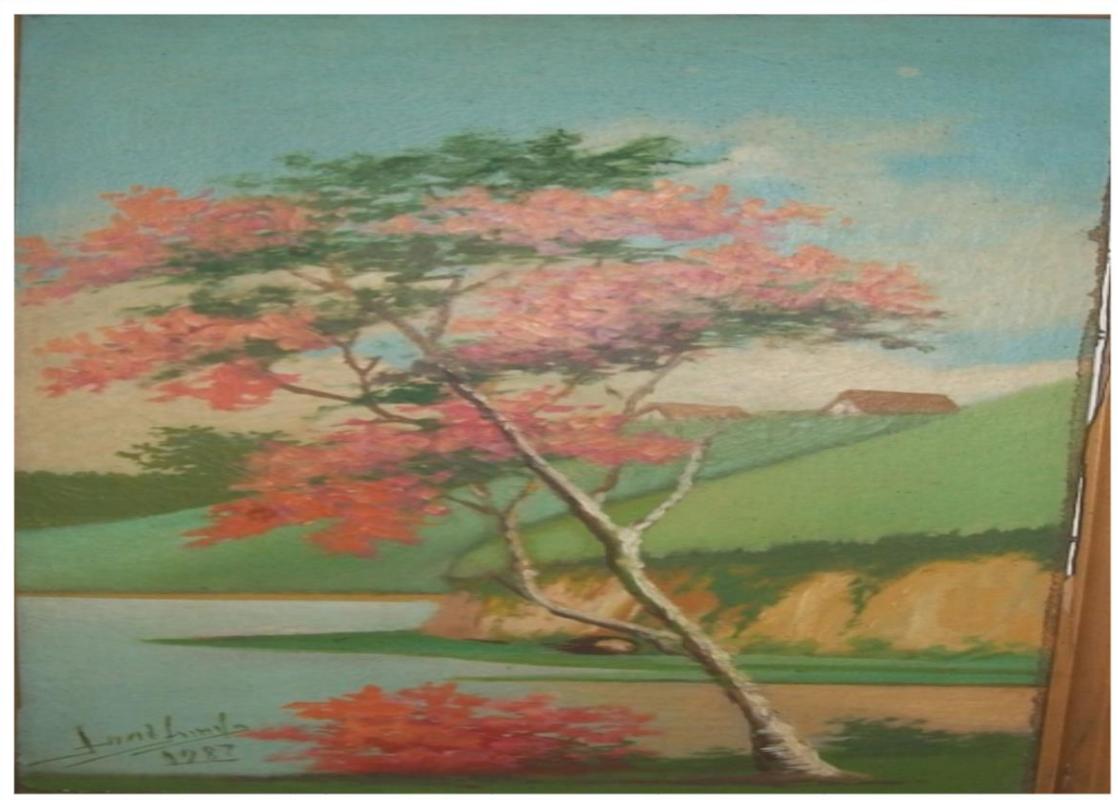
Fonte: Acervo Valeria Ferrari.

Foto 35

Fonte: Acervo Walter Ferrari Filho.

