

# A TEMPORALIDADE DO XIRÊ DO CANDOMBLÉ NO ‘O GRITO’ UMA LEITURA DA ARTE AFRODIASPÓRICA À OBRA DE SIDNEY AMARAL

THE TEMPORALITY OF XIRÊ DO CANDOMBLÉ IN ‘O GRITO’  
A READING OF AFRODIASPORIC ART TO THE WORK OF SIDNEY AMARAL

*Paula Anunciação Silva<sup>7</sup>*

*Robson Gomes de Brito<sup>8</sup>*

## RESUMO

Este estudo tem como objetivo realizar uma leitura da obra plástica ‘O grito’, de Sidney Amaral, a partir da temporalidade do xirê do Candomblé. A metodologia adotada combina pesquisa bibliográfica com uma leitura investigativa do ritual de Candomblé. A temporalidade é considerada um elemento fundamental para iniciar uma leitura e presentificação da arte, sendo interpretada como uma tecnologia ancestral africana. Para isso, foi utilizada a proposta analítica do tempo espiralar, desenvolvida por Leda Maria Martins, que se conecta ao ideograma Adinkra Sankofa do povo Akan, com sua recuperação do passado para compreender o presente. Além disso, a teorização da leitura antropológica das obras de artes de Geoges Didi-Huberman foi incorporada ao estudo. O resultado é uma leitura perspectivada na afrocentricidade, ao mesmo tempo que referencia a vivência e os saberes em diáspora, fomentando uma postura decolonial.

**Palavras-chave:** Arte; Afrodiáspora; Tempo Espiralar; Didi-Huberman.

## ABSTRACT

This study seeks to carry out a reading of Sidney Amaral’s plastic work ‘O Grito’ through the temporality of the xirê of Candomblé. The methodology combined bibliographical research, in line with an investigative reading of the Candomblé ritual. Temporality is understood as a fundamental element to begin a reading and presentification of art, being interpreted as an ancestral African technology. To this end, the analytical proposal of Tempo Espiralar, by Leda Maria Martins, was used. The adinkra Sankofa ideogram of the Akan people with their recovery of the past to understand the present. And the theorization of the anthropological reading of Geoges Didi-Huberman’s works of art. This resulted in a reading based on Afrocentricity, but which references the experience and knowledge of the diaspora, therefore, a decolonial stance.

**Keywords:** Art; Aphrodiasporea; Spiral Time; Didi-Huberman.

---

<sup>7</sup> Mestra em Educação pela UNINOVE e doutoranda em Educação pela USP. E-mail de contato: paulaanunciacao.pa@gmail.com.

<sup>8</sup> Mestre Interdisciplinar em Humanidades (UFVJM-MG), Mestre em Artes (UEMG-MG) E-mail de contato: robsongbrito@gmail.com.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este estudo é uma proposta de novos caminhos para entender, ler, criticar e analisar a arte afrodiaspórica. É raro ou quase inexistente o encontro de trabalhos que analisam cerimônias de Candomblé com o objetivo de extrair delas elementos que contribuam para o entendimento das artes. Assim, seguindo o tempo espiralar que o xirê conduz, propomos adentrar na análise da obra de arte *O grito*, de Sidney Amaral (2015), considerando o *corpus* selecionado como um dos mecanismos temporais para uma leitura que a própria obra de arte proporciona. As práticas ritualísticas preservam noções de corporeidade, de coletividade, individualidade e de identidade de seus povos. Nesse sentido, recorreremos à ancestralidade no ritual xirê de Candomblé para investigar a temporalidade na arte e utilizá-la na leitura da obra de Sidney Amaral.

A prática no Candomblé constitui a espinha dorsal de sua existência. Na vivência candomblecista, a prática ritual normatiza a vida da comunidade, manifestando-se tanto nas celebrações públicas quanto nos rituais privados. Apesar dos candomblés representarem diferentes e diversas especificidades, eles compartilham uma lógica comum em sua organização. Como afirmado por Carneiro (1997, p. 16), “apesar das dessemelhanças formais que tendem a multiplicarem com o passar do tempo, há na realidade uma unidade fundamental entre os cultos”. Historicamente, os candomblés se constituem através da ressignificação dos elementos culturais e das tradições africanas, configurando-se através dos posicionamentos entre o tradicional e o moderno. As crenças foram redefinidas e as visões de mundo transformadas, sob a ética da emergência de resguardar as memórias, sejam elas do continente africano, dos escravizados no Brasil, ou de seus descendentes.

O xirê, o ritual supremo do Candomblé, é o contato do ser humano com as divindades. Os itans, dançados e cantados durante o xirê, são narrativas míticas sobre os orixás. Eles revisitam referências específicas das divindades. Além disso, revelam a origem de Aiê<sup>9</sup> (Terra) como o habitat humano, a gênese da própria humanidade (Ará-Aiê), e a separação entre o Orum<sup>10</sup> e Aiê, que, por sua vez, determinou o surgimento do xirê.

---

9 “[...] Designa o mundo do visível, a terra morada dos seres humanos, em oposição ao Orum [...]” (LOPES, 2004, p. 500).

10 “[...] Na mitologia iorubana, compartilhamento do Universo onde moram as divindades, em oposição ao aiê, o mundo físico, terreno, material [...]” (*Ibid.*, p. 500).

Do itan também origina o sentido de xirê, a “contração dos termos em Iorubá *șè*, fazer, e *irè*, brincadeira, diversão” (Kileuy; Oxaguiã, 2009, p. 203). Durante a festividade, os cultuadores dos orixás dispersam-se em uma roda e exibem à assistência — simpatizantes da religião — que, durante a exibição pública de louvação para as divindades, estão apenas acompanhando o ritual.

