

ENTRE O FARAÓ E O ORIXÁ

A CONEXÃO EGÍPCIO-IORUBANA NO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO E NA OBRA PICTÓRICA DE ABDIAS NASCIMENTO

Gilberto da Silva Francisco  

Universidade Federal de São Paulo

*Há mais
De quarenta mil anos atrás
A arte negra já resplandecia
Mais tarde a Etiópia milenar
Sua cultura até o Egito estendia
Daí o legendário mundo grego
A todo negro de etíope chamou
Depois vieram reinos suntuosos
De nível cultural superior
(...)
Em toda cultura nacional
Na arte e até mesmo na ciência
O modo africano de viver
Exerceu grande influência
E o negro brasileiro
Apesar de tempos infelizes
Lutou, viveu, morreu e se integrou
Sem abandonar suas raízes.¹*

Este texto discute um conjunto de representações criadas no seio de discursos sobre a identidade e ancestralidade negra que começaram a se desenvolver no Brasil na segunda metade do século XX. Trata-se da conexão egípcio-iorubana, proposta interpretativa que aparece em alguns estudos de orientação panafricanista no cenário internacional, mas que ganhou, no Brasil, um desenvolvimento próprio – a produção artística que associou referenciais de ancestralidade iorubano (já presentes

1 Trecho do samba-enredo *Ao povo com arte* da G.R.A.N.E.S. Quilombo para o carnaval do Rio de Janeiro de 1978.

em reflexões sobre a negritude brasileira desde o século XIX) e egípcio (elemento incluído mais recentemente).

De forma mais específica, as representações artísticas aqui tratadas respondem ao debate caracterizado como afrocêntrico,² cujo grande expoente é o intelectual senegalês Cheikh Anta Diop, proponente de uma ampla revisão da perspectiva eurocêntrica da chamada “história universal”; e que, ao discutir o Egito antigo, apresentou três elementos básicos: o Egito antigo era africano, negro e a base da civilização – o que é frequentemente sintetizado por parte da bibliografia como “Egito negro”.³ Essa associação entre negritude e africanidade (em termos panafricanistas) não era novidade. W. E. B. Du Bois, por exemplo, discutia tal questão no início do século XX, e representações de negritude no Egito antigo já eram

2 “O Afrocentrismo é uma específica corrente filosófica contemporânea afro-americana, cujo mentor principal é Molefi Kete Asante. O seu surgimento tem que ser colocado por volta dos anos Oitenta do século XX, quando Asante publica os livros *Afrocentricity* (1980) e *The Afrocentric idea* (1987). Esses dois volumes podem ser considerados como os primeiros de uma longa série que Asante dedica a esta nova teoria, largamente inspirada aos estudos históricos do investigador senegalês Cheikh Anta Diop. [...] O Afrocentrismo pretende edificar um novo paradigma alternativo ao eurocêntrico dominante, relendo por completo a história das civilizações humanas e dos seus complexos relacionamentos. A civilização africana (que Asante considera como um todo orgânico e homogêneo) assume um papel central, uma nova subjetividade na história da humanidade. A sua primazia abrange os diferentes aspetos do saber: filosofia, ciência, religião, política, arte, comunicação. A África não é apenas, como os próprios arqueólogos reconhecem, o ‘berço da humanidade’, mas sim o ‘berço da civilização’, com centro no antigo Egito”. Luca Bussoti e Laura A. Nhaueleque, “A invenção de uma tradição: as fontes históricas no debate entre afrocentristas e seus críticos”, *História*, v. 37 (2018), p. 2. Cabe, ainda, destacar a variedade do afrocentrismo, que não é “uma doutrina monolítica, mas um rótulo que cobre um leque de posturas e propostas”. Paulo Fernando de Moraes Farias, “Afrocentrismo: entre uma contranarrativa histórica universalista e o relativismo cultural”, *Afro-Ásia*, n. 29 (2003), pp. 317-343.  Dessa forma, penso no afrocentrismo como uma perspectiva que foi organizada conceitualmente por Asante, mas que abrange contribuições variadas, mesmo anteriores à delimitação do conceito, por exemplo, a obra de Diop, um afrocêntrico *avant la lettre*, e considerando sua variedade interna.

3 Para as principais teses sobre o “Egito negro”, ver Cheikh Anta Diop, *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*, New York: Lawrence Hill, 1974, pp. xii-xvii; Molefi Kete Asante, *Afrocentricity: The Theory of Social Change*, Buffalo: Amulefi, 1980; e Théophile Obenga, *L’Égypte, la Grèce et l’École d’Alexandrie: histoire interculturelle dans l’antiquité, aux sources égyptiennes de la philosophie grecque*, Paris: L’Harmattan, 2005.

observadas de forma sutil desde o século XVIII.⁴ Entretanto, a abrangência internacional desse tema só foi alcançada e consolidada a partir da atuação de Diop; portanto, no cenário do pós-guerra e da militância política pela descolonização de países africanos.

Um dos elementos fundamentais dessa perspectiva é a defesa da conexão direta entre o povo negro africano e a experiência original egípcia antiga, que teria uma base núbica; e, nesse sentido, foram apresentados vários argumentos que sustentam tal conexão entre a experiência egípcia e outras do continente africano, sobretudo aquelas em contexto subsaariano. Assim, elementos da organização social, aspectos culturais variados, incluindo a organização da variedade linguística no plano diacrônico, foram analisados a partir dessa abordagem, ressaltando-se propostas de conexão linguística – por vezes extrapolada para uma conexão étnica – entre os egípcios e os grupos falantes das línguas iorubanas como um dos elementos dessa proposta. É preciso notar que tal abordagem é bastante polêmica e que está no centro de debates intensos.⁵ Ou seja, é necessário, ainda, observar com mais clareza a consistência de tais argumentos panafricanistas e afrocêntricos quando mobilizados para interpretar experiências da Antiguidade.⁶

4 Para uma associação entre o Egito antigo e negritude no século XVIII, ver Constantin-François De Chasseboeuf (Comte de Volley), *Voyages en Syrie et en Egypte*, Paris: Parmantier, 1787, pp. 74-77. Para uma proposta presente nos EUA no início do século XX, ver William E. B. Du Bois, “Ethiopia and Egypt” in Du Bois, *The Negro* (New York: Cosimo 1915/2007), pp. 17-26.

5 Para uma síntese do debate atual e das críticas ao afrocentrismo, ver Farias, “Afrocentrismo”, pp. 317-343; e Bussoti e Nhaueleque, “A invenção de uma tradição”, pp. 1-28.

6 Segundo documento da União Africana publicado em 2013, o panafricanismo pode ser compreendido como “uma ideologia e um movimento que incentivou a solidariedade dos africanos em todo o mundo. Ele se baseia na crença de que a unidade é vital para o progresso econômico, social e político e tem como objetivo ‘unificar e elevar’ as pessoas de ascendência africana. Tal ideologia afirma que os destinos de todos os povos e países africanos estão entrelaçados. Em sua essência, o panafricanismo é ‘a crença de que os povos africanos, tanto no continente quanto na diáspora, compartilham não apenas uma história comum, mas um destino comum’”. (tradução minha). Hakim Adi, *Pan-Africanism: A History*. London: Bloomsbury, 2018, p. 1. Uma explicação da complexidade e variedade do conceito e de suas implicações nos planos da economia, sociedade, política e cultura foge do escopo deste texto. Para o conceito e

Quanto à conexão egípcio-iorubana especificamente, Jock Matthew Agai, em um texto que discute a formação dos iorubás (o grupo linguístico e a etnia), apresenta, pelo menos, mais quatro outras teses que já foram defendidas: a origem árabe, judaica, etrusca e local baseada na África Ocidental,⁷ o que nos indica que a conexão egípcio-iorubana não é uma explicação definitiva e tem concorrentes. Além disso, o pesquisador Anderson R. Oliva, ao discorrer sobre a criação dos iorubás como um grupo étnico entre os séculos XVIII e XIX, e discutir os caminhos do grupo linguístico anterior em uma revisão bibliográfica sobre o tema, não faz nenhuma menção à tese das origens egípcias; ao contrário disso, a presença islâmica na região é destacada.⁸

Indicada a complexidade do debate, restrinjo-me a dizer que, aqui, o tema principal não é a consistência dos argumentos afrocêntricos panafricanistas – o que valeria uma publicação específica –, mas como um de seus desdobramentos, a conexão egípcio-iorubana, foi mobilizado em debates sobre a memória da negritude brasileira a partir do contexto da redemocratização e, mais especificamente, da comemoração do centenário da abolição, o que oferecerá um breve delineamento de questões que foram antecipadas e aprofundadas na reflexão pictórica de uma importante figura pública brasileira: o intelectual e político Abdias Nascimento.

sua historicidade, ver Adi, *Pan-Africanism* e Colin Legum, *Pan-Africanism: A Short Political Guide*, New York: Praeger, 1965. Entretanto, no que se refere ao debate aqui proposto, é devido dizer que o panafricanismo está na base de determinadas formulações afrocêntricas, tais como a defesa de elementos egípcios antigos como fundamentais para a organização de características da língua, organização social e política, aspectos da religiosidade, entre outros, de vários povos africanos.

7 Jack M. Agai, “Samuel Johnson on the Egyptian origin of the Yoruba”, Tese (Doutorado em Filosofia), University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, 2016, pp. 173-204.

8 Anderson R. Oliva, “A invenção dos iorubás na África Ocidental. Reflexões e apontamentos acerca do papel da história e da tradição oral na construção da identidade étnica”, *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 27, n. 1-3 (2005), pp. 141-179. Para a conexão entre os iorubás, o Islã e o culto dos orixás, ver Paulo Fernando de Moraes Farias, “Enquanto isso, do outro lado do mar...: os Arókin e a identidade iorubá”, *Afro-Ásia*, n. 17 (1996), pp. 139-55; e Murilo S. B. Meihy, “Xangô vai à Meca: Islã, comércio e as religiões tradicionais iorubás”, *Exilium. Revista de Estudos da Contemporaneidade*, v. 1, n. 1 (2020), pp. 35-55.

Ou seja, este texto não é uma defesa da tese afrocêntrica sobre a conexão egípcio-iorubana, mas a observação de certas especificidades que ela ganhou no Brasil.