Foto 36

Fonte: Acervo Geraldinho Gonçalves

Foto 37

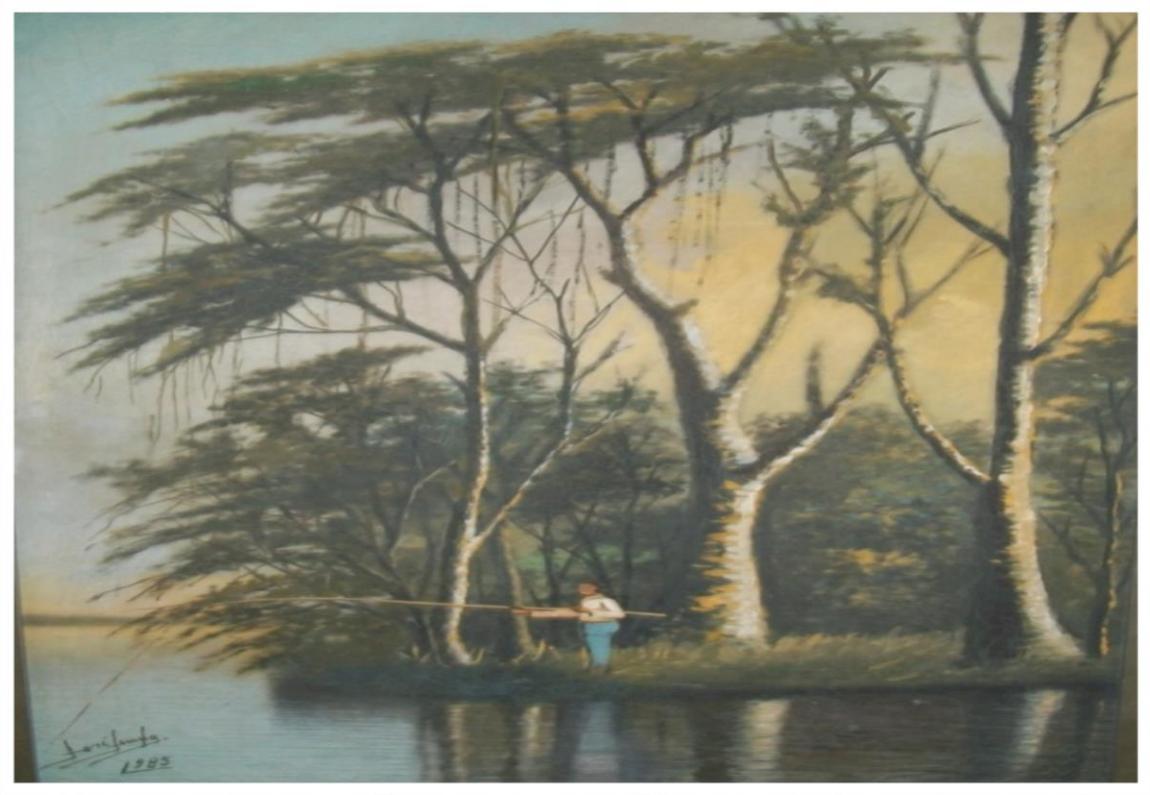
Fonte : Acervo Secult | Cenarte.

Foto 38

Fonte: Acervo Fernando Gomes.

Foto 39

Fonte: Acervo Geraldinho Gonçalves

Foto 40

Fonte: Acervo Allan Teixeira Barbosa.

Foto 41

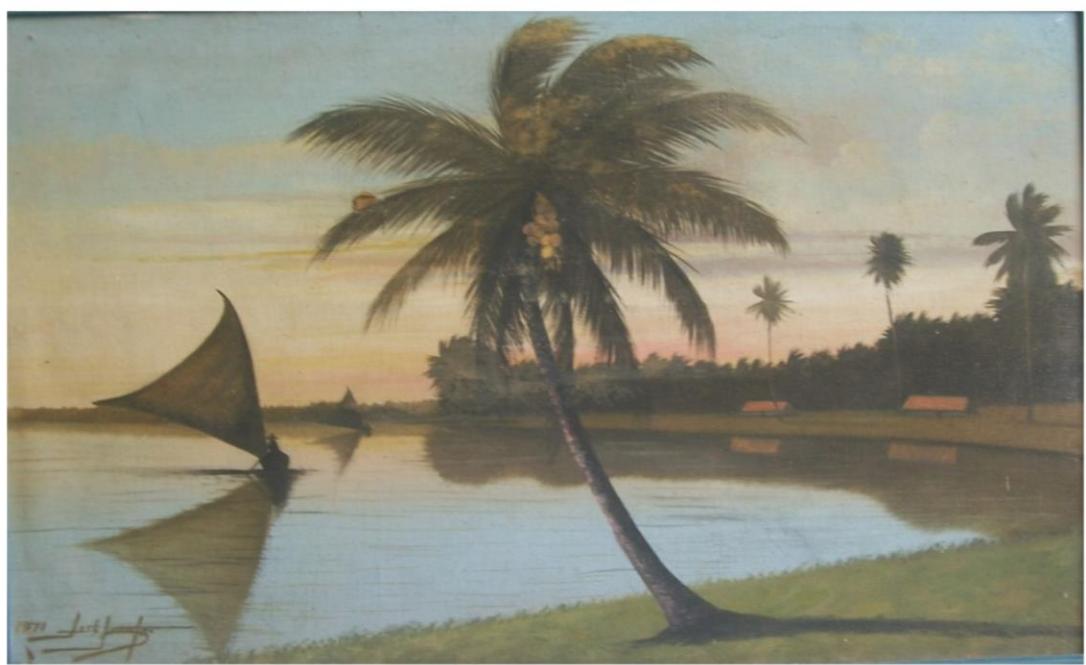
Fonte: Acervo Moises Sobral de Souza.