Um itan relatado por Ìyá Valdete d’Ewá (Lira, 2024) revela o quanto a arte é importante para o reencontro do ser humano com o sagrado. Ele narra como o universo foi criado e a coabitação entre humanos e divindades, mas um humano macula o Orum com sua concupiscência. Oxalá sopra a atmosfera para que nenhum contato entre as divindades e os humanos possa ser refeito. Porém, compadecida, Oxum tomou a galinha d’angola, raspou sua cabeça, pintou-a de branco, vermelho e azul, cantou e a fez dançar. Aconselhados por Oxum, os seres humanos começam a repetir esse ato, que se torna o rito fundamental de iniciação através do qual os orixás vêm no Ori (cabeça) dos seres humanos. “Isso faz com que Oxum seja chamada de primeira Iyalorixá” (Ribeiro 1996, p. 45). Os orixás, guiados pela música e pelos cantos, podem retornar incorporando naqueles iniciados. Por isso, a importância de situar o poder gerador de Oxum na constituição do xirê, visto que ele atua na recuperação das influências da compreensão africana na formalização do Candomblé, e também na incitação das práticas culturais como música, dança, artes plásticas na e da sociedade brasileira.

O xirê congrega valores estéticos e cognitivos que precisam ser apreendidos como técnicas de expressão e tecnologias ancestrais na dinâmica cultural. Essas técnicas ora modificam, ora ampliam e/ou recriam os códigos culturais e artísticos. Neste sentido, semelhante à compreensão da temporalidade da arte, vemos o Candomblé como eixo epistêmico investigativo e como nossa afrocentricidade. O conceito de afrocentricidade proposto por Molefi Kete Asante<sup>11</sup> objetiva privilegiar a identidade, os conceitos, os pensamentos e as ações africanas na diáspora. Não se configura como um contraponto à eurocentricidade, mas como forma de rejeição à “cosmovisão europeia como normativa e universal” (Asante, 2016, p. 10). A afrocentricidade e o juízo do Candomblé em sua memória e potência expressiva possibilitam o avanço em novas explorações e compreensões de mundo, sobretudo a arte.

Por isso, colocamo-nos dentro do Candomblé, no lugar da cumeeira (centro do espaço religioso), ao centro da gira, e observamos. O que acreditávamos conhecer exclusivamente

---

<sup>11</sup> Na obra *Afrocentricity: The Theory of Social Change*, Asante apropriou-se do termo “afro-cêntrico” proposto pelo líder de Gana, Kwame Nkrumah, no discurso de formatura na Universidade de Gana em 1961.

como uma manifestação religiosa abriu-se em possibilidades tecnológicas de interpretação. A prática cultural de motriz<sup>12</sup> africana, com seu princípio coletivo e individual, corrigiu nosso entendimento de lugar como descendentes da herança africana. Como centro de nossas histórias, brasileiros, o que por extensão deslocou a dominação colonial, produzindo a decolonialidade<sup>13</sup>.

Os estudos de Martins (2021) são relevantes para essa investigação. Para ela, os ritos possuem uma função “pedagógica paradigmática” (Martins, 2021, p. 83), isso é, um modelo exemplar a ser seguido. Esses ritos fornecem os meios para manipular o rito de maneira a produzir uma sistematização de leitura da arte. Assim, os preceitos de Oxum que fundamentam o xirê são elementos cosmológicos inseridos nas artes. Seu abebé<sup>14</sup> é objeto distintivo do poder das mães ancestrais, refletindo a própria arte; o abebé, como espelho, tem a função não somente de revelar a beleza, mas permite provocar reações estratégicas e belicosas do contato entre ser humano e divindade.

A obra de arte é o xirê refletido no abebé de Oxum. Se isso é possível, também podemos compreender que a arte e a leitura que dela se faz são elaboradas por estratégias que podem ser admitidas do xirê; por isso, buscamos refletir sobre a leitura analítica como um espelhamento. A interpretação da obra de arte é um espelhamento do xirê e, portanto, reflete os sentidos que habitam o ritual, ou seja, os referencia. Há uma estrutura de canto e dança, de cores e formas a ser seguido no ritual, um preceito de Oxum. Na ordem das canções, que se iniciam com o padê de Exu<sup>15</sup> e finalizam com o canto para Oxalá, por exemplo. Oxum, em sua benevolência, concedeu à humanidade a conexão com o Orum e, para isso, nos deu as artes que estão intimamente ligadas ao corpo. Oxum pintou os corpos, deu-lhes objetos simbolizados e forneceu técnicas para que as mãos e as bocas instrumentassem os cantos

---

12 “Termo motriz utilizado para substituir matriz, pois não pretende apontar para a existência “apenas de uma ‘matriz africana’, mas, sobretudo, de ‘motrizes’ desenvolvidas por africanos e seus descendentes na diáspora, presentes nas celebrações festivas e ritualísticas no continente americano, independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos [sic] dos seus habitantes” (Ferreira, 2017, p. 129).

13 Tendemos a adotar uma atitude decolonial, pois ela atua como uma orientação em prol de uma ação emancipatória efetiva. Somos confrontados por ações consideradas liberais nas artes, mas que frequentemente visam opor-se à diversidade de formas, de pensamento, de leituras. A atitude decolonial tende a destituição das formas desumanizadoras, e propicia a criação do que Frantz Fanon nomeou como “o mundo do Tu” (Fanon, 2009, p. 189).

14 De acordo com Amaral (2002), o abebé é objeto distintivo do poder das mães ancestrais. Ele tem como representação um instrumento arredondado, simbolizando o ventre feminino, símbolo por excelência do poder gerador. Seu formato pode ser ovalado ou arredondado, recebendo desenhos em suas bordas. Para Oxum, o abebé é amplamente difundido nos cultos afro-brasileiros, também como espelho, para que ela possa se ver refletida, e é feito em material dourado, sua cor preferida.