O Egito negro e o centenário da abolição em três movimentos

É possível identificar, entre as décadas de 1970 e 1980 no Brasil, um debate que começava a ganhar força sobre as referências que deveriam organizar a memória da negritude um pouco antes de uma importante efeméride: o 13 de maio de 1988, correspondente ao centenário da assinatura da Lei Áurea, referência que ainda dominava as representações sobre a libertação das pessoas negras escravizadas. Nesse sentido, a crítica intensa de segmentos dos movimentos negros apresentava um outro referencial – a figura de Zumbi do Palmares, o líder de um movimento de resistência, portanto, um deslocamento do 13 de maio para o 20 de novembro, data relacionada ao assassinato do líder de Palmares em 1695; da liberdade como uma concessão para a ideia de uma conquista pautada na luta, mas as referências foram ainda mais amplas. Ao mesmo tempo que esse debate acontecia, desde a década de 1970 estabelecia-se uma referência sólida para a militância negra no Brasil baseada nos movimentos civis nos Estados Unidos da América,⁹ e foi, a partir disso, que o interesse pelo Egito antigo passou a integrar esse conjunto de representações positivas da ancestralidade negra por aqui.¹⁰

Se, nos EUA, o início desse debate remonta à primeira metade do século XX e se ele foi efetivamente impulsionado em um cenário

9 Mirian C. M. Garrido, “Militantes negros nos Estados Unidos e no Brasil: King Jr., Malcolm X e militantes brasileiros envolvidos na atuação do Movimento Negro Unificado, relações possíveis (1950-1980)”, *Afro-Ásia*, n. 56 (2017), pp. 9-40.

10 Para uma associação pictórica entre Egito antigo e negritude no Brasil no século XIX, ver a tela *Pastor egípcio* (1887) de Honório Esteves. A pintura é citada em Margaret Bakos, “Arte e decoração egípcia” in Margaret Bakos (org.) *Egiptomania. O Egito no Brasil* (São Paulo: Paris Editorial, 2004), p. 89.

do pós-guerra que oferecia condições para que vozes como a de Diop ganhassem alcance internacional, no Brasil, o Egito antigo como referência para a memória da negritude só passou a se instalar com maior força a partir da década de 1980. E, nesse sentido, a conexão entre a base iorubana (já associada com certa intensidade às representações positivas de negritude em projetos do século XIX como o de Nina Rodrigues, e na construção do que segmento da bibliografia especializada caracteriza como “nagocentrismo”)¹¹ e o referencial egípcio começou a se estabelecer. Ou seja, é importante notar que não foi o esforço acadêmico que trouxe esse debate para o Brasil: a Egíptologia brasileira estava restrita ao manejo de algumas coleções como a do Museu Nacional do Rio de Janeiro, à formação de alguns especialistas na Europa principalmente e ao interesse mais amplo e popular no âmbito da Egíptomania.¹²

O Egito negro e suas associações com os iorubás estabeleceu-se no Brasil, portanto, como um objeto da militância política, o que nos oferece uma dupla direção para compreender sua abordagem: por um lado, a construção de representações no nível das manifestações populares, reflexões de intelectuais negros e um diálogo bastante mediado com os autores das teses afrocêntricas sobre o Egito Antigo; e, por outro, a quase ausência de especialistas brasileiros sobre o tema (a ciência da Egíptologia) na revisão de certas propostas e na proposição de novas perspectivas dentro delas. O tema do Egito negro e, especialmente, da conexão egípcio-iorubana, foi desenvolvido pela militância negra, apresentando contornos políticos explícitos (por vezes, bastante distantes dos debates acadêmicos);

11 Julio S. Braga, *Na gamela do feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*, Salvador: EDUFBA, 1995, p. 44; e Lisa E. Castillo, *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia*, Salvador: EDUFBA, 2010, p. 103.

12 Para a Egíptomania no Brasil, ver Margaret Bakos (org.), *Egíptomania. O Egito no Brasil*, São Paulo: Paris Editorial, 2004. Para a Egíptologia no Brasil, ver Thais Rocha da Silva, “Tropical Egypt: The Development of Egyptology in Brazil and its Future Challenges” in Christian Langer (ed.), *Global Egyptology: Negotiations in the Production of Knowledges on Ancient Egypt in Global Contexts* (London: Golden House Publications, 2017), pp. 161-72.

e, só recentemente, passou a receber atenção de especialistas brasileiros da Egíptologia.¹³

Além disso, outro aspecto é bastante relevante na mobilização desse tema no Brasil. No seio da militância, ele foi apropriado e desenvolvido fundamentalmente a partir de propostas artísticas: em pinturas, em monumentos públicos e na performance de espetáculos. Mais do que artigos e livros acadêmicos sobre o tema, a contribuição brasileira para esse debate é sobretudo estética. Houve, é claro, textos produzidos sobre o tema,¹⁴ mas as novidades mais consistentes em contexto brasileiro foram apresentadas em representações artísticas.

Observemos, por exemplo, a instalação do *Monumento a Zumbi dos Palmares* (ver figura 1) na Praça Onze no Rio de Janeiro em 1986, depois de um longo debate interno da militância negra fundamentado pela crítica à história tradicional que situava a Princesa Isabel como aquela que concedera a liberdade às pessoas negras escravizadas e a eleição de uma experiência de resistência liderada por Zumbi. O debate se estendeu para a definição do espaço na cidade do Rio de Janeiro onde o monumento seria erigido, a negociação com o governo do Rio de Janeiro e a votação de um

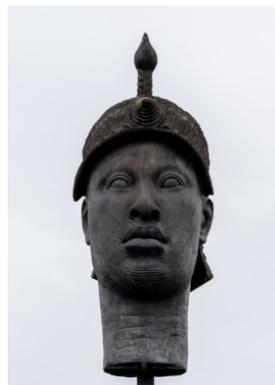
13 Para uma perspectiva mais alinhada à abordagem afrocêntrica, ver Raisa Sagredo, “Raça e etnicidade: questões em torno da (des)afrikanização do Egito Antigo”, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017, [↗](#). Para abordagens mais descritivas e críticas, ver Fábio Afonso Frizzo de Mores Lima, “Estado, império e exploração econômica no Egito do Reino Novo”, Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016, pp. 145-248, [↗](#); e Thais Rocha da Silva, “Ancient Egypt in Africa: Why it matters to Brazilian Egyptology” in Hana Navratilova; Thomas L. Gertzen; Marleen De Meyer; Aidan Dodson; Andrew Bednarski (eds.), *Addressing Diversity Inclusive Histories of Egyptology* (Münster: Zaphon, 2023), pp. 529-556. Antes do movimento mais recente de acolhimento de debates sobre a relação entre o Egito antigo e alguns temas relacionados (como as questões raciais envolvidas), um dos poucos egiptólogos brasileiros que dialogaram com autores afrocêntricos foi Ciro Flamarion Cardoso. Ver, por exemplo, Ciro Flamarion Cardoso, *O Egito antigo*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982, pp. 8-9 e Ciro Flamarion Cardoso, *Sete olhares sobre a antiguidade*, Brasília: Ed. UnB, 1994, pp. 29-31.

14 Por exemplo, os escritos de Abdias Nascimento, que serão apresentados na seção seguinte.

projeto de lei e a participação definidora do vice-governador e secretário da cultura à época, Darcy Ribeiro.¹⁵

Figura 1

Monumento a Zumbi dos Palmares (1986), Praça Onze, Rio de Janeiro



Fonte: Wikimedia Commons

Como síntese desse debate, em um espaço importante para a história do samba e da atuação da população negra no Rio de Janeiro foi instalado um monumento que homenageia Zumbi dos Palmares a partir da combinação de dois elementos de realeza africana escolhidos por Ribeiro: a cabeça no topo – uma reprodução superdimensionada de bronze que representa um governante do Ifé (região da Nigéria)¹⁶ e, abaixo, uma

15 O local escolhido foi a Praça Onze, espaço historicamente ligado à comunidade negra do Rio de Janeiro e bastante próximo do Sambódromo, que havia sido inaugurado em 1984. Para os debates em torno do monumento, o contexto e a proposta que foi materializada, ver Mariza de C. Soares, “Nos atalhos da memória: Monumento a Zumbi” in Paulo Knauss (org.), *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999), pp. 117-135; Roberto Conduru, *Pérolas negras: primeiros fios experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, pp. 88-90; e Márcia R. R. Chuva, “Entre a herança e a presença: o patrimônio cultural de referência negra no Rio de Janeiro”, *Anais do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 28 (2020), pp. 9-16.

16 Museu Britânico, inventário Af1939,34.1. Trata-se de uma cabeça de bronze com 35 centímetros de altura e cerca de cinco quilogramas, que foi encontrada na Nigéria

base piramidal que projeta a cabeça verticalmente destacando-a em um conjunto que alcança sete metros de altura (ver figura 1).¹⁷ Ou seja, a conexão egípcio-iorubana é claramente apresentada no monumento: a associação, a partir de exemplos de realeza africana, entre um governante do Ifé, região central na articulação dos iorubás, e uma explícita referência aos monumentos funerários dos faraós e rainhas dos Egito antigo.¹⁸

No mesmo ano, era discutido pelos integrantes do Bloco Olodum, na Bahia, o tema para o carnaval de 1987. A escolha foi “O Egito dos faraós”. E, na preparação do espetáculo público, o compositor Luciano Gomes criou uma das canções escolhidas para representar o bloco carnavalesco, *Faraó, divindade do Egito*, cuja letra apresenta a ancestralidade egípcia em três níveis bem definidos: a cosmogonia mítica organizada no plano divino, o poder político dos faraós e a conexão entre o Egito antigo e a população afrodescendente da Bahia, mais especificamente do Pelourinho.¹⁹ Além disso, no desfile do bloco, os ritmistas, que sustentavam a canção em ritmo de *afroreggae*, estavam todos fantasiados de egípcios,

em 1939. A datação varia bastante nas publicações sobre esse artefato: no site do Museu Britânico, o período apresentado é entre os séculos XIV e início do XV (provavelmente). Em um artigo que apresenta uma análise bastante completa do objeto (Paul T. Craddock; Janet Ambers; Maickel Van Belleghem; Caroline R. Cartwright; Julie Hudson; Susan La Niece; Michela Spataro, “The Olokun head reconsidered”, *Afrique: Archéologie & Arts*, n. 9, 2013, pp. 13-42), propõe-se que a produção tenha ocorrido muito provavelmente entre os séculos XIII e XV. Em uma obra de divulgação, bastante informativa e específica sobre esse objeto, a data apresentada é entre o século XII e XV (Edith Platte; Musa O. Hambolu, *Bronze head from Ife: Object in Focus*, London: British Museum Press, 2010, p. 7). Ver site do Museu Britânico (consultado em 16 de outubro de 2023): [🔗](#)