Foto 42

Fonte: Acervo Maria do Socorro Lamenha.

Foto 43

Fonte: Acervo Geraldinho Gonçalves.

Foto 44

Fonte: Acervo Geraldinho Gonçalves.

Foto 45

Fonte : Acervo Moises Sobral de Souza.

Foto 46

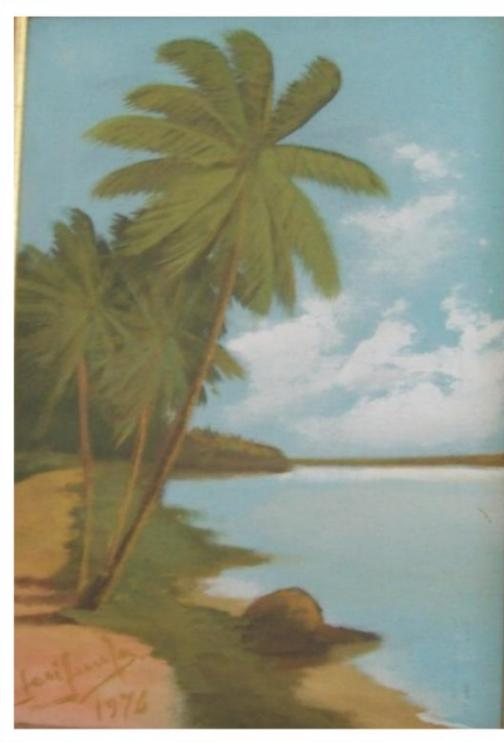
Fonte: Acervo Aldecir José R. Lima.

Foto 47

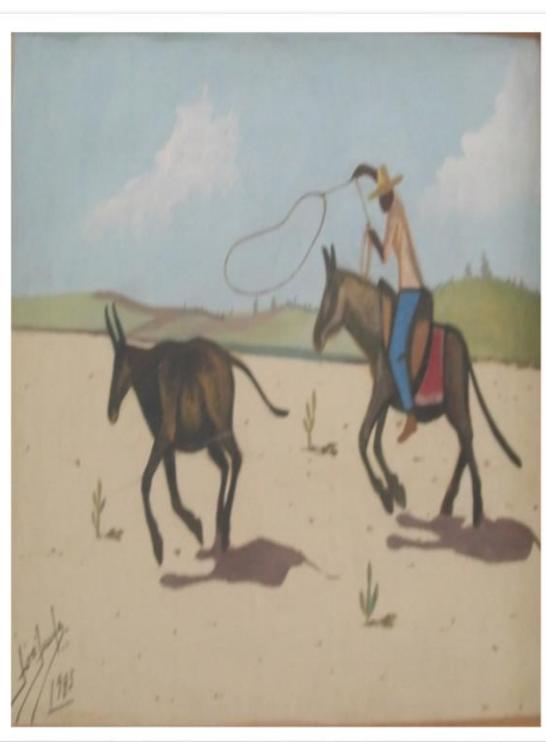
Fonte: Acervo Walter Ferrari Filho.

Foto 48

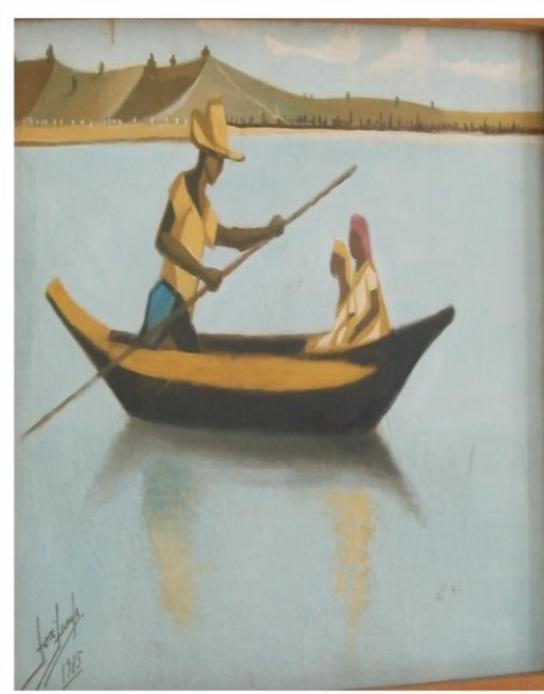
Fonte: Acervo Secult | Mupa.