15 “Rito preliminar das cerimônias da tradição iorubana para invocação de todos os orixás e ancestrais, por intermédio de Exu. Nos terreiros antigos, quando realizado apenas para invocação dos ancestrais, chamava-se ‘padê de cuia’ (alusão ao recipiente usado na libação). Do iorubá pàdê, ‘reunião’” (Lopes, 2004, p. 506)

litúrgicos. A senhora das águas doces montou um espetáculo para que a humanidade pudesse vislumbrar o Orum e divertir-se com ele. Oxum é a Senhora das artes. Isso sempre foi óbvio, mas as limitações localizadas no pensamento eurocêntrico dos estudos das artes brasileiras tinham Apolo e Dionísio como os senhores das artes, conforme afirmou Nietzsche.

As partes constitutivas deste trabalho são apresentadas em três subdivisões: (i) *O tempo espiralar: do ritual ao 'O Grito' de Sidney Amaral*, por meio da leitura e estudo da obra teórica *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021) de Leda Maria Martins, buscamos elucidar a utilização do ritual de Candomblé como parâmetro para uma análise da arte, a partir da compreensão de seu tempo como uma constante espiralar. Em (ii) *Sankofa e memória na construção do repertório iconográfico*, rememoramos o aforismo do adinkra Sankofa como ação psíquica em prol da construção de imagens para interpretação da obra de arte. Na última subdivisão, (iii) *Montagem e Remontagem: o anacronismo na obra de arte e em O grito*, utilizamos a proposta teórica de Didi-Huberman para entender o percurso virtual que a assistência (quem observa a arte) da obra faz através da temporalidade da obra de arte. Para interpretação da arte, é preciso considerar o tempo daquele que assiste à obra, o tempo de seu autor e o tempo de existência da obra enquanto construto social, artístico e cultural.

### O TEMPO ESPIRALAR: DO RITUAL AO 'O GRITO' DE SIDNEY AMARAL

No capítulo *Performances do tempo espiralar*, Martins (2021) convida-nos a um esforço de reconstituição da ancestralidade. Para ela, o primeiro impulso para uma visualização temporal ocorre na fruição artística. “As performances rituais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento da fruição” (Martins, 2021, p. 72). Os processos de criação dão-se por meio da memória, operacionalizada pelos repertórios orais e corporais, sendo ela um meio de criação que terá a função de preservar os diversos saberes. Um exemplo significativo destacado pela autora são as performances rituais, cerimoniais e festejos que agem como repertórios de técnicas e procedimentos culturais residuais recriados e restituídos. As práticas ritualísticas expressam e estabelecem “saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação” (Martins, 2021, p. 72). Não é possível conceber a prática ritual como uma simples repetição simbólica ou uma mera representação. O ritual, como o xirê do Candomblé, é a própria ação

performática constituindo-se no momento em que é executada. Essas compreensões produzem um entendimento para o tempo e o espaço, mas também a extensão mediante várias fronteiras culturais e pessoais.

Nesse sentido, apontamos que a obra de Sidney Amaral faz um apelo para enaltecer os corpos negros, trazendo à tona as questões da iconografia negra da presentificação na obra e na sociedade. Os dilemas midiáticos e a representação nas diversas modalidades de comunicação frequentemente exploram o corpo negro, refletindo sua visão pessoal acerca da negritude e a religiosidade com a imagética dos orixás do Candomblé. Com base nos pressupostos de Martins, seria inadequado suprimir o entendimento acerca da memória das obras de Sidney Amaral e isolar qualquer pressuposto de seu bem-dizer sobre a cultura afro-brasileira e afrodiaspórica, nivelando-o a um artista que apenas *representou* algo. Trata-se, em primeira instância, de um indivíduo que é parte de uma construção social, e, como artista, age para mediar suas relações com distintos contextos institucionais e sociais por meio de sua arte voltada à visibilidade da cultura negra brasileira. Assim, é possível tratar sua obra como uma presentificação, e não uma representação.

Os ritos servem como um modelo exemplar a ser seguido e atuam por meio de índices que conduzem para novas observações acerca daquilo que circunda o humano e suas práticas. Por isso, fornecem os meios de manipular o rito de maneira a produzir uma sistematização de leitura da arte e das práticas culturais. Ao recordar os estudos de Sodré (2019), atribuímos aos rituais afro-brasileiros uma reterritorialização; um elemento fundacional da visão negra-africana no Brasil, que é a ancestralidade. É por meio dessa visão de ancestralidade que se produzirá a sua interpretação de espirais e transformações de fluxo permanente no tempo.

Posto que “tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma indissolúvel cadeia significativa” (Martins, 2021, p. 84), isso significa que a concepção de ancestralidade africana está inserida nos elos da espiral temporal da existência. “O passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva” (Martins, 2021, p. 83). Percebemos que a acepção filosófica proposta por Martins, a partir da concepção de ancestralidade africana, entrelaça o tempo, a ancestralidade e a vida e morte em uma espiral, por isso que o nomeia de Tempo Espiralar.

**Figura 1** — O grito (2015)



Fonte: Foto de Deri Andrade, retirada de Projeto Afro (2024).

A ilustração acima remete a obra plástica *O grito* (2015) de Sidney Amaral, que mede 107 cm por 79 cm e foi elaborada em guache sobre papel. A obra recupera parte do texto da ancestralidade, primeiramente por meio da cor do corpo negro e outros elementos fenotípicos que constituem a comunidade negra nacional. Enquanto no xirê há uma dinâmica expressiva, na obra de arte a expressividade é estática, resguardando na imóvel iconografia os signos constituídos da memória ancestral. A arte plástica condensa em si, pela imagem iconográfica, uma impressão da prática cultural. Essa impressão remete aos sentidos compreendidos dos vivos, dos antepassados e projeta aquilo que pode ser apreendido dos que irão nascer.