- 17 “Com um total de sete metros de altura, o monumento tem uma base piramidal em alvenaria, revestida em mármore branco e encimada por uma cabeça masculina confeccionada com 800 quilos de bronze.” (Soares, “Nos atalhos da memória”, p. 117). Para uma narrativa sobre outra réplica dessa cabeça de bronze no Brasil, que esteve presente na coleção particular do artista plástico Carybé, ver Jérôme Souty, *Pierre Fatumbi Verger do olhar livre ao conhecimento iniciático*, São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2019, p. 88.
- 18 Para os depoimentos dos militantes Adélia Azevedo e Luiz Eduardo Oliveira (Negrogum) sobre os debates acerca da construção do monumento, ver anexo 1 (todos os anexos estão situados ao final do texto).
- 19 João J. S. Rodrigues, *Olodum. Estrada da paixão*, Salvador: FCJA/Ed., 1996, p. 182; Cheryl Sterling, *African Roots, Brazilian Rites: Cultural and National Identity in Brazil*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 94-96..

apresentando um referencial estético de conexão entre a negritude brasileira e o Egito antigo (ver figura 2). O tema foi tão marcante que foi escolhido para o carnaval em outras ocasiões, com enfoques um pouco diferentes.²⁰

Figura 2
Bloco Olodum, 1987



Fonte: print do filme Eclats noirs du Samba: Zézé Motta, *La femme enchantée* (1987), de Ariel de Bigault.

20 Os temas foram os seguintes: em 1989 – “Núbia, Axum, Etiópia”; 1990 – “Do deserto do Saara ao Nordeste brasileiro”; 1993 – “Os tesouros de Tuthankamon, faraó o Egito antigo”; 2000 – “Do Egito à Bahia, o caminho da eternidade: Ramsés II”; 2005 – “O casal solar – Akhenaton e Nefertiti. O monoteísmo africano”; 2012 – “O vale dos reis. As sete portas da energia”; e 2017 – “O Sol. Akhenaton: os caminhos da luz”. Ver o anexo 2, para o depoimento do presidente do bloco, João Jorge Santos Rodrigues, naquela época.

Voltando ao Rio de Janeiro, em região próxima do monumento a Zumbi dos Palmares, havia sido construído o Sambódromo, em 1984, espaço de apresentação do espetáculo anual das escolas de samba do Rio de Janeiro. Em 1988, enquanto as comemorações do centenário da abolição eram desenvolvidas, três agremiações do que era chamado naquela época “Grupo 1A” (atualmente, “Grupo Especial”) escolheram apresentar a história da negritude no Brasil – as três primeiras colocadas na competição. Uma delas apresentou a conexão egípcio-iorubana de forma explícita. O G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis defendeu o seguinte enredo: “Sou negro, do Egito à liberdade”.²¹ O samba enredo destaca a situação ainda precária da população negra no Brasil cem anos depois da abolição, e o Egito praticamente não era citado (exceto pelo título).

Entretanto, o projeto visual era bastante diferente: as fantasias e alegorias concebidas pelo carnavalesco Joãozinho Trinta apresentavam conexões consistentes entre o referencial iorubano e o egípcio antigo. Várias das alegorias mesclavam orixás, deuses e faraós egípcios a partir de elementos amplamente reconhecíveis: por exemplo, uma das alegorias, toda em azul e prata, apresentava um ambiente aquático dominado por uma escultura central de uma mulher negra com trajes que caracterizam a deusa Iemanjá, mas com um elemento na cabeça claramente ligado à deusa Ísis (o disco solar com os cornos laterais). Para ratificar a relação, em estandartes estava escrito “Ísis e Iemanjá – Divinas Mães – Axé”. E

21 Apesar de o Egito antigo ser tema recorrente nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, a abordagem panafricanista é menos presente: antes de 1988, parece ter sido tema de enredo apenas em 1978, proposto pela G.R.A.N.E.S. Quilombo, *Ao povo em forma de arte* (Ricardo P. de Almeida, “Referenciação em letras de samba-enredo: o objeto de discurso ‘negro’ através das décadas”, Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, [↗](#), pp. 156-157 – ver nossa epígrafe. Para o desfile do centenário da abolição, ver: André L. Porfiro, “Esta Kizomba é nossa constituição: o movimento negro na travessia dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro” in Júlio. C. V. Ferreira (org.), *Festa e memória: perspectivas étnico-raciais* (São Paulo: Pimenta Cultural, 2020), pp. 86-99. Para as associações entre o carnaval brasileiro, nas suas variadas manifestações e temáticas ligadas ao Egito antigo, ver Margaret Bakos; & Iris Germano, “Festas, carnaval e Egito antigo” in Margaret Bakos (org.), *Egiptomania. O Egito no Brasil* (São Paulo: Paris Editorial, 2004), pp. 101-115.

essa forma de associação foi estabelecida ao longo do projeto do carnavalesco: além de Iemanjá – Ísis; Oxalá – Osíris; Xangô – Hórus; Ossanha, Obaluaiê, Oxóssi – Anúbis; Oxum – Hator; e Ogum e Iansã – faraó Menés (ver figura 3).²²

Figura 3

Detalhes dos carros alegóricos Ísis-Iemanjá e Hórus e Xangô, desfile da G.R.E.S. Beija Flor de Nilópolis, 1988



Fonte: acervo Revista Manchete, edição 1872.

Essas são algumas construções que indicam a dinâmica da organização do discurso afrocêntrico que começava a se instalar na defesa da conexão egípcio-iorubana instrumentalizada nos debates sobre a reconfiguração da memória da negritude brasileira a partir da abordagem panafricanista. Do ponto de vista do debate acadêmico sobre a validade desse argumento afrocêntrico, pouca novidade foi desenvolvida no Brasil. Entretanto, esses três exemplos apresentam como representações artísticas

22 Ver o anexo 3 para o depoimento do carnavalesco da Beija-Flor à época, Joãozinho Trinta, sobre o projeto do carnaval de 1988.

organizaram certa especificidade desse tema, tal como o afrofuturismo apresentou um conteúdo próprio da vertente estadunidense do afrocen-trismo popular.²³

Sobre a conexão egípcio-iorubana no Brasil, parece que a produção mais consistente foi a de Abdias Nascimento, na medida em que ele discute esse tema em escritos variados de sua militância e na produção de várias telas ao longo de quase trinta anos. O interesse de Nascimento pelo tema começou antes da efeméride indicada e se estendeu por décadas, o que nos permite refletir sobre a mobilização da conexão egípcio-iorubana para além desses projetos pontuais.

O Egito negro na obra pictórica de Abdias Nascimento

Abdias Nascimento foi um intelectual, político, militante e artista cuja biografia é bastante extensa e variada. Aqui, vou me concentrar nas informações biográficas que ajudem a compreender a sua adesão ao pensamento afrocêntrico e a sua atuação como artista plástico – um pintor responsável pela produção de um extenso conjunto de telas entre 1968 e 1996, nas quais ele discutiu questões sobre a negritude afrodiaspórica cunhando um conceito novo, próprio da experiência brasileira, o quilombismo.²⁴

Para entender as reflexões pictóricas de Nascimento e o uso consistente da conexão egípcio-iorubana, é preciso considerar a sua experiência nos Estados Unidos, que começou em 1968, quando ele partiu para uma estadia de poucos meses, mas, quando o Ato Institucional n.

23 Para o afrofuturismo nos EUA, ver Philip Butler (ed.), *Critical Black Futures Speculative Theories and Explorations*, New York: Palgrave Macmillan, 2021; e Kevin M. Strait; & Kinshasha Holman Conwill (eds.), *Afrofuturism. A History of Black Futures*, Washington DC: Smithsonian Books, 2023.

24 Para uma visão geral da obra pictórica de Nascimento, ver Adriano Pedrosa e Amanda Carneiro (eds.), *Abdias Nascimento: um artista panamefricano*, São Paulo: MASP, 2022. Para o conceito de quilombismo, ver Abdias Nascimento, *O quilombismo. Documentos de uma militância pan-africanista*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2019, pp. 271-312.

5 foi promulgado, Nascimento, que era alvo de investigações políticas do governo brasileiro, estabeleceu-se por lá em um período mais longo do que o previsto.²⁵ Em 1968, antes de partir para os EUA, ele já havia pintado algumas telas, depois de ter sido incentivado pelo artista argentino Efraim Tomás Bo e pelo pintor brasileiro Sebastião Januário;²⁶ e, nesse período de treze anos, logo antes de sua partida até seu retorno definitivo ao Brasil, quase metade das obras ligadas à associação entre Egito antigo e negritude – e, mais especificamente, à conexão egípcio-iorubana – foi produzida (ver tabela 1, I-VI).

Tabela 1 – Obras de Abdias Nascimento com temática egípcia²⁷

	Título das obras (coleção)	Ano	Dimensões (cm)
I	Santa Maria Egípcíaca n. 2 (Ipeafro)	1968	71 x 52
II	Afro Estandarte (Ipeafro)	1969	80 x 50
III	Metamorfose n. 4: Ankh, duplo machado de Xangô e a cruz (coleção particular)	1969	102 x 153
IV	Germinal n. 2: Ankh (Ipeafro)	1969	122 x 71
V	Mediação n. 1: Apis, o Touro Sagrado (Ipeafro)	1973	76 x 76
VI	Mediação n. 2: Apis, o Touro Sagrado (Ipeafro)	1973	63 x 63
VII	Ritual de Exu (Ipeafro)	1987	100 x 81
VIII	Raízes n. 1: Tributo a Aguinaldo Camargo (Ipeafro)	1987	60 x 100
IX	Padê de Exu (Ipeafro)	1988	150 x 100

25 Nascimento viveu nos EUA até 1978, visitando o Brasil pontualmente e retornando definitivamente em 1981. Para a experiência de Nascimento nos EUA, ver Tullio A. S. Custódio, “Construindo o (auto)exílio: trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981” Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, ; Nascimento, *Abdias Nascimento*, p. 26; Kimberly Cleveland, “Abdias Nascimento: Afro-Brazilian Painting Connections Across the Diaspora” in Kendahl Radcliffe; Jennifer Scott; Anja Werner (eds.), *Anywhere but Here: Black Intellectuals in the Atlantic World and Beyond* (Jackson: University Press of Mississippi, 2014), pp. 167-186; Dária Jaremtchuki, “Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um ‘pintor de arte negra’”, *Estudos Avançados*, v. 32, n. 93 (2018), pp. 263-282, .