Foto 49

Fonte: Acervo Maria do Socorro Lamenha

Foto 50

Fonte: Acervo Geraldinho Gonçalves.

Foto 51

Fonte: Acervo Geraldinho Gonçalves.

Foto 52

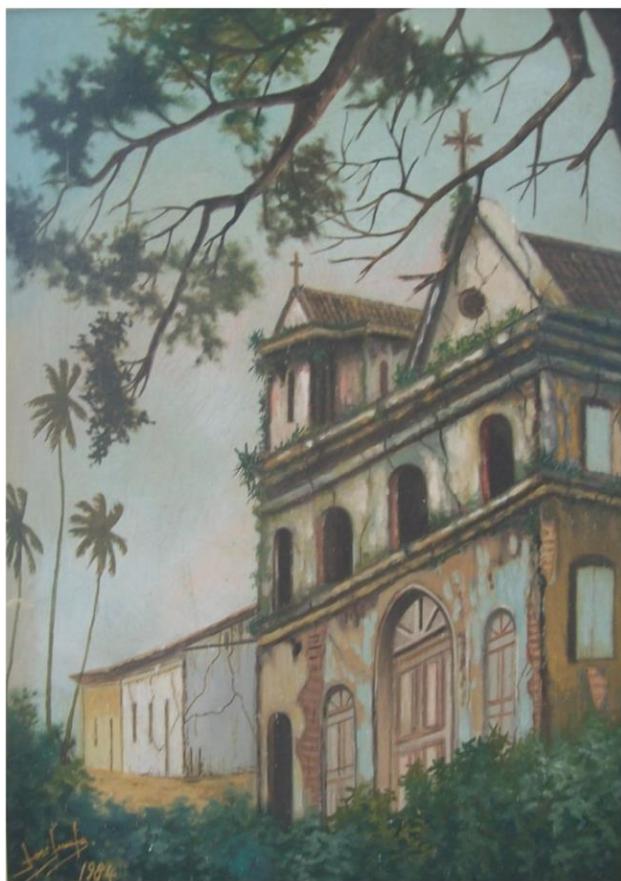
Fonte: Acervo Geraldinho Gonçalves.

Foto 53

Fonte: Acervo Moises Sobral de Souza.

Foto 54

Fonte: Acervo Lula Nogueira.

Foto 55

Fonte: Acervo Aldecir José R. Lima.

Foto 56

Fonte: Acervo Aldecir José R. Lima.

Foto 57

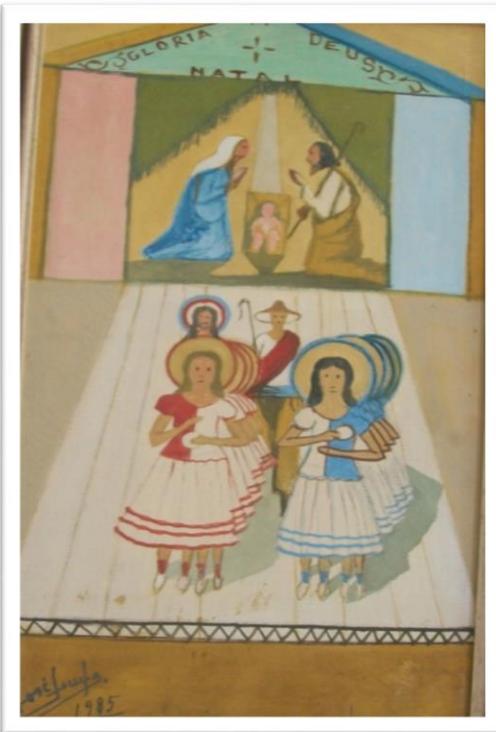
Fonte: Acervo Fernando Gomes.