Na iconografia de Sidney Amaral, a ancestralidade é recuperada em sua oralidade, presentificada com uma bocarra que toma parte do dorso e do rosto do corpo negro. Entretanto, para chegar a essa compreensão, somos levados a considerar que ‘O grito’ nos lança aos gritos de revoltas sobre as dicotomias e mazelas em que são lançadas à comunidade negra, ou com os silêncios da boca fechada diante do indagável, situando o grito na garganta e em todo o corpo. Não há como negar, seja nas revoltas de lutas e reivindicações ou nas segregações cotidianas, que o racismo assola as pessoas negras, o grito sempre está lá. Em um movimento de retorno ao passado, observamos que quando um Orixá chega em um xirê, seu primeiro ato é um grito — o Ilá<sup>16</sup> — que representa a presentificação da ancestralidade

<sup>16</sup> “[...] Grito com que o orixá se anuncia” (Lopes, 2004, p. 560).



africana no Aiê. Neste movimento temporal na contemporaneidade, o grito dos corpos negros segue o exemplo ancestral dos orixás, manifestando sua existência na sociedade brasileira. O grito é um lembrete que nós, comunidade negra brasileira, existimos.

No quadro ‘O grito’, temos uma expressividade estática que presentifica uma impressão do movimento do tempo espiralar. Sendo assim, é preciso considerar que o tempo da obra de arte é um tempo espiralar e não linear ou consecutivo. Posto que o movimento que fazemos, ao assistir à obra de arte — nós que lemos a obra de Sidney Amaral — para interpretar sua iconografia, somos remetidos ao tempo passado pessoal e à sapiência do artista em impregnar sua obra com sentidos ancestrais. A dinâmica espiralar concebida pelo espaço do presente (local onde o artista aloca a impressão da prática cultural — quadro/tela/painel/papel) só poderá ser concebida na espacialidade dos vazios que as ilustrações afrodiaspóricas projetam (local do passado). Dizemos que aquele que está diante da obra de arte necessita produzir um exercício mental, psíquico, para recuperar elementos em sua história pregressa que faça com que as imagens visualizadas adquiram significado. Ou seja, estar diante da arte plástica *O grito* de Sidney Amaral requer de nós um exercício mental, uma ação psíquica que contribua com imagens do nosso universo pessoal para construir um sentido à imagem pretendida pelo artista.

À vista disto, o xirê não é uma expressão distinta, tampouco está interligado por um contexto; ele é o próprio contexto. Isso quer dizer que nessa proposta não cabe o entendimento de representação; o xirê não representa, ele é. Consecutivamente, a obra de arte não pode ser considerada apenas uma representação, mas sim uma presentificação de uma impressão cultural pretendida pelo autor. Reafirmamos: a obra *O grito* é uma presentificação das compreensões do artista sobre diversos temas sociais ligados à negritude e à sociedade brasileira.

Por isso, seria inadequado suprimir o entendimento acerca da memória das obras de Sidney Amaral, falecido em maio de 2017, e isolar qualquer pressuposto de seu bem-dizer sobre a cultura afro-brasileira e afrodiaspórica, nivelando-o a um artista que apenas *representou* algo. Suas obras não são unicamente representações de cultura afro-brasileira, mas uma presentificação dos sentimentos que assolam e povoam as comunidades negras da diáspora. Trata-se, em primeira instância, de um indivíduo que é parte de uma construção social, e como artista agiu de maneira a mediar suas relações com os distintos contextos



institucionais e sociais por meio de sua arte voltada à visibilidade da cultura negra, consciente ou não, produzindo uma arte afrodiaspórica.

## SANKOFA E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO

A Sankofa é um símbolo que não se centraliza em entender a essência, mas o movimento. Aqui encontramos grandes similaridades com o tempo espiralar. Se Martins reflete sobre uma produção crítica de mundo a partir de diferentes grupos culturais e do ritual, que seja humanizador para aqueles que sofreram a diáspora e seus descendentes, percebemos que o tempo invocado pela Sankofa age de modo semelhante. Os símbolos adinkras, do qual descende a Sankofa, referem-se à compreensão de mundo e cosmovisões africanas. Dravet e Oliveira<sup>17</sup> (2017) articulam que a circularidade de Sankofa é entendida como a construção da cultura a partir da noção de circulação de imagens, símbolos, ideologias, itans, referentes tanto à vida prática quanto à vida imaginária. Por isso, o símbolo Sankofa age com um princípio dessa circularidade entre a linguagem (provérbios, escrita ideográfica, oralidade) e a comunicação que transmite.

Cada símbolo dos adinkras possui uma relação de ensinamentos com a articulação visual, pois a imagem objetiva transmitir um ensinamento. Sobre o símbolo da Sankofa, lemos como um pássaro que está com os pés firmes no presente, ativo em sua constituição de ser e estar no seu momento presente. Entretanto, as asas abrem-se esperançosas para o futuro, sem de fato retirar os pés do presente. E, por fim, completando um ciclo de existência, volta à cabeça para o passado, recuperando o que ficou para estruturá-lo no presente e projetá-lo no futuro, ou seja, “*Se wo were fi na wo sankofa a yenkyi* — Não é tabu voltar para trás e recuperar o que você perdeu” (Santos, 2020, p. 5).

---

17 Os autores, em seu artigo *Relações entre oralidade e escrita na comunicação: Sankofa, um provérbio africano*, propõem problematizar a comunicação enquanto fenômeno de oralidade e escrita cuja relação circular constitui uma força dinâmica. Partem do símbolo dos povos akan, denominado sankofa, que significa “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás” (Dravet; Oliveira, 2017, p. 11), no intuito de identificar a complexidade do símbolo.