26 Elisa L. Nascimento, *Abdias Nascimento. Grandes vultos que honraram o Senado*, Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014, p. 165.

27 Todas as pinturas indicadas foram produzidas com a técnica de acrílico sobre tela. Para mais informações, ver Pedrosa e Carneiro (eds.), *Abdias Nascimento*. Todas as imagens das pinturas de Nascimento apresentadas neste texto foram extraídas de Pedrosa e Carneiro (eds.), *Abdias Nascimento*, exceto a da obra *Obatalá Apis Vee* (fig. 6 d), cuja fonte é o acervo digital do Museu de Arte Negra/Ipeafro .

Tabela 1 – Obras de Abdias Nascimento com temática egípcia ²⁷			
	Título das obras (coleção)	Ano	Dimensões (cm)
X	Máscara Ancestral (Ipeafro)	1988	80 x 100
XI	Raízes n. 2: Tributo a Aguinaldo Camargo (Ipeafro)	1988	100 x 150
XII	Olho egípcio com bandeirinhas (Ipeafro)	1988	60 x 100
XIII	Obatalá Apis Vee (coleção particular)	1993	40 x 50
XIV	Afro estandarte n. 2 (Ipeafro)	1996	150 x 100
XV	Ancestralidade (Coleção Ricardo Motta)	1996	80 x 50

É importante notar que, nos EUA, Nascimento participou como artista, ativista e professor universitário de um ambiente bastante consistente de debates e militância sobre negritude, ancestralidade, direitos civis e, muito possivelmente, a inspiração para a conexão egípcio-iorubana na sua obra pictórica tenha sido desenvolvida naquele contexto, em que ele teve contato com intelectuais afro-americanos como Molefi Kete Asante, Anani Dzidzienyo e Maulana Karenga,²⁸ e que começou a se engajar de forma mais profunda no debate proposto por Cheikh Anta Diop, uma das principais referências na sua obra.²⁹

Mas, antes disso, Nascimento já havia iniciado, no conjunto de sua obra pictórica, a desenvolver reflexões que associavam negritude, africanidades e egípcianidade, o que também pode ser identificado em

28 Molefi Kete Asante, “In Memoriam for Abdias do Nascimento 1914-2011”, *The Journal of Pan African Studies*, v. 4, n. 5 (2011), p. 2; Molefi Kete Asante, “The Remarkable Curvature of the Mind of Abdias do Nascimento”, *Journal of Black Studies*, v. 52, n. 6 (2021), p. 579.

29 Diop foi constantemente citado nos escritos de Nascimento. Até onde pude identificar, o texto mais antigo que apresenta um diálogo panafricanista explícito com o intelectual senegalês é de 1974 – *Revolução cultural e futuro do pan-africanismo* (Nascimento, *O quilombismo*, pp. 61-106); entretanto, a conexão egípcio-iorubana parece ter sido desenvolvida com mais solidez a partir de 1980: ver, por exemplo, Abdias Nascimento, “Quilombismo: An Afro-Brazilian Political Alternative”, *Journal of Black Studies*, v. 11 (1980), pp. 141-178 e Nascimento, *O quilombismo*, pp. 273-312. Ainda, é importante notar que, por sua atuação no Teatro Experimental do Negro (TEN), Nascimento era conhecedor da revista *Présence Africaine* desde a década de 1950, periódico que havia publicado as primeiras contribuições de Diop (Wilson Rogério Penteadó Jr.; Tailane Santana Nunes, “Um legado de ação antirracista: Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro”, *Latitude*, v. 14, n. 2 (2020), p. 173; e Kimberly L. Cleveland, *Black Art in Brazil Expressions of Identity*, Gainesville: University Press of Florida, 2013, p. 46).

seus escritos. Antes de sua ida aos EUA, Nascimento já havia registrado pontualmente a relação entre a negritude e o Egito antigo, mas no âmbito do teatro, argumentado pela anterioridade do teatro no Egito e mobilizando a narrativa presente n’*As Suplicantes* de Ésquilo.³⁰ Entretanto, parece que esse tema foi aprofundado na sua obra, enquanto ele se tornava um defensor das teses afrocêntricas sobre a negritude dos egípcios antigos e dialogava com algumas questões específicas da negritude brasileira, por exemplo, a valorização do patrimônio religioso iorubano e egípcio antigo seguindo a lógica panafricanista.³¹

As associações entre o repertório iorubano e egípcio na obra pictórica de Nascimento foram notadas por vários especialistas que se dedicaram a esse tema. Por exemplo, na obra *Os deuses vivos da África*, além da própria reflexão específica de Nascimento sobre o tema,³² outros autores que comentam esse conjunto de pinturas³³ também explicitam a conexão egípcio iorubana. Muniz Sodré chega a cunhar o termo “gnosticismo pictórico” para sintetizar esse aspecto da obra de Nascimento:

Na pintura de Abdias, entretanto, a pluralidade apresenta-se como o momento de uma unidade que se entrevê no estuário mitológico da civilização egípcia. Os orixás, os voduns, os inquices reencontram-se

30 Abdias Nascimento, *Dramas para negros e prólogo para brancos. Antologia de teatro negro-brasileiro*, Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961, pp. 11 e 23.

31 Para as reflexões afrocêntricas de Nascimento, sobretudo sobre a importância do Egito antigo na construção da memória dos afro-brasileiros, ver Nascimento, *O quilombismo*, pp. 273-278 (especialmente, p. 278, para a conexão egípcio-iorubana, pp. 291-295; 307-311). Para os diálogos de Nascimento com autores afrocêntricos africanos e dos EUA, ver Tshombe Miles, “Abdias Nascimento e a tradição intelectual afrodiáspórica: no combate ao racismo”, *Revista de Ciências Sociais*, v. 48, n. 2 (2017), pp. 124-126. Para a criação do periódico *Thoth. Escriba dos deuses*, ligado à divulgação de estudos sobre a cultura africana, ver Nascimento, *Abdias Nascimento*, pp. 267-268.

32 Abdias Nascimento, “Os afro-brasileiros e os orixás” in Abdias Nascimento, *Os deuses vivos da África* (Rio de Janeiro: Ipeafro, 1995), p. 53.

33 Na obra *Os deuses vivos da África*, há contribuições de alguns autores que identificam e comentam a presença de elementos egípcios e sua aproximação com elementos iorubanos. Asante, “Apresentação”, p. 23; Elisa Larkin Nascimento, “Prefácio”, p. 31; Lélia Gonzalez, “Griot e guerreiro”, p. 82; Muniz Sodré, “O gnosticismo pictórico de Abdias do Nascimento”, pp. 105-107. Clóvis Brigagão, “Abdias do Nascimento: obra, idéias e personalidade”, p. 116.

nos quadros com a simbologia de Osíris, Ísis, Ra. Desenha-se por trás da armadura de cores e representações uma perspectiva agnóstica, no sentido de um saber atravessado por mistérios e sempre em busca de uma unidade fundadora – mas sem o dualismo homem/mundo. No gnosticismo pictórico de Abdias, os deuses, sejam nagôs ou egípcios, perpassam e são perpassados pelo mundo.³⁴

Do grupo de pinturas aqui selecionado (ver tabela 1), todas associam egípcianidade e africanidade. Na maior parte delas, é incluída a noção de negritude; e, em um grupo expressivo, é percebida a conexão egípcio-iorubana.³⁵ No âmbito da leitura afrocêntrica, uma das primeiras obras pictóricas de Nascimento foi *Santa Maria Egípcíaca*, de 1968 (ver tabela 1, I e figura 4 a), na qual ele associa explicitamente o Egito à negritude. Se o tema é bastante tradicional – a narrativa situada no século IV EC sobre uma mulher que teria sido prostituta, mas que se despojara de tudo para viver uma experiência de ascetismo em meio ao cristianismo de tradição copta – a perspectiva afrocêntrica a distância da sua caracterização como uma mulher branca ou de pele clara, mas escurecida pelo sol do deserto, em ícones ortodoxos ou nas pinturas a óleo de Jusepe de Ribera no século XVII.³⁶

Na tela de Nascimento, ela é uma mulher negra, está nua e, diferente da pessoa envelhecida e devota, a temática é deslocada para a sua conversão e batismo que teria ocorrido no Rio Jordão. Nascimento cria um ambiente aquático do rio com peixes e uma canoa – que também cumpre o papel da aura amendoada (*mandorla*) comum na hagiografia bizantina – conduzida por um canoeiro. A conexão com o mundo celeste é indicada pelas aves na parte alta da tela (uma delas, uma fênix simbolizando a renovação), e a memória da vida pecaminosa é sugerida pela

34 Sodré, “O gnosticismo pictórico de Abdias do Nascimento”.

35 Do repertório geral composto pelas quinze obras que identifiquei, há dois grupos temáticos: um deles baseado na conexão entre o Egito antigo e a negritude de maneira geral (ver tabela 1, I, V, VI, X e XII) e o outro, na conexão entre elementos egípcios e iorubanos (ver tabela 1, II, III, VII-IX, XI, XIII, XIV e XV).

36 Sonia Velázquez, *Promiscuous Grace: Imagining Beauty and Holiness with Saint Mary of Egypt*, Chicago: University of Chicago Press, 2023.

serpente que contorna a cabeça de Maria repousando sua cabeça entre as mamas da santa.³⁷

Como síntese, é observada uma mescla de informações sobre o cristianismo, a negritude e o Egito antigo, o que ele mobilizou, ao menos parcialmente, em outra tela: *Metamorfose n. 4: Ankh, machado de Xangô e a cruz* de 1969 (ver tabela 1, III e figura 4 c), na qual a associação entre o Egito antigo e o cristianismo também é colocada em paralelo à referência de negritude: o atributo de uma divindade iorubana. Há, assim, um intercâmbio religioso como na *Santa Maria Egípcíaca*, mas de forma mais abstrata e integrando explicitamente o elemento iorubano.