Foto 58

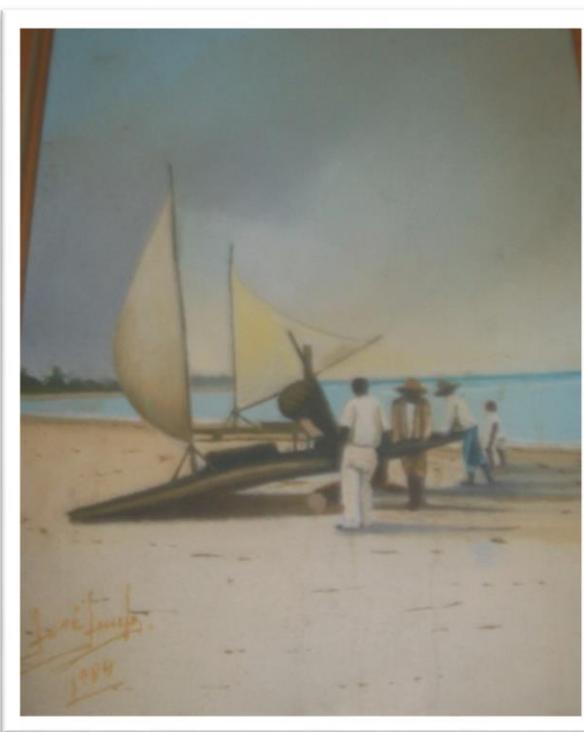
Fonte: Acervo Cadu Avila.

Foto 59

Fonte: Acervo Geraldinho Gonçalves.

Foto 60

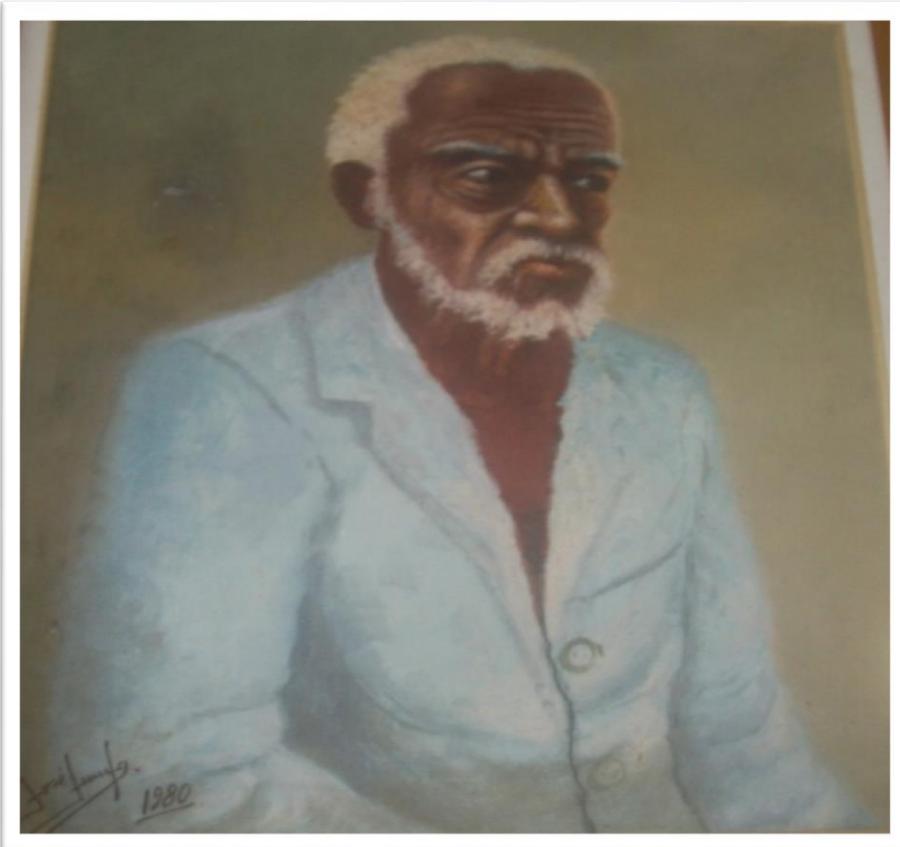
Fonte: Acervo Geraldinho Gomes.