**Figura 2** - Ideograma Sankofa



Fonte: Produção de Brito (2023).

Há um vão que separa a cabeça do pássaro e o seu rabo. Nesse vão, há a forma de um ovo ou pedra — a recuperação de algo que ficou para trás. Desse modo, a imagem insere várias interpretações, que resumidamente seriam: ninguém pode apreciar o que aconteceu pensando no amanhã sem estar firmemente agarrado ao presente, ou seja, à realidade. O círculo tem um lapso por um motivo muito simples: ninguém abandona um círculo vicioso e inaugura um círculo virtuoso sem interromper, desatar, sustar, cortar ou romper com o passado. Dessa forma, não é um círculo perfeito. O passado que não convém é para ser revisto e repensado em uma ótica crítica, transformadora das pessoas e da comunidade.

Ao lançar para o passado seu olhar, Sankofa se volta para a ancestralidade. E a ancestralidade no tempo espiralar é o primeiro impulso à fruição artística e ao movimento do tempo. Queremos elucidar que Sidney Amaral, ao retornar à ancestralidade, produz sua fruição artística acionada pela Sankofa. Seja em *O grito* ou em outro trabalho do artista, que esteja baseado nas artes iconográficas, ela atinge significativamente as dimensões de nascer negro e o escolher tornar-se artista, capturando quase que exclusivamente a temática do indivíduo que se afrocentraliza recuperando seus passados (porque nunca estamos sós) e seus presentes.

Não nos é estranho entender que essa fruição artística é um rompimento com as opressões raciais em ser um artista negro na América Latina. Neste sentido, Grada Kilomba (2019) nos alerta que o passado colonial foi memorizado na psique coletiva, como resultado

do trauma colonial. O racismo, como ferramenta de manutenção do narcisismo branco, é reinterpretado cotidianamente aos moldes coloniais. Esse narcisismo violenta a população negra, transformado-a em *O Outro*, antagônico ao que foi estabelecido pela universalidade da branquitude.

O exercício mental (psíquico) de voltar-se para o passado está atrelado à capacidade de ressignificar o tempo e a buscar na ancestralidade por respostas das inquietações que se colocam no presente. As escolhas estéticas e políticas do artista brasileiro contemporâneo, como foi o caso de Sidney Amaral, narram o que as histórias silenciam, e esse é o mote principal de *O grito*. Afinal, ele está ali, escandalosamente gigante para que todos vejam, mas a boca de fato, do corpo que suporta o grito, está fechada. Assim, a obra de arte é dotada de uma expressão de linguagem cultural concebida pelo tempo e pelo espaço. Portanto, a invocação da ancestralidade é uma explícita manifestação da Sankofa e do tempo espiralar. O tempo da obra de arte está nas espirais que a assistência fará para compreendê-la, o tempo da obra de arte emana dela, mas se traduz pelo tempo do observador. Esse necessitará realizar a Sankofa a fim de buscar em seu repertório elementos que o auxiliem na interpretação da obra de arte, assim como na busca por sua ancestralidade.

De certo modo, ao acessar a memória em busca da ancestralidade negra, Sidney convida-nos a esse exercício de romper com o “fantasma branco” (Kilomba, 2019, p. 219), descolonizando a memória a partir da arte. Ele se ocupa de sua própria realidade, empoderando-se dela. Ao identificar-se com sua ancestralidade, ele rompe com a alienante identificação do branco. Visto que “todo o processo alcança um estado de descolonização, isto é, internamente, não existe mais como a/o “Outra/o”, mas como o eu” (Kilomba, 2019, p. 238).

A linguagem visual de Amaral em ‘O grito’ recria questões relacionadas à negritude — e todas compõem a história do negro nacional ou sua vivência enquanto ser não branco — incluindo a revolta e as reivindicações de direitos, assim como manifestações populares (festividades públicas e cultos afros). A obra apresenta um ser humano com uma gigantesca boca pintada em seu corpo. Não há a mínima possibilidade de elucubrar o fantástico, pois o autor fez questão de demonstrar que é uma bocarra pintada em um corpo negro. Mas, por meio da Sankofa, propomos a visualização de uma manifestação em que há o grito por direitos individuais ou por uma reivindicação em prol da coletividade, ou talvez em uma

festividade do Maracatu, na qual o indivíduo esteja cantando com alma, acompanhado da banda. O artista parece usar a composição da imagem para exaltar a cultura negra com um senso de esplendor e opulência. Ele monta uma ampla paleta de cores vivas para exibir uma marcante vitalidade. A pintura sugere a performance negra como uma força de doação que se espalha e inunda seu entorno.

### **MONTAGEM E REMONTAGEM: O ANACRONISMO NA OBRA DE ARTE E EM ‘O GRITO’**

A terceira e última temporalidade que produzimos incide na relação entre a imagem e o anacronismo proposto por Didi-Huberman. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (Didi-Huberman, 2015, p. 15). Com essa máxima, o historiador da arte constrói seu entendimento acerca do tempo da imagem. O fato de não existir uma separação clara entre fantasia e razão, a partir das imagens, insere-se na dinâmica do sensível. Ou seja, a arte plástica e a pintura conjugam imagens no quadro que conduz à reflexão do que seja a própria pintura e o seu tempo.