37 Nascimento também conectou a serpente amarela ao pecado original na tela *A tentação no paraíso*, de 1968, na qual Eva, representada como uma mulher negra, aparece deitada ao lado da serpente (Pablo L. De La Barra e Raphael Fonseca, *Abdias Nascimento: um espírito libertador. Exposição de 14 de abril a 18 de agosto de 2019*, Niterói: Niterói Livros, 2019, p. 6).

Figura 4

a. *Santa Maria Egípcíaca n. 2* (abaixo, esquerda); b. *Germinal n. 2: Ankh* (acima, direita);
c. *Metamorfose n. 4: Ankh, duplo machado de Xangô e a cruz* (abaixo).



Essas duas obras, ainda, indicam uma importante informação sobre o cristianismo e o continente africano, a partir de antigas práticas dessa religião, como a tradição egípcia copta, o que pode ser observado tanto no caso da santa citada, mas também no uso do *ankh* (bastante estilizado

e quase irreconhecível se não fosse o título da obra) que, colocado ao lado da cruz, apresenta uma referência clara à instrumentalização desse símbolo em contexto cristão de tradição copta no norte da África.³⁸ Ou seja, o cristianismo é apresentado não como a religião do colonizador, mas recontextualizado na lógica da ancestralidade africana.³⁹

Um *ankh* estilizado domina o espaço na tela *Germinal n. 2: ankh* de 1969 (ver tabela 1, IV e figura 4 b), mas a lógica parece diferente, distante de seu significado cristão: a estilização do hieróglifo, nesse caso, teria duas implicações – o seu conteúdo linguístico (a palavra “vida”)⁴⁰ e, sua parte baixa, compõe uma figura que sugere fluxo de água – um ambiente aquático ligado à vida –, o que é ratificado pela presença de uma figura feminina com pele rosada, cauda de peixe (uma sereia) e região do ventre destacada: a representação de um parto da deusa Iemanjá que porta, em uma das mãos, um pássaro.⁴¹ A vida, assim, discutida a partir do

38 Otto F. A. Meinardus, *Two Thousand Years of Coptic Christianity*, Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2002, p. 104; Judith Couchman, *The Mystery of the Cross Bringing. Ancient Christian Images to Life*, Downers Grove: IVP Books, 2010, pp. 26-27.

39 É importante notar que os elementos cristãos associados ao ambiente africano antigo, sobretudo o egípcio, foram praticamente abandonados por Nascimento na sua obra pictórica. Diferente disso, ele mobilizou, em algumas de suas obras, elementos cristãos, mas conectados à movimentação civil nos EUA e certas facetas do cristianismo entre as comunidades negras do EUA, por exemplo, nas telas *Cristo negro* (1968); *Xangô crucificado ou o martírio de Malcolm X* (1969) e *Baía de sangue, Luanda* (1996) – ver Pedrosa e Carneiro (eds.), *Abdias Nascimento*, p. 158, n. 65; p. 172, n. 77 e p. 272, n. 163.

40 O *ankh* (𓀀), na lista de hieróglifos da obra de Alan H. Gardiner (S 34), apresenta três significados na língua egípcia antiga: “tira de sandália”, “espelho” e “vida” – neste caso, “o *ankh*” (Alan H. Gardiner, *Egyptian Grammar: Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, Oxford: Griffith Institute, 1927/1957, p. 508). A associação entre conteúdos linguísticos divergentes, a tira de sandália e a vida, por exemplo, teria se dado, segundo algumas hipóteses, pela apresentação fonética (similaridade de base consonantal) entre as duas palavras (James P. Allen, *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 29-30).

41 A deusa Iemanjá aparece em outras obras de Nascimento como uma sereia: *Yemanjá, mãe das águas e de todos orixás* (1968); *Composição n. 2* (1971); *Teogonia afro-brasileira n. 2: Iansã, Obatalá, Oxum, Oxóssi, Yemanjá, Ogum, Ossain, Xangô, Exu* (1972) – ver Pedrosa; Carneiro (eds.), *Abdias Nascimento*, p. 157, n. 64; p. 214, n. 113; p. 218, n. 115 e p. 242, n. 138.

elemento egípcio e da narrativa própria da deusa iorubana que é também chamada de “mãe de todos os deuses”.

No mesmo ano, Nascimento produziu outra tela que apresenta a conexão egípcio-iorubana com conteúdos mais generalistas: trata-se da obra *Afro Estandarte* de 1969 (ver tabela 1, II e figura 5 a), na qual são combinados, nas partes alta e baixa, elementos do registro religioso iorubano (o machado biaxial de Xangô e uma borboleta possivelmente ligada a Ossain);⁴² e, no centro, um *udyat* (o olho de Hórus)⁴³ em destaque dentro de um círculo amarelo. Essa reflexão imagética e associativa entre a religiosidade iorubana e egípcia recebe um título generalista, e se conecta diretamente à noção de símbolo tal como uma bandeira ou um brasão, sintetizando elementos da identidade de um grupo. É interessante notar que, em 1996, a tela foi reelaborada em dimensões maiores (ver tabela 1, XIV e figura 5 b), mas com pouquíssima variação dos elementos, que foram mantidos, havendo apenas alguma mudança nas cores.

Nos anos de 1970, o artista propôs uma conexão entre elementos brasileiros relacionados ao meio rural e o Egito antigo: nas obras *Meditação n. 1: Ápis, o Touro Sagrado* e *Meditação n. 2: Ápis, o Touro Sagrado*, ambas de 1973 (ver tabela 1, V e VI e figura 6 a e b), bastante similares (duas máscaras com a face do animal compostas por elementos geométricos). Apesar de a conexão não ser explícita, o bovino egípcio indicado pelo título da obra foi associado ao “Bumba meu boi” por Nascimento, não apenas pelo tema geral – ele acreditava que o próprio festejo brasileiro remontasse ao Egito antigo e não à Europa.⁴⁴

42 Na obra pictórica de Nascimento, a borboleta é bastante presente e especialmente associada a Oxum e Oxumaré. De forma isolada, ela parece se referir a Ossain (ver, por exemplo, os atributos de nove orixás na tela *Teogonia afro-brasileira n. 2*, Pedrosa e Carneiro (eds.), *Abdias Nascimento*, pp. 218-219, fig. 115).

43 O *udyat* (𓇨), na lista de Gardiner (D 10), é descrito como “olho humano com a marca de uma cabeça de falcão”; “o olho *udyat*”; e “o bom olho de Hórus” (Gardiner, *Egyptian Grammar*, p. 451; Allen, *Middle Egyptian*, p. 428).

44 Kimberly Cleveland, “Abdias Nascimento: intervenções artísticas nos Estados Unidos, 1968-1981” in Pedrosa e Carneiro (eds.), *Abdias Nascimento*, p. 105.

Figura 5
a. *Afro Estandarte* (esquerda); b. *Afro estandarte n. 2* (direita)



Essa associação entre o meio rural e referências egípcias só foi retomada em 1988, quando ele produziu a tela *Olho egípcio com bandeirinhas* (ver tabela 1, XII e figura 6 c). Nascimento já havia situado referências explícitas a alguns orixás em ambiente povoado por bandeirolas parecidas com algumas pinturas de Volpi na tela *Quarteto ritual n. 6* em 1971;⁴⁵ mas, na tela de 1988, ele apresentava um destacado e isolado olho egípcio (*udiyat*) diante delas. Nos dois casos, o ambiente rural representado pelas bandeirolas é associado a símbolos de negritude, os atributos dos deuses iorubanos e o elemento religioso egípcio. Assim, se o meio rural fora a paisagem estruturada em grande medida pela produção agrícola baseada em mão de obra negra escravizada, e as representações de

45 Pedrosa e Carneiro (eds.), *Abdias Nascimento*, p. 65; pp. 210-211.

negritude nesse meio explorassem esse elemento,⁴⁶ Nascimento apresenta novos habitantes a essa paisagem: os ancestrais sagrados da negritude.

Já o tema do touro Ápis só reapareceu em 1993 (ver tabela 1, XIII e figura 6 d), em uma tela na qual Nascimento ampliou a referência para mais uma cultura africana: além da informação egípcia e iorubana, que compuseram, como visto, consistentemente o conjunto de pinturas do artista, ele também inseriu uma referência ao vodou haitiano: o *veve*, desenhos feitos no chão com giz, cujo objetivo é estabelecer uma conexão com divindades voduns.⁴⁷

46 Refiro-me a obras desde o século XIX, como *Crioula de Diamantina* (s/d) e *Engenho de mandioca* (1892) de Modesto Brocos, até algumas telas como *Mestiço* e *O lavrador* (ambas de 1934) de Cândido Portinari.

47 Kimberly Cleveland, “Abdias Nascimento: Afro-Brazilian Painting Connections Across the Diaspora” in Kendahl Radcliffe; Jennifer Scott; Anja Werner (eds.), *Anywhere but Here: Black Intellectuals in the Atlantic World and Beyond* (Jackson: University Press of Mississippi, 2014), pp. 180-181.

Figura 6

a. *Mediação n. 1: Apis, o Touro Sagrado* (acima, esquerda); b. *Mediação n. 2: Apis, o Touro Sagrado* (acima, direita); c. *Olho egípcio com bandeirinhas* (abaixo, esquerda); d. *Obatalá Apis Vee* (abaixo, direita).



Depois de seu retorno ao Brasil em 1981, Nascimento só retomou o tema nas suas pinturas em 1987, e a observação das obras desse período indicam novos desenvolvimentos. Um conjunto de três máscaras produzidas entre 1987 e 1988 explicita uma associação já amadurecida quanto ao tratamento da conexão egípcio-iorubana. Na tela *Ritual de Exu* de 1987 (ver tabela 1, VII e figura 7 a), a máscara é organizada na interseção de atributos do deus (dois tridentes curvados que criam um campo amendoado) e sua face apresenta olhos e boca compostos a partir de elementos egípcios – dois olhos de Hórus (*udyat*) e um *ankh* invertido como uma boca aberta. Levando em conta o título da obra, o esquema

circular externo parece representar um cesto onde foram dispostos búzios, cuja borda é decorada com figuras de tridentes.