Foto 61

Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 62

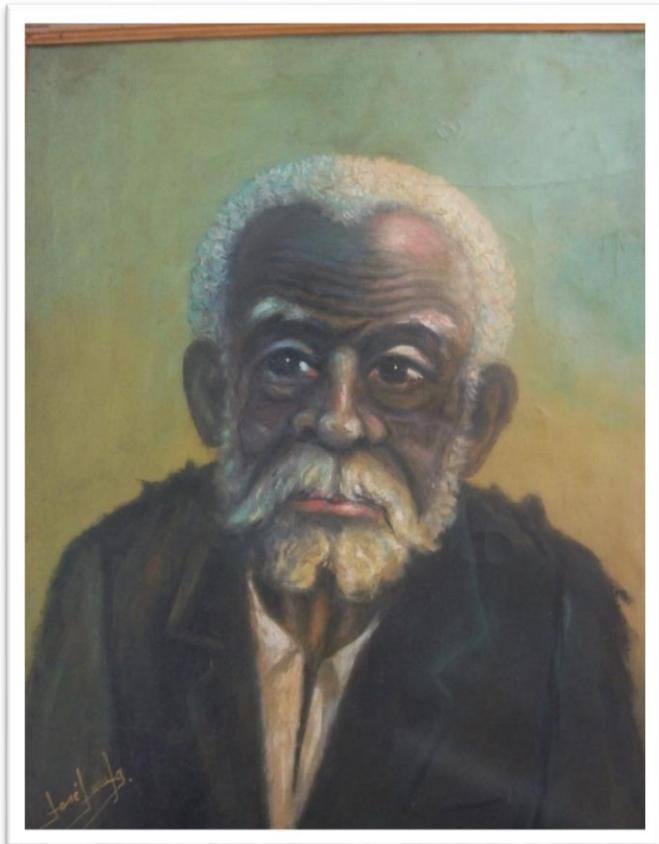
Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 63

Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 64

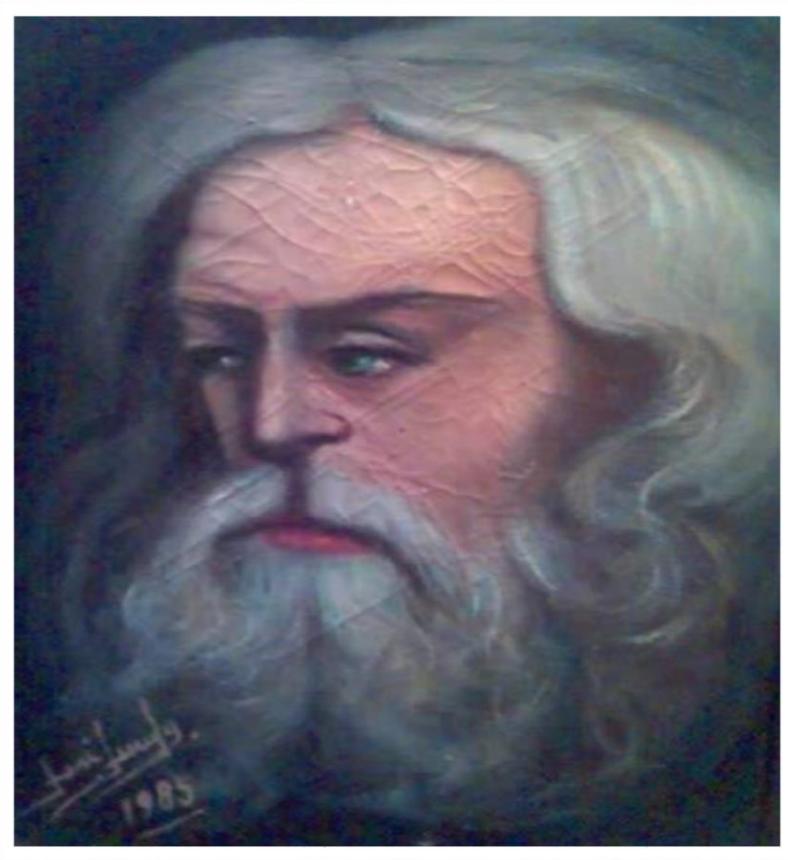
Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 65