Em um primeiro momento, essa visualização da obra de arte, o olhar para os elementos nela contidos, gera uma desconfiança da retórica construída nas certezas que a História da Arte ocidental dita. Em outros termos, o autor nos leva a entender que é necessário um esforço para não sermos conduzidos a uma resposta óbvia, preestabelecida sobre a imagem. Para isso, é preciso que aquele que observa ou analisa a obra de arte não lhe atribua um juízo *a priori*. Como afirma o site Projeto Afro (2024), Sidney Amaral é um atento observador das questões socioculturais brasileiras, sempre com o olhar analítico sobre as problemáticas ao seu redor. Ele era um pesquisador que explorava um mundo de formas e conceitos com sofisticação. Como realizar uma análise *a priori* com pressupostos que não são condizentes com a afrocentricidade presente no artista e em suas obras?

Para isso, Didi-Huberman propõe como metodologia de análise da obra de arte: Remontar, Remontagem (do tempo). A montagem temporal da obra de arte é, portanto, constituída por um “percurso virtual” (Didi-Huberman, 2015, p. 3). Isso significa que é preciso uma produção mental para entender o que pode ter sido utilizado na materialização da obra de arte. A assistência do quadro, munida de seu conhecimento de mundo, buscará o que

é plausível, do que se conhece sobre o que se vê na iconografia. Não há como remontar a imagem sem desconstruí-la. Esse exercício mental é a busca dos sentidos da assistência em um tempo que não é o seu tempo presente. Torna-se preciso a busca no tempo passado que construa paridade com o presente a fim de estabelecer uma coerência analítica. “Não há desejo sem trabalho da memória, não há futuro sem reconfiguração do passado” (Didi-Huberman, 2015, p. 4). Ciente de que a arte possui tempos: presente, passado e futuro, busca-se reconfigurar esse seu passado por meio de uma memória no presente, tendo como projeção um futuro condizente com uma respeitabilidade à obra; assim surge a Sankofa.

Já a Remontagem está nas iconografias da obra de arte, através de suas influências e daquilo que ocorreu no tempo presente de sua criação. No tempo presente em que o artista produzia suas imagens, aquele momento da criação no qual, para o artista, havia lógica na sua iconografia, mas que referendava o exercício mental do seu passado de observador. Diante disso, é possível entender que o artista imprime seu tempo de observação e o registra na imagem. Trata-se de uma impressão de seu presente, mas que possui influências de seu passado. No ato de produzir a obra de arte, tendo como base uma impressão do tempo registrado na imagem, invoca percepções já passadas (memória). “O anacronismo, então, é necessário, o anacronismo é fecundo à interpretação da obra de arte, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitui um obstáculo à sua compreensão” (Didi-Huberman, 2015, p. 25). A memória é uma transmissão que opera por um processo psíquico e, assim, é anacrônica. A memória como transmissora da ancestralidade é o movimento mental que impulsiona os elos do tempo espiralar. Na Sankofa, a memória está no movimento da ave mítica que se lança para o passado com a finalidade de recuperar ensinamentos da ancestralidade e solidifica-os em memória.

No organograma abaixo, ilustramos o sentido da temporalidade na obra de arte. A *quartinha*<sup>18</sup> representa a obra de arte. O tempo espiralar atua de forma não linear e consecutiva em um movimento impulsionado pela ancestralidade, e é ativado por aquele que assiste à obra de arte. O tempo espiralar envolve todas as faculdades ativadas para leitura da obra de arte. O tempo da obra de arte está nas espirais que a assistência fará para

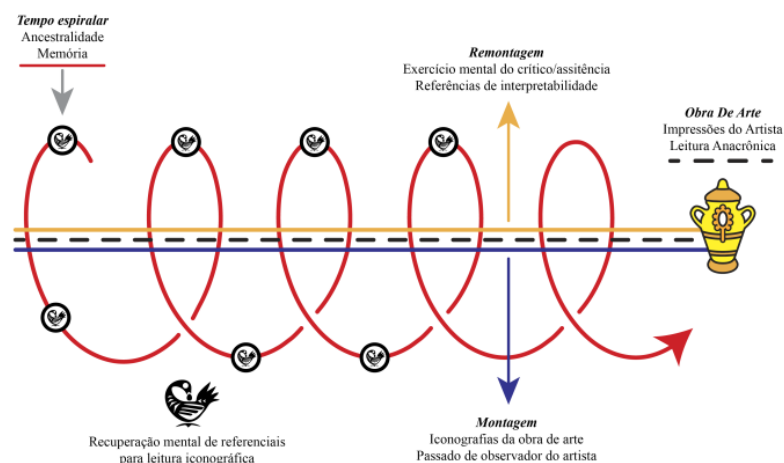
---

<sup>18</sup> Silva (2011) esclarece que o porão, também conhecido como *quartinhão*, é uma vasilha feita de louça ou de barro, cuja aparência é muito semelhante à ânfora histórica. Existem variações de tamanhos, que também produzirão nomes distintos, como o das *quartinhas*. Elas são um porão, mas em dimensões menores. Utilizada nas religiões de motrizes africanas para armazenar líquidos e outros pequenos objetos litúrgicos, as *quartinhas* podem apresentar alças ou não. Quando possuem “*assas*” diz-se que pertence ao Orixá feminino, enquanto aquelas com “*assas*” são destinadas ao Orixá masculino.

compreendê-la. Assim, observamos que o tempo da obra de arte emana dela, mas se traduz pelo tempo do observador.

É por meio dessa assertiva que a Sankofa atuará no intuito de buscar no repertório do telespectador elementos que o auxiliem na interpretação iconográfica e, conseqüentemente, na busca por sua ancestralidade, posto que o repertório informacional recuperado é uma recuperação ancestral, representando a ação da memória não cronológica. Portanto, a leitura que se faz sobre a impressão do artista, impregnada na obra de arte, não será uma leitura cronológica no sentido de recuperar fidedignamente o momento presente da criação da obra, mas uma leitura anacrônica.