Figura 7

a. *Ritual de Exu* (acima, esquerda); b. *Padê de Exu* (acima, direita); c. *Ancestralidade* (abaixo, esquerda); d. *Máscara Ancestral* (abaixo, direita).



Nesse caso, não se trata da disposição de elementos egípcios e iorubanos em paralelo, mas da organização de uma imagem composta por eles, que ganham novos significados. Os tridentes, junto aos *udyats*

e ao *ankh*, passam a ser parte da constituição física da manifestação do deus iorubano. E, na obra *Padê de Exu* de 1988 (ver tabela 1, IX e figura 7 b), a situação é bastante parecida; entretanto, a julgar pelo título, em vez do cesto dos búzios, o esquema circular pode representar a vista superior de um alguidar onde a comida do deus é disposta e onde ele próprio se apresenta em forma de máscara composta dos mesmos elementos mobilizados no *Ritual de Exu*.

A outra máscara, também produzida em 1988, aparece na tela *Máscara ancestral* (ver tabela 1, X e figura 7 d) e destaca uma divindade egípcia: observa-se, no centro, uma grande máscara de cor marrom escura (uma possível alusão à negritude ou à característica feição amadeirada de máscaras de culturas africanas que foram amplamente apresentadas em estudos etnográficos) associada a elementos de divindades egípcias (Ra, Hator ou Ísis) – o disco solar ladeado por uma serpente de cabeça dupla e o conjunto é ladeado por dois ramos de papiro. Há, nessa obra, dois conjuntos de referências cuja identificação é clara (a máscara de culturas negras subsaarianas e os atributos divinos egípcios) compondo uma entidade panafricana. Entretanto, nesse caso, o título não auxilia a interpretação do conteúdo imagético: enquanto as máscaras de Exu aparecem em telas explicitamente nomeadas com referências do nome do deus e de seu contexto, no caso dos elementos egípcios, o conteúdo depende de seu conhecimento prévio para a interpretação. Talvez, ali, Nascimento tenha preferido a interpretação menos específica, o que indica algo do tratamento que ele dava aos elementos iorubanos e egípcios na sua obra em geral – os primeiros são mais variados, numerosos e detalhados, ao contrário dos segundos, que são mais generalistas.

O tema das máscaras com elementos egípcios foi retomado apenas em 1996 na tela *Ancestralidade* (ver tabela 1, XV e figura 7 c), na qual há uma face negra isolada (aparentemente, uma máscara) com uma coroa formada por elementos geométricos e uma figura de sol associada. Seus olhos são delineados em verde compondo os olhos de Hórus e, em torno

dela, uma guia com miçangas vermelhas, laranjas e amarelas e, como pingente, um patuá com a figura de um *ankh*.

Essa tela, junto a duas outras, marcam um momento final e pouco profícuo de obras que apresentam a conexão egípcio-iorubana nas telas de Nascimento. Além disso, as três são claras reelaborações de temas já tratados anteriormente por ele: o tema da máscara, como visto, a retomada do boi Ápis (*Obatalá Ápis Vee*) e o *Afro estandarte n. 2*, recuperando, em dimensões maiores, a obra quase idêntica da década de 1960. Diferente disso, a década de 1980 parece ter sido a mais profícuo, especificamente, o biênio 1987 e 1988. Além desse desenvolvimento explícito da conexão egípcio-iorubana antes apresentada para algumas soluções estéticas mais aprofundadas no caso das máscaras, é o período de produção mais numerosa: das quinze obras identificadas, seis foram produzidas nesses dois anos. São também desse período duas telas quase idênticas (ver tabela 1, VIII e XI e figura 8 *a* e *b*), que apresentam a maior complexidade de associação dos elementos egípcios e iorubanos.

Figura 8

a. Raízes n. 1: Tributo a Aginaldo Camargo (esquerda); b. Raízes n. 2: Tributo a Aginaldo Camargo (direita)



De início, é importante notar que o título se refere a um importante companheiro de Nascimento, o militante Aginaldo Camargo, cuja trajetória bastante destacada incluiu a colaboração na criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944. Camargo, que falecera em 1952,

foi homenageado postumamente nessas telas que o conectam às noções de ancestralidade (“raízes”). Nelas, há, como figura central, um totem que é composto de elementos de várias divindades: na primeira delas produzida em 1987 (ver figura 8 a), o machado biaxial de Xangô como parte dos braços, o tridente de Exu como cabeça, e, nas mãos, estrelas entre círculos associadas muito possivelmente a Ossain. Ainda, na lateral direita, aparece um opachorô de Oxalá.

Esses elementos foram reorganizados na tela de 1988 (ver figura 8 b), e parece que Nascimento refletiu sobre as soluções estéticas que organizavam o totem: além da significativa mudança das cores, ele operou em alguns deslocamentos considerando a primeira proposta – a cabeça foi substituída pela estrela contornada por um círculo, mais próxima da forma circular da cabeça humana; e, no lugar das mãos, aparecem dois tridentes que compõem o antebraço ou são portados pelas mãos em um esquema abstrato. O opachorô que, na solução anterior, aparecia em uma lateral, é replicado nas duas laterais

Os componentes egípcios também mudam de uma proposta para a outra. O elemento fixo é um esquema floral representando hastes de papiro que ladeiam o conjunto à direita e à esquerda. Em campos laterais internos, na primeira solução, à direita, contrastando com o opachorô que aparece na lateral esquerda, há um cartucho com inscrições hieroglíficas, o que desaparece na segunda proposta. O totem, nos dois casos, é posicionado sobre um semicírculo que apresenta, na parte interna de sua borda, elementos egípcios associados: na primeira, um escaravelho central ladeado por dois olhos de Hórus; na segunda, a figura central muda para um *ankh*.

* * *

No conjunto de telas produzidas por Abdias Nascimento entre 1968 e 1996, a conexão entre referências egípcias à negritude e a conexão egípcio-iorubana especificamente parece ter uma representatividade pequena. O pintor preferiu lidar com a apresentação de elementos iorubanos associando-os a contextos variados: a brasilidade, o espaço

rural e a militância civil nos EUA, por exemplo. Os elementos egípcios compõem um grupo pequeno, praticamente uma sub-temática submetida, muito frequentemente, aos referenciais iorubanos.

Outro elemento que indica o tratamento diferente das duas referências na obra de Nascimento é a forma como seus elementos são indicados nos títulos e os próprios elementos mobilizados. Enquanto as divindades associadas ao patrimônio iorubano são nomeadas explicitamente em alguns casos (Xangô, Exú e Obatalá), exceto a Santa Maria Egípcíaca e o Ápis, todos os outros elementos egípcios mencionados nos títulos são mais generalistas (*ankh* e Olho de Hórus). Quanto aos elementos imagéticos apresentados, enquanto, no campo iorubano são apresentados aqueles ligados a Xangô, Exú, Oxalá/Obatalá, Ossain e Iemanjá, no campo egípcio, observamos sobretudo inserções do *ankh* e do *udjat*. Ainda, observando a própria organização dos elementos apresentados e sua proporção nas telas onde são dispostos elementos egípcios e iorubanos, as referências àqueles são menos importantes.

Tendo como referência o amplo levantamento da obra pictórica de Nascimento apresentado no catálogo da exposição recente no Museu de Arte de São Paulo (MASP) – que ocorreu entre 25 de fevereiro e 5 de junho de 2022 –, que compreende o período acima indicado, das 102 obras expostas, apenas 14 eram compostas por manifestações explícitas ao Egito antigo.⁴⁸ Entretanto, mesmo que a quantidade seja pequena (cerca de 14%), a sua manutenção ao longo do período entre 1968 e 1996 (especificamente nos períodos de 1968-1969; 1973; 1987-1988; 1993 e 1996) parece significativa: ou seja, o tema não foi abandonado; ao contrário, ele foi desenvolvido esteticamente, ampliado em alguns poucos casos e reelaborado em revisões propostas pelo pintor.

48 Cito, aqui, o catálogo da exposição do MASP (Pedrosa e Carneiro (eds.), *Abdias Nascimento*), já que se trata de um amplo levantamento das obras de Nascimento, a maioria delas do acervo do Ipeafro; entretanto, não se trata de um levantamento completo. Do grupo de pinturas aqui citado (ver tabela 1), apenas uma obra não consta no catálogo acima referido (ver tabela 1, XIII). Para outros levantamentos, ver Abdias Nascimento, *Orixás: os deuses vivos da África*, Rio de Janeiro: Ipeafro, 1995; e De La Barra e Fonseca, *Abdias Nascimento*.

Ainda, é interessante observar que Nascimento não destacou referências específicas ao centenário da abolição na conexão egípcio-iorubana. Entretanto, como visto, o biênio 1987-1988 foi o mais profícuo da sua produção sobre o tema (seis das quatorze obras foram produzidas nesse íterim). Assim, parece que o amplo debate que acontecia no Brasil, com certa concentração no Rio de Janeiro, pode ter influenciado o interesse ampliado pela temática que transbordava em representações populares como aquelas acima citadas.

Considerações Finais

A conexão egípcio-iorubana foi desenvolvida no Brasil a partir de um debate panafricanista anterior, presente em reflexões de intelectuais africanos como o senegalês Cheikh Anta Diop e o nigeriano Jonathan Olumide Lucas,⁴⁹ e que ganharam, nos EUA, algum interesse. No Brasil, a associação entre referenciais iorubanos e egípcios foi desenvolvida de forma mais consistente em formulações artísticas ligadas à militância negra. Os debates em torno da identidade dos negros brasileiros no contexto do centenário da abolição da escravatura apresentaram um contexto importante para que a conexão egípcio-iorubana fosse apresentada em produções variadas e pontuais. Diferente disso, nos textos da militância de Abdias Nascimento, e sobretudo na sua obra pictórica, o tema foi discutido da década de 1960 até a de 1990. Apesar de essas iniciativas serem distintas (criações pontuais como resposta a uma efeméride e reflexões desenvolvidas ao longo de décadas), é possível notar alguns pontos de referência recorrentes: o debate panafricanista ligado a uma abordagem afrocêntrica e a influência de Diop, seja nos seus escritos específicos, seja

49 Cito, aqui, a principal obra do autor diretamente ligada ao tema da conexão egípcio-iorubana: Jonathan Olumide Lucas, *The religion of the Yorubas*, Lagos: C.M.S. Bookshop, 1948.

na apresentação geral do tema no texto que ele escreveu para o segundo volume da obra *História Geral da África*.⁵⁰

Outro elemento presente na configuração desse debate no Brasil é a distância entre as propostas artísticas que observamos e diálogos com pesquisadores especialistas sobre o tema, especialmente sobre o Egito antigo, reproduzindo, no Brasil, aspectos menos desenvolvidos da situação desse debate nos EUA: o Egito negro é tema dos Estudos Africanos e não da Egiptologia. Entretanto, é preciso notar que, se nos EUA a Egiptologia tradicional já era bem estruturada quando tais debates começaram a se estabelecer, no Brasil, a Egiptologia é um campo em construção e poderia ser disputado internamente por uma abordagem afrorreferenciada crítica. De qualquer forma, é importante notar que, apesar de uma sofisticada construção artística da conexão egípcio-iorubana no Brasil, do ponto de vista acadêmico, ela ainda é bastante frágil.