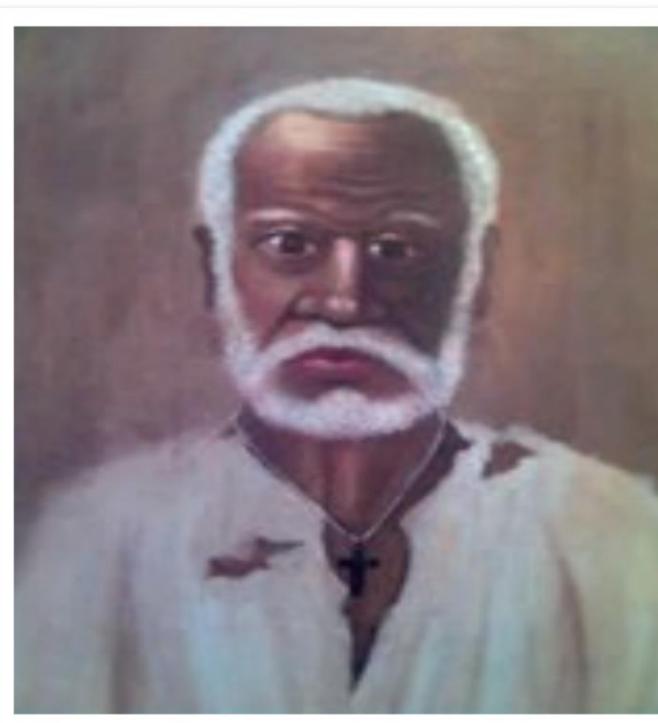
Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 66

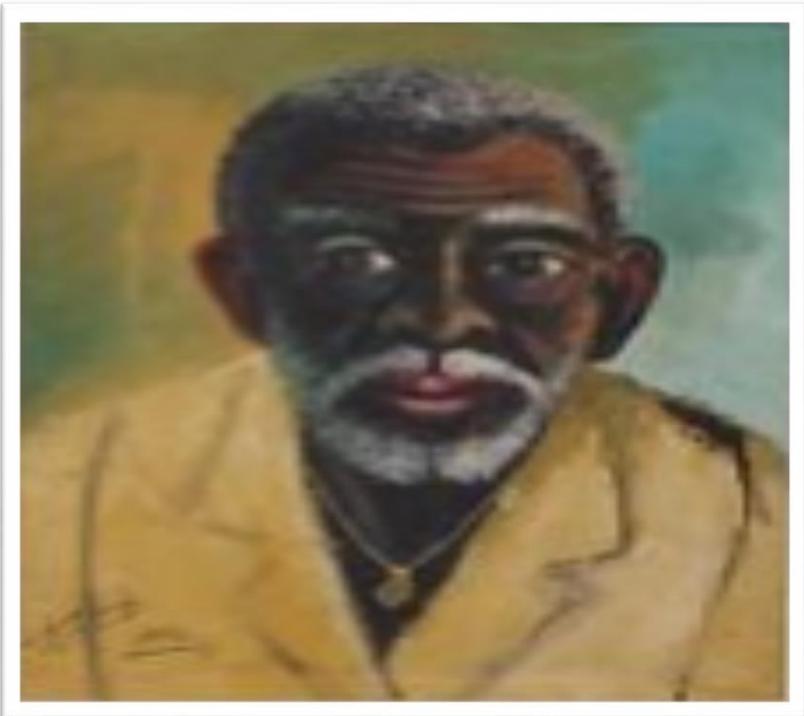
Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 67

Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 68

Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 69

Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 70

Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 71

Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 72

Fonte: Acervo Edson Moreira.

Foto 73

Fonte: Acervo Cadu Ávila

Foto 74

Fonte: Acervo Denis Matos.

Foto 75

Fonte: Babalorixá Manoel Xeroque.

Foto 76

Fonte: Babalorixá Manoel Xeroque

ANEXO M - Cartaz do ritual Xeré Orixás da União Espírita Santa Barbara -GUESB.

Foto 78



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

ANEXO N - Foto 77: Registro da mesa da Reunião de Jurema em louvação ao Preto Velho, realizado na Casa de Iemanjá, dia 16 de maio de 2019.

Foto 79



Fonte: Arquivo pessoal do autor.