**Figura 3 - Temporalidade da obra de arte**



Fonte: Produção de Brito (2023)

A memória é uma transmissão acionada por um processo psíquico, e por isso é anacrônica, afirma Didi-Huberman. O Remontar da obra de arte é, para o crítico e/ou a assistência da obra de arte, como um exercício mental na busca de referências para sua interpretabilidade. Assim, nós, como críticos e analíticos de *O grito* de Sidney Amaral, empoderados de nossa afrocentricidade e deslocados da colonização em uma ação decolonial, buscamos no xirê meios de ler a obra de arte, tendo como referência o ritual do candomblé.

Por isso afirmamos, com base na epistemologia do Candomblé, que o quadro *O grito* remete à ancestralidade africana que subentende a divindade Exu<sup>19</sup>. Exu é, por excelência, o movimento; ele está em tudo e forçosamente existe em tudo e em cada pessoa. Conforme Ribeiro (1996), Exu Enúgbarijo significa em iorubá “a boca coletiva”. Ele é o encarregado por zelar por todas as linguagens e pelos símbolos de comunicação, tanto das divindades, como também dos seres humanos, promovendo o entendimento e as conexões com as pessoas ao nosso redor.

*O grito*, como símbolo iconográfico da produção artística negra contemporânea, fala-nos que a negritude é também uma comunicação, assim como Exu. Ele é o meio e o fim, portanto a afrocentricidade. Tal assertiva abstraímos dos trabalhos de Amaral como um todo, visto que a negritude é seu tema central e também a sua própria arte. *O grito*, ou Exu, apresenta-nos que o puro desejo de estar vivo é simbolizado na busca de continuidade até na morte. Não nos calamos, mesmo quando não nos pronunciamos. A ancestralidade fala através dos corpos; tentam matar a voz ancestral africana matando seus corpos, mas ela ecoa de todos, dos corpos às artes.

Remontar e Remontagem são ações mentais na busca da leitura da obra de arte. Esse processo ocorre de maneira automática no telespectador; acionada pela Sankofa, que, por sua circularidade de retorno ao passado, ativa a memória ancestral impulsionando a espiral do tempo. Consequentemente, a investigação das impressões do artista, por uma operação temporal mental anacrônica, é um vai e volta de informações que agrupam sentidos diversos acerca da iconografia na obra de arte.

É visível a inquietação e os questionamentos sociais que a obra *O grito* suscita. Nela, temos um ser humano negro calçado com um tecido na cabeça fazendo a vez de um gorro, que por sua vez assemelha-se com iconografias já produzidas da figura de Exu. Nas laterais, é possível identificar seu estilo capilar em formato de pequenos *dreadlocks* curtos. Dos ombros, presume-se que esteja com uma camiseta da cor preta e no modo regata, estendendo, da boca ao cólon, uma pintura de uma boca aberta expondo os dentes e sua parte interna. A composição da pintura, em guache e óleo sobre papel, direciona a visualização do espectador

---

19 “[...] Orixá da tradição iorubana. Exu ou Elegbara (etimologicamente, o “dono da força”) é a síntese do princípio dinâmico que rege o universo e possibilita a existência, sendo, também, a mais polêmica entre as forças invisíveis que regem as concepções filosóficas jejes-iorubanas na África e na diáspora. Porta-voz dos orixás, é quem leva as oferendas dos fiéis e, na condição de mandatário, protege os cumpridores de seus deveres e pune os que ofendem os orixás ou falham no cumprimento das obrigações” (LOPES, 2004, p. 557).



para baixo, com a descentralização do quadro apresentada pela inclinação da imagem para a esquerda da tela. Um fato é certo: não há como pensar em outra corporeidade quando a imagem reflete o corpo negro, o que remete diretamente à África ou à afrodíaspóra.

O corpo negro, no quadro de Amaral, é o condutor do tempo espiralar, mas também é aquele que sofre a ação desse tempo. O passado é definido e situado como um local de saber, no qual são acumuladas experiências que habitam o presente e o futuro e são por eles habitados (Martins, 2021). Assim, a ancestralidade propaga-se por todas as manifestações culturais em que os corpos transitam. As artes plásticas, como manifestação cultural que conjuga a corporeidade negra com a leitura social, também irão emanar essa ancestralidade e as experiências acumuladas. A corporeidade no xirê é um importante elemento na ritualística e no contato com os orixás, sendo, portanto, um elemento fundamental para a leitura e interpretação da obra *O grito* de Sidney Amaral.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível observar que não há um tempo no Candomblé, mas várias temporalidades — é o tempo da divindade, é o tempo do(a) líder religioso(a), é o tempo do iniciado, é o tempo da assistência do ritual. Nota-se que o tempo é uma demonstração própria de contexto, porque ele é dotado de uma simbologia ou é compreendido a partir de uma mediação simbólica. Ao buscar traduzir o sentido do tempo no xirê e seu espelhamento na produção artística, conseguimos acessar a temporalidade da obra de arte.

De Martins (2021) absorvemos a experiência também espiralar de uma reflexão por um aporte teórico denso, estabelecendo um diálogo com as epistemologias negro-africanas, pouco referenciadas pelos teóricos ocidentais. Esse aporte teórico revela-se compreensível em diversas formas de manifestação na diáspora africana. O interessante é observar que o adinkra Sankofa também opera por uma espiral, já que remete a um tempo que não é o presente. Ou seja, o exercício mental da Sankofa é complacente com muitos outros tempos e também daqueles que não se pode entender porque continua em um tempo não alcançado pela existência humana: o tempo futuro.

Didi-Huberman (2015), com suas contribuições a uma antropologia da arte, aponta que não há como ter controle das decisões de quem assiste à obra de arte. Em outras palavras, as

considerações feitas pela assistência estão condicionadas ao tempo presente da pessoa e ao tempo de conhecimento dos elementos visualizados na obra de arte. Percebemos uma conexão entre a Montagem e Remontagem proposta e o Tempo Espiral impulsionado pela Sankofa.