Quanto ao desenvolvimento científico desse tema (uma abordagem que, partindo da questão colocada, lidasse com sua testabilidade),⁵¹ no Brasil, a conexão egípcio-iorubana não foi efetivamente aprofundada. Ao contrário, como visto, a base do debate ainda são algumas obras propostas por intelectuais africanos e dos EUA, que foram apropriadas em ambiente

50 Cheikh A. Diop, “A origem dos antigos egípcios” in Gamal Mokhtar (ed.), *História Geral da África, vol. II - África Antiga*, 2.ed. (Brasília: Unesco, 2010), pp. 1-36; (Brasília: UNESCO, 2010), pp. 1-36.

51 Refiro-me, aqui, à proposta de Karl Popper (*A lógica da pesquisa científica*, São Paulo: Ed. Cultrix, 2007) sobre a testabilidade na construção de pressupostos científicos. Para ampliações e críticas à proposta de Popper, ver Gunnar Andersson, *Criticism and the History of Science Kuhn's, Lakatos's, and Feyerabend's. Criticisms of Critical Rationalism*, Leiden; New York; Köln: Brill, 1994; e Joseph Agassi, *Popper and his Popular Critics Thomas Kuhn, Paul Feyerabend and Imre Lakatos*, Cham; New York: Springer, 2014. No campo específico das polêmicas afrocêntricas, já há algumas iniciativas nesse sentido (ver nota 5 acima). Vale, ainda, indicar as críticas teóricas e metodológicas de Mary R. Lefkowitz, *Not out of Africa. How Afrocentrism became an excuse to teach myth as history*, New York: Basic Books, 1996; e Mary R. Lefkowitz; Guy M. Rogers (eds.), *Black Athena Revisited*, Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press, 1996. Entretanto, nesse caso, apesar de reconhecer importantes críticas aos pressupostos afrocêntricos, falta, na minha opinião, uma visão mais crítica da própria noção de “civilização” e “ocidente”. Para uma crítica contextualizada na história dos EUA, ver Clarence E. Walker, *We can't go home again: an argument about Afrocentrism*, New York: Oxford University Press, 2001.

brasileiro e desenvolvidas artisticamente por segmentos da militância negra. Ou seja, a polêmica sobre o tema segue, mas apoiada por manifestações estéticas que dão certa materialidade ao debate, como recursos sintéticos de fácil compreensão. Assim, a conexão egípcio-iorubana segue aliada a outras formulações polêmicas que ainda carecem de uma abordagem científica mais desenvolvida, como algumas teses de conexões entre povos africanos – incluindo os egípcios antigos – e as populações ameríndias antes do contato com os europeus.⁵²

A conexão egípcio-iorubana, dessa forma, mais do que uma explicação do processo histórico baseado na ideia de causa e consequência (a leitura panafricanista que situa o Egito antigo como promotor de vários elementos específicos que organizaram as sociedades africanas posteriormente), poderia ser observada, por exemplo, a partir de abordagens que associam experiências históricas distintas e não necessariamente conectadas, como a proposta arquetípica junguiana (elementos que organizam o inconsciente coletivo a partir de certos padrões “universais”) ou o comparativismo histórico.⁵³ Nos dois casos, a partir de pressupostos teóricos diferentes, processos históricos específicos podem ser aproximados tendo-se como base elementos semelhantes que não foram organizadas

52 Ver, por exemplo, Leo Wiener, *Africa and the discovery of America*, Philadelphia: Innes & Sons, 1920; e Ivan Van Sertima, *They Came Before Columbus: The African Presence in Ancient America*, New York: Random House, 1977, que defendiam contatos entre africanos e ameríndios a partir da navegação regular entre América e África bastante antes da chegada dos europeus no continente americano.

53 Para a apresentação da História Comparada e sua trajetória, ver Marc Bloch, “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”, *Revue de Synthèse Historique*, v; 6 (1928), pp. 15-50; José d’Assunção Barros, “História Comparada: da contribuição de Marc Bloch à constituição de um campo historiográfico”, *História Social*, n. 13 (2007), pp. 7-21, [DOI](#); e José d’Assunção Barros, “Origens da História Comparada. As experiências com o comparativismo histórico entre o século XVIII e a primeira metade do século XX”, *Anos 90*, v. 14, n. 25 (2007), pp. 141-173, [DOI](#). Para a noção de arquetipo no inconsciente coletivo e sua mobilização na interpretação histórica, ver Carl Gustav Jung, *Os arquetipos e o inconsciente coletivo*, Petrópolis: Vozes, 2016; e Klaus Berger, *Identity and experience in the New Testament*, Minneapolis: Fortress Press, 2003, pp. 23-24.

pelo contato.⁵⁴ Mas, esse debate também pode apresentar, indiretamente, algumas pistas interessantes – elementos que não foram efetivamente desenvolvidos e que poderiam abrir novas perspectivas para reflexões sobre aspectos religiosos ancestrais, tais como o papel do cristianismo na Antiguidade africana.

No grupo das primeiras telas de Nascimento, observamos um interesse pela integração do cristianismo ao grupo de referências religiosas africanas, tema que foi praticamente abandonado por ele. As telas *Santa Maria Egípcíaca n. 2* e *Metamorfose n. 4: Ankh*, duplo machado de Xangô e a cruz (tabela 1, I e III) indicam algo desse interesse original do artista – a explícita indicação de que o cristianismo também compunha o grupo de manifestações religiosas africanas desde seus primeiros séculos. Mais que isso, dada sua pluralidade nesse contexto inicial, foram criadas versões específicas em continente africano, como o cristianismo de tradição copta e determinados debates filosóficos neoplatônicos.⁵⁵ Nesse ambiente, a presença de elementos egípcios integrados à simbologia cristã foi amplamente desenvolvida – como observado no caso da ressignificação cristã

54 Podemos encontrar iniciativas nesse sentido, por exemplo, na interpretação da religiosidade grega e iorubana, como no caso de algumas comparações arquetípicas ou comparativas entre os deuses Hermes e Exu. Jefferson Machado de Assunção, “Exu e Hermes: um xirê intercultural?”, Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2016, 2, Seropédica, 2016; Carlos Augusto Baldi, “Decolonizing Greek Theatre: Black experimental Theatre” in Elisa Rizo e Madeleine M. Henry (eds.), *Receptions of the Classics in the African Diaspora of the Hispanophone and Lusophone Worlds Atlantis Otherwise* (Lanham: Lexington Books, 2016), p. 48; e Igor Fagundes, “Mediações do sagrado no corpo: Hermes, Jesus, Exu”, *Esferas*, n. 8 (2016), pp. 127-138.

55 Laurence P. Kirwan, “The birth of Christian Nubia: some archaeological problems”, *Rivista degli studi orientali*, v. 58, fasc. 1/4 (1984), pp. 119-134; Sergio Donadoni, “O Egito sob dominação romana” in Gamal Mokhtar (ed.), *História Geral da África, vol. II - África Antiga* (Brasília: UNESCO, 2010), pp. 205-212; Kazimierz Michalowski, “A cristianização da Núbia” in Gamal Mokhtar (ed.), *História Geral da África, vol. II - África Antiga* (Brasília: UNESCO, 2010), pp. 333-50; Tekle Tsadik Mekouria, “Axum cristão” in Gamal Mokhtar (ed.), *História Geral da África, vol. II - África Antiga* (Brasília: UNESCO, 2010), pp. 425-450; Gawdat Gabra; Hany Takla, *Christianity and Monasticism in Aswan and Nubia*, Cairo, New York: The American University in Cairo Press, 2013; e Eduardo Cardoso Daflon, “Outra ascensão do cristianismo: o processo de cristianização do reino de Axum (séculos IV-VIII)”, Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História da África e da Diáspora Atlântica), Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, 2023.

do *ankh* – fenômeno que não se restringiu ao Egito, alcançando outras regiões do norte da África antiga, como a Líbia, mas também, em contexto subsaariano, os reinos da Núbia e de Axum, situadas nas regiões dos atuais Sudão e Etiópia respectivamente.⁵⁶

Considerando que boa parte da atual população negra brasileira é ligada diretamente ao cristianismo em suas facetas variadas (principalmente o catolicismo e as vertentes do protestantismo mais tradicionais e neopentecostais),⁵⁷ seria interessante rediscutir o cristianismo para além da perspectiva imperialista europeia (a religião do colonizador que, inclusive, justificou a escravização de pessoas negras africanas), ressaltando suas manifestações africanas desde Antiguidade; e indicando suas especificidades, conexões com outras comunidades cristãs do Mediterrâneo antigo e as contribuições africanas para a estruturação de vertentes dessa religião. Sobre essa manifestação religiosa, que era também composta por referências egípcias e exemplos que podemos situar seguramente no campo da negritude, há um conjunto de vestígios bastante seguros e, mais

56 O cristianismo copta foi criado no século I EC e, logo depois, já se espalhava na região da antiga Núbia, entre os séculos I-II EC, e o reino de Axum no século IV EC (Sarah Emily Duff, *Childhood and youth in African History*, Cham: Palgrave Macmillan, 2022, p. 21). De maneira geral, esse movimento proporcionou, na região da Núbia, o abandono das práticas politeístas e a adoção do cristianismo de tradição copta no século VI EC; e, no século seguinte, o cristianismo tornou-se religião oficial do Estado (Asafa Jalata, “The process of state information in the Horn of Africa in comparative perspective” in Asafa Jalata (ed.), *State Crises, Globalisation, and National Movements in North-east Africa* (London; New York: Routledge, 2004), pp. 9-10; e Steven D. Cone; Robert F. Rea, *A Global Church History. The Great Tradition Through Cultures, Continents and Centuries*, London; New York: Bloomsbury Publishing, 2019, p. 133).

57 Uma pesquisa realizada pelo Datafolha (Anna V. Balloussier, “Cara típica do evangélico brasileiro é feminina e negra, aponta Datafolha”, *Folha de São Paulo*, 13 jan. 2020) mostra que a distribuição dos cristãos brasileiros entre católicos e evangélicos aponta uma expressiva composição negra dos cristianismos brasileiros (catolicismo e protestantismo reunidos somam cerca de 81% dos fiéis brasileiros). Associando aqueles identificados como pretos e pardos, soma-se, para o grupo de evangélicos, 59% dos fiéis (em contraste com 30% identificados como brancos) dos entrevistados; e, para os católicos, 55% de pretos e pardos em contraste com 36% de brancos. Para a contextualização das vertentes do cristianismo no Brasil e as populações negras, ver Vagner Gonçalves da Silva, “Religião e identidade cultural negra: afro-brasileiros, católicos e evangélicos”, *Afro-Ásia*, n. 56 (2017), pp. 83-128.

que isso, há debates acadêmicos em curso que poderiam ser observados em uma perspectiva afrorreferenciada brasileira.⁵⁸

58 Indico, por exemplo, os estudos sobre a conversão do rei Ezana de Axum (século IV EC), que foi registrada em uma estela trilingue – o texto aparece em grego, geez e sabeu – ver Stuart C. Munro-Hay, “A tyranny of sources: the history of Aksum from its coinage”, *Northeast African Studies*, v. 3, n. 3 (1981-1982), pp. 1-16; Siegbert Uhlig, “Eine trilinguale ‘Ezana-Inschrift’”, *Aethiopica*, v. 4 (2001), pp. 7-31; Regare Rukuni, “Negus Ezana: Revisiting the Christianisation of Aksum”, *Verbum Eccles*, v. 42, n. 1 (2021), pp. 2-11.

Anexo 1

Excertos transcritos de entrevista concedida por Luiz Eduardo Oliveira (Negrogum), Presidente do Conselho Estadual de Direito dos Negro (Cedine) e Adelia Azevedo, Especialista em História da África ao canal “Cultura Rio” no documentário *Homenagem a Zumbi dos Palmares* (2020):⁵⁹

Luiz Eduardo Oliveira: O deputado José Miguel, em 1984, faz um projeto que tramita na ALERJ [Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro], que é o projeto de criação do monumento a Zumbi dos Palmares. E houve, num primeiro momento, o lançamento de uma pedra fundamental ali no Largo da Carioca, onde seria, na discussão do monumento negro, instalado o monumento e a grande discussão era: ‘como seria esse monumento?’ Entrou ano, saiu ano, porque não havia o menor consenso. Darcy Ribeiro, que numa de suas viagens à Europa, no museu em Londres, foi levado a uma área do museu que não tinha visitação naquela época, uma reserva técnica, e quando ele entra naquele espaço d  de cara com a escultura de um negro imponente, com um capacete, um bronze, uma coisa fenomenal. Uma surpresa para ele. [...] Chegando aqui, ele, como vice-governador, começou a fazer algumas articula es e marcou uma reunião. [...] No meio da discussão, o Darcy Ribeiro fez um discurso muito eloquente, [...] [ele mostrou] uma maquete do que é hoje o monumento a Zumbi. Todo mundo ficou olhando aquilo sem entender absolutamente nada, e ele disse: ‘apresento a vocês o Monumento a Zumbi. Aqui está o Zumbi dos Palmares.’

Ad lia Azevedo: O rosto, a imagem, não é de Zumbi dos Palmares, mas de um rei do If , um rei africano.

Luiz Eduardo Oliveira: Na cabeça dele [do Darcy Ribeiro], ele achava que aquele era Zumbi. Não o Zumbi dos Palmares, mas o Zumbi que todos nós somos.

59 Transcri o a partir do vídeo consultado em 12 de maio de 2023, [Z](#).

Adélia Azevedo: Isso, durante um período, foi motivo de discussões, alguns gostaram, outros não, mas a gente chegou à conclusão de que o mais importante é a simbologia. Lá, tem um busto, gostem ou não, queiram ou não, é o busto em homenagem a Zumbi dos Palmares.

Luiz Eduardo Oliveira: Mas, por que aquela pirâmide? Ele [Darcy Ribeiro] disse: ‘os dois símbolos maiores – esse Zumbi, que representa todas e todos nós, ativo, [...] e a pirâmide, símbolo maior da cultura negra no mundo. [...] Mas, vai pôr onde no Largo da Carioca? [Darcy Ribeiro disse:] ‘Isso não vai ficar no Largo da Carioca, mas na Praça Onze.’

Anexo 2

Excertos de entrevista de João Jorge Santos Rodrigues, presidente do Bloco Olodum em 1986-1987.⁶⁰

A música *Faraó* de Luciano Gomes é uma música que surgiu no Olodum a partir de 1986. Ela trata do tema do carnaval de 1987, que foi “Egito dos faraós”. Ela é uma novidade, um marco na cultura dos blocos afros. Mais especificamente no Olodum, ela combinou a formação do samba *reggae*, criado a partir de 1983, pelo mestre Neguinho do Samba. Com a banda do Olodum, com músicas anteriores, com um tema muito específico da história africana, da mitologia africana, e da história de um país espetacular para o continente africano que é o Egito dos faraós. [...] Os arquétipos do Egito antigo, do mundo africano, da civilização africana, da religião africana vêm para a Bahia através dessa música de 1987, que interrompeu um ciclo da lamentação, da queixa, da problemática do negro na sociedade brasileira e baiana, apenas pelo olhar do sofrimento.

[...] Um marco inicial da atual cultura Olodum, uma cultura panafricana, uma cultura baseada na Etiópia, no Egito, na antiga Núbia. [...] A música é um tratado sobre as ideias de Cheikh Anta Diop, Abdias Nascimento e Lélia Gonzalez acerca do Egito antigo, da influência do Egito na África atual. [...] A música “Faraó” sintetizou isso a partir de um pequeno livro chamado *Egito dos faraós* da Editora Emus, que era vendido na livraria de Salvador. [...] Nós fizemos o “Egito dos faraós” baseados nas ideias de Diop, e mais e melhor. Nós apresentamos isso com músicas: além da música de Luciano Gomes, teve também *Influência egípcia* de Ademário, *Reggae dos faraós* de Adailton Poesia, [...] e os cantores se encarregaram de dar um formato popular a essas músicas. [...] [Na música “Faraó”], toda a trajetória da letra é originada de uma apostila que nós entregamos a Luciano Gomes, e essa apostila permitiu que, tanto ele como Ademário, Adailton e os outros criassem músicas fantásticas para o Olodum no carnaval.

60 Transcrição a partir do vídeo consultado em 12 de maio de 2023, [Z](#).

Anexo 3

Trecho de declaração do carnavalesco Joãosinho Trinta em entrevista no programa da TV Cultura, Roda Viva, 1990:⁶¹

No ano retrasado, quando eu fiz aquele enredo ‘Do Egito à Liberdade’, eu tive, lá no barracão da Beija-Flor, grupos de negros americanos, grupos do Egito... Porque eu lancei um tema que comprovava... porque isso estava baseado em livros publicados pela UNESCO, ‘A História da África’, onde estava comprovado que a civilização egípcia, que Hollywood se encarregou de mostrar com todo aquele glamour da Elizabeth Taylor, e onde ninguém nunca cogitou que ela fosse realmente uma civilização negra! Através desses estudos da UNESCO, nós lançamos o enredo, no ano da libertação dos negros no Brasil, tratando desse assunto, que é de uma beleza muito grande. Porque, de repente, nós vamos encontrar, aqui na nossa presença negra, todos os princípios, todos os fundamentos de uma civilização egípcia, e é por esse caminho que se forma a identidade de um país. É no encontro dessas suas raízes. Nós acreditamos que as nossas coisas só começam no Descobrimento... Não!

Recebido em 23 jan. 2024

Aprovado em 04 set. 2024

doi: 10.9771/aa.v0i170.58814

61 Transcrição a partir do vídeo consultado em 12 de maio de 2023, [Z](#).

Este texto discute a associação entre elementos egípcios e iorubanos, o que chamo de “conexão egípcio-iorubana”, nos discursos sobre a identidade dos afro-brasileiros, observada em duas situações específicas: a primeira é a comemoração do centenário da abolição da escravatura em 1988 em espetáculos públicos no Rio de Janeiro e na Bahia; a segunda é a apresentação desse tema na obra pictórica do intelectual, político e artista plástico brasileiro Abdias Nascimento. Essas situações, fortemente baseadas no panafricanismo, permitem-nos pensar na especificidade da leitura brasileira das teses afrocêntricas e como a visão brasileira sobre a conexão egípcio-iorubana está distante da Egiptologia propriamente dita (enquanto domínio científico) e mais próxima das expressões artísticas e da militância política.

Egito antigo | Iorubás | Afrocentrismo | Panafricanismo

BETWEEN THE PHARAOH AND THE ORISHA: THE EGYPT YORUBA CONNECTION IN THE CENTENARY OF ABOLITION AND IN THE VISUAL ART OF ABDIAS NASCIMENTO

This paper discusses the association between Egyptian and Yoruban elements, what I call the “Egypt-Yoruba connection”, in discourses on Afro-Brazilian identity in two specific contexts. One is the 1988 celebrations surrounding the centenary of Brazil’s abolition of slavery, with public performances in Rio de Janeiro and Bahia. The second is the representation of this topic in the visual art of Brazilian intellectual, politician and artist Abdias Nascimento. Strongly influenced by Pan-Africanism, his work allows us to reflect over the specificity of Brazilian readings of Afrocentric ideas. Indeed, Brazilian ideas about an Egyptian-Yoruba connection appear to be far from Egyptology (as a scientific domain) and closer to artistic expressions and political activism.

Ancient Egypt | Yorubas | Afrocentrism | Pan-Africanism