No jogo interpretativo que propomos, tendo o abebé de Oxum como moderador deste exercício, em analogia ao espelhamento do xirê, temos o artista Amaral (2015), munido de sua experiência pessoal e do avanço da prática iconográfica, produzindo uma presentificação da negritude que reverbera no telespectador de suas obras novas formas de pensar e conceber o mundo. Percebemos que o artista faz uso das imagens e das cores para desmistificar o negativismo associado às práticas culturais ligadas à negritude e a própria identificação do negro. Há um zelo pela temática que registra em seu trabalho, nutrindo sua obra com uma linguagem transformativa que, de maneira insubordinada, questiona as certezas sociais e convida o telespectador da obra a rever preconceitos e afastar atitudes de intolerância — é nítida a atuação de transmissão do saber à comunidade de forma positiva nessas ações.

Essas elucubrações e pressupostos nos ajudam a entender que o corpo humano, enquanto conexão com a evidência da vida, prescreve beleza, sedução e questionamentos quanto às suas formas. Por isso, ele é um dos elementos do xirê e também é uma das artes de Oxum. Ao constataremos que a utilização do corpo negro nas obras de Amaral, espelhado pela temporalidade do ritual do Candomblé, conduzindo para uma centralidade que há no xirê, entendemos que essa centralidade é a própria produção artística. Essa produção revela que a obra possui uma ascendência própria e condizente com uma afrocentricidade em um contexto afrodiaspórico. É a cor negra; são as formas fenotípicas; são os ditames sociais do racismo que tentam impedir suas compreensões. É Oxum e é o xirê. Ambos fornecem elementos que nos auxiliam a situar a localização da obra e onde estamos.

O tempo da obra de arte, portanto, encontra-se em uma espiral. O tempo não está na obra de arte; ele a constitui no instante em que o telespectador se coloca na ação de interpretá-la. É nesse momento que a Sankofa age, impulsionando a cognição em busca de um repertório que contribua com a interpretação pretendida. No entanto, essa ação não será fidedigna à obra ou às impressões que o artista embutiu nela, mas do próprio telespectador. Entendido isso, é certo que não ocorrerá uma confluência entre o que o autor Amaral (2015) pretendeu em seu tempo no momento da criação e das circunstâncias em que a obra foi

criada, formatando, enfim, uma interpretação da ação da memória não cronológica. Assim, a obra revela suas intenções interpretativas, ativando visões acerca da iconografia e da própria atuação do artista.

A partir de nossa perspectiva analítica e de vivências no Candomblé, entendemos que pertencemos ao cosmo criativo em que Oxum é a criadora, e a obra de arte é uma produção humana com o intento de celebrar a vida em todas as suas circunstâncias, assim como o xirê. A grande mãe dessa imensa afrodiáspora na contemporaneidade — mas que a Sankofa nos revela ser de um tempo imemoriável — é Oxum, senhora das artes.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas/Educ, 2002.

AMARAL, Sidney. *O grito*. Guache e óleo sobre papel, 107 x 79 cm, 2005.

ASANTE, Molefi Kete. “Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia”. Tradução: Renato Noguera, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. Em: *Ensaios Filosóficos*, v. XIV, pp. 6-18, 2016. Disponível em: [https://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/02\\_ASANTE\\_Ensaios\\_Filosoficos\\_Volume\\_XIV.pdf](https://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/02_ASANTE_Ensaios_Filosoficos_Volume_XIV.pdf). Acesso em: 17/10/2024.

BRITO, Robson Gomes de. *A iconografia de Marcial Ávila: uma leitura por meio da temporalidade do xirê*. Dissertação (Mestrado em Artes). Minas Gerais: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2023.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Andes, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Alan Santos de. “Relações entre oralidade e escrita na comunicação: Sankofa, um provérbio africano”. *Miscelânea*, Assis, v. 21, p. 11-30, 2017.

Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/8> Acesso em: 17/10/2024.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Ubu, 2009.

FERREIRA, Elizia Cristina. “Umbigo do mundo – subjetividade, arte e tempo”. Em: *Ensaaios Filosóficos*, v. XV, pp. 127-142, 2017. [https://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo15/10\\_FERREIRA\\_Ensaios\\_Filosoficos\\_Volume\\_XV.pdf](https://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo15/10_FERREIRA_Ensaios_Filosoficos_Volume_XV.pdf). Acesso em: 17/10/2024.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. *O candomblé bem explicado: Nações Bantus, Iorubá e Fon*. Pallas: Rio de Janeiro, 2009.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIRA, Radamir. Awá Korin - nós cantamos: Um Estudo do repertório dos cantos de prosperidade no candomblé de matriz ijexá. *Anais ANPPOM - Décimo Quinto Congresso*, p. 454-462, 2005. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao9/radamir\\_lira.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao9/radamir_lira.pdf). Acesso em 16 nov. 2023.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Summus Editorial/Selo Negro, 2004.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PROJETO AFRO. Sidney Amaral. 04/06/2024. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/sidney-amaral/>. Acesso em: 17 out. 2024.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Alma Africana no Brasil: Os Iorubás*. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

SANTOS, Maria Moura; SANTOS, Marcos. *Caminhos encantados*. Trairi-CE: Edições e Publicações, 2021.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fuki Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-30042019-193540>. Acesso em: 17 out. 2024.

SILVA, Mary Anne Vieira. Xirê: A festa do candomblé e a formação dos "Entre-Lugares". São Paulo, *IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade*, 2011.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

YEMONJÁ, Mãe Beata. *Caroço de dendê. A sabedoria dos terreiros*